



HAL
open science

Le Grand motet dans les pratiques musicales lyonnaises (1713–1773) : Étude des partitions et du matériel conservés à la bibliothèque municipale de Lyon

Bénédicte Hertz

► To cite this version:

Bénédicte Hertz. Le Grand motet dans les pratiques musicales lyonnaises (1713–1773) : Étude des partitions et du matériel conservés à la bibliothèque municipale de Lyon. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Lumière Lyon 2, 2010. Français. NNT: . tel-02888793

HAL Id: tel-02888793

<https://hal.science/tel-02888793v1>

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.

Université Lumière-Lyon 2
Faculté des Lettres, des Sciences du Langage et des Arts
Département de Musicologie

Thèse pour obtenir le grade
de Docteur ès Lettres & Arts

Mention : Musicologie

Présentée et soutenue publiquement par

Bénédicte HERTZ

Le 7 juillet 2010

**LE GRAND MOTET DANS LES PRATIQUES
MUSICALES LYONNAISES (1713–1773)**
Étude des partitions et du matériel conservés à la
bibliothèque municipale de Lyon

Volume 1

Thèse dirigée par M. Pierre Saby

Jury :

- M. Thierry Favier, maître de conférence HDR (Université de Bourgogne - Dijon)
- M. Jean-Louis Jam, professeur (Université Blaise Pascal - Clermont 2)
- M. Jean Duron, chercheur (Centre de Musique Baroque de Versailles)
- M. Pierre Guinard, conservateur (Bibliothèque municipale de Lyon, Fonds ancien)
- M. Pierre Saby, professeur (Université Lumière - Lyon 2)

Remerciements

Je remercie vivement toutes les personnes qui ont soutenu, suivi et encouragé mon travail, tout spécialement :

- Le professeur PIERRE SABY, qui a guidé et dirigé de manière patiente et attentive ce projet. Il n'a ménagé ni sa disponibilité ni son engagement depuis le début de ma recherche. Ses qualités humaines, se révélant dans nos entretiens, ont nourri et stimulé cette thèse.
- JEAN DURON, chercheur au CMBV, pour ses précieux conseils, ses attentes et son soutien. Chaque rencontre a provoqué de grandes remises en question, mais aussi et surtout beaucoup d'enthousiasme.
- CHRISTOPHE SCHMIT, à qui je dois bien plus que des conseils et des relectures attentives.
- MARIE-JOSEPHE HUZAR, pour ses traductions des textes latins.
- Mes parents et grands-parents.

Que tout le personnel des bibliothèques et archives qui ont facilité mes recherches au quotidien soit aussi vivement remercié, spécialement :

- Pierre Guinard, conservateur en chef, et l'ensemble du personnel du fonds ancien de la bibliothèque municipale de Lyon, que j'ai abondamment sollicité.
- L'ensemble du personnel des archives municipales de Lyon.
- Viviane Niaux, bibliothécaire au Centre de musique baroque de Versailles.

Avertissement

- Les normes typographiques employées sont celles de l'imprimerie nationale de France.
- L'orthographe et la ponctuation des sources citées ont été conservées. Il a paru nécessaire de citer certains textes ou annonces *in extenso* en dépit de leur longueur. Pour les documents d'archive présentés en annexe, nous nous sommes efforcée de conserver la mise en forme originale.
- La cote des motets conservés à Lyon ne sera pas mentionnée, sauf cas particuliers. L'annexe I contient toutes les références pour chaque œuvre.
- Les numéros des psaumes sont ceux de la *Vulgate*. Les transcriptions littéraires des textes latins sont fidèles ; nous n'y avons ajouté qu'une ponctuation préservant le sens.
- Les motets de Lully portent la numérotation du catalogue d'Herbert Schneider : *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV)*, Tützing : Hans Schneider, 1981, 570 p. Ceux de Lalande ont les références de Lionel Sawkins : *A Thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande (1657–1726)*, Oxford : Oxford University Press, 2005, 700 p.

Nous serons amenée à employer les abréviations suivantes :

- Rism : ALBRECHT (Otto E.) et SCHLAGER (Karlheinz) éd., Répertoire International des Sources Musicales, t. A I, « Einzeldrucke for 1800 », Kassel : Bärenreiter, 1971, 9 vol. « Addenda e Corrigenda », Kassel : Bärenreiter, 1986–1999, 4 vol.
- BM : bibliothèque municipale / BML : bibliothèque municipale de Lyon
- AD : archives départementales / ADR : archives départementales du Rhône
- BNF : bibliothèque nationale de France
- CMBV : Centre de musique baroque de Versailles
- d : dessus
- bd : bas-dessus
- hc : haute-contre
- t : taille
- bt : Basse-taille
- b : basse
- M : majeur
- m : mineur
- PS : partie(s) séparée(s)
- ms : manuscrit
- fl : flûte
- hb : hautbois
- dvn : dessus de violon
- hev : haute-contre de violon
- tvn : taille de violon
- b : basse
- bn : basson
- bvn : basse de violon
- bc : basse-continue

Introduction générale

La présente thèse se propose d'étudier la place du Grand motet à Lyon entre 1713 et 1773. Cette recherche s'appuie sur les sources des motets à grand chœur, solistes et orchestre, conservées dans le fonds musical de la bibliothèque musicale de Lyon, fonds provenant essentiellement de l'ancien Concert de la ville. L'objet, comme nous allons le préciser, en est surtout la pratique musicale, au-delà des aspects strictement historiques de la question.

▪ Rappels sur la constitution d'un genre

Si le motet – polyphonie vocale religieuse, composée sur un texte latin et paraliturgique – est répandu en Europe sous de nombreuses formes, le Grand motet est un genre spécifiquement français. Celui-ci, encore appelé motet à grand chœur, solistes et orchestre, apparaît à la Cour de Louis XIV, lorsque Lully fait entendre, en 1664, son *Miserere mei Deus*. Alors étroitement lié à l'affirmation du pouvoir royal, le genre se développe grâce à une première génération de compositeurs attachés au roi, tels que Jean-Baptiste Lully, Pierre Robert et Henry Du Mont. Son style, ainsi établi par ces musiciens, ne changera que très peu et le Grand motet subsistera jusqu'à la Révolution ; il est à la fois révélateur du sentiment religieux de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècle et associé à la monarchie de droit divin.

Le Motet à grand chœur est composé sur un texte latin, puisé dans un *corpus* varié comprenant des extraits bibliques, des antiennes et des séquences, ou encore de la poésie néo-latine. Les supports littéraires sont tirés essentiellement du livre des psaumes, l'image du roi David, élu par le Seigneur, renforçant l'idée d'une monarchie d'origine divine. La structure du motet, suivant la versification latine, est une suite ininterrompue de différentes sections musicales : récits avec basse-continue ou symphonie, ensembles de solistes et chœurs, ces derniers ponctuant avec majesté le tout¹. Les mouvements peuvent être autonomes ou non. L'élément novateur, dans la création de telles pièces, est celui de la

¹ Le récitatif n'existe pas dans le motet à grand chœur et les récits s'apparentent plus à des airs. Les ensembles pour voix seules peuvent être des récits, duos, trios, quatuors, voire des quintettes.

symphonie concertant avec les voix : chaque section est généralement précédée d'un prélude instrumental et peut être ponctuée de ritournelles. Le Grand motet, de par la diversité des dispositifs vocaux et instrumentaux qu'il fait intervenir, est donc intrinsèquement contrasté. L'effectif constitue le principal critère d'appellation du genre. L'expression « grand chœur, solistes et orchestre » recouvre généralement un chœur à cinq voix, cinq solistes, cinq cordes – qui se réduiront finalement à quatre, adoptant la composition de l'orchestre italien – et une basse-continue ².

Nous savons que, lorsque le roi s'installe à Versailles en 1682, alors que la Chapelle royale vient d'être achevée, la messe quotidienne lui permet d'entendre chaque jour un grand motet et jusqu'à deux œuvres à voix seule, encore appelés « petits motets », par opposition aux motets à grand chœur. La solennité et le prestige du genre vont être utilisés dans de nombreuses circonstances, qu'elles soient sacrées ou profanes. Cette musique d'apparat, exigeant des moyens exceptionnels, s'impose tout au long du XVIII^e siècle, dans tout le royaume de France, comme la manifestation la plus digne, la plus répandue et la plus fréquente de piété. La pompe qu'il inspire et l'officialité de son exécution marque l'histoire de la Cour, mais également celle des villes de province. Le XVIII^e siècle, siècle des académies, voit le Grand motet se déplacer des sanctuaires aux salles de concert. En marge de la Chapelle royale, le Concert spirituel, créé en 1725, fait entendre de nombreux motets à grand chœur et symphonie. Le genre s'inscrit pleinement dans l'évolution musicale de son temps. Il bénéficie, tout au long du siècle, d'un succès immense et inégalé, ce dont témoigne une quantité considérable de compositions, tous les maîtres de musique s'y essayant, parfois de manière extrêmement féconde.

La récente monographie de Thierry Favier – *Le motet à grand chœur (1660–1792)*. Gloria in Gallia Deo ³ – présente tous les aspects de ce genre national, aussi bien liturgiques qu'historiques, littéraires ou esthétiques, dressant une analyse globale du répertoire. Il y développe notamment les questions de l'appellation et de la genèse du genre ou de son lien avec le sentiment religieux, aspect que nous avons évoqué ci-dessus. Pour une meilleure connaissance du Grand motet en général, nous nous devons de renvoyer à cet ouvrage à la fois complet et synthétique, et à la fin duquel on trouvera une bibliographie amplement fournie ⁴. Nous serons fréquemment amenée à rappeler des éléments qui sont des caractéristiques très générales du genre, considérant de manière spécifique son existence à Lyon.

² Nous le verrons, ce ne sont là que des généralités qui ne se retrouvent pas nécessairement dans toutes les œuvres.

³ FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur (1660–1792)*. Gloria in Gallia Deo, Paris : Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2009, 644 p.

⁴ *Ibid.*, p. 599–626.

▪ **Lyon : un paysage musical contrasté**

Le Motet à grand chœur, genre qui, comme à la Cour et à la capitale, suscite un réel engouement dans les provinces du royaume de France, va trouver à Lyon un cadre particulièrement propice à son exécution et à son développement, nonobstant une tradition liturgique peu favorable.

Examinons brièvement les situations politique et religieuse de la cité rhônalpine, éléments déterminants pour la vie musicale. Lyon est, depuis le XVI^e siècle, une grande place économique, riche et prospère, ayant acquis une solide renommée grâce aux foires. Une émulation culturelle y règne à la Renaissance et la ville tient un rôle de véritable pôle artistique, encouragée par la présence d'académies culturelles liées à l'imprimerie et par l'influence de l'Italie. La cité s'affirme comme une grande capitale régionale, seconde ville de France. La soierie, industrie essentielle au XVII^e siècle, en devient un élément économique moteur au XVIII^e siècle. Lyon ne possède ni parlement, ni université, et dépend donc directement du pouvoir royal. Depuis le règne de Louis XIV, le gouverneur, représenté sur place par des lieutenants généraux, siège à Versailles. Sous Louis XV, alors que l'emprise des gouverneurs se relâche, la fonction d'intendant prend de plus en plus d'importance. Parallèlement à ce pouvoir de l'État, Lyon est administrée par un consulat, dirigé par le prévôt des marchands et quatre échevins ou consuls. Cet organe de pouvoir local est composé majoritairement de marchands et d'avocats, anoblis par leur fonction. Il est responsable des affaires de la ville et du maintien de l'ordre, pour lequel il dispose de pennonages. Le XVIII^e siècle voit la morphologie de la cité changer, notamment à cause de l'accroissement et du renouvellement de la population : deux mille nouveaux arrivants chaque année, portant le nombre d'habitants à cent cinquante mille à la veille de la Révolution. Les idées occupent toujours une place importante dans la vie de la cité et l'académie des sciences et belles-lettres, fondée en 1700, est la plus importante de province, avec environ deux cents académiciens inscrits ⁵.

Du fait de l'ancienneté de son diocèse, l'archevêque de Lyon détient le titre de primat des Gaules depuis 1079, ce qui lui confère un prestige certain. Notre période d'étude, d'une soixantaine d'années, voit se succéder cinq prélats, tous fortement attachés à la monarchie : Claude de Saint-Georges (1693–1714), François-Paul Neufville de Villeroy (1715–1731) – fils du maréchal gouverneur de Lyon –, Charles-François Chateauneuf de Rochebonne (1731–1740), Pierre-Guérin de Tencin (1740–1758) et Antoine Malvin de Montazet (1758–1788). Strictement choisis parmi la noblesse locale, les chanoines de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste portent le titre de comte de Lyon. Le nombre de congrégations religieuses est très important dans la ville : on en dénombre pas moins d'une quarantaine. Malgré tout, le catholicisme subit une crise des vocations religieuses, qui s'annonce dès 1750. Trait du

⁵ On trouvera dans notre bibliographie la mention des principaux ouvrages sur le Lyon historique de l'Ancien-Régime.

siècle, l'Église de Lyon fait l'objet de fortes contestations, dont le développement du jansénisme est une illustration.

La musique religieuse à Lyon se distingue par une caractéristique essentielle, liée à une tradition propre à l'Église locale : le rite lyonnais impose le plain-chant, mélodie à l'unisson, entonné de surcroît par cœur et sans soutien instrumental. Le chant grégorien romain est ainsi conservé dans la pure tradition médiévale du plain-chant originel. La maîtrise de la primatiale forme donc ses jeunes clergeons à chanter exclusivement de cette manière. En outre, sous l'Ancien Régime, aucun sanctuaire paroissial de la ville n'est doté d'un orgue, instrument lié dans la mémoire collective aux jeux du cirque romain qui ont vu mourir à Lyon de nombreux martyrs. Les couvents, monastères et confréries, ne dépendant pas de l'archevêché, prennent néanmoins la liberté d'agrémenter leur liturgie de musique figurée quand résonne partout ailleurs un plain-chant rigoureux. Un voyageur comme Charles Burney n'a pas manqué pas d'évoquer la singularité de ce rite local, lors de son passage à Lyon en 1730 :

« J'allai deux fois à la cathédrale Saint-Jean afin d'entendre le plain-chant à la romaine. Je trouvais l'église et la musique aussi ennuyeuses, aussi dépourvues de peintures, de statues, de goût et d'harmonie que si j'eusse été dans un temple protestant. Les prébendés, qui ont le titre de comte, les chanoines et vingt-quatre enfants de chœur chantent tous à l'unisson, sans orgue et sans livre. ⁶ »

La monodie latine, chantée à la perfection, possède cependant des vertus inégalables pour les Lyonnais puisqu'elle allie somptuosité et respect de la tradition. La description que fait Cochard de la pratique musicale de la cathédrale Saint-Jean au siècle suivant reflète bien ce sentiment :

« On n'y entendait ni orgue, ni musique ; mais un plain chant extrêmement harmonieux, chanté de mémoire et avec une précision remarquable, excitait dans tous les cœurs un sentiment de piété, difficile à rendre. ⁷ »

La réforme de M^{gr} Malvin de Montazet en 1777, proposant l'abandon du plain-chant lyonnais au profit du chant parisien, aura suscité une douzaine d'années de polémiques au sein du clergé. Cet usage très ancré de la monodie semblerait *a priori* peu propice au développement d'un genre polyphonique. Or, nous le verrons, le simple état de la collection lyonnaise de musique sacrée figurée démontre bien le contraire.

Qu'en est-il de la musique à Lyon pendant le Grand siècle ? La lutherie et la facture instrumentale, très importantes à la Renaissance, perdent quelque peu de leur vigueur mais

⁶ BURNEY (Charles), *The Present State of Music in France and Italy ; Or, the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for A General History of Music*, Londres : T. Becket & Co, ²/1773, version française : *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, NOIRAY (Michel) éd., Paris : Flammarion, coll. « Harmoniques », 1992, p. 83.

⁷ COCHARD (Nicolas-François), *Le Guide du voyageur et de l'amateur à Lyon, description historique des monuments, curiosités et établissements publics et particuliers que renferme cette ville, suivie d'une notice sur les rues, places, quais, etc.*, Lyon : Précieux, 1826, p. 148.

restent très créatives. L'école lyonnaise de clavecin, qui s'affirmera dans les années 1745–1780, apparaît vers 1675, avec l'arrivée à Lyon de grands facteurs : Gilbert Desruisseaux, Claude Dufour, Damien Grou, Pierre Donzelague, Joseph Collesse et Christian Kroll. Les « faiseurs d'instruments à vent » sont très actifs aux XVII^e puis XVIII^e siècles⁸. Les éditions musicales, apparues à la Renaissance, sont toujours nombreuses. Si le concert régulier n'est pas encore instauré, la cité rhodanienne a la particularité d'avoir plusieurs « bandes de violons » : l'ensemble de Debargues, de La Violette ou la bande de Bourgneuf, menée par Gillequin, se produisent fréquemment durant tout le siècle. Les différentes institutions de charité prodiguent une éducation musicale aux enfants dont elles ont la charge. Le collège des Jésuites tient une part très active dans la vie musicale ; il fait représenter régulièrement des ballets par ses élèves⁹. Les archives lyonnaises permettent de repérer de nombreux musiciens, parmi lesquels figurent Sainte-Colombe ou encore Jean-Baptiste Gouffet, frère cordelier de grand renom. En 1687, le Lyonnais Jean-Pierre Legay obtient, des héritiers de Lully, le privilège de l'opéra pour sa ville : l'académie royale de musique ouvre ses portes en janvier 1688 avec le *Phaëton* de Lully. À la mort de Louis XIV, l'activité musicale lyonnaise porte donc bien en elle les prémises du rayonnement qui sera sien durant le siècle des Lumières.

La France de Louis XV est celle des académies et de l'institution du concert semi-public. La presse de l'époque ne s'y trompe pas :

« Le goût de la Musique n'avait jamais été si universel. On voit à Paris & dans les plus petites Villes de Provinces, des Concerts et des Académies de Musique, qu'on entretient à grand frais, & il s'en établit tous les jours de nouveaux¹⁰ ».

Lyon n'échappe pas à cet engouement pour la musique : son Concert – appelé officiellement académie des beaux-arts – est l'un des premiers à voir le jour en France, en 1713. Il perdurera jusqu'en 1773 environ et proposera, à chacune de ses séances hebdomadaires, l'audition d'un motet à grand chœur. Ce sont ces limites temporelles, correspondant à la période d'activité de l'académie des beaux-arts, que nous avons adoptées pour notre recherche ; cette soixantaine d'années englobe précisément les deux dernières années de règne de Louis XIV (1713–1715), la Régence du duc d'Orléans (1715–1722) et l'intégralité du règne de Louis XV (1722–1774). Si, en 1713, le Grand motet a déjà acquis ses lettres de noblesses, l'établissement d'un lieu de concert semi-public, dans une ville où le plain-chant fait autorité, constitue une réelle innovation et crée un cadre unique, partiellement voué au genre. S'il s'avère, cependant, que le Motet à grand chœur s'approprie d'autres lieux d'exécutions, principalement les églises et chapelles des religieuses et religieux lyonnais, c'est pourtant bien l'importance dont il bénéficie au sein de

⁸ Voir les travaux de Vincent Puissau cités en bibliographie.

⁹ Voir sur ce sujet le livre de Pierre Guillot : *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon, 1565–1762*, Wavre : Mardaga, 1991, 285 p.

¹⁰ *Mercur de France*, avril 1727, p. 747.

l'académie des beaux-arts qui donne au genre une impulsion capitale, tant par la constitution d'un répertoire effectif, qu'au travers des rapports entre les musiciens.

▪ Un riche *corpus* musical

Notre travail sur le Grand motet lyonnais procède de l'étude des sources musicales conservées à la bibliothèque municipale de Lyon. Ce fonds provient essentiellement de l'ancienne académie des beaux-arts, société de Concert évoquée plus haut, qui s'était dotée d'une grande bibliothèque musicale pour les besoins de ses concerts hebdomadaires. Cette collection comportait des œuvres en partition (conducteurs copiés à la main ou gravés), ainsi que des matériels instrumentaux et vocaux, constitués de parties séparées (ensembles de cahiers propres à chaque voix)¹¹. Après la dissolution de ce Concert, la collection de musique reste provisoirement entreposée dans l'« hôtel du Concert », son ancien siège, avec la bibliothèque Adamoli qui avait été léguée à la ville. Ce n'est qu'à la Révolution que l'ensemble des volumes de musique fut transporté dans les combles du couvent Saint-Pierre – actuellement occupé par le musée des beaux-arts. C'est dans ce lieu même qu'est fondée, en 1831, la bibliothèque du palais Saint-Pierre ou Palais des arts, bibliothèque de la ville de Lyon, à laquelle les partitions sont intégrées. Elle coexiste avec la bibliothèque du lycée Ampère – ancien collège jésuite de la Trinité –, jusqu'à son déménagement, en 1912, à l'ancien palais épiscopal Saint-Jean. Le fonds de l'ancienne académie des beaux-arts est aujourd'hui partagé entre l'académie des sciences, belles-lettres et arts, qui en a gardé la correspondance de ses membres et les mémoires discutés, et la bibliothèque municipale de Lyon, qui conserve la musique¹². Cette dernière est consultable, sous couvert d'autorisation préalable, au département du fonds ancien de la bibliothèque municipale, à la Part-Dieu. Les recueils de musique occupent plusieurs rayonnages de la réserve. Les différents cachets et signatures apposés, reproduits en annexe, permettent d'en identifier la provenance¹³. Ce patrimoine musical local se compose de musique sacrée et profane, instrumentale et vocale : on y recense notamment de nombreux motets, à grand chœur ou à voix seule, des œuvres lyriques telles que des opéras ou des ballets, des pièces instrumentales, des cantates ou des recueils d'air.

Si les critères essentiels de délimitation de notre *corpus* d'étude – celui des motets à grand chœur – reposent sur le genre français des pièces et leur lieu de conservation commun, il nous faut néanmoins justifier maintenant de l'intégration de quelques œuvres ne répondant pas à ces critères. Nous l'avons évoqué, la *quasi*-totalité des sources considérées provient du Concert de Lyon. Or, celui-ci avait établi un inventaire de sa bibliothèque, réparti en

¹¹ Les sources des motets à grand chœur sont essentiellement manuscrites. En effet, le genre a bénéficié de très peu d'éditions : seules quelques œuvres de Lully, Campra, Lalande et Colin de Blamont ont été gravées.

¹² L'académie des sciences, belles-lettres et arts siège dans l'ancien palais épiscopal Saint-Jean.

¹³ Voir l'annexe II.

plusieurs catégories, appelées ordres. L'ordre A, le plus important, comporte la musique latine à grand chœur, ce qui correspond aux grands motets¹⁴. Cependant, les autres ordres, qui concernent les *oratorios*, les motets à voix seule ou encore les œuvres profanes ou instrumentales, ne réservent aucune place aux compositions sacrées avec un dispositif choral d'un autre type, tels que les motets à grand chœur mais sans symphonie, par exemple. C'est pourquoi le bibliothécaire s'est trouvé contraint de classer les messes en musique – c'est-à-dire avec chœur, solistes et orchestre –, ainsi que plusieurs motets de maîtres de musique étrangers, avec les motets à grand chœur français. La classification du genre n'étant alors pas aussi fixe et resserrée que nous la concevons aujourd'hui, ces pièces sacrées se sont naturellement trouvées assimilées au répertoire du Motet à grand chœur dont elles partagent l'effectif, la langue latine, les modalités d'exécution et les caractéristiques de réception. Nous avons donc délibérément conservé ces « exceptions » au genre dans le *corpus* considéré. C'est pourquoi l'on se penchera sur les sources musicales du *Stabat mater* de Pergolèse, dans une version avec chœur ajouté, du *Laudate pueri* attribué à Lotti ou encore de la *Messe des morts* de Gilles. De telles œuvres auront également leur place dans l'évocation des pièces d'archives. Nous avons volontairement fait deux exceptions à ce choix : il s'agit du *Buccinae litui* de Scarlatti et du *Qui habitat* de Stradella¹⁵. En effet, si ces deux motets sont classés dans l'ordre A de l'inventaire du Concert, leur effectif ne correspond pas à celui du Motet à grand chœur : la première pièce ne comporte pas de chœur, tandis que la deuxième est sans symphonie. Malgré tout, si ces deux œuvres ne sont pas intégrées au *corpus* étudié, elles seront nécessairement prises en compte dans une étude globale de la collection de musique, notamment au sujet du catalogage. Enfin, il faut ajouter à l'ensemble de la collection de l'académie des beaux-arts une source manuscrite du *Notus in Judaea Deus* de Lalande (S 63) conservée à Reims¹⁶. Cette partition, provenant pourtant elle aussi du Concert lyonnais, 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.

Le fonds de l'académie des beaux-arts est complété par quelques autres motets de collectionneurs, dont l'origine n'est pas forcément lyonnaise. Nous avons considéré ces sources, dans la mesure où elles font partie du fonds musical conservé à Lyon : il s'agit de la partition gravée et de parties séparées du *Deus in nomine tuo* de Campra, provenant de la collection de la comtesse de Chambure¹⁷. Ce motet, bien qu'ayant un statut particulier, puisqu'il n'appartenait pas à l'académie lyonnaise, offre pourtant plusieurs indications utiles sur la réception d'une œuvre de manière générale.

¹⁴ *Musique Latine a Grand Chœur Sous l'ordre A, qui est dans la Bibliothèque du concert de l'academie des beaux arts de la ville de Lyon*, 27 mai 1754 (ajouts après le 27 mai 1754 et après le 9 juin 1766), pièce 14.

¹⁵ Ces deux motets sont conservés respectivement sous les cotes Rés. FM 133 950 et Rés. FM 133 936.

¹⁶ Cette partition est conservée à la bibliothèque Carnegie, sous la cote Ms. 2 840.

¹⁷ Dans le fonds Chomarat, qui contient pourtant de nombreux titres musicaux, ne se trouve aucun motet français à grand chœur.

La collection lyonnaise de motets à grand chœur de l'académie comptait, d'après le catalogue établi en 1754 et mis à jour successivement en 1761 et 1766, deux cent quatre-vingt-trois titres. Le total des partitions surpasse ce nombre, un numéro d'inventaire correspondant parfois à plusieurs partitions et recueils de parties séparées d'une même œuvre¹⁸. Aux côtés des répertoires de la Chapelle royale, du Concert spirituel et des maîtrises des cathédrales de province, le Concert de Lyon détenait en réalité l'une des plus riches collections de musique sacrée en son temps. Seuls quatre-vingt-douze œuvres nous sont parvenues, sous la forme de soixante-trois sources manuscrites et de vingt-neuf éditions gravées. Plusieurs sources correspondant au même numéro du catalogue de l'académie, le total des titres conservés, sur les deux cent quatre-vingt-trois répertoriés, s'élève en fait à quatre-vingt-deux. Plus des deux tiers des motets à grand chœur de l'académie ont donc été perdus. Il faut additionner, à ces titres inventoriés, cinq motets – quatre manuscrits et un gravé – provenant de la bibliothèque de Jean-Pierre Christin, cofondateur de l'académie, et deux exemplaires de la collection de la comtesse de Chambure¹⁹. Aujourd'hui la bibliothèque municipale de Lyon conserve au total soixante-huit œuvres manuscrites, auxquelles il faut ajouter l'exemplaire rémois délocalisé, et trente et une partitions gravées, ce qui constitue un *corpus* d'étude de quatre-vingt-dix-neuf sources. Le fonds est constitué majoritairement de compositions de maîtres de musique français célèbres de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècle, exerçant à la capitale ou à la Cour. Lalande totalise quasiment la moitié des compositions, avec des copies manuscrites et des livres imprimés. La bibliothèque possède aussi les œuvres latines de Blanchard, Campra, Lully, *etc.* On y trouve également quelques compositeurs provinciaux, connus ou oubliés, du XVIII^e siècle : Belissen, Dorléans, Toutain, *etc.* Certains sont des musiciens locaux, souvent peu connus, tels que Belouard, Bouzon ou Estienne, par exemple. L'ensemble présente donc une grande richesse par sa quantité, mais aussi par la diversité des compositions qu'il rassemble.

Ce fonds lyonnais a été inventorié dans plusieurs catalogues : trois ont été édités entre 1984 et 1986, un dernier, plus récent, n'est jamais paru. Le premier catalogue est celui établi sous la direction de Jean Mongrédien, répertoriant toutes les sources du Grand motet conservées dans les bibliothèques françaises, mais aussi parfois étrangères²⁰. Ce livre est un outil indispensable à l'étude du genre. Datant de 1984, il paraît quelque peu lacunaire : la découverte de nombreuses sources et l'avancée des recherches nécessitent une mise à jour, à laquelle travaille actuellement le Centre de musique baroque de Versailles. Pour ce qui regarde le fonds lyonnais, le catalogue de Mongrédien ne répertorie pas le *Laudemus viros fortes* de Garon ou encore le *Cantate Domino* de Toutain. Sur la période qui nous intéresse,

¹⁸ Le catalogue comporte deux cent quatre-vingt-quatre numéros, mais le n° 189 n'est pas attribué.

¹⁹ Si les motets venant de la collection de Christin ont rejoint la bibliothèque de l'académie en 1756, ils n'ont pas été inventoriés dans le catalogue de musique de la société.

²⁰ MONGRÉDIEN (Jean) éd., *Catalogue thématique des sources du grand motet français (1663–1792)*, Munich, New York, Londres, Paris : K. G. Saur, 1984, 234 p.

un premier inventaire des manuscrits musicaux lyonnais a été établi en 1985 par Pierre Guillot²¹. Malheureusement, certaines œuvres sont omises et les notes de l'auteur se révèlent parfois erronées²². Sa classification de la musique latine et française à grand chœur exclut des motets italiens qu'il ne répertorie donc nulle part – le *Stabat mater* de Pergolèse et les deux motets de Scarlatti et Stradella évoqués plus haut –, mais elle contient certains titres qui sont en réalité des motets à voix seules, telles l'*Adoro te* de Bernier ou le *Sub tuum praesidium* de Campra. Laurent Guillo, qui avait déjà établi un répertoire des écrits théoriques sur la musique antérieurs à 1800 conservés à Lyon, est l'auteur d'un catalogue de la musique imprimée conservée en Rhône-Alpes²³. Enfin, une équipe de chercheurs, sous la direction de Jérôme Dorival et Corinne Pedrinis, a entrepris plus récemment d'établir un catalogue général des fonds musicaux conservés en Rhône-Alpes. Le premier tome de ce travail est paru, mais le deuxième, consacré spécifiquement au fonds lyonnais, n'a pas obtenu les subventions nécessaires à son édition, initialement prévue en 2004. Ce catalogue précieux, riche des *incipit* musicaux reproduits en *fac simile* et de notices très complètes pour chaque œuvre, n'est donc consultable qu'à la bibliothèque municipale de Lyon et sous la forme d'un « bon à tirer »²⁴. Rappelons, par ailleurs, que les compositeurs Jean-Baptiste Lully et Michel-Richard de Lalande ont fait l'objet de catalogues respectifs, l'un par Herbert Schneider, l'autre par Lionel Sawkins²⁵. L'identification des *opus* par leur numérotation – LWV pour Lully, S pour Lalande – a été conservée dans notre mention des sources de chacun de ces compositeurs. La nécessité d'un catalogue exact et pertinent nous a conduite à présenter en annexe le détail de toutes les sources du Grand motet lyonnais, imprimées et manuscrites, en partitions et parties séparées, qui constituent notre objet d'étude²⁶.

Ce vaste fonds lyonnais de motets à grand chœur porte en lui deux paradoxes, que nous tenterons d'examiner. Le premier est lié à l'usage du plain-chant : comment, dans un diocèse prohibant la musique figurée dans les églises, une telle collection de grands motets peut-elle avoir été constituée ? Si le Motet se développe presque exclusivement dans le cadre

²¹ GUILLOT (Pierre), *Catalogue des manuscrits musicaux de la bibliothèque municipale de Lyon*, vol. I, Bordeaux : s. e., coll. « Patrimoine des bibliothèques de France », 1985, 150 p. ; 11 planches.

²² Nous pensons particulièrement au contenu de certaines notes de bas de page ou de précisions dans les notices, relatives à l'attribution à des copistes ou à la datation, qui se contredisent ou divergent des informations que nous apportons dans notre thèse.

²³ GUILLO (Laurent), *Répertoire des écrits sur la musique antérieurs à 1800 conservés dans les bibliothèques publiques et universitaires de Lyon*, Lyon : chez l'auteur, 1980, 115 p. ; *Id.*, *Catalogue de la musique imprimée avant 1801, conservée dans les bibliothèques de Lyon, Grenoble et la région*, Grenoble : Les cahiers de la pensée sauvage, coll. « Patrimoine des bibliothèques rhônalpines », 1986, 156 p.

²⁴ DORIVAL (Jérôme) et PEDRINIS (Corinne) éd., *Catalogue des fonds musicaux conservés en Région Rhône-Alpes*, t. II : « Bibliothèque municipale de Lyon », BAT non édité, Agence musique & danse Rhône-Alpes, 252 p. Ce catalogue est consultable à la bibliothèque municipale de Lyon, fonds ancien, sous la cote Chomarat Ms. 508. Les reproductions en sont interdites.

²⁵ SCHNEIDER (Herbert), *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV)*, Tützing : Hans Schneider, 1981, 570 p. ; SAWKINS (Lionel), *A Thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande (1657–1726)*, Oxford : Oxford University Press, 2005, 700 p.

²⁶ Cf. annexe I.

du Concert, contrairement à la majorité des évêchés de province possédant également une ou plusieurs maîtrises, il est toutefois surprenant qu'il ait aussi bien prospéré dans un cadre assez peu hospitalier. Le deuxième paradoxe tient à la situation géographique de la ville : comment comprendre, malgré la proximité de l'Italie, l'enthousiasme de la cité rhodanienne pour un genre résolument français, en pleine querelle entre musiques italienne et française ?

▪ Historique, intérêt et enjeux de l'étude

Le patrimoine musical lyonnais du XVIII^e siècle a déjà été l'objet d'une étude fondatrice, il y a maintenant une centaine d'années. À l'époque même où Michel Brenet, Lionel de La Laurencie et Marie Bobillier – *alias* Constant Pierre – se posaient comme les pionniers de la recherche musicologique avec leurs travaux sur le concert en France au XVIII^e siècle et ses institutions, Léon Vallas (1879–1956) entreprenait une étude d'envergure sur la musique à Lyon²⁷. Sa thèse de doctorat, intitulée *La musique à Lyon au dix-huitième siècle. La musique à l'académie*, paraît en 1908 ; elle sera suivie, en 1932, d'un second ouvrage plus général, reprise partielle du premier : *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688–1789*²⁸. Ce musicologue lyonnais, notamment connu pour ses écrits sur Claude Debussy, Vincent d'Indy et César Franck, professeur au conservatoire de Lyon et directeur de *La Revue Musicale de Lyon*, donne de nombreuses conférences, en France et à l'étranger, et tient des chroniques dans divers journaux. Son fonds privé contenant sa documentation, témoignage de son travail inlassable de chercheur, a été versé à la bibliothèque municipale de Lyon en 1991²⁹. Il rend compte du dépouillement systématique de toutes les archives municipales, départementales, hospitalières, notariales, académiques, ainsi que celui de la presse de l'époque, auquel procède Vallas pour mener à bien sa thèse de doctorat. Nous reprenons cet immense travail, le citant fréquemment dans notre propre thèse. Vallas fut sans doute le premier à s'intéresser aux partitions de l'ancienne bibliothèque de l'académie des beaux-arts, alors en cours d'inventaire, lors du transfert du fonds à la bibliothèque du palais Saint-Jean. Son travail sur cette collection, empreint de minutie et d'exactitude, constitue une documentation de première main, dûment référencé et quasiment infaillible.

²⁷ BRENET (Michel), *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris : Fischbacher, 1900, 407 p. ; LA LAURENCIE (Lionel de), *La vie musicale en province au XVIII^e siècle, l'académie de musique et le concert de Nantes à l'hôtel de la Bourse (1727–1767)*, Paris : Société française d'imprimerie et de librairie, 1906. XXVI p. ; 211 p. ; PIERRE (Constant), *Histoire du Concert Spirituel, 1725–1790*, Paris : Société française de musicologie, 1974, ²/2000, 372 p. Les ouvrages de Brenet et Pierre concouraient en 1899 au prix Bordin de l'Institut de France.

²⁸ VALLAS (Léon), *La musique à Lyon au dix-huitième siècle. La musique à l'académie*, thèse de doctorat ès lettres, université de Lyon, Lyon : La Revue musicale de Lyon, 1908, t. I, 243 p. ; *Id.*, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688–1789*, Lyon : P. Masson, 1932, 559 p. Ces deux ouvrages seront respectivement cités par la suite : [1908] et [1932].

²⁹ *Fonds Léon Vallas*. Ce fonds rassemble deux cent trente-cinq dossiers ayant appartenu au musicographe. Il contient sa correspondance, des articles, ouvrages, enseignements ou discours manuscrits et encore quelques notes quant à ses recherches. *L'Inventaire sommaire du Fonds d'archives de Léon Vallas*, est consultable sur le site internet de la bibliothèque municipale de Lyon : www.bm-lyon.fr.

Quelques rares erreurs de cotes côtoient des mentions de sources aujourd'hui introuvables. Son deuxième ouvrage, daté de 1932, qui complète sa thèse, possède la précieuse qualité de répertorier dans un index tous les musiciens et chanteurs, Lyonnais ou de passage, mentionnés dans les documents et archives sur la période 1688–1789³⁰. Quelques érudits – Georges-François Hainl, Prosper Holstein, Antoine Salles et Emmanuel Vingtrinier – avaient bien fait mention, avant les travaux de Léon Vallas, dans un article ou un discours, d'un aspect ou l'autre de la grande vitalité musicale à Lyon au XVIII^e siècle, mais cela ne représentait alors que des éléments disparates, souvent fondés sur des témoignages inexacts et grandement lacunaires. Le grand mérite de Léon Vallas a été celui de partir des sources archivistiques et de réussir à dresser un portrait complet de l'académie des beaux-arts lyonnaise, tant du point de vue historique, que social et musical. Le volume de sa thèse demeure encore aujourd'hui une source extraordinairement fiable pour le musicologue qui s'intéresse à l'histoire musicale de Lyon. Il présente d'une manière chronologique et détaillée la vie du Concert lyonnais, s'attachant souvent aux sources musicales, objet de notre étude.

Notre démarche est cependant fondamentalement différente ; si les limites spatio-temporelles sont communes, notre thèse recouvre tout d'abord un champ d'étude beaucoup plus restreint, celui d'un genre défini. En outre, si l'attachement au dépouillement des sources archivistiques répertoriées par Léon Vallas demeure une constante dans notre travail, elles ne constituent ni l'élément principal, ni la visée de celui-ci. À l'inverse de Vallas, nous avons élaboré notre recherche à partir de l'observation des sources musicales, la complétant par les sources archivistiques. En effet, si Vallas délivre dans sa thèse de multiples informations sur les partitions du fonds musical de l'ancien Concert, s'il en transcrit le catalogue, ce n'est que pour enrichir un discours se voulant avant tout historique et social. Or, lorsqu'au contraire ces supports écrits servent de point de départ à une investigation méthodique et pointilleuse, ce sont bien les éléments musicaux qui sont mis en exergue. Notre démarche s'est ainsi concentrée sur l'ensemble des sources des grands motets, à partir de l'hypothèse qu'un travail rapproché sur un *corpus* ouvre inéluctablement des perspectives plus générales.

Le fonds musical de l'ancienne académie des beaux-arts n'a jamais été l'objet d'une étude analytique globale. Quelques jeunes musicologues se sont pourtant penchés sur des aspects particuliers, dans le cadre de travaux universitaires ; Marie Meunier-Loiseleur a ainsi consacré son mémoire de maîtrise au fonds italien, Catherine Gas le sien aux cantates de Villevoye, Maurice Olivier aux controverses musicales à Lyon, Jean-Luc Leroy à la partition du motet *Confitebor tibi* de Delaunay³¹. Mais ces mémoires n'ont jamais donné lieu à une étude de plus grande envergure.

³⁰ VALLAS (Léon), [1932], p. 521–554.

³¹ MEUNIER-LOISELEUR (Marie), *Le fonds musical ancien italien à la bibliothèque municipale de Lyon ; place de la musique italienne à Lyon au XVIII^e siècle*, mémoire de maîtrise de musicologie, université Jean Moulin- Lyon 2, 1977, 2 vol., 63 p. ;

Certaines sources musicales étaient totalement méconnues. La collection de grands motets de Lalande méritait ainsi d'être examinée de façon approfondie. Elle représente presque la moitié du *corpus* entier, avec quarante-trois sources, imprimées et manuscrites. Les livres détachés des éditions gravées présentent de nombreuses annotations qui, si elles ont parfois été relevées dans les différents catalogues, n'ont jamais été l'objet d'une investigation. Quant aux manuscrits, ils constituent parfois une version unique d'une œuvre remaniée par la suite. Leurs parties de remplissage soulevaient déjà de nombreuses interrogations concernant leur origine, interrogations auxquelles nous tenterons d'apporter des éléments de réponse. De manière générale, le *Catalogue thématique des sources du grand motet* indique, dans chacune des notices d'œuvres, une brève mention de comparaison entre les différents exemplaires conservés³². Mais aucune confrontation minutieuse de sources n'avait encore été effectuée. Celle-ci permettra d'établir un lien, une filiation ou, au contraire, de justifier une totale indépendance des copies lyonnaises par rapport aux autres. Parmi les manuscrits, d'autres œuvres n'avaient jamais suscité aucune étude. Citons, entre autres, le cas emblématique du *Misericordias Domini* en fragments de Bergiron, dont les bibliothécaires avaient peine à identifier l'auteur, et dont l'analyse a offert de nombreuses informations sur le répertoire, la pratique compositionnelle et l'appropriation du genre.

Enfin, ni les travaux de Léon Vallas, ni les mémoires universitaires n'ont abordé les sources musicales de l'ancien Concert de Lyon du point de vue de leur entité, de leur histoire, de l'établissement de cette collection, de la genèse des copies, *etc.* Divers musicologues contemporains évoquent pourtant souvent ce fonds dans des études plus générales : c'est le cas, par exemple, de Lionel Sawkins, lorsqu'il identifie des copistes isolés d'œuvres de Lalande, ou de Laurent Guillo qui recense quelques papiers à musique imprimés présents à Lyon³³. Aucun travail de synthèse n'avait jusqu'alors été envisagé dans le but de définir les caractéristiques de ce fonds musical d'importance. Il apparaissait donc nécessaire d'analyser le système de catalogage et d'en déceler sa cohérence, afin de pouvoir affirmer que la numérotation des partitions relevait d'une chronologie, postulat de base pour des études ultérieures.

79 p. ; GAS (Catherine), *La Cantate à travers l'œuvre d'un académicien lyonnais du XVIII^e siècle : Paul de Villesavoye*, mémoire de maîtrise d'éducation musicale sous la direction de Daniel Paquette, 1987, 2 vol., 202 p. ; 253 p. ; LEROY (Jean-Luc), *Contribution à l'étude du Grand Motet français au XVIII^e siècle ; restitution du Confitebor... de Delaunay de la bibliothèque de l'Académie de Lyon*, mémoire de maîtrise de musicologie sous la direction de Pierre Saby, université Lumière-Lyon 2, 1996, 242 p. ; 50 p. ; OLIVIER (Maurice), *Les controverses de la musique en France et notamment à Lyon de 1700 à 1754*, mémoire de maîtrise de musicologie sous la direction de Daniel Paquette, université Lumière-Lyon 2, 1989, 120 p.

³² MONGRÉDIEN (Jean) éd., *Catalogue thématique des sources...*, *op. cit.*

³³ SAWKINS (Lionel), *A Thematic Catalogue...*, *op. cit.* ; GUILLO (Laurent), « Les papiers à musique imprimés en France au XVIII^e siècle : un nouveau critère d'analyse des manuscrits musicaux », in : *Revue de musicologie*, t. LXXXVII, n° 2, 2001, p. 307–369.

▪ **Problématique et plan**

L'analyse précise et fouillée de la collection de motets à grand chœur conservée à Lyon répond au souci d'analyser la pratique musicale lyonnaise au XVIII^e siècle. De nombreuses interrogations émergent sur ce sujet : comment et dans quelles conditions étaient exécutées ces pièces ? Que nous racontent les volumes de musique anciens sur l'histoire d'un art local ? Le Concert a-t-il imprimé sa marque sur les œuvres qu'il possédait ? Toutes ces questions s'inscrivent en réalité dans une problématique plus générale, s'interrogeant sur l'existence même d'une musique purement lyonnaise : dans quelle mesure des œuvres, telles que les motets à grand chœur, dont la composition, la copie ou l'exécution sont liées à un cadre spatio-temporel, une esthétique et des usages musicaux propres à Lyon, pourraient-elles être qualifiées d'œuvres « lyonnaises » ? Existe-t-il des caractéristiques musicales spécifiques à la cité rhônalpine ? Notre problématique, s'attachant aux modalités locales d'exécution, se décline sur plusieurs niveaux : celui des circonstances historiques de l'exécution proprement dite d'une œuvre, celui de son écriture et celui de ses interprètes. L'examen de ces modalités implique un regard sur le détail des œuvres elles-mêmes, sur le contexte dans lequel elles existent, ainsi qu'une comparaison avec d'autres répertoires, d'autres sources, provenant de diverses collections françaises.

Nous évoquerons, dans une première partie, les cadres d'exécution spatio-temporels du Grand motet à Lyon. L'académie des beaux-arts ou Concert de Lyon, qui organisa des concerts hebdomadaires de 1713 à 1773, tiendra ici une place de choix, puisqu'un grand motet y était exécuté à chaque séance. Cette société avait une salle de concert et une bibliothèque musicale qui passait pour une des plus belles du royaume. Mais le Motet à grand chœur s'approprie aussi d'autres lieux et circonstances, qui seront évoqués ensuite : l'éphémère académie des Jacobins, la cérémonie annuelle du vœu pour la santé du roi Louis XV, les fêtes et réjouissances publiques et les concerts spirituels. Cette première partie se présentera donc comme une analyse synthétique concernant les différents lieux et circonstances propices au genre, délimitant un cadre et apportant des éléments nouveaux sur la vie musicale lyonnaise.

Notre deuxième partie se concentrera sur une analyse rigoureuse du *corpus* de motets à grand chœur conservés à Lyon. Le catalogue de l'académie constituera le premier élément d'investigation : il recense les différents titres du répertoire, dont les deux tiers ont malheureusement disparu. L'analyse des papiers de musique et des filigranes complètera une présentation des graphies musicales. Les écritures musicales y seront identifiées et ordonnées, ce qui permettra de présenter une liste des copistes lyonnais. Toutes ces données offriront de nombreux éléments de réponse quant à la datation des motets, au problème des parties de remplissage, à celui de l'orchestration et de l'origine des œuvres. Mais de nombreux cas particuliers soulèvent des questions, qu'il s'agisse, par exemple, de

L'authentification de certaines œuvres ou encore de problèmes spécifiques aux compositions de Lalande.

Enfin, la dernière partie de notre thèse s'arrêtera sur la question du répertoire du genre à Lyon. Les sources archivistiques permettent en effet de recenser une grande diversité de compositeurs. La majorité d'entre eux sont des maîtres de musique de la Cour ou des institutions parisiennes, mais l'on trouve également des compositeurs d'autres provinces, des Lyonnais et quelques étrangers. Le répertoire subit, comme dans tout le royaume, un changement après 1750. L'évocation du Concert spirituel parisien et des autres académies de provinces permettra, en outre, de dégager des spécificités lyonnaises. Cette étude du répertoire sera suivie de l'examen des sources lyonnaises, qui témoignent de la réception spécifique des œuvres à Lyon. Au travers de compositions de Lyonnais émergeront des caractéristiques locales, tandis que la comparaison entre les diverses sources conservées offrira des indices quant à l'adaptation du Grand motet à Lyon.

Par ce travail, nous chercherons à montrer qu'il existe bien une « musique lyonnaise ». Celle-ci se définit par des caractéristiques matérialisant la réception d'un genre en province, caractéristiques identifiables par le truchement d'un cadre d'exécution, d'un style et d'interprètes locaux.

PREMIERE PARTIE :

Les cadres d'exécution
du Grand motet à Lyon

Introduction

Le Grand motet, à Lyon comme dans les autres grandes villes du royaume de France, s'approprie deux lieux emblématiques de la cité : les églises et les académies. Le premier, espace consacré, est le lieu du divin. Ces sanctuaires peuvent dépendre de l'autorité diocésaine et donc de l'archevêque, s'il s'agit d'églises paroissiales. Mais il peut aussi bien s'agir de chapelles des couvents et monastères, nombreux dans le tissu urbain lyonnais du XVIII^e siècle. Les ordres religieux ayant chacun leur caractère et leur particularité, ce sont alors des espaces se distinguant les uns des autres. Le second cadre, offert par les académies et leurs concerts hebdomadaires, est le cercle privé de l'élite sociale et artistique. Le motet n'y est plus régi par des contraintes liturgiques et y trouve un cadre établi. Les corrélations entre les deux espaces, religieux et académiques, sont pourtant multiples, concernant notamment le répertoire ou les interprètes.

La distinction entre ces deux cadres d'exécution du Motet à grand chœur, solistes et orchestre illustre pleinement l'émancipation de la musique religieuse, qui sort de l'office divin pour résonner dans les salles de concert. Cette mutation, sans écarter la fonction sacrée du motet, le projette dans un autre univers. Depuis longtemps déjà la musique sacrée est jouée en dehors des églises. Avec son académie des beaux-arts, fondée en 1713, Lyon est en avance de quelques années sur les autres villes, puisque le Grand motet bénéficie déjà, à cette date, de la fréquence hebdomadaire du concert¹. Le Concert spirituel parisien, pour exemple, ne sera fondé qu'en 1725. Jusque dans les années 1760 au moins, l'existence parallèle de la musique religieuse au concert et à l'église est tout à fait naturelle.

Le Motet à grand chœur reste, dans toutes les circonstances, le fait d'une élite. C'est une musique d'apparat ; les moyens exceptionnels qu'elle requiert ne permettent pas son exécution dans un cadre religieux ordinaire et légitiment son caractère solennel. C'est pourquoi le Grand motet, tout en étant joué dans le cadre sélectif des académies lyonnaises, est aussi le symbole de la fête et de la magnificence de la cité.

Lyon, nous l'avons vu, est extrêmement marqué par une tradition liturgique diocésaine, qui conditionne toute la musique religieuse². Or, malgré la pratique du plain-chant qui domine le paysage musical sacré, le nombre de cérémonies extraordinaires ou régulières impliquant un grand motet est vraiment important. Si Léon Vallas a déjà fait connaître, par son travail, un grand nombre de ces fêtes lyonnaises, l'existence du Grand motet lyonnais, par rapport à un environnement aussi centré sur la monodie, n'a jamais été

¹ Il existait déjà pourtant quelques rares académies françaises avant cette date, notamment à Strasbourg où, dès 1686, une société de concert fondée par Sébastien de Brossard, appelée « académie de musique », fait jouer des extraits d'opéras. Cf. BROSSARD (Yolande de), *Sébastien de Brossard : théoricien et compositeur, encyclopédiste et maître de chapelle, 1655-1730*, Paris : Picard, 1987, 74 p.

² Nous expliquons cette tradition du plain-chant spécifique à l'Église lyonnaise dans notre introduction générale, p.8.

considérée. De plus, de multiples zones d'ombres subsistaient encore autour de l'exécution du genre à Lyon, ce qui justifiait et même imposait de débiter notre travail par le rappel du cadre spatio-temporel lié aux partitions conservées.

Cette partie dresse donc un état des lieux et des circonstances dans lesquels est exécuté le Grand motet à Lyon de 1713 à 1773. Les académies tiennent la première place par la fréquence à laquelle elles donnent à jouer des motets : d'abord celle des beaux-arts ou du Concert, qui organise des concerts hebdomadaires durant toute cette période et dont la salle est un lieu choisi, puis la plus éphémère académie des Jacobins. Vient ensuite le salut du 8 août, ou « vœu pour la santé du roi », fondé en 1722 et commémorant la guérison du souverain, qui permettra l'exécution d'une composition originale chaque année jusqu'en 1763. Ce sont ensuite toutes les réjouissances et fêtes publiques célébrées à Lyon et dont le *Te Deum* est l'élément le plus significatif. Les quelques concerts spirituels organisés dans la ville seront enfin évoqués.

CHAPITRE I :

L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS (1713–CA. 1773)

Le XVIII^e siècle ignore encore le concert public, du moins tel que nous l'entendons aujourd'hui, accessible à tous moyennant une contrepartie financière, et non pas limité à un cercle privé. Il existe pourtant, sous une forme différente, au sein des académies musicales³. Le siècle des Lumières est celui des académies. Qu'elles soient littéraires ou scientifiques, celles-ci jouissent d'une popularité grandissante. L'art s'approprie aussi cette forme d'organisation et l'on voit s'établir, dans de nombreuses villes françaises, des sociétés d'amateurs se réunissant pour entendre de la musique : leur nombre s'élève à au moins trente et une⁴. Les caractéristiques des académies provinciales sont plus ou moins communes ; les académiciens, issus de milieu favorisés, notables ou aristocrates, s'abonnent pour profiter des concerts. Les exécutants peuvent être les académiciens eux-mêmes, secondés voire remplacés par des musiciens professionnels. Ainsi existe-t-il un lien étroit entre académies de concert et les académies royales – comédies ou opéras –, les instrumentistes et chanteurs se partageant souvent entre théâtre et séances académiques. Toutes ces académies ou « Concerts » contribuent grandement à l'évolution des genres et sont le reflet du bon goût, tant pour la musique instrumentale que vocale, profane que sacrée. L'académie lyonnaise tient une grande place dans le paysage français, par sa longévité mais aussi par sa taille. C'est la deuxième académie fondée en France, après l'académie des Lyriques de Bordeaux en 1707⁵. L'*Encyclopédie*, dans son article « Concert », en vante les mérites :

³ On pourra consulter, pour une vue global sur les académies et les concerts en France au XVIII^e siècle, les ouvrages et articles de référence suivants : ANTHONY (James R.), *La musique en France à l'époque baroque de Beaujoyeux à Rameau*, trad. française de Béatrice Verne, titre original *French Baroque music from Beaujoyeux to Rameau*, Paris : Flammarion, 1981, 556 p. ; BRENET (Michel), *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, *op. cit.* ; BURTON (Humphrey), « Les académies de musique en France au XVIII^e siècle », in : *Revue de musicologie*, t. XXXVII, n° 2, 1955, p. 122–147 ; DUHAMEL (Jean-Marie), *La musique dans la ville, de Lully à Rameau*, Lille : Presses universitaires de Lille, 1994, 358 p. ; FAVIER (Thierry), « Nouvelles sociabilités, nouvelles pratiques : les concerts sous le règne de Louis XV », in : *Regards sur la musique... au temps de Louis XV*, DURON (Jean) éd., Wavre : Mardaga/CMBV. « Regards sur la musique », 2007, p. 107–139 ; LESURE (François), *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris : Klincksieck, 1999, 367 p.

⁴ LESURE (François), *Dictionnaire musical des villes de province*, *op. cit.*, p. 17. L'auteur dénombre les académies dont on connaît l'existence de sources sûres.

⁵ Viendront ensuite Arles (1715), Marseille (1717), Pau (1718), Aix-en-Provence, Carpentras, La Rochelle et Montpellier (1719), Orléans (1721), Béziers et Avignon (1723), Tours et Toulouse (1724) et Grenoble (1725), pour ne citer que les premières.

« Dans quelques villes considérables de province, plusieurs particuliers se réunissent pour entretenir à leurs dépens des musiciens qui forment un concert. On dit le concert de Marseille, de Toulouse, de Bordeaux, &c. Celui de Lyon est établi en forme par lettres patentes, & a le titre d'académie royale de Musique. Il est administré par des directeurs élus par les particuliers associés, & c'est un des meilleurs qu'il y ait en province. Par un des statuts de cet établissement, chaque concert doit finir par un motet à grand chœur. Il n'est guere de ville en Europe où on ait tant de goût pour les Arts, dont les habitans soient aussi bons citoyens, & où les grands principes des mœurs soient si bien conservés : l'opulence ne les a point détruits, parce qu'elle n'y fleurit que par le travail & l'industrie. Le Commerce seul fait la richesse de la ville de Lyon, & la bonne foi est le grand ressort de cette utile & honnête maniere d'acquérir. ⁶ »

Comme l'indique cet article, l'histoire du Grand motet à Lyon est étroitement liée à celle de l'académie des beaux-arts, puisque une œuvre du genre est exécutée à chaque concert. Les Lyonnais vont donc pouvoir entendre toutes les semaines, pendant soixante ans, un motet pour grand chœur, solistes et orchestre. L'académie est en cela le lieu de prédilection du genre ; preuve en est également le grand fonds musical conservé à Lyon, témoignage du répertoire. L'étude de l'histoire du Concert lyonnais, de son fonctionnement et les informations sur la salle dont il se dote sont autant d'éléments qui offrent de précieuses connaissances sur la pratique musicale dans la ville.

Léon Vallas, il y a maintenant plus d'un siècle, écrivit sa thèse sur cette académie des beaux-arts ⁷. Cet ouvrage est remarquable, notamment parce qu'il propose une somme de toutes les connaissances sur l'institution : la première partie présente l'historique du Concert, tandis que la seconde s'attache aux discussions théoriques sur la musique qui ont eut lieu au sein de l'académie. Vallas, après avoir dépouillé de façon systématique et extrêmement complète tous les fonds d'archives de Lyon, a sorti et exposé pratiquement toutes les sources d'époque sur le XVIII^e siècle lyonnais. Nombre d'entre elles sont d'ailleurs introuvables aujourd'hui, égarées dans des déménagements de fonds, ou parfois mal cotées. C'est pourquoi, pour notre étude sur la vie de l'académie des beaux-arts, nous nous sommes naturellement appuyée sur les travaux de Léon Vallas, ainsi que sur ses notes de travail ⁸. Les sections rappelant l'historique ou le fonctionnement de l'académie des beaux-arts se basent essentiellement sur les ouvrages cités plus haut, auxquels nous renvoyons pour plus de précisions. Cependant, de nombreux points restaient inexplorés ou avaient été l'objet d'une étude factuelle qui n'exploitait pas certaines informations quant à la pratique musicale autour du motet. Nous développons donc ces éléments précis dans ce chapitre, lorsque notre problématique l'exige, nous contentant dans d'autres cas de renvoyer à l'ouvrage de Léon Vallas.

⁶ « Concert », in : DIDEROT (Denis) et D'ALEMBERT (Jean Le Rond) éd., *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Genève : Pellet, 1777, t. VIII, p. 792–793.

⁷ Cf. VALLAS (Léon), [1908].

⁸ VALLAS (Léon), [1908] et [1932]. Ses notes et sa correspondance sont conservées à la bibliothèque municipale de Lyon. Il s'agit du « fonds Léon Vallas », dont le récent inventaire est consultable sur le site internet de la bibliothèque : www.bm-lyon.fr.

A. Historique de l'académie

1. 1713 : la création

L'ACADEMISME MUSICAL EN FRANCE

Les concerts « publics », c'est-à-dire plus largement accessibles à tous, véritable bouleversement dans le paysage musical de l'Ancien Régime, s'établissent en France dans les années 1710, favorisés par un intérêt croissant pour la musique. Le concert parisien des Mélophilètes, fondé par le magistrat de Lubert, en est une des toutes premières illustrations. Il est placé sous la figure du prince de Conti et rassemble tous les lundis des amateurs de musique, musiciens non-professionnels. L'entrée est libre, mais sur invitation. Cette société musicale joue un rôle déterminant pour l'académie lyonnaise, puisque Jean-Pierre Christin (1683–1755)⁹, participant à ces réunions artistiques lors de ses années parisiennes va s'en inspirer, de retour dans sa ville natale, pour fonder l'académie des beaux-arts¹⁰.

Si Lyon possède un opéra depuis 1688, aucune société de concert ne semble avoir existé au XVII^e siècle¹¹. En 1713, Jean-Pierre Christin et Nicolas-Antoine Bergiron de Briou, seigneur du Fort-Michon (1690–1768)¹², fondent ensemble le Concert lyonnais qui prend le titre d'« académie des beaux-arts ». Ces deux musiciens dilettantes, âgés respectivement de trente et vingt-trois ans, vont regrouper dans leur société, à l'image de la société des Mélophilètes, des amateurs de musique. Il s'agit d'offrir chaque semaine une séance musicale, dont le programme est interprété par les académiciens qui savent jouer d'un instrument, secondés par des musiciens professionnels. En 1714, l'académie est officiellement constituée et placée sous la protection du Maréchal duc Neufville de Villeroy, alors gouverneur de Lyon, ami de M^{me} de Maintenon et favori de Louis XIV. Nous reviendrons plus loin sur le rôle de ce protecteur¹³.

Lyon est la première ville française à se doter d'une académie de musique. Il est vrai qu'il existe déjà à Bordeaux, dès 1707, une société d'amateurs se réunissant pour jouer de la musique – l'académie des Lyriques –, mais le Concert n'y est véritablement créé qu'en 1727. Marseille et Carpentras suivent de près l'exemple de la capitale des Gaules, et se

⁹ Sur Jean-Pierre Christin, voir également la section sur sa collection de musique, p. 163–164, ainsi que celle qui lui est consacrée en tant que copiste (Lyon–28), p. 260–261.

¹⁰ Ce jeune amateur de musique, fils d'un négociant lyonnais, est aussi, Dériard le signale dans ses *Biographies des Lyonnais dignes de mémoire*, nommé capitaine de quartier, par décret royal. Cf. DÉRIARD (Jules et Louis), *Antoine-Auguste Dériard, sa vie intime, ses travaux scientifiques et littéraires et le résumé analytique de ses biographies des Lyonnais dignes de mémoire, nés à Lyon ou qui y ont acquis droit de cité*, Lyon : Pitrat l'Aîné, 1890, p. 128.

¹¹ Cf., *Les concerts à Lyon au 17^e siècle*, publication de la journée d'études des Rencontres de Gadagne (14 octobre 2002), dirigée par Jérôme Dorival, Lyon : musée Gadagne, 2004, 93 p.

¹² Il est plus communément appelé Bergiron du Fort-Michon, ou plus simplement Bergiron. Nous parlerons de Bergiron tout au long de notre thèse et renvoyons, pour les références exactes des pages, à l'index en fin de volume.

¹³ Voir *infra*, p. 33–35.

dotent chacune d'une académie en 1717 et 1719. Des académies de Concert vont être fondées dans pas moins de trente-cinq villes françaises : après Marseille et Carpentras, ce sont Bordeaux, Troyes, Dijon, Nancy, Rouen, Pau, Chartres, Moulin, Bayeux, Tours, Reims, Lille puis Clermont-Ferrand qui instituent à leur tour un Concert¹⁴. Le public est généralement choisi, mais n'est pas composé uniquement de la noblesse : il inclut toutes les classes de la société ayant les moyens de participer à la vie culturelle de la ville.

DIFFERENTES ACADEMIES SOUS UN MEME NOM

Ce n'est qu'à Lyon et à Bordeaux que les séances musicales vont de pair avec des assemblées littéraires et scientifiques. L'académie des sciences et belles-lettres lyonnaises existe déjà depuis mai 1700. Elle propose à son public des conférences à caractère scientifique. En 1724, des lettres patentes officialisent l'existence du Concert sous le nom d'académie des beaux-arts, parallèlement à l'académie des sciences et belles-lettres, dont elle est dissociée¹⁵. À ces lettres sont associées les statuts qui seront imprimés la même année¹⁶. Le règlement comprend trente-huit articles, qui définissent tant le rôle des académiciens, trésoriers, syndics, secrétaires, que le fonctionnement de l'académie et de ses concerts hebdomadaires. C'est aussi en 1724 que l'académie des beaux-arts décide de faire construire un bâtiment avec une grande salle de concert¹⁷.

Cette émulation donne également naissance à une société savante organisant des réunions d'échange d'idées et de conversation sur la musique, en marge des concerts hebdomadaires. L'organisation régulière de ces discussions intellectuelles à partir de 1736 correspond à l'arrivée de musiciens professionnels, remplaçant les amateurs aux concerts hebdomadaires. Les archives de l'académie lyonnaise conservent d'importants dossiers rassemblant une trentaine de mémoires sur la théorie de la musique, entre 1736 et 1758¹⁸. Réunies sous la même appellation, les deux activités de l'académie sont en réalité assez indépendantes l'une de l'autre. L'académie des beaux-arts se réunit alors deux fois par semaine : le mercredi pour le concert et le samedi pour les conférences.

Pour éviter toute confusion, les séances musicales du mercredi sont communément appelées « Concert », à l'image des autres académies françaises. Cependant, le 1^{er} juin 1748, la séparation des deux sociétés se concrétise : le Concert garde invariablement le nom d'« académie des beaux-arts », tandis que la compagnie de conférence reçoit le titre

¹⁴ Cf. DUHAMEL (Jean-Marie), *La musique dans la ville, de Lully à Rameau*, *op. cit.*

¹⁵ *Statuts et règlements de l'Académie des Beaux-Arts établie à Lyon par Lettres patentes du Roy*, Lyon : André Laurens, 1724, BML, Fonds Coste, 115 954. On y trouve les lettres patentes, p. 3–6.

¹⁶ *Ibid.* Les statuts sont retranscrits par Léon Vallas [1908], p. 54–58.

¹⁷ Cet « hôtel du Concert » fait l'objet d'un développement de section dans ce même chapitre. Voir *infra*, p. 42–62.

¹⁸ Plusieurs travaux ont été faits sur le sujet. Citons entre autres : OLIVIER (Maurice), *Les controverses de la musique en France...*, *op. cit.* ; GUILLO (Laurent), *Répertoire des écrits sur la musique antérieurs à 1800...*, *op. cit.*

de « société royale des beaux-arts ». En juin 1758, cette société royale des beaux-arts, toujours séparée du Concert, est réunie à l'académie des sciences et belles-lettres, sous le nom d'« académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon »¹⁹.

LA DEVISE ET LE CACHET



Illustration 1 : cachet de l'académie des beaux-arts

L'académie des beaux-arts se dote, dès ses débuts, d'une devise et d'un cachet. Le choix de ceux-ci est débattu puis fixé en août 1713²⁰. Le cachet, que nous reproduisons ci-contre, est composé d'un caducée, croisé d'une lyre surmontée d'une couronne de lauriers. Une épigraphe les accompagne : « *Et voce et arte* ». Ce sceau servira, entre autres, à marquer toute la collection de musique acquise par l'académie.

Le fait le plus remarquable, dans l'histoire de l'académie des beaux-arts de Lyon, est sans aucun doute sa longévité et la constance de son activité. Rarement une académie aura subsisté aussi longtemps et sans interruption aucune au XVIII^e siècle. Bien souvent, après la vague et l'enthousiasme de la création de ces sociétés durant la première moitié du siècle, les académies ont du mal à se maintenir ; à Dijon, Aix-en-Provence ou Rennes, par exemple, le Concert connaît des difficultés et doit cesser pendant quelques temps son activité. S'il est vrai qu'à Lyon comme ailleurs l'académie des beaux-arts est en perpétuel déficit financier, elle réussit néanmoins à conserver sa place dans la vie musicale. Jean-Marie Duhamel, parlant de Lyon, rappelle qu'« un climat ouvert aux choses de l'esprit y avait toujours régné, qui se confirma au XVIII^e siècle : avec cent quatre-vingt-cinq académiciens enregistrés, Lyon remporte un record inégalé dans tout le royaume²¹ ». Pourtant, l'académie des beaux-arts connaît, tout au long du siècle, des difficultés succédant à l'effervescence des débuts et de grands changements dans son organisation.

¹⁹ Cette réunion des deux académies savantes est scellée par des lettres patentes : *Lettres patentes et règlements de l'académie des sciences, belles lettres et arts de Lyon*, 1758, AML, 0003 GG 156, pièce [?].

²⁰ Cf. VALLAS (Léon), [1908], p. 27-28.

²¹ DUHAMEL (Jean-Marie), *La musique dans la ville, de Lully à Rameau*, op. cit., p. 78.

2. 1713–1724

De 1713, année de sa fondation, jusqu'en 1724, date de la construction de l'hôtel du Concert et de l'obtention de ses lettres patentes, l'académie connaît une véritable période d'engouement. Ce sont parmi les années les plus actives, partagées entre la mise en place de l'organisation, des statuts et du fonctionnement, mais aussi marquées par plusieurs réjouissances. Ainsi, en 1714, un *Impromptu* mis en musique par Bergiron du Fort-Michon, est donné pour honorer le maréchal Neufville de Villeroy lors de son passage à l'académie. La bibliothèque s'enrichit d'un répertoire de cantates, d'*oratorios*, de symphonies, de motets, mais aussi de divertissements, arrangements lyonnais de partitions lyriques.

Cette période inclut aussi le séjour de Jean-Philippe Rameau à Lyon. Le musicien, organiste au couvent des Jacobins et compositeur pour la ville entre 1713 et 1715, a vraisemblablement participé aux activités du Concert lyonnais. Du moins connaît-il et estime-t-il ses deux jeunes fondateurs ²².

L'académie va aussi bénéficier de l'émulation engendrée par la présence éphémère d'une autre académie, celle des Jacobins dont nous parlerons dans le chapitre suivant ²³. Enfin, en 1721 est fondé le salut du 8 août en mémoire de la guérison du roi, cérémonie qui donnera lieu à l'exécution d'un grand motet chaque année ²⁴.

3. 1724–1759

En 1724, peu après son officialisation, l'académie des beaux-arts fait construire une grande salle pour ses concerts hebdomadaires ²⁵. Cet investissement marque le début des problèmes financiers qui ne l'abandonneront pas jusqu'à sa disparition. La mort du maréchal de Villeroy en 1730 est suivie, l'année suivante, par celle de son fils archevêque.

La débâcle financière conduit l'académie à vendre à la ville son hôtel du Concert en 1741, tout en conservant la jouissance. Mais malgré ses difficultés et les restrictions budgétaires, l'académie débute la seconde moitié du siècle en conformité avec le goût de son époque. Les musiciens virtuoses commencent à se produire : Mondonville et

²² En témoignent une lettre de Rameau adressée à Christin, datée du 3 novembre 1740 et conservée à l'académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon (« pour vous assurer de ma reconnaissance sur le passé »), ainsi que l'annonce parue dans les *Affiches de Lyon* du 27 avril 1768, spécifiant, pour Bergiron, que « Le grand Rameau, le père de la Musique François, estim[a] ses talents & les distingu[a] toujours ». Sur la présence de Rameau à Lyon, lire l'article de Léon Vallas, « Rameau à Lyon », in : *Revue Musicale de Lyon*, 6^e année, n^{os} 3 et 4, 1 et 8 novembre 1908, p. 73–84. L'auteur y synthétise les informations apportées dans sa thèse, [1908], p. 35–41. Voir aussi, du même auteur, [1932], p. 130–138.

²³ Voir *infra*, chapitre II p. 64–73.

²⁴ Nous consacrons le chapitre III à cette cérémonie du 8 août. Voir *infra* p. 74–102.

²⁵ Cet « hôtel du Concert » fait l'objet d'un développement de section. Voir *infra*, p. 42–62.

Guignon en 1744, Jean-Marie Leclair l'aîné en 1746, ainsi que divers musiciens étrangers de passage ²⁶.

Si le Concert est bien distinct de la société de conférences musicales, les académiciens fréquentent l'une et l'autre société. À cet égard, il importe de mentionner la figure de Louis Bollioud-Mermet, membre de l'académie de Lyon. Celui-ci, grand adversaire de Rameau et de ses théories, mais aussi de la musique italienne ou instrumentale, se dresse en 1746, dans son mémoire *De la corruption du Goust dans la Musique Françoise*, contre les défenseurs du modernisme musical ²⁷. Décritant les dissonances et la virtuosité résultant d'un abus d'ornements, il préfère l'art lyrique de Lully. Le répertoire lyonnais ne semble cependant pas souffrir de ces idées réactionnaires, suivant de près la mode parisienne, comme nous le verrons plus loin ²⁸.

4. 1759–1773

À partir de 1759, la vie de l'académie et plus précisément le programme des concerts hebdomadaires nous sont connus grâce aux *Affiches de Lyon* qui publient un encart chaque mercredi ²⁹. Le répertoire évolue : la virtuosité apparaît, favorisée par la place grandissante de la musique instrumentale, et le grand motet conventionnel cède du terrain aux ariettes et aux symphonies. La clarinette et le *piano-forte* font leur apparition. Un orgue est installé dans la salle de concert et les virtuoses de passage se font de plus en plus nombreux ³⁰. Le jeune Mozart lui-même va jouer dans l'hôtel du Concert en 1766. Jean-Jacques Rousseau y fait exécuter un motet de sa composition. Toutefois, malgré cette apparente constance, l'académie est en proie à un déficit budgétaire de plus en plus vaste. Les administrateurs multiplient les initiatives pour parer à cette situation : loterie, bals, application du règlement à la lettre pour éviter les abus ; autant d'initiatives demeurant sans succès. Bergiron du Fort-Michon, fondateur du Concert, meurt en 1768, treize ans après Christin. Tous ces événements vont précipiter la disparition de l'académie lyonnaise.

²⁶ La famille de Jean-Marie Leclair (1697–1764), Lyonnais d'origine, participe activement à la vie musicale de la ville, notamment Jean-Marie Leclair le second (1703/1777), resté dans sa ville natale, et seront fréquemment cités à ce titre dans notre thèse. Le père de Jean-Marie, lui-même musicien aura huit enfants, dont six seront violonistes. Sur Jean-Marie Leclair, voir PINCHERLE (Marc), *Jean-Marie Leclair, sa vie, son œuvre, discographie*, Paris : La Colombe, 1952 ; réimpr. Plan-de-la-Tour : éditions d'Aujourd'hui, coll. « Les introuvables », 1985, 133 p. ; VALLAS (Léon), [1932].

²⁷ BOLLIOUD-MERMET (Louis), *De la corruption du Goust dans la Musique Françoise*, Lyon : Delaroche, 1746, 53 p., BML, cote 356 962.

²⁸ Le répertoire est l'objet de notre troisième partie (p. 367–483).

²⁹ Ces programmes de concert, publiés par les *Affiches de Lyon* entre 1759 et 1772, seront analysés dans notre troisième partie, consacrée au répertoire de grands motets joués à Lyon (chapitre I, p. 375–378).

³⁰ Nous reviendrons sur l'installation de l'orgue, lorsque nous décrirons plus loin dans ce même chapitre la grande salle de l'hôtel du Concert (p. 60) et, dans notre deuxième partie, l'instrumentation des motets (p. 312–313).

5. Après 1773 : la dissolution

Les académies provinciales vont disparaître une à une en France à la période de la Révolution, mais leur déclin aura commencé bien avant. Les causes en sont nombreuses : essoufflement du public après la trop grande popularité de la musique au début du XVIII^e siècle, engouement pour l'opéra comique, *etc*³¹. Pourtant, malgré une activité souvent en pointillés de nombreuses académies françaises (Dijon, Aix-en-Provence ou Rennes par exemple) dans la seconde moitié du siècle, celle de Lyon se maintient de façon très régulière. Paradoxalement, le Concert de Lyon va être un des premiers à se dissoudre. Nous n'avons pu comprendre avec précision quand l'académie cessa ses activités de manière définitive. Les sources se contredisent souvent.

UNE DATE INCERTAINE

Les quelques témoignages contemporains, par exemple Bruyzet de Manévieux, dans son éloge posthume à Soubry³², attestent en tous cas que le Concert n'existe plus en 1775. Alors que le dernier programme de concert paraît dans les *Affiches de Lyon* du 30 décembre 1772, l'*Almanach* de Lyon cesse de consacrer des pages à l'académie des beaux-arts en 1775³³. Une délibération consulaire indique que la société d'agriculture utilisait une des salles de l'hôtel du Concert, mais cette occupation avait déjà débuté en 1762.

Les musicographes du XIX^e siècle, s'appuyant souvent sur des sources qui ne sont plus localisées aujourd'hui, se contredisent aussi beaucoup. Le compositeur et violoncelliste Hainl écrit : « Jarnowick, célèbre violoniste, et Porto, célèbre corniste, furent les derniers artistes qui s'y firent entendre³⁴ ». Or le premier de ces deux artistes se donnent à entendre au théâtre de Lyon le 5 janvier 1778 ! Reuschel avance la date de 1788, tandis que Cochard affirme, en 1817, que l'académie se disperse avec la Révolution³⁵. Cette thèse sera reprise par beaucoup d'autres... Léon Vallas situe, quant à lui, cette dislocation entre 1772 et 1773. Ces deux dates correspondent en effet à l'arrêt de parution des avis concernant l'académie des beaux-arts dans les *Affiches de Lyon*, puis dans l'*Almanach*.

³¹ Nous renvoyons à nouveau, pour une histoire plus générale des académies en France à l'ouvrage de Michel Brenet (*Les concerts en France sous l'Ancien Régime, op. cit.*)

³² BRUYZET de MANÉVIEUX, *Éloge de M. Soubry, trésorier de France de la généralité de Lyon*, Chambéry : s. e., 1775, p. 14 : « L'étranger que l'on a prévenu avant que d'arriver à Lyon que le concert de cette ville n'existe plus [...] ».

³³ *Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon*, 1711–1759, puis *Almanach de la ville de Lyon et des provinces de Lyonnais, Forez et Beaujolais*, 1760–1793, Lyon : Aimé Delaroche, annuel. La bibliothèque municipale de Lyon conserve des exemplaires, sous la cote 356 029.

³⁴ HAINL (George-François), *De la musique à Lyon depuis 1713 jusqu'à 1852*, Lyon : Vingtrinier, 1852, p. 9.

³⁵ REUSCHEL (Maurice), « La musique à Lyon », in : *L'express musical*, 16 août 1903, p. 1–2 ; COCHARD (Nicolas-François), *Description de Lyon ou notice sur les monuments remarquables et sur tous les objets de curiosité que renferme cette ville*, Lyon : Périsse frères, 1817, p. 102.

En 1787, une lettre de la commission provinciale explique :

« Depuis nombre d'années, le Concert a cessé (il y a près de vingt ans) ; on a tenté plusieurs fois de le rétablir mais toujours vainement ; les amateurs deviennent plus difficiles, ne sont ni assez riches ni assez nombreux pour en faire les fonds et le nouveau plan dont s'occupe le Consulat et que le public ignore, échouera toujours contre le double écueil que présentent le changement de goût et l'insuffisance des moyens. ³⁶ »

C'est pourquoi les dates sont aussi confuses : des concerts remplacèrent de façon discontinue les séances de l'académie sur une volonté de la ville de restaurer l'ancienne institution. Ces concerts sont ceux que l'on appelait plus communément le « concert des amateurs ».

LE CONCERT DES AMATEURS ET LES CONCERTS A BENEFICES

Avec la dissolution de son académie des beaux-arts, Lyon ne va pas perdre sa vie musicale. Le Concert va être remplacé par un Concert d'amateur et différents concerts à bénéfiques, organisés par les virtuoses lyonnais ou de passage à Lyon.

Le « petit Concert pour les amateurs » existait déjà avant que l'académie ne cesse. Les *Affiches de Lyon* font paraître une note en 1764 indiquant qu'ils ont lieu depuis quelques temps déjà et que leur fonctionnement est lié à l'académie des beaux-arts :

« Lundi prochain, le petit Concert pour les Amateurs tiendra son assemblée à 5^h 30 dans une Salle de l'Académie des Beaux Arts. Ces assemblées sont un rétablissement des anciens petits Concerts, qui avoient été suspendus quelques temps. ³⁷ »

La fondation de ces petites réunions est sans doute en lien avec l'arrivée de musiciens professionnels au Concert remplaçant les amateurs. En effet ces derniers, qui ont plaisir à exécuter eux-mêmes la musique, n'ont plus le loisir de le faire dans le cadre des séances hebdomadaires ; ils ont donc peut-être créé ces petites réunions pour pouvoir jouer ensemble de la musique de chambre.

En 1775, juste après la disparition de l'académie du Concert, s'installe le Concert des amateurs. Son existence est attestée par un discours de Bruyzet de Manévieux :

« L'étranger que l'on a prévenu avant que d'arriver à Lyon que le concert de cette ville n'existe plus, est agréablement détrompé, quand introduit au concert des amateurs il s'y voit entouré d'une assemblée plus brillante qu'aucune province puisse fournir, y entend une musique des mieux exécutées, & que les voix qui l'enchantent sont celles de dames qui joignent le goût du talent aux charmes de la beauté. ³⁸ »

³⁶ *Lettre de Mrs les Procureurs Syndics à M. le Contrôleur Général*, 16 octobre 1787, manuscrit, ADR, Commission intermédiaire, correspondance n° 1, 9 C 7.

³⁷ *Affiches de Lyon*, supplément au n° 11, 15 mars 1764, p. 44.

³⁸ BRUYZET de MANÉVIEUX, *Éloge de M. Soubry...*, *op. cit.*, p. 15.

L'orateur, par le récit d'une anecdote, remarque ensuite que ces concerts sont bien meilleurs que ceux de l'académie. Il y évoque même des billets imprimés, des séances régulières et une administration qui ressemblerait fort à celle du Concert de Christin et Bergiron.

Les tentatives de restauration de l'académie sont nombreuses. Le concert spirituel du jour de Noël 1783 a vraisemblablement lieu dans l'ancienne salle de l'académie ³⁹. Le 5 janvier 1784, Serrières et ses filles organise un concert de musique de chambre à leur profit ⁴⁰. De février à avril 1785, pendant le Carnaval, des concerts sont donnés dans la salle du Concert, sur le modèle des anciennes séances ⁴¹. Le bénéfice ne va plus à l'académie dissoute, mais à des musiciens virtuoses qui exécutent une grande partie du programme. Ce sont les concerts à bénéfices, tels qu'il en existait à Paris parallèlement au Concert spirituel en cette fin de siècle. Les instrumentistes voyagent et se produisent dans de nombreuses villes, créant un programme dont ils sont la figure principale. Il n'y a plus de grand motet, mais quelques pièces sacrées pour voix seules sont parfois chantées, entre les diverses ariettes et airs tirés d'opéras comiques, les symphonies ou les sonates. On rejoue pourtant encore l'ouverture d'*Atys* de Lully. Les virtuoses sont à l'honneur et font la valeur du concert. En trois mois, ces séances vont accueillir Anthony au basson, Wachter, clarinettiste de la Musique du roi, Fodor, puis Richter, le fils du compositeur au *piano-forte*, et David, ténor italien. Tous ces musiciens ont une solide réputation à Paris. L'orchestre est exclusivement composé d'amateurs. Voici, pour exemple, le programme d'un de ces concerts, donné le 20 mars, jour des Rameaux :

« Dans ce concert donné au bénéfice de M. Richter, cet habile claveciniste fils d'un compositeur célèbre, a exécuté un concerto de sa composition sur un grand *piano-forté* en forme de clavecin ; M. Kers a exécuté un concert de clarinette, M. Thibaut un concerto de violon, M. St Aubin a chanté une ariette, M. d'Arboville la chasse de *Tom-Jones* ; mais ce qui a été répété deux fois avec des applaudissemens toujours plus vifs, c'est l'*O Salutaris*, à trois voix, sans accompagnemens, de M. Gossec. L'affiche avoit annoncé que ce superbe motet seroit chanté par MM. St. Aubin, Soulié & d'Arboville : M. Soulié n'ayant pu se rendre au concert, la partie a été remplie sur-le-champ par M. Morel, professeur distingué, aussi estimable par son caractère & ses qualités personnelles, qu'intéressant par ses talens, son goût & son amour pour son art. ⁴² »

Ce dernier exemple de petits concerts d'amateurs, encore publics, sera suivi par de nombreux autres. Nous n'en connaissons pas les programmes ; beaucoup étaient privés. Lorsque l'académie cessera, ces concerts se multiplieront et permettront aux amateurs de continuer à jouer et entendre de la musique, hors cadre institutionnel ⁴³.

³⁹ *Journal de Lyon*, n° 1, 8 janvier 1784, p. 15.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Les dates de ces concerts sont les suivantes : 10 février, 24 février, 20 mars et 11 avril 1785.

⁴² *Journal de Lyon*, n° 7, 31 mars 1785, p. 112. Les autres comptes-rendus paraissent aussi dans les journaux suivants : n° 4, 16 février 1785, p. 63 ; n° 5, 2 mars 1785, p. 76 ; n° 8, 13 avril 1785, p. 126-127.

⁴³ Maurice Reuschel, dans son article « La musique à Lyon » (*op. cit.*), mentionne une série de concerts hebdomadaires avant la Révolution. Certains ont lieu le soir chez Dumont, fabricant de soie, rue Puits Gaillot. Ils rassemblent une trentaine d'amateurs, qui exécutent ensemble des symphonies et des ouvertures. Stadler, clarinettiste réputé dirige

B. Fonctionnement de l'académie

1. Les protecteurs

S'il est une constante lorsque l'on étudie l'histoire des académies de province au XVIII^e siècle, c'est celle du protectorat. La personne patronnant la société de concert est généralement une figure de l'autorité royale : c'est très souvent un représentant du monarque au niveau local. L'académie lyonnaise se place, dès sa fondation, sous l'appui des autorités régionales. Elle choisira deux protecteurs officiels : le maréchal François Neufville de Villeroy, gouverneur de Lyon et son fils François-Paul, archevêque. Le prévôt des marchands va exercer tout au long du siècle un appui dont il montrera maintes fois la fidélité, notamment par de multiples aides financières, qu'elles soient directes ou détournées. Camille Perrichon, prévôt de 1730 à 1739, par exemple, protège aussi les « filles de la comédie » et a une influence très forte sur le gouverneur de Lyon, le duc de Villeroy. Ce dernier est pourtant absent de Lyon, puisqu'il vit à la Cour⁴⁴. Mais la protection de la famille Neufville de Villeroy est d'un tout autre ordre. Toutes puissante à Lyon, représentante à la fois du roi et de l'Église, elle va constituer une garantie indispensable au bien-fondé de la société.



Illustration 2 :
Portrait du maréchal François Neufville de Villeroy

François de Villeroy (1644–1730), maréchal de France, est gouverneur et lieutenant général de la province de Lyon depuis 1685. Ami d'enfance de Louis XIV, il devient gouverneur du jeune Louis XV pendant la Régence. En réalité, le maréchal ne vient que très rarement à Lyon, logeant pour l'essentiel à la Cour. Il se déplace en 1714 et est alors somptueusement accueilli au Concert. Cette considération du protecteur pour son

l'ensemble. D'autres sont donnés le dimanche à la maison Mantes. Ce sont des séances particulières, toujours menées par Stadler, dans lesquelles Tony Batter acquerra sa réputation.

⁴⁴ Pendant la Régence, le maréchal disgracié va toutefois être contraint de se retirer pendant deux années dans sa ville de Lyon. Mais ce n'est qu'une exception. Les ducs de Villeroy ne viennent que de temps à autre séjourner dans le Lyonnais. Ils sont cependant en relation étroite avec la ville dont ils reçoivent cadeaux et argent ; l'administration municipale, prévôts et échevins, ne sont nommés qu'après leur approbation. La nomination de membres de la famille de Villeroy au siège d'archevêque (Camille, puis François-Paul) va renforcer l'autorité du duc dans son gouvernement.

académie va être perçue comme une véritable reconnaissance. Les règlements et le caducée sont établis sous l'impulsion du maréchal qui signe lui-même les statuts. Le 10 août 1722, il refuse au Régent un entretien en tête-à-tête avec le roi. Cet incident provoque sa disgrâce : il est mis dans une voiture et renvoyé dans ses terres de Neufville, localité près de Lyon où la famille possédait un château ⁴⁵. Louis XV est très affecté par son départ. Dans son exil, ruminant les espoirs de retour en grâce, le maréchal va être plus présent pour les Lyonnais.

En 1715, François-Paul (1677–1731), second fils du maréchal, est nommé archevêque de Lyon. Il va se poser naturellement lui aussi comme protecteur avec son père et prendra part souvent et de manière très active aux séances et festivités du Concert et aux conférences de l'académie. Ce protectorat établit un lien unique entre l'académie et l'Église, alors que de nombreuses autres villes, dont le directeur du Concert est en même temps maître de chapelle, bénéficient naturellement d'un rapport étroit entre les deux institutions. Nous reviendrons plus en avant sur François-Paul de Villeroy, puisque le prélat composa même deux motets à grand chœur pour l'académie lyonnaise ⁴⁶.

Après ces deux grandes figures, le protectorat restera établi officiellement, mais les rapports ne seront jamais aussi étroits que durant le premier quart de siècle. Le Concert se place toujours sous la protection de « Monseigneur le Duc de Villeroy », comme l'indique chaque année l'*Almanach* lyonnais ⁴⁷. Le gouverneur est aussi protecteur de l'académie des sciences, belles lettres et arts. Cette protection du Concert durera jusqu'en 1773. Mais l'acquisition de la salle et de ses dépendances en 1727 par la municipalité donne au prévôt des marchands et aux échevins la direction, essentiellement financière semble-t-il, du Concert et constitue en quelque sorte une protection supplémentaire et bien plus effective que celle de la famille de Villeroy.

En 1730, Louis-Nicolas, marquis d'Alincourt puis troisième duc de Villeroy (1671–1734) remplace son père comme gouverneur de Lyon jusqu'en 1734. Lui succède ensuite son fils, Louis-François-Anne Neufville de Villeroy (1694–1765), duc de Villeroy et de Retz. Ce dernier cède sa charge en 1763 en faveur de son neveu, Gabriel-Louis-François (1731–1794) qui devient à son tour duc de Villeroy. Ce sera le dernier gouverneur de Lyon : il est guillotiné le 28 avril 1794. Trois archevêques se succèdent après 1731 : M^{grs} Chateauneuf de Rochebonne, Tencin et Malvin de Montazet ; mais aucun, même le

⁴⁵ Ce château est le château d'Ombreval, à Neuville-sur-Saône, actuelle mairie de la ville, qui prit son nom de la famille Villeroy. Acquis en 1630 et reconstruit en 1650 par M^{gr} Camille de Villeroy, abbé d'Ainay, le château possède sa propre chapelle, dont le chœur est décoré de bois sculptés. C'est l'église paroissiale qui se visite encore aujourd'hui. Le parc avait la réputation d'être splendide.

⁴⁶ Le seul conservé, un *Notus in Judaea Deus*, est évoqué dans notre deuxième partie, au sujet de ses parties intermédiaires (p. 351–352).

⁴⁷ *Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon, op. cit.*

dernier cité pourtant homme de lettres, ne s'investit comme l'avait fait François-Paul de Villeroy.

2. Les officiers, inspecteurs, bibliothécaires, etc.

Dès les commencements, l'académie se structure, créant des charges indispensables à son organisation interne. Les détenteurs de ces différentes fonctions portent le titre d'officiers, dont le directeur est la tête. Ils peuvent être amateurs de musique, comme Soubry qui « s'amusoit a jouer des instruments ⁴⁸ », mais cela ne semble pas être une faculté indispensable. Il s'agit souvent de notables ou aristocrates lyonnais, choisis parmi les échevins, trésorier de France, ou autres distinctions. Il est très étonnant de voir que Bergiron, bibliothécaire et fondateur de l'académie, va même occuper cette fonction de directeur pendant un an, de 1763 à 1764 ! Le directeur a essentiellement un rôle administratif, puisqu'il est chargé, selon les statuts de l'académie édités en 1724, de convoquer les assemblées et de veiller au bon fonctionnement général.

L'inspecteur a une fonction de sous-directeur ; ils seront deux pour cette même charge à partir de 1751. Le trésorier se charge des comptes et le bibliothécaire s'occupe de tous les ouvrages musicaux, livres et archives de l'académie ⁴⁹. Les autres officiers, syndics ou secrétaires ont plus un rôle social. Les statuts de l'académie mettent bien en évidence cet aspect :

« Les quatre Syndics donneront les ordres nécessaires, les jours de Concert, afin qu'on n'introduise dans la Sale de l'Académie que ceux qui doivent y entrer ; ils en feront les honneurs, et s'aideront mutuellement dans leurs fonctions [...]. Le premier Syndic distribuera aux Etrangers les Billets qui leur seront destinés pour entrer au Concert. ⁵⁰ »

Une anecdote racontée *a posteriori* à propos du Concert fait ce même constat :

« Quoique je ne connoisse pas une note de musique, j'étois, il est vrai, officier du concert ; mais je n'étois occupé dans mon emploi qu'à donner la main aux dames. ⁵¹ »

Il y a donc bien une différence entre les officiers chargés de l'administration et les autres, simples garants de la représentation sociale de l'académie.

⁴⁸ BRUYZET de MANÉVIEUX, *Éloge de M. Soubry...*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁹ La charge de bibliothécaire fait l'objet d'un paragraphe spécifique dans la deuxième partie de notre thèse, au premier chapitre consacré à la bibliothèque de l'académie et à son catalogue (p. 160–161).

⁵⁰ *Statuts et reglements de l'Academie des Beaux-Arts...*, *op. cit.*, article X.

⁵¹ BRUYZET de MANÉVIEUX, *Éloge de M. Soubry...*, *op. cit.*, p. 16.

3. Les académiciens

L'article XIV des statuts de l'académie des beaux-arts fixe le nombre d'académiciens à deux cents, dames comprises. Les académiciens ordinaires et honoraires se différencient des académiciens associés. Ces derniers, instrumentistes ou chanteurs, sont admis uniquement pour leurs talents musicaux et, s'ils ne participent à aucune dépense, sont tenus de jouer ou de chanter lors des concerts.

Devenir académicien ordinaire ou honoraire implique de payer un abonnement annuel. Fixé à 75 livres en 1724, il varie au Concert de Lyon de 60 à 100 livres. Dans la première moitié du XVIII^e siècle, les abonnements des autres académies provinciales sont assez similaires : 50 livres à Nantes et Rouen, 60 à Marseille et 100 à Lille, par exemple.

4. Les concerts hebdomadaires

Les statuts de l'académie des beaux-arts, publiés en 1724, définissent ainsi la fréquence des réunions et les vacances :

« XVI. – L'Académie s'assemblera deux jours de chaque semaine, l'un pour les Conférences qui auront pour objet les Beaux-arts, et l'autre pour le Concert. Le jour des Conférences sera fixé au Samedi à trois heures, et celui du Concert au Mercredi à quatre heures et demie, depuis le commencement du mois de Novembre jusqu'à la fin d'Avril; et à cinq heures depuis le commencement du mois de Mai, jusqu'à la fin d'Octobre. Lorsque le Mercredi se trouvera être un jour de Fête, le Concert sera remis au lendemain, ou à un autre jour indiqué par les Officiers. A l'égard des conférences, elles se tiendront toujours le Samedi.

XVII. – Les exercices de l'Académie seront suspendus la quinzaine de Pâques.

XX. – Il n'y aura point d'Assemblée pour les Conférences depuis le quinzième du mois de Septembre, jusqu'au premier samedi après la fête de St Martin. ⁵² »

LES BILLETS ET AVERTISSEMENTS

Les académiciens ne sont évidemment pas tenus, du moins aucun texte ne l'exige, de venir à chaque séance. L'entrée aux concerts exigeait un ticket. Chaque séance peut admettre, outre les académiciens, trente dames de la ville et quinze étrangers ⁵³. Ces derniers, comme le stipule l'article X des statuts, devaient être munis d'un billet d'entrée pour chaque concert ; les académiciens ont un laissez-passer annuel. La comptabilité municipale a gardé dans ses archives la trace de dépenses pour faire imprimer des billets

⁵² *Statuts et reglements de l'Academie des Beaux-Arts...*, *op. cit.*, articles XVI, XVII et XXIX.

⁵³ *Statuts et reglements de l'Academie des Beaux-Arts...*, *op. cit.*, articles XXVIII–XXIX.

de concert. Un mémoire signale qu'Aimé Delaroche, imprimeur de la ville, a fourni « 300 billets sur carré fin pour le Concert », pour 18 livres ⁵⁴.

Dans cette même quittance, pour les six premiers mois de l'année 1749, on trouve la liste suivante ⁵⁵ :

« -	200 billets avertissement pour le Concert	12 livres
« -	250 billets avertissement pour le Concert	15 livres
« -	500 billets avertissement pour le Concert	30 livres
« -	200 billets avis du Concert d'après paques	12 livres
« -	600 billets pour servir aux renvoys et rentrées des concerts	36 livres »

Puis, pour l'année 1751 ⁵⁶ :

« -	1000 billets, avis de la rentrée du Concert	60 livres »
-----	---	-------------

En plus de l'avis qu'elle faisait paraître dans la presse locale hebdomadaire – les *Affiches de Lyon* – pour annoncer les programmes de concert, l'académie des beaux-arts usait d'affichettes, « avis » ou « avertissements » qu'elle distribuait ou collait pour informer le public. En 1771, dans les *Affiches de Lyon*, l'annonce d'un concert extraordinaire le lundi 11 mars atteste de cela, en indiquant à la suite du programme : « L'affiche du jour expliquera mieux les morceaux qui seront exécutés » ⁵⁷.

LES RELACHES ET JOURS FERIES

L'académie des beaux-arts a des périodes de relâche calquées sur celles de toutes les institutions de l'Ancien Régime. Usuellement, les juridictions ordinaires, académies et autres établissements littéraires sous la protection du roi, suivent les périodes de fêtes du Parlement. Les vacances du Concert recouvrent donc en théorie les jours gras, la quinzaine de Pâques, la semaine de Pentecôte, de Notre-Dame de septembre (Nativité de la Vierge, 8 septembre) à la Saint-Martin (11 novembre) et de Noël (25 décembre) jusqu'aux Rois (Épiphanie, premier week-end de janvier). À cela s'ajoutent les fêtes extraordinaires, comme l'Annonciation, l'Ascension ou encore la Fête-Dieu qui sont toujours fériées.

En réalité, les relâches se réduisent à la période de Pâques et aux mois de septembre, octobre et mi-novembre. Le dernier concert a généralement lieu après la fête de la Vierge (l'Assomption, fêtée le 15 août), mais il arrive que les vacances commencent la première

⁵⁴ *Etat d'impressions faits par Aimé De la Roche de l'ordre du consulat pour le compte de la ville et communauté de Lyon, pendant les 6 premiers mois de l'année 1749*, Lyon : Delaroche, 1749–1751, AML, CC 3316, f° 17.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, f° 318.

⁵⁷ *Affiches de Lyon*, n° 11, 13 mars 1771, p. 4.

semaine de septembre. La coupure des fêtes de fin d'année n'est jamais pratiquée, ni celle de la semaine de Pentecôte. Lorsque le concert tombe un 25 décembre ou 1^{er} janvier, il est simplement décalé de quelques jours, comme le prévoient les statuts. Pendant cinquante ans ces périodes seront appliquées à la lettre.

LA FREQUENCE DES CONCERTS

Les académies françaises offrent à leur public un ou deux concerts hebdomadaires, habituellement précédés d'une seule répétition générale. Les concerts ont généralement lieu en fin d'après-midi. À Marseille, par exemple, les amateurs se réunissent les lundi et vendredi, mais la salle est ouverte toutes les après-midi à ceux qui le désirent. Les concerts de l'académie lyonnaise ont lieu chaque mercredi à 16 h 30 en hiver, à 17 h en été, comme le précisent les statuts ⁵⁸. Le procès-verbal de la séance du 6 août 1714 de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres, alors indépendante du Concert, mentionne les amateurs de musique et leurs « concerts réglez tous les Mècredis [*sic*] » ⁵⁹. En 1721, le *Mercur galant* affirme que les concerts ont bien lieu chaque semaine. L'*Almanach* et les *Affiches de Lyon* attestent que la fréquence et l'horaire sont les mêmes jusqu'en 1773. Quand le concert ne peut avoir lieu le mercredi, il est reporté souvent au lundi, parfois au jeudi ou au vendredi. Mais à partir de 1770, le samedi est systématiquement choisi en cas d'ajournement.

Mais le jour a parfois changé. En 1742 et 1743 le concert est le samedi pendant l'hiver et recommence après Pâques un lundi. De 1744 à 1752, c'est toujours le lundi qu'ont lieu les assemblées. Dès 1753, on retourne au mercredi jusqu'à la dissolution de l'académie.

LES REPETITIONS

Les concerts des académies françaises sont généralement précédés d'une, voire de deux répétitions. L'académie rémoise, fondée en 1749, n'organise par exemple qu'une répétition le jeudi, veille du concert ⁶⁰. Le fonctionnement semble être le même à Lyon, bien que nous n'ayons pu trouver qu'une seule et unique trace de ce ceci. Les musiciens, engagés souvent par ailleurs à l'opéra, devaient probablement s'organiser pour agencer leur emploi du temps ou prévoir les répétitions dans la journée, laissant les soirées libres pour les représentations.

Léon Vallas signale dans son premier ouvrage qu'il a trouvé une feuille manuscrite concernant une répétition préparatoire au concert du mercredi 24 janvier 1742. Ce feuillet

⁵⁸ *Statuts et reglements de l'Academie des Beaux-Arts...*, *op. cit.*, article XVI. L'intégralité de l'article est citée p. 36.

⁵⁹ Cette lettre est citée par Vallas dans sa thèse : [1908], p. 27.

⁶⁰ Cf. TAÏEB (Patrick), « Le Concert de Reims, 1749-1791 », in : *Revue de musicologie*, t. XCIII, n° 1, 2007, p. 32.

manuscrit se trouvait dans une partition du *Phaëton* de Lully ⁶¹. Il s'agit, aux dires du musicographe, d'un tableau sans doute écrit par le maître de musique Grenet, détaillant la prochaine répétition. Ce document permet bien sûr de connaître le programme du concert ; en outre il constitue aussi l'unique témoignage des répétitions qui devaient avoir lieu avant les concerts. Ces répétitions sont indispensables à la mise au point musicale, mais aussi au choix des fragments exécutés et à la distribution vocale. Les noms des chanteurs sont indiqués en face des morceaux et les coupes sont présentées. La répétition a lieu le dimanche 21, soit trois jours avant le concert et le programme et la distribution des rôles sont établis la semaine précédente.

5. Les musiciens

Dans les premières années d'existence de l'académie, les académiciens ordinaires jouant d'un instrument ou chantant tiennent eux-mêmes leur partie dans l'orchestre ou le chœur. Les statuts de 1724 indiquent en effet :

« XXI. – Tous les Académiciens Ordinaires exécuteront leur Partie dans le Concert, et lorsqu'ils ne pourront pas s'y trouver, ils auront soin d'en avertir quelques jours auparavant l'Inspecteur, ou en son absence le Bibliothécaire. ⁶² »

Le nombre de musiciens se voit renforcé par la participation d'artistes professionnels au côté des amateurs, dès les débuts de l'académie. La présence des professionnels, nommés comme académiciens associés, est obligatoire : admis pour leur talent musical, ils sont exonérés de droits d'inscription mais sont tenus de participer aux concerts. Ces musiciens sont pour la plupart recrutés parmi l'orchestre et le chœur de l'opéra, qui rassemble déjà tout ce que la ville compte comme instrumentistes et chanteurs. Parmi eux quelques noms sont restés célèbres : Jean-Marie Leclair, frère cadet de Jean-Marie Leclair l'aîné ou encore Pierre Donzelague, facteur de clavecin ⁶³. Les étrangers, instrumentistes ou chanteurs, peuvent seconder les académiciens. L'orchestre est donc assez disparate : au côté des instruments tels que les violes, flûtes, hautbois ou violoncelles se trouvent probablement des guitares ou encore des luths tenus par les amateurs.

En 1736, tous les musiciens amateurs sont remplacés par des gagistes. L'orchestre est alors exclusivement professionnel ; les académiciens chantant ou jouant d'un instrument deviennent de simples auditeurs. Le dossier de l'académie, conservé aux archives municipales de Lyon, contient encore quelques contrats d'engagement de chanteurs pour

⁶¹ Cf. VALLAS (Léon), [1908], p. 83. Vallas note en bas de page « Cette partition porte actuellement le n° 35 du fonds musical du Palais des Arts. C'est un exemplaire de la première édition de *Phaëton* [sic]. ». Mais la partition, actuellement cotée à la bibliothèque municipale de Lyon, Rés. FM 27 276, ne contient plus le document manuscrit.

⁶² *Statuts et reglements de l'Academie des Beaux-Arts...*, *op. cit.*, article XXI.

⁶³ Un de ses instruments, de facture très belle et originale, a été conservé dans la collection du musée des tissus de Lyon.

les années 1726 et 1752 ⁶⁴. Ce changement, nous le verrons, aura des répercussions tant sur le répertoire que sur la pratique musicale.

La liste des musiciens pensionnaires de l'Académie pour 1757, que nous présentons en annexe, a été retrouvée par Léon Vallas dans la reliure d'une partition musicale ⁶⁵. Nous n'avons pas retrouvé ce document qui, heureusement, a été reproduit par Vallas dans ses ouvrages sur la musique à Lyon ⁶⁶. Cette année-là, l'académie compte quarante-deux pensionnaires, dont dix femmes. La liste inclut des musiciens, dont l'activité nous est connue grâce aux annonces musicales de l'*Almanach* de l'époque ⁶⁷. Le chœur est alors formé de dix chanteuses et dix chanteurs, dont six se produisent également à l'opéra. L'orchestre est composé de neuf violons, de deux hautbois ou flûtes, d'un cor de chasse, de quatre violoncelles, d'un clavecin et de quatre autres instruments, que les noms inconnus des musiciens ne nous ont pas permis d'identifier ⁶⁸.

Pour le trimestre de juillet à septembre 1765, l'état des appointements est encore conservé dans les archives de l'académie. Ce document est lui-aussi reproduit en annexe ⁶⁹. Les pensionnaires sont trente-six, dont six femmes : quatorze choristes et vingt-deux instrumentistes. Les appointements sont très différents les uns des autres puisqu'à cette époque certains pensionnaires complétaient leurs revenus en donnant des cours particuliers au sein de l'académie.

L'augmentation des professionnels est certainement l'une des causes des problèmes financiers que connaît l'académie dans la seconde moitié du siècle. En effet, les académiciens amateurs, qui prenaient une part active dans l'exécution de la musique, deviennent de simples spectateurs et se désintéressent peu à peu du Concert. De plus, les coûts qu'engendre l'emploi de musiciens pensionnaires à l'année sont une part non négligeable du budget de l'académie.

⁶⁴ *Lettre d'engagement de Paul Villesavoie, batteur de mesure, et de sa femme Suzanne Palais, chanteuse, au Concert*, 6 février et 28 mars 1726, AML, 0003 GG 156, pièce 3 ; *Contrat d'engagement de Touchain, haute-contre au Concert*, 28 novembre 1752, AML, 0003 GG 156, pièce 4 ; *Contrat d'engagement de M^{lle} Bon, premier et second rôles au Concert*, 13 janvier 1752, AML, 0003 GG 156, pièce 5.

⁶⁵ Cf. annexe IV.

⁶⁶ VALLAS (Léon), [1908], p. 93 ; *Id.* [1932], p. 272.

⁶⁷ *Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon, op. cit.*

⁶⁸ Pour le détail des renseignements concernant chaque chanteur et musicien, voir VALLAS (Léon), [1908], p. 272–275.

⁶⁹ Cf. annexe V : *Concert quartier de Juillet 1765. Etat des appointement des Pensionnaires du Concert pendant le quartier de juillet 1765*, 4 octobre 1765, AML, 0003 GG 156, pièce 11.

6. Les maîtres de musique

Le poste de maître de musique à l'académie des beaux-arts est relativement instable. En soixante ans, le Concert est dirigé successivement par dix personnes différentes, ce qui fait une moyenne de six ans par musicien. En voici la liste :

- 1713–1718 : Nicolas-Antoine Bergiron de Briou du Fort-Michon ⁷⁰.
- 1718–1726 : Jacques-Louis David.
- 1726–1731 : Paul de Villesavoye.
- 1731–1739 : François Estienne.
- 1739–1753 : François-Lupien Grenet.
- 1753–1755 (ou 1756) : Jacques-Simon Mangot.
- [1755 (*interim*) : Mathieu Belouard].
- 1756– ? : André-Louis Legoux (aîné).
- ?–1768 : Claude-Marie Legoux (cadet).
- 1768–1773 : Jean Lobreau.

Le maître de musique de l'académie peut être un musicien de bonne renommée ; c'est le cas de Grenet par exemple, qui a déjà été représenté à la Cour et vient de Paris, ou encore d'Estienne, très sollicité dans le sud de la France. Mais Bergiron, David, Belouard, qui assure l'*interim* en 1755, les frères Legoux ou encore Lobreau sont des musiciens lyonnais.

La lettre d'engagement de Paul de Villesavoye comme batteur de mesure au Concert, datée du 6 février et du 28 mars 1726, est conservée aux archives municipales de Lyon ⁷¹. Elle indique que le maître de musique, tenu de battre la mesure au concert hebdomadaire place des Cordeliers, doit aussi participer chaque mois aux « reglements des concerts », ce qui correspond probablement à l'établissement du programme, mais aussi aider les musiciens ou chanteurs qui auront des difficultés à s'exercer, assister et battre la mesure aux répétitions ordonnées par les officiers, ou encore prendre soin des partitions qui lui seront remises par le bibliothécaire. Son salaire annuel s'élève à 1 800 livres, moyennant un engagement de neuf ans. En réalité, ni Paul de Villesavoye, ni sa femme Suzanne Palais engagée comme chanteuse par le même contrat, ne respecteront cette période. Le maître de musique bénéficie d'un logement dans l'hôtel du Concert.

Plusieurs sources postérieures, dont la célèbre *Biographie universelle des musiciens* de Fétis, indiquent que Guillaume Audibert fut lui aussi maître de musique à l'académie de Lyon ⁷². En réalité, rien ne fonde cette affirmation. L'argument majeur que l'on puisse y opposer est le fait que, contrairement à tous les autres maîtres de musique du Concert lyonnais, le

⁷⁰ Le *Mercur de France* précise en 1729 que Bergiron a dirigé le Concert pendant six années.

⁷¹ *Lettre d'engagement de Paul Villesavoye...*, *op. cit.*

⁷² Audibert, né à Aix-en-Provence au début du siècle, était pensionnaire au Concert de Toulon. Il se fait connaître par une lettre qu'il écrit à d'Argenson, ministre des affaires étrangères en 1746, et par un mémoire sur la découverte d'un chiffre musical de son invention conservé à la bibliothèque nationale.

nom d'Audibert n'apparaît pas dans le catalogue de la bibliothèque. Or il semble évident que si Audibert avait dirigé l'académie, il y aurait fait jouer des pièces de sa composition.

L'académie des beaux-arts de Lyon est donc une véritable institution, dont le fonctionnement est extrêmement précis. Elle se place sous la protection du pouvoir local, se définissant ainsi socialement, et organise ses séances entre vacances et jours fériés. Les académiciens, qu'ils soient officiers, bibliothécaires, musiciens amateurs ou simples auditeurs, participent au bon fonctionnement de leur société, et ce malgré les difficultés qu'elle rencontre au cours de son existence. La salle de concert bâtie par cette société constitue la réalisation la plus emblématique de cette brillante assemblée.

C. L'hôtel du Concert

Les travaux publics et constructions diverses changent le visage de la ville de Lyon au siècle des Lumières. De nombreux édifices publics s'élèvent dans la presque totalité : la statue et les fontaines de la place Louis-Le-Grand, le théâtre de Soufflot, la loge des changes, la façade de l'hôtel-Dieu. La ville se dote d'écriteaux indiquant le nom des rues, d'un service de balayage des voies publiques, de fiacres, d'une organisation de pompiers, *etc.* C'est dans ce progrès de l'environnement urbain que va s'ériger l'hôtel du Concert.

En 1724, l'académie des beaux-arts fait construire sa propre salle de concert. La ville de Lyon se dote donc d'un lieu de concert assez tôt après la fondation de l'institution musicale. D'autres villes françaises n'auront jamais de salle attitrée, tandis que Rouen par exemple utilise une salle construite en 1735⁷³. Le bâtiment lyonnais, appelé communément « hôtel du Concert » ou « maison du Concert », n'existe plus aujourd'hui et peu de témoignages y ont prêté une attention particulière ; les différents érudits du siècle dernier tentent de décrire un bâtiment qui fut détruit quelques cinquante ans auparavant, mais les renseignements sont livrés avec parcimonie. Léon Vallas y consacre quelques pages dans sa thèse, tandis que Prosper Holstein le décrit succinctement⁷⁴. Il existe aussi quelques rares évocations de voyageurs ou lettrés français, se bornant malheureusement à une ou deux phrases élogieuses, que nous citerons plus loin.

⁷³ Reims n'aura, par exemple, jamais de salle de concert. Sur la ville de Rouen, voir : ÉLART (Joann), « Les origines du concert public à Rouen à la fin de l'Ancien Régime », in : *Revue de musicologie*, t. XCIII, n° 1, 2007, p. 55.

⁷⁴ VALLAS (Léon), [1908], p. 58–62 ; HOLSTEIN (Prosper), *Le Conservatoire de musique et les salles de concert à Lyon*, Lyon : Rey / Revue d'histoire de Lyon, 1904, 52 p.

1. Avant 1724 : des lieux de concerts méconnus

Dès ses débuts en 1713, l'académie des beaux-arts a besoin d'un lieu pour ses concerts hebdomadaires. Contrairement à d'autres villes de province, il semble que l'académie ait toujours eu sa propre salle indépendante, qu'elle ne partage avec aucune autre institution. Il pouvait arriver en l'absence de salle, à Reims par exemple, que l'hôtel de ville prêtât à son Concert une de ses pièces pour les séances hebdomadaires. Celle-ci lui est réservée uniquement ce jour-là, mais les frais sont néanmoins à la charge des usagers ⁷⁵. L'académie de musique d'Aix-en-Provence a également son siège en l'hôtel de ville jusqu'en 1727, date à laquelle elle sera accueillie chez les Grands augustins ⁷⁶. Ces arrangements sont le lot de nombreuses académies provinciales. Rien de tel pour la société lyonnaise qui, du moins à ses débuts, marque sa volonté d'indépendance et d'autonomie. En 1714, elle se réunit dans une salle, dont nous ne savons rien, louée place Saint-Clair, dans le quartier du même nom situé entre l'actuelle place Croix-Pâquet et la Croix-Rousse. Quand au port Saint-Clair, où était vraisemblablement la salle, il est juste au-dessous de Croix-Pâquet, sur le versant Rhône de la Croix-Rousse.

Le Concert restera dans ce quartier, au nord de la presqu'île lyonnaise, où s'installe aussi l'opéra ou Académie royale de musique. C'est en effet un quartier vivant, centre de la vie culturelle lyonnaise. La cité se concentre autour de son hôtel de ville et la place Bellecour, ou Louis-le-Grand, se trouve encore très à l'écart. Un contemporain raconte d'ailleurs qu'au début du siècle « le quartier Bellecour est alors éloigné du centre ville, et aucune voiture n'existant pour s'y rendre ⁷⁷ ».

2. 1724–1725 : la construction de la salle

L'année 1724 est celle de tous les projets pour l'académie des beaux-arts : elle reçoit le 4 septembre ses lettres patentes et fait imprimer ses statuts officiels. C'est cette même année qu'elle engage des pourparlers avec les Cordeliers du couvent Saint-Bonaventure pour la construction d'une salle de concert.

⁷⁵ Voir sur ce sujet l'article de Patrick TAÏEB, « Le Concert de Reims, 1749–1791 », in : *Revue de musicologie*, t. XCIII, n° 1, 2007, p. 17–52.

⁷⁶ Christiane Jeanselme y consacre son article « L'académie de musique d'Aix-en-Provence sous l'Ancien Régime », in : LESURE (François) éd., *La musique dans le midi de la France. XVII^e–XVIII^e siècles*, actes des Rencontres de Villecroze du 5 au 7 octobre 1994, Paris : Klincksieck, 1996, p. 71–105.

⁷⁷ Témoignage cité par Prosper Holstein (*Le Conservatoire de musique et les salles de concert à Lyon, op. cit.*), d'après les AML, série BB, 1706.

LE CONSETEMENT DES FRERES CORDELIERS

Les religieux avaient, au XVI^e siècle, aménagé en espace public l'actuelle place des Cordeliers, dans leur cimetière, contre une rente annuelle. La ville s'engageait en contrepartie à ne rien y faire bâtir, ni à la céder pour y construire. Il est donc nécessaire en 1724 de renégocier ces conditions avec les Frères mineurs.

Le 11 mars 1724, les religieux cèdent la partie de terrain sur la place nécessaire à la construction de la salle. Les archives municipales lyonnaises conservent un extrait du livre des actes capitulaires précisant cet accord :

« [Énumération des religieux présents] que Messieurs du Concert près Saint Clair ayant formés le dessein de faire bâtir une sale et autres appartements pour y tenir leurs assemblées et faire leurs concerts, ils ont jugés que le fond de la place étant au devant de leur couvent du côté du Rhône étoit un endroit convenable pour cette construction. [...] Messieurs les prévost des marchands et échevins leur ayant fait espérer laditte permission, pourvu que les religieux de ce couvent qui ont anciennement concédés ladite place à la ville, y consentissent, en laissant de chaque côté du dit batiment une rüe ou espace de dix-huit à vingt pieds de largeur, et sous la condition que si la compagnie et société du dit concert venoit à se rompre et à cesser, les dits batiments qui auront été construits pour ycelle, apartiendront à la ville pour en disposer aïnsy et comme bon luy semblera en remboursant et payant par la ville le prix à celuy ou à ceux à qui il serro[it dû]. [...]

« En premier lieu, qu'il ne pourra être tirré à conséquence pour l'avenir, et que Mesdits Sieurs les Prévost des marchands et Echevins ne pourront sous quel pretexte que ce soit faire bâtir, n'y permettre être bâti dans l'étendue de ladite place aucun autre ediffice de quelque qualité qu'il soit [...].

« En second lieu que le Batiment que Mesdits Sieurs du Concert feront construire, ne pourra point être élevé au-delà de vingt-cinq pieds n'y être augmenté en longueur et largeur.

« En troisième lieu que le dit batiment soit qu'il demeure à lesdits Sieurs du Concert, ou qu'il appartienne à la Ville ou à des particuliers, ne pourra jamais être employé à des usages prophanes comme pour des bals, opéra et autres spectacles publics de quelques nature et qualités qu'ils soyent.

« En quatrième lieu que le dit batiment ne pourra jamais etre aliénné, donné, cédé, ni loué à des communautés ecclésiastiques séculières ou régulières ny pour y établir des chapelles, oratoires, confrairies et autres usages de cette qualité.

« En cinquième lieu, que Mesdits Sieurs les Prévost des marchands et Echevins garantiront dès à présent le dit couvent de toutes recherches et poursuites qui pourroient être faites contre iceluy, à cause de la ditte construction, par quelques personnes que ce soit, et de tout autre événement, en sorte que les dits Religieux ny leurs successeurs n'en souffrent aucune chose, et que les rentes à eux dues par les contracts cy dessus dattés et leurs autres biens n'en soyent en aucune manière diminués.

« Et finalement que Mesdits Sieurs les Prévost des marchands et Echevins seront tenus sitôt que l'assemblée du dit Concert ne subsistera plus de payer aux Religieux de ce couvent cent cinquante livres de pension ou rente foncière, annuelle et perpétuelle au lieu de cent livres qu'ils

luy doivent à présent, sans que les présentes clauses puissent en être réputées comminatoires. [...] ⁷⁸ »

Les conditions édictées par les Cordeliers fixent principalement la taille du bâtiment et proscrivent un usage profane ou la cession à une autre communauté religieuse. Les frères se protègent de tout abus de quelque nature qu'il soit et garantissent leur intégrité.

LE PROJET DE PIETRASANTA

L'architecte milanais Federico Pietrasanta (v. 1656–v. 1730), élabore alors un plan et présente son projet en une longue description en italien, traduite en un français approximatif ⁷⁹. Ce texte très détaillé est reproduit en annexe ; il manque malheureusement le plan qui lui était associé et auquel il renvoie par des lettres en couleur incluse dans le texte, sous la forme de légendes. Ce plan date du 20 mars, soit neuf jours seulement après la décision capitulaire. Les académiciens, entourés d'appuis solides, étaient donc sûrs de l'aboutissement de leur projet. Il n'y a nulle trace d'un quelconque concours ou de la sollicitation d'autres maîtres d'œuvre concurrents. Pietrasanta, « architecte du Collège », a sûrement été choisi par relation, mais nous n'avons retrouvé aucune trace non plus de son passage à Lyon. Cet architecte milanais, élève de Giovanni Battista Quadrio, ne jouit pas d'une grande renommée, mais a signé quelques œuvres à Milan et dans sa région ⁸⁰. Les édifices sont souvent exécutés d'après ses dessins, ce qui laisse supposer qu'il projette ses plans sans faire le déplacement.

La ville, après avoir reconnu le bien-fondé du Concert, étudié les plans de l'édifice, reçu l'accord des Cordeliers et consulté le voisinage pour savoir si cela gênait le passage des voitures, l'approvisionnement en denrées, *etc.*, cède à l'académie un emplacement de 115 pieds côté Rhône. Les conditions sont nombreuses et précises. Ce sont principalement celles qui ont été énoncées par les religieux dans l'acte retranscrit ci-dessus, que le consulat a fait siennes, les augmentant quelque peu. Le plan, approuvé par le consulat ne pourra être changé ; la façade aura des dimensions strictes, ne devant pas excéder 13, 5 mètres pour la largeur de la façade et 8, 25 en hauteur ⁸¹ ; l'édifice ne pourra être prêté ni à des communautés religieuses, ni pour des spectacles profanes. On ne pourra y installer

⁷⁸ Extrait du livre des actes capitulaires du convent des cordeliers de S. Bonnaventure de Lyon, AML, DD 380, pièce 1, 11 mars 1724.

⁷⁹ Plans et description de l'hôtel du concert, 20 mars 1724, AML, DD 380, pièces 2, 5 et 6.

⁸⁰ Federico Pietrasanta est l'architecte de l'église milanaise Santa Maria della Sanità, qu'il achève en 1708, ainsi que de la villa Archinto, à Robecco sul Naviglio, non-datée. Le Teatro di Corte, démoli par un incendie et rouvert en 1699 et la façade de l'église paroissiale Beata Maria Vergine Assunta de Ghemme, datant de 1720, sont aussi de son œuvre.

⁸¹ Un pied équivaut à environ 33 centimètres, soit 41 pieds de largeur, 30 pieds pour le fond du côté des courtines et 25 pieds pour la hauteur maximale. Donc la rue Nouvelle du côté des Cordeliers aura une largeur de 17 à 18 pieds et celle de l'autre côté de 20 pieds.

une chapelle. Si l'académie se dissout, le consulat s'engage à racheter la salle 25 000 livres. Mais l'académie pourra aussi la mettre en gage au même prix ⁸².

Il existe pourtant quelques récalcitrants au projet. Le chroniqueur Michon relate :

« Cette exécution a souffert de grandes oppositions de la part de plusieurs particuliers, mais le maréchal a bien su les lever ; et qui pourroit icy lui résister ? [...] cet édifice à tout dire peut être d'un ornement pour la ville. Mais il est trop voisin d'une église ; les Cordeliers ne sont pas si scrupuleux. ⁸³ »

Plus tard, il critique encore lui-même l'emplacement de la salle :

« Il est fâcheux qu'il soit si près d'une Église, cela ne convient pas à une salle de Concert. Avec cela il y a apparence que quelque jours les Cordeliers s'en empareront pour en faire une chapelle de confrairie. Le mal ne seroit pas grand. ⁸⁴ »

L'appui du gouverneur a raison des critiques et la construction commence en avril 1724 ⁸⁵. Elle ne durera que deux voire trois ans et en 1725, contrairement à ce qu'affirme Vallas, la salle sert déjà aux concerts hebdomadaires ⁸⁶ :

« La salle du concert qu'on nomme le grand concert ou le concert de M. l'Archevêque est presque achevée à fort peu de choses près. on s'y est même déjà assemblé une couple de fois pour s'y concerter. Le petit bâtiment est d'assez bon goût, et d'un ornement pour la ville. ⁸⁷ »

En 1748, le consulat de Lyon fait ériger une croix, à la place de l'ancienne très abîmée, dans l'alignement de l'entrée du Concert. Cette croix est vendue, en 1765, pour être remplacé par la célèbre « colonne du méridien ». Cette colonne de style classique, qui donnera son caractère pittoresque à la place, était surmontée d'une tige métallique faisant fonction de cadran solaire et servait aussi de fontaine.

On ne sait pas si l'hôtel du Concert était ouvert de façon quotidienne ou non. À Marseille, par exemple, le règlement stipule :

« La salle de l'Académie sera ouverte tous les jours après midy aux seuls Académiciens, auxquels il sera libre de s'y rendre pour l'exécution des Concerts ; tous autres amusements étrangers à la musique y seront défendus. ⁸⁸ »

⁸² *Délibération consulaire*, 27 avril 1724, AML, DD 380, pièce 7.

⁸³ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon*, avril 1724, t. III, f° 31 v°.

⁸⁴ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, fin de l'année 1725, t. III, f° 68 r°.

⁸⁵ L'annonce décrivant le Concert en un bref historique dans l'*Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon (op. cit.)* indique à partir de 1742 que l'académie fait construire « une Sale avec ses dépendances » en novembre 1724. Il est difficile de savoir sur quoi se base cette affirmation quant à la date de construction. L'annonce comporte par ailleurs une autre erreur sur la date de fondation de l'académie : elle indique que les exercices commencent en 1714 jusqu'à l'édition de 1746 où cette date est remplacée par 1713, date réelle.

⁸⁶ Cf. VALLAS (Léon), [1908], p. 62 : « Il semble que la construction fut lente, et que l'inauguration n'eut pas lieu avant 1726. »

⁸⁷ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, fin de l'année 1725, t. III, f° 68 r°.

Les leçons de musique organisées par l'académie lyonnaise devaient vraisemblablement avoir lieu dans la salle ou dans ses dépendances, mais aucun détail ne nous est parvenu.

3. 1727 et 1741 : le consulat vient en aide à son Concert

LES PROBLEMES FINANCIERS DE L'ACADEMIE

Les académiciens, pour financer le projet de construction de la salle, s'engagent dans un emprunt de 5 000 livres, qu'ils n'auront jamais la possibilité de rembourser. Le principe est des plus simples : chaque sociétaire s'oblige à verser un montant, dépendant du nombre total des académiciens investis dans le paiement de la construction⁸⁹. Le Concert doit verser par la suite à ces académiciens, devenus sociétaires, des annuités remboursant les dépenses, d'un total de 5 000 livres. La réussite du système est basée sur deux postulats : les souscriptions doivent être nombreuses et l'académie doit engendrer des bénéfices dans les années suivant l'emprunt réalisé auprès des sociétaires, afin de pouvoir les rembourser. En réalité, il en alla bien autrement...

En 1727, seulement trois ans après la construction de sa salle de concert, l'académie se trouve dans une situation financière pénible : les créanciers ne sont pas payés et les frais engagés pour la construction s'élèvent finalement à plus de 50 000 livres, dépassant largement les 30 000 livres estimées au départ. Les pouvoirs municipaux vont donc user de leur droit d'acquisition, de façon anticipée et bien que l'académie ne soit pas dissoute.

1727 : L'ACQUISITION DE LA SALLE

L'arrangement va se conclure de la manière suivante : la ville, qui ne peut évaluer le bâtiment à 40 000 livres comme le souhaiterait l'académie, en propose les 25 000 livres stipulées dans le contrat de 1724. Elle acquiert donc l'édifice, laissant toutefois la possibilité au Concert de racheter son hôtel à ce même prix pendant les quinze années suivantes, soit jusqu'en 1741. Mais, si à cette date l'académie n'a pas usé de ce privilège, le bâtiment appartiendra définitivement à la ville de Lyon. En contrepartie, la salle et ses

⁸⁸ AD Bouches-du-Rhône, cote ii 15-22, cité par Jeanne Cheilan-Cambolin, « L'Académie de Musique ou le Concert de Marseille 1719-1793 », in : *La musique dans le midi de la France, op. cit.*, p. 58-70.

⁸⁹ Si les sociétaires sont au nombre de quarante, ils donneront chacun 125 livres ; s'ils sont cinquante, ils chacun prêteront 100 livres, s'ils sont soixante, ce sera 83 livres, 6 sols et 8 deniers, etc. Le total de la souscription s'élève donc à 5 000 livres, indépendamment du nombre de sociétaires. Ces renseignements nous sont connus par un *Mémoire concernant les emprunts et remboursements qui seront faits par les Académiciens des Beaux-Arts, pour parvenir à l'entière construction du bâtiment pour le Concert...*, AML, cité par Léon Vallas [1908], p. 61. Nous n'avons pas retrouvé ce document dans le dossier de l'académie où Vallas l'indiquait.

appartements restent à disposition de l'académie, sans qu'elle n'ait à payer de loyer. Elle en a l'usage exclusif tant qu'elle subsiste ⁹⁰.

1741 : L'ACQUISITION DU MOBILIER

En 1741, les quinze années viennent d'échoir et le Concert a encore des dettes s'élevant à 41 000 livres. Le consulat, après avoir envisagé plusieurs solutions, décide d'acquérir le mobilier du concert. Les meubles avaient pourtant été déjà évalués en 1727. Il s'agit, là encore et par une surévaluation du mobilier, d'un arrangement faisant montre du soutien que porte la ville à son académie de musique. La délibération précédente de 1727 est annulée et remplacée par une nouvelle datant du 30 décembre 1741. Trois jours avant, un règlement édicté par la ville avait fixé les obligations des officiers du Concert. Le lien entre l'académie et le consulat est scellé plus durement et la ville s'immisce alors inéluctablement dans les affaires de la société de concerts. Nous discuterons des conséquences de cet accord plus en avant, dans la mesure où il concerne directement la conservation des partitions de la bibliothèque ⁹¹. Le consulat offre la somme manquante de 41 000 livres, pour payer créanciers et pensionnaires de l'académie ayant engagé de l'argent, en échange de quoi le Concert lui cède bâtiment, dépendances, meubles, objets de décorations, ustensiles, instruments et volumes de musique, ainsi que les partitions copiées ou acquises par la suite. L'énumération de l'acte de cession ne mentionne que huit lustres, quatre girandoles de cristal et des ustensiles. Mais l'inventaire des meubles daté de 1756 est extrêmement détaillé et fait la liste, pièce après pièce, des effets qui s'y trouvent ⁹². Le prévôt des marchands et les échevins sont nommés inspecteurs généraux et perpétuels de l'académie. Le consulat se charge aussi de quelques dépenses annuelles qui incombaient à l'académie : il paiera la pension aux Cordeliers et celle de François Estienne, ancien maître de musique de l'académie. Il exercera ainsi un contrôle total de l'académie, qui devra faire état régulièrement de la liste des partitions, des pensionnaires et des comptes ⁹³.

4. 1750–1752 : la salle en travaux

La salle de concert présentait toutefois un défaut, et non des moindres :

⁹⁰ *Délibération consulaire*, 11 juillet 1727, AML, DD 380, pièce 9.

⁹¹ Cf. deuxième partie, chapitre I (p. 157–187).

⁹² *Inventaire General De Tous les meubles meublants & instruments de musique a l'usage du Concert de l'academie des Beaux arts de Lyon appartenants a la ville ainsi que la salle & ses dependances sous la direction de M.M. les Prevôt des Marchands & Echevins & officiers du Concert*, 28 décembre 1756, AML, 0003 GG 156, pièce 16. Ce document est retranscrit dans l'annexe VI.

⁹³ *Délibération consulaire*, 30 décembre 1741, AML, DD 380, pièce 15.

« [Elle] était sans résonance, les sons n'y rendaient point, et les amateurs de la musique, les citoyens zélés pour les établissements distingués de leur patrie, cherchèrent avec le plus vif empressement à remédier à un inconvénient aussi désagréable ⁹⁴ ».

La correspondance de l'académie des sciences de Lyon nous livre quelques informations à ce sujet. Le 11 septembre 1739, F.-M. Christin, Chartreux, écrit à son frère Jean-Pierre, une lettre détaillée concernant un procédé pour améliorer l'acoustique d'une certaine salle ⁹⁵. Cette lettre est en fait une réponse à une demande de Jean-Pierre Christin. Comment ne pas penser que la salle en question est celle de l'hôtel du Concert ? Le religieux dessine un schéma, reproduit ci-dessous, qui correspond exactement par ses dimensions à la grande salle du Concert. Christin avait entendu parler d'une amélioration de la sonorité due à un architecte italien et installée dans plusieurs églises, notamment dans celle de la Chartreuse de Nancy.

Son frère, lui-même Chartreux, lui fournit alors les détails de l'explication. Il s'agit de placer des urnes creuses en forme de poire dans les coins de la salle, au-dessus de la corniche et de veiller à les protéger de la poussière. Puis, il conseille de rendre la voûte octogonale, au lieu de sa forme carrée, et de créer un espace en cul-de-lampe dans les angles. La voûte sera cintrée à l'horizontale, car plus on s'approche de la forme en demi-sphère, meilleure est la portée du son. Il sera alors possible pour améliorer encore l'acoustique, de rajouter six urnes aux endroits marqués d'un « o ». Il dessine même un schéma d'une de ces urnes, que nous reproduisons ci-dessous, à côté du plan de la salle :

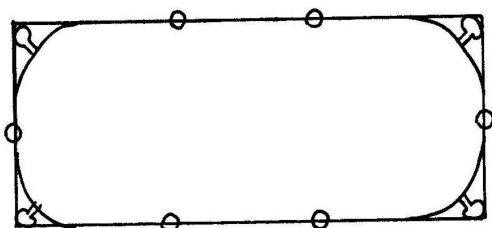


Illustration 3 :
Reproduction du plan de la salle de concert,
par F.-M. Christin.



Illustration 4 :
Reproduction du schéma d'une urne en
forme de poire, par F.-M. Christin.

La même année 1739, un des académiciens, Joannon de Saint-Laurent, se basant sur une étude attentive des proportions de la salle, présente lui aussi un compte-rendu des travaux que l'on pourrait faire pour améliorer l'acoustique. Il remarque que « l'on entendait beaucoup mieux à la tribune qu'aux balcons, et qu'aux balcons il y avait peu de

⁹⁴ *Mémoires concernant les emprunts et remboursements...*, *op. cit.*

⁹⁵ *Lettre de F.-M. Christin à Jean-Pierre Christin*, 11 septembre 1739, archives de l'académie de Lyon, Ms 268, I, f° 51-52.

différences de la façon dont on entendait sur le niveau de la salle ⁹⁶ ». Il propose de changer le pavé de brique, le plafond, de démolir tribune et balcon, d'isoler le sol par une voûte et de construire un orchestre de pierre. Léon Vallas avance qu'aucune modification ne put être entreprise ⁹⁷.

En réalité, il y eut de grands travaux, effectués de 1750 à 1752, dont le but était de convertir la salle en salle de bal, de la réaménager, mais aussi peut-être une amélioration acoustique ⁹⁸. Ce grand chantier, de quelques milliers de livres, est le seul qui fut mené par le Concert pour son hôtel. Il fait intervenir plusieurs corps de métiers : charpentier et menuisier, serrurier, ferronnier, peintre, sans oublier la cabaretière Deschamps qui est sollicitée plusieurs fois pour sustenter les artisans. Le chantier commence en septembre 1750 et semble être achevé le 20 juillet 1752, date à laquelle la ville paye une partie de leur salaire aux ouvriers. Christin, Girard et Coignet en sont les exécuteurs. Ce dernier se fera d'ailleurs payer 600 livres pour avoir fait des dessins, modèles et plans pour la construction de l'orchestre, et avoir surveillé les travaux pendant huit mois. Outre ses fonctions de bibliothécaire, Coignet invente et imagine les installations, des plus complexes comme l'estrade de l'orchestre aux plus simples, comme le fonctionnement des rideaux.

Le projet comprend un grand nombre d'aménagements de la salle pour plus de commodité et de confort, mais aussi des améliorations d'envergure, telles que la démolition puis reconstruction de l'orchestre en gradins, du plafond, des tribunes et du balcon, et des embellissements. Le plancher et l'orchestre en bois deviennent en partie démontables pour les bals. Les académiciens ont donc déjà dérogé à l'obligation établie par les religieux interdisant les amusements profanes. D'ailleurs, en février 1751, un mois avant de commencer l'aménagement du nouvel orchestre, un grand bal est donné dans la salle, profitant de l'espace vacant. Les travaux suspendent pendant un temps les concerts. Tous les planchers, meubles, bancs, pupitres, gradins et balcon sont en effet démontés et

⁹⁶ JOANNON de SAINT LAURENT, *Mémoires sur l'application des principes du système des échos à la salle du Concert de la Ville de Lyon*, présenté à l'académie des beaux-arts le 16 mars 1739, académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, Ms 121 p. 35–40.

⁹⁷ Cf. VALLAS (Léon), [1908], p. 62.

⁹⁸ Ces travaux sont détaillés dans les mémoires relatifs conservés au AML sous la cote CC 3327 : *Etat des ouvrages et fournitures en charpente faites par Le Sieur page M^e Charpentier a Lyon Pour Messieurs Du Conseil [Concert] De Cette Ville Commencé en janvier 1752*, 20 juillet 1752, pièce 207 ; *Etat des ouvrages et fourniture en charpentes faites par le sieur page M^e charpentier pour la sale du Concert de musique de ladite ville de Lyon du commandement des messieurs girard et Canaque commencé en septembre 1750*, 20 juillet 1752, pièce 208 ; *Etat des ouvrages et fourniture en charpente faites et fournies par le sieur page M^e charpentier à Lyon pour messieurs du Concert de musique de la ville de Lyon pour le grand bal qui a été tenu en février 1751*, 20 juillet 1752, pièce 209, *Mémoire des ouvrages en fer faits par Richard De Lammonoye, fournis pour le requestre [orchestre] dans la salle du consair, commences en mars 1751*, 20 juillet 1752, pièce 210 ; *Comptes des ouvrages de serrurerie que Roy maitre serrurier alyon a fait et fourni dans la salle du conseil [concert] et ses apartement comencé en février 1751*, 20 juillet 1752, pièce 211 ; *Compte Des Dépenses que Moy Coignet a fait Pour Ce qui Regarde L'orquestre du Concert de L'académie des Beaux arts, de novembre 1751 à mars 1752*, 20 juillet 1752, pièce 212 ; *Note des ouvrages que Morand a fait pour MM. du Concert*, 20 juillet 1752, pièce 213. Il y a aussi un premier mémoire de travaux de maçonnerie faits « au Concert » : *Compte des ouvrages en maçonnerie faits par M^e Gaillard, maçon et entrepreneur à Lyon pour Mrs les P. des M. et Echevins commencé en janvier 1751*, 1751, AML, CC 3316, f° 345. Aucun de ces mémoires n'est cité par Léon Vallas.

transportés provisoirement en pièces détachées au « magasin du cuir » des Cordeliers. Un aménagement provisoire du balcon permet dès que possible de reprendre les assemblées : Page, charpentier, est payé 12 livres pour, « au premier concert qui s'est donné avoir fait un hauteur d'apuiz garni de ses pothaud en attendant que le barcon fut prest ⁹⁹ ».

5. Description du bâtiment

De la salle en elle-même, malheureusement aucune description ne nous est parvenue. Mais les pièces d'archive, conservés aux archives municipales, donnent de précieuses indications. La salle de concert fait l'unanimité chez les rares commentateurs. Le *Mercur* insère en 1726 une lettre d'un Lyonnais qui annonce que « l'Académie des Beaux Arts [...] vient de finir le superbe édifice destiné pour les Conferences ¹⁰⁰ ». Le père Colonia, note que le bâtiment est « un bel édifice, d'un goût particulier, & dont la forme semble nous rappeler celle que les Anciens Romains donnoient à leurs Basiliques ¹⁰¹ ». Un voyageur dans les années 1770 écrit : « La Salle du Concert est vaste & également bien décorée ¹⁰² ». Sur la contenance de la salle, aucun élément ne nous renseigne de façon probante, mais Maurice Reuschel dit avoir entendu un vieux lyonnais lui soutenir qu'elle pouvait à peine accueillir trois cents personnes ¹⁰³. La grande salle contient en 1756 presque deux cents chaises et trente sofas, ce qui semble en effet confirmer ce renseignement.

Les seuls documents livrant des informations plus précises sont le dossier de l'architecte milanais cité plus haut, ainsi que quelques rares photos, gravures et dessins de la place des Cordeliers au XIX^e siècle, ou les plans anciens de la ville de Lyon, sur lesquels figure l'hôtel du Concert. Les mémoires des maîtres artisans, énumérés plus haut au sujet des travaux effectués, permettent aussi de connaître de nombreux détails de l'hôtel après 1752. Lors de la revente de la salle à la municipalité, les officiers du Concert s'engagent à dresser un inventaire de la musique et des meubles cédés en même temps que le bâtiment. Cet inventaire, établi finalement bien plus tard, est une source d'informations très précieuses quant à la composition et à l'usage des pièces de l'hôtel du Concert ¹⁰⁴. Chacune y est détaillée avec l'énumération de tous les objets de décoration, instruments et meubles qui y trouvent place. Ce document rend bien sûr compte de l'état de l'hôtel après les grands travaux du milieu du siècle.

⁹⁹ *Etat des ouvrages et fourniture... commencé en septembre 1750, op. cit.*

¹⁰⁰ « Extrait d'une Lettre écrite de Lyon aux Auteurs du Mercur, le 26. Novembre 1726 », in : *Mercur de France*, décembre 1726, p. 2939.

¹⁰¹ COLONIA (Dominique de), *Histoire littéraire de la ville de Lyon avec une bibliothèque des auteurs lyonnais sacrés et profanes distribués par siècles*, Lyon : François Rigollet, 1728 et 1730 ; Rééd. Genève : Slatkine reprints, 1970, t. II, p. 837.

¹⁰² LA R*** (M. de), *Voyage d'un amateur des arts en Flandre, dans les Pays-Bas, en Hollande, en France, en Savoye, en Italie, en Suisse, fait dans les années 1775-76-77-78*, Amsterdam, s. e., 1783, t. I, p. 275.

¹⁰³ REUSCHEL (Maurice), « La musique à Lyon », *op. cit.*, p. 1-2.

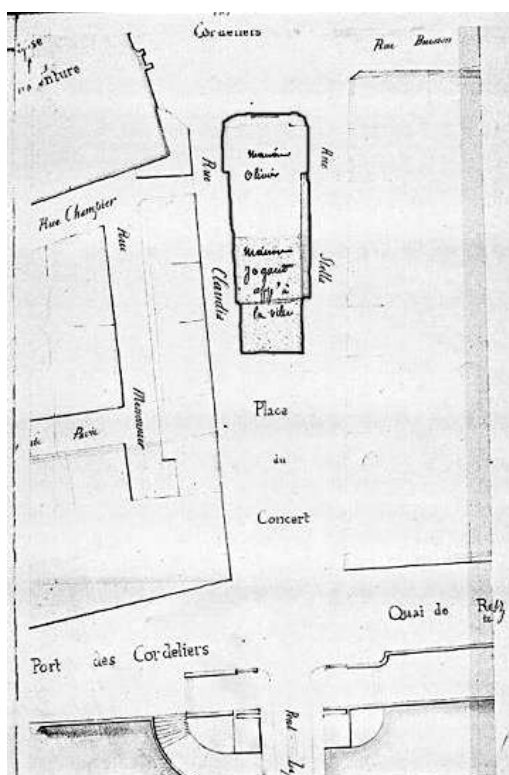
¹⁰⁴ *Inventaire General De Tous les meubles meublants & instruments de musique...*, *op. cit.* Le document est présenté dans l'annexe VI.

UN EMPLACEMENT CENTRAL

La salle de Concert est construite au cœur de la presqu'île lyonnaise, entre Rhône et Saône, entre la place Louis-le-Grand (actuelle place Bellecour) et l'hôtel de ville (place des Terreaux). La construction s'étend en longueur, orientée est-ouest, entre le Rhône et l'ancienne place des Cordeliers, sur laquelle elle présente sa façade. Elle occupe l'espace situé entre l'église Saint-Bonaventure et l'actuel palais de la bourse. Deux ruelles latérales, longeant le monument, furent créées : la rue Stella et la rue Claudia. Ces passages, qui n'existent plus aujourd'hui, permettaient de rejoindre de la place le port des Cordeliers, sur le quai du Rhône où sera construit au XIX^e siècle le pont Lafayette. L'arrière du bâtiment laissait un espace dégagé qui prend le nom de «place du Concert». La topographie de l'entrée de la salle est assez scénographique. Encadré par l'église conventuelle ouverte en biais à sa gauche, et par une ouverture créée par la rue Buisson à sa droite, l'hôtel a une disposition amenant une convergence vers le centre de sa façade. Cette orientation sera renforcée par l'élévation du méridien dans l'axe de la salle.

Voici, page suivante, un plan et une gravure du XIX^e siècle, sur lesquels figure le bâtiment du Concert ¹⁰⁵ :

¹⁰⁵ Les références complètes des illustrations sont données en fin de volume.



← Sud Nord →

Illustration 5 : Plan de la place du Concert, 1855



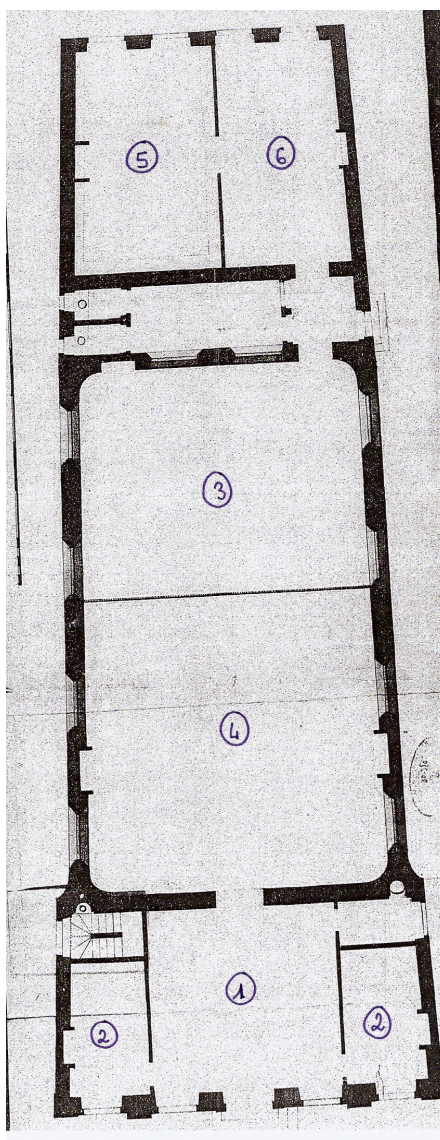
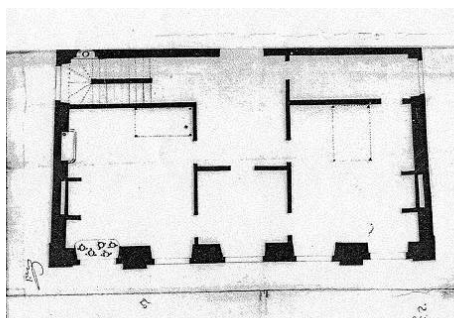
Illustration 6 : Ancienne place des Cordeliers, Méridien et Salle de Concert (démolis en 1858).

La description de Pietrasanta, dans un français très emprunté d'italien, donne une petite idée de la configuration du lieu, mais s'attarde surtout sur des détails de mesures et de matériaux¹⁰⁶. Le Milanais semble plutôt démontrer, par ses explications, sa maîtrise technique et son adaptation aux diverses contraintes, plutôt que de présenter le plan dans sa globalité. La compréhension est gênée par le fait que l'architecte indique dans son mémoire des lettres majuscules renvoyant à des parties de ses plans, ainsi qu'à des parties colorées. Or celles-ci n'apparaissent pas sur les plans conservés, ce qui laisse croire que les dessins ne sont pas les originaux, mais qu'ils ont été réalisés après. De plus, les plans conservés sont minimalistes et ne représentent que le premier niveau et une partie du second, tandis que l'architecte fait allusion à d'autres dessins. Voici, sur la page suivante, le plan tel qu'il est conservé aux archives municipales ; nous y avons ajouté des numéros permettant de localiser les différentes salles et leur attribution éventuelle.

¹⁰⁶ Le mémoire de Pietrasanta est retranscrit dans l'annexe VII.

Illustration 7 :
Plans de la salle de concert établis par Pietrasanta
à gauche : 1^{er} niveau
à droite : 2nd niveau

1. vestibule
2. vestiaires ?
3. grande salle – orchestre
4. grande salle – public
5. bibliothèque ? foyer des artistes ?
6. bibliothèque ? foyer des artistes ?



L'on comprend que les académiciens sont gênés par une largeur fixe de 30 pieds, dictée par les frères Cordeliers, mais aussi par l'espace disponible. La longueur est, en revanche, arbitraire ; l'architecte saura en profiter en choisissant un tracé rectangulaire très allongé, précisant que la longueur ne dépassera pas le double de la largeur, soit 60 pieds, afin d'éviter d'en faire une galerie plutôt qu'une salle de concert. Il a également le souci de l'acoustique :

« Particulièrement parce que les voix et les sons ne se perdent point ou s'écartent avec laquelle proportion de l'hauteur de la voutte ne sera ni trop confuse de son ny muette par la dilation des voix. ¹⁰⁷ »

Nous l'avons vu, considérant les travaux effectués quelques années plus tard, que la réussite acoustique n'était pas la meilleure qualité de la salle...

LA FAÇADE

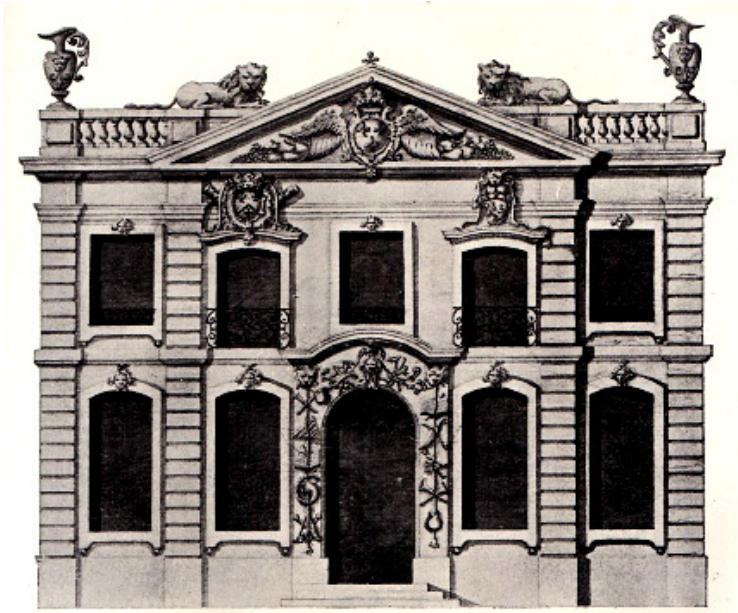


Illustration 8 : Façade de l'hôtel du Concert, 1773

Trois des plans de la ville de Lyon datant du XVIII^e siècle, présentent en cartouches des reproductions des édifices remarquables dessinées par M. de Cotte, premier architecte du roi, parmi lesquelles la salle du Concert ¹⁰⁸. Ce dessin, reproduit ci-dessus, et qui illustre également le premier ouvrage de Léon Vallas sur le sujet a longtemps été la seule iconographie connue de ce bâtiment.

La façade de l'hôtel du concert a souvent été comparée à celle de la Loge du change, actuellement temple protestant du vieux Lyon. Cette comparaison, dont Reuschel est l'auteur, a été amplement utilisée pour décrire la maison. L'analogie tient aux séries de

¹⁰⁷ PIETRASANTA (Federico), mémoire manuscrit du 20 mars 1724, AML, DD 380, pièce 6. La pièce 5 du dossier est le mémoire original en italien, tandis que la pièce 6 en est une traduction française, faite probablement par un italien, peut-être Pietrasanta lui-même.

¹⁰⁸ Ces plans datent respectivement de 1735 pour le *Plan géométral de la ville de Lyon* de Claude Séraucourt (AML, AS 10a), de 1746 pour le *Plan de Lyon* de Rocque (copie anglaise de l'édition de 1735, BNF, Ge D 986), de 1767 pour le plan de Joubert (BML, Coste 114) et de 1773 pour le second plan de Joubert (AML, 1 S 90).

cinq ouvertures qui rythment la façade, ainsi qu'aux proportions similaires. L'hôtel du concert a cependant un demi-étage supplémentaire, l'entresol, mais qui n'altère pas l'impression générale divisant la façade en deux niveaux.

En réalité, il nous a été impossible de savoir si le bâtiment avait déjà un entresol, cet étage intermédiaire spécifique de l'architecture lyonnaise, ou bien si celui-ci avait été ajouté par la suite, coupant la hauteur du premier niveau en deux. L'inventaire de 1756 mentionne deux pièces d'entresol. Ce demi-étage apparaît en effet sur la photo de Louis Froissart du XIX^e siècle reproduite plus loin et qui constitue une source fiable, ainsi que sur une gravure de Joannes Drevet parue dans un ouvrage d'Emmanuel Vingtrinier¹⁰⁹. Cependant les gravure et lithographie reproduites ici ne montrent aucun étage intermédiaire. Les plans attribués à Pietrasanta sont dessinés sur deux niveaux et le deuxième, donnant sur la façade, comporte effectivement deux pièces. Mais il manque alors sur ce dernier document l'étage noble où logeait le maître de musique. Nous préférons nous fier aux sources les plus objectives, photos et inventaires, qui attestent de la présence effective de cet entresol et affirmer qu'il existait.

La façade est ornée de pilastres ioniques, à chapiteaux avec frises et corniches, soutenus par des socles, et de panneaux. Les décorations sculptées représentent, dans le projet, des sujets musicaux. Pietrasanta propose « une niche avec une figure de relief représentant appollon, orfai, ou quelqu'autre de semblable chose », vraisemblablement pensée pour le fronton qui surplombe la façade. Ces motifs musicaux entourant la porte d'entrée sont visibles sur la gravure. En 1752, une grande barrière coulissante est ajoutée à la porte d'entrée, surplombée d'une marquise. Au même endroit, un petit poste de garde couvert est installé, avec six piliers, une porte et des pots au feu équipés de planches pour porter les terrines.

LE VESTIBULE

Un grand vestibule carré précède la salle à proprement parler. On y pénètre en gravissant les quatre marches du perron donnant sur la place. Il ne semble pas être réellement meublé, car le mobilier qui y est recensé en 1756 fait plutôt penser à un débarras : y sont entreposés les chaises de la grande salle, des anciens bancs et de nombreux accessoires servant à la maintenance de l'éclairage. Les seuls objets qui y paraissent à leur place sont deux lanternes en fer doré et un poêle.

¹⁰⁹ Cf. illustration 9, p. 62 ; DREVET (Joannes), *Inondation en centre-ville vers 1840*, gravure parue dans le *Lyon de nos pères* d'Emmanuel Vingtrinier, collection particulière, reproduite dans : BÉGHAIN (Patrice) et al. éd., *Dictionnaire historique de Lyon*, Lyon : éditions Stéphane Bachès, 2009, pl. LXXVI.

LES VESTIAIRES

Les deux petites pièces attenantes au vestibule servaient sans doute de vestiaires. Pour Vallas, elles avaient fonction l'une de bibliothèque et l'autre de foyer, mais ce ne sont que des suppositions ¹¹⁰. En effet, l'espace paraît minuscule pour servir de bibliothèque. Lorsque l'on voit le volume qu'occupe la petite proportion de musique sauvegardée dans les rayonnages de la bibliothèque municipale de Lyon, il est difficile de penser que toute la collection était conservée dans une si petite pièce. Son emplacement donnant sur le vestibule semble plus adéquat à l'accueil du public. Les cheminées de ces deux garde-robes servaient probablement à réchauffer le vestibule. Les vestiaires sont au moins au nombre de deux ; l'évocation de la « garde robe de la salle des messieurs » fait penser qu'il existait son équivalent pour les dames. Or quelles pièces, sinon celles qui se trouvent de part et d'autres du vestibule, peuvent correspondre à cette indication ?

LA BIBLIOTHEQUE (OU SALLE DES ASSEMBLEES)

Une salle est réservée pour la bibliothèque dans laquelle, en mars 1752, on arrange de vieux rideaux déclassés lavés par M^{lle} Moigne. Ce devait être une grande salle. Par déduction, ne pouvant s'agir ni du vestibule, ni des deux pièces situées de part et d'autre de celui-ci qui sont trop petites, cette pièce devait se situer derrière la grande salle de concert, du côté Rhône. L'accès pouvait s'y faire par une ouverture donnant sur la rue Stella, ce qui évitait de traverser toute la maison. Par cette même entrée indépendante, l'on pouvait accéder à une sorte de loge située entre la salle de concert et la présumée bibliothèque, dont la situation indique qu'elle devait servir de coulisses. Sur le plan de Pietrasanta, la grande pièce, derrière la loge, est scindée en deux. La bibliothèque est une vaste salle, divisée en son milieu par une fine cloison ou une balustrade. Les rideaux de coton blanc, au nombre de quatre dans l'inventaire, correspondraient bien au nombre de fenêtres de cette grande salle qui avait des ouvertures côté Rhône ¹¹¹.

Les murs de la salle sont des placards en lambris. C'est probablement dans les armoires, au nombre de douze, que sont rangés les livres, les partitions et le papier à musique. Des cartons complètent ce rangement. La pièce est décorée avec soin. Deux grands miroirs sont placés sur les deux cheminées de l'ensemble avec deux camaïeux, l'un représentant Apollon et les muses assemblés sur le Parnasse, l'autre Minerve dans un cabinet. L'ensemble est éclairé par un lustre en cristal de Bohême, huit chandeliers d'argent et des lanternes murales en verre. Les assemblées se tiennent autour d'une grande table à rallonges, couverte d'un tapis vert. Deux autres tables, des écri-toires et des devises

¹¹⁰ Cf. VALLAS (Léon), [1908], p. 60.

¹¹¹ Ceux-ci comportaient des tringles et des poulies, ce qui laisse imaginer une forme de stores, donc ne nécessitant qu'un rideau par fenêtre.

de l'académie en fonte et en bois meublent le reste de l'espace. Dans cette pièce, qui doit donc décidément être assez spacieuse, se trouve aussi l'un des deux clavecins que possède l'académie, fait par Donzelague et pourvu d'un pupitre. La bibliothèque avait donc en fait plusieurs usages. Le rangement des partitions laissait assez d'espace pour les réunions des académiciens, mais aussi pour le travail du copiste, pour les leçons de musique qui étaient dispensées à l'académie, ou par la suite pour le magasin de musique que Legoux tenait dans la seconde moitié du siècle « au Concert ». L'accès indépendant à ces salles confirmerait cette hypothèse.

L'académie des sciences, fusionnée avec le Concert, utilise vraisemblablement cette même salle pour ses assemblées et y entrepose aussi ses instruments, livres et archives.

LES DEUX PIÈCES D'ENTRESOL

Les pièces de l'entresol servent surtout à entreposer les instruments appartenant à l'académie. S'y trouvent ainsi deux contrebasses, une trompette marine, une viole, un violoncelle, une haute-contre de violon, un violon, une trompette d'Allemagne et une sorte de guide-chant portatif. Différents portraits dans un cadre doré ornent les murs : celui du maréchal de Villeroy et celui de son fils, tous deux encadrés d'or, et une estampe gravée par Edelinck représentant Lully ¹¹². Les pièces sont comme les autres chauffées par deux cheminées que surplombent des miroirs ; un petit poêle sert d'appoint. Trois tables accompagnées, après les travaux de réaménagement de la salle, des bancs de l'ancien orchestre, une armoire de sapin et une fontaine en cuivre complètent l'ameublement.

L'ETAGE

Sur la gauche de l'entrée principale, un escalier mène à l'entresol et à l'étage, qui est un petit appartement réservé au maître de musique de l'académie. Le logement de Grenet, qui occupe alors cette fonction, est bien indiqué dans les travaux de 1752, mais ceux-ci indiquent aussi qu'il y a une buvette au premier étage pour laquelle on fait faire une grande table de plusieurs mètres de long et des étagères pour présenter les fruits garnis. Est-ce une des pièces de l'entresol qui sert aux spectateurs souhaitant se désaltérer ?

¹¹² Un portrait du maréchal François de Villeroy, par Paul Mignard (1639–1691 ?), est exposé au musée Gadagne (huile sur toile, s. d., inventaire 4571). À ses côtés figure une gravure au burin de son fils, l'archevêque François-Paul, par Charles Grandon (s. d., inventaire 37 409). Les deux œuvres ont un cadre doré.

Ses portraits pourraient provenir de l'ancien hôtel du Concert.

On peut également voir un portrait de Louis-François-Anne de Neufville, duc de Villeroy, petit-fils du premier protecteur de l'académie, dans un cadre en bois sculpté et doré, au musée des tissus et des arts décoratifs de Lyon (vestibule d'entrée). Cette toile, datant de 1748, a été peinte par Charles Grandon (1691–1792), d'après Jean-Marc Nattiez (1685–1766). Le musée Gadagne présente aussi une gravure au burin par Jean-Georges Will (1715–1808) de ce duc de Villeroy (1744, inventaire 37 242)

LA GRANDE SALLE DE CONCERT

Les plans du bâtiment révèlent que la salle de concert est tout en longueur. L'espace est scindé en deux, allouant une partie à l'orchestre et l'autre, sur deux étages, aux auditeurs. Voici la description qu'en fait Léon Vallas :

« Deux balcons, larges d'un mètre environ, s'étendaient des deux côtés de la salle, sur la longueur presque entière, et à une hauteur de deux mètres au-dessus du sol ; une tribune, large d'un mètre et quarante centimètres, occupait tout le fond de la salle du côté de l'entrée à une hauteur de trois mètres. L'orchestre, séparé des spectateurs par une balustrade, était composé d'une estrade et de plusieurs gradins en charpente ; il occupait plus d'un tiers de la salle. ¹¹³ »

L'ensemble est décoré de tapisseries et de nombreuses girandoles, chandeliers ornés de pendeloques, faussement dorées ou en cristal. Ces dernières sont posées sur des piliers autour de la salle et vers l'orchestre, assurant ainsi l'éclairage. Sept lustres en cristal de Bohême sont suspendus au plafond. Les nombreuses fenêtres assurent dans la journée un peu de luminosité naturelle. Deux cheminées permettent de chauffer la partie réservée au public. En mai 1747, la salle est ornée de sculptures sur pierre et sur plâtre, figures d'enfants, médaillons, trophées et rosaces ¹¹⁴. L'entrée de la salle à partir du vestibule se fait sous la tribune, que supportent quatre piliers.

Les balcons, protégés par une rampe de fer, sont arrondis et surplombent deux rangs de gradins situés tout autour de la salle. Ils sont supportés par des piliers et encadrés de portes. On y accède par de petits escaliers. Au bord du parterre, une séparation sur le plancher forme un petit corridor qui sert de passage pour apporter les clavecins à l'orchestre. Le public s'assied sur des sofas : la salle en contient trente dont dix au balcon. Des chaises sont disposées autour. On en compte seulement neuf dans la grande salle, recouvertes comme les sofas de toile verte, et presque deux cents autres entreposées dans le vestibule. La voûte de la salle est haute et la chasse aux toiles d'araignées nécessite de longs manches enchâssés de plumeaux.

L'orchestre, démontable depuis 1752, est disposé en gradins d'au moins quatre marches, auxquels ont accès par de petits escaliers latéraux. De nombreux pupitres en chêne, fixés par des ferronneries et éclairés de chandeliers, garnissent les bancs des musiciens et des chanteurs. Les pupitres fixes sont au nombre de vingt, complétés par seize autres que l'on peut déplacer selon les besoins. Le confort des musiciens est relatif, mais les bancs sont « garnis », donc sûrement recouverts de molleton, et ils ont un marchepied et un dossier. Ces bancs, sur lesquels se serraient chanteurs, flûtistes, violistes ou violonistes, s'apparentent donc à nos anciens bancs d'église, collectifs et fonctionnels.

¹¹³ VALLAS (Léon), [1908], p. 60.

¹¹⁴ *Délibération consulaire*, 30 mai 1747, AML, BB 313, f° 63 v°-64 r°.

Certains instruments, comme les violoncelles, doivent profiter de chaises individuelles. Les charpentiers fabriquent quelques marchepieds et pupitres portatifs qui sont sûrement destinés aux violoncellistes. Les bancs existaient dès la construction de la salle ; en 1752, ils sont rehaussés. Il ressort du mémoire d'un des charpentiers qu'il semble y avoir une séparation entre l'orchestre d'un côté, et les voix et le clavecin de l'autre. Le maître de musique a son propre pupitre, encadré de deux chandeliers de fer et refait à neuf en décembre 1751. L'orchestre est peint en vert en 1752, y compris les pupitres. Il s'uniformise avec la couleur des tissus des sièges du public ; la balustrade de fer le séparant de la salle prend une teinte marbrée.

De nombreux espaces sont réaménagés lors des grands travaux pour entreposer les instruments. Il est difficile de visualiser leur situation exacte, tant les indications sont incomplètes. La plupart des instruments sont rangés sous les gradins de l'orchestre, où la soupenle a été transformée en réduit avec des étagères. Mais un espace est prévu de l'autre côté du corridor spécialement « pour mettre les instruments de Monsieur Leclair ». Pourquoi ce musicien a-t-il une place réservée ? Leclair père jouait de la « basse de symphonie »¹¹⁵. Peut-être laissait-il différentes basses de violon, violoncelles ou contrebasses dans la salle de concert ? Tous ces placards étaient fermés à clés. Le seul instrument en place mentionné dans l'inventaire des meubles est un deuxième clavecin de Donzelague avec son pupitre. Le Musée des tissus de la ville de Lyon possède et expose aujourd'hui un clavecin de ce facteur. Il pourrait bien s'agir d'un des instruments de l'académie¹¹⁶.

En novembre 1751, une commande de quatre sacs de cuir pour les cordes et les poulies laisse imaginer un rideau de scène ou un petit appareil de décors¹¹⁷.

Au début de l'année 1761, les académiciens installent un orgue dans l'orchestre. Un charpentier vient arranger les plafonds et le siège afin de pouvoir placer l'instrument¹¹⁸. Celui-ci n'appartient pas au Concert, il est vraisemblablement loué par l'organiste lyonnais Jean-Baptiste Beauvarlet-Charpentier¹¹⁹.

¹¹⁵ Il est cité comme tel dans la liste des musiciens participant à la cérémonie du 8 août, retranscrite dans l'annexe VIII.

¹¹⁶ La ville en rachetant l'hôtel du Concert était devenue propriétaire de l'instrument ; elle aura donc pu le sauvegarder dans ses collections. Sur la peinture du couvercle du clavecin Donzelague conservé, la figure de Lully ressemble étrangement à l'estampe gravée par Edelinck représentant le compositeur, que l'académie affichait sur les murs de l'entresol. Nous remercions Thomas Vernet pour son exposé sur l'étude du couvercle du clavecin Donzelague présenté à Lyon en mai 2008 (lors des journées d'étude de l'association Clavecin en France).

¹¹⁷ À moins que ce matériel n'ait servi pour les rideaux. Cf. *supra*, note 111, p. 57.

¹¹⁸ *Comptabilité municipale*, 26 et 30 janvier 1761, AML, CC 3398, pièce 104 ; 8 et 10 juillet 1762, AML, CC 3417, pièce 39.

¹¹⁹ Cet organiste est le père de Jean-Jacques Beauvarlet dit Charpentier, qui se fit entendre au Concert spirituel en 1759. Sur ces deux musiciens, voir VALLAS (Léon), [1908], p. 121–122. Nous reviendrons sur l'installation de l'orgue, lorsque nous décrirons plus loin la grande salle de l'hôtel du Concert (p. 60) et, dans notre deuxième partie, l'instrumentation des motets (p. 312–313).

6. Le devenir de la salle après 1773

L'hôtel du Concert, dès la cessation d'activité de l'académie, est affecté par la ville à plusieurs usages. Depuis 1769, l'académie des sciences a hérité de la célèbre bibliothèque de Pierre Adamoli, mais également de ses collections et de ses tableaux ¹²⁰. Jusqu'en mai 1777, ces six mille volumes sont entreposés dans l'entresol du bâtiment. À cette date, le consulat déménage les ouvrages dans un autre lieu, ouvrant leur consultation au public.

La salle aurait abrité un moment l'école de géométrie ¹²¹. En 1774, les chirurgiens obtiennent l'autorisation de s'y réunir pour leur séance hebdomadaire. Des séances musicales vont être encore organisés au début des années 1780 dans la grande salle ¹²². Il s'agit d'un orchestre d'amateurs et de virtuoses qui va réutiliser le bâtiment pour ses concerts.

En 1786, l'hôtel trouve une nouvelle fonction : il abrite le « Sallon des arts », dont la séance d'ouverture a lieu le 20 avril dans la grande salle de concert ¹²³. Cette réunion privée, à laquelle on est admis sur billet, s'accompagne de plusieurs cours dans des disciplines artistiques et scientifiques. Par la suite, les séances, suivies de petites assemblées musicales, changent peut-être de lieu pour des appartements privés. Certaines précisions portent toutefois à confusion et ne permettent plus d'identifier le lieu :

« Pour qu'à l'avenir les lectures ne retardent & ne croisent jamais la musique, elles commenceront les mercredis à 5 heures précises, & finiront entre 6 heures & 6 heures un quart, en sorte que les instruments étant pris & accordés, la musique puisse commencer à 6 heures & demie. A l'instant où les lectures commenceront, on fermera & condamnera la porte qui communique du sallon à la salle des lectures, & on entrera plus dans cette salle que par le corridor ou le petit cabinet. ¹²⁴ »

Les documents concernant la voirie de la ville et les biens communaux permettent de suivre le devenir de cet hôtel du Concert après la Révolution. Alors que les officiers du roi habitaient le bâtiment, le souverain avait jugé à propos, le 6 décembre 1787, d'y installer provisoirement l'assemblée provinciale ¹²⁵. Peu avant 1792 et jusqu'à cette date, la maison est occupée sans aucun bail, par la Société des amis de la constitution et par deux particuliers. En 1792, le bâtiment est vendu 115 000 livres comme bien communal et devient un immeuble de rapport. Il est acquis par Jean-Baptiste Larchier, demeurant

¹²⁰ Sur Pierre Adamoli, consulter la note de bas de page n° 22 de notre deuxième partie, p. 163.

¹²¹ Cf. CORNELOUP (Gérard), « Maison du Concert », in : *Dictionnaire historique de Lyon, op. cit.*, p. 809–810. L'école gratuite de géométrie pratique aurait utilisé une petite salle de l'hôtel du concert dès 1759.

¹²² Il s'agit plus précisément des années 1783 à 1785. Voir sur le détail de ces concerts les paragraphes consacrés *supra* au Concert des amateurs et aux concerts à bénéfices (p. 31–32).

¹²³ *Journal de Lyon*, 12 avril 1786, n° 8, p. 128.

¹²⁴ *Ibid.*, 7 février 1787, n° 3, p. 208.

¹²⁵ *Délibération consulaire*, 6 décembre 1787, AML, BB 348 2, f° 100 ; *Correspondance envoyées par la commune*, 1782–1788, AA 158 2. Ces pièces d'archives, ainsi que les suivantes, n'ont pas été répertoriées par Léon Vallas.

maison Valioud. Les boiseries, le buffet d'orgue et les instruments, dont un clavecin et une paire de timbales, sont mises en vente ¹²⁶. L'hôtel est ainsi décrit :

« Grand bâtiment du Concert [...] composé d'une grande salle et de diverses autres pièces au rez-de-chaussée et de plusieurs appartements au-dessus en orient et en occident du bâtiment, caves et greniers mesurant 4575 pieds carrés [soit plus de mille cinq cents mètres carrés]. ¹²⁷ »

Les registres de recensement montrent que la maison est habitée par des locataires ¹²⁸. Elle est divisée en deux : la « maison Olivier », qui donne sur la place des Cordeliers, et la « maison Jogand », appartenant à la ville et donnant sur la place du Concert. La première a dix locataires, la seconde quatre. Les rez-de-chaussée servent de devantures à des boutiques. C'est ainsi qu'en 1837 Olivier obtient la permission de faire un perron à l'ancienne entrée du Concert et d'y placer des tables et des bancs pour le service de son café.

L'habitation ne survivra pas longtemps. En avril 1856, la ville délibère et adopte le projet de destruction de l'ancien hôtel du Concert pour construire le palais de la Bourse, percer la rue Impériale et dégager l'axe du pont Charles X (actuel pont Lafayette), de la rue Grenette au quai Saint-Antoine. Elle rachète le bâtiment 168 000 francs. C'est de cette époque que date l'image de la page suivante, prise par le photographe de la ville et immortalisant l'avancée des travaux. L'hôtel sera détruit définitivement en 1858.



Illustration 9 : Démolition de l'hôtel du Concert, 1856

¹²⁶ Cf. CORNELOUP (Gérard), « Maison du Concert », *op. cit.*

¹²⁷ *Salle du concert*, manuscrit, AML, Fonds Pointet, vol. XIII, p. 3627.

¹²⁸ *Contrôle de la garde nationale*, registre de recensement, 1848, AML, 1220 WP 090.

* * *

L'académie des beaux-arts joue un rôle essentiel dans l'activité musicale à Lyon au siècle des Lumières. Sa durée de vie est exceptionnelle : plus de soixante ans, sans aucune interruption ! Durant toutes ces années, les Lyonnais pourront entendre chaque semaine un grand motet, en dehors des jours de fêtes. C'est donc le cadre par excellence du genre. Le nombre d'œuvres conservées à la bibliothèque municipale de Lyon, presque exclusivement issues de sa collection musicale de l'académie, confirme d'ailleurs pleinement la prédominance de cette société. La construction de l'hôtel du Concert témoigne bien de l'intéressement du public lyonnais pour l'académie et son répertoire : ce lieu, dont les murs ont résonné des accents du chœur et de l'orchestre interprétant Lalande, Estienne ou encore Pétouille, sous la direction des meilleurs maîtres de musique que Lyon comptait à l'époque, est très emblématique pour le Motet. L'agencement de la salle, malheureusement détruite aujourd'hui, témoigne des pratiques musicales de l'époque. Les documents retrouvés permettent de comprendre comment étaient exécutés les grands motets à l'académie des beaux-arts. Où se plaçait le chœur ? Comment étaient installés les instrumentistes ? Quel espace occupait la célèbre bibliothèque ? Ce sont autant de questions auxquelles nous avons tenté de répondre dans ce chapitre.

Cependant, l'académie des beaux-arts est loin d'être le seul endroit où les Lyonnais peuvent entendre de la musique religieuse à grand chœur. Une autre académie, bien moins connue, a concurrencé le Concert dans ses débuts. Sa destinée n'est malheureusement pas aussi légendaire que celle de sa rivale.

CHAPITRE II :

L'ACADEMIE DES JACOBINS (ca. 1718–ca. 1727)

Parallèlement à l'académie des beaux arts, la plus officielle, existe une autre académie, appelée « académie des Jacobins ». Elle se situe en effet sur la place du couvent du même nom, où elle tient ses séances. Cette société n'a malheureusement pas laissé beaucoup de traces. Les réunions ont lieu dans un cadre privé, sous le patronage de l'intendant de Lyon et de sa femme ; le programme des activités, leur fréquence et le mode de fonctionnement de cette assemblée demeurent une énigme. Même si l'académie ne perdure que dix ans, elle semble pourtant occuper une place de choix dans la société lyonnaise. Les grands motets conservés de François Estienne portent l'estampille des Jacobins et ils ont sans doute été entendus en premier lieu par ces académiciens.

Cette académie est un peu différente de l'académie des beaux-arts. D'une part, elle s'apparente plus à une sorte de société de concert privée, à l'image par exemple des concerts italiens de M^{me} de Prie à Paris, qu'à une société publique. D'autre part, à cause de son faible rayonnement, et à moins que ceux-ci n'aient pas été conservés, il ne semble pas qu'elle se soit dotée de statuts déterminant une organisation précise. Les ambitions supérieures de l'académie des beaux-arts eurent d'ailleurs raison du dilettantisme des Jacobins.

A. Éléments historiques

1. Pierre et Henriette-Guillaume Poullotier de Nainville

L'académie des Jacobins est placée sous le patronage de l'intendant de Lyon, Pierre Poullotier de Nainville, et de sa femme Henriette-Guillaume. Celui-ci arrive de Paris le 20 mai 1718 et restera en poste jusqu'en mai 1739. Chevalier, conseiller du roi, maître des requêtes honoraires de son hôtel, il est aussi intendant de la justice, de la police et des finances de la ville et de la généralité de Lyon. Ce Parisien, intéressé aux affaires du roi, est alors très peu connu lors de sa venue à Lyon.

M^{me} Poullotier est à l'initiative de l'académie des Jacobins, qu'elle fonde en 1718. Fille de M. de La Viéville, elle est, elle-aussi, issue de l'aristocratie parisienne. De réputation très mondaine et dépensière, elle se rend fréquemment, avec son mari, aux différents bals organisés et aux cérémonies officielles. Elle aime les divertissements et y participe autant qu'elle le peut. S'il est généralement admis qu'Henriette Poullotier est l'élément moteur de l'académie, son mari semble apprécier tout autant les spectacles, surtout la danse et la musique. Il danse « proprement », déclame et chante tout aussi bien ¹²⁹. Le couple est très aimé des Lyonnais, mais parfois critiqué, peut-être avec une pointe de jalousie...

2. Un nom significatif ?

Le nom de « Concert de la place des Jacobins » vient vraisemblablement de l'endroit où se tiennent les séances ; pourtant, nous n'avons pu retrouver aucun document confirmant ceci. Le couvent des Jacobins, ordre dominicain, s'étend alors de la place Bellecour jusqu'à l'actuelle place des Jacobins, appelée alors place Confort. À l'est, les bâtiments se prolongent jusqu'à la rue de la République d'aujourd'hui et à l'ouest, ils jouxtent le couvent des Célestins. L'étendue de l'ensemble architectural couvre un large emplacement et ne permet pas de préciser où se déroulent précisément les séances de l'académie. On sait cependant que les Jacobins louent des appartements à l'intérieur, mais aussi à l'extérieur du couvent ¹³⁰. Peut-être est-ce dans un de ces locaux que l'académie organise ses concerts ?

3. La somptueuse fête des 14 et 15 juillet 1721

L'académie se fait surtout connaître par le magnifique divertissement qu'elle organise les 14 et 15 juillet 1721, en l'honneur de sa protectrice. Cette fête est l'une des plus belles qui ait eu lieu à Lyon dans la première moitié du siècle. Elle est à l'initiative du comte de Suze, soutenu par M. de Grangeblanche. Les réjouissances commencent par un concert le lundi 14 au soir. La femme de l'intendant, quittant son hôtel de la place Bellecour, passe l'été dans un appartement près de l'arsenal, donnant sur la Saône, au sud de la place Bellecour ; c'est dans ce quartier, à l'époque à l'écart du centre, qu'elle prend les eaux et

¹²⁹ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, mai 1739, t. V, f° 197 r°. François Bottu de Saint-Fond rapporte aussi cette anecdote sur l'intendant :

« M. Poullotier dit que Cheinet lui disait dernièrement : « Michon grasseye quand il chante ; je lui ai dit que c'est une affectation, qu'il pourrait faire autrement, s'il voulait ; parce que M. Poullotier grasseye en chantant, vous croyez qu'il faut faire de même. » M. Poullotier lui dit : « Est-ce Michon ou moi que vous voulez corriger ? » C'est à Michon que je parlais, répond Cheinet, mais profitez-en si vous voulez. »

Cf. PODEBARD (William) éd., *Correspondance littéraire et anecdotique entre Monsieur de Saint Fonds et le président Dugas, membres de l'académie de Lyon, 1711-1739*, Lyon : Mathieu Paquet, 1900, t. I, p. 235).

¹³⁰ CORMIER (Michel), *Souvenirs lyonnais et dominicains*, Lyon : Imprimerie Mougins-Rusand, 1896, vol. I, 8 p.

profite de la rivière. C'est là que les académiciens la rejoignent pour lui offrir le lendemain, au coucher du soleil, une grande parade sur la rivière, suivie d'un bal qui dure toute la nuit. Le *Mercur*e en fait une relation détaillée, dont voici le contenu :

« Lundi 14 de Juillet, veille de saint Henry, l'Académie de Musique donna à Madame Poullétier un très beau concert à l'occasion de sa fête, où toutes les dames les plus qualifiées de Lyon assistèrent, de même que la plus grande partie des principaux du païs, qui sont membres de cette académie formée par les soins de madame l'Intendante : le nom d'Henriette qu'elle porte y fut célébrée par des Vers faits à la louange de ses charmes & de toutes ses rares qualités. Le lendemain à l'entrée de la nuit un grand Batteau artistement décoré, (qui portoit dans son enceinte un magnifique salon, dont les portiques étoient ornez de guirlandes de fleurs, avec les Armes de Madame l'Intendante, & des H qui marquoient son nom & le sujet de la fête) fut conduit sur la Saône, au son des timbales et des trompettes, par des Matelots, en habits galans & uniformes, chargez de rubans de ses livrées : Ce grand Batteau étoit précédé d'un Brigantin, & suivi de quatre gondoles, où les Académiciens étoient placez ; ils se rendirent dans cet ordre à la vûe d'un appartement que Madame l'Intendante occupe à l'Arsenal ; l'ancre fut jeté au milieu de la Rivière, & le Batteau qui représentoit le temple d'Apollon, s'arrêta devant les fenêtres de Madame Poullétier ; Monsieur le Comte de Suze, Chef de l'Académie de Lyon, & Monsieur de Grangeblanche Avocat général de la Ville, s'approchèrent de la terrasse qui donne dans les jardins de l'appartement de Madame l'Intendante. On lui présenta au nom de toute l'assemblée un bouquet des plus belles fleurs de la saison, & on lui fit un discours aussi galand que rempli d'éloquence ; dans l'instant, le Temple d'Apollon éclairé par plusieurs lustres de cristaux en dedans, & par une infinité de lampions & de quantité de gros flambeaux de cire blanche placez au dehors, retentit du son des hautbois, flûtes, violons, & autres instruments de Musique, qui firent un concert qui ne cedit en rien à celui de la Ville : le concours des personnes de l'un & l'autre sexe, formoit sur la Rivière le plus agreable spectacle que l'on ait vû de long-tems ; diverses illuminations étoient dans les petits Batteaux, que chacun avoit embellis à qui mieux mieux, & rendoient dans le plus fort de la nuit la clarté nécessaire pour se reconnoître d'assez loin ; les Académiciens monterent sur la Terrasse, où Madame l'Intendante offrit à la Compagnie tous les rafraichissements de la saison ; on y dansa, & les Dames qui étoient avec elle, se mêlant avec celles que la fête y avoit attirées, formerent un Bal qui ne cessa que le lendemain fort avant dans la matinée. Le bruit de l'artillerie que Monsieur le Chevalier de Saint Mars fit tirer pour honorer cette fête, ne contribua pas peu à la rendre parfaite. Chacun se retira fort content, & Madame l'Intendante donna lieu à tous ceux qui y étoient accourus de l'être extremement de ses manières gracieuses & prévenantes. ¹³¹ »

Le concert du premier soir a lieu dans le salon de M^{me} Poullétier, à l'arsenal. Un divertissement, *La fête de la Saône*, est composé exprès par Des Marais ¹³². Le livret de deux pages est encore conservé à la bibliothèque municipale ¹³³. Le texte présente Henriette, suivie de sa cour, louée par la Saône et un chœur de naïades. Le Rhône suspend ses flots pour s'unir à la fête, à laquelle accourent aussi les bergers, les fleuves et le dieu Pan. L'intendant est également loué pour le souci qu'il porte au peuple.

¹³¹ « Relation d'une Fête donnée à Lyon à Madame Poullétier Intendante, par Messieurs de l'Académie de Musique & Beaux Arts, établie dans cette ville sous la protection de M. le Maréchal Duc de Villeroy, qui en est le Chef », in : *Mercur galant*, juillet 1721, p. 8–10. Nous reviendrons par la suite sur la confusion que fait le périodique, dans le titre de son chapitre, avec l'académie des beaux-arts, confusion dont il se corrige dans un numéro suivant.

¹³² On ne sait pas qui était ce compositeur, mais il ne s'agit vraisemblablement pas d'Henry Desmarest. Cf. ANTOINE (Michel), *Henry Desmarest (1661–1741). Biographie critique*, Paris : Picard, 1965, 214 p.

¹³³ *La fête de la Saône mise en musique par Mr. Des Marais. Exécutede à Lyon devant Madame l'Intendante, dans son salon de l'Arsenal, le 14 juillet 1721 veille de sa Fête, à Lyon, chez Philibert Chabanne, vis à vis de la petite porte des Cordeliers, 1721, gravé in-4°, BML, cote 111 723, 9 p.*

Le lendemain, les académiciens sont assez nombreux : ils se tiennent dans quatre gondoles, avec leurs instruments. L'orchestre est composé de violons, hautbois, flûtes, *etc.* Il n'a rien à envier, selon le commentateur, à celui du Concert. Les musiciens ne joueront qu'une sérénade après le dessert. L'effet de cette armada musicale tout illuminée sur la Saône devait être des plus spectaculaires. La fête est publique et toute la ville a dû se presser pour rendre hommage à l'intendant et à son épouse qui sont alors assez populaires. Léonard Michon, qui n'a pas assisté au concert privé du lundi soir, est pourtant présent le soir d'après et raconte la scène avec beaucoup d'enthousiasme. Il note surtout la magnificence de la fête qui engendre quelques envies parmi les autres personnalités de la ville ¹³⁴. Les relations de cette fête constituent la seule source d'information d'importance concernant l'académie des Jacobins.

4. Apogée et dissolution

En 1722, l'académie paraît bien établie et elle bénéficie d'un succès grandissant, amplifié par l'accueil des musiciens du Concert :

« Les personnes qui executent le concert de la place des Jacobins, établi depuis peu d'années, continuent regulierement leurs exercices. Ce Concert devient chaque jour meilleur, sur tout depuis que plusieurs Académiciens de l'Académie des Beaux Arts y ont été receus. Ils vont également à l'un & à l'autre concert, attirés par le seul plaisir de la Musique. ¹³⁵ »

Les séances fonctionnent sans doute aussi grâce aux amateurs, qui sont acceptés sur présentation. Les concerts ont lieu très régulièrement, un autre jour que le mercredi, pour que les académiciens puissent aller d'une assemblée à l'autre. S'il y avait un maître de musique, celui-ci n'est mentionné nulle part.

Mais Henriette Poullétier meurt le 14 avril 1727 en fin d'après-midi, emportée en quelques semaines, par une fluxion de poitrine soudainement aggravée. Elle n'est âgée que d'une quarantaine d'années et sera très regrettée du peuple. Son enterrement a lieu chez les religieuses de Sainte-Claire ¹³⁶. En juin, Michon rapporte des rumeurs sur la fin de l'académie des Jacobins, qui serait la conséquence de ce décès. Cette hypothèse est très plausible. La mort de son épouse n'empêchera pas l'intendant de continuer la vie mondaine qu'il avait avec elle, mais l'académie reposait peut-être plus sur M^{me} Poullétier que sur son mari. En 1726, le monastère des Jacobins est totalement rebâti. Ces travaux pourraient aussi expliquer et entériner la fin de l'académie.

¹³⁴ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, juillet 1721, t. II, f^o 114 r^o–115 r^o. Cette narration dévoile entre autre les quelques informations sur l'académie que nous avons présentées plus haut. Si elle se montre moins précise que celle du *Mercur*, elle en est très proche.

¹³⁵ « Extrait d'une Lettre écrite de Lyon le 3. Septembre 1722. », in : *Mercur galant*, octobre 1722, p. 95.

¹³⁶ Le monastère est situé dans le quartier d'Ainay, sur le quai de Saône au sud de Bellecour, proche de l'arsenal, où M^{me} Poullétier de Nainville se retirait l'été. Cf. annexe IX.

B. Deux académies rivales ?

Michel Brenet, lorsqu'il évoque l'académie des Jacobins, fait état des graves préjudices qu'elle cause au Concert ¹³⁷. Qu'en est-il vraiment ?

1. Témoignages de contemporains

La concurrence qu'ont pu avoir les académies entre elles ne dura que très peu, puisque l'académie des Jacobins fut très éphémère. Elle est pourtant attestée par plusieurs témoignages de l'époque. Ainsi, Léonard Michon écrit au sujet de la grande fête donnée par l'académie des Jacobins pour M^{me} Poullétier en 1721 :

« Mais pareille fête publique ne laisse pas que de donner une petite et secrette jalousie à ceux qui sont en place, tels que M. l'Archevêque et le Prévost des Marchands. Pour moy je m'en embarasse fort peu et ne voudrois pas cependant m'en mêler directement ni indirectement, Grangeblanche depuis plusieurs années qu'il a perdu son crédit au Consulat affecte de se jeter du côté des Intendants, ce n'est pas là vouloir raccommoier ses affaires ; il ne faut pas s'en étonner, il ne les a jamais bien conduit et malgré son esprit la passion l'a toujours emporté. S'il ne commençoit pas à devenir un peu mieux, je doute qu'il put se soutenir jusqu'à la fin. ¹³⁸ »

La rivalité entre l'archevêque et le prévôt des marchands d'une part, l'intendant d'autre part, semble être en fait l'une des raisons principales de la jalousie des deux académies. L'académie des beaux-arts prend dès ses débuts le maréchal de Villeroy comme protecteur, puis son fils archevêque, en 1715. Elle s'attire donc naturellement la faveur de Pierre Cholier, qui devient prévôt des marchands jusqu'en 1725 lorsque M^{sr} de Villeroy est intronisé. Le consulat est en effet traditionnellement très lié à l'archevêque et au gouverneur de Lyon. Cette bienveillance assure du même coup au Concert celle des échevins et de la cour des monnaies. Cette dernière, à laquelle sont rattachés la sénéchaussée et le présidial, le bureau des finances et l'élection de Lyon, est pourtant en continuel litige avec le corps municipal. Mais tous sont académiciens honoraires dès 1721. Face à ce rassemblement d'une partie des institutions locales à l'académie des beaux-arts, l'intendant et sa femme, dépositaires du pouvoir royal, se posent en protecteur de l'académie des Jacobins. Et Michon paraît souligner le parti pris de l'avocat et procureur général de la ville, M. de Grangeblanche qui, disgracié par le consulat, sert le camp de l'intendant. Michon, appartenant lui-même à l'académie des beaux arts, reconnaît pourtant que la ville apprécie l'intendant au-delà des querelles politiques.

¹³⁷ BRENET (Michel), *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, op. cit., p. 176.

¹³⁸ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon*, op. cit., juillet 1721, t. II, f° 114 r°-115 r°.

2. Raisons politiques

Cet antagonisme prend racine à la fin du règne de Louis XIV. L'intendant, maître de l'administration royale dans les provinces, est d'abord très mal accueilli à Lyon. Son rôle a du mal à se définir et les autorités en place ne voient pas cela d'un très bon œil. Malgré toutes les réticences, l'intendant va progressivement surpasser le corps municipal, le gouverneur et l'archevêque, non par son rang, mais par son efficacité réelle. Sous la Régence, l'intendant est encore raillé et constamment rabaissé en signe d'humiliation, tout particulièrement lors du séjour du gouverneur, le maréchal de Villeroy. M. Poullétier de Nainville est un bon courtisan, peut-être est-ce cela qui attire sur lui la jalousie des provinciaux ? Il fait de fréquents séjours à Paris, puis à Versailles, mais ne manque pas non plus de fréquenter le château des Villeroy à Neuville-sur-Saône. De tempérament doux et calme, son honneur le conduit toutefois à refuser de participer à des *Te Deum* auxquels les comtes de Lyon ne veulent pas lui assigner la place qui lui serait due. Tout au long du XVIII^e siècle, les oppositions entre les différents pouvoirs politiques n'ont de cesse de défrayer la chronique à Lyon. Les académies sont curieusement prises à parti dans cette compétition. Voici ce qu'en dit Maurice Garden :

« Le Lyonnais, sans Parlement, sans noblesse puissante, est sans doute le lieu idéal pour observer cette lente désagrégation des réalités régionales au profit de l'intégration dans un ensemble national qui se met progressivement en place. ¹³⁹ »

Le pouvoir national, incarné par l'intendant, se dresse alors comme un adversaire des autorités locales déclinantes que sont le prévôt et les échevins. Son rôle administratif, régissant la police, la justice ou les finances, peut aussi se heurter à la mission militaire dont est institué le maréchal de Villeroy, protecteur de l'académie des beaux-arts. Cette lutte de pouvoir cessera au cours du siècle, lorsque l'intendant aura pleinement conquis son autorité et, bien après la disparition de l'académie des Jacobins, l'intendant Jacques de Flesselles (1768–1784), protecteur des arts et des lettres, sera membre de l'académie lyonnaise.

3. Marques de conflits

Cet aspect politique trouve son apogée dans les marques d'attachement à la personne royale. En septembre 1721, lorsque toute la ville fête la convalescence du roi, les deux académies vont successivement faire exécuter des *Te Deum*. Il est vrai que ces hymnes sont alors chantées par toutes les compagnies et corps de la ville. Le *Mercur*, dans son article de septembre 1721 décrit très longuement le *Te Deum* chanté le 17 août par

¹³⁹ GARDEN (Maurice), « Trois provinces, une généralité (XVII^e– XVIII^e siècles) », in : *Histoire de Lyon et du Lyonnais*, LATREILLE (André) éd., Toulouse : Privat, 1975, p. 207.

l'académie des beaux-arts, auquel a pris part l'archevêque lui-même. Puis le chroniqueur ajoute que les académiciens de l'intendant, pour ne pas être en reste de la grande fête organisée par le Concert, offrent un *Te Deum* public dans une chapelle conventuelle :

« Le Dimanche suivant [24 août], la seconde Académie, qui est la même qui avoit donné sur la Rivière la brillante Fête à Madame Poullétier Intendante, chanta à son tour dans la chapelle des Dames Religieuses de Blie, le *Te Deum*, à portes ouvertes, suivant la coutume. ¹⁴⁰ »

En février 1724, la construction de la salle de concert pour l'académie des beaux arts est encore l'occasion de mentionner l'opposition entre les deux académies :

« Les académiciens du Concert de musique vers S^t Clair, ont assés sollicité la ville pour l'engager à leur permettre de batir une salle pour leur concert, sur le terrain de la place des Cordeliers du côté du Rhosne. Mais M^r le Maréchal et M^r l'Archevêque qui sont protecteurs de cette assemblée ont donné lieu eux seuls à cela, tant pour les satisfaire, que par une espèce de jalousie ou rivalité qui est entre le Concert et celui de la place des Jacobins, dont M. l'Intendant et sa femme sont les protecteurs. ¹⁴¹ »

Léon Vallas réfute cette idée de concurrence, en s'appuyant sur le fait que les amateurs férus de musique jouent dans les deux assemblées. L'académie des Jacobins ne semble pas hermétique aux nouveaux académiciens qui viennent du Concert. L'académie des beaux-arts lui étant antérieure, les musiciens lyonnais ont pour la plupart déjà rejoint cette première assemblée. Les besoins en musiciens obligent donc peut-être les Jacobins à « débaucher » en quelque sorte les académiciens du Concert. Les musiciens ne semblent pas souffrir de cette concurrence, qui se situe en fait à un niveau bien supérieur. Léonard Michon, lui-même engagé au sein de l'académie des beaux arts, dit bien ne pas avoir part à cette querelle.

4. Un public différent ?

La rivalité entre les deux académies se ressent dans les membres ou l'auditoire qu'elles attirent. Dans une société à l'imitation de la Cour et de la capitale, dans laquelle courtiser les plus grands est le moyen le plus sûr de servir ses intérêts, ces académies servent de toile de fond au spectacle social. Les académiciens du Concert ou des Jacobins sont, sinon aristocrates, du moins bourgeois fortunés, considérés et influents, mais les deux groupes se distinguent quelque peu.

L'intendant Poullétier vient de Paris. Il reçoit immédiatement la considération de Grangeblanche, président officiel du Concert. Leur entourage les soutient et les accompagne dans leurs divertissements. Madame l'intendante a elle aussi beaucoup de

¹⁴⁰ *Mercurie galant*, septembre 1721, p. 201. Nous reviendrons sur ces différentes cérémonies, dans un chapitre ultérieur, au sujet des *Te Deum* des académies (p. 121–123).

¹⁴¹ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, février 1724, t. III, f° 31 v°.

relations. La fête en son honneur rassemble « toutes les dames les plus qualifiées de Lyon [...] de même que la plus grande partie des principaux du païs qui sont membres de cette académie ¹⁴² ».

Les académiciens du Concert sont aussi de riches notables ; la cotisation de 50 livres annuelles est élevée. Pourtant l'académie n'est pas uniquement aristocratique. Elle bénéficie de l'appui de l'archevêque et reçoit en conséquence plusieurs membres du clergé, mais aussi des étrangers, les messieurs et dames de la cour des monnaies, certains capitaines des quartiers de la bourgeoisie. Bergiron du Fort-Michon, qui dirige la société à ses débuts a vécu quelque temps à Paris. De petite noblesse, il a néanmoins une éducation et d'excellentes relations. Sa marraine, Anne de Brosses, est la femme de Léonard Bathéon, ancien échevin de Lyon. Il a donc sûrement de solides appuis dans la bonne société lyonnaise. La liste des officiers de l'académie comprend de nombreux échevins. Tandis que l'académie des Jacobins semble être un cercle plus privé, le titre d'académicien paraît relativement accessible au Concert. Il suffit même d'être étranger pour y être admis. L'académie des beaux-arts bénéficie d'un public plus large grâce à sa taille et à son antériorité. C'est aussi probablement l'une des raisons pour laquelle elle perdurera.

Les deux académies ont souvent été confondues. Ainsi, l'article du *Mercure* de juillet 1721 exposé plus haut, quand il relate la fête donnée à M^{me} Poullétier, l'attribue par erreur à l'académie des beaux arts, rejetant le mérite de cette fête réussie sur cette dernière. La confusion est rectifiée en septembre 1721, et le journal rend cette-fois hommage à l'académie des Jacobins puis, comme pour se rattraper de l'inégalité ainsi créée, rapporte le *Te Deum* donné en grande pompe par le Concert. En octobre 1722, l'article concerne à nouveau l'académie des beaux arts, mais quelques lignes sont ajoutées à la fin, donnant quelques nouvelles des Jacobins.

¹⁴² *Mercure galant*, juillet 1721, p. 8.

C. La bibliothèque



Illustration 10 :
cachet de l'académie des Jacobins

Un certain nombre de partitions du fonds de l'académie des beaux-arts sont estampillées avec le cachet des Jacobins, reproduit ci-contre.

Ce tampon est la seule preuve d'une organisation officielle de l'académie. Le cachet ressemble beaucoup à celui de l'académie des beaux-arts. Au lieu des deux éléments, il n'en comporte qu'un, la lyre, qui y est dessinée exactement à l'identique. Il comporte également une devise latine écrite en capitale, « *Hanc quoque Phœbus amat* » [Apollon aime aussi celle-ci], et les lieu et date de sa composition, « *Lugd. 1718* ». Est-ce un clin d'œil à l'autre académie que cette maxime latine ?

Il n'existe aucune information sur l'existence d'une bibliothèque constituée pour l'académie des Jacobins. Voici la liste des partitions conservées à la bibliothèque municipale de Lyon, qui porte le cachet reproduit plus haut :

- CAMPRA, *Recueil de motets à une, deux ou trois voix*, livre III contenant 9 motets, dont *l'In convertendo* à grand chœur.
- DROUARD de BOUSSET, *Deus noster refugium*, grand motet manuscrit ;
- LALANDE, *Cantate Domino*, motet à grand chœur, manuscrit (« donné en l'année 1724 par madame Poullétier, intendante de Lyon »).
- LALANDE, *Exurgat Deus*, motet à grand chœur, manuscrit copié par Thauinat (« La partition et les parties de ce motet ont été données à l'académie en l'année 1725 par Monsieur Poullétier intendant de Lion »).
- DESMAREST, *Extrait de l'opéra Iphigénie*, mis en ordre par David, maître de musique de l'académie.
- ESTIENNE, 11 motets à grand chœur manuscrits conservés.
- LULLY, *Phaëton*, imprimé, 1718.

Le répertoire, malgré sa moindre envergure, ressemble tout à fait à celui de l'académie des beaux-arts ; il comporte essentiellement des grands motets. Les généreux protecteurs ont offert à leur académie quelques partitions. Deux motets de Lalande conservés rappellent ce don en lettres dorées sur leur couverture en veau ¹⁴⁵. Le premier, offert par l'intendante en 1724, est une partition du *Cantate Domino* de Lalande. En 1725, son mari

¹⁴⁵ *Cantate Domino* : « donné en l'année 1724 par Madame Poullétier intendante de lion ». *Exurgat Deus* : « La partition et les parties de ce mottet ont été données à l'académie en l'année 1725 par M Poullétier intendant de Lion »

fait présent à l'académie de l'*Exurgat Deus*, deuxième partition du même compositeur, accompagnée d'un jeu de parties séparées.

L'ensemble des partitions a été reversé à l'académie des beaux-arts après la mort de M^{me} Poullétier. Les grands motets cités dans la liste ci-dessus ont été numérotés ensemble : si l'on excepte le *Cum invocarem* d'Estienne, ils ont tous un numéro de catalogue compris entre 135 et 151 ¹⁴⁴.

* * *

Si l'on ne connaît pas véritablement l'histoire de l'académie des Jacobins, les œuvres qu'elle a léguées à la bibliothèque du Concert attestent par leur présence même la place qu'elle occupait dans l'histoire du Grand motet lyonnais dans le premier quart du XVIII^e siècle. La durée de vie de cette société, si courte soit-elle, a été intense. L'académie des Jacobins a su, en effet, occuper une place de choix aux côtés de l'académie des beaux-arts qui lui survécut. La fête donnée pour M^{me} Poullétier en 1721, qui constitue l'événement majeur de son histoire, a lieu l'année même où la ville célèbre la guérison du roi et où se présente l'idée d'un vœu annuel pour le salut du roi.

¹⁴⁴ Nous reviendrons sur cette « série » de motets d'Estienne et sur les partitions provenant de l'académie des Jacobins en général lorsque nous analyserons la constitution de la bibliothèque de l'académie des beaux-arts (p. 165) et les reliures du *corpus* conservé, notamment la reliure de type A (p. 189–206), dans la deuxième partie de ce travail. Lire aussi la section concernant les compositions de François Estienne dans la troisième partie (p. 428–433).

CHAPITRE III :
LE SALUT DU 8 AOUT,
« VŒU POUR LA SANTE DU ROI »

Les académies sont le premier lieu d'exécution du Grand motet à Lyon, puisqu'il y est joué très régulièrement. Mais plus encore qu'au concert, le genre trouve sa véritable fonctionnalité lors des célébrations de joie publique. L'événement festif le plus célèbre à Lyon au XVIII^e siècle est très certainement le salut du 8 août, appelé encore « vœu pour la santé du roi »¹⁴⁵. C'est à cette occasion que l'on peut entendre chaque année un motet à grand chœur composé spécialement pour cette fête. La cérémonie tient donc une place prépondérante dans l'histoire du genre lyonnais.

A. La guérison du roi à l'origine du vœu (1721)

Le vœu fait par les autorités lyonnaises est lié à un fait historique et royal. Le matin du jeudi 31 juillet 1721, le futur Louis XV a un malaise pendant la messe. Le lendemain, son état empire ; son médecin lui fait deux saignées. La fièvre retombe le dimanche et, le lundi 4 août, la guérison du roi devient manifeste. Il se remet très rapidement et reçoit des ambassadeurs deux jours après. Mais le royaume avait craint la petite vérole, quand ce n'était qu'une alerte. La guérison du souverain bien-aimé donne lieu à des éclats de joie, des acclamations et des bousculades populaires. Des fontaines de vin sont installées dans la capitale, les rues sont illuminées et c'est un tapage incessant de chants, de farandoles qui dure jusque tard dans la nuit. Le 4 août, le Parlement fait chanter un *Te Deum* à la Sainte-Chapelle. Deux jours plus tard, l'hymne est chantée en grande pompe, en présence du

¹⁴⁵ Les appellations pour cette cérémonie sont nombreuses et ambiguës. En effet, le terme « salut » attribué à la cérémonie se réfère à la fois à la nature de la cérémonie (office religieux accompagné de prières et de chants, terminé par une bénédiction) et à l'événement précis qu'il commémore (le roi a échappé à la mort). Nous employons les termes usités à l'époque de « salut du 8 août », « salut du roi », « vœu du roi », « vœu de la ville », « vœu pour la santé du roi », mais aussi l'expression de « vœu pour le salut du roi », qui joue sur les deux sens du mot « salut ».

Régent, à Notre-Dame, où aura aussi lieu le 18 une messe d'action de grâce lors de la première sortie du souverain. Des fêtes et des cérémonies sont programmées dans tout le royaume de France, donnant plus d'éclat à la fête de la Saint-Louis, le 25 août qui suit.

Lorsque la nouvelle de sa guérison arrive à Lyon, les pouvoirs de la ville fêtent aussi l'événement, puis décident de fonder à perpétuité un salut, célébré chaque 8 août, dans la chapelle du collège de la Trinité. Le but, avoué, de ce vœu n'est pas tant de s'attirer la bienveillance du monarque, que de conquérir à travers elle celle du maréchal duc de Villeroy. Le duc en effet, favori de Louis XIV, est devenu précepteur de Louis XV ; il le côtoie donc de très près. Montrer son attachement au jeune roi, c'est montrer aussi et surtout son attachement au gouverneur de la province. Léonard Michon, en 1721, confirme cette affection pour le maréchal, affection d'autant confortée que les Lyonnais n'ont pas apprécié la Régence du duc d'Orléans¹⁴⁶. Car la Régence est sur le point de s'achever, Louis XV est déclaré majeur lors du lit de justice le 22 février 1723. En 1722, il semblerait que l'exil du maréchal de Villeroy vienne démentir cette politique qui aura été vaine : le courtisan déchu s'en revient à Lyon, sans qu'il ne puisse plus offrir aucun appui à sa ville.

La fondation de saluts divers est très courante à l'époque. Elle manifeste un sentiment de reconnaissance envers la clémence divine, après un péril quelconque. Ce remerciement est adressé directement à Dieu sous forme de vœu : l'action de grâce sera perpétuée au cours des années. Le salut a aussi un rôle de mémoire des bienfaits reçus. Dans ce cas précis, les prévôt et échevins lyonnais ne s'arrêtent pas seulement à l'action de grâce pour des faveurs divines. Ils témoignent par là de leur attachement à la personne du roi en rendant publique leur dévotion. La cérémonie a un caractère très ostentatoire : elle veut montrer la fidélité des Lyonnais à leur souverain, sur une durée illimitée. La musique fait partie intégrante de la fête, revêtant, elle aussi, une forme de fonctionnalité au service du pouvoir royal.

¹⁴⁶ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, août 1721, t. II, f^o 116 r^o :

« L'on doit juger sur tout cela qu'outre que le Français est attaché à son roi, c'est que le duc d'Orléans a terriblement indisposé contre lui l'esprit et le cœur des peuples qui craignent d'avoir un maître tel que ce prince s'est montré depuis sa régence. La seconde raison de l'attachement qu'on montre ici pour la personne du roi est par rapport au maréchal de Villeroy, son gouverneur, qui est un habile courtisan et qui a aussi grand intérêt à sa conservation d'où dépend l'augmentation de la fortune et de la grandeur de sa maison. ».

B. Historique de la fondation

La fondation du salut naît donc de cet événement qu'est le rétablissement du roi. À son annonce à Lyon le 8 août 1721, la nouvelle est d'abord fêtée de façon grandiose mais éphémère, comme toute réjouissance publique. Ce n'est que l'année suivante, que l'idée d'un salut annuel se concrétise dans un acte officiel.

1. Les réjouissances publiques du 8 août 1721

L'annonce de la guérison du Roi donnera lieu à un grand nombre de manifestations et l'événement sera à la hauteur de la naissance d'un dauphin ou d'un mariage royal. Le budget en est considérable : il avoisine les 30 000 livres ! En fait, c'est tout l'été 1721 qui est placé sous le signe des réjouissances. Rappelons que moins d'un mois auparavant, le 16 juillet, les académiciens de la place des Jacobins ont organisé une fête grandiose pour M^{me} Poullétier ¹⁴⁷.

Le dimanche, surlendemain de la nouvelle de la guérison, les personnalités de la ville assistent à une cérémonie d'action de grâce à la cathédrale Saint-Jean, à l'invitation du primat des Gaules et suivant la procédure habituelle ¹⁴⁸. Suite à cette première cérémonie, toutes les compagnies de la ville font, à leur tour, chanter des *Te Deum*. Des fontaines de vins sont installées dans toute la ville et les Lyonnais, pour satisfaire à l'ordonnance consulaire, illuminent les quais et rues. Un second *Te Deum* officiel est commandé par lettre de cachet royale pour le 15 août.

Toutes les compagnies de la ville vont organiser à leur tour une cérémonie de *Te Deum* ; les Cordeliers de Saint-Bonaventure vont accueillir nombre de ces cérémonies, comme en rendent compte leurs archives :

« Toutes nos confrairies, qui sont tres nombreuses, firent chanter cette année chacune en particulier une messe solemnelle et le *te deum* en actions de graces du retablissement de la santé du roy, plusieurs autres corps choisirent aussi notre eglise pour le meme suiet. ¹⁴⁹ »

Le 16, ce sont les trésoriers de France qui organisent une nouvelle cérémonie, plus fastueuse que celle de la veille et en musique. Léonard Michon en relate le déroulement :

« On chanta d'abord une grande messe pour le Roy, pendant laquelle à différent temps, il y eut une très belle simphonie, et à la fin de la messe on chanta le *Te Deum* en Musique. Le *Te Deum* fini les Trompettes et les Timbales donnèrent plusieurs fanfares. ¹⁵⁰ »

¹⁴⁷ Lire le chapitre précédent sur l'académie des Jacobins (*cf. supra* p. 64–73).

¹⁴⁸ *Délibération consulaire*, 9 août 1721, AML, BB 284, f^o 79 v^o– 81 r^o. Le cérémonial sera décrit dans le chapitre suivant, à propos des fêtes et réjouissances publiques (p. 108–111).

¹⁴⁹ *Événemens particuliers arrivés au couvent de S^t Bonaventure depuis l'année 1720 jusqu'en l'année [1770]*, manuscrit, BML, Ms. 1423 (1338), 1721, p. 44.

Puis, ce sont les prisonniers qui chantent l'hymne pour leur souverain. Les Villeroy, archevêque et gouverneur de Lyon, ordonnent alors un autre *Te Deum*, à huis clos à la cathédrale, en présence du corps consulaire et des prélats religieux. Celui-ci, décrit dans les comptes rendus consulaires, sera retenu comme le plus solennel d'entre tous ¹⁵¹. Cette cérémonie est parfaitement identique du point de vue protocolaire à celles en usage à Lyon, avec un *Te Deum* chanté en plain-chant dans la primatiale, sur invitation de l'archevêque ¹⁵².

L'arrivée à Lyon de l'ambassadeur turc et de son fils offre une autre occasion d'entendre le vendredi 22 août, dans la salle de l'hôtel de ville, la même hymne, mise en musique et donnée par les officiers des quartiers de Lyon. Trois jours plus tard, la troupe des laquais de la ville fait exécuter le dernier *Te Deum* connu de ces longues réjouissances.

Les deux académies de la ville ne sont pas demeurées en reste. Le dimanche 24 août, les Jacobins chantent en public un *Te Deum*, vraisemblablement en musique, dans la chapelle des religieuses de Blie. Et le Concert déploie tous ses moyens pour montrer son attachement à son protecteur et au roi. La fête qu'il organise est strictement privée, mais elle est patronnée par la famille Neufville de Villeroy : l'archevêque offre une grande collation, préside probablement au choix du lieu, compose le motet chanté avant le *Te Deum* et honore tout le monde de sa présence. La messe est dite par un des plus proches collaborateurs épiscopaux. La fête, qui dure la journée entière et se poursuit toute la nuit, est des plus réussies et mérite un long article dans le *Mercur galant* ¹⁵³. Un an plus tard, les Lyonnais établissent une cérémonie proprement dite, avec ses rites dictés à date fixe.

2. L'acte officiel du 10 juillet 1722

Le vœu pour la santé du roi est rendu officiel par un acte consulaire édicté le vendredi 10 juillet 1722, en présence du prévôt Pierre Cholier et des échevins :

« Les Alarmes que Nous eumes l'année derniere sur la santé du Roy, n'ont point été calmées par les temoignages éclatans de la joye de nos Citoyens, au premier avis de convalescence de l'Auguste Personne de Sa Majesté.

Cette grande nouvelle nous parvint le huitième Aoust mil sept cens vingt-un, & chacun s'empressa par des prières & par des réjouissances publiques de donner des preuves nouvelles de l'amour & de la fidelité que les Lyonnois ont toujours eu pour leur Souverain.

¹⁵⁰ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, août 1721, t. II, f° 119 r°.

¹⁵¹ *Délibération consulaire*, 21 août 1721, AML, BB 284, f° 84 r°-85 r°.

¹⁵² Les cérémonies du *Te Deum* constituent une section du chapitre suivant, consacré aux fêtes et réjouissances à Lyon (cf. *infra* p. 104-130).

¹⁵³ *Mercur galant*, septembre 1721, p. 201. Cet article est retranscrit dans notre section sur les *Te Deum*, qui reprend quelques éléments des réjouissances organisées pour la guérison du roi (p. 121-122).

Nous rendîmes grâces à Dieu d'un bien-fait également important pour la félicité des Peuples, & pour la tranquillité du Royaume : Mais ces premiers devoirs ne sont pas suffisans pour acquitter nôtre reconnaissance, puisque tant de raisons concourent à redoubler nos Vœux pour la conservation du seul Prince qui nous reste des descendans du feu Roy Louis XIV. qui a honoré cette Ville d'une protection singuliere, & qui meritera toûjours nos plus sinceres regrets.

Des engagements si respectables pour Nous, entretiennent dans nos cœurs & dans ceux de tous nos Citoyens la sensibilité la plus parfaite sur le retour de la santé du Roy, & l'empressement le plus vif pour demander au Ciel la prolongation d'une vie si précieuse & si nécessaire au bonheur de l'Etat.

C'est dans cette vûë qu'en Nous conformant aux intentions de Monseigneur le Maréchal Duc de Villeroy, Gouverneur de la Personne du Roy, & pour entrer en quelque maniere dans ses tendres respects, & dans les soins les plus attentifs qu'il se donne pour l'éducation & pour la conservation de ce Grand Prince ; Nous avons résolu de marquer par une Ceremonie publique & solennelle l'heureux jour qui Nous assura la convalescence parfaite du plus digne Objet de nôtre Veneration & de nos Vœux ; Et Nous joindrons à ce temoignage de reconnaissance envers Dieu des Prières annuelles pour la conservation de la Sacrée Personne du Roy.

Nous avons à cet éfet Fondé, comme Nous fondons par ces presentes à perpetuité un Salut dans l'Eglise du grand Collège de la Trinité de cette Ville (dont Nous sommes Fondateurs) pour être Celebré le huitième Aoust de chaque année sur les cinq heures du soir.

Nosseigneurs les Gouverneurs & Lieutenants de Roy, Monseigneur l'Archevêque, M. l'Intendant, & tous les Corps & Compagnies de cette Ville, seront invités d'y assister, suivant le Ceremonial du jour de Saint Thomas à l'Hôtel de Ville, & placez dans la même disposition.

Messieurs les Prevost des Marchands & Echevins, Officiers, & Exconsuls y assisteront aussi en Robbes Violettes de Ceremonie, precedés par les Mandeurs portans leurs Grands Escussons.

Quand toutes les Personnes invitées seront entrées & placées dans l'Eglise, on chantera un Motet en Musique qui sera suivi du Verset *Domine salvum fac Regem* ; après quoi on donnera la Benediction du Très-saint Sacrement, ensuite de la permission qui sera demandée à Monseigneur l'Archevêque, & cette Ceremonie sera faite au bruit du Canon, des Boëttes, & de toutes les Fanfares de la Ville, avec la Decoration convenable à la Grandeur & à la Dignité du Sujet.

La Ceremonie finie, Monseigneur l'Archevêque, Nosseigneurs les Gouverneurs et autres Personnes invitées seront accompagnées par lesd. Sieurs Prevôt des Marchands & Echevins.

Il sera fait un Fonds annuellement pour les frais de la présente Fondation, de laquelle il sera fait mention dans le Ceremonial public.

Et finalement elle sera affichée chaque année pour tenir lieu d'invitation à nos autres Citoyens. Fait au Consulat le dit jour dixième Juillet mil sept cens vingt-deux.

Signé : Cholier, Michon, Michel, Goy, & Roland Par le Consulat, Perrichon. ¹⁵⁴ »

La municipalité engage annuellement pour cette manifestation 2 000 livres, somme remise au maître de musique qui se charge de répartir les frais ¹⁵⁵. Il y invite en bonne et

¹⁵⁴ *Délibération consulaire portant fondation d'un salut, dans l'Eglise des R. P. Jesuites, pour la conservation de la santé du Roy*, Lyon : chez André Laurens, 1722, 11 p. Cette délibération est recopiée dans les registres consulaires du 6 juillet 1722, conservés aux AML, sous la cote BB 285, f° 103 r°-105 r°.

¹⁵⁵ GUILLOT (Pierre), *Les Jésuites et la musique...*, *op. cit.*, p. 161. D'après Léonard Michon (*Journal de Lyon, op. cit.*, août 1722, t. II, f° 152 v°-153 r°), la municipalité aurait volontiers engagé plus de moyens, mais les rumeurs de la Cour

due forme toutes les autorités de la ville, pouvoir politique, religieux, mais aussi l'intendant de Lyon et tous les « Corps & Compagnies de cette Ville », c'est-à-dire toutes les personnes dont on jugera à propos leur présence chez les Révérends pères. Sont donc conviés l'intendant, la cour des monnaies, les trésoriers de France, les comtes de Lyon, prévôt et échevins, les élus et l'archevêque. La présence de tout ce monde exige non seulement des codes vestimentaires, mais aussi une étiquette pour la préséance. L'acte renvoie à la solennité du jour de la Saint-Thomas quant à l'arrivée et à la disposition des personnalités religieuses et politiques dans l'église. Il s'agit d'un code strictement protocolaire et non une indication sur le déroulement formel de la cérémonie. Les notables lyonnais se sont souvent querellés au sujet des préséances diverses. Un cérémonial a finalement été fixé ; il régit le défilé des autorités, notamment le jour de la nomination des nouveaux échevins, à la Saint-Thomas, mais aussi dans toutes les manifestations publiques auxquelles assistent les pouvoirs locaux. Le caractère solennel et ostentatoire de l'événement se déploie dans la description de l'entrée et de la sortie du corps consulaire et de l'archevêque. Le protocole est calqué sur la cérémonie du premier salut non-officialisé de l'année précédente et ne présente apparemment pas d'originalité. Une grande partie de la cérémonie est consacrée à ce défilé minutieusement réglé et minuté. Ce salut est avant tout à la gloire du consulat lui-même. Alors son pouvoir décline tout au long du siècle, paradoxalement il met un point d'honneur à faire valoir sa place et montre de plus en plus de fierté dans sa dignité.

Les chanoines de Saint-Nizier ont la charge de cet office, car la chapelle de la Trinité, bien qu'appartenant aux Jésuites, se situe sur le territoire de leur paroisse. Ils se rendent tous en procession de leur église à celle des religieux, toujours sur l'invitation des autorités de la ville, qui montrent ainsi qu'elles sont à l'origine de cette dévotion. En 1728, Michon précise que le clergé de Saint-Nizier « a dit la messe au Maître autel, pendant qu'on a chanté la musique ¹⁵⁶ ». Le fait qu'il l'indique, s'agissant d'une cérémonie identique chaque année, témoigne à lui seul de l'anormalité de la chose. Car le 8 août coïncide cette année-là avec un dimanche, ce qui justifie certainement la célébration d'une messe basse, sous la musique. Autre détail connu en 1760, la bénédiction est suivie du psaume *Exaudiat* ¹⁵⁷.

La cérémonie est publique, mais le peuple n'est pas décrit dans les recensions de fête ou encore par le chroniqueur Michon ; on pourrait supposer qu'il se tient debout dans la nef après avoir attendu dans la rue le défilé des personnalités entrant dans l'église. En réalité, toutes les personnes invitées devant être installées, il ne reste probablement pas beaucoup de place pour la foule de petites gens. Si l'on considère la surface occupée par l'orchestre et le chœur, la décoration et les sièges de l'archevêque, des autorités religieuses,

faisant état d'une brouille entre le maréchal de Villeroy et Dubois d'une part, et le duc d'Orléans d'autre part, il semblait moins nécessaire d'exprimer un attachement au gouverneur lyonnais.

¹⁵⁶ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, août 1728, t. III, f° 130 v°-131 r°.

¹⁵⁷ *Affiches de Lyon*, n° 34, 20 août 1760, p. 138.

du corps consulaire, de l'intendant, des quelques Jésuites qui étaient nécessairement admis dans leur propre église et de toutes les personnes tenant un rang dans la société lyonnaise, l'espace libre devait être plus que restreint. La chapelle de la Trinité est un lieu suffisamment vaste pour une telle cérémonie, à condition que le peuple n'y entre pas. La population lyonnaise est pourtant invitée à se joindre en masse à la cérémonie. Elle assiste surtout debout à la procession et aux coups de canon tirés à l'extérieur en l'honneur de son roi.

3. Le choix du lieu : la chapelle de la Trinité

La manifestation a lieu chez les Jésuites. Sur le choix de l'église, les affinités ont beaucoup joué dans un premier temps. Les paroisses sont absolument exclues, puisqu'elles devaient suivre la tradition diocésaine interdisant la polyphonie. Ce sont d'abord les Feuillants qui sont désignés par la municipalité. Mais, après examen, leur église se révèle trop petite et le choix se reporte sur la chapelle du grand collège des Jésuites. Les Feuillants, logés au début des pentes de la Croix-Rousse, se situent tout comme les Jésuites en plein centre de Lyon. Plusieurs églises de couvents pouvaient satisfaire aux exigences de la cérémonie, comme celle des religieuses de Saint-Pierre, la chapelle de l'Hôtel-Dieu, l'église Saint-Bonaventure des Cordeliers, celle des Jacobins ou la chapelle de l'hôpital de la Charité¹⁵⁸. Le choix a sûrement été guidé par les relations, les religieux étant honorés du choix du consulat. Voici ce que dit Michon à propos de la cérémonie :

« Il est bon de scavoir qu'on avoit cy devant proposé de la faire dans l'église des P. Feuillants. La chose avoit même été résolüe, on vouloit leur faire plaisir et on leur auroit donné une centaine d'écus par ou pour les frais de la fondation et de la cérémonie ; mais quelques officiers députés du Consulat s'étant transporté dans leur Eglise, pour reconnoître la disposition des lieux, on remarqua qu'elle étoit trop petite et ne pourroit pas contenir l'assemblée, et qu'il y auroit confusion, ce qui fut cause qu'on choisit celle des P. Jésuites à leur grande satisfaction et au grand chagrin des P. Feuillants à qui la ville promit verbalement une gratification annuelle d'une vingtaine de pistoles pour les consoler , et d'autant plus volontier que les Jésuites avaient accepté la fondation dans leur Eglise sans aucune retribution. ¹⁵⁹ »

La chapelle des Jésuites, du grand collège de la Trinité, existe toujours aujourd'hui. C'est une œuvre typique de l'architecture ignacienne. Elle fut construite de 1617 à 1622 par le grand architecte de l'ordre, le frère Martellange, d'origine lyonnaise, et s'enrichit de trompe-l'œil, de peintures et d'un maître-autel en marbre de Carrare, sculpté en 1734 par Dominique Magnan. Celui-ci se trouve actuellement dans l'église Saint-Antoine de Gerland. La voûte de la chapelle a été refaite au XIX^e siècle et l'ensemble a été restauré entièrement dans les années 1990.

¹⁵⁸ Pour la localisation de tous ces monastères et couvents, voir l'annexe IX.

¹⁵⁹ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, août 1722, t. II, f^o 153 r^o.

C. L'exécution du motet

Le document officiel du 10 juillet 1722 indique qu'un « Motet en musique » sera chanté, suivi du « Verset *Domine salvum fac Regem* ». L'acte consulaire ne mentionne aucun texte d'usage pour ce motet. Il s'agissait en fait d'une œuvre à grand chœur et symphonie qui nécessitait pour son exécution d'un chœur, de solistes et d'instrumentistes, mais aussi d'un maître de musique compositeur.

1. Les musiciens

Les effectifs requis pour le vœu du roi étaient relativement importants. Il était d'usage, comme dans de nombreuses villes de France lors de grandes cérémonies, d'appeler des musiciens en renfort. Les comptes et dépenses de la ville gardent les listes des chanteurs et instrumentistes ayant participé au salut en 1727, 1728, 1729, 1732 et 1735, reproduites en annexe ¹⁶⁰. Ce sont les seules listes que nous possédions encore, mais elles sont très intéressantes puisqu'elles citent tous les musiciens et chanteurs, mentionnant parfois les différents pupitres. Ceci ne permet toutefois que d'étudier une période de neuf années. Léon Vallas s'attache à identifier chacun des exécutants dans son ouvrage de 1932 ¹⁶¹ ; nous ne nous attarderons donc pas sur des éléments biographiques, pour étudier plus précisément les généralités sociologiques et le rôle des musiciens dans l'exécution du motet.

Le nombre total de participants varie entre soixante et un et soixante-six entre 1727 et 1735. Cependant, d'après la comptabilité municipale, la dépense augmente de façon considérable au cours des années. Même en admettant que les musiciens sont mieux payés, ce qui justifie cette variation, l'orchestre et le chœur s'étoffent, vraisemblablement à partir des années 1740. Les motets joués en 1759 et 1762 sont catalogués dans la bibliothèque de l'académie, avec quarante-trois et quarante-quatre parties séparées. Les musiciens et choristes étaient donc au moins une quarantaine, ce nombre pouvant être peut-être doublé, puisqu'une seule partie pouvait servir à plusieurs exécutants.

¹⁶⁰ *Comptabilité municipale*, AML : *Etat des musiciens qui ont chanté ou joué des instruments au Vœux de la Ville de Lyon pour le Roy*, 27 et 29 août 1727, CC 3115, pièce 101 ; *Etat des musiciens qui ont chanté ou joué des instruments au Vœux de la Ville de Lyon pour le Roy*, 23 août 1728, CC 3119, pièce 147 ; *Etat des musiciens qui doivent chanter Ou jouer des instruments au Vœu de la Ville de Lyon Pour la convalescence du Roy*, 17 août 1729, CC 3124, pièce 136 ; *Noms de ceux qui ont exécuté le motet du Vœux du Roy le 8^e aoust 1732*, 23 et 26 août 1732, CC 3139, pièce 151 ; *Noms des musiciens qui ont chantés au Mottet du Vœux du Roy de l'année 1735*, 15 et 19 août 1735, CC 3162, pièce 151. Ces pièces d'archives seront citées par la suite sous la mention : [Effectif des musiciens ayant participé à la cérémonie du 8 août], *op. cit.*, 1727–1729, 1732 et 1735. Cf. annexe VIII. Thierry Favier s'attache dans son ouvrage à l'année 1727 et présente un tableau synthétique de l'effectif musical pour cette année d'après la source citée ci-dessus (*Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 115–116).

¹⁶¹ VALLAS (Léon), [1932], p. 201–206. Nous renvoyons à cet exposé pour les informations détaillées sur les biographies des musiciens.

DES STATUTS PARTICULIERS

Beaucoup de musiciens sont des professionnels, gagistes, que l'on emploie pour cette occasion précise, sans nécessairement reconduire le contrat l'année suivante. Mais un certain nombre exerce une profession toute autre, proposant ses services juste pour cette fête. Par exemple Antoine Leclair, père du fameux Jean-Marie, est maître passementier. Amateur, il joue tous les ans pour le salut, sans pour autant délaissé son activité principale.

Les listes des exécutants, durant cette période de neuf années, diffèrent très peu d'une année à l'autre. La plupart de ces musiciens sont des Lyonnais et sont déjà engagés à l'académie royale, ou au Concert, qui n'est qu'à quelques mètres de la chapelle des Jésuites. Cependant, l'orchestre et le chœur peuvent être renforcés exceptionnellement de musiciens « étrangers ». Le chœur, et plus rarement l'orchestre, emploient également des femmes qui bénéficient d'un régime particulier.

▪ Les musiciens extérieurs

En 1729, dans le pupitre des hautes-contre s'ajoute un « Lesage de Villefranche », distinct du Lesage lyonnais, et chez les basses-tailles un « Bailly de Villefranche ». Ils viennent donc vraisemblablement de Villefranche-sur-Saône, dans le Beaujolais, distant d'une trentaine de kilomètres de Lyon ¹⁶². Ces chanteurs ne sont pas plus payés que les autres, ils sont appelés en renfort pour les voix masculines. Certains musiciens pouvaient donc venir pour l'occasion de villes voisines. C'est le seul indice que l'on possède sur la question, mais cette pratique était courante dans d'autres villes de France. Les meilleurs chanteurs et instrumentistes de la ville sont d'abord employés, après quoi le complément se trouve dans les cités des alentours. Les musiciens de la ville ne sont souvent pas assez nombreux pour exécuter un motet à grand chœur et symphonie. À Dijon, des musiciens « étrangers » viennent souvent renforcer les effectifs de la Sainte-Chapelle. En 1744, en Avignon, pour le rétablissement de la santé du roi, les musiciens de passage dans la ville sont recrutés pour participer au *Te Deum* :

« Tous les musiciens de la Ville concoururent à l'envi [...] & deux musiciens étrangers, que le hazard fit rencontrer dans Avignon, se firent un plaisir de chanter. Jamais musique n'avait été mieux exécutée. ¹⁶³ »

¹⁶² Un « Bailly » était aussi choriste à l'opéra de Lyon en 1729 et 1730. L'indication « de Villefranche » est donc nécessaire pour distinguer les deux chanteurs. Il est important de noter que l'indication n'apparaît que lorsque deux musiciens ont le même patronyme, ce qui ne permet pas de recenser tous les musiciens étrangers.

¹⁶³ Avignon, Bibliothèque Ceccano, Ms 2439, n° 40, p. 11–12. Source citée par SCHERPEREEL (Joseph), « Emplois et modes d'emplois du Grand Motet en Avignon et dans le Comtat venaissin », in : MONGRÉDIEN (Jean) et

En 1751, toujours en Avignon, on a recours aux musiciens de l'académie royale de Marseille qui se trouvait dans la ville. De même à Carpentras, pour Noël, Pâques ou la Toussaint, de nombreux musiciens étrangers à la ville soutenaient la musique de la cathédrale Saint-Siffrein ¹⁶⁴.

Dans de petites villes, la chose est donc très fréquente, mais Lyon possède déjà un bon nombre de musiciens. Le fait doit donc être assez peu courant ; une cérémonie de l'envergure de celle du salut justifie tout de même ces moyens. De plus, la fréquence annuelle de la fête permettait sûrement de prévoir à l'avance les questions d'effectifs.

▪ Les femmes

Les demoiselles et les dames sont surtout chanteuses. La gent féminine bénéficie de faveurs particulières. D'abord la rémunération des femmes est nettement plus élevée que celle des hommes : elles perçoivent la moitié des appointements en plus ! Puis, les dépenses de 1727 à 1729 comptent : « Pour le carrosse qui a voituré les dem^{lles} le jour de la répétition et celui de l'exécution, 12 [livres] ». Les dames se doivent donc d'être accompagnées lorsqu'elles chantent. En 1732 et 1735, ce privilège a déjà disparu, bien que 6 livres soient dépensées en 1732 « pour deux voyage de carrosse ».

L'orchestre est presque exclusivement masculin. Seules M^{lles} de Caix et Leclair en 1727 et 1728 tiennent une partie instrumentale, l'une dans les « basses d'accompagnement », l'autre dans les « violons des chœurs ». Mais elles sont toutes deux issues de grandes familles de musiciens : MM. Leclair père et frère et M. de Caix jouent également dans l'orchestre. La demoiselle Leclair pourrait être Jeanne, née le 5 mai 1699 et maîtresse de musique à Lyon. Ses sœurs Françoise et Antoinette n'auraient en effet pas pratiqué la musique. M^{lle}, plus exactement M^{mce} de Caix est Jeanne-Ursule Drot, femme du musicien François-Joseph de Caix, dont tous les enfants joueront de la basse de viole, comme leurs parents ¹⁶⁵. Ces deux femmes, par leur environnement familial, sont donc prédestinées à jouer dans l'orchestre. En 1729, ce sont M^{mes} Garnier, Denibar et encore M^{mce} de Caix qui jouent de la « basse d'accompagnement ». M^{mce} Denibar est elle aussi d'une famille de musicien, puisqu'elle est parente avec le violoncelliste du même nom et avec la chanteuse qui épousera le soliste Dubourg. Lorsqu'elles sont instrumentistes, les femmes ne

FERRATON (Yves) éd., *Le Grand Motet français (1663-1792)*, actes du colloque international de musicologie, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1986, p. 189.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Les femmes musiciennes, dans les comptes de la ville, sont communément appelées « M^{lle} », bien qu'elles soient parfois mariées. Il arrive cependant que la distinction soit faite.

paraissent pas bénéficier de considérations particulières. Elles sont bien payées, mais au même titre que les autres.

LES CHANTEURS

Le Grand motet nécessite pour son exécution un chœur et quelques récitants. L'analyse des effectifs des chanteurs, un peu plus nombreux que les instrumentistes, livre des informations sur le nombre de solistes, l'équilibre vocal du chœur ou encore sur son évolution.

▪ **Les récitants**

Ce sont les solistes qui sont les mieux payés, mais leur salaire n'excède pas le double de celui d'un simple instrumentiste ou d'un choriste. Ils reçoivent 10 livres, comme les basses instrumentales, la première flûte ou hautbois, ou encore les premiers violons. Le nombre de récitants va en diminuant entre 1727 et 1735, mais est-ce une simple conjoncture ? Ils sont six en 1727 et 1728, cinq en 1729 et trois, semble-t-il en 1732 et 1735. Nous avons un total de douze noms, dont certains n'apparaissent qu'une fois. Mais la majeure partie des solistes chante plusieurs fois. Parfois, ils cumulent la partie de récitant et le rôle de choriste. La magnificence de la cérémonie justifie l'attention portée au choix des solistes. Ils sont parmi les meilleurs chanteurs de la région et certains ont même un nom à Paris.

Quelques récitants sont bien connus à Lyon ; ils sont attachés au Concert ou à l'opéra, où ils ont acquis leur réputation. Arthaud semble être un soliste attitré à la cérémonie du vœu du roi. Sa renommée est bien assise à Lyon où il est professeur et chante à l'académie royale. Marguerite Huguenot, par exemple, est sans aucun doute une des meilleures chanteuses de la ville. Elle est l'un des piliers du Concert, dont elle assure la renommée. Jouissant d'une très bonne réputation, elle sera demandée à Paris dès 1736, appelée en 1738 pour entrer dans la Musique de la reine et quittera l'académie des beaux-arts, malgré la pension que lui verse cette dernière. Tant que Villesavoye dirige l'exécution de la musique, jusqu'en 1730 ou 1731, sa femme Suzanne tient aussi une partie de dessus récitant. Le maître de musique s'est engagé, dans son contrat avec l'académie, à faire chanter son épouse, et cette règle s'est étendue naturellement au motet du salut dont il a la charge. Une des grandes chanteuses lyonnaises est aussi sollicitée : la Desmarais, directrice du théâtre, qui chante de 1728 à 1735 ¹⁶⁶. Elle aussi travaille pour le Concert et l'opéra. Il y a aussi Duronceray qui, pour Vallas, serait la haute-contre Duroncel de l'opéra de Lyon

¹⁶⁶ Il n'y a pas de parenté avec le compositeur Henry Desmarest. La famille de Madeleine Desmarais a un rôle prépondérant dans l'histoire de l'opéra à Lyon. Cf. VALLAS (Léon), [1932].

que Jean-Jacques Rousseau entendit à Besançon et qu'il cite dans sa lettre du 29 juin 1733 ¹⁶⁷. Il tient effectivement des rôles solistes en 1729 et 1730. Il existe peut-être un lien avec Madame Favart, née Duronceray, épouse de Charles-Simon, elle aussi chanteuse. Duvillié est sans doute le chanteur Fauvelet de Villers, soliste au théâtre de Lyon dès 1729, puis choriste jusqu'en 1744. Il est lui aussi attaché à l'académie des beaux-arts, dont il est pensionnaire en 1757.

D'autres récitants sont de véritables personnalités. Justin Destouches, sieur Dubourg, est le fils d'un capitaine piémontais. Il épouse une fille du violoncelliste Denibar, d'origine parisienne, mais habitant Grenoble depuis 1702. Le beau-père et le gendre commencent à participer au salut la même année. Dubourg s'est présenté plusieurs fois dans des spectacles à la Cour. Il chante à l'Académie royale de musique les seconds rôles de basse-taille de 1718 à 1726 et a une charge de taille à la Chapelle royale. Puis il vient à Lyon où il figure comme premier acteur en 1729 et 1730 à l'opéra, dont il sera d'ailleurs rentier. L'on retrouve aussi M^{lle} Tuloup, épouse Blanc. Cette cantatrice vient de l'Académie royale de Paris, où elle chante les premiers rôles tendres de 1718 à 1724. Arrivée à Lyon elle est alors engagée à l'opéra entre 1739 et 1740 et épouse le comédien Blanc. Puis elle retourne à la capitale et devient choriste de l'Académie royale de 1741 à 1753.

Quelques chanteurs nous sont complètement inconnus. Leurs noms ne figurent qu'une année ou deux dans la liste des récitants : M^{me} Violet, MM. de Coy et Dugay. Jean-Baptiste Dumas, dont on ne sait rien non plus, semble avoir la considération de la haute-société ¹⁶⁸. Ce pourrait être là le seul exemple d'un amateur chantant sa partie, comme pouvaient le faire certains courtisans au côté de Louis XIV à Versailles ?

▪ Les choristes

La liste de 1729 détaille les choristes, en spécifiant les pupitres : dessus, hautes-contre, tailles, basses-tailles et basses-contre, composant un chœur à cinq voix. En 1732 et 1735, les informations sont plus difficiles à trouver, car les chanteurs sont énumérés de façon continue, sans distinction entre récitants et choristes, ni entre les différentes voix. Mais le recoupement des noms permet de tirer quelques conclusions sur cette période.

Les effectifs varient très peu ; le chœur regroupe une trentaine de choristes, allant de vingt-cinq en 1727 à trente-trois en 1732. Les chœurs sont à la française, à quatre voix en 1728 et 1735, ou cinq voix en 1729. L'effectif global n'a pas de relation directe avec le nombre de pupitres. Ainsi en 1729, alors que le chœur est divisé en cinq voix, le nombre

¹⁶⁷ VALLAS (Léon), [1908], p. 205.

¹⁶⁸ Sa fille, baptisée à Saint-Nizier le 23 mars 1728, a comme parrain Camille Perrichon, prévôt des marchands. Le marquis de Rochebonne et le duc de Retz assistent à la célébration.

de choristes n'est pas plus élevé que la moyenne. Contrairement aux instrumentistes, les rétributions des choristes sont toutes égales. Les femmes jouissent toutefois d'un avantage, puisqu'elles sont rémunérées 7 livres 10 sols, tandis que les hommes ne reçoivent chacun que 5 livres ¹⁶⁹. Le salaire des femmes récompense peut-être leur qualité. Elles sont en effet peu nombreuses, ce qui conduit à choisir les meilleurs dessus, alors que le choix est moins élitiste pour les pupitres masculins. Ce phénomène n'est pas une originalité lyonnaise. Patrick Taïeb le signale aussi pour le Concert de Reims et il semble que la pratique soit généralisée en France ¹⁷⁰.

Il ne devait pas être si aisé que cela de recruter des choristes dans une ville ne possédant pas de maîtrise formée à la polyphonie ¹⁷¹. Mais les chœurs de l'opéra de Lyon, qui emploient souvent une vingtaine de voix, sont un vivier de chanteurs. Les récitants, on le perçoit dans certaines feuilles de dépenses où ils sont mêlés aux choristes, renforcent les chœurs. Et d'autres choristes sont parfois appelés en renfort, comme nous l'avons vu plus haut avec les musiciens extérieurs. Il n'y a probablement pas de partage du chœur en deux ensembles, comme on le voit dans certains motets écrits pour deux chœurs.

Y avait-il des enfants dans les chœurs ? Les familles de musiciens, telles que les Lesage, Donzelague, Delombre ou Leclair sont nombreuses à Lyon ¹⁷². Et il arrive souvent que la mère et la fille, les frères aîné et cadet jouent ensemble. Certains ne sont probablement pas très âgés lorsqu'ils tiennent déjà leur partie au vœu du roi. Mais en 1728 la liste des choristes cite, à la suite des dessus et avant les hautes-contre, un « Vigneron, enfant & chœur » suivi de « Le Sage, *idem* ». Ils sont payés 5 livres, comme d'autres choristes, mais moins que les dessus féminins. Les voix de dessus, hormis ces deux exemples, semblent exclusivement féminines. Bien que l'Italie soit très proche et que Lyon ait vu naître le siècle précédent l'un des plus grands sopranistes français, le seul à son époque, Blaise Berthod, les castrats ne sont pas plus admis dans cette célébration qu'ils ne le sont au Concert.

Les pupitres sont conformes aux usages de l'époque. Les dessus sont confiés aux femmes et les hommes se répartissent les voix de hautes-contre, tailles, basses-tailles et les basses (encore appelées basses-contre, par opposition aux basses-taille). Les effectifs sont

¹⁶⁹ Cf. *infra* le tableau présentant les différentes rémunérations des choristes et instrumentistes (p. 91).

¹⁷⁰ « Les voix de femmes sont les plus onéreuses, entre 600 et 1 200 livres [par an], et cela de manière constante ». Cf. TAÏEB (Patrick), « Le Concert de Reims, 1749–1791 », *op. cit.*, p. 33.

¹⁷¹ Rappelons que la primatiale de Lyon possède bien une maîtrise, mais que l'on n'y chante que de la monodie, de manière exclusive et par cœur, selon la tradition de l'Église de Lyon. À notre connaissance, il n'existe aucun ouvrage spécifique sur la maîtrise de la primatiale des Gaules, hormis le court article de Martial Leroux, « Lyon (maîtrise de) », in : BENOIT (Marcelle) éd., *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris : Fayard, 1992, 811 p. Il aurait nous aurait pourtant été utile d'examiner une liste des chantres de cette maîtrise pour savoir si les chanteurs pouvaient participer à la cérémonie du 8 août.

¹⁷² Sur ces musiciens, consulter les ouvrages de Vallas. Plus particulièrement sur la famille Delombre, lire celui de Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique...*, *op. cit.*, p. 151.

très disparates entre les pupitres mais il y a quelques constantes. Les dessus sont toujours au nombre de six de 1727 à 1729. Après 1732, le pupitre grossit et passe à dix chanteurs et deux solistes. Les hautes-contre sont très peu nombreux : entre quatre et six ; il s'agit de voix plus recherchées, mais elles ne bénéficient pas d'un traitement spécial pour autant. Le pupitre des basses-tailles est le plus réduit de tous. En 1729, ils sont trois contre six ou sept dans les autres voix. Lorsque le chœur est à quatre voix, les basses-tailles chantent avec les tailles ou les basses. Ainsi la basse-taille Chaix fait partie des tailles en 1728 puis des basses en 1732 et 1735. Leur nombre rend difficile la distinction du pupitre dans les listes de noms. Les voix les plus importantes en effectif sont de loin les basses. Il y en a même jusque douze, soit plus d'un tiers du chœur ! En 1728 par exemple, se trouvent onze basses pour quatre hautes-contre ; en 1735, elles sont douze basses pour cinq hautes-contre.

Cette répartition des voix est complètement différente de celle du chœur de l'opéra de Lyon, dans lequel on trouve en 1739, pour illustration, dans le *Jephté* de Montéclair, dix-huit voix masculines pour onze dessus ¹⁷³.

Il est impossible de savoir si les différences d'effectif, si minimes soient-elles d'une année à l'autre, sont liées aux circonstances d'exécution ou non. Peut-être résultent-elles de la difficulté de trouver des chanteurs selon les années. Mais rien n'interdit de penser qu'en raison d'une œuvre particulière, le maître de musique ajuste son effectif. Il peut évidemment s'agir là d'un équilibre vocal recherché, propre à la cérémonie du salut.

Les chanteurs, pour la majorité, sont attachés au Concert ou à l'Académie royale. La troupe de l'opéra, nous l'avons évoqué ci-dessus, emploie à peu près le même nombre de choristes, ce qui facilite le rassemblement des voix. Mais, comme nous le présentions également plus haut, l'opéra employait un nombre plus important de femmes, au regard de celui des hommes, ce qui n'est pas le cas pour la cérémonie du 8 août. Les chœurs de l'Académie royale de Lyon n'offraient donc pas la quantité de voix masculines nécessaire. La difficulté de recrutement s'explique en partie ainsi. De nombreux choristes restent inconnus, ce qui étaye la thèse de la mobilisation occasionnelle. La difficulté que l'on a à les identifier indique aussi probablement que certains ne sont pas des chanteurs professionnels, mais de simples amateurs venus renforcer les effectifs.

¹⁷³ Livret d'opéra imprimé conservé à la bibliothèque municipale de Lyon en deux exemplaires, sous les cotes 116 217 et 360 173.

LES INSTRUMENTISTES

Les musiciens, tout comme les choristes, sont recrutés parmi le personnel de l'opéra et de l'académie des beaux-arts. Ce sont pour la plupart des professionnels, pratiquant parfois une autre activité. On y retrouve quelques noms connus : Belouard (autrement appelé Mathieu), la famille Leclair (père, fille et fils), De Brotonne, Le Gout (Legoux ?), les frères Donzelague, Lestoublon, Valette, *etc* ¹⁷⁴. De nombreux instrumentistes ont déjà une charge d'enseignement au grand collège des Jésuites, dans la chapelle duquel a lieu la cérémonie ¹⁷⁵. Quelques musiciens sont complètement inconnus des archives.

▪ L'orchestre

L'orchestre compte entre vingt-cinq et trente-deux musiciens (respectivement en 1732 et 1729). Jusqu'en 1729, les pupitres sont détaillés, de la même façon que pour les chœurs ; mais en 1732 et 1735, les musiciens sont listés sans que leur instrument ne soit spécifié. De nombreux noms apparaissent pour la première fois en 1732 ; malgré une relative stabilité de l'ensemble, il est difficile d'évaluer à partir de cette date la composition exacte de l'orchestre. C'est avant tout un ensemble de cordes. Les dessus de violons représentent un tiers de l'orchestre : ils sont dix ou onze et sont divisés en « violons d'accompagnement » et « violons des symphonies » ou « violons des chœurs » ¹⁷⁶. Il est intéressant de voir que les violonistes chargés des parties d'accompagnement ou ceux chargés des chœurs gardent le même rôle d'une année à l'autre. Les basses représentent l'autre groupe important. Elles sont divisées de la même manière que les violons. Mais la proportion est ici inversée. Les « basses d'accompagnement » sont au nombre de huit, c'est-à-dire deux fois plus nombreuses que les « basses de symphonie » (les dessus étaient quatre contre sept). Il est impossible de savoir ce que comprennent ces différentes appellations ; sans doute distinguent-elle l'emploi des clavecins, violoncelles, basses de violon, violes de gambe et *violone* ? Donzelague l'aîné, facteur de clavecins classé dans le pupitre des « basses de symphonies » jouait sûrement de son instrument. Les basses sont complétées par une contrebasse et deux, voire trois bassons. Les parties de remplissage sont tenues par trois musiciens à la haute-contre ou à la taille de violon. Les flûtes et hautbois sont au nombre de trois. Un des exécutants est payé 10 livres, tandis que les deux autres ne reçoivent que 7 livres 10. Ces musiciens jouant pareillement de la flûte et

¹⁷⁴ Pour une présentation complète et détaillée des musiciens figurant dans la liste des exécutants présentée dans l'annexe VIII, nous renvoyons à : VALLAS (Léon), [1932], p. 202–207. L'auteur y donne de précieux renseignements sur chaque choriste et symphoniste.

¹⁷⁵ Voir Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique...*, *op. cit.* Ces musiciens sont les frères Guillaume et Jean Delombre, Jean-Claude Deloule, et Alexandre Goret dit Philippe.

¹⁷⁶ Nous reviendrons sur cette distinction entre les violons, au chapitre III de notre deuxième partie (p. 304–305).

du hautbois, ce qui est fréquent à cette période, la différence d'appointement s'expliquerait peut-être par le fait que l'un des trois soit soliste.

L'orchestre est ainsi tout à fait conforme aux habitudes de l'époque. L'Académie royale suivait à peu près la même proportion en 1713, mais avec huit hautbois et plus de parties de violon.

▪ L'orgue

Le motet pouvait être soutenu harmoniquement également par le *continuo* de l'orgue. Il est en effet attesté qu'il existait un orgue chez les Jésuites dès 1623, date à laquelle Simon Duprey, facteur et organiste dijonnais de renom, vend un instrument aux religieux lyonnais. Le facteur Feaugat, établi à Lyon dans les années 1680, a laissé aussi un projet pour un instrument¹⁷⁷. Aucun organiste n'est payé dans les dépenses pour la cérémonie, mais plutôt un claveciniste. L'orgue semble donc ne pas avoir été utilisé. Pierre Guillot défend l'idée suivante :

« Apporter une réponse à la [...] question, semble assez facile. Du moins au premier degré. La situation de l'orgue sur la tribune de la chapelle rendait naturellement malaisé l'accompagnement des instrumentistes et des chanteurs, tous disposés sur un amphithéâtre spécialement aménagé à l'intérieur de la nef pour cette circonstance.¹⁷⁸ »

Au moins jusqu'aux années 1735, l'orgue paraît donc avoir été délaissé par les musiciens pour cette cérémonie.

▪ Les pièces d'artillerie et la fanfare

La musique sacrée et figurée n'est pas la seule à être représentée lors du salut. Le canon, les « boîtes¹⁷⁹ » et la fanfare tiennent une place prépondérante si l'on imagine le volume sonore qu'ils peuvent occasionner dans la rue, aux abords de l'édifice religieux, qui n'offre par ailleurs pas un grand dégagement. L'exécution du motet et des antiennes imposent sans nul doute le silence à ces ensembles composés pour la circonstance. Il est important de rappeler que ce genre d'instruments ou de bruitage ne participe certainement pas à l'exécution du motet. Ils entretiennent le sentiment de liesse populaire mais n'ont aucun rôle dans la musique sacrée. Les musiciens de la fanfare pouvaient avoir une place

¹⁷⁷ Cité par BAFFERT (Jean-Marc), « Orgues lyonnais avant 1800 », in : *Les orgues de Lyon, ouvrage collectif*, s.l. : Comp'Act, coll. Orgues du département du Rhône, 1992, t. I, p. 23.

¹⁷⁸ GUILLOT (Pierre), *Les Jésuites et la musique...*, *op. cit.*, p. 165.

¹⁷⁹ « Boîtes de réjouissance, (Artificier.) ce sont des especes de boîtes de fer ou de fonte qui se chargent avec de la poudre & un tampon, & qu'on tire dans les réjouissances avant le canon, ou au défaut du canon. ». Cf. DIDEROT (Denis) et D'ALEMBERT (Jean Le Rond), *Encyclopédie...*, *op. cit.*, t. II, p. 311.

sur le parvis de la chapelle, où étaient installées, du moins les premières années, deux fontaines à vin. Le canon et les boîtes étaient tirés sur le rempart, derrière l'église ¹⁸⁰.

Une pièce de comptabilité signale que les trompettes et le timbalier sont bien présents au salut ¹⁸¹. Ils n'entrent pas dans les comptes généraux, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas payés par le maître de musique, mais directement par le capitaine des forces de la ville. À considérer les 25 livres qui leur sont attribuées, nous pouvons déduire qu'ils étaient au nombre minimum de trois et maximum de cinq. Les trompettes sonnent pendant la procession, jusqu'à l'église où la musique religieuse remplace alors la musique militaire. Les trompettes avaient l'habitude de venir pour les cérémonies, comme la remise des prix au grand collège des Jésuites ou la fête de la Saint-Louis, par exemple. Rappelons, même si cela n'est pas nécessairement le cas, qu'il peut arriver que les trompettes et timbales aient une partie dans les grands motets. Le *Te Deum* de Desmarest, ou encore celui de Lully conservés à Lyon en sont un exemple ¹⁸². Des reçus attestent aussi la participation des tambours majors et autres tambours, et des artificiers, comme Grandtoine qui se fait rembourser par la ville les dépenses qu'il a faites. La compagnie des arquebusiers était aussi présente pour la procession et l'on faisait tirer le canon, comme le prévoyait encore le rituel ¹⁸³. Aucune pièce n'atteste la présence d'un fifre, mais il était d'usage qu'il accompagne aussi tambours, timbales et trompettes.

DES REMUNERATIONS DIFFERENTES

La rémunération se fait de manière fixe. La contribution au salut est rémunérée en fonction de la partie que les musiciens tiennent dans l'orchestre ou dans les chœurs. Cette partie paraît être attribuée selon la qualité du participant. Il y a trois échelons de salaire : 5 livres pour les moins payés, 7 livres 10 sols au niveau intermédiaire, 10 livres pour les plus méritants. Les gages sont donc parfaitement proportionnels entre eux ¹⁸⁴. Le cas est rare, mais il arrive que certains instrumentistes reçoivent 6 livres pour leur prestation.

¹⁸⁰ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, août 1722, t. II, f^o 152 v^o.

¹⁸¹ *Comptabilité municipale*, AML : 9 août 1729, CC 3124, pièce 135 ; 1732, CC 3139, pièce 155 ; 17 août 1735, CC 3162, pièce 152.

¹⁸² Le recueil des motets de Lully de l'Académie des beaux-arts a, p. 358, une « partye adioutée au *Te Deum* pour les tymballes dont on se servira si l'on veut ». Dès la première page du *Te Deum* de Desmarest, on trouve les indications « trompettes », sur les dessus instrumentaux, ou « bassons, ou tymbales » à la basse. Voir pour plus de détails, dans notre deuxième partie, la section consacrée à l'instrumentation des motets lyonnais (chapitre III, p. 299–316).

¹⁸³ *Comptabilité municipale*, AML : 10 septembre 1728, CC 3119, pièces 37 ; 11 août 1728, CC 3119, pièce 53 ; 9 août 1729, CC 3124, pièce 134 ; 18 août 1729, CC 3124, pièce 70 ; 19 août 1729, pièces 133 et 137 ; 1732, CC 3139, pièce 154 ; 15 août 1735, CC 3162, pièce 150 ; 17 août 1735, CC 3162, pièce 153. Les canonnières et arquebusiers sont payés une trentaine de livres chacun, sauf en 1735 où le canonnier reçoit 72 livres.

¹⁸⁴ Une livre valant 20 sols, le plus haut salaire vaut donc deux fois le plus bas et le salaire intermédiaire une fois et demie.

Voici un tableau comparant les différentes rémunérations. Lorsqu'elles sont fixes sur les cinq années considérées (1727–1729, 1732 et 1735), les dates ne sont pas spécifiées. Pour les années 1732 et 1735 il ne s'agit que de déductions, les catégories de musiciens n'étant pas précisées sur le document d'archives. Dans un même pupitre, il arrive que les salaires varient. Nous les avons alors différenciés dans deux colonnes en précisant s'il s'agit des 1^{er} ou 2^e pupitres.

10 livres	7 livres 10	6 livres	5 livres
<p>Voix Récitants</p> <p>Orchestre 1^{ers} violons d'accompagnement (dès 1728) Flûte ou hautbois Basses d'accompagnement Contrebasse</p>	<p>Voix Dessus</p> <p>Orchestre 2^{es} violons d'accompagnement 1^{ers} violons des chœurs Flûte ou hautbois Hautes-contre ou tailles de violons 1^{es} basses des symphonies</p>	<p>Orchestre Hautes-contre ou tailles de violons (1728–1729) Bassons (1732–1735)</p>	<p>Voix Hautes-contre Tailles Basses-tailles Basses-contre</p> <p>Orchestre Violons des chœurs Hautes-contre ou tailles de violons Bassons (1727–1729) 2^{es} basses des symphonies</p>

Il y a malgré cela quelques exceptions. Villatre, haute-contre, est payé 7 livres 10 en 1727 comme simple choriste. De même Rousset, basse, reçoit 7 livres 10 sols en 1732, puis 6 livres en 1735.

Les flûtes et hautbois constituent un groupe. Sur les trois musiciens, deux reçoivent 7 livres 10 et le dernier 10 livres. Le même problème se pose pour les parties de remplissage. Les hautes-contre et tailles de violons ne sont pas payées toutes également. Les rémunérations de 6 livres sont accordées aux bassons à partir de 1732 et à Lesage, l'un des trois exécutant des parties de remplissage (haute-contre ou taille de violon). Celui-ci reçoit 7 livres 10 en 1727, puis son salaire est singulièrement diminué en 1728 et 1729. Ces différences d'appointements tenaient certainement à la partie, soliste ou non, que tenaient les musiciens et à la longueur de leurs interventions.

De façon générale, il semble qu'à la fin du siècle, les gages des musiciens aient augmenté. Les données récoltées grâce aux témoignages des archives lyonnaises ne permettent pas de le vérifier, puisqu'elles ne s'échelonnent pas sur une grande période.

Le chœur et l'orchestre se distinguent donc par de petites particularités. Entre 1727 et 1735, le nombre de récitants a nettement diminué. Le chœur reste plus stable, recrutant beaucoup plus de voix masculine qu'il était d'usage à l'opéra de Lyon. La prédominance des basses vocales et instrumentales, au détriment des parties intermédiaires, est assez conforme à la pratique musicale de l'époque.

LE MAÎTRE DE MUSIQUE

Le salut du 8 août implique plusieurs préparatifs. L'état des frais de déplacement pour le jour de la répétition indique qu'il y a une « générale ». C'est sans doute la seule à effectif complet avant l'exécution publique. Le maître de musique doit en assurer la direction. La composition même du motet est également un des devoirs auquel il doit se soumettre. En effet, les motets à grand chœur exécutés pour l'événement sont, sauf exceptions rares semble-t-il, des compositions originales du maître de musique. Ce dernier reçoit une somme du consulat, englobant l'écriture de l'œuvre et les gages des musiciens. C'est donc lui qui est responsable de ces derniers et les paye en mains propres.

De 1722 à 1726, la ville passe commande d'un motet à grand chœur chaque année à un musicien différent. En 1723 La Cassaigne touche 500 livres « pour le Salut », correspondant probablement à la composition du motet¹⁸⁵. Pour les trois années successives, le compositeur du motet nous est inconnu.

À la fin de l'année 1726, le consulat, sans aucun doute lassé d'avoir à chercher un compositeur chaque année, décide de confier le motet au maître de musique de l'académie des beaux-arts, qui est alors Paul de Villevoye. L'académie lyonnaise, dans son engagement, autorisait en effet son maître de musique à battre la mesure dans les chapelles, églises ou oratoires. Cette décision est officialisée dans par un acte consulaire :

« Le consulat s'étant fait représenté la délibération Consulaire du dixieme juillet mil sept cent vingt deux, portant fondation d'un salut à perpétuité dans l'Eglise des R. P. Jésuites pour la Conservation de la santé du Roy auquel salut toutes les Compagnies sont invitées d'assister, et dans laquelle cérémonie on doit chanter un mottet en musique, Ils auroient reconnu l'inconvénient de changer tous les ans de maitre de musique pour la composition et l'exécution dudit Mottet, ce qui pourroit donner lieu à des sollicitations embarrassantes et contraires à la dignité des intentions qui ont donné lieu à cette fondation, et pour prévenir tout ce qui pourroit s'en écarter, le Consulat s'est déterminé à choisir et nommer par ces présentes le Sr Villevoye maître de musique de l'académie des beaux arts établie en cette ville par lettres patentes, pour composer annuellement ou faire executer le mottet qui doit etre chanté le huitième aoust de chaque année, en exécution de ladite délibération, laquelle nomination dudit sieur Villevoye

¹⁸⁵ *Etat des parties payées par Mr Gaultier receveur de la ville de Lyon pendant l'année 1723 suivant les billets de messieurs du consulat, 1723, AML, CC 3095.*

aura lieu tant et si longuement qu'il sera maître de musique de ladite Académie et ou a été fait le présent acte. ¹⁸⁶ »

Le choix du maître de musique du Concert en la personne de Villesavoye s'étendra en fait à tous ses successeurs. Il devient alors plus aisé de déterminer quels furent les auteurs du motet du salut annuel. Le rôle du compositeur est d'exécuter ou de faire exécuter le motet. Il peut donc déléguer son travail à un autre musicien choisi par ses soins. La liste ci-dessous présente de façon chronologique les maîtres de musique de l'académie dirigeant l'exécution du motet pour le salut du roi :

- 1723 : La Cassaigne ¹⁸⁷.
- 1724–1726 : ?
- 1727–1730 (ou 1731 ?) : Paul de Villesavoye ¹⁸⁸.
- 1731 (ou 1732 ?)–1738 : François Estienne ¹⁸⁹.
- 1739–1743 : François-Lupien Grenet.
- 1744 : Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville ¹⁹⁰.
- 1745–1752 : François-Lupien Grenet ¹⁹¹.
- 1753 : Mathieu Belouard.
- 1754–1755 : Jacques-Simon Mangot.
- 1756–1763 : André-Louis Legoux ¹⁹².

2. Le répertoire

Nous ne savons pas grand chose sur le répertoire du salut du 8 août. Il a longtemps été dit, par exemple, que l'*Exaudi te* de François Estienne avait été écrit et joué pour cette circonstance. Ce ne sont malheureusement que des suppositions et les preuves ne sont que trop rares. Les partitions des grands motets commandés par la ville appartenaient ensuite, selon toute logique, au consulat. Or, celui-ci ayant racheté en 1727 l'hôtel du Concert et sa bibliothèque, il serait logique que les motets aient rejoint le fonds musical de l'académie des beaux-arts. Rien dans l'acte instituant la cérémonie n'indique si la composition doit être originale ou non. Si parfois on assistait à des créations, les œuvres pouvaient aussi être déjà connues au répertoire. Les maîtres de musique fournissent souvent des pièces de leur composition, mais certaines sources démontrent que ce n'est pas systématiquement le cas. Le grand motet, toujours selon l'acte consulaire du 10 juillet

¹⁸⁶ *Délibération consulaire*, 19 décembre 1726, AML, BB 290, f° 136 v°–137 r°.

¹⁸⁷ *Etat des parties payées par Mr Gaulhier ...*, *op. cit.*

¹⁸⁸ [*Effectif des musiciens ayant participé à la cérémonie du 8 août*], *op. cit.*, 1727–1729.

¹⁸⁹ [*Effectif des musiciens ayant participé à la cérémonie du 8 août*], *op. cit.*, 1732 et 1735 ; MICHON (Léonard), *Journal de Lyon*, *op. cit.*, août 1736, t. V, f° 91 r°–v°.

¹⁹⁰ VALLAS (Léon), [1908], p. 86. L'auteur tient son information de la *Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable en l'année 1744*. Nous n'avons malheureusement pu retrouver ce document.

¹⁹¹ *Délibération consulaire*, 1751, AML, BB 317, f° 105.

¹⁹² *Délibérations consulaires*, AML : 1757, BB 324, f° 109 ; 1759, BB 326, f° 104 ; 1761, BB 329 ; 1762, BB 330, f° 155 ; 1763, BB 331, f° 139.

1722, devait être « suivi du Verset *Domine salvum fac Regem* ». Ce court texte pouvait être également l'objet d'une composition musicale.

LE MOTET A GRAND CHŒUR

Le motet en musique reste la pièce maîtresse de la cérémonie. Jusqu'aux années 1740, les maîtres de musique semblent avoir composé la pièce qu'ils faisaient exécuter. Michon décrivant la cérémonie de 1736 atteste ce fait :

« Cette cérémonie a été cette année cy plus belle, plus auguste et mieux ordonnée que je ne l'avois veü cy devant. La musique de la composition du S^r Estienne, directeur du Concert étoit très bonne, et a été fort bien exécutée. Le Prévot des Marchands qui est le mobile de tout cela s'en applaudit aussi beaucoup ; mais quand on est maître absolu de la caisse de la ville, comme lui, les choses ne sont guère difficiles. ¹⁹³ »

L'habitude semble perdurer même jusqu'en 1764, puisque, à cette date, c'est toujours le maître de musique du Concert qui est dédommagé pour « la musique qu'il avoit préparé pour le motet qui devoit être chanté suivant l'usage » ¹⁹⁴.

Il serait donc normal de trouver dans le catalogue des grands motets appartenant au Concert, quelques œuvres de Paul de Villesavoye ou de François Estienne qui lui succéda, ou encore d'un des frères Legoux. Or, Legoux est complètement absent de l'inventaire et Villesavoye n'apparaît qu'une seule fois dans la liste, au n° 4, avec un *Kyrie et gloria*, en partition et trente-sept parties séparées. Le titre de l'œuvre ne correspond pas à la cérémonie du vœu, pas plus que le numéro de catalogue qui situerait l'œuvre plutôt aux débuts de l'académie ¹⁹⁵. Les œuvres d'Estienne ne fournissent pas plus d'explications. Elles portent toutes le cachet de l'académie des Jacobins et sont donc bien antérieures à la nomination du maître de musique au Concert. Pourtant les listes de musiciens de 1732 et 1735 relèvent une dépense pour la composition du motet par Estienne. Elles montrent aussi qu'il n'y avait alors que trois solistes. Quelques motets d'Estienne conservés pourraient répondre à ce critère : *Accurrite properate, Domine quis habitabit* ou *Venite exultemus*. Mais les voix récitantes ne correspondent pas aux solistes des effectifs de 1732 ou 1735, un dessus remplaçant une basse. La copie des motets d'Estienne coûte aussi moins cher que pour ceux de Villesavoye. Faut-il voir, à travers ces deux éléments, la preuve qu'Estienne a réutilisé des motets anciennement composés, appartenant à l'académie des Jacobins et dont il ne restait qu'à extraire les parties séparées ? Ou tout simplement l'effectif réduit, ne faisant appel qu'à trois solistes, indique-t-il une composition plus courte ? Hypothèse peu probable puisque, la composition du motet,

¹⁹³ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, août 1736, t. v, f° 91 r°-v°.

¹⁹⁴ *Délibération consulaire*, 12 octobre 1764, AML, BB 332, f° 161 v°.

¹⁹⁵ Nous expliquerons et démontrerons, tout au long de notre deuxième partie, dans quelle mesure les numéros attribués aux motets dans le catalogue de la bibliothèque du Concert sont liés à leur date d'entrée dans le fonds.

lorsque l'on déduit les gages des musiciens de la dépense générale, est payée moins de 300 livres à Villesavoie, tandis qu'Estienne reçoit 350 livres ! Les œuvres d'Estienne devaient donc être de plus grande importance...

Mondonville compose, ou fait jouer un motet pour le vœu lyonnais. De passage dans la ville en 1744, il assume le rôle du maître de musique, dirigeant l'orchestre accompagné de Jean-Pierre Guignon. Les prestations du compositeur et du violoniste séjournant dans la ville coûtent 600 livres au consulat. Grenet, maître de musique à l'époque, a peut-être été dans l'obligation de s'incliner devant l'arrivée de ces musiciens de la capitale ou tout simplement, il leur a fait cette faveur pour l'occasion.

Alors que le maître de musique – Grenet, Mangot, puis Legoux – est payé 2 000 livres au total, la dépense est tout à coup ramenée, en 1761, à 1 500 cents livres¹⁹⁶. Cela indique-t-il que le maître de musique n'a plus en charge la composition du motet ? Quoiqu'il en soit, les *Affiches de Lyon* annoncent en 1759 et 1762, que le motet n'est pas de la composition d'un Lyonnais, mais de Mondonville¹⁹⁷. Ce sont le *Dominus regnavit*, puis le *Jubilate Deo* qui sont joués tour à tour. Or ces œuvres portent les numéros 260 et 261 au catalogue du Concert. Leur titre est suivi du renvoi « Consulat »¹⁹⁸. Elles existent alors en partition et parties séparées et l'une d'entre elles a été conservée. Bien qu'aucun élément ne puisse prouver qu'il s'agisse là des partitions jouées pour le vœu du roi, tout le porte à croire. Le *Dominus regnavit* est joué au Concert le premier août 1759 pour la première fois à Lyon, et ce juste une semaine avant le salut ! Les musiciens avaient donc déjà pour la plupart travaillé l'œuvre et ont repris un succès du moment. Le *Jubilate Deo* avait été donné pour la première fois au Concert le 9 janvier 1760. Le succès des grands motets du compositeur de renom évince les pièces des maîtres lyonnais. Le *Magnus Dominus*, très joué à Lyon, fut certainement aussi exécuté pour le vœu du roi. Ces reprises justifieraient probablement la diminution de la somme allouée¹⁹⁹.

Ces deux compositions de Mondonville sont la seule indication précise que nous ayons sur le répertoire. Leur caractère laisse voir que les psaumes utilisés s'adaptaient

¹⁹⁶ Cette somme comprend les prestations du maître de musique et les gages de tous les musiciens.

¹⁹⁷ *Affiches de Lyon*, n° 32, 11 août 1762, p. 127 ; n° 35, 29 août 1759, p. 137.

¹⁹⁸ Cette indication de « Consulat » se retrouve aussi dans le catalogue de l'ordre B listant les opéras de la bibliothèque du concert (AML, 0003 GG 156, pièce 15). Trois des quatre œuvres portant cette mention sont des compositions de Mondonville : *Les Fêtes des Paphos* (n° 138), *Titon et l'Aurore* (n° 140) et *Daphnis et Alcimadure* (n° 141). La dernière est *Sibaris*, acte des *Surprises de l'Amour* de Rameau (n° 142). Toutes ces musiques ont été acquises entre le 27 mai 1754 et le 9 juin 1766. D'après les *Affiches de Lyon* de 1750, 1759–1772, *Les Fêtes de Paphos* a été jouée trente-sept fois entre novembre 1759 et mai 1770, *Titon et l'Aurore* vingt-trois fois entre novembre 1759 et décembre 1772. *Daphnis et Alcimadure* n'a été chantée que cinq fois entre juillet 1760 et janvier 1770 (et une ariette détachée en 1772), tandis que l'acte *Sibaris* de Rameau n'a jamais été entendu. C'était l'acte *Anacréon* du même opéra en vogue à l'époque qui était souvent au répertoire.

Ces précisions prouvent seulement que la mention « Consulat » devant les deux motets de Mondonville n'indique pas que les œuvres ont été commandées expressément par la ville pour la cérémonie du 8 août. Sinon, comment expliquer cela pour les œuvres lyriques ?

¹⁹⁹ Sur le succès à Lyon des motets de Mondonville, voir notre troisième partie, chapitre I (p. 380 et 394).

parfaitement à la circonstance et étaient puisés dans les séries de textes jubilatoires. Mais jouées une quarantaine d'années après la fondation du salut et peu de temps avant sa suppression, elles sont déjà bien éloignées du premier répertoire choisi et composé pour la cérémonie. Tandis que, dans les débuts, la pièce était écrite expressément par le maître de musique pour l'occasion, dans la deuxième moitié du siècle, les musiciens étaient amenés à reprendre le répertoire du Concert. Certaines œuvres devaient aussi être jouées plusieurs fois, comme les *Domine salvum* composés par Legoux et Grenet, chantés après la mort de ce dernier.

Il a parfois été communément admis que le *Sub tuum* « Motet pour le Vœux du Roy » de Campra, appartenant au fonds de l'académie des beaux-arts, avait été composé pour le salut lyonnais. Il s'agit de la partie de dessus manuscrite du motet, appartenant à un recueil qui contient quelques autres parties d'œuvres plus ou moins connues, se rapportant à des circonstances précises²⁰⁰. La longueur réduite de la pièce et sa présence dans un recueil de motets classent cette œuvre dans le genre du Petit motet. À défaut d'une indication quant à la destination précise de l'œuvre, l'intitulé se rapporte explicitement à une cérémonie du vœu pour le roi. L'hypothèse qui établirait un lien entre cet intitulé et le salut lyonnais est peu probante. Campra avait, par exemple, composé la musique du *Ballet représenté à Lyon* en 1718 sur un livret de Gacon. Il serait donc tout à fait envisageable qu'il écrive un motet spécialement pour le vœu lyonnais. Mais d'une part, le *Sub tuum* figure dans un recueil de parties de dessus qui s'apparente fortement à un livre de petits motets, réunis dans un ensemble homogène. D'autre part, l'intitulé peut aussi bien se rapporter au vœu de Louis XIII, très populaire dans le royaume²⁰¹.

LE « DOMINE SALVUM FAC REGEM »

Le motet est suivi du « *Domine salvum fac regem* », dernier verset du psaume 19, *Exaudiat te Dominus* : « Seigneur sauve le roi, réponds-nous au jour de notre appel ». Ce psaume royal, prière pour le souverain, a peut-être été écrit pour l'intronisation du roi d'Israël ou l'anniversaire de son couronnement. L'antienne isolée est utilisée quotidiennement à la

²⁰⁰ CAMPRA (André), *Sub tuum presidium*, partie de dessus isolée, ms., BML, Rés. FM 133. 745. Cette partie appartient à un recueil de parties de dessus de motets d'élévation pour l'Assomption, pour la Nativité de la vierge, etc., de Bernier, Bourges, Motheron, Pellion, etc. Parmi les sources de petits motets anonymes conservés, deux seulement portent ce titre. Mais la musique de ces œuvres n'est pas la même que la partie conservée à Lyon.

²⁰¹ En 1638, le souverain confie la France à la protection de la Vierge, conférant ainsi à la fête de l'Assomption une grande solennité. Cent ans plus tard, Louis XV rappelle par un édit que la procession en ce jour est obligatoire. L'« Abrégé du cérémonial public de la ville de Lyon » (publié dans *l'Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon, op. cit.*, 1715) mentionne cette procession à laquelle assistent les compagnies et les pouvoirs municipaux. Dans l'église cathédrale, les vêpres sont suivies d'un *Te Deum* chanté, puis d'une procession. Campra a certainement pu composer un motet pour cette circonstance-ci ; de très nombreux artistes se sont d'ailleurs illustrés sur le sujet et la fresque, plus tardive, qui orne la nef de la basilique de Fourvière montre que les Lyonnais étaient très attachés à cette tradition.

Chapelle royale, à la suite du petit motet pour l'élévation. Les deux stiques qui la composent déterminent une forme très courte, qui est généralement indépendante. Le texte a servi de base pour des motets aux effectifs très variables ²⁰².

Dans la cérémonie du vœu du roi, il faut d'abord se demander si ce verset est chanté en polyphonie. Les chanoines de Saint-Nizier accompagnent le clergé et leur rôle est précisément celui d'assurer la fonction vocale aux offices. Or ils ne chantent que du plain-chant. De plus, le catalogue des grands motets de la bibliothèque de l'académie ne cite qu'un *Domine salvum fac regem* : le n° 132, d'un compositeur anonyme, dont seul l'ensemble de parties séparées, au nombre de quinze, est conservé. L'unique explication plausible à l'existence de ces parties séparées isolées serait la suivante : il y avait une partition, acquise par la ville pour le vœu du roi, dont l'académie a fait quelques copies supplémentaires pour des musiciens. Autrement, comment expliquer la présence de ces parties indépendantes ? Mais la présence d'une « basse continue pour le clavecin » indique bien que le jeu de parties séparées conservées a bien été copié pour les concerts de l'académie des beaux-arts.

Excepté cette œuvre citée ci-dessus, il n'existe aucun *Domine salvum fac regem* dans le catalogue de l'académie, grands et petits motets confondus.

Les pièces d'archives de la ville procurent néanmoins quelques indications sur cette mise en musique du verset pour le roi. En 1727, le maître de musique est payé pour la composition du motet et du *Domine salvum*. Mais les deux années suivantes, seul le motet est mentionné. En 1732 et 1735, les comptes et dépenses de la ville indiquent les « noms de ceux qui ont exécuté le motet du Vœux du Roi » ²⁰³. Il n'y aurait donc dans ces années-là qu'une seule composition, le *Domine salvum* étant chanté en plain-chant.

Les habitudes semblent changer dans les décennies suivantes. André-Louis Legoux dans une lettre de 1756, mentionne un *Domine salvum*, aujourd'hui perdu, composé pour le vœu du roi. Maître de musique à l'académie des beaux-arts depuis très peu de temps, il souhaite participer au salut annuel et précise :

« J'ai composé un *Domine salvum*. pour le Vœux de la Ville, au jesuite le huit du mois d'aoust prochain je vous supplie de M'honorer de Vos ordres pour cette ceremonie, j'employeray tout ce que mon zele m'inspire pour m'acquiter de cette fête avec la même attention dont mes predessesseur m'ont donné l'exemple. ²⁰⁴ »

²⁰² Le *Domine salvum fac regem* a été traité pour grand chœur par Cosset, Pamart, Rauch, Lalande, Lully, Gervais, Giroust ou Méhul tandis que la plupart des compositeurs ont écrit sur ce verset pour solistes et basse-continue. Le texte demeure un support difficile à cause de sa brièveté.

²⁰³ [Effectif des musiciens ayant participé à la cérémonie du 8 août], *op. cit.*, 1727–1729, 1732 et 1735.

²⁰⁴ Lettre de Legoux, 11 juillet 1756, AML, 0003 GG 156, pièce 9.

Legoux se conforme sûrement aux habitudes pour attirer les faveurs du consulat et cela nous invite à croire que le *Domine salvum* n'était pas systématiquement chanté en plain-chant, du moins dans la seconde moitié du siècle.

Deux autres indices nous sont donnés dans les *Affiches de Lyon*²⁰⁵. Les 8 août 1759 et 1762, résonne chez les Jésuites un grand motet de Mondonville, suivi respectivement du *Domine salvum fac regem* de Legoux en 1759 et de celui de feu Grenet en 1762. C'est donc bien la preuve que le texte était mis en musique, par des compositeurs locaux. La composition de Legoux datant de 1756, il est même possible qu'elle ait servi plusieurs années. Cela atteste aussi la pérennité du cérémonial au fil des ans. L'annonce de 1759 spécifie qu'il ne s'agit que du verset du psaume. La forme en est donc nécessairement brève. En 1771, le verset est chanté à grand chœur pour une toute autre occasion mais vraisemblablement par les musiciens du Concert, chez les Cordeliers. La pratique devait donc être assez courante.

Le caractère idéologique du *Domine salvum* prend en effet toute sa valeur dans cette célébration de l'attachement au souverain. Le texte, invoquant auprès de Dieu le salut pour le roi, correspond en tout point au sens de la cérémonie. Le verset fait suite directe au motet. La prière pour le roi vient donc conclure de manière explicite la pièce vocale entendue précédemment en y mettant comme un point d'orgue.

D. Le salut au fil des ans

1. Évolution de la cérémonie

Si le répertoire subit quelques modifications, la cérémonie elle-même évolue au cours du siècle. Léonard Michon raconte dans son *Journal* le déroulement de la première commémoration. Elle est en tous points fidèle à l'acte de fondation. Le prestige des vêtements contribue beaucoup à la solennité, mais le témoin fait une remarque intéressante quant à tout cet appareil :

« Le prevost des marchands faisoit d'ailleurs entendre que cette cérémonie ne se pratiqueroit guère que pendant les deux ou trois premières années, et que dans la suite on ne seroit pas assujetti à s'y rendre, du moins en robes de cérémonie.²⁰⁶ ».

²⁰⁵ *Affiches de Lyon* 29 août 1759, n° 35, p. 138 ; 11 août 1762, n° 32, p. 127.

²⁰⁶ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, août 1722, t. II, f° 152 r°.

Cela fut-il réellement appliqué par la suite ? La cérémonie était vraisemblablement vouée à disparaître bien vite. Pourtant elle existe encore en 1729, même si l'avocat évoque une certaine lassitude qui commence à se faire sentir :

« Je ne sçai si cette fondation doit subsister perpétuellement. Cela me paroît bien inutile, elle est à charge de la ville et les autres compagnies commencent fort à s'en lasser. ²⁰⁷ »

Les compagnies continueront cependant à y participer tant que le salut sera célébré. Il aura bien lieu tous les ans, au moins de 1723 à 1743, date de la fin du *Journal* de Michon. Après cette date, les preuves sont plus disséminées : certaines, que nous évoquerons plus loin, témoignent du salut « en musique » pour les années 1744, 1751, 1755 et 1757–1764 ²⁰⁸.

La cérémonie est pourtant variable suivant les années, tant par sa qualité que par certains détails d'organisation. Dès 1723, on change le service de garde pour que ce ne soit pas le même tous les ans. En 1726 l'archevêque, quoiqu'« indisposé », assiste malgré tout à la solennité. Bien que la date et l'heure soient fixes, le salut peut être déplacé selon les événements et circonstances, qu'elles soient d'ordre majeur ou non. Ainsi, en 1728, les musiciens doivent jouer à l'opéra le soir ; la cérémonie est donc reportée au matin, pour ne pas annuler la représentation. Ce changement est ordonné par Perrichon l'aîné qui dirige les spectacles de la ville. Mais cette modification ne plaît pas trop aux compagnies qui jugent quelque peu futile ce prétexte. En 1734, le dimanche 8 août, Lyon fête la prise de Phillipsburg par l'armée française. La cérémonie a lieu après le *Te Deum* chanté l'après-midi même à Saint-Jean, sans rien changer au protocole. Le salut de 1736 plaît particulièrement à Léonard Michon ²⁰⁹. En 1738, la vive antipathie que suscite le prévôt des marchands provoque un désintéressement général ; M^{gr} l'archevêque est absent, l'intendant de Lyon est à Paris, les hommes du roi représentant la cour des monnaies sont manquants et seuls six comtes assistent à la cérémonie. L'évêque d'Autun assiste au vœu du roi en 1740, car le siège de l'archevêché est alors vacant. Deux ans plus tard, le cardinal de Tencin, intronisé quelques jours auparavant nouveau primat des Gaules, arrive en grande pompe au salut. En 1743, la cérémonie a lieu à 18 heures, soit une heure plus tard qu'à l'ordinaire. Les comtes y sont étonnamment peu nombreux. En 1744, le salut n'a lieu que le 31 août ; Lyon était alors en pleine révolte des ouvriers soyeux, ce qui est peut-être l'une des raisons du changement de date. Le 8 août 1745, le *Te Deum* pour la prise de la ville de Gand et le salut ont lieu dans la même journée, sans que cela ne perturbe les cérémonies. En 1759, le 8 août étant un mercredi, le concert hebdomadaire de l'académie est renvoyé au lundi suivant ²¹⁰. On le voit dans cette fresque historique, l'histoire du salut

²⁰⁷ *Ibid.*, *op. cit.*, août 1729, t. III, f° 151 v°. Le terme de « fondation » s'entend, dans la mesure où les autorités municipales décident d'octroyer chaque année, sur les comptes de la ville, une somme pour la cérémonie. Cet argent ne fait pas l'objet d'un fonds particulier, mais se mêle aux autres dépenses extraordinaires.

²⁰⁸ Nous le verrons, en 1764 le salut n'était pas en musique mais en plain-chant.

²⁰⁹ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, août 1736, t. v, f° 91 r°.

²¹⁰ *Affiches de Lyon*, n° 32, 8 août 1759, p. 127.

est intimement liée à la politique de la ville et à la vie musicale. Son rôle social est très affirmé.

La cérémonie sera maintenue jusqu'en 1764, date après laquelle elle est supprimée pour des raisons économiques par la municipalité. Les Jésuites ont entre-temps été expulsés de la ville en 1762, suite à une querelle du consulat avec la sénéchaussée ; ce dernier corps cherchait à établir sa domination morale sur l'enseignement dont s'occupaient les religieux. Le consulat victorieux expulse les Pères de leurs collèges et confie, dès le 1^{er} novembre 1763, l'enseignement aux prêtres de l'Oratoire pour le collège de la Trinité, à des séculiers pour le « petit collège » de Notre-Dame ²¹¹. Aucun document ne rend compte de la continuité de la cérémonie après ce changement.

La dernière pièce d'archive mentionnant la cérémonie, datant du 12 octobre 1764, est un acte du consulat en faveur de Legoux, pour le dédommager de la composition de son motet pour le salut :

« Autre mand.^t pour le S^r Legoux maître de musique du concert en cette ville ; de la somme de Cent Cinquante livres que le consulat lui a accordé en dedomagement de la musique qu'il avoit préparé pour le motet qui devoit estre chanté suivant l'usage le 8^e aoust dernier dans l'Eglise du college de la trinité de cette d. ville a l'occasion du Salut fondé pour la conservation de la Santé du Roy, laquelle musique na pas été executée, le consulat ayant jugé a propos de faire chanter ce Motet en plain chant, et rapportant le present mandement et quittance la somme de 150^l sera passée et allouée &c. ²¹² »

Au dernier moment, le corps municipal s'est donc rétracté et a fait chanter le motet par les chanoines. En dédommageant seulement le maître de musique de sa composition, il économise les frais d'un orchestre et d'un chœur. Les *Affiches de Lyon* ne relèvent pourtant pas ce changement capital lorsqu'elles signalent l'évènement la semaine suivante ²¹³. Cette première dérogation à la tradition le 8 août 1764 annonce la fin de cette commémoration.

2. Des dépenses considérables

Les dépenses démesurées occasionnées par le vœu annuel sont la cause principale de sa suppression. Il est vrai que le salut annuel, par ses fastes, sera ruineux pour l'administration municipale. Charlety, dans son *Histoire de Lyon* remarque même :

²¹¹ Les Jésuites seront d'ailleurs chassés très peu de temps après du royaume de France, en 1764.

²¹² *Délibération consulaire*, 12 octobre 1764, AML, BB 332, f^o 161 v^o.

²¹³ *Affiches de Lyon*, n^o 33, 16 août 1764, p.137 :

« Mercredi dernier 8 de ce mois, fut célébré dans l'Eglise du grand Collège de la Trinité, le Salut fondé par MM. du Consulat, au mois d'Août de l'année 1722, en actions de grâces du rétablissement de la santé du Roi. Tous les Corps & Compagnies de la Ville y assistèrent à l'invitation de MM. du Consulat, qui faisoient les honneurs de la cérémonie à la manière accoutumée. ».

« On aura pu sans doute se réjouir à meilleur marché, et un salut fondé en commémoration de cet heureux évènement grève le budget de deux mille livres par an. ²¹⁴ ».

Michon ne se lasse pas de rappeler cet aspect financier. Or les finances de la ville sont catastrophiques... Et les dépenses ne cesseront d'augmenter. En 1723, le maître de musique ne reçoit que 500 livres ²¹⁵. Il en percevra 800 entre 1727 et 1735, sauf en 1732 où Estienne reçoit 792 livres. En 1731 le salut coûte au total 1 759 livres, 7 sols et 10 deniers ²¹⁶. La municipalité de Lyon dépensera 2 000 livres entre 1751 et 1759. Un fonds de 2 000 livres avait été fondé spécialement pour la cérémonie, lors de son instauration. Les frais sont ramenés à 1 500 livres en 1761.

Ces dépenses englobent le salaire des musiciens, celui du maître de musique et la composition du motet, mais aussi tous les frais annexes, comme les porteurs d'instruments qui, en plus de ce service, « se tiennent à la porte des Jésuites pour reconnoître les musiciens ». Ils sont payés 10 livres. Dès 1732, on fait appel pour cela à un concierge. Il faut aussi payer le carrosse des dames et demoiselles, le papier et la copie de la musique. En effet le motet, lorsqu'il est écrit spécialement pour l'occasion, doit être copié, puis mis en parties séparées pour l'orchestre et le chœur. Il faut donc acheter les feuilles de papier réglé et payer les heures de travail. Le tarif varie entre 40 et 60 livres, ce qui représente, entre 1727 et 1729, environ dix pour cent des frais pour l'exécution du motet.

Dans les comptes de la dépense du vœu du roi, il faut ajouter l'indemnisation que la ville doit reverser aux Feuillants, pour les dédommager de la réduction de leur pension, mais aussi de ce que leur église n'ait pas été choisie pour la cérémonie annuelle. Le montant de la compensation s'élève à 200 livres, versées chaque année ²¹⁷. Mais, heureuse contrepartie, les Pères Jésuites ne demandent aucun dédommagement pour l'utilisation de leur chapelle.

L'argent investi annuellement dans le vœu pour le roi est très éloquent quant à la place que ce salut tient dans la vie de la cité lyonnaise. L'apparat qui entoure la cérémonie, tant dans le défilé des personnalités que dans la somptuosité de la musique, en fait un événement mondain qui, bien que critiqué, reste cher au consulat.

* * *

²¹⁴ CHARLETY (Sébastien), *Histoire de Lyon depuis les origines jusqu'à nos jours*, Lyon : A. Rey & C^{ie}, 1903, p. 155-156.

²¹⁵ *Etat des parties payées par Mr Gaultier receveur de la ville de Lyon pendant l'année 1723 suivant les billets de messieurs du consulat*, 1723, AML, CC 3095.

²¹⁶ *Dépenses extraordinaires payées pendant les six derniers mois 1731*, 1731, comptabilité municipale, CC 3132, pièce 2.

²¹⁷ Nous en retrouvons trace dans la comptabilité municipale, sous les cotes citées maintes fois plus haut.

L'exécution du Grand Motet dans cette circonstance dépasse de loin la dimension religieuse. Tout au moins garde-t-il un aspect sacré et révérenciel pour le roi, mais il s'apparente de plus en plus au cours du siècle à un concert annuel, affirmant le prestige du corps consulaire. L'*Encyclopédie*, au sujet des saluts en général, émet un avis qui pourrait s'appliquer en tous points à la cérémonie lyonnaise :

« Déclarerai-je, dis La Bruyere, ce que je pense de ce qu'on appelle dans le monde un beau salut : la décoration souvent profane ; les places retenues & payées ; des livres distribués comme au théâtre ; les entrevues & les rendez-vous fréquens ; le murmure & les causeries étourdissantes ; quelqu'un monté sur une tribune qui y parle familièrement, séchement, & sans autre zèle que de rassembler le peuple, l'amuser jusqu'à ce qu'un orchestre & des voix qui concertent depuis longtemps se fassent entendre. Est-ce à moi, continue-t-il, à m'écrier que le zèle de la maison du Seigneur me consume, & à tirer le voile léger qui couvre les mystères, témoin d'une telle indécence ? Quoi ! parce qu'on ne danse pas encore aux TT [sic], me forcera-t-on d'appeller tout ce spectacle office divin ? ²¹⁸ »

Les témoignages s'accordent sur la magnificence et la somptuosité de la cérémonie. Cette manifestation est bien un lieu de production et d'exécution unique pour le Motet à grand chœur. D'un point de vue strictement musical – exécution et répertoire –, son évolution suit bien les habitudes de l'époque, mais elle rend aussi compte du désintéressement progressif pour le genre après les années 1750. L'évolution du salut, qui perd de son religieux pour devenir dans sa forme un événement de type profane, va donc de pair avec une lassitude pour cette cérémonie lyonnaise, mais aussi pour le Grand motet en général. Aux aspects financier, régi par le coût énorme de la célébration, et social, dicté par le consulat et sa grandeur, s'ajoutent le fait que le goût correspond peut-être de moins en moins, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, à ce genre musical qu'est le Motet à grand chœur.

Toutefois, bien que son étendue n'en soit pas mesurable, faute de sources plus précises et abondantes, le salut du 8 août demeure un événement incontournable du XVIII^e siècle à Lyon pour l'épanouissement du genre.

²¹⁸ « Salut, terme d'église », in : DIDEROT (Denis) et D'ALEMBERT (Jean Le Rond), *Encyclopédie, op. cit.*, t. XXIX, p. 872–873.

CHAPITRE IV :

LES FETES ET REJOISSANCES

Le vœu pour la santé du roi n'est pourtant pas le seul cadre public où l'on crée ou reprend des motets à grand chœur à Lyon. Comme dans toutes les villes françaises, les réjouissances et fêtes locales sont autant d'occasions d'entendre de la musique.

Cependant l'étude du Grand motet à Lyon au XVIII^e siècle se heurte à un paradoxe de taille : tandis que le plain-chant chanté de mémoire et sans orgue est imposé dans toutes les églises diocésaines, à commencer par la primatiale, les exécutions de musique figurée sont très nombreuses dans le cadre privé ²¹⁹. La maîtrise de la cathédrale Saint-Jean n'est ni un vivier de chanteurs, ni la source de nouvelles créations musicales comme dans les grandes cathédrales françaises. Le plain-chant, qui tient toujours une place importante dans le rite gallican, n'est jamais aussi exclusif qu'il ne l'est dans le diocèse du Lyonnais. La musique figurée, d'ordinaire un des signes ostentatoire de solennité dans la liturgie car elle relève le caractère des dimanches et jours fériés, est complètement proscrite à la primatiale. On pourrait donc supposer que la polyphonie à Lyon eût quelque peu souffert, du moins par la quantité des exécutions, de ce bannissement de la majeure partie des églises lyonnaises. Mais il n'en est rien, comme le démontre ce qui suit. Par ailleurs, une affirmation de Dom Joseph Caffiaux, évoquant quelques critiques qui se font entendre à l'époque sur le chant monodique – dont l'ancienneté ou la tradition atteste la valeur –, pourrait donner une explication :

« Au XVIII^e siècle, quelques voix s'élèvent pour dénoncer le caractère “insipide et ennuyeux” du plain-chant, “qu'il faudrait [...] bannir à jamais des lieux où règnent le bon goût et le sentiment”. ²²⁰ »

²¹⁹ Nous avons déjà annoncé ce paradoxe dans notre introduction générale (p. 8), dans laquelle cette particularité du rite lyonnais fait l'objet d'un paragraphe. De façon plus générale, nous renvoyons aux travaux de Xavier Bisaro, spécialiste du plain-chant, ainsi qu'à l'article d'Alexis Meunier, « La musique religieuse sous Louis XV », in : *Regards sur la musique... au temps de Louis XV*, DURON (Jean) éd., Wavre : Mardaga/CMBV. « Regards sur la musique », 2007, p. 31–60.

²²⁰ Cité par Alexis Meunier, « La musique religieuse sous Louis XV », *op. cit.*, p. 44. L'auteur cite Dom Joseph Caffiaux (*Histoire de la musique*) déjà cité par Jean-Louis Jam, « Images du chantre au XVIII^e siècle », in : *Maîtrises et chapelles aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Bernard Dompnier éd., Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 422.

Peut-être doit-on ce phénomène à une certaine lassitude du plain-chant, parmi le clergé et le peuple, lassitude compensée par des exécutions de motets, rendues le plus fréquentes possible. Lyon suit pourtant la tendance qui s'observe dans tout le royaume, mais au regard de son rite spécifique, le fait mérite d'être relevé. Lorsque l'Église locale interdit toute polyphonie, l'exécution de grands motets dans les couvents et monastères, qui ne dépendent pas de l'autorité du primat des Gaules, revêt un sens tout particulier. Alors que les réjouissances sont fêtées dans chaque église, mais que dans les paroisses ne résonne que du plain-chant, les chapelles des congrégations lyonnaises deviennent le lieu de prédilection du motet à grand chœur. Dans ce contexte, la musique polyphonique et orchestrée sert plus qu'ailleurs à marquer une solennité par son caractère extraordinaire, en opposition complète avec l'usage ordinaire.

C'est bien là peut-être une des seules utilisations du Grand motet fidèle à sa fonction première, celle du culte catholique. Le genre, passé de la Chapelle royale au Concert spirituel, ne conserve son sens proprement religieux que dans ces circonstances particulières, où il est chanté dans une église et parfois intégré à un office. Lors des fêtes et réjouissances publiques, le motet, souvent un *Te Deum*, retrouve son rôle liturgique ou paraliturgique, délaissant quelque peu celui de l'agrément qu'il peut avoir au concert.

Deux catégories de motets, peuvent être employées pour célébrer ces réjouissances publiques. La première, vouée presque exclusivement à cet usage est celle du *Te Deum* ; lorsque celui-ci n'est pas privilégié, un motet au caractère jubilatoire et emphatique, voire une messe en musique, le remplace.

A. Le *Te Deum*

La musique et le bruit occasionnés par divers artifices (artillerie, cloches, timbales, fanfares, trompettes, orchestres divers) envahissent complètement la ville, dans ses espaces publics et privés. Le plain-chant résonne de manière continue dans les églises. Mais la marque la plus éclatante de la fête au XVIII^e siècle est certainement le *Te Deum*. Citons, en préambule de ce chapitre, quelques ouvrages de références quant à l'histoire de ce motet particulier qu'est le *Te Deum* et de son utilisation dans la France du XVIII^e siècle. Jean-Paul Montagnier s'attache aux détails du texte et à son utilisation au service de la monarchie de droit divin, dans son article « Chanter Dieu en la Chapelle royale : le Grand motet et ses supports littéraires »²²¹. Autre travail de référence, la thèse de François

²²¹ MONTAGNIER (Jean-Paul C.), « Chanter Dieu en la Chapelle royale : le Grand motet et ses supports littéraires », in : *Revue de musicologie*, t. LXXXVI, n° 2, Paris : 2000, p. 217–263.

Jourdain, dresse un portrait général du *Te Deum* en France sous les règnes de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI ²²². Thierry Favier consacre également quelques pages de son étude sur le Motet à grand chœur à cette hymne ²²³. De nombreux musicologues, travaillant sur la vie musicale en province, ont apporté des connaissances supplémentaires sur le *Te Deum* en France, comme nous tenterons de le faire ici ; citons, parmi d'autres Joëlle-Elmyre Doussot, Roberte Machard, Joseph Scherpereel ou encore Marc Signorile ²²⁴.

1. Généralités

Parmi les grands motets à caractère circonstanciel, le *Te Deum* occupe une place extrêmement importante dans les fêtes du royaume de France. Son utilisation systématique à Paris ou en province pour marquer un moment important de la vie sociale, historique ou religieuse témoigne de cette place particulière. Lyon ressemble à toutes les villes de France, en ce sens que chaque événement y est officialisé par l'exécution publique d'un *Te Deum*.

HISTOIRE DE L'HYMNE

Le *Te Deum* est une hymne. La légende en attribue la composition à saint Ambroise de Milan. Ce dernier l'aurait écrite avec saint Augustin qui venait d'être baptisé la nuit même. Mais le texte pourrait aussi avoir pour auteur Nicétas de Remesiana. Le chant grégorien en donne deux versions musicales. La première, en « ton solennel », constitue l'intonation authentique, la seule connue jusqu'aux XVI^e et XVII^e siècles. La seconde, en « ton simple », n'est utilisée qu'à partir des XVI^e et XVII^e siècles. Dès cette date les musiciens, de plus en plus nombreux, vont composer des œuvres sur ce texte. Si les compositions sont polyphoniques, elles n'excluent pas une utilisation encore monodique du *Te Deum*, comme par exemple à la primatiale Saint-Jean-Baptiste de Lyon. La mélodie grégorienne est très dépouillée, presque entièrement syllabique et le procédé d'écriture dérive du principe du psaume, ce qui en fait un texte de prédilection pour le genre du Grand motet.

²²² JOURDAIN (François), *Le Te Deum en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, thèse de doctorat ès histoire de la musique, sous la direction de Norbert Dufourq, CNSM, Paris, 1963, 161 p.

²²³ FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 92–95.

²²⁴ DOUSSOT (Joëlle-Elmyre), *Musique et Société à Dijon au siècle des Lumières*, Paris : Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 1999, 240 p. ; MACHARD (Roberte), « Les musiciens de la cathédrale Saint-Etienne de Toulouse (1682–1790) », in : *Annales du Midi*, t. LXXXVI, n° 118, juillet–septembre 1974, p. 298–320 ; SCHERPEREEL (Joseph), « Emplois et modes d'emplois du Grand motet en Avignon... », *op. cit.* ; SIGNORILE (Marc), *La musique à Arles du milieu du XVI^e siècle à la veille de la Révolution*, thèse de doctorat sous la direction d'André Bourde, université d'Aix-Marseille I, 2 vol., 1985, 403 p ; 121 p.

Le sujet de l'hymne est la personne divine, louée dans sa puissance par son peuple. Il s'agit de Dieu, mais la monarchie de droit divin légitime la confusion avec le souverain français. Le détournement du texte pour glorifier le roi de France est amplifié par les nombreuses traductions et paraphrases françaises allant dans ce sens²²⁵. La longueur de l'hymne pose quelques difficultés ; elle se compose de vingt-neuf versets. Souvent regroupés par les compositeurs, ils sont ramenés à une petite vingtaine, mais la composition n'en reste pas moins très longue. Le XVIII^e siècle porte le genre à grand chœur, solistes et symphonie à son apogée. Le rapprochement entre le texte et la personne royale élève l'hymne au-dessus de tous les autres. Le *Te Deum* devient en quelque sorte un rite lié à la monarchie de droit divin et se multiplie, sous l'effet d'une mode. Ce sera l'hymne la plus chantée et récitée sous l'Ancien Régime. Cet engouement prend fin avec la Révolution, bien que la Fête de la Fédération du 14 juillet 1790 ait choisi comme œuvre musicale le nouveau *Te Deum* de Gossec.

Le *Te Deum* développe, dans sa forme de Motet à grand chœur, des éléments qui lui sont propres. Son instrumentation, habituelle pour le genre, inclut cordes, hautbois, flûtes, et basses de symphonie, mais aussi des trompettes et timbales qui sont ajoutées spécialement à l'orchestre. Ces dernières apportent une dimension éclatante qui sied au caractère triomphant de l'hymne. Les deux instruments soulignent bien sûr l'allusion à la puissance et à la royauté. Plus rarement et depuis 1704, on verra apparaître des cors et des orgues.

Le *Te Deum* est par essence, associé au Grand siècle et à la monarchie. Il présente deux idées juxtaposées : la glorification et la crainte. Le rapport établi avec la personne royale est évidemment explicite, au point que le texte, très idéologique, soit utilisé de manière systématique dans les fêtes à caractère national. Cette hymne représente en réalité l'expression d'un sentiment partagé de patriotisme. Cette pièce est généralement commandée à titre officiel, semi-officiel ou privé. C'est un très bon outil, utilisé par le souverain dans le souci de maintenir l'unité de son royaume. La musique est complètement instrumentalisée par le pouvoir monarchique. L'utilisation du *Te Deum* dans les réjouissances officielles perdurera tout au long du siècle des Lumières et l'application que mettront les Français à en suivre l'usage démontre un véritable enthousiasme pour cette hymne.

CIRCONSTANCES D'EXECUTION

Les circonstances d'exécution du *Te Deum* sont multiples. Nous nous contenterons de résumer ici la liste des événements auxquels le genre est associé, à Lyon comme dans tout

²²⁵ Cf. MONTAGNIER (Jean-Paul C.), « Chanter Dieu en la Chapelle royale... », *op. cit.*

le royaume, afin d'en donner une vision concise et générale²²⁶. Les principales occurrences sont d'ordre historique ou religieux :

▪ **Les événements historiques**

- Événements politiques : victoires, paix ou sacres.
- Événements de la famille royale ou de notables : naissances, mariages, convalescences, guérisons ou anniversaires.
- Événements locaux : politiques (rentrée du parlement, élévation d'une statue...), économiques et sociaux (conditions météorologiques...), militaires.

▪ **Les événements religieux**

- Ordinaire du calendrier liturgique : fêtes en l'honneur d'un saint.
- Fêtes extraordinaires : jubilé.
- Événements dans l'Église locale : première pierre ou dédicace d'un couvent, visites de personnalités, intronisation d'un archevêque, d'un abbé ou d'une abbesse.
- Distinctions ecclésiastiques : élévations à la direction d'un ordre, au cardinalat, au pontificat, béatifications, canonisations.

Ces manifestations ont ainsi lieu dans toutes les villes du royaume de France. Au XVIII^e siècle, le peuple n'a pas l'initiative de la fête populaire. L'Ancien Régime dicte au peuple les modalités selon lesquelles il doit se réjouir ou s'attrister. Le Grand motet exécuté dans ces circonstances, s'il doit exprimer l'attachement de la population au pouvoir en place, n'en est pas moins imposé par le pouvoir lui-même.

« Jamais un aussi grand nombre de *Te Deum* ne fut exécuté que durant le règne de Louis XV²²⁷ ». Les exemples sont nombreux qui attestent de cette pratique dans les villes de province. Nous les évoquons ici brièvement, afin de mieux saisir les particularités lyonnaises, qui seront expliquées plus loin. Les *Te Deum* sont beaucoup chantés en France, notamment dans le sud. En Avignon, le *Te Deum* est généralement entonné par le chanoine ou le clerc, avant des salves de canon. Puis vient le motet à grand chœur. De la venue du roi en 1660, pour laquelle on recrute une bande de violons pour le *Te Deum* chanté à la porte de la ville, jusqu'à la Révolution, les occasions se multiplient. Le *Te Deum* de Lully est vite remplacé par celui de Lalande, dont la composition sera très prisée²²⁸. En 1744, le rétablissement de la santé du roi est dignement fêté, dans une église comble, avec des musiciens gagistes. Mais l'hymne peut aussi être chantée sans mise en musique, à la

²²⁶ Ces événements sont exposés dans les ouvrages suivants : FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 73-75 ; JOURDAIN (François), *Le Te Deum en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, *op. cit.*

²²⁷ MEUNIER (Alexis), « La musique religieuse sous Louis XV », *op. cit.*, p. 49.

²²⁸ Dans la seule ville d'Aix-en-Provence, par exemple, le *Te Deum* de Lalande est exécuté au moins en octobre 1751 par plus de cent cinquante musiciens pour la naissance du duc de Bourgogne, le 23 janvier 1757 pour le rétablissement de la santé du pape Benoît XIV et en août 1758 pour le pape Clément XIII.

demande des princes ²²⁹. À Dijon, les *Te Deum* chantés à la cathédrale et à la Sainte-Chapelle sont suivis, dans les grandes occasions, de cérémonies dans les différents couvents. Les réjouissances peuvent être longues ; un feu d'artifice et un ultime *Te Deum* officiel y mettent un terme. Toutes les directives y sont respectées avec un soin extrême et les usages offrent de nombreuses similitudes avec Lyon.

2. Le *Te Deum* officiel à la primatiale Saint-Jean-Baptiste

À Lyon, lorsqu'un *Te Deum* est entonné, c'est en premier lieu en plain-chant dans la cathédrale Saint-Jean-Baptiste, première église du diocèse et siège de l'archevêché. Si l'hymne résonne d'abord à l'unisson et officiellement à la primatiale, les exécutions polyphoniques sont ensuite nombreuses et variées. Le lancement de la célébration, ainsi que le choix de la date, sont dictés par un protocole immuable. L'application et le déroulement de la commémoration dépend ensuite de diverses contingences.

UNE CONVOCATION SUR ORDONNANCE OU MANDEMENT

Les cérémonies officielles suivent un déroulement réglé. C'est le souverain qui ordonne par décret royal le *Te Deum* pour les réjouissances. Concrètement, lorsqu'il s'agit d'un événement important, l'administration centrale envoie une lettre de cachet aux autorités locales, afin de faire appliquer la décision dans tout le royaume. Le consulat de Lyon se trouve donc dans l'obligation de faire exécuter un *Te Deum* dans la ville, suivant l'ordonnance royale. Cette dernière est transmise bien souvent par son gouverneur le maréchal de Villeroy, qui se trouve à Paris. La directive doit s'appliquer en général le dimanche qui suit l'arrivée de la missive. Le corps municipal, ou l'archevêque lorsqu'il s'agit d'un événement religieux, édite alors un arrêté. Celui-ci rappelle l'attachement des sujets lyonnais au roi, la circonstance précise, puis spécifie les conditions d'exécution du *Te Deum*. Mais cet arrêt officiel n'empêche pas les mouvements de joie qui se manifestent spontanément parmi les habitants. Voici, pour exemple, un extrait d'un de ces édits, formulé par l'archevêque de Rochebonne, marquant bien l'obéissance au souverain :

« C'est toujours avec beaucoup de zèle, mes très-chers Freres que Nous devons nous conformer aux intentions de sa Majesté ; Elle veut qu'aujourd'hui les premiers moments de nôtre joye sur la Victoire que Nous venons de remporter, soient accompagnés de marques éclatantes de la Religion. ²³⁰ »

²²⁹ Cf. SCHERPEREEL (Joseph), « Emplois et modes d'emplois du Grand motet en Avignon... », *op. cit.*

²³⁰ Mandement de Monseigneur l'Archevêque pour faire chanter le *Te Deum*, en *Actions de Graces de la prise de Philisbourg*, 5 août 1734, AML, AA 143.

L'archevêque va jusqu'à développer ensuite un argumentaire précis, comparant les chants au « *Cantemus* » qui s'élève après le passage de la Mer rouge par les Hébreux, concluant que l'on doit se conformer aux exigences du roi.

Le prélat, ou le consulat suivant la circonstance, invite par cet arrêté le peuple et fait transmettre les invitations particulières aux différentes autorités de la province, au clergé et aux compagnies le cas échéant. Le cérémonial de référence est rappelé à chaque fois, afin d'éviter les querelles de préséances si nombreuses ²³¹. Les archives de la ville de Lyon possèdent encore plusieurs exemplaires imprimés de mandements de l'archevêque ou encore d'ordonnances consulaires pour des circonstances diverses : la naissance du duc de Bretagne en 1704, la paix d'Utrecht en 1713, la paix de 1714, la guérison du roi en 1721, le mariage de Louis XV en 1725, le rétablissement de la santé du roi en 1728, la naissance du Dauphin en 1729, la naissance du duc d'Anjou en 1730 ²³². Elles sont toutes éditées par l'imprimeur de la ville, Aimé Delaroche. L'abbé Sachet précise, dans le cas d'un mandement archiépiscopal :

« Lorsque l'archevêque, d'accord avec le chapitre, avait déterminé le jour, il envoyait son secrétaire prévenir les Corps de Ville et le Doyen faisait avertir les Collégiales par le bâtonnier. Si la cérémonie était faite au nom des chanoines, ils y mettaient plus de façons. ²³³ »

Parfois, les autorités locales, tour à tour religieuses ou politiques, ordonnent un *Te Deum*, avant même que n'arrive la lettre de cachet du roi enjoignant de chanter l'hymne. En 1721, par exemple, à l'annonce de la guérison du roi, l'archevêque fait exécuter de son propre chef une première cérémonie le 10 août. Cinq jours plus tard, l'ordonnance du roi reconduit le *Te Deum*. Ceci occasionne parfois quelques problèmes d'organisation. C'est ainsi qu'une ordonnance consulaire, datant du jeudi 18 novembre 1728, annule les précédentes dispositions prises par le corps municipal, parce que l'archevêque a lui-même prévu des réjouissances pour le dimanche suivant. Le consulat, se soumettant au prélat, prévoit alors une fête moins grande ²³⁴. Mais il peut arriver, plus rarement, que le consulat ait un avantage de quelques semaines sur le primat.

Il y a également une distinction entre le *Te Deum* officiel, édicté par le décret royal et appliqué par le diocèse ou la municipalité, et les autres qui, quoique chantés aussi dans la cathédrale, sont une initiative particulière. Léonard Michon explique la différence entre

²³¹ Le *Cérémonial public de l'hôtel de ville de Lyon* est publié par Camille Neufville de Villeroy en 1680 pour solder le conflit de préséance entre officiers de la sénéchaussée et échevins. Il sera appliqué jusqu'en 1789. La municipalité lyonnaise reste le lieu d'affrontement de l'élite urbaine durant tout le XVIII^e siècle, et cela se répercute bien souvent sur les questions de préséances. Le fonds du problème demeure à Lyon la querelle entre deux types de pouvoirs : celui, nouveau, du roi (intendant, gouverneur) et celui, plus ancien, de la cité (prévôt des marchands et échevins).

²³² *Ordonnances consulaires*, 4 juillet 1704 ; 2 juillet 1713 ; 26 novembre 1714 ; 9 août 1721 ; 19 septembre 1725 ; 18 novembre 1728 ; 9 septembre 1729 ; 15 septembre 1730, AML, AA 143 ; *Mandement de M^{gr} l'archevêque*, 13 septembre 1729, AML, AA 143.

²³³ SACHET (Alphonse), *Le pardon annuel de la Saint Jean et de la Saint Pierre à Saint Jean de Lyon, 1393-1790*, vol. 2, Lyon : P. Grange, 1918, p. 290.

²³⁴ *Ordonnance consulaire*, 18 novembre 1728, AML, AA 143.

« petits » et « grands » *Te Deum* : « Ils appellent ces *Te Deum* les petits *Te Deum* qu'ils chantent de leur mouvement et sans ordre du Roy. Les autres qui se chantent ensuite d'une lettre de cachet s'appellent les grands *Te Deum* ²³⁵ ». Les registres consulaires contiennent encore de nombreuses invitations personnelles rédigées par les chanoines. Le cérémonial concernant ces *Te Deum*, qui sont des manifestations royales, est le même que pour les festivités religieuses propres au clergé que nous décrirons plus loin ²³⁶. Après un affichage public, la grosse cloche est sonnée le soir précédent pour annoncer le *Te Deum* du lendemain et elle résonne à nouveau pendant celui-ci.

Chacun est invité à la cérémonie officielle du *Te Deum*, gens du peuple, représentants du gouvernement, des corps constitués et des autorités municipales, et autorités ecclésiastiques. À Lyon y assistent donc le prévôt des marchands et les échevins, l'avocat et le procureur général de la ville, le trésorier, les ex-consuls, les capitaines, colonels et commissaires de la milice bourgeoise, les officiers de la sénéchaussée et du siège présidial, les membres du bureau des finances, les officiers de l'élection, le secrétaire de la ville, le chanoine du chapitre de Saint-Jean et des chapitres des collégiales Saint-Paul, Saint-Just et Saint-Nizier, et l'archevêque. Chacun revêt son bel habit, robe dont la couleur varie selon sa fonction. Toutes ces personnalités se partagent les honneurs suivant un protocole bien institué. Au siècle précédent, en 1642, une querelle oppose déjà le présidial et les trésoriers de la cour de France aux échevins pour des questions de préséances. Elle s'atténue en 1680, lorsque Camille Neufville de Villeroy fait publier le *Cérémonial public de l'hôtel de ville de Lyon* pour solder le conflit. L'étiquette, qui sera appliquée jusqu'en 1789, est la suivante : le consulat, le moins digne des corps de la ville, arrive le premier et prend place dans les bancs posés à ses frais à gauche de l'autel. Il porte les couleurs de Lyon dans une robe de damas violet. Viennent ensuite les élus en robe noire, la sénéchaussée et le siège présidial en robe rouge, qui s'installent à droite de l'autel. Ils sont rejoints par les trésoriers de France au bureau des finances, vêtus de noir. Le gouverneur et l'intendant ont une place à part et arrivent les derniers, selon leur rang. Le consulat a des différends avec la cour des monnaies, malgré les conventions édictées en 1704. La dispute recommence et prend de l'importance. Elle se clôt en 1770 par un accord passé par le chapitre : le corps consulaire arrive le premier dans l'église, mais se lève pour saluer l'arrivée des échevins de la cour des monnaies. À la sortie et pour la procession, les deux corps marchent de front, de part et d'autre du ruisseau qui sépare la rue en deux, de sorte qu'ils sont à la même hauteur, ce qui les met à égalité. En dépit des apparences, le consulat perd souvent la bataille. Cette succession dans un ordre prédéfini, selon les ordres et les sociétés, est bien le reflet de la structure d'une société provinciale, extrêmement soucieuse des prérogatives de chacun.

²³⁵ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, septembre 1729, t. III, f° 155 r°.

²³⁶ Ces festivités religieuses sont présentées *infra* dans la section suivante de ce même chapitre (p 114–125).

Ces multiples différents, s'ils affectent la cérémonie d'un climat tendu ne semblent concerner que des directives protocolaires, contrairement à la Chapelle royale où le conflit est d'une autre nature. La « querelle des *Te Deum* », entre Colin de Blamont et les sous-maîtres successifs de la Chapelle, met en jeu la composition et à la direction de la musique ²³⁷.

L'obligation d'assister aux *Te Deum* varie selon les statuts sociaux. Les collégiales peuvent se permettre de n'être représentées que par des députés lors des *Te Deum* ordinaires. Dans les circonstances solennelles, elles assistent à tout l'office en corps constitué. Pour les compagnies, en revanche, la liberté est plus grande. Elles ne rejoignent l'assemblée que pour le *Te Deum*, sans participer à l'office qui le précède généralement. En outre, elles ne prennent pas part à la procession s'il y en a une. Cependant, il arrive fréquemment que le consulat ne réponde pas aux convocations. Il ne manque jamais d'assister aux cérémonies solennelles, preuve de son attachement au roi, mais se fait représenter par des députés pour les autres célébrations, comme l'accession au siège d'un archevêque.

L'HYMNE CHANTEE

Le *Te Deum* n'était pas voué uniquement à un usage extraordinaire. Il était même entonné chaque semaine du temps précédant Pâques et la Nativité. Un voyageur, parcourant le royaume de France pour en décrire les usages liturgiques remarque même qu'à Lyon, « on dit le *Te Deum* tous les Dimanches de l'Avent & du Carême ; & il se dit de même dans toutes les Eglises Monastiques qui suivent la Regle de Saint Benoît ²³⁸ ». Mais l'annonce d'un *Te Deum* pour des réjouissances publiques, même s'il reste monodique, revêt un caractère tout autre. Il est alors une action de grâce spécifique.

L'ordre de préséance veut que, s'il y a plusieurs *Te Deum*, le premier et le plus important soit celui chanté à la primatiale. Ce *Te Deum* ne devrait pas être considéré ici, puisqu'il est chanté exclusivement en plain-chant. Mais cette absence, unique en France, du Grand motet à la cathédrale est aussi l'une des caractéristiques de l'histoire du genre à Lyon. Cette originalité lyonnaise s'explique par la tradition de la monodie dans les églises du diocèse de Lyon, que nous avons évoquée en introduction ²³⁹. Le *Te Deum* n'en devait pas moins être de toute beauté : de nombreux écrits témoignent de la pureté et de la

²³⁷ Le premier épisode, entre Colin de Blamont et Bernier, a lieu lors du mariage du roi en septembre 1725. Le surintendant se disputera successivement avec Campra puis Blanchard.

²³⁸ LEBRUN des MARETTES (Jean-Baptiste), *Voyages liturgiques de France ou recherches faites en diverses villes du Royaume Par le Sieur de Moleon. Contient plusieurs particularitez touchent les Rits & les Usages des Eglises : Avec des Découvertes sur l'Antiquité Ecclesiastique & Payenne*, Paris : chez Florentin Delaulne, 1718, p. 65–66. Il est vrai que le *Te Deum* est un des textes qui compose les matines, ou les vêpres dans la liturgie des Heures du rite occidental.

²³⁹ Cf. introduction générale, p. 8.

perfection du grégorien tel qu'il était chanté par les chanoines de la primatiale ou des différentes collégiales de la ville. Tout était récité de mémoire. Le chapitre des chanoines comtes de Lyon, qui a la charge de la cathédrale Saint-Jean, est souvent maître de la cérémonie ; il y a plusieurs chœurs, mais le « bas chœur » est souvent sollicité, comme le spécifient les relations consulaires. Parfois tout le clergé présent se joint aux chanoines comtes pour le chant. Le chœur de la cathédrale est aménagé et embelli pour l'occasion. La nef est en général rehaussée par une estrade qui la place au niveau du chœur.

Ordinairement, le *Te Deum* est chanté le dimanche suivant la publication de l'ordonnance dans les diocèses français. Voici ce qu'en dit François Jourdain :

« Les relations sont formelles. Non seulement on sait que l'hymne était chantée “ yssue de la grand messe comme il est d'usage ”, mais que dix heures était l'heure habituelle. D'autre part, toujours à Lyon, l'exécution d'un *Te Deum* solennel n'entraînait aucune modification de l'office du jour. ²⁴⁰ »

Il est vrai que, dans la grande majorité des cas, le *Te Deum* en plain-chant était chanté après la grand-messe qui devait avoir lieu à neuf heures. La cérémonie commençait donc à dix heures. Mais d'autres cas se présentent.

La cérémonie du *Te Deum* est généralement liée à la messe dominicale. Le plus souvent, les *Te Deum* sont chantés à l'issue de celle du jour qui débute les festivités, dans le cas du *Te Deum* solennel. Il est rattaché à l'office eucharistique, peut-être tout simplement par commodité, afin d'éviter les déplacements supplémentaires. Les offices à Saint-Jean sont très longs, le chant et les sermons s'y développant de façon plus étendue qu'autre part. De nombreux exemples pourraient illustrer ce choix horaire : la majorité des ordonnances précise en effet que le corps consulaire se rend à la cathédrale pour assister au *Te Deum* chanté à dix heures le dimanche matin. La messe a alors sûrement lieu avant celui-ci, à neuf heures, car dans ces cas présents, elle n'est pas citée dans les récits. Mais l'office peut aussi, plus rarement, être dit après le *Te Deum*.

La cérémonie peut être isolée et faire l'objet d'une célébration particulière dans l'après-midi. Différents horaires sont alors possibles : à quatorze heures, quinze heures, entre seize et dix-sept heures ou encore à dix-sept heures. Le *Te Deum* est dans ce cas souvent chanté après l'office du soir, des vêpres ou des complies. Cet horaire est habituellement choisi lorsqu'un autre événement a lieu le même jour. C'est le cas par exemple le 8 août 1734, dont la date est celle du salut annuel pour le vœu du roi :

« Dimanche prochain, huitième du présent août, à trois heures après midy, le *Te Deum* sera chanté solennellement avec le psaume *Exaudiat* et les oraisons en action de grâce de la prise de

²⁴⁰ JOURDAIN (François), *Le Te Deum en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, op. cit., p. 112.

Philisbourg, dans notre église primatiale de Saint Jean, où les compagnies, qui ont accoutumé d'assister à de pareilles cérémonies, sont invitées à se rendre. ²⁴¹ »

Autre illustration de cet arrangement, les prises des villes de Bruges et Oudenaarde qui sont fêtées suivant la lettre de cachet royale, le dimanche 15 août 1745. Or ce même jour est celui du vœu de Louis XIII. L'hymne est chantée à la primatiale « a l'issu des vespres » ²⁴². On retrouve ainsi parfois les indications horaires « à l'issue des vespres » ou bien « après les complies » dans les actes consulaires. D'autres circonstances exceptionnelles changent le protocole ; il s'agit de l'exécution du *Te Deum* à la Chapelle-Royale ou avant une messe de sacre. Mais cette exception ne concerne pas la ville de Lyon.

La cérémonie du *Te Deum* peut être complètement conditionnée par l'événement qu'elle célèbre et avoir lieu en même temps. C'est ainsi que le 19 août 1732, il est exécuté après le serment prêté par le nouvel archevêque, M^{gr} Chateaufort de Rochebonne.

Enfin, il peut être chanté après une procession. Ainsi pour la naissance du dauphin, au retour de la procession partie de la cathédrale à 15 h 30, on entend à Saint-Jean le *Te Deum* et le psaume *Exaudiat* ²⁴³.

Certaines fêtes nécessitent une vaste organisation. Lorsque l'on célèbre le jubilé de la Saint-Jean en 1734, les festivités durent quatre jours et l'énorme affluence des personnes en quête de l'indulgence plénière oblige à construire une passerelle supplémentaire sur la Saône avec un système de barrières pour instaurer un circuit à sens unique. Cet événement à caractère local est annoncé à toutes les églises gallicanes ²⁴⁴.

Nous avons rencontré une exception parmi tous les *Te Deum* chantés à la primatiale. Une des cérémonies de l'année 1745 a lieu un lundi. Les mois de septembre et d'octobre sont alors extrêmement remplis : les offices ont lieu chaque dimanche pour rendre grâce des victoires de l'armée française. Le dimanche 24 octobre, le *Te Deum* est chanté selon l'habitude, ainsi que le dimanche suivant. Mais un autre *Te Deum* est ajouté le lundi 25, à cause de la fréquence des événements dépassant le nombre de jours dominicaux.

²⁴¹ *Mandement de l'archevêque CH.-F. de Chateaufort*, 5 août 1734, imprimé, AML, AA 143.

²⁴² *Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon, op. cit.*, 1746, p. IV.

²⁴³ *Mandement de l'archevêque François-Paul Neuville de Villeroy*, 13 septembre 1729, AML, AA 143. La procession part de la cathédrale, suit la rue Saint-Jean, traverse la Saône sur le pont de pierre, prend la rue Mercière, la rue de la Monnaie, le quai des Célestins, retransverse la rivière sur le pont de bois et retourne à la primatiale.

²⁴⁴ Sur le déroulement du grand jubilé, voir *Relation du chapitre de S^t Jean sur le Jubilé de la S^t Jean, 1734*, ADR, 10G 572-575. Voir également l'article suivant : AMIET (R.) et MUZERELLE (D.), « Jubilé séculaire de Saint-Jean de Lyon », in : *Entrées royales et fêtes populaires à Lyon du XV^e au XVIII^e siècles*, exposition du 12 juin–12 juillet 1970, Lyon : bibliothèque de la ville de Lyon, p. 129–141.

Le *Te Deum*, tel qu'on peut l'entendre à la cathédrale Saint-Jean-Baptiste au XVIII^e siècle n'est donc pas chanté à plusieurs voix. Cette exception dans l'Église de Lyon, attachée à ses traditions, ne place pourtant pas la ville en marge des autres provinces françaises. Tous les attributs de la représentation sociale, de la centralisation du pouvoir et de la religiosité sont bien présents dans la fête lyonnaise. À la suite de la primatiale, les congrégations, compagnies et les académies, jouissant de davantage de liberté, organisent des cérémonies dans lesquelles le *Te Deum* peut prendre la forme d'un motet à grand chœur.

3. Les *Te Deum* des congrégations, compagnies et académies

« Enfin, c'est la mode des *Te Deum*, c'est une fureur, souvenez-vous bien que le François n'aime que la nouveauté ; que c'est une nation bien folle, et bien évaporée. ²⁴⁵ »

Voici en quels termes l'avocat Michon décrit cet enthousiasme que montrent les Lyonnais, en cela bien semblables à d'autres citoyens français, pour faire exécuter des *Te Deum*.

Les congrégations, couvents et confréries, à l'exemple des autorités pour les grandes réjouissances, font exécuter à leur tour un *Te Deum* pour montrer leur attachement à la royauté. L'hymne peut être chantée à grand chœur, mais pas nécessairement. Lorsque, le cas échéant, ni l'archevêque, ni le consulat ne commandent la cérémonie, les compagnies impliquées prennent en charge toute la célébration dans leurs propres églises ; ce sont les « petits *Te Deum* » que mentionne Léonard Michon dans son journal ²⁴⁶. Il y a en effet à Lyon, à la veille de la Révolution, le nombre extraordinaire de quarante-deux communautés religieuses d'hommes et de femmes, sans compter les diverses confréries, associations pieuses de laïcs, et les multiples associations de corps de métier ²⁴⁷. Au XVIII^e siècle, Lyon entretient un négoce favorisé par sa position géographique. Les manufactures s'y multiplient et les ouvriers de la soie ou chapeliers, regroupés en corporations, sont nombreux. Les artisans se mêlent à la catégorie plus aisée des négociants, fabricants et marchands, mais l'on trouve aussi d'autres professions caractéristiques de la société d'Ancien Régime comme les notaires ou les chirurgiens. Ces corporations et confréries, distinctes des congrégations, font aussi jouer des *Te Deum* pour les événements joyeux de la vie du royaume de France et de leur cité. Aucun décret royal n'oblige ces manifestations populaires, qui sont dictées tant par un enthousiasme spontané que par l'exigence d'asseoir sa position sociale.

²⁴⁵ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, août 1721, t. II, f^o 118 r^o.

²⁴⁶ Voir citation *infra* p. 110. MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, septembre 1729, t. II, f^o 155 r^o.

²⁴⁷ Une cartographie des couvents, monastères et paroisses lyonnaises est présentée dans l'annexe IX. Ceci permettra de situer les lieux évoqués par la suite.

Deux cas sont possibles : le *Te Deum* peut être exécuté « à huis clos » ou « à portes ouvertes », c'est-à-dire de manière privée ou publique. À titre d'exemple en 1721, la cérémonie de l'archevêque chez les Carmélites est privée, tandis que le *Mercurie galant* annonce chez les religieuses de Blie un *Te Deum* à portes ouvertes « selon la coutume », donné par l'académie des Jacobins ²⁴⁸.

MODALITES D'EXECUTION

▪ L'organisation temporelle

Le *Te Deum* peut être donné par chaque confrérie ou corporation qui le souhaite, de façon monodique ou polyphonique, c'est-à-dire « en musique ». Les exécutions sont agencées, de manière à ce qu'elles se répartissent sur toute la durée des festivités. En août 1721, à l'annonce de la guérison du roi à Lyon, dans les différentes églises « toutes les Compagnies, les Corps et les Communautés, ont fait chanter des *Te Deum* en musique, élever des fontaines de vin et fait des illuminations » ²⁴⁹. Les réjouissances se poursuivent une grande partie du mois d'août. Mais voici le plus bel exemple de manifestation collective que nous ayons relevé ; Lyon fête alors la naissance du Dauphin de France en septembre 1729. Le *Te Deum* est successivement chanté à l'unisson, ou en musique lorsque cela est précisé :

- le 10, à la chapelle Saint-Alban, par la cour des monnaies ;
- le dimanche 11 à l'issue de la grand-messe, à l'église des Pénitents de saint Antoine, par les trésoriers de France ;
- le 12 à l'issue des vêpres, chez les Antonins, par les élus ;
- le 13, pendant la messe, dans la grande salle de l'hôtel de ville, par le consulat (*Te Deum* en musique, avec canon et fanfares) ;
- le 14, par les recteurs de l'hôpital de la Charité ;
- le 15, chez les Jacobins, par les marchands fabricants (suivi d'un bal) ;
- le 17 après-midi, dans l'église des Antonins, par l'académie des beaux-arts (*Te Deum* en musique, boîtes sur le quai après la cérémonie) ;
- le 20, à Saint-Nizier, par les notaires ;
- le 29, dans l'église des Cordeliers, par les chapeliers.

Les différentes exécutions sont rigoureusement ordonnées. Dans un premier temps, après le *Te Deum* officiel, ce sont les institutions, de la prestigieuse cour des monnaies aux trésoriers de France, puis au corps municipal. Les autres jours sont alors laissés libres pour les compagnies. Les religieux ont ensuite priorité, avant que n'interviennent les corporations et académies selon leur rang social. Entre le 15 et le 29, les différentes confréries se suivent probablement, mais nous n'en avons pas retrouvé de trace.

²⁴⁸ *Mercurie galant*, septembre 1721, p. 201.

²⁴⁹ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, août 1721, t. II, f° 118 r°.

En ce qui concerne l'horaire, tout semble possible. Lorsque le *Te Deum* est un motet en musique, il peut être chanté pendant une grand-messe basse, aux moments consentis par la liturgie : à l'offertoire ou l'élévation, ou encore après la bénédiction finale²⁵⁰. Mais il peut aussi être exécuté après l'office du soir ou en milieu d'après-midi. Il ne fait alors pas partie de l'office liturgique et dispose de la liberté offerte par une cérémonie spéciale.

▪ Les lieux

La diversité des lieux, qui apparaît nettement dans l'exemple choisi, mérite d'être signalée. Les couvents sont largement mis à contribution. Les pères de saint Antoine, ou Antonins, prêtent leur chapelle au moins trois fois en septembre 1729 à des compagnies assez prestigieuses et nobiliaires. Ce n'est d'ailleurs pas l'unique occasion où les élus choisissent ce lieu. Cette église, située entre l'actuel quai du même nom et la rue Petit-David, est celle d'où l'on tire les boîtes, petites pièces d'artillerie, le 17 août. La chapelle n'est pourtant pas bien grande²⁵¹. Le couvent de Notre-Dame du Confort des Jacobins, Saint-Pierre-les-Nonnains sur la place des Terreaux et l'église Saint-Bonaventure des Cordeliers sont aussi utilisées. Il y a aussi les églises paroissiales, comme la collégiale de Saint-Nizier ou des institutions comme l'hôpital de la Charité. Le *Te Deum* est parfois chanté dans « la grande salle de l'hôtel de ville », où l'on dit même la messe. Cette salle est vraisemblablement le somptueux salon d'apparat, qui occupe la partie ouest du premier étage, derrière la façade de la place des Terreaux. Autre lieu « profane », la salle du Concert sert aussi aux académiciens pour leur *Te Deum*, d'abord dans le quartier Saint-Clair, premier lieu de rassemblement, puis dans l'hôtel du Concert place des Cordeliers. Bien sûr, lorsque l'événement est lié à un lieu ou à une communauté, la cérémonie se fait dans l'église concernée. Toutes les églises conventuelles avaient des orgues et l'on peut penser qu'ils servaient à ces occasions.

Les *Te Deum* sont tous chantés dans la presqu'île. Le lieu le plus éloigné est le couvent des Carmélites sur les pentes de la Croix-Rousse. L'espace est même plus restreint encore, puisqu'il exclut le quartier d'Ainay au sud de la place Louis-le-Grand (actuelle place Bellecour), déjà plus facile d'accès mais qui est encore éloigné du centre.

²⁵⁰ Thierry Favier (*Le grand motet... , op. cit.*, p. 78–79) s'arrête sur la place extra-canonique qu'occupe le motet dans la messe, en marge de la Chapelle royale.

²⁵¹ Après avoir été transformée en salle de spectacle, elle a servi au théâtre du Guignol de Lyon et est actuellement utilisée par un théâtre contemporain. Se reporter à l'annexe IX pour la localisation de cette chapelle.

L'exécution musicale

Si les détails concernant l'étiquette, les moyens mis en œuvre ou les causes des réjouissances abondent de manière générale, les indications concernant la musique sont curieusement très parcimonieuses, et ce pour toutes les exécutions de *Te Deum*, si nombreuses soient-elles au siècle des Lumières. Tout au plus le nom du compositeur, rarement le titre de l'œuvre, est-il livré au milieu d'une relation. Si la musique est présente, elle n'est pas mise en évidence dans les divers témoignages de l'époque.

Ce constat nous amène à nous interroger sur les modalités musicales d'exécution des *Te Deum*. Nous ne possédons aucune indication sur la manière dont étaient jouées les pièces dans ces circonstances. Les différentes chapelles des couvents lyonnais avaient chacune un orgue, contrairement aux églises paroissiales et à la primatiale ²⁵². Celui-ci devait évidemment être utilisé. Quand il s'agit d'une cérémonie annuelle, nous pourrions être amenés à penser que les religieux ou les corporations faisaient appel de façon régulière aux musiciens de la ville, comme il était de coutume pour la cérémonie du 8 août ²⁵³. Aucune trace de tout cela ne figure dans les livres de comptabilité des différents couvents, rendant compte de la fondation d'un salut. Peut être la musique qui y était chantée n'est-elle pas citée car il s'agit seulement d'hymnes et de psaumes ordinaires en plain-chant ? On pourrait donc supposer que lorsqu'aucune mention n'est faite, l'ordinaire musical n'est pas changé, la musique n'est pas figurée et c'est une hymne monodique qui est entonnée. En revanche, lorsqu'un document donne une information sur l'exécution musicale d'un *Te Deum*, laissant penser qu'il s'agit d'un motet, c'est bien parce que ce fait relève de l'extraordinaire.

Mais l'exécution de ces œuvres reste encore mystérieuse. Le *Te Deum* peut être chanté en plain-chant, tout en étant accompagné d'un instrument. L'orgue peut jouer alternativement selon les versets par exemple. Les différences entre la monodie accompagnée et la polyphonie chorale ne sont pas mesurables uniquement par la présence de musiciens.

En règle générale, le *Te Deum* à grand chœur devait être exécuté à Lyon, comme dans tout le royaume de France, avec un orchestre composé de l'habituelle symphonie – violons, hautbois, flûte, et basses de symphonie –, complété sans aucun doute par les trompettes et les timbales. L'introduction de ce couple d'instruments par Lully donne son caractère glorieux à la pièce par ses sonorités éclatantes. Dauverné, dans sa méthode de

²⁵² Sur les orgues lyonnais, voir les articles de Jean-Marc Baffert : « Orgues lyonnais avant 1800 », in : *Les orgues de Lyon*, ouvrage collectif, Chambéry : Comp'Act, coll. Orgues du département du Rhône, 1992, t. I, p. 23–27 ; « Les orgues à Lyon du XVI^e au XVIII^e siècle », in : « Cahiers et mémoires de l'orgue », *L'orgue*, n° 11, 1974, p. 1–55.

²⁵³ Cf. *supra*, chapitre III (p. 81–89).

trompette précise bien que cet instrument est, par essence, étroitement associé aux réjouissances :

« Elle se mêle à toutes les institutions politiques et religieuses ; elle préside à toutes les cérémonies et à toutes les fêtes [...]. Elle annonce aussi la naissance des grands et des puissants de la terre et les accompagne encore au tombeau. ²⁵⁴ »

Les trompettes de la ville, engagées pour la procession extérieure, sont d'ailleurs sur place pour participer au *Te Deum*.

Les *Te Deum* d'action de grâce exécutés par l'académie, sur lesquels nous reviendrons, sont les seuls dont nous savons de façon certaine qu'ils étaient chantés à grand chœur avec des solistes et accompagnés d'un orchestre d'envergure. En 1744, l'effectif devait même être d'importance et de qualité puisque l'œuvre fut chantée à plusieurs chœurs.

▪ Les boîtes, canons, trompettes et timbales

Toute la cérémonie, dans le cas d'un *Te Deum* officiel, s'accompagne aussi presque systématiquement de décharges de boîtes et de salves de canon. Le *Te Deum* à la primatiale est généralement chanté « au son de toutes les cloches, au bruit des tymbales, des trompettes, des Boîtes & du Canon dont on fit une triple décharge » ²⁵⁵. La confusion sonore est donc maximale devant le parvis de la cathédrale !

Ces démonstrations bruyantes n'empêchent pas l'exécution de la pièce. Elles sont, le plus souvent, commandées par le consulat, et les comptes de la ville conservent tous les détails des certificats de présence et des quittances des artificiers. Mais le chapitre, en 1729, fait tirer lui-même les trois douzaines de boîtes place Saint-Jean.

Il semble évident à la lecture des textes que les fanfares se placent à l'extérieur de la primatiale, très certainement sur le parvis, créant un peu d'animation pour le peuple qui ne peut entrer dans l'église. Le couple d'instruments tymbales-trompette peut parfois entrer dans la composition de l'orchestre pour l'exécution du motet, mais reste la plupart du temps associé aux pièces d'artillerie et à la musique militaire ²⁵⁶. Or, lors de l'arrivée du cardinal de Tencin à l'archevêché lyonnais, une des nombreuses descriptions spécifie que la cérémonie se termine « par les fanfares des trompettes et des tymbales que le Consulat

²⁵⁴ DAUVERNÉ (François-Georges-Auguste), *Méthode pour la trompette : précédée d'un précis historique sur cet instrument en usage chez les différents peuples depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris : G. Brandus, 1857, 288 p. Cité par JOURDAIN (François), *Le Te Deum en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, op. cit., p. 96.

²⁵⁵ *Ordonnance consulaire pour la naissance du duc de Bretagne*, 31 juin 1704, imprimé, AML, AA 143.

²⁵⁶ Un tableau de Charles Grandon (1691–1762), exposé au musée Gadagne, donne à voir au premier plan un timbalier et trois trompettistes, tous en uniformes bleu marine, jouant lors de l'inauguration de la statue de Louis XIII sur la place Bellecour (début XVIII^e siècle, huile sur toile, inventaire 165).

avoit fait placer dans la galerie au fond de l'Eglise »²⁵⁷. Les fanfares sont donc installées derrière le chœur, cachées, mais bénéficiant de l'acoustique et de la résonance de l'édifice, ce qui devait créer un tintamarre assez important. Le motet, chanté dans le même temps, ne semble pas souffrir des sonneries des cuivres dans l'église et des salves de canons répétées à l'extérieur. Tout ceci fait partie de la cérémonie.

LE TE DEUM DES INSTITUTIONS DU POUVOIR LOCAL

Les premiers *Te Deum*, suivant directement celui de la primatiale, sont ordonnés par les différents organes du pouvoir lyonnais.

Les trésoriers de France célèbrent en général l'événement avec beaucoup de faste. Le 16 août 1721, pour fêter la guérison du roi, ils organisent à dix heures, chez les pères de Saint Antoine, une très belle cérémonie en musique :

« On chanta d'abord une grande messe pour le Roy, pendant laquelle a différent temps, il y eut une très belle simphonie, et à la fin de la messe on chanta le *Te Deum* en musique. Le *Te Deum* fini les Trompettes avec les Timbales donnèrent plusieurs fanfares. »²⁵⁸

En septembre 1729, ils donnent leur *Te Deum* le dimanche. Ce jour leur est sûrement concédé par le consulat en raison de leur rang. Ils font encore dire une grand-messe.

Il n'y a qu'un témoignage d'un *Te Deum* donné par la cour des monnaies, que nous avons cité plus haut, pour la naissance du Dauphin en 1729. Le mardi 12 septembre 1729, les élus font chanter un *Te Deum* chez les Antonins, peut-être en musique, même si cela n'est pas mentionné. L'église a servi la veille pour la cérémonie des trésoriers de France. La somptuosité des aménagements du chœur, que l'on avait l'habitude de préparer pour de telles cérémonies, a peut-être été conservée pour le deuxième *Te Deum*.

Le consulat n'est pas en reste. Il intervient généralement après les trésoriers et fait souvent chanter son *Te Deum* en musique à l'hôtel de ville. Ainsi en est-il du 7 février 1728, pour fêter la convalescence du gouverneur de Lyon auquel le pouvoir municipal est très redevable. Une messe est dite « pendant laquelle on a chanté un *Te Deum* en musique et ensuite le *Domine salvum fac regem* »²⁵⁹. Cette messe est « chantée en musique dans la grande salle de l'hôtel commun de cette ville » ; les dépenses pour la musique et la décoration de la salle s'élèvent à 1 260 livres²⁶⁰ ! Pour la naissance du Dauphin, le *Te Deum* est chanté en musique pendant la messe et accompagné du canon et de toutes les fanfares de la ville. Toutes les compagnies y sont, sur l'invitation de M. de Grangeblanche,

²⁵⁷ *Délibération consulaire*, 17 juillet 1742, AML, BB 307, f° 90 v°.

²⁵⁸ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, août 1721, t. II, f° 119 r°.

²⁵⁹ *Ibid.*, février 1728, t. III, f° 117 r°.

²⁶⁰ *Délibération consulaire*, 15 juin 1728, AML, BB 292, f° 80.

avocat et procureur général de la ville. Après le *Te Deum* du consulat, les compagnies sont autorisées à faire chanter les leurs.

LE TE DEUM DES CORPORATIONS

Lyon ne se distingue pas spécialement d'autres villes par la participation active des différentes corporations aux *Te Deum*. À Dijon par exemple, les tailleurs, perruquiers et marchands chantent leur hymne pour marquer eux aussi leur attachement au souverain. De tels témoignages sont beaucoup plus rares dans les archives des Lyonnais ; il en existe cependant quelques-uns.

Les militaires chargés de la sécurité de la ville utilisent la grande salle de l'hôtel de ville. Le 22 août 1721, les officiers du quartier et des trente-cinq pennonages qui composent la ville de Lyon y font donner un *Te Deum* en musique en présence de l'ambassadeur turc. Les militaires font même un vœu annuel pour la santé du roi chez les Dominicains. Bien au-delà de notre cadre temporel, nous trouvons encore un témoignage de cette célébration en 1785 :

« MM. les officiers du quartier de la place Confort compagnie colonelle de cette ville, étant en usage de faire chanter toutes les années, le dimanche de l'octave du S^t Sacrement, dans l'église des Dominicains, une grand'messe solennelle pour la conservation des jours du Roi & de la Famille Royale, ont aussi fait chanter le même jour 29 mai, au son de la musique militaire, un *Te Deum*, en action de grâces de l'heureux accouchement de la Reine ; M. le capitaine-colonel de la milice bourgeoise, plusieurs citoyens de cette ville, & tous les bourgeois de ce quartier, en armes, ont assisté à cette cérémonie. ²⁶¹ »

La même année, ils marquent à nouveau leur zèle en fêtant la Saint-Louis de manière solennelle. Très peu de temps avant la Révolution, les cérémonies sont encore extrêmement fidèles aux usages du début du siècle. Seule évolution, la fête semble plus suivie par le peuple et l'orgue est mentionné parmi les instruments :

« Jeudi 25, jour de la S^t Louis, les officiers subalternes vétérans de la milice bourgeoise, ont fait célébrer dans l'église des RR. PP. Cordeliers, une grand'messe solennelle suivie d'un *Te Deum* & de prières pour la conservation du Roi, de la Reine & de la Famille Royale. M. le prévôt des marchands commandant, MM. les officiers de l'état-major, M. le capitaine-colonel & MM. les capitaines pennons, ont assisté à cette cérémonie que le concours des citoyens, les concerts de l'orgue & des instruments, le bruit des tambours & des tymbales, les salves des boîtes, & sur-tout le concours & la sensibilité des citoyens, contribuèrent à rendre intéressante. ²⁶² »

Les petites corporations ont aussi leur place et chantent leur *Te Deum*. Les quelques cérémonies relevées ont lieu surtout dans les années 1720 : la troupe des laquais de la ville le 25 août 1721, les marchands fabricants aux Jacobins le 15 septembre 1729 (le *Te Deum*

²⁶¹ *Journal de Lyon*, 8 juin 1785, n° 12, p. 189–190.

²⁶² *Ibid*, 31 août 1785, n° 18, p. 287–288.

sera même suivi d'un bal), les notaires à Saint-Nizier le 20 septembre 1729 et les chapeliers à Saint-Bonaventure le 29 septembre 1729. Aucune indication ne permet de savoir comment si l'hymne est traité polyphoniquement.

En août 1721, un curieux *Te Deum* succède à ceux des différentes corporations : il est chanté par les prisonniers. Il est d'ailleurs relevé par les chroniqueurs et démontre que le *Te Deum* est bien voulu et pensé par les autorités comme une fête des élus et du peuple ; toutes les catégories sociales, même les « non-catégories » y participent ²⁶³.

LE TE DEUM DES ACADEMIES

Les académies, malgré leur caractère social élevé, sont classées avec les corporations dans la succession des festivités. Cependant leur *Te Deum* revêt une magnificence qui leur est propre. Il a en général lieu un dimanche, ce qui semble déjà signaler son importance. Toujours en musique, l'hymne est exécutée avec le concours de nombreux musiciens. Les occasions pour le Concert sont toujours la guérison du monarque qui lui a fourni ses lettres patentes, ou celle du maréchal de Villeroy son protecteur. En 1721, les deux académies se concurrencent quelque peu quant au faste de leur *Te Deum* ²⁶⁴. L'académie des beaux arts offre un magnifique office durant lequel est chanté un motet de M^{sr} de Villeroy – peut-être le *Notus in Judæa Deus* – et le *Te Deum* de Bernier. La fête se prolonge dans la soirée. Voici la relation détaillée qu'en fait le *Mercur galant* :

« Cette Academie n'a pû retenir sa joye sur la convalescence du Roy. Elle en a voulu donner des marques par un *Te Deum* qu'elle a chanté à huis clos aux Carmélites, dont le Monastere est fondé par la Maison de Villeroy, & où Madame de Villeroy, fille de M. le Maréchal, est Superieure ²⁶⁵. L'Academie s'y rendit en Corps le matin du Dimanche 17 Août, ce fut avec un empressement singulier, & chacun se fit un devoir de n'y pas manquer. Le Concert fut composé de quatre-vingt-dix personnes, outre les Académiciens honoraires, parmi lesquels étoient M. le Premier Président de la Cour des Monnoyes [de Sève de Flechère], et M. le Prevôt des Marchands [Cholier], comme membres de l'Académie. La messe fut célébrée par M. l'Abbé de la Croix,

²⁶³ Il semble évident que les prisonniers ne chantent pas le *Te Deum* de leur propre volonté et liberté, dont leur état les prive...

²⁶⁴ Cette rivalité à déjà été signalée dans notre chapitre concernant l'académie des Jacobins (p. 68–71).

²⁶⁵ Le couvent Notre-Dame de la Compassion des Carmélites de Lyon, situé sur les pentes de la Croix-Rousse, entre l'actuelle montée des Carmélites et la rue de Flesselles, est lié à la famille Villeroy. Il fut fondé par Jacqueline de Harlay, femme de Charles Neufville de Villeroy, marquis d'Alincourt, en 1616. Les Villeroy y avaient une chapelle funéraire, attenante à l'église. Protecteurs et bienfaiteurs du couvent, ils s'y feront enterrer (lors de la destruction de l'église, le tombeau fut transporté à Saint-Bruno-des-Chartreux, sur la même colline). François, maréchal de Villeroy, fait achever les travaux commencés par son père pour l'agrandissement du couvent. Sa fille se fait carmélite et devient prieure sous le nom de la Révérende Mère Madeleine-Éléonore de Jésus. Elle meurt en 1723. Son fils François-Paul est le dernier des Villeroy enterré dans la chapelle. Les liens entre le gouverneur et les religieuses influent sur la vie politique lyonnaise. Ainsi le consulat a-t-il l'obligation d'apporter des présents au couvent chaque premier janvier. De nombreuses cérémonies ont lieu dans l'église ; à la mort de Louis XIV l'église est décorée aux frais du consulat, qui y organise un service funèbre.

Le couvent était sans aucun doute le plus beau de Lyon. L'église avait un autel dessiné par Thomas Blanchet et était notamment ornée d'une *Descente de croix* de Le Brun et d'un tabernacle du Bernin qui était une véritable merveille. Tout cela a malheureusement disparu sous la Restauration, en 1821.

Obéancier de Saint Just, l'un des Académiciens, on chanta un très beau Motet de la composition de M. l'Archevêque, après quoi le *Te Deum* composé par Monsieur Bernier fut chanté dans tout son lustre, & sans prévention avec une execution digne de sa beauté. Le *Te Deum* fut précédé & suivi des salves ordinaires de la Ville et de celle de la mousqueterie de plusieurs Quartiers de la Bourgeoisie, qui s'y étoient rendus sous les armes, dont les Capitaines sont Académiciens. Au sortir M. l'Archevêque retint toute l'Assemblée pour la régaler d'un superbe ambigu ²⁶⁶, qu'il avoit fait préparer d'une manière digne de sa grandeur et de sa générosité. Le soir, les Académiciens s'assemblerent dans leurs salles pour célébrer la Santé du Roy par un magnifique souper, pendant lequel on entendit un bruit d'artillerie & de mousquetterie des mêmes Quartiers, qui s'étoient trouvés le matin devant les Carmélites, & qui se rendirent le soir sur le Quay, devant l'Académie, pour empêcher la confusion du Peuple, qui y étoit accouru. Ce bruit fut accompagné de plusieurs acclamations de Vive le Roy, formées par les Académiciens, & par le Peuple qui y répondit avec une joye singuliere. M. l'Archevêque honora de sa presence l'Assemblée sur la fin du Repas, pour partager avec l'Académie la joye qu'elle ressentoit. La façade de la Maison de l'Académie étoit illuminée d'une façon très brillante, & tout le Quay de S. Clair l'étoit aussi par nombre de pots à feu. Le souper fut suivi d'un Feu d'artifice, après lequel M. l'Archevêque s'étant retiré, on commença un très beau bal, qui ne finit qu'au jour, où quantité de personnes distinguées de la Ville se rendirent, & où les rafraichissements furent servis à profusion à toute l'Assemblée. ²⁶⁷ »

Le corps municipal et toute l'élite sociale se rassemblent pour l'académie. L'archevêque, dont la cérémonie à Saint-Jean devait manquer d'originalité, organise avec ses protégés une fête dans laquelle la musique polyphonique est au premier rang. Mais la musique d'extérieur est aussi nécessaire à la manifestation. La présence de l'artillerie de la ville, des canonniers, des fanfares, trompettes, timbaliers et autres est fréquente, même quand les instigateurs ne font pas parties des administrateurs de la ville. Les corporations et académies s'adjoignent souvent les prestations de ces services. L'académie des Jacobins fait une célébration de moindre envergure : le *Te Deum* est chanté chez les religieuses de Blie le dimanche suivant.

Le 17 février 1728, la guérison du gouverneur de Lyon est un nouveau prétexte à des réjouissances chez les académiciens. Cette fois encore, la présence remarquée des personnalités donne tout son rayonnement à la fête. Le lieu est le même et le caractère privé sont à nouveau mis en avant :

« Le 17 de ce mois, les Musiciens et Concertans du concert de la place des Cordeliers qui est à présent le seul qu'il y ait à Lyon depuis la mort de madame Poullétier intendante, ont fait dire une messe à l'église de S^{te} Claire, et chanter le *Te Deum* pour le rétablissement de la santé de M. le Maréchal [de Villeroy]. La présence du duc de Retz son petit fils et le crédit de Perrichon le secrétaire, donnerent lieu à toutes ces fêtes. Les étrangers qui ne sont pas concertans ou académiciens, n'ont point assisté à cette messe, je veux dire qu'ils n'ont pas eû la liberté d'entrer dans l'Eglise. ²⁶⁸ »

Pour honorer la naissance du dauphin en 1729, le lieu a changé. L'archevêque François-Paul de Villeroy est affaibli, par une maladie dont il mourra, et il ne dirige sans doute plus les festivités. C'est chez les Antonins que la cérémonie se déroule :

²⁶⁶ Repas où l'on sert à la fois les viandes et le dessert. Une collation se sert toujours en ambigu.

²⁶⁷ *Le Mercure galant*, « Lettre du 7 septembre 1721 », septembre 1721, p. 197–201.

²⁶⁸ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, février 1728, t. III, f° 118 r°.

« Aujourd'hui 17 ceux qui composent le concert établi à la place des cordeliers ont fait chanter en musique le *Te Deum* dans l'église des pères de S^t Antoine l'après-midy. Il y avoit une belle et nombreuse compagne ; et on a tiré plusieurs boëttes sur le quay après la cérémonie. ²⁶⁹ »

Cette église des Antonins sera le lieu de prédilection de l'académie pour les différentes cérémonies. En 1744, alors que le roi se remet à nouveau d'une maladie, l'académie fait exécuter un motet à plusieurs chœurs, toujours dans ce même lieu, le 16 août. Guignon, de passage à Lyon, prend part à l'exécution, sûrement accompagné de Mondonville :

« M^{rs} les Académiciens du Concert firent célébrer dans l'église de Saint-Antoine, en action de grâces de la santé du Roy recouvrée, une messe basse pendant laquelle on chanta le *Te Deum* à plusieurs chœurs de musique, après lequel on exécuta une symphonie où le S^r Guignon, excellent violon de chez le Roy, se distingua. ²⁷⁰ »

LE *TE DEUM* DES COMMUNAUTES RELIGIEUSES

Nous n'avons pas trouvé beaucoup de références aux églises ou chapelles conventuelles pour l'exécution d'un *Te Deum* dans les dossiers de la municipalité. Le dépouillement des archives des différentes congrégations lyonnaises a, lui aussi, été peu fructueux dans son ensemble. Pourtant, cas unique, les archives des Cordeliers de Saint-Bonaventure font part de plusieurs cérémonies de *Te Deum*.

Les religieux ou religieuses prennent part à l'exécution du *Te Deum*. Le premier verset peut être entonné par un chantre diacre ou autre clerc chargé de cette fonction, repris par le chœur. Les musiciens accompagnant les choristes sont souvent réunis pour l'occasion parmi les musiciens de la ville. Citons l'exécution d'un *Te Deum* en 1744 chez les pères Cordeliers :

« À l'issue de la messe, le Père gardien entonna le *Te Deum* qui fut poursuivi par le chœur, mêlé des fanfares des tambours. ²⁷¹ »

Dans les couvents, il semble que le *Te Deum* soit chanté plutôt après la célébration de la messe. Mais il peut aussi suivre l'office du soir. En l'honneur de l'élection du pape Clément XIV, les Cordeliers relatent que quelques frères souhaitaient faire entendre le *Te Deum* après les vêpres. Mais, après un débat au sein de la communauté, il sera chanté après la grand-messe de 9^h 45 ²⁷².

Comme pour le vœu fait par le consulat de la ville pour la santé du roi, de nombreux couvents prennent l'engagement d'une cérémonie annuelle marquée par la récitation du *Te*

²⁶⁹ *Ibid.*, septembre 1729, t. III, f^o 161 v^o.

²⁷⁰ *Relation en forme de journal des fêtes et réjouissances qui ont été faites à Lyon pour le rétablissement de la santé du Roy*, Lyon : s. e., 1744. Cité par : VALLAS (Léon), [1908], p. 85–86.

²⁷¹ *Evénemens particuliers arrivés au couvent de S^t Bonaventure...*, *op. cit.*, 1744, p. 107.

²⁷² *Ibid.*, 1769, p. 25.

Deum. Ces fondations se rejoignent toutes par l'institution d'une action de grâce au regard d'un événement marquant de la congrégation ou de la compagnie. Il est bien probable que l'hymne était chantée en plain-chant. Cependant, aucun détail ne le spécifie. Parmi les exemples pouvant être cités, il y a celui de la cérémonie fondée en 1757 par les Grands augustins de Lyon ²⁷³. Le roi Louis XV marque son affection pour l'ordre en déléguant Marie-Eugène de Montjouvens pour poser la première pierre de leur église. Suite à cette faveur royale, les frères décident d'un commun accord de perpétuer le sentiment de reconnaissance envers le souverain :

« Les religieux, pour témoigner la reconnaissance la plus vive de la faveur dont l'Auguste Prince a bien voulu les honorer et pour consacrer solennellement cette reconnaissance se sont engagés pour eux et leurs successeurs dans ladite maison de chanter tous les ans le six septembre un *Te Deum* avec le psaume *Exaudiat* et les oraisons prescrites pour l'église, pour la conservation des jours précieux du Monarque. ²⁷⁴ »

La requête est une fois encore centrée sur la personne du roi. L'emploi des textes glorifiant le souverain est là-encore caractéristique des intentions des religieux. Il est impossible de savoir si le *Te Deum* ou l'*Exaudiat te Dominus* sont ou non les bases d'une composition pour orchestre et solistes. Le caractère institutionnel de la cérémonie, son officialité et son rapport avec la personne du roi peuvent faire penser à un morceau d'envergure, mais la répétitivité de la cérémonie appellerait plutôt un *Te Deum* traditionnel. Le 6 septembre 1759, plusieurs relations attestent que la cérémonie a bien eu lieu.

Malgré la rareté des témoignages, il est certain que les événements heureux sont bien fêtés par les religieux et religieuses lyonnais. La canonisation de Pie V entraîne, au couvent des Jacobins, une semaine de réjouissances qui commence le samedi 29 avril 1713. La grande église est ornée de tapisseries, de chandeliers, de pots d'orangers et de fleurs ainsi que de vases d'argent. Après une procession partie de la cathédrale à quinze heures, l'archevêque Chateauneuf de Rochebonne, officiant comme archidiacre, publie la bulle de canonisation et le doyen entonne tout de suite le *Te Deum*. Le lendemain, la grand-messe est chantée « majestueusement ». Les réjouissances se terminent huit jours plus tard par des feux d'artifice ²⁷⁵. Les Jésuites, quant à eux, organisent plusieurs cérémonies liées à la vie de leurs deux collèges. Le 11 mars 1717, ils chantent un *Te Deum* pour fêter les thèses de théologie. En février 1728, ce sont les recteurs de l'hôpital de la Charité qui célèbrent à leur tour le rétablissement du maréchal de Villeroy. Ils se réjouiront aussi de la naissance du Dauphin le 14 septembre de l'année suivante. Le 21 septembre 1728, à Saint-Pierre-les-Nonnains, on dit une messe pour la santé du roi, sans doute accompagnée du *Te Deum*.

²⁷³ Le couvent de cet ordre mendiant se situe alors à la place de l'actuel lycée professionnel de La Martinière. La cour de l'établissement est l'ancien cloître des religieux. Les arcades de l'ancien couvent sont encore visibles dans l'actuelle rue Saint-Augustin. L'église du couvent, reconstruite en 1757 de style néo-classique et dédiée à saint Louis, est l'actuelle église paroissiale Saint-Vincent, sur les quais de Saône.

²⁷⁴ *Pose de la première pierre de l'église conventuelle des Augustins de Lyon, construite sur les plans de Léonard Roux*, délibération consulaire, 6 septembre 1757, AML, BB 326, f° 127.

²⁷⁵ CORMIER (Michel), *Souvenirs lyonnais et dominicains*, Lyon : Imprimerie Mougins-Rusand, 1896, vol. II, p. 9-14.

En 1729, les canonisations des saints François Solan et Jacques de La Marche sont l'occasion pour les Cordeliers de faire une grande cérémonie :

« Monsieur le doyen entonna le *te deum* qui fut continué par le clergé au bruit réitéré d'une salve de vingt quatre boîtes et au son des trompettes, tymbales et tambours. ²⁷⁶ »

Les *Affiches de Lyon* relatent aussi une messe solennelle pour l'exaltation du pape Clément XIV, le 19 juin 1769 chez les Cordeliers. Le *Te Deum* est chanté après la messe. La fête avait été annoncée la veille par le son des cloches et de décharges de boîtes, qui seront renouvelées pendant le chant. En décembre 1772, le roi fête le cinquantième anniversaire de son sacre. Les réjouissances sont nombreuses et le samedi 28, l'abbesse de Saint-Pierre de Lyon fait dire dans son couvent une messe en musique suivie d'un *Te Deum*, auxquels assistent les personnalités de la ville.

4. Le répertoire

Singulièrement, malgré le grand nombre de mentions de *Te Deum*, nous ne possédons qu'un nombre infime de certitudes quant au répertoire musical. Ceci s'explique certainement par le fait que la majorité des exécutions était chantée en plain-chant à Lyon. Cependant, même dans le cas d'exécutions « en musique », les détails sont rares.

Marc Signorile, lorsqu'il étudie le *Te Deum* en Arles, est lui-aussi confronté au problème du répertoire. Il avance que les œuvres chantées sont sans doute celles qui sont conservées dans la bibliothèque du chapitre. Or l'inventaire de cette bibliothèque ne signale qu'un seul motet portant ce titre. Selon lui, les autres ne sont pas catalogués comme grands motets, mais comme simples hymnes ²⁷⁷. Ceci ne résout donc en rien le problème du répertoire, ou écarte l'existence de *Te Deum* chantés à grand chœur. Pour Roberte Machard, lorsqu'un *Te Deum* est ordonné à la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse, le maître de musique se retrouve parfois dans l'obligation de composer un motet au dernier moment ²⁷⁸. Les compositeurs sont souvent en effet les maîtres de musique des institutions locales.

Le *Te Deum* de Lalande suscite un très grand engouement en France ; il résonne plusieurs fois à Avignon : en 1751 il est même interprété par plus de cent cinquante musiciens et choristes choisis parmi tout ce que la ville compte de musiciens. Il est rejoué au moins en 1757 et 1758. On l'entend plusieurs fois également à Arles. Il est aussi interprété à l'académie royale de Marseille.

²⁷⁶ *Evénemens particuliers arrivés au couvent de S^r Bonaventure...*, *op. cit.*, 5 février 1729, p. 54.

²⁷⁷ SIGNORILE (Marc), *La musique à Arles du milieu du XVII^e siècle à la veille de la Révolution*, *op.cit.*

²⁷⁸ MACHARD (Roberte), « Les musiciens de la cathédrale Saint-Etienne de Toulouse (1682–1790) », *op. cit.*

Le seul renseignement sur un *Te Deum* lyonnais concerne celui de 1721, donné par le Concert chez les Carmélites. Les académiciens interprètent d'abord un motet de M^{sr} de Villeroy, puis le *Te Deum* de Bernier, chanté avec « tout son lustre ». En 1744, l'on sait que le *Te Deum* fut chanté à plusieurs chœurs, probablement à double chœur.

Pourtant, le *Te Deum* fait souvent l'objet d'un traitement polyphonique à Lyon. Il est fréquemment spécifié « un *Te Deum* solennel » ou « en musique » quand il s'agit d'un grand motet. Paradoxalement, si l'on en juge par l'inventaire des motets à grand chœur de l'académie des beaux-arts, les *Te Deum* ne sont pas nombreux à figurer au répertoire lyonnais : ils sont exactement au nombre de onze sur l'ensemble des deux cent quatre-vingt-quatre motets. Les œuvres semblent avoir été acquises séparément et se répartissent sur tout le catalogue, du début à la fin. Si l'on excepte le motet de Lully se trouvant dans un recueil de motets de ce compositeur, les auteurs des autres *Te Deum* sont isolés parmi la liste des motets. Le *Te Deum* de Colin de Blamont se trouve même au milieu d'une série d'œuvres de Lalande. Parmi les onze compositeurs, un seul est lyonnais ! Il s'agit de Grenet, dont la réputation locale permit peut-être à son *Te Deum* d'entrer au catalogue, mais assez tardivement (après 1754). Les autres compositions sont de musiciens de renommée nationale voire européenne : Bernier, Campra, Lalouette, Gilles, Lully, Desmarest, Pitoni, Colin de Blamont, Destouches et Händel. Étonnamment, trois compositions n'ont pas leur jeu de parties séparées. Les autres en possèdent entre vingt-neuf et soixante-six ²⁷⁹.

Cela pose un problème d'interprétation : soit l'académie ne possédait que quelques rares œuvres du genre, n'en ayant pas une utilisation régulière, ce qui paraît peu probable si l'on en juge à travers le goût de l'époque ; soit les œuvres ont été exécutées plusieurs fois de suite au cours du siècle. Cette dernière hypothèse est de loin la plus vraisemblable. En effet, cette pratique avait cours à Paris et à la Cour. Colin de Blamont, par exemple, dont l'œuvre a dû être entendue souvent à Lyon, jouissait de ce succès. Son *Te Deum*, créé en 1727 aura été joué une trentaine de fois entre 1727 et 1758 : dès 1750, l'œuvre est exécutée chaque année à la Cour. Quelques-unes des pages de l'un des *Te Deum* de Campra, source unique, sont conservées à la bibliothèque municipale de Lyon. Il est impossible de savoir si cette œuvre a été composée pour la ville de Lyon ou si elle a d'abord été exécutée à Paris ou à Versailles. Bernier, quant à lui, pourrait avoir composé son *Te Deum* pour la convalescence du souverain, fêtée à Lyon en 1721. Le *Te Deum* de Desmarest est le cas le plus intéressant. La version conservée à Lyon et provenant du catalogue de la bibliothèque du concert est différente de celle de Paris. Ceci indique que l'œuvre aurait été écrite sous cette forme pour la ville de Lyon ou, pour la cour de Lunéville ²⁸⁰.

²⁷⁹ La liste des motets à grand chœur conservés par l'académie est reproduite dans l'annexe III.

²⁸⁰ Sur le *Te Deum* de Desmarest conservé à Lyon, nous renvoyons à la section de notre troisième partie consacrée aux motets de ce compositeur (chapitre II, p. 455–457).

La capitale exerce donc une immense influence sur le répertoire lyonnais. Les *Te Deum* chantés sont très souvent des œuvres parisiennes, excluant presque les compositions lyonnaises. Le consulat ou les différentes corporations reprennent des succès des sous-maîtres de la Chapelle royale et d'autres musiciens réputés à Paris. Ces œuvres constituent un fond musical abondamment utilisé. Ceci pourrait expliquer notamment le fait que l'exécution d'un *Te Deum* solennel soit quasiment immédiate après l'annonce d'une nouvelle de nature politique. Les musiciens possédant les pièces dans leur répertoire usuel sont capables de les interpréter aussitôt, sans nécessairement avoir besoin de temps pour les mettre en place. Peut-être pouvons-nous aussi penser que le caractère officiel des événements amenait les autorités à délaisser les petits maîtres lyonnais pour s'adresser à des musiciens plus confirmés. La qualité de la musique revêtait sans doute une importance majeure en de telles circonstances.

À Lyon, le *Te Deum* est souvent associé au psaume *Exaudi te*. Ce psaume, dont le dernier verset est le célèbre « *Domine salvum fac regem* », renforce la glorification de la monarchie de droit divin. Bien qu'il ne soit jamais cité, le « *Gloria patri* » clôt normalement les deux textes.

5. Parcours historique

Nous avons recensé chronologiquement ci-dessous les principaux événements qui ont été l'occasion de célébrations dans la ville de Lyon et dont nous avons retrouvé un témoignage dans les archives²⁸¹. Pour chaque date, le *Te Deum* apparaît si nous en avons trouvé trace dans une relation consulaire ou d'autres sources contemporaines. Comme il est rare qu'il soit précisé si l'hymne est chantée à plusieurs voix, toutes les occurrences sont indiquées dans le tableau qui suit :

Date	Événement fêté	Mention musicale
1713	Prise de Fribourg	
29 avril 1713	Canonisation de Pie V	<i>Te Deum</i> (Jacobins)
15 juillet 1713	Traité d'Utrecht	
16 oct.-27 déc. 1713	Mise en place de la statue place Bellecour	
26 novembre 1714	Traité de Rastatt	
13 mars 1715	Intronisation de M ^{gr} Neufville de Villeroy	<i>Te Deum</i>
7 avril 1716	Arrivée de M ^{gr} Neufville de Villeroy	
29 septembre 1716	Sacre de plusieurs dames Chartreuses	
24 octobre 1716	Pose de la première pierre de l'église des Pénitents de Notre-Dame de Lorette	
29 novembre 1717	Publication de la paix avec l'Empire	
8 décembre 1717	Bénédiction du couvent de la Déserte	
12 décembre 1717	Sacre de l'église Notre-Dame de Lorette	
9 juillet 1719	Prise de Fontarabie	<i>Te Deum</i>

²⁸¹ Voir pour le détail des sources la liste des documents d'archives consultés, présentée dans la bibliographie.

Date	Événement fêté	Mention musicale
9 septembre 1719	Prise de Saint-Sébastien	<i>Te Deum</i>
8–24 août 1721	Rétablissement de la santé de Louis XV	<i>Te Deum</i>
23 novembre 1722	Couronnement du roi le mois précédent	<i>Te Deum</i>
16 février 1723	Rétablissement de la santé de Louis XV	<i>Te Deum</i> à 17 h
28 février 1723	Constat officiel de la disparition de la peste	<i>Te Deum</i> à 14 h
5–7 décembre 1723	Bénédictio des cloches aux Jacobins	
25 août 1723	Naissance du comte de Sault, fils de François-Camille Neufville de Villeroy, marquis d'Alincourt	
juillet 1724	Élection du pape Benoît XIII	<i>Te Deum</i>
23 septembre 1725	Mariage de Louis XV	<i>Te Deum</i>
18 août 1726	Rétablissement de la santé de Louis XV	<i>Te Deum</i>
1727	Canonisation de Jean de la Croix	(Carmes)
7 septembre 1727	Naissances de Madame Première et Madame Seconde, filles de Louis XV	<i>Te Deum</i> le matin, après la messe
17 février 1728	Rétablissement de la santé du M ^{al} de Villeroy	
21 novembre 1728	Guérison du roi	
5 et 13 février 1729	Canonisations de François Solan et Jacques de la Marche	<i>Te Deum</i>
11–20 sept. 1729	Naissance du Dauphin, fils de Louis XV	<i>Te Deum</i>
17 septembre 1730	Naissance du duc d'Anjou, fils de Louis XV	<i>Te Deum</i> , à 10 h, après la messe
1731	Bénédictio du four de la verrerie de la Guillotière	
18 juin 1731	Procession pour demander de la pluie	
19 août 1732	Intronisation du C ^{al} Chateaufort de Rochebonne	<i>Te Deum</i> après le serment
10 janvier 1734	Action de grâce des prospérités des armes du roi	<i>Te Deum</i> , à 10 h 30 après la messe
31 janvier 1734	Prise du château de Milan	<i>Te Deum</i> à 10 h
24 juin 1734	Grand jubilé de la Saint-Jean	<i>Te Deum</i>
25 juillet 1734	Victoire à Parme, bataille de San Pietro	<i>Te Deum</i> à 10 h
8 août 1734	Prise de Phillipsburg	<i>Te Deum</i> , à 15 h
12 octobre 1734	Bataille de Guastalla (Italie)	<i>Te Deum</i> à 10 h
1739	Pose de la première pierre des nouvelles églises des Feuillants et des Carmes	
21 juin 1739	Publication de la paix de Vienne	<i>Te Deum</i> entre 15 h et 16 h
1740	Pose de la première pierre de la chapelle Notre-Dame de Fourvière	
22 novembre 1742	Accession à l'archiépiscopat du cardinal de Tencin	
20 juillet 1742	Intronisation du C ^{al} de Tencin	<i>Te Deum</i>
1744	Prise de Menin et d'Ypres (Flandres)	
16 août–		
15 septembre 1744	Rétablissement de la santé du roi	<i>Te Deum</i> (Antonins)
28 février 1745	Mariage du Dauphin	
7 juin 1745	Victoire à la bataille de Fontenoy (Flandres)	<i>Te Deum</i> à 10 h
8 juillet 1745	Prise de la citadelle et ville de Tournai (Flandres)	<i>Te Deum</i> à 10 h
8 août 1745	Prise de la ville et du château de Gand (Flandres)	<i>Te Deum</i> à 10 h
15 août 1745	Prises des villes de Bruges et d'Audenarde (Flandres)	<i>Te Deum</i> à 16 h, après les vêpres
12 septembre 1745	Prise de la ville de Termonde (Flandres)	<i>Te Deum</i> à 10 h
19 septembre 1745	Prise de la ville d'Ostende (Flandres)	<i>Te Deum</i> à 10 h
26 septembre 1745	Prise de la ville de Nieuport (Flandres)	<i>Te Deum</i> à 10 h
3 octobre 1745	Prise de la ville de Tortone (Italie)	<i>Te Deum</i> à 10 h
24 octobre 1745	Prise des villes de Parme et Plaisance (Italie)	<i>Te Deum</i> à 10 h

Date	Événement fêté	Mention musicale
25 octobre 1745	Bataille contre le roi de Sardaigne	<i>Te Deum</i> à 10 h
31 octobre 1745	Prise de la ville d'Ath (Wallonie)	<i>Te Deum</i> à 10 h
25 novembre 1745	Prise des villes d'Alexandrie et Valence (Italie)	<i>Te Deum</i> à 10 h
1746	Naissance de Marie-Thérèse de France, fille du Dauphin	
1747	Second mariage du Dauphin	
8 octobre 1747	Prise de Berg-Op-Zoom	<i>Te Deum</i>
18 février 1749	Publication de la paix d'Aix-la-Chapelle	
Septembre 1750	Naissance de la petite Madame, fille du Dauphin	
1751	Ouverture du Jubilé accordé par Benoît XIV	
1751	Naissance de duc de Bourgogne, fils du Dauphin	
2 octobre 1751	Bénédiction de la chapelle Notre-Dame de Fourvière, agrandie et réédifiée	
1752	Rétablissement de la santé du cardinal de Tencin	<i>Te Deum</i>
7 septembre 1752	Rétablissement de la santé du Dauphin	
26 septembre 1753	Naissance du duc d'Aquitaine, fils du Dauphin	
8 septembre 1754	Naissance du duc de Berry, fils du Dauphin	<i>Te Deum</i>
7 décembre 1755	Naissance du comte de Provence,, fils du Dauphin	<i>Te Deum</i>
1 ^{er} août 1756	Conquête de l'île de Minorque	<i>Te Deum</i>
1757	Rétablissement de la santé du pape	
16 mars 1757	Conservation des jours du roi après son attentat	
1 ^{er} décembre 1757	Naissance du comte d'Artois, fils du Dauphin	<i>Te Deum</i>
1758	Victoire de [Westen]	<i>Te Deum</i>
1758	Victoire navale d'Hastenbeck	<i>Te Deum</i>
12–14 mai 1759	Arrivée de M ^{gr} Malvin de Montazet (décalée au 14)	<i>Te Deum</i>
13 mai 1759	Victoire de Bergen	<i>Te Deum</i>
10 juin 1759	Ouverture du jubilé de Saint-Jean	
6 septembre 1759	Première pierre de l'église Saint-Louis des Augustins Fondation d'un salut à perpétuité	<i>Te Deum</i>
2 novembre 1759	Entrée royale de Louis XV à Lyon (qui n'aura finalement pas lieu !)	<i>Te Deum</i>
29 avril 1760	Naissance de la fille de la duchesse d'Uzès	
décembre 1762	Paix de Fontainebleau	
3 juillet 1763	Publication du traité de Paris	<i>Te Deum</i>
16 décembre 1764	Bénédiction de l'autel du dôme de l'Hôtel-Dieu	
12 juillet 1767	Intronisation de M ^{gr} Malvin de Montazet	
octobre 1768	Première pierre de la manécanterie de Saint-Jean	
19 juin 1769	Élection du pape Clément XIV	<i>Te Deum</i> (Cordeliers), à l'issue de la messe
16–20 mai 1770	Mariage du Dauphin	
27 mai 1770	Ouverture du jubilé accordé par Clément XIV	
17 novembre 1771	Convalescence de la comtesse de Provence, belle-fille du Dauphin	
28 décembre 1772	Cinquantenaire du sacre du roi	<i>Te Deum</i>

On est étonné par le nombre de *Te Deum* chantés pour la guérison du roi. Ces maladies royales sont plutôt des indispositions passagères, dont on apprend souvent la nouvelle alors qu'elles sont déjà guéries. Mais ce sont là les marques de l'attachement des Français à leur souverain. Ceci explique aussi la mise en place du salut du vœu du roi fêté le 8 août, et l'importance qu'il revêt. La naissance d'enfants au couple royal est célébrée dans la liesse, excepté celle de Madame Troisième : on espérait alors un héritier. Le Dauphin a droit à des manifestations particulières : des joutes sont organisées devant l'archevêché le

dimanche et le mercredi suivant l'ordonnance, les illuminations et fontaines de vin précèdent un jour chômé. Certaines années, les *Te Deum* à la primatiale se succèdent à un rythme soutenu. Ainsi en 1734 par exemple, les victoires remportées en Italie sont célébrées les unes après les autres, sur ordonnance royale, avec le quatrième grand jubilé de la Saint-Jean qui échoit aussi cette année-là. Le sommet est atteint en 1745 avec les campagnes de l'armée française en Flandres et en Italie. Les victoires se succèdent les unes aux autres et le *Te Deum* est chanté tous les dimanches du 8 août au 31 octobre. Chaque ville prise à l'ennemie est l'objet d'une célébration.

Les dépenses des réjouissances sont habituellement considérables. En 1721, elles coûtent 28 500 livres pour la guérison du jeune roi. En 1744, lorsqu'un infant d'Espagne traverse Lyon, le consulat engage 53 900 livres. Et lorsque le souverain s'annonce en 1759, on dépense 97 154 livres ; les préparatifs sont vains car le roi ne vient finalement pas.

À Lyon, les bonnes nouvelles venant de Paris sont ainsi généralement fêtées dans la liesse générale. Il est une exception dans l'histoire lyonnaise, en 1730 : la naissance du duc d'Anjou arrive alors que la ville est endeuillée par la mort de son archevêque. Le consulat se trouve alors contraint de ne pas faire une fête trop importante. Le peuple participe à sa manière aux réjouissances et réserve un bon accueil aux manifestations organisées. En plus du *Te Deum* chanté dans la primatiale, de nombreuses relations consulaires mentionnent des fontaines à vins installées sur les places ainsi que l'illumination obligatoire de toutes les fenêtres des maisons donnant sur la rue ou sur les berges. La fête dure parfois plusieurs jours, voire plusieurs semaines ; le feu d'artifice, si éphémère soit-il, en est l'apothéose. Mais si la participation du peuple est effective, la fête est en fait organisée par l'élite pour l'élite : les petites gens ne décident pas des cérémonies et n'ont pas leur place dans le défilé d'apparat des autorités.

Ces fêtes lyonnaises doivent être mises en relation avec celles qui se déroulaient dans les autres villes provinciales, plus ou moins à l'identique. Le monarque exigeait de ses sujets les preuves d'un attachement à sa personne, mais aussi aux institutions, aux pouvoirs locaux et aux autorités religieuses. L'étude de ces événements ne montre que très peu de différences par rapport à la ville proche de Dijon, par exemple. Mais Lyon se distingue avant tout par son *Te Deum* officiel en plain-chant. La facilité d'exécution et le manque de nouveauté de l'hymne monodique ne semble avoir aucune incidence sur la fréquence et l'assiduité aux cérémonies. Lyon, qui n'est pas une ville parlementaire et qui dépend directement du souverain, se doit de montrer un zèle accru envers le pouvoir central. La primauté de l'archevêché exige aussi une forme d'exemple. Le *Te Deum* possède donc ses propres cadres d'exécution et se démarque ainsi de toute autre forme de Grand motet. Il joue un rôle très significatif dans l'histoire du royaume et plus particulièrement de la ville de Lyon.

B. Les motets et messes de circonstances

L'exécution du *Te Deum* peut-être accompagnée d'autres concerts à Lyon. Le Grand motet peut aussi s'appuyer sur d'autres textes que celui du *Te Deum* pour célébrer une solennité. Les motets sont en effet très en vogue et sont utilisés pour de multiples circonstances : fêtes patronales, décès, messes basses... Les décès sont dignement honorés et la *Messe des morts* de Gilles résonne souvent dans les églises lyonnaises comme dans celles du royaume de France. L'académie en possédait une partition dès ses débuts.

Les archives lyonnaises ne sont souvent pas très précises, en particulier la comptabilité municipale. Ainsi, les comptes de 1728 mentionnent une dépense de 1 260 livres pour une messe chantée en musique dans la salle de l'hôtel de ville, alors que Michon parle d'une messe pendant laquelle il y eut un *Te Deum* en musique²⁸². Ce serait donc plutôt une messe basse avec un grand motet, et non une messe en musique. Les choses sont donc difficiles à définir et il est très souvent impossible de discerner les modalités d'une exécution²⁸³ ; c'est pourquoi nous mentionnerons ici toutes les exécutions de musique sacrée, messes ou motets, qu'elles soient à grand chœur ou non.

1. Les fêtes diocésaines et politiques

Les fêtes publiques, qu'elles soient religieuses ou politiques peuvent se classer en deux catégories. La première, que nous avons amplement développée précédemment, est celle des fêtes extraordinaires, qui donnent lieu à l'exécution d'un *Te Deum*. Or ces mêmes manifestations sont parfois l'occasion d'entendre aussi une messe en musique, un motet ou un concert d'instrument. La seconde catégorie rassemble les fêtes plus ordinaires, liées au calendrier liturgique.

LES MOTETS ACCOMPAGNANT LES TE DEUM

Les *Te Deum* marquent de la plus belle façon les réjouissances et les fêtes publiques. Quelquefois, la cérémonie s'étend sur plusieurs jours et l'on peut entendre à Lyon d'autres concerts pendant les réjouissances. Il arrive parfois que l'on fasse exécuter une messe en musique, accompagnant le *Te Deum* réglementaire, comme le fait, pour le cinquantenaire du sacre du roi, M^{me} de Monteynard, abbesse du monastère de Saint-Pierre de Lyon, en y

²⁸² *Délibération consulaire*, 15 juin 1728, AML, BB 292, f^o 80 et MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, février 1728, t. III, f^o 117 r^o.

²⁸³ La musique figurée et le plain-chant ne sont que très rarement énoncés dans les sources contemporaines. La seule expression « en musique » renverrait probablement à une exécution à grand chœur. Thierry Favier souligne bien ce problème dans son ouvrage sur le Motet à grand chœur (*Le motet à grand chœur... , op. cit.*, p. 67-72 ; 379-382).

conviant toutes les personnalités lyonnaises²⁸⁴. Mais les concerts peuvent aussi être complètement dissociés du *Te Deum*. Ainsi en 1713, pour fêter la paix d'Utrecht, entre la parade aux Terreaux, les buffets de limonades, les trompettes et les feux de joie, Jean-Philippe Rameau est-il sollicité pour composer de la musique :

« Monsieur Gaultier aura la bonté de payer à M. Rameau la somme de Deux cent cinquante livres que le Consulat lui a accordé pour la composition du Concert qui l'avoit préparé pour la feste de la publication de la paix. A Lion le 29 juillet 1713. 250^{tt}. Perrichon²⁸⁵ »

Aucune trace de cette composition ne nous est parvenue. Nous ne savons rien non plus de cette messe, officinée par vingt-huit clercs, composée exprès par un compositeur anonyme pour le rétablissement de la santé du roi, fêté en août et septembre 1744. Voici ce qu'en dit un chroniqueur de l'époque :

« La fête commença par une Messe solennelle qui fut chantée, ainsi qu'il avoit été réglé, le 15^e de septembre ; on l'avoit composée exprès pour le Roi. Elle fut annoncée la veille par le son de la grosse cloche. [...] La Messe dite, on chanta le *Te Deum*.²⁸⁶ »

En action de grâce de la convalescence de la comtesse de Provence, les frères Cordeliers ne chantent pas le *Te Deum* usuel, mais font célébrer une très belle messe dominicale le 17 novembre 1771, à laquelle se joignent de nombreux musiciens, probablement ceux de l'académie. Ils interprètent quelques parties du commun de la messe, y ajoutent des symphonies, un grand motet à l'offertoire et un *Domine salvum fac regem* à grand chœur :

« Dès qu'ils entrèrent dans le chœur, les musiciens exécutèrent une symphonie brillante, laquelle finie, les chantres chapés entonnèrent l'*Introït*, le chœur chanta les *Kyrie, Gloria*, l'orgue jouant à l'alternative un verset, le *Credo* fut chanté à une voix seule par un religieux du couvent et accompagné de trois basses et deux bassons. [...] A l'offertoire les musiciens ont exécuté un motet à grand chœur pendant lequel ces messieurs ont été à l'offrande [...]. Le strophe *O salutaris hostia* a été chanté par les musiciens et après le *Pater* ils ont exécuté le *Domine salvum fac regem* à grand chœur. La messe finie, une grande symphonie a terminée cette fête.²⁸⁷ »

De nombreuses pièces de musique profane ont été aussi créées pour les occasions de fêtes, liées à des événements politiques ou religieux, énumérées plus haut. Ainsi en 1729, une *Idylle* est composée pour la naissance du dauphin par Des Marais, qui avait déjà écrit *La Fête de la Saône* pour la fête de l'académie des Jacobins le 14 juillet 1721²⁸⁸. Elle sera chantée par l'académie royale de musique de la ville avec un ballet chorégraphié par

²⁸⁴ *Affiches de Lyon*, n° 50, 10 décembre 1772, p. 237.

²⁸⁵ *Comptabilité municipale*, 29 juillet 1713, AML, CC 3022, pièce 24.

²⁸⁶ *Lettre à M. de D. L., conseiller au Parlement de Paris sur les réjouissances faites et ordonnées par MM. les Comtes de Lyon, pour célébrer le rétablissement de la santé du Roi*, Lyon : Aimé Delaroché, 1744, BML, Coste 354 311, p. 8–9.

²⁸⁷ *Evénemens particuliers arrivés au couvent de S^t Bonaventure...*, *op. cit.*, 17 novembre 1771, p. 107.

²⁸⁸ *Livret de l'Idille sur la naissance de Monseigneur le Dauphin, composée par M. Fleury et mise en musique par M. Desmarais*, Lyon : Antoine Olyer, 1729, AML, AA 143.

Maltaire, premier danseur de l'opéra. Et les exemples sont nombreux²⁸⁹. Des projets conservés aux archives municipales présentent des temples provisoires pour les réjouissances et de nombreuses machines pour les feux de joie²⁹⁰. Les feux d'artifices sont parfois utilisés par les notables de la ville pour affirmer leur pouvoir et leur rang social, mais ils sont aussi très souvent utilisés par le chapitre lui-même. Le *Te Deum* peut aussi s'accompagner de processions religieuses, de l'exposition du Saint-Sacrement dans les églises, de joutes nautiques ou de parades des gardes sur les places publiques.

LES FETES ANNUELLES

Les célébrations annuelles sont intimement liées aux commémorations religieuses, ou aux événements politiques qui, les unes et les autres, rythment l'année à Lyon. Les fêtes liées au calendrier liturgique sont nombreuses : on en compte une vingtaine donnant lieu à un cérémonial très précis dans une même année. Sur les fêtes immuables dites « d'obligation » se greffaient en plus plusieurs mémoires, fêtes en souvenir de saints ou d'événements ecclésiastiques, plus ou moins mobiles suivant le calendrier. Le rite de l'Église lyonnaise, solidement ancré dans la tradition, se distinguait, jusqu'à une période encore récente, des autres diocèses français. En effet un ancien usage, conforme à celui des Églises orientales, veut qu'on ne puisse pas célébrer de fête de saint en Carême. La fête de Saint-Joseph, commémorée ailleurs le 19 mars est alors déplacée à diverses dates (19 juillet, 3 janvier...). La musique n'y est jamais mentionnée qu'avec la fanfare, les tambours, les trompettes et les hautbois qui accompagnent souvent les déplacements des processions. Mais le Grand motet étant lié en partie à la fête religieuse, l'on pourrait imaginer qu'il ait été exécuté à l'une ou l'autre de ces fêtes. L'« Abrégé du cérémonial public de la ville de Lyon » ne mentionne toutefois qu'un motet pour le salut du 8 août²⁹¹.

Une des premières cérémonies marquant la vie politique de la ville est le choix des magistrats à la Saint-Thomas, le 21 décembre. Les démarches commencent une dizaine de jours avant la fête et donnent lieu à toute une série de célébrations et de processions à la primatiale et à l'hôtel de ville. Les messes basses se succèdent les unes aux autres et la journée se termine par une représentation théâtrale. La Sainte-Agathe est commémorée le 5 février, suivant le vœu de 1668, par une messe à l'église Saint-Antoine. Le vendredi suivant Pâques, une procession se rend à la chapelle Saint-Roch depuis la cathédrale. À la Pentecôte et le 5 décembre, des messes sont dites à l'abbaye d'Ainay pour la conservation de la maison Villeroy. La Fête-Dieu est célébrée par des messes et processions à Saint-Pierre-les-Nonnains et Saint-Nizier. Quant à la Saint-Jean-Baptiste, elle revêt à Lyon

²⁸⁹ Léon Vallas traite de façon très développée cet aspect dans ses deux ouvrages sur la musique à Lyon au XVIII^e siècle, [1908] et [1932].

²⁹⁰ Toutes ces pièces, manuscrites pour la plupart, sont conservées aux archives municipales de Lyon (cote AA 143).

²⁹¹ « Abrégé du Cérémonial public de la ville de Lyon », *op. cit.*, 1731 et années suivantes.

un caractère tout particulier, puisque la primatiale est sous son patronage. C'est la plus grande réjouissance publique de l'année et le parfait exemple de la fête liturgique et populaire. Les autorités allument des feux de joie la veille, à Saint-Jean et sur le pont de pierre de la Saône. Les feux d'artifices rendent la fête grandiose ; ils sont offerts par les notables voulant affirmer leur richesse, mais surtout par le chapitre de la primatiale ²⁹². En 1736 la fête est somptueuse et se poursuit avec un bal sur des bateaux. Deux ans plus tard, on fait même venir un artificier de Paris pour l'occasion. Les chanoines de Saint-Nizier ont aussi leur jubilé, lorsque la fête de leur saint patron coïncide avec le dimanche de *Quasimodo*, mais la fête ne s'étend pas à toute la ville comme pour la primatiale. Le 15 août est réitéré le vœu de Louis XIII et, le 20 du même mois, ce sont les Feuillants qui officient dans leur église et présentent un cierge blanc au consulat. Le 8 septembre rappelle la Nativité de la Vierge et le vœu fait à Fourvière pour préserver la ville des maladies contagieuses comme la peste. Le 24 novembre, pour la Saint-Irénée, grande figure lyonnaise, on chante solennellement la messe à Saint-Just. Enfin, le 4 décembre, une messe est dite à Saint-Vincent en l'honneur de Sainte-Barbe.

Rares sont les récits de ces fêtes patronales mentionnant de la musique polyphonique. La Saint-Louis (25 août), fête du monarque, citée plus loin fait exception, ainsi que la Sainte-Cécile (23 novembre), fête des musiciens. Une relation de 1771 signale que cette date du 23 novembre est célébrée par ceux de la ville dans l'église des Cordeliers ; ce lieu est souvent choisi par les musiciens, probablement à cause de sa proximité avec le Concert ou de la grande taille de l'église. Une partie de la messe est chantée à grand chœur. Le motet exécuté à l'offertoire est probablement une œuvre pour voix solistes, comme il était d'usage à la Chapelle royale. La musique s'équilibre entre le plain-chant des religieux et les interventions des musiciens :

« Le corps des musiciens de cette ville fit célébrer une messe solennelle dans notre église à l'honneur de Sainte Cécile ; cinquante musiciens étoient placés derrière le grand pupitre, ils exécutèrent une grande symphonie avant la messe, les timbales et les cors de chasse faisant leur partie ; l'*Introït* et l'*Alleluja* furent chantés par les religieux en plain chant et le *Kyrie*, le *Gloria in excelsis* et le *Credo* par les musiciens en grand chœur. Ils exécutèrent un motet à l'offertoire et après la préface le strophe *O salutaris hostia* ; après le *Pater*, il chantèrent le verset qui servit de post communion. Ils terminèrent cette messe par une symphonie brillante. ²⁹³ »

Trois des œuvres conservées de François Estienne ont été composées aussi pour des fêtes patronales, comme l'indiquent leur désignation : « *Accurrite* mottet à gr. chœur pour la F. de St. Ioseph par M^r. Estienne » ; « *Gaudete* mottet A G. chœur pour la F. de St. Pierre par M^r. Estienne » et « *O felix* mottet à G. chœur pour la F. de St. Louis par M^r. Estienne ». Les textes sont à la louange de ces trois saints. Une quatrième œuvre, le *Laudemus viros fortes*, fait explicitement référence aux martyrs chrétiens, invitant à la joie et à la louange des martyrs. Cette hymne était peut-être destinée à la fête des saints martyrs

²⁹² Consulter sur ce sujet l'ouvrage *Entrées royales et fêtes populaires à Lyon du XV^e au XVIII^e siècles*, op. cit.

²⁹³ *Evénemens particuliers arrivés au couvent de S^t Bonaventure...*, op. cit., 1^{er} décembre 1771, p. 117.

vénérés par l'Église catholique. Il en existe beaucoup, mais Lyon étant la ville des premiers martyrs, il est tout à fait possible que le texte ait été écrit et mis en musique pour la Sainte-Blandine ou la Saint-Pothin, figures lyonnaises des premiers siècles ²⁹⁴.

Différents prix sont aussi perpétués : tireurs à l'arc (premier dimanche de mai), arquebusiers (Pentecôte) et Jésuites (24 août). Ces derniers invitent aussi tout le corps municipal à leurs « actions théâtrales » au grand collège, le jeudi précédant la fête de la Trinité.

Les usages des Lyonnais font exception dans le paysage français, puisqu'il ne semble pas y avoir eu de procession accompagnée de musique figurée. En France, les saluts au Saint-Sacrement, notamment lors de la Fête-Dieu, peuvent revêtir un caractère spectaculaire : l'ostensoir porté par le clergé s'arrête à chaque reposoir érigé aux coins des rues ou sur les places. Durant ces stations, des musiciens attachés à l'église concernée ou engagés pour l'occasion, interprètent des motets, dont la composition paraliturgique trouve ici une juste fonction. L'œuvre est chantée entièrement ou en partie à chaque station. Aucune de ces habitudes ne semble avoir été prise à Lyon, certainement à cause, une fois de plus, de la coutume diocésaine du plain-chant que nous avons maintes fois évoquée.

Ce sont donc une série de cérémonies instituées qui jalonnent l'année liturgique et politique lyonnaise, sur lesquelles viennent se greffer les événements dont nous avons parlé plus haut. Il semble qu'elles n'aient pas l'éclat des *Te Deum* ordonnés par les institutions, mais elles pourraient fournir autant d'occasion à l'exécution d'un motet. Le cadre religieux ou politique et la solennité de certaines fêtes seraient très appropriés. En l'absence de sources en témoignant, ces considérations ne peuvent rester qu'à l'état d'hypothèse.

De nombreux couvents, monastères ou congrégations lyonnais devaient avoir un maître de musique attitré. Nous n'en avons pas retrouvé beaucoup de traces, malgré le dépouillement systématique des archives des différentes communautés. Quelques indices attestent pourtant de ce fait. Rare exemple, la congrégation des Pénitents blancs rétribue Antoine Michel, maître de musique, en 1714 pour la musique de la réception faite à l'archevêque. Il reçoit la même somme en 1714 et 1715 pour la fête de l'Assomption ²⁹⁵.

²⁹⁴ Nous consacrons une section aux textes de ces motets, écrits vraisemblablement pour ces occasions spéciales (p. 411-418)

²⁹⁵ ADR, E 5, source citée par Léon Vallas, [1932]. Nous n'avons aucun détail supplémentaire sur la date précise de la réception du prélat, ni sur la nature de la musique et de la prestation. Le musicien est lui aussi inconnu.

2. Les fêtes propres aux couvents et monastères lyonnais

Les congrégations religieuses ont à Lyon une importance considérable déjà bien avant le siècle des Lumières, par leur nombre et leur influence. Même si un lent déclin des ordres religieux marque le règne de Louis XV, les couvents demeurent nombreux et développent l'art sacré, notamment la musique. Le Grand motet est intimement lié aux ordres religieux. Les offices quotidiens des monastères, abbayes et couvents sont justement conçus autour des psaumes, chantés en latin. Les religieux sont donc en quelque sorte prédisposés à accueillir cette musique. De plus, le diocèse lyonnais, en proscrivant la polyphonie dans ses paroisses et chapitres, favorise le développement de celle-ci dans les chapelles des différents ordres religieux.

L'histoire du Motet français compte de nombreuses œuvres composées expressément pour un couvent. Lyon ne fait pas exception. Les organistes ou maîtres de chapelle ont pour charge d'écrire des compositions à caractère plus solennel pour les grandes fêtes. Ces jours sont classés selon les dévotions et le calendrier romain. Pour les autres fêtes, une œuvre de moindre dimension est suffisante. Malheureusement la majorité des œuvres écrites dans ces deux circonstances, grandes et petites fêtes, n'ont pas été conservées. Gouffet, organiste à Saint Bonaventure, a par exemple laissé des petits motets, mais aucun motet à grand chœur. Les intitulés de trois motets de François Estienne se rapportant explicitement aux fêtes de la Saint-Louis, Saint-Joseph et Saint-Pierre pourraient avoir été composés puis joués dans les congrégations lyonnaises. Curieusement, très peu de témoignages sont conservés dans les archives religieuses.

CHEZ LES JESUITES

Les archives de l'ancien hôpital de la Charité contiennent un registre de comptabilité de la congrégation des Jeunes messieurs, dépendante du collège de la Trinité ²⁹⁶. Les Jésuites, pour marquer une fête dans leur communauté, engagent fréquemment un maître chargé de faire exécuter la musique pendant l'office. Les exemples sont nombreux et réguliers, c'est pourquoi nous les distinguons des autres ordres religieux.

La musique polyphonique a une part importante dans les célébrations festives de la congrégation. En 1729, 1731 et 1733, un charpentier est payé pour ajuster et ranger après la répétition les pupitres des communautaires qui sont musiciens. La musique doit donc être soignée et assez solennelle pour ainsi justifier une répétition. Rappelons ici que le salut du 8 août ne nécessite lui aussi qu'une répétition en place. Ce sont certains « Jeunes

²⁹⁶ *Comptes des recettes et dépenses de la congrégation dite « des jeunes Messieurs » érigée au grand collège des RR. PP. Jésuites, sous le titre du Saint Nom de Marie. Commencé sous la préfecture de M. Jean Cosmes le 18 juin 1724, 1724-1762, archives de la Charité, E 1462.*

messieurs » eux-mêmes qui exécutent les pièces. La fête des Jésuites mentionnée dans la majorité des cas est sans aucun doute la remise des prix du 24 août. Les religieux font appel à des maîtres de musique, qui leur sont parfois attachés pour l'enseignement. Ainsi Mathieu Belouard est-il sollicité en 1729, 1731 ²⁹⁷, Chambord en 1732 ²⁹⁸. En 1733, c'est Valliette (probablement Valette) qui assure cette charge. Ces musiciens sont payés entre 136 et 146 livres chacun. Ce prix ne comprend peut-être pas le paiement d'une composition ; si l'on compare avec le vœu du roi, pour lequel le maître de musique reçoit plus de 300 livres pour son motet, la somme paraît minime. Jean Vallancier, également maître de musique chez les Jeunes messieurs, enseignant la composition et la musique vocale française, est payé 100 livres pour « l'exécution d'une musique » le 16 septembre 1739.

Pour la messe de minuit de l'année 1737, M. De Brotonne est payé pour le motet chanté. Le musicien ne reçoit que 3 livres, ce qui est très peu. Ce salaire si faible reste mystérieux, mais il exclut la composition du motet par De Brotonne, contrairement à ce qu'écrit Pierre Guillot ²⁹⁹. Tout au plus a-t-il chanté une partie, surtout s'il s'agissait d'un petit motet pour l'élévation. Il est également difficile de penser que la messe de minuit pouvait être une messe basse incluant l'exécution de motets. Peut être la pièce était-elle chantée pendant la communion ou l'offertoire, ou encore à l'issue de la célébration.

Les Jésuites font aussi appel aux « chantres de la grande Église », « chantres des affaneurs » ou « chantres de la congrégations du titre de la Visitation » pour leur porter assistance aux vêpres. Une collation est offerte aux chanteurs. Celle-ci est indiquée périodiquement dans les comptes en septembre ou pour les fêtes supplémentaires comme les Rameaux ³⁰⁰. L'aide apportée par ce clergé extérieur à la congrégation n'est donc pas rétribuée de manière directe, mais un en-cas est offert en remerciement aux chanteurs. La nature des interventions n'est pas spécifiée, mais il s'agit sûrement de l'office dépouillé chanté en grégorien, peut-être quelque peu embelli pour ces festivités liturgiques. Cela montre bien qu'il existait une entraide musicale entre les différents ordres. L'interprétation d'œuvres sortant de l'ordinaire fait appel à des voix supplémentaires ; ces voix sont trouvées dans les congrégations proches.

²⁹⁷ Belouard est nommé dans ces sources « Mathieu ». Un autre « Mathieu » est payé 3 livres le 25 avril 1756 « pour les Vespres du jour des Rameaux ». Il s'agit de l'aumônier entonnant les vêpres.

²⁹⁸ Joachim Michaud, dit Chambord (Chambord, Chambor ou Chambaud) est organiste et violoniste à l'Opéra lyonnais, enseignant parallèlement à la congrégation des Jeunes Messieurs. La bibliothèque municipale de Lyon conserve une partie manuscrite de ses sonates à l'italienne pour deux dessus et *continuo* (Rés. FM 133 720). Voir GUILLOT (Pierre), *Les Jésuites et la musique...*, *op. cit.*, p. 151.

²⁹⁹ GUILLOT (Pierre), *Les Jésuites et la musique...*, *op. cit.*, p. 164.

³⁰⁰ *Comptes des recettes et dépenses de la congrégation dite « des jeunes Messieurs » ...*, *op. cit.* : septembre 1742, f° 121 ; juillet 1743, f° 126 ; 12 septembre 1744, f° 131 ; 12 septembre 1745, f° 136 ; 6 avril 1746, f° 139 ; 3 juillet 1746, f° 141 ; 18 mars 1748, f° 150 ; juillet 1748, f° 152 ; 17 septembre 1749, f° 157 ; 26 mars 1750, f° 160 ; 9 avril 1751, f° 166 ; 13 octobre 1751, f° 168.

CHEZ LES AUTRES ORDRES

Les Capucins reçoivent aussi de l'argent de la Charité pour le service de la chorale durant l'année ou à l'occasion de messes spécifiques³⁰¹. Mais les autres congrégations ne semblent pas recourir à de telles pratiques. Il apparaît seulement dans la comptabilité de l'abbaye de Saint-Pierre-les-Nonnains de Lyon que des musiciens peuvent jouer durant les offices. Les salaires des organistes figurent aussi dans les différentes comptabilités.

La vie conventuelle reflète la vie sociopolitique de la ville. Les congrégations fêtent les différents événements en faisant exécuter des motets pour en souligner le caractère solennel. Le Grand motet chanté dans ces conditions prend pleinement son sens religieux. Malgré tout, le genre reste aliéné à la personne du souverain, par l'intermédiaire de l'archevêque primat des Gaules lorsque celui applique, avec le consulat, un décret royal.

3. Le passage à Lyon de personnalités

Les personnalités qui passent à Lyon sont très nombreuses, à cause de la situation géographique de la ville. Sur la route entre Paris et l'Italie, Lyon constitue une étape à mi-chemin. C'est ainsi que les reines, roi, princes, princesses, ducs, duchesses et autres puissants vont se succéder tout au long du siècle. Ils passent à Lyon pour se marier, comme Mademoiselle de Valois, ou pour commander les armées françaises comme le prince de Conti en 1744. Le séjour peut s'étendre dans le temps et les prestations offertes par la ville dépendent entièrement de l'hôte. Si certains se montrent en ville, reçoivent tous les compliments des diverses compagnies et corps de métiers, paradent à l'opéra et au bal, d'autres restent extrêmement discrets, voire séjournent *incognito*. La ville consent à des dépenses considérables pour accueillir ses invités et témoigner de la munificence de la cité. En 1757 par exemple, alors que les dépenses pour le rétablissement de la santé du roi et la naissance du comte d'Artois s'élèvent chacune à presque 12 000 livres, le consulat débourse 24 073 livres afin d'accueillir Madame pour son deuxième passage à Lyon. Elisabeth de France, fille aînée de Louis XV méritait en effet la plus belle des réceptions à son retour en France. Les relations ne mentionnent que très rarement des messes ou des motets dans ces circonstances ; la proportion en est bien faible comparativement aux spectacles profanes qui sont produits pour les mêmes occasions.

Voici, page suivante, le recensement chronologique des passages de personnalités à Lyon. Sont indiqués à droite les concerts ou manifestations ayant eu lieu avec, le cas échéant, le nom du compositeur de la musique :

³⁰¹ *Livre de recettes et dépenses, Capucins, 1787-1790, ADR, 9H 7.*

Date	Événement fêté	Mention musicale
20 octobre 1713	Cardinal Gualtieri	Dîner du consulat
1714	Reine de Pologne	Bal (Delombre)
20 juin 1714	Maréchal duc de Villeroy	Concert (David)
1715	Princesse de Monaco (nièce du M ^{al} de Villeroy)	Plusieurs concerts de voix et d'instruments
mars 1715	Arrivée de M ^{sr} de Villeroy	Concert (Rameau)
15 septembre 1716	Georges de Hesse	
1716	Maréchal de Villars	
1718	Chevalier d'Orléans, enfant naturel du régent	
mai 1718	Marquis d'Alincourt	Ballet au théâtre Concert à l'académie
1720	Charlotte-Aglacé, Mademoiselle de Valois (future duchesse de Modène)	
1723	Comte de Prade	Concert au jardin de Marly (Alarius)
1726	Infant du Portugal	
22–26 nov. 1726	Ambassadeur turc	
1728	Duc de Retz	
1730	Prince de Conti et sa mère, Madame de Bourbon-Condé	
1731	Comtesse de Tavannes et le duc et la duchesse de Saint-Aignan	Trois concerts (Estienne)
1732	Cardinal de Polignac	Concert (Estienne)
1734	Duc et duchesse de Modène	
1737	Reine de Sardaigne (Élisabeth-Thérèse de Lorraine)	
1738	Cardinal Dauvergne	
1742	Ambassadeur de La Porte	
16–20 février 1744	Don Philippe, infant d'Espagne	Concert d'une demi-heure à l'académie du Concert, le 19
10 mars 1744	Prince de Conti	
14 décembre 1744	Prince de Conti	
1746	Duc de Villeroy, et M. et M ^{me} de Woronzow	
1749	Madame, infante d'Espagne et sa fille	
1750	Comtesse de Toulouse	
1753	Duchesse de Parme	
15–18 sept. 1754	Duc de Penthièvre	
1757	Duchesse de Parme	
21–22 mars 1759	Fortunée-Marie d'Este, princesse de Modène, M ^{me} d'Aiguillon et la comtesse de La Marche	
1767	Louise de Carignan, princesse de Lamballe	
1770	M. et M ^{me} de Trudaine	Représentation à la comédie
3–6 mai 1771	Marie-Josèphe-Louise de Savoie	
5–9 novembre 1773	Comtesse d'Artois	Messe en musique, représentation à la comédie

De nombreux concerts ont lieu, sans que l'on sache quels en furent les programmes. En 1714, le maître de musique Jacques-Louis David donne un concert pour le passage du M^{al} de Villeroy. Il sera payé 300 livres par le consulat³⁰². François Estienne reçoit la même somme pour trois concerts qu'il a donnés en 1731 à la comtesse de Tavannes et à

³⁰² *Comptabilité municipale*, 29 juin 1721, AML, CC 3084, pièce 70.

M. et M^{me} de Saint-Aignan³⁰³. La liste des musiciens se réunissant pour un concert à Neuville à l'occasion du passage du cardinal de Polignac en 1732 n'est pas assez longue pour l'exécution d'un grand motet³⁰⁴.

Une quittance datant du 30 mai 1723 indique que la ville a payé à Antoine Bordet 261 livres 10 sols pour les musiciens (violons, basses de violons et de viole, hautbois et bassons) ayant joué pendant un dîner offert au comte de Prade au petit jardin de Marly³⁰⁵. La somme couvre aussi les frais de copie de la musique, dont le compositeur est Alarius, le souper des musiciens et le port d'instruments. Le lieu pose question, puisqu'il n'évoque pas un nom lyonnais, mais plutôt le château de Marly-le-Roi.

L'archevêque, protecteur de l'académie des beaux-arts, est fêté dignement le jour de la Saint-François, son saint patron, en 1727. Les musiciens se retrouvent à l'église des Cordeliers et chantent un motet :

« Les musiciens de la ville voulant offrir, a monseigneur l'archevêque, un boucquet le jour de sa fête, ils choisirent notre eglise et le jour de St françois d'assise ils firent celebrer une basse messe au maître autel, pendant laqu'elle on executa un motet a grand chœur et simphonie ; on avait préparé, en face de l'autel, un prie dieu couvert d'un tapis de velours avec des coussins ou se plaça M^{sr} qui avant la messe eût la complaisance de monter dans la chambre du père Michel et d'y recevoir de ses mains un boucquet fait de différents coquillages de mer et représentant des fleurs naturelles.³⁰⁶ »

Le séjour du 27 au 30 mars 1737 d'Élisabeth de Lorraine, épouse du roi de Sardaigne, est encore l'occasion de réjouissances. Pourtant, elle voyage *incognito*. Mais le prévôt des marchands, soucieux de paraître à ses côtés, annonce qu'elle se rendra le lendemain de son arrivée à l'opéra. La princesse laisse les dames de sa suite y aller, dédommage les musiciens de l'opéra, mais sort de sa chambre uniquement pour se rendre à la chapelle de l'archevêché où elle loge. C'est là, pendant la messe, qu'elle entend un très beau motet en musique dirigé par François Estienne. Le lendemain, 29 mars, la scène se répète. Le maître de musique reçoit 20 à 30 louis pour ses services³⁰⁷.

En 1759, un fait extraordinaire a manqué de se produire à Lyon. Cette année-là, la ville se prépare à accueillir Louis XV, ce qui constitue en soi un événement d'importance. Le consulat se prépare et engage déjà des dépenses pour son souverain. Nous avons relevé dans l'acte officiel de la distribution des fêtes l'unique dérogation à la règle en usage dans

³⁰³ *Comptabilité municipale*, 20 octobre 1731, AML, CC 3135, pièce 92.

³⁰⁴ *Comptabilité municipale*, 10 juillet 1732, AML, CC 3139. La ville de Lyon dépense à l'occasion 449 livres pour la musique, dont 120 pour M. Estienne, 48 pour M^{me} Blanc et M. Arthaud (chanteurs), 24 pour M^{lle} Cardinal (chanteuse), MM. Mathieu, De Brotonne (violonistes), Donzelague et Beraud (joueurs de basse d'accompagnement ou contrebassistes), 20 pour M^{lle} Floquet (chanteuse), 12 pour M. Group (claveciniste), 6 pour le concierge et 51 pour le transport des instruments à Neuville, la diligence et un repas au maître de musique. L'effectif est donc de trois dessus et un homme pour les parties vocales, de deux violonistes et trois basses pour l'orchestre.

³⁰⁵ *Comptabilité municipale*, 3 mai, 30 mai et 8 juin 1723, AML, CC 3095, pièce 10.

³⁰⁶ *Événemens particuliers arrivés au couvent de S^t Bonaventure...*, *op. cit.*, 1727, p. 46-47.

³⁰⁷ Tous ces faits sont relatés par Léonard Michon dans son *Journal de Lyon*, *op. cit.*, mars 1737, t. V, f^o 110 v^o-114 r^o.

le diocèse lyonnais quant à la polyphonie : l'imprimé mentionne en effet une « messe à la primatiale en musique nonobstant l'usage contraire »³⁰⁸. Cette annonce, extrêmement singulière dans un contexte aussi traditionnel que rigide, ne restera qu'à l'état de projet. Louis XV ne viendra jamais dans la ville et les fêtes n'auront finalement pas lieu. Ce manquement aux habitudes lyonnaises constitue néanmoins la plus belle preuve que rien n'est impossible pour les notables lyonnais, où l'on est prêt à l'inconcevable pour plaire aux puissants et montrer ses magnificences.

La comtesse d'Artois, Marie-Thérèse, fille du roi de France, à son retour de son mariage à Turin, s'arrête quelques jours à Lyon. Elle arrive dans la ville le 5 novembre 1773 et son séjour va donner lieu à une série de fêtes et réceptions ordonnées par le roi lui-même. La princesse, qui loge au palais de l'archevêché, est accueillie somptueusement par des illuminations et feux d'artifices considérables sur la Saône, où a été installée pour l'occasion une structure charpentée décorée par le peintre Nonotte. Suivront des bals, réceptions diverses et une représentation à la comédie pendant trois jours. Le lendemain de son arrivée, elle assiste à la messe, ainsi qu'en fait part *Le glaneur* :

« Madame la Comtesse d'Artois fit l'honneur de recevoir, le samedi 6 de ce mois, les compliments des Corps & des Compagnies qui, suivant l'usage de la Cour, avoient été nommés à la Princesse, le 5 au soir, pour être admis à l'honneur de la saluer, après la Messe qui fut célébrée dans la Chapelle de M. l'Archevêque, & pendant laquelle la Musique de M^{gr}. le Marquis de Brancas exécuta plusieurs morceaux de symphonie.³⁰⁹ »

La comtesse a-t-elle entendu des motets ? Les « morceaux en symphonie » semblent plutôt indiquer de la musique exclusivement instrumentale. Le motet, en 1773, a déjà perdu ses lettres de noblesse et ne figure plus au premier plan des cérémonies, aussi religieuses soient-elles. Le genre paraît alors désuet et n'est plus du tout indispensable dans un cadre qui avait été le sien.

4. Les messes pour la Saint-Louis

Fréquemment, une grand-messe en musique est jouée pour la Saint-Louis, fête du souverain régnant. Déjà en 1713, l'« Abrégé du Cérémonial public de la ville de Lyon » consacre un paragraphe à cette fête. Les dames pénitentes de sainte Madeleine invitent les autorités de la ville à une messe solennellement chantée dans leur église. La procession d'arrivée et de sortie est minutieusement décrite³¹⁰.

³⁰⁸ *Délibération consulaire*, 2 novembre 1759, AML, AA 159.

³⁰⁹ « Fêtes données à M^{me} la comtesse d'Artois, à son passage à Lyon », in : *Le glaneur*, Lyon : Aimé Delaroche, aux Halles de Grenette, n° 21 et 22, 15 et 30 novembre 1773, p. 326.

³¹⁰ « Abrégé du Cérémonial public de la ville de Lyon », *op. cit.*, 1713.

Mais en 1766 et 1767, ce sont deux messes en musique en l'église des Grands carmes des Terreaux qu'annoncent les *Affiches de Lyon* ³¹¹. En 1766, l'annonce fournit même la liste de tous les exécutants. Le commanditaire de la messe n'est pas spécifié, mais les musiciens sont en grande partie des pensionnaires du Concert et des musiciens de la ville. Ce n'est pas le maître de musique de l'académie qui dirige, mais le chanteur Warin. La messe est polyphonique, ce qui n'empêche pas l'exécution d'un grand motet. Celui-ci, dédié au duc de Richelieu, est inconnu. Voici ce que dit l'annonce :

« On célébrera le 25 de ce mois, jour de S. Louis, une Grand'Messe en Musique, de la composition du Sieur Guichard, Haute-contre du grand Concert, dans l'Eglise des RR. PP. Carmes, près des Terreaux. M. Warin, de l'Académie Royale, fera exécuter cette Messe. M^{lles}. Michel, Bonnet, & Grandon y chanteront seules. MM. Warin, Pons, Bardet, Lambert, & Vidal y chanteront également seuls. Les Chœurs seront composés des D^{lles}. Charton, Barbier, Michel, Mesplet, Bonnet, Grandon, & Hode. MM. Guichard, Pons, & Vidal rempliront la partie de Haute-contre ; MM. Drujon, Bertin, & Meunier, celle de Haute-taille ; & MM. Warin, Bardet, Reine, Lambert, Nicolas, Sosonet, & Coles, celle de Basse-taille. La Symphonie sera exécutée par MM. Carminati, Serriere, Janno, Brijon, Deloule, Roche, Fouquet, Delisieux, Furin, Lebrun, Tosseani, & Grenier fils. MM. Grenier, Sambat, Fouquet, & Tosseani accompagneront avec la Basse. MM. Devert & Delisieux exécuteront en Duo un Concerto de Cors de chasse. L'on exécutera dans le milieu de la Messe, un Motet à grand Chœur & à Symphonie, de la composition de M. Warin, qui a été dédié à Monseigneur le Maréchal Duc de Richelieu, Gouverneur de la Guienne ; & l'on finira par une grande Symphonie, où les Cors & les Tymbales seront obligés. On commencera cette Messe à neuf heures & demie. ³¹² »

Les effectifs sont bien détaillés, ce qui permet d'étudier la composition de l'orchestre et des chœurs exécutant cette messe et ce grand motet. Il y a un nombre exceptionnel de récitants : ils sont huit dont trois dessus. Il arrive, comme nous le verrons par la suite, que trois mêmes voix se partagent une même partie, chantant à tour de rôle. Mais peut-être la composition elle-même nécessite-t-elle ici trois dessus différents. Le chœur est composé de vingt chanteurs. C'est beaucoup moins que les effectifs réunis trente ou quarante ans auparavant pour le salut du 8 août. Mais les basses sont omises dans la liste. Elles porteraient sûrement l'effectif à vingt-cinq. Cependant, l'on peut aussi penser que les basses-tailles, généralement peu nombreuses, englobent ici les voix de basses chantantes. Le pupitre de dessus est développé, comme pour la cérémonie du salut, et les hautes-contre sont comme toujours très peu nombreuses. L'orchestre est restreint, il se compose de seize musiciens. Les basses y sont encore importantes : elles représentent un quart de l'ensemble. Il est assez difficile de connaître la composition exacte de l'orchestre ; certains musiciens jouent en effet de plusieurs instruments, comme Tauseani qui sait enseigner sept instruments à cordes par exemple. Il est d'ailleurs, entre autres, cité deux fois : dans la

³¹¹ Cette église « près des Terreaux » n'était pas celle du couvent des Carmes déchaussés, chemin de Montauban, qui abrite pour peu de temps encore les archives départementales du Rhône, mais un second couvent plus grand dont les bâtiments s'élevaient Place de la Paix, dans le quartier de la Martinière, entre les Terreaux et l'actuelle place Sathonay. La construction a été utilisée dans les transformations architecturales du XIX^e siècle ; puis l'ensemble fut détruit il y a quelques années. Un des piliers du cloître et un début d'arcade sont encore debout au milieu du trottoir, vestiges surannés de l'ancien couvent.

³¹² *Affiches de Lyon*, n° 34, 20 août 1766, p. 167.

symphonie et dans les basses. Ceci empêche toute conclusion quant à la composition précise de l'ensemble.

Le lieu est toujours le même en 1767, mais ce sont cette fois les perruquiers qui font donner cette grande-messe en musique. Itasse, qui bat la mesure, n'est pas non plus maître de musique du Concert, mais simple pensionnaire. Comme l'année précédente, la messe est composée par un musicien, Duval, qui n'est pas l'auteur du motet. Et cette année, ce n'est pas seulement un grand motet, mais aussi deux petits motets qui sont chantés. Ils sont de la composition du batteur de mesure. La liste des musiciens n'est pas réécrite mais la désignation indique qu'il s'agit des mêmes ensembles qu'en 1766.

« Mardi prochain, jour de la Fête de S. Louis, MM les Garçons Perruquiers feront chanter leur Messe en Musique, sous la conduite du Sieur Itasse, Maître de Musique de cette Ville, & Pensionnaire de l'Académie Royale des Beaux-Arts, dans l'Eglise des RR. PP. Carmes des Terreaux. La Messe est de la composition de M. Duval ; le Motet à grand Chœur est de M. Itasse, de même que deux autres petits Motets qui ont été chantés au Concert Spirituel de Paris. M^{lle}. Vanier & M. Itasse, tous deux Pensionnaires & des premiers Sujets de la même Académie, y chanteront plusieurs Récits ; le tout sera accompagné par les premiers Musiciens du Concert & autres du [sic] cette Ville. La Messe commencera à dix heures précises. ³¹³ »

Apparemment, le saint patron du monarque est fêté dignement à Lyon. Un maître de violon lyonnais, Brijon, fait paraître cette annonce dans les *Affiches de Lyon*, indiquant qu'une autre cérémonie a eu lieu, en même temps que celle des perruquiers :

« M. Brijon vient de mettre en Musique les *Vers à la louange du Roi*, qui ont été distribués dans cette Ville, à l'occasion de la Musique exécutée le jour de Saint Louis, dans l'Eglise de l'Abbaye Royale de S. Pierre. ³¹⁴ »

Chez les Cordeliers, le dimanche 31 août 1766, peu après la Saint-Louis, ce sont les soldats invalides qui font chanter une messe pour le défunt dauphin. Le père gardien, qui chante l'office, entonne à l'issue de celui-ci le *Te Deum*, qui est repris par le chœur, auquel se mêlent fanfares et tambours, conférant un peu de solennité à cette messe ³¹⁵.

5. Les services funéraires

Les cérémonies funèbres, qui ont parfois lieu à la cathédrale, sont souvent suivies de plusieurs services funèbres dans les couvents. Ces cérémonies sont conformes au déroulement des réjouissances et des *Te Deum*. De grands moyens sont alors mis en œuvre, proportionnellement au rang social qu'occupait le défunt. Tout y est soigné, de la mise en scène et du décor au déroulement de la liturgie.

³¹³ *Affiches de Lyon*, n° 33, 19 août 1767, p. 160.

³¹⁴ *Ibid.*, 23 décembre 1767, n° 51, p. 239.

³¹⁵ *Evénements particuliers arrivés au couvent de S^t Bonaventure...*, *op. cit.*, 1766, p. 107–108.

La musique semble être le plus souvent monodique, à cause de la tradition lyonnaise, mais peut-être aussi suivant une habitude française qui dépasse cette coutume locale. En effet, en Arles, les offices funèbres ne font appel à la polyphonie que pour les notables locaux ³¹⁶. Quand la musique est signalée à Lyon, ce qui reste malgré tout assez rare, c'est presque toujours du *Requiem* de Gilles qu'il s'agit. Cette *Messe des morts*, dont n'est conservée à Lyon qu'une partie séparée, figure d'ailleurs dans les premiers numéros d'acquisitions au catalogue de la bibliothèque de l'académie des beaux-arts.

C'est dans l'église Saint-Antoine que, le 7 août 1730, l'académie en deuil fait chanter cette messe de Gilles pour son protecteur, décédé le 18 juillet :

« L'académie des beaux arts de cette ville, dont M^{gr} le Maréchal étoit le protecteur, fit inviter le Consulat par des Députés d'assister au service qu'elle avoit dessein de faire célébrer dans l'église des Pères de Saint Antoine, et d'exécuter la messe de Gilles, dont la musique est des plus parfaite. Le Consulat luy indiqua le 7^e aoust. Il s'y rendit à dix heures du matin sans être acompagné des sieurs ex consul. Les directeurs et les principaux officiers de l'académie vinrent recevoir le Consulat à la porte de l'Eglise et il fut conduit aux places qui lui avoient été préparées dans le Chœur vis à vis le maître autel sur des fauteuils appuyés contre la grille et un banc devant avec des carreaux. M. l'Intendant étoit aussi placé dans le Chœur du côté de l'évangile, ou on luy avoit mis un fauteuil ; les Pères de Saint Antoine célébrèrent la grande messe qui fut chantée en musique par les académiciens même, placés dans la grande tribune. Au milieu de l'église étoit élevé un grand catafalque, on peut dire en général que cette cérémonie se passa avec toute la dignité et la décence possible, après qu'elle fut suivie le Consulat se retira, ayant été acompagné par les officiers de l'académie comme en entrant. ³¹⁷ »

Les services solennels ou privés vont se suivre pendant au moins deux mois, aux Carmélites, à la primatiale par les chanoines comtes de Lyon, chez les Jésuites, à nouveau chez les Carmélites, à l'Hôtel-Dieu, au couvent royal de Saint-Pierre, aux Chartreux, puis à Neufville dans l'église paroissiale où le corps a même été transporté pour l'occasion, plus d'un mois après le décès. On a peu de détails sur la musique de ces services funéraires.

Une messe est exécutée un mois après celle de l'académie, à dix heures du matin, « chantée en musique par des musiciens gagistes. C'est la *Messe des morts* du S^r Gilles fameux musicien de Thoulouse ³¹⁸ ». La pompe funèbre a lieu ensuite le 15 septembre à la Charité et le même *Requiem* est exécuté à nouveau, sous la direction de Villesavoye. Le maître de musique reçoit 40 livres ³¹⁹. En voici une des relations :

« [...] Et d'abord après on commença la messe pendant laquelle on exécuta dans la Tribune qui est au fonds de l'église la musique de la *Messe de mort* composée par Gilles, laquelle avoit été chantée à St. Antoine.

³¹⁶ SIGNORILE (Marc), *La musique à Arles du milieu du XVII^e siècle à la veille de la Révolution*, op. cit.

³¹⁷ *Délibération consulaire*, 29 décembre 1730, AML, BB 294, f^o 191. Michon parle aussi plus succinctement de la cérémonie dans son journal, *Journal de Lyon*, op. cit., août 1730, t. III, f^o 190 v^o.

³¹⁸ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon*, op. cit., septembre 1730, t. IV, f^o 5 r^o-v^o.

³¹⁹ Archives de la Charité, E 613.

A l'ofertoire, la messe fut interrompue par l'oraison funèbre que prononça le Père Renaud de cette ville de l'ordre des frères prêcheurs et docteur en Sorbonne, après quoy on finit la messe, et le Consulat se retira acompagné comm'il avoit été à son arrivée. ³²⁰ »

Le fils du maréchal, le primat des Gaules, meurt le 6 février de l'année suivante, mais aucun service religieux ne sera célébré, conséquence de sa mauvaise réputation et de la maladie « honteuse », la *sypbilis*, qui fut la cause de sa mort. Le silence le plus grand est fait dans les archives sur ce décès.

La *Messe des morts* de Gilles sera encore chantée le 10 août 1768, pour la mort de la reine Marie Leszczynska. Les *Affiches de Lyon* s'efforcent alors de donner la liste de toutes les cérémonies faites à cette occasion, ce qui donne un bon aperçu des différents services. La liste n'est pas exhaustive, comme il est précisé en début d'article :

« Nous nous contenterons de dire à présent que ces Services commencèrent, le 23 du mois de Juillet, par celui que firent célébrer dans l'Eglise Métropolitaine de S. Jean, MM. les Chanoines de l'Eglises Comtes de Lyon. Toutes les Compagnies y furent invitées à la manière accoutumée, & la décoration funebre, ordonnée par les soins de cet illustre Chapitre, étoit des mieux entendues.

Les autres Eglises de la ville en ont célébré successivement ; & le 10 Août, la Compagnie Royale des Pénitents de N. D. du Confalon de Lyon, en fit faire un avec toute la pompe & l'appareil dont ces tristes cérémonies sont susceptibles. La Chapelle de cette Confrairie, magnifique par elle-même, fut décoré avec intelligence, & d'une manière convenable. Après Matines & Laudes de l'Office des Morts, chanté par les Confrères, on célébra la Messe solennelle, pendant laquelle un corps de musique nombreux exécuta la belle Messe de Gilles. M. de Flesseles, Intendant de Lyon, Madame de Flesseles, des Comtes de Lyon, & des personnes les plus distingués y assistèrent. ³²¹ »

L'année 1753 voit mourir le maître de musique de l'académie, François-Lupien Grenet. Ce musicien qui avait fait ses débuts à Paris, où l'on jouait ses œuvres, jouissait alors d'une renommée assez grande. Les musiciens exécutent à Saint-Bonaventure une messe en musique pour ses funérailles, peut-être celle de Gilles. Les académiciens sont nombreux ; il y a même deux batteurs de mesure.

« Monsieur grenet maître de musique du concert etant decédé, les musiciens de Lyon choisirent notre eglise pour faire chanter une grande messe des morts en musique pour le repos de son ame, plus de cent musiciens placés dans notre chœur executerent cette messe, il y avoit deux maîtres de musique qui battoient la mesure et malgré le grand nombre de musiciens cette messe fut executée parfaitement bien. ³²² »

D'autres services funéraires importants eurent lieu pendant la période que nous étudions. Mais, mis à part les occurrences citées plus haut, aucun ne semble avoir

³²⁰ *Délibération consulaire*, 29 décembre 1730, AML, BB 294. Une relation plus développée a été imprimée par la ville de Lyon : *Description de la pompe funèbre de Monseigneur le Maréchal Duc de Villeroy, faite dans l'Eglise de l'Aumône Générale & Hôpital Général de la Charité de Lyon, le 15. Septembre 1730, par Messieurs les Administrateurs*, Lyon : André Degoin, s. d., 6 p. Elle évoque aussi la messe de Gilles « chantée à grand Chœur & Symphonie ».

³²¹ *Affiches de Lyon*, n° 33, 19 août 1768, p. 169.

³²² *Evénemens particuliers arrivés au couvent de S' Bonaventure...*, *op. cit.*, 1753, p. 88.

comporté de la musique polyphonique, si l'on en croit les relations détaillées qui en sont faites.

Nous ajouterons à ces enterrements les baptêmes, dont nous avons trouvé des descriptions dans les différents cérémoniaux, mais sans aucune mention de musique. Le baptême d'un des enfants du prévôt des marchands Claret de La Tourrette, le 13 mai 1742, donne pourtant lieu à une cérémonie d'une grande magnificence, exigeant un cérémonial sévère ³²³.

* * *

Les occasions extraordinaires d'entendre un motet à grand chœur ou une messe en musique à Lyon sont donc nombreuses, entre les *Te Deum* et les motets ou messes en musique, et ce malgré la prohibition de la polyphonie et des instruments par le rite de l'Église locale. Le consulat lyonnais dépense sans compter dans des fêtes dont tous les détails attestent la magnificence et la somptuosité. En 1757 par exemple, les réjouissances pour la conservation de la santé du souverain ou la naissance du comte d'Artois coûteront chacune à la ville presque 12 000 livres et le passage de M^{me} de Parme plus de 24 000 livres ³²⁴. Mais les records sont atteints lorsque l'infant d'Espagne traverse Lyon en 1744 : le consulat va alors dépenser 53 900 livres. Les finances sont pourtant au plus bas et le peuple a de moins en moins l'initiative de la fête. Le consulat augmente les dépenses d'apparat à mesure qu'il perd peu à peu son pouvoir. L'envergure des moyens déployés pour ces fêtes et réjouissances populaires autant qu'élitistes favorisent les concerts exceptionnels. Tandis que le début du siècle est marqué par les innombrables exécutions du *Te Deum*, les années 1760–1770 voient se multiplier les messes en musique jouées et chantées par les musiciens de la ville. Le grand motet bénéficie tout naturellement de ce cadre occasionnel, en marge de l'exécution hebdomadaire à l'académie. En effet, malgré une certaine sécularisation et l'approche de la Révolution, le rite catholique et les fonctions politiques de l'Ancien Régime gouvernent encore la vie quotidienne lyonnaise et trouvent leur expression parfaite dans les *Te Deum*, les motets chantés à grand chœur et les messes en musique.

³²³ *Cérémonial observé pour les baptêmes des enfants de gouverneurs, intendants, prévôt des marchands, &c., 1604–1673*, 13 mai 1742, AML, AA 143.

³²⁴ *Dépenses ordinaires de la ville*, 1757, AML, CC 3359, pièces 1 et 2.

CHAPITRE V :

LES CONCERTS SPIRITUELS

Les périodes de vacances de l'académie des beaux-arts sont organisées selon l'année liturgique. Le Concert, respectant les coutumes des institutions françaises comme le Parlement, les juridictions ordinaires, les académies diverses et, de manière générale, tous les autres établissements placés sous la protection royale, suspend ses séances hebdomadaires pendant la quinzaine du temps pascal. Mais d'autres temps de vacances lui sont également impartis à Noël et au début de l'automne, de Notre-Dame de septembre (fête de la nativité de la Vierge, le 8 septembre) jusqu'à la Saint-Martin (11 novembre), ce qui représente au total une trentaine de jours fériés par an. À l'image de la capitale, ces temps de vacances vont servir de prétexte, pour les musiciens lyonnais, à des concerts de nature religieuse et sacrée durant les jours de fermeture de l'opéra et du Concert.

Ces concerts des académiciens lyonnais, que l'on nomme communément « concerts spirituels », ne sont ni une spécificité parisienne, ni une originalité lyonnaise. De nombreuses académies prennent cette habitude au XVIII^e siècle, par exemple à Marseille, Bordeaux, Grenoble ou encore Rouen. On peut entendre plusieurs concerts dans la même période, parfois même huit comme à Marseille dans la quinzaine de Pâques de 1761. Le public ne se limite pas aux académiciens, qui doivent aussi payer leur billet. Les exécutions semblent être assez soignées en général, le chœur pouvant regrouper de soixante à quatre-vingts chanteurs à Bordeaux, par exemple³²⁵. Le programme de ces manifestations reprend souvent la tradition des *Leçons de Ténèbres*, œuvres composées pour la circonstance sur les textes du *Triduum* pascal, divisés en trois nocturnes formés de psaumes et de leçons, chantées généralement à voix seule³²⁶. Mais bien souvent, le siècle avançant, les concerts ne se distinguent des séances académiques que par le changement

³²⁵ Il est intéressant de lire à ce sujet l'article d'Humphrey Burton, « Les académies de musique en France au XVIII^e siècle », in : *Revue de musicologie*, t. XXXVII, n° 2, 1955, p. 122–147. Il s'appuie pour les données sur Bordeaux, sur la *Revue historique de Bordeaux*, 1917, p. 142.

³²⁶ Voir à ce sujet l'ouvrage de Sébastien Gaudelus : *Les offices de Ténèbres en France. 1690-1790*, Paris : CNRS, coll. « Sciences de la Musique », 2005, 300 p. Neuf *Leçons de Ténèbres à voix seule et basse continue* de Jean-Baptiste Gouffet, frère cordelier de Saint-Bonaventure, sont conservées à la bibliothèque municipale de Lyon, avec neuf *Leçons de Ténèbres* de Bernier, également pour dessus et basse-continue (manuscrit, Rés. FM 133 971). L'un des libraires dépositaires des *Leçons de Ténèbres* de Joseph Michel, parues en 1735, était le Lyonnais De Brotonne. Ces éléments justifieraient la présence de tels offices en musique dans la cité rhônalpine.

de lieu et perdent un peu leur fonction religieuse première. Ainsi, à Marseille en 1761, le programme assez commun inclut le troisième acte du *Jephté* de Montéclair, un divertissement en symphonie de Beck et deux grands motets de Lalande, œuvres phares des concerts spirituels ³²⁷.

Nous avons recueilli plusieurs témoignages sur les concerts spirituels lyonnais qui, bien que quelque peu parcimonieux, attestent d'une pratique s'étendant sur toute la période d'existence de l'académie. La première trace date de 1729, la dernière de 1787.

Léonard Michon fait par deux fois allusion aux concerts spirituels dans son *Journal de Lyon* ³²⁸. La chronique, commencée en 1715, ne mentionne rien de tel avant 1729. En avril de cette année, l'avocat indique que les *Ténèbres* de Lalande ont été chantées « en musique et à grand chœur » ³²⁹. Les concerts ont lieu dans l'église des Grands augustins et sont reconduits plusieurs jours durant ³³⁰. Le prix des places est de 3 livres le premier jour et de 36 sols les jours suivants. Comment expliquer une telle baisse du billet d'entrée ? Celui-ci a diminué de plus du tiers de sa valeur initiale...

Dix ans plus tard, durant le Carême 1739, un autre concert spirituel est donné deux jours par semaine, les jeudis et dimanches, cette fois-ci dans la grande salle de l'hôtel de ville, fréquemment utilisée pour des exécutions musicales. Le coût en est bien moins élevé, puisque les places ne sont vendues que 24 sols. Le succès est grand et le monde se presse pour assister aux concerts. Cette fois, Michon précise que cette initiative est celle des directeurs de l'opéra de Lyon, qui tirent profit de la manifestation pour leur entreprise ³³¹.

Le consulat va, semble-t-il, aider régulièrement les maîtres de musique à poursuivre cette tradition des concerts spirituels dans leur ville. Le 29 avril 1733, David est payé 300 livres par la ville de Lyon « pour contribuer aux frais de l'établissement d'un concert spirituel dans l'hotel de ville » ³³². Il est difficile de déterminer si l'« établissement » couvre l'organisation des concerts pour la seule année 1733, ou s'il marque l'institution de concerts reconduits d'année en année. Jacques-Louis David n'est plus alors maître de

³²⁷ Ce programme est cité par Humphrey Burton, « Les académies de musique en France au XVIII^e siècle », *op. cit.*, p. 137.

³²⁸ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, avril 1729, t. III, f^o 143 v^o ; février 1739, t. V, f^o 190 v^o.

³²⁹ Les *Leçons de Ténèbres* de Lalande sont pourtant écrites pour trois voix de femmes. Il ne s'agit donc pas d'un motet à grand chœur. Seul Gilles emploie le chœur et l'orchestre pour ses *Leçons* ; les autres compositeurs préfèrent un effectif à une ou plusieurs voix seules, accompagnées de la basse-continue. Cela signifie-t-il qu'il existait de fait des *Leçons de Ténèbres* à grand chœur écrites par Lalande ou Michon s'est-il trompé ? Le catalogue de la musique de l'académie des beaux-arts ne contient aucun intitulé de motet de Lalande pouvant répondre à ce titre. Il pourrait aussi s'agir d'un autre motet chanté à l'occasion du *Triduum* pascal, mais sans aucun lien liturgique. Cette conclusion semble plus imprudente.

³³⁰ Cette église est l'actuelle église Saint-Vincent. Ses dimensions assez vastes semblent très appropriées à une telle exécution.

³³¹ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, février 1739, t. V, f^o 190 v^o.

³³² *Comptabilité municipale*, 29 avril 1733, AML, CC 3145, pièces 35 et 36.

musique à l'académie, puisque François Estienne tient le poste. L'organisation des concerts spirituels paraît donc être indépendante de l'académie des beaux-arts.

Les années suivantes, le consulat n'accordera que des gratifications moins importantes, ce qui pourrait étayer la thèse de concerts spirituels mis en place de manière officielle en 1733 et subventionnés ensuite par la ville. En avril 1746, c'est à M^{lle} Selim et au maître de musique Belouard que le consulat verse 120 livres³³³. Selim et Belouard sont alors désignés comme « directeurs pour le concert spirituel de cette ville ». La chose semble donc bien avoir été officialisée.

Les concerts spirituels vont alors s'étendre sur les périodes de septembre et de Noël, qui correspondent encore aux vacances de l'académie. Le 1^{er} septembre 1754, un concert spirituel est donné par Mangot. Il reçoit une aide de 96 livres³³⁴. Le jour de Noël de la même année, le consulat assiste à un concert spirituel donné par Pelegrin et Carminati dans la salle de l'hôtel de ville. Les musiciens reçoivent 120 livres³³⁵. Lorenzo Bonato, dit Carminati, venait de se produire sept fois au Concert Spirituel parisien en avril 1753³³⁶. Ce Vénitien, violoniste virtuose, habite alors Lyon depuis peu et se fait souvent entendre à l'académie des beaux-arts au moins jusqu'en 1772. Charles Burney le remarque lorsqu'il passe dans la ville et signale qu'il fut l'un des premiers élèves de Tartini³³⁷. Quand à Pelegrin, il s'agit de Fernando Pellegrini, claveciniste et organiste italien, qui se produira en 1762 dans l'orchestre de La Pouplinière. Compositeur, il écrivit de nombreuses sonates, dont plusieurs pour violon et clavecin.

En 1755, c'est Vincent Hedoux – Eydoux ou Hedouy – qui reçoit les 120 livres accordées par le consulat³³⁸. Le concert spirituel a lieu le 18 mai, à l'hôtel de ville, et le corps municipal se fait un devoir d'y assister. Dans le même contexte, Mathieu Belouard reçoit à son tour 150 livres le 13 avril 1759³³⁹.

Les *Affiches de Lyon* mentionnent par deux fois un concert spirituel : le 15 août 1769, pour la fête de l'Assomption, et le 25 décembre 1771, jour de Noël³⁴⁰. Aucun détail n'est précisé, il s'agit juste du motif invoqué pour justifier le report du concert hebdomadaire de l'académie des beaux-arts. Le 15 août 1769 tombe pourtant un mardi et c'est le concert

³³³ *Comptabilité municipale*, 17 avril 1746, AML, CC 3264, pièce 30

³³⁴ *Comptabilité municipale*, 23 septembre 1754, AML, CC 3347, pièce 113.

³³⁵ *Comptabilité municipale*, 27 décembre 1754, AML, CC 3347, pièce 148.

³³⁶ Il exécuta un *concerto* pour violon de sa composition aux concerts des 8, 13, 16, 17, 19, 23 et 24 avril 1753. Constant Pierre dit de ces *concertos* qu'ils furent « forts goûtés du public ». Cf. PIERRE (Constant), *Histoire du Concert Spirituel...*, *op. cit.*, p. 114.

³³⁷ « Le premier violon de cette ville est un vieux Vénitien, le Signor Carminati, qui fut l'un des premiers élèves de Tartini. ». Cf. BURNEY (Charles), *The Present State of Music in France and Italy*, *op. cit.*, p. 83.

³³⁸ *Comptabilité municipale*, 19 et 21 mai 1755, AML, CC 3351, pièce 41. Hedoux (1721–1776), marié à Marguerite Hus-Desforges, jouait dans la troupe de l'opéra de Lyon sous la direction de la Destouches.

³³⁹ *Comptabilité municipale*, 13 et 18 avril 1759, AML, CC 3387, pièce 27.

³⁴⁰ *Affiches de Lyon*, n° 32, 9 août 1769, p. 176 ; *Ibid.*, n° 51, 18 décembre 1771, p. 236.

du lendemain qui est annulé. Ceci indique peut-être que les musiciens de l'académie avaient une part active au concert spirituel et ne pouvaient jouer deux jours de suite ou préparer deux programmes en même temps.

La dernière source relative aux concerts spirituels est plus tardive. Horace Coignet affirme avoir rencontré Jean-Jacques Rousseau, de passage à Lyon fin mars 1771, au Concert du Vendredi-Saint. Le concert a probablement lieu dans la grande salle de l'académie³⁴¹. On y exécutait le *Stabat mater* de Pergolèse. L'académie possède alors une version de l'œuvre pour chœur et orchestre, conservée encore aujourd'hui ; peut-être est-ce sous cette forme que l'œuvre a été jouée alors³⁴² ?

Ces concerts spirituels continuèrent après la dissolution de l'académie des beaux-arts. En 1783, le jour de Noël, le grand motet n'est plus programmé au concert et le caractère sacré a bel et bien disparu, s'il on en juge par les pièces profanes annoncées. Voici l'avis paru dans la presse lyonnaise pour ce concert spirituel ; elle est à l'image des avis annonçant, quelques années auparavant, les concerts à l'académie des beaux-arts :

« Concert spirituel, du 25 Décembre.

Ce concert fut composé d'une grande symphonie ; d'un *quatuor* de clarinette de M. Stadler, d'un concerto de violoncelle de M. de Lâtre, d'un *concerto* de violon, & de *la Chasse* de Cramer, par M. Thibaut. M. & M^{me}. d'Arboville, M. & M^{me}. St. Aubin chanterent des ariettes, des motets, & le joli rondeau *Tendre Amour*. Le concert fut terminé par le *trio* de l'*Amant Jaloux* avec des paroles sur la paix.³⁴³ »

Un autre concert a lieu le dimanche de *Quasimodo*, une semaine après Pâques, le 2 avril 1785. Les bénéfiques vont au castrat Amantini, premier *soprano* des concerts de la reine. L'orchestre est composé d'amateurs³⁴⁴. En 1787, un compte rendu signale que les concerts ont encore lieu pendant la quinzaine de Pâques dans la salle des spectacles. Mais ils sont « très rares et presque toujours déserts »³⁴⁵.

* * *

³⁴¹ Horace Coignet raconte cet événement dans ses *Souvenirs*. Nous n'avons pas retrouvé cette source originale, mais le fait est cité dans les « Lettres inédites » de Jean-Jacques Rousseau, publiées par Philippe Godet (*Revue des deux mondes*, 78^e année, 5^e période, t. XLVII, Paris, 1^{er} septembre 1908, p. 5–42). Cette anecdote est aussi citée par Maurice Reuschel (« La musique à Lyon », in : *L'express musical*, n^o 9, 2 août 1903, p. 2).

³⁴² Sur la partition du *Stabat mater* de Pergolèse, nous renvoyons à la section de notre troisième partie traitant particulièrement la question (chapitre II, p. 477–482).

³⁴³ *Journal de Lyon*, Lyon : Aimé Delaroche, n^o 1, 8 janvier 1784, p. 15.

³⁴⁴ *Journal de Lyon*, Lyon : Aimé Delaroche, n^o 8, 13 avril 1785, p. 126.

³⁴⁵ *Lettre de M^o les Procureurs Syndics à M. le Controleur Général*, 16 octobre 1787, manuscrit, ADR, Commission intermédiaire, correspondance n^o 1, 9 C 7. Ces renseignements sont à prendre avec suspicion ; ils s'inscrivent en effet dans un plaidoyer en faveur des orateurs pendant le temps de Carême.

Les concerts spirituels semblent donc avoir existé au moins pendant une période d'une soixantaine d'années, pour s'éteindre avec la Révolution. S'ils sont dus à l'initiative des institutions musicales de la ville, qui cherchent par là à tirer des bénéfices supplémentaires, les concerts spirituels sont, à partir de 1733, subventionnés par le consulat. De multiples concerts se sont développés surtout dans les années 1745–1755, attirant à Lyon musiciens extérieurs et virtuoses de passage ou s'appuyant sur les musiciens locaux.

Conclusion

La ville de Lyon offre un cadre musical qui se distingue dans le paysage français. La présence simultanée, au moins sur une dizaine d'années, de deux académies représente déjà en soi un privilège. Les deux institutions possèdent des grands motets dans leur bibliothèque musicale, elles sont donc le premier lieu de développement du genre. L'académie des beaux-arts est, de plus, une des seules académies françaises à faire construire sa propre salle de concert, dans laquelle seront chantés des motets toutes les semaines dès 1725. La cérémonie annuelle du vœu pour la santé du roi favorise la création de nouvelles pièces, exécutées de façon unique et solennelle. Autre spécificité lyonnaise, l'usage exclusif du chant grégorien dans la liturgie pourrait constituer un obstacle au développement de la musique figurée. Il est vrai que le nombre d'exécutions en plainchant tient à Lyon une place prépondérante. Pourtant, le Grand motet ne semble pas souffrir outre mesure de cette exigence locale, si l'on en juge par les multiples exécutions de motets à grand chœur et orchestre, de *Te Deum* en musique et de messes chantées. Chaque événement politique, local ou religieux, mais aussi les fêtes récurrentes dans le calendrier liturgique, sont prétextes à une célébration dans les églises et couvents, dont le grand motet est souvent le point culminant.

La place qu'occupe le Grand motet dans la pratique musicale à Lyon est donc prépondérante. Son rôle et sa fonction, ainsi que son ampleur, déterminée par la durée de la pièce et par l'effectif qu'elle requiert, le place naturellement au sommet de l'art sacré musical. La plus belle preuve en est, à Lyon, l'étendue du catalogue du genre appartenant à l'académie des beaux-arts. Cette très riche collection atteste, plus que tous les témoignages d'exécution, de l'importance qu'avaient ces compositions dans la cité lyonnaise au XVIII^e siècle.

DEUXIEME PARTIE :

Présentation et analyse
du *corpus* conservé

Introduction

Le Grand motet lyonnais est défini par un cadre historique, social et culturel, dont nous venons de présenter les principaux éléments. Cependant, l'objet central de notre étude du genre à Lyon est constitué par le *corpus* de partitions et parties séparées, conservé à la bibliothèque municipale et dont la grande majorité provient de l'ancienne académie des beaux-arts. Chaque partition, qu'elle soit manuscrite ou imprimée, doit être considérée comme une source unique : chacune possède son histoire propre, de sa genèse à sa destinée, signée dans sa matière, et constitue le cas échéant un témoignage authentique, « description approximative » d'une exécution orale¹. C'est pourquoi cette deuxième partie s'attache à considérer le support écrit, sous ses nombreux aspects.

Les moyens mis en œuvre sont aussi variés que les champs d'étude propres à une source musicale ; faisant appel à l'histoire du livre et à la musicologie, ces différentes méthodes utilisées seront décrites successivement, avant d'en présenter les résultats. L'étude des collections, sous cet angle précis d'approche, est encore un domaine très peu pratiqué ; seuls quelques fonds musicaux, privés ou publics, ont fait l'objet d'une telle recherche². La bibliothèque de l'ancienne académie des beaux-arts n'ayant jamais été examinée du point de vue du livre musical, nous livrons donc ici des informations inédites. Les manuscrits sont naturellement au centre de cette partie, chaque copie portant en elle un fragment de l'histoire musicale lyonnaise. Pourtant, les motets gravés sont aussi source d'informations. En effet, les remaniements de quelques-uns sont d'autant plus significatifs et révélateurs des usages locaux, qu'ils n'ont pu être joués tels quels. Si l'édition musicale s'impose à Lyon au XVIII^e siècle, la plupart des motets conservés reste manuscrite, ce qui permet un examen d'autant plus attentif que chaque œuvre peut être considérée comme un exemplaire rare.

C'est pourquoi l'enjeu de cette recherche est d'importance : bien au-delà de la connaissance du support musical et de ses qualités intrinsèques pour lui-même, son analyse matérielle permet d'apporter des informations inédites sur l'établissement de la collection, sa datation ou encore les particularités de composition ou d'exécution des motets à grand chœur. Tout ceci offre en aval de précieuses conclusions quant à la pratique musicale à Lyon, depuis la constitution d'une bibliothèque jusqu'à la

¹ Nous empruntons cette expression à Jean Duron : « La musique du XVII^e français : quelle authenticité ? », in : *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. III, n^{os} 1–2, septembre 1999, p. 21. L'auteur s'attache, dans l'introduction de cet article, à montrer le non-sens de la recherche de l'authentique par rapport à l'étude d'une partition musicale, à cause de la qualité insaisissable de cet art dont les notes, couchées sur le papier, ne sont qu'un pâle reflet.

² Cf. MASSIP (Catherine), *Le livre de musique*, Paris : BNF, 2007, p. 69–73. L'auteur mentionne les travaux de Laurent Guillo sur la bibliothèque de Hugues Picardet, procureur général au parlement de Bourgogne et ses propres études menées sur la collection Toulouse-Philidor ou la bibliothèque du baron Grimm. Signalons aussi les travaux engagés sur la bibliothèque de Versailles, le fonds récemment découvert du Puy-en-Velay, ou les colloques de la fondation Royaumont sur ce sujet, autour de la bibliothèque musicale François Lang.

composition du chœur ou de l'orchestre qui exécute les œuvres. Cette étude, bien qu'elle ne concerne que le genre latin à grand chœur, touche plus largement toute la musique de l'ancienne bibliothèque du Concert, puisque de nombreuses descriptions, informations, hypothèses ou conclusions pourront servir à l'analyse de l'ensemble de ce fonds musical. Les motets, qui s'intègrent entièrement dans un *corpus* plus large, sont sans cesse mis en perspective dans la collection à laquelle ils appartiennent. Nous avons donc, en nous consacrant aux seuls grands motets, effectué une grande part du travail d'analyse de la globalité de la collection de musique de l'académie.

Le plan de cette partie centrale s'appuie sur les différents champs d'étude essentiels à l'analyse des sources musicales. Il s'agit, en premier lieu, de présenter les possesseurs des motets et l'histoire du fonds, présidant à l'étude des volumes de musique eux-mêmes. Nous étudierons pour cela le fonctionnement de la bibliothèque du Concert, puis les différents apports extérieurs – legs ou dons d'origines diverses – qui ont constitué peu à peu la collection. Enfin un examen de l'organisation de la collection et de ses différents inventaires apportera de nombreux éclaircissements sur les pratiques biblioéconomiques de l'académie des beaux-arts, en particulier sur le catalogage des grands motets.

Dans un deuxième temps, nous considérerons les qualités matérielles du support écrit : la reliure des motets qui permet de confirmer la chronologie du catalogue, le papier à musique des manuscrits et enfin les copistes identifiés dans le fonds étudié, que nous recenseront minutieusement.

Enfin, nous exposerons les habitudes et usages lyonnais, se basant sur les effectifs ou le florilège de traces manuscrites présentes dans les volumes de musique. Ces aspects concrets de la genèse à l'exécution du Grand motet lyonnais révéleront des informations sur la pratique musicale locale.

CHAPITRE I :

LA BIBLIOTHEQUE DE L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

ET SON CATALOGUE

À quelques rares exceptions près, les grands motets conservés à la bibliothèque municipale de Lyon proviennent de l'ancienne bibliothèque de l'académie des beaux-arts³. Le fonds étudié est donc lié nécessairement au Concert lyonnais et à son histoire. Voici, en guise d'introduction, l'annonce que publie chaque année, au XVIII^e siècle, l'*Almanach* de Lyon. C'est sans aucun doute la meilleure description que l'on puisse faire de cette collection à la fois importante et variée :

« La Bibliothèque de Musique du Concert peut passer pour la plus belle & la plus précieuse du Royaume. Elle est composée d'une très-grande quantité de Motets à grand Chœur, des meilleurs Auteurs, tels que Lalande, Bernier, Campra, &c. recueillis avec soin : Il y en a aussi qui ont été composés par les meilleurs Maîtres d'Italie. Un très-grand nombre d'Opéra, dont tous ceux de Lulli, qui y sont complets, & d'autres de bons Auteurs, avec plusieurs Divertissemens, y forment un assemblage intéressant de Pièces Françaises à grand Chœur. On y trouve encore des *Concerto* à grande Symphonie.

Outre ces Pièces qui servent à remplir les Concerts généraux, cette Bibliothèque en renferme beaucoup d'autres qui sont propres aux Concerts particuliers, telles que des Livres de Cantates, Sonnettes à violon seul, *duo* & *trio* ; & des Motets dans tous les genres à une, deux, trois & quatre voix, avec & sans Symphonie ; même des *Oratorio* en Latin & en Italien, genre de Musique particulièrement en usage en Italie.

Le Sieur Coignet, Garde de la Bibliothèque, rue Tupin⁴ »

L'annonce vante la grande qualité de cette collection. En effet, un nombre respectable de partitions, de genres et de compositeurs, fort différents les uns des autres, s'y trouve rassemblé. L'académie, ayant conscience de cette richesse, qu'elle n'aura d'ailleurs de cesse de développer au cours de son existence, se dote dès ses débuts d'un règlement : elle confie sa musique aux bons soins d'un bibliothécaire, académicien dévoué qui se fera rapidement seconder par un employé. Nous présenterons tout d'abord le fonctionnement

³ Seuls le *Deus in nomine tuo*, *In convertendo* et le *Te Deum* de Campra, l'*Ecce Domine* de Gautier, un des deux recueils de motets de Lully (Rés. FM 133 721) et l'*Exaltabo te* de Valette de Montigny ne portent pas l'estampille de l'académie des beaux-arts de Lyon.

⁴ Cet article paraît dans l'*Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon (op. cit.)* dès 1747, à la rubrique « Bibliothèque du Concert ».

général de cette bibliothèque, puis les legs ou dons de fonds privés qui vont accroître ponctuellement la collection. Mais, pour bien comprendre la valeur de cette collection, nous examinerons pour finir ses catalogues d'origine, dont certains exemplaires sont encore conservés aujourd'hui dans les différentes archives de la ville. Nous montrerons donc ainsi le lien qui existe entre la constitution, le fonctionnement et le catalogage de cette bibliothèque de l'académie des beaux-arts avec la richesse du *corpus* de grands motets conservés à Lyon.

A. Généralités

Au siècle des Lumières, les bibliothèques se multiplient en ville, notamment grâce à l'essor de l'édition. Parallèlement aux bibliothèques exclusivement privées s'ouvrent, sur l'exemple parisien, de petits cabinets de lecture ou des bibliothèques publiques. Lyon compte au XVIII^e siècle de nombreuses bibliothèques, privées ou publiques, se distinguant les unes des autres par leur taille, leur spécificité ou la rareté de leur collection. Ces bibliothèques lyonnaises appartiennent souvent à des religieux, comme les Jésuites, au grand collège et à la maison Saint-Joseph, ou les Augustins de Saint-Vincent⁵. Ces derniers ont récupéré la bibliothèque de Gacon, ancien échevin. Car la plupart des bibliothèques sont en fait constituées de collections particulières des personnalités lyonnaises : l'abbé La Croix, Ruffier d'Attigna ou Clapeyron, trésoriers de France, Dugas et La Tourette de Fleurieu, anciens prévôts, Michon, avocat du roi, La Valette, conseiller honoraire de la cour des monnaies, *etc*⁶.

Vers 1750, la seule bibliothèque publique, ouverte aux érudits désireux de consulter des ouvrages, est l'ancienne collection particulière de Pierre Aubert, devenue publique en 1733 à la suite du décès de son propriétaire. Par la suite, la principale bibliothèque publique deviendra celle du collège de la Trinité (grand collège), qui était tenu par les Jésuites jusqu'en 1762, date de leur expulsion. Le consulat l'ouvrira au public en 1765, lui adjoignant celle de Pierre Aubert. Les autres bibliothèques, bien que privées, sont néanmoins connues ; elles figurent même dans l'*Almanach* annuel, comme celle de l'académie des sciences, belles-lettres et arts.

La musique profite de l'immense appétit de savoir général qui caractérise cette période. De nombreux amateurs de musique collectionnent traités, partitions et recueils, parfois copiés de façon extrêmement raffinée. La bibliothèque du Concert, qui nous intéresse, est

⁵ Sur les Grands augustins ou Augustins de Saint-Vincent, consulter la note n° 273 de notre première partie (p. 124).

⁶ Sur toutes ces personnalités, voir : BÉGHAIN (Patrice) *et al.* éd., *Dictionnaire historique de Lyon, op. cit.*

réservée dans ses débuts à l'usage des académiciens. Elle est constituée exclusivement de musique, partitions et parties séparées, à l'usage du Concert. C'est, avant d'être une bibliothèque d'apparat, un fonds nécessaire aux concerts hebdomadaires de l'académie. Presque toutes les partitions sont exécutables, puisqu'elles possèdent leur jeu de parties séparées⁷. Ce postulat est fondamental, aussi est-il essentiel de le rappeler : la bibliothèque de l'académie des beaux-arts constitue un répertoire qui fut joué. C'est dire que cette bibliothèque a une vocation utilitaire avant tout. C'est en cela que son étude est extrêmement intéressante ; elle reflète, outre le bon goût de l'époque, la pratique musicale à un moment donné, dans un lieu donné.

Si la bibliothèque du Concert est vantée, dès 1747, dans la rubrique de l'*Almanach* concernant l'académie, elle va être mentionnée, à partir de 1753, au côté des bibliothèques publiques et privées de la ville de Lyon : elle devient donc accessible au public intéressé, à partir de cette date. En réalité, cette ouverture au public était peut-être d'usage, de façon non-officielle, même bien avant 1753. Il est bien précisé dans l'*Almanach* lyonnais que ces collections sont en libre accès et que l'on y accueille les étrangers avec un soin tout particulier. De plus, l'indication du nom et de l'adresse du bibliothécaire du Concert prouve que cette pratique pouvait être directement mise en application. La bibliothèque ne cessera pas d'être répertoriée dans la presse lyonnaise, même après la dissolution de l'académie des beaux-arts.

La bibliothèque, comme l'annonce la note citée en préambule, laquelle parut dans l'*Almanach* lyonnais pendant des décennies, est sûrement au XVIII^e siècle parmi les plus riches et les plus belles de France. On ne peut que s'émerveiller devant la beauté de certaines partitions de motet ou d'opéra par exemple, mais aussi s'étonner de l'attention portée à la confection des reliures, en matériaux simples mais d'un style très soigné⁸. Les différentes académies provinciales ne semblent jamais s'être dotées d'une aussi vaste collection de musique. Le consulat de Lyon, dans ses actes officiels, se vante par ailleurs de posséder la bibliothèque la plus grande du royaume. Le fonds de la bibliothèque de l'académie de Lyon constitue au demeurant, encore à l'heure actuelle, le plus gros *corpus* de grands motets conservés en région en France.

B. L'organisation de la bibliothèque

Le fonctionnement de la bibliothèque a déjà été décrit dans ses grandes lignes par Léon Vallas qui a repris minutieusement les textes fondateurs de l'académie et les

⁷ Sur le matériel d'orchestre des grands motets, voir *infra* la section du chapitre III consacrée aux parties séparées (p. 317–325).

⁸ Les reliures des motets font l'objet d'une section dans le chapitre suivant (p. 189–206).

archives de la ville ⁹. Rappelant les principes généraux, nous apporterons ici de nombreux éléments supplémentaires précisant certains aspects de l'organisation de la bibliothèque.

1. Les bibliothécaires perpétuels

Les premiers bibliothécaires de l'académie, Jean-Pierre Christin et Nicolas Bergiron de Briou du Fort-Michon, en sont ses fondateurs, dès 1713. Ils devaient accéder au titre de bibliothécaires perpétuels et s'investir totalement dans l'agrandissement et la conservation de la collection. Il semble que, dépassant les besoins des concerts hebdomadaires, la constitution d'une bibliothèque aussi riche ait été dictée par la volonté des deux hommes de créer une collection unique. Bergiron, comme nous le verrons plus loin, se révèle être un copiste inlassable ¹⁰. Il en fait profiter l'académie, copiant et reliant lui-même les volumes de la bibliothèque, mais est aussi sollicité à Paris où il est reconnu pour son goût artistique. C'est bien là le signe de la renommée de cette bibliothèque, dont le mérite revient sûrement à ses deux jeunes fondateurs, mettant leurs moyens au service de leur ambition.

Jean-Pierre Christin est bibliothécaire jusqu'en 1746, année où sa charge devient perpétuelle. À sa mort en 1755, Bergiron assumait cette fonction seul pendant encore vingt-deux ans. Mais Nicolas-Antoine Bergiron était déjà bibliothécaire en 1718, tandis que Christin n'était qu'officier ¹¹. La charge devait donc être plus ou moins partagée et bien que l'empreinte de Bergiron dans le fonds musical du Concert atteste de façon convaincante de son travail de bibliothécaire dès les débuts de l'académie. Celui-ci, sans doute par goût personnel, avait assumé la charge de la bibliothèque de l'académie, tandis que Christin était préposé au fonctionnement administratif. Lorsque Bergiron meurt en 1768, Boulet, conseiller de la juridiction des traites foraines, prendra sa succession jusqu'en 1771. C'est à cette date là qu'Eguillon de La Chaux fils le remplace. Ce dernier devait rester responsable de la collection bien après l'arrêt des concerts, puisque la bibliothèque continue à être ouverte au public ¹². Cependant, après la mort de Bergiron du Fort-Michon, il semble qu'aucun travail de reliure ou de copie n'ait plus été effectué ; il s'agit alors seulement de conserver la collection et d'assurer son ouverture occasionnelle au public ou de la rendre disponible pour des concerts. Bergiron, bibliothécaire pendant cinquante-trois ans au moins, est donc en réalité le seul véritable créateur, et responsable de la bibliothèque tant que le Concert est en activité.

⁹ VALLAS (Léon), [1908] p. 149–152.

¹⁰ Voir *infra* la section consacrée aux copistes du fonds lyonnais. Bergiron est le copiste Lyon-01 (p. 219–236).

¹¹ Vallas signale des pièces d'archives indiquant les noms de Bergiron comme bibliothécaire en 1718 et de Christin parmi les officiers pour les années 1726, 1727 et 1748. Cf. VALLAS (Léon), [1908], p. 8–9.

¹² Les bibliothécaires sont indiqués chaque année dans l'*Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon* (*op. cit.*), avec leur titre.

2. Le garde de la bibliothèque

Le bibliothécaire n'est pas seul dans sa charge. Il est assisté d'un « garde de la bibliothèque ». Trente années après la création de l'académie, la bibliothèque s'est considérablement agrandie et le travail généré est trop important. En 1743, comme le signale l'inventaire des meubles du Concert, les deux fondateurs vont être secondés dans leur fonction par un certain Coignet. Ce dernier est le père d'Horace Coignet (1736–1821), figure lyonnaise bien connue des musiciens¹³. Il est en effet l'auteur de la musique du *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau, joué pour la première fois à Lyon lors du passage de M. et M^{me} de Trudaine en 1770. Coignet père est placé sous les ordres du bibliothécaire perpétuel. Il sera reconnu officiellement presque dix ans plus tard : le 2 avril 1754, le consulat le nomme garde de la bibliothèque du Concert et prend en charge son salaire annuel de 400 livres¹⁴. Le garde cumule cette fonction avec la garde de la bibliothèque de l'académie des sciences, belles-lettres et arts, mais aussi avec la responsabilité de commissaire de police et d'inspecteur des lanternes. Au Concert, il est responsable de la collection de musique, mais également des meubles, et doit en rendre compte au consulat en remettant un inventaire général des partitions conservées, faisant état d'une mise à jour annuelle¹⁵. Ses appointements seront réduits à 300 livres en 1766, puis à 100 livres le 30 décembre 1775¹⁶. Un certain Granier succède ensuite à Coignet¹⁷.

Le Concert a aussi un concierge qui s'occupe notamment des instruments de mathématiques, conservés dans la bibliothèque depuis la fusion avec l'académie des sciences, belles-lettres et arts¹⁸.

¹³ DÉRARD (Jules et Louis), *Antoine-Auguste Dériard...*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁴ *Délibération consulaire*, 2 avril 1754, AML, BB 321, f^o 64 r^o–65 v^o. De 1745 à 1774 au moins, l'*Almanach* cite Coignet, demeurant rue Tupin, puis maison Tolozan près des Feuillants, comme « garde de la bibliothèque du Concert ».

¹⁵ Ces inventaires, dont certains sont conservés, font l'objet d'une étude spécifique (*cf. infra* p. 172–181).

¹⁶ *Délibération consulaire*, 7 janvier 1766, AML, BB 334, f^o 5. Nous n'avons pas retrouvé la seconde diminution des appointements citée par Vallas dans sa thèse, [1908], p. 150.

¹⁷ Georges-François Hainl (*De la musique à Lyon depuis 1713 jusqu'à 1852*, Lyon : Vingtrinier, 1852, p. 7) rappelle que Granier a lui aussi participé à l'écriture du *Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau. En fait un Granier, violoniste à Bruxelles, aurait écrit la fameuse chaconne attribuée à Berton pour un opéra de Rameau et dont la paternité a été discutée (*Mercur*, septembre 1765, p. 196). Il semble que Hainl ait confondu les deux homonymes lyonnais et belge. De plus, ce n'est pas Granier, mais François-Lupien Grenet qui aurait participé à la composition du *Devin du village* de Rousseau. *Cf.* Catherine GAS, « François-Lupien Grenet, musicien lyonnais, est-il le compositeur du *Devin du Village* », in : PAQUETTE (Daniel) éd., *Aspects de la musique baroque et classique à Lyon et en France : Lyon et la musique du XVII^e au XX^e siècle*, Lyon : A cœur joie/Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 210–222.

¹⁸ *Depences, Tant en argent, que du Temps Que le S^r Coignet a employer au service extraordinaire de l'academie des Sciences Belles Lettres & arts, Dont Il est Le Garde des Cabinets*, 1759, AML, CC 3387, pièce 25.

3. La bibliothèque dans les statuts de 1724

La bibliothèque joue un rôle important dans la société du Concert. Les statuts de l'académie des beaux-arts, imprimés en 1724, consacrent deux articles au bibliothécaire et à sa charge :

« VII. Le bibliothécaire prendra soin de tous les Livres, Papiers et autres effets qui concernent les Beaux-Arts ; à la réserve des Papiers qui regardent les Conférences Académiques ; il en sera chargé conjointement avec l'Inspecteur sur deux Regîtres signez par eux et par le Directeur ; l'un desquels Regîtres restera dans la Bibliothèque, et l'autre sera déposé dans les Archives. Tous les ans l'Inventaire sera augmenté des nouvelles acquisitions, et vérifié à la fin de décembre, en présence des officiers.

VIII. Le Bibliothécaire fera les fonctions de l'Inspecteur, et l'Inspecteur celles du Bibliothécaire, réciproquement, en cas d'absence. ¹⁹ »

Ces articles, très généraux et fonctionnels, établissent la charge officielle du bibliothécaire, signalant la présence de registres d'inventaire. Un autre document, manuscrit et non daté, joint aux catalogues de musique du Concert conservés dans les archives lyonnaises, explique de manière détaillée le fonctionnement de la bibliothèque. Ce document est reproduit en annexe ; il contient essentiellement des indications de classement ²⁰.

C. Les apports extérieurs : legs et dons

La bibliothèque du Concert s'enrichit tout au long du XVIII^e siècle de plusieurs donations. Celles-ci sont des dons singuliers et ponctuels ou encore des legs après le décès d'amateurs possédant une bibliothèque musicale. En général, lorsqu'il s'agit d'un présent fait spécialement à l'académie, celui-ci est mentionné sur la reliure ou dans une note manuscrite sur l'une des pages de garde de la partition ²¹. La musique léguée par un défunt est en général estampillée ou porte l'*ex-libris* de l'ancien propriétaire. Tous ces dons expliquent en partie les difficultés, que nous évoquerons plus loin, de catalogage et de datation. Voici donc la liste des différents donateurs. Elle ne tient pas compte des nombreuses partitions dont ont pu faire don les voyageurs, revenant d'Italie par exemple.

¹⁹ *Statuts et reglements de l'académie des beaux-arts...*, *op. cit.*

²⁰ *Fonctionnement de la bibliothèque*, s. d., manuscrit, BML, Rés. FM 134 008. Cf. annexe X.

²¹ Voici, à titre d'exemple, la note manuscrite figurant sur le *recto* de la première page de la pastorale *L'Amour fléchy par la Constance* de Lalande (Rés. FM 133620) : « Donné à l'academie des Beaux Arts, par le Chevalier Deserre, academicien ordinaire, & secretaire de la d^e Academie ».

1. Jean-Pierre Christin

Jean-Pierre Christin, cofondateur de l'académie, laisse par son testament du 20 août 1750 la totalité de ses livres et gravures à l'académie des sciences, belles-lettres et arts²². Il meurt le 19 janvier 1755, d'une fluxion de poitrine qui l'emporte en moins d'une semaine. Le patrimoine de Christin va donc y être reversé selon les vœux du défunt. Cependant ses nombreux recueils de musique, dissociés des ouvrages didactiques, sont immédiatement intégrés à la collection de l'académie des beaux-arts. Celle-ci reçoit les partitions le 13 février 1756.

En réalité, en 1757, c'est le consulat, propriétaire de l'hôtel du Concert et de sa bibliothèque, qui rachète pour 2 523 livres la collection musicale de Christin, en laissant la jouissance à l'académie. Le catalogue de cette ancienne bibliothèque privée est encore conservé aujourd'hui aux archives municipales²³. Chaque partition y est minutieusement recensée et numérotée. C'est un bel échantillonnage de musique française et italienne, qui comporte douze volumes de motets, trente-trois opéras, trente et un volumes de cantates et trente-quatre volumes de symphonies. Plusieurs œuvres sont encore conservées aujourd'hui dans les bibliothèques municipales de Lyon et de Reims²⁴. Elles sont identifiables grâce à la signature que Christin apposait sur sa musique²⁵. Voici la liste des seuls motets, numérotés et présentés comme ils le sont dans le catalogue de Christin. Nous avons juste ajouté la mention « conservé » le cas échéant :

- LOCHON, recueil de petits motets (imprimé) : conservé²⁶.
- BOURNONVILLE, motet (imprimé) : conservé²⁷.
- LALOUETTE, motet (imprimé) : conservé²⁸.
- GAUTHIER, motet (manuscrit) : conservé²⁹.

²² Pierre Adamoli (1707–1769), grand collectionneur et bibliophile lyonnais, rassembla sa vie durant de nombreux livres manuscrits et imprimés, des pièces de monnaie et diverses curiosités naturelles. Sa bibliothèque, léguée à sa mort à la ville de Lyon, comptait plus de six mille volumes ; les trois-quarts sont aujourd'hui conservés dans les collections de la bibliothèque municipale de Lyon, mais aussi à l'académie de Lyon, à la bibliothèque nationale de France et à la British library. Cf. CORNELOUP (Gérard), « Adamoli Pierre », in : *Dictionnaire historique de Lyon, op. cit.*, p. 24–25.

²³ *Délibération consulaire*, 26 février 1757, AML, BB 324, f° 35. Une copie, datant du même jour se trouve dans le dossier de l'académie côté AML, GG 156, pièce 10 ; *Catalogue de la musique donnée par M^r Christin au concert de l'académie des beaux arts*, 24 août 1757, AML, 0003 GG 156, pièce 17.

²⁴ La bibliothèque Carnegie à Reims, à laquelle la bibliothèque municipale de Lyon a donné quelques partitions après la première guerre mondiale, conserve encore huit grandes partitions de Bernier, Lully et Montéclair provenant de la bibliothèque de Christin.

²⁵ Cette signature figure dans l'annexe II.

²⁶ LOCHON (Jacques-François), *Motets en musique par Monsieur Lochon. Sçavoir, neuf à voix seule, un à deux voix, deux à trois voix, avec la B-C. Et un oratorio à six parties, pièce particulière. Livre premier*, Paris : Christophe Ballard, 1701, 92 p., RISM L 2630, BML, Rés. FM 27 288.

²⁷ BOURNONVILLE (Jacques de), *Motets à I et II voix, avec et sans instruments, et basse continue, par M. Bournonville. Livre premier*, Paris : Christophe Ballard, 1711, 108 p., RISM B 3840, BML, Rés. FM 27 341,

²⁸ LALOUETTE (Jean-Baptiste-François), *Motets à I, II et III voix, avec la basse-continue. Composés par M. Lallouette... Livre premier*, Paris : Boivin, 1726, 55 p., RISM L 331, BML, Rés. FM 27 303.

²⁹ Il s'agit de l'*Ecce Domine* à grand chœur. Cf. annexe I.

- Recueil manuscrit par différents auteurs : conservé ³⁰.
- S***, motet (imprimé).
- GUIDO (Antonio), motet (imprimé) : conservé ³¹.
- Neuf cahiers de *Leçons de Ténèbres* (manuscrits).
- VALETTE, livres I et II de motets (imprimés).
- MORIN, livre I [de motets] (imprimé) : conservé ³².
- Recueil de différents auteurs français et italiens (manuscrit) : conservé ³³.
- Recueil de différents auteurs français et italiens (imprimé).
- CAMPRA, livres I, II, III et V de petits motets (imprimés) : les trois premiers livres sont conservés ³⁴.

Aucune de ces œuvres ne figure dans l'inventaire de la bibliothèque de musique du Concert, pourtant ajourné régulièrement. La collection de Christin n'a pas été intégrée au catalogue à son arrivée dans le fonds de l'académie. La majeure partie des titres est encore conservée aujourd'hui dans les collections lyonnaises. Parmi tous ces motets, seuls deux sont à grand chœur et symphonie ; il s'agit de *l'In convertendo* de Campra et de *l'Ecce Domine* de Gautier. Les deux partitions, respectivement imprimée et manuscrite, ne portent pas le cachet de l'académie des beaux-arts, mais la signature de Jean-Pierre Christin, apposée sur la première page, atteste leur provenance. *L'Ecce Domine* de Gautier, dont le titre n'est pas précisé dans l'inventaire de Christin, porte en plus un n° 4, ce qui ne laisse aucun doute sur le fait qu'il fasse partie de la collection de Christin.

De nombreuses partitions de musique du fonds de l'académie des beaux-arts sont signées de la main de Jean-Pierre Christin. Ce n'est probablement pas, comme l'avance

³⁰ Il s'agit très certainement du recueil contenant les grands motets de Lully : *Cantica sacra Variorum Auctorum 2, 3, 4 vocum cum basso continuo* De profundis Miserere Exaudiat à grand Chœur, de M. Deluly, manuscrit, BML, Rés. FM 133 721. Cf. annexe I.

Ce recueil de différents auteurs, portant sur son deuxième feuillet le n° 5, contient plusieurs grands motets de Lully. Sa signature est bien visible en *ex-libris* avant la table des matières, appuyée par ces mots sans équivoque : « Ce livre appartient à M^r Christin ». Or si l'on observe attentivement cette phrase, on s'aperçoit que certaines lettres en couvrent d'autres. Les premiers mots ont été barrés et sont presque illisibles ; en réalité, le nom du premier possesseur apparaît en dessous : « Ce livre appartient à M^r L'Abbé Christin, au séminaire des bons enfants ». Jean-Pierre Christin tient donc ce livre d'un membre de sa famille, prêtre au séminaire des Bons enfants. Il n'existe qu'une seule institution portant ce nom en France : c'est le séminaire Saint-Firmin, établi dans l'ancien collège des Bons enfants, rue Saint-Victor à Paris. Christin, qui a vécu dans la capitale, a sûrement hérité de ce volume, à moins que celui-ci ne lui ait été offert du vivant d'un de ses parents.

³¹ GUIDO (Giovanni Antonio), *Motetto ad una e più voci con sinfonia... da Gio. Antonio Guido... Opera prima*, Paris : Foucault, 1707, 102 p., RISM G 5037, BML, Rés. FM 27 340.

³² MORIN (Jean-Baptiste), *Motets à une et deux voix, mêlez de symphonies... par M. Morin... Livre premier*, Paris : Christophe Ballard, 1704, 125 p., RISM M 3665, BML, Rés. FM 31 502. Ce livre sera réédité en 1748 (RISM M 3666).

³³ *Motets à I. II. & III. voix choisies des meilleurs auteurs tant italiens que françois*, manuscrit, BML, Rés. FM 28 329.

³⁴ CAMPRA (André), *Motets à I, II et III voix, avec la basse continue. Par M. Campra... Seconde édition, livre premier*, Paris : Christophe Ballard, 1700, 111 p., RISM C 684 ; *Motets à I, II, III voix et instruments avec la basse continue... par M. Campra... Livre second*, Paris : Christophe Ballard, 1700, 128 p., RISM C 689 ; *Motets à I et II voix au nombre de neuf avec la basse continue : le psaume, In convertendo, à grand Chœur & symphonie. Et un autre Motet, à la manière Italienne, à Voix seule, avec deux Dessus de Violons. par monsieur campra livre troisieme*, Paris : Christophe Ballard, 1703, 132 p., RISM C 691. Les trois livres sont reliés ensemble sous la cote BML, Rés. FM 129 873.

Guillot³⁵, parce qu'il se chargeait d'organiser et de conserver la musique du Concert, mais bien parce qu'un nombre important de volumes provient de sa propre bibliothèque. Nous renvoyons, pour plus de détails sur Jean-Pierre Christin, au passage que nous lui consacrons au titre de copiste de musique³⁶.

Jean-Pierre Christin, s'il ne participe pas au même titre que Bergiron de Briou à l'élaboration de la bibliothèque, va néanmoins l'agrandir à sa mort en léguant ses volumes de musique. Sa signature, présente sur un bon nombre de partitions conservées, lie son nom au fonds de grands motets lyonnais.

2. L'académie des Jacobins

Contemporaine de l'académie des beaux-arts, l'académie des Jacobins ne vivra que quelques années. Elle s'éteint avec la disparition de sa fondatrice Henriette-Guillaume Poullétier de Nainville en 1727³⁷. Son fonds musical rejoint alors celui de l'académie des beaux-arts. Aucun inventaire ne semble avoir été fait. Seul le cachet des Jacobins, présents sur certaines partitions conservées, permet de recenser quelques titres. Dans le point précédent consacré à l'académie des Jacobins, nous avons déjà donné la liste des partitions portant la marque de cette société. Le fonds musical lyonnais contient dix-sept titres ayant ce cachet, dont quinze grands motets : les onze compositions d'Estienne, le *Deus noster refugium* de Drouard de Bousset, le livre III de motets de Campra contenant l'*In convertendo* et le *Cantate Domino* et l'*Exurgat Deus* de Lalande (offerts tous deux du vivant de M^{me} Poullétier).

3. Antoine Hedelin

Plusieurs partitions et parties séparées portent la signature d'Hedelin, souvent dans le coin supérieur droit de la page. Cet amateur de musique française, mais surtout italienne, qui avait la charge de conseiller du roi et d'inspecteur général de la Monnaie, fait don de sa collection à l'académie. Il s'agit en fait de presque la totalité des petits motets que possède la bibliothèque du Concert. L'inventaire des motets à voix seule et symphonie (ordre E³⁸) indique en préambule que la liste des œuvres comporte « cinquante motets de divers auteurs, dont le détail se trouve dans l'inventaire particulier de la musique donnée

³⁵ GUILLOT (Pierre), *Catalogue des manuscrits musicaux de la bibliothèque municipale de Lyon*, *op. cit.*

³⁶ Christin est recensé comme copiste Lyon-28. *Cf. infra* : chapitre II, p. 260-261.

³⁷ Cette académie fait l'objet du chapitre II de notre deuxième partie (p. 64-73).

³⁸ Cette classification est celle des différents inventaires de la bibliothèque de musique du Concert. Le détail de la répartition des différents ordres est exposé plus loin (p. 169-171).

par M^r Hedelin »³⁹. Mais on trouve aussi, indiqués de la même façon, cinquante-trois motets à deux voix et sans symphonie de divers auteurs (ordre F), vingt-quatre motets anonymes à deux voix et symphonies (ordre G), soixante-dix-huit motets à trois voix sans symphonie (ordre H) et treize motets à trois voix et symphonie de divers auteurs (ordre I). L'« inventaire particulier » d'Hedelin signalé dans le catalogue n'a pas été conservé. Cet amateur avait donc une très riche collection de petits motets ; la signature d'Hedelin figurant aussi sur des partitions de musique instrumentale et profane indique que la collection de musique ne devait pas se limiter à eux seuls. Son nom apparaît aussi sur un recueil parisien de la première édition des motets de Campra à une, deux et trois voix⁴⁰. Sa collection était-elle destinée à son usage personnel ? Étant donnée la variété des effectifs, des instruments, mais aussi la présence de quelques grands motets, il est difficile de l'affirmer. Il semble s'agir plutôt d'une bibliothèque de collectionneur. Il n'est pas exclu non plus qu'elle puisse avoir un lien avec un couvent.

Voici la liste de la musique conservée sur laquelle la signature d'Hedelin côtoie le cachet de l'académie des beaux-arts. Cette liste ne comporte que les œuvres conservées, puisque la liste de l'inventaire d'époque est perdue. Il est curieux de constater que sur les six œuvres, quatre sont en parties séparées (ps). Les genres sont variés, mais les grands motets sont au nombre de deux⁴¹ :

- ANONYME, *Domine salvum fac regem*, grand motet (ps).
- ALDROVANDINI, *Santa Cecilia*, oratorio (partition).
- BASSANI, *Ad arma gigantes*, petit motet (ps).
- COUPERIN et FINGER, *Sonates en trio* (ps).
- LOTTI, *Laudate pueri*, grand motet (ps).
- STRADELLA, *Qui habitat*, petit motet (partition).

Le règlement de la bibliothèque comporte un petit paragraphe, attestant ce don d'Hedelin au Concert et spécifiant que ces motets seraient numérotés de la même manière que les autres⁴². Les deux grands motets de la liste ci-dessus, le *Domine salvum fac regem* anonyme et le *Laudate pueri* de Lotti portent des numéros voisins (n^{os} 129 et 132). Ils ont donc tous deux été catalogués ensemble, peu avant les compositions d'Estienne provenant de l'académie des Jacobins. Le fonds de l'académie rivale est donc arrivé à peu près en même temps que celui de la bibliothèque d'Hedelin, soit vers 1727. De plus, les motets à grand chœur italien sont majoritairement regroupés, dans le catalogue d'ordre A, entre les n^{os} 118 et 131. Le n^o 132 est anonyme et nous savons qu'il provient de la bibliothèque d'Hedelin, tout comme le n^o 129. Le n^o 118 est le *Qui habitat* de Stradella, catalogué indûment parmi les grands motets. Il est donc fort possible que cette série

³⁹ *Inventaire de la bibliothèque du Concert*, manuscrit, 1741, BML, Rés. FM 134 008.

⁴⁰ Ce recueil est conservé à la BNF et porte la cote Vm¹ 103.

⁴¹ Le *Qui habitat* de Stradella est catalogué comme un grand motet dans l'inventaire de la bibliothèque du Concert. En réalité, il est écrit pour cinq voix et basse-continue.

⁴² *Fonctionnement de la bibliothèque*, op. cit.

d'œuvres provienne d'une seule et même collection et que les titres en aient été répertoriés ensemble. Le goût prononcé d'Hedelin pour la musique italienne explique la présence de motets à grand chœur italiens dans le fonds lyonnais. Il serait aussi légitime de penser que les compositeurs anonymes de cette série soient italiens. La grande présence de motets italiens ne serait donc pas un choix de l'académie, mais plutôt celui de l'amateur qui a fait don de sa bibliothèque.

4. Marie-Gabrielle et Angélique Hullot

On ne retrouve malheureusement aucune trace dans le fonds lyonnais de la collection musicale de ces deux professeurs de musique officielles de l'académie. Seules les archives nous offrent quelques informations. À la mort d'Angélique en 1735, sa sœur Marie-Gabrielle donne, entre autres, toute sa bibliothèque musicale à la ville. Elle reçoit en échange une rente de 200 livres par an, dont la moitié est versée tous les six mois par le consulat et ce jusqu'à son décès, le 21 septembre 1772⁴³. Les volumes de leur collection sont d'abord versés à la bibliothèque publique, puis la musique rejoint le fonds de l'académie.

5. Léonard Michon

Né en 1675, mort en 1746, Léonard Michon est avocat du roi au bureau des Finances. C'est un académicien actif. Son *Journal de Lyon* – que nous avons déjà abondamment cité – nous apprend qu'il s'initie à la flûte traversière en très peu de temps⁴⁴. Il possède d'ailleurs quelques ouvrages pédagogiques pour cet instrument. Sa bibliothèque est mise en vente le 8 janvier 1773. Peu avant, est édité un catalogue général de ses titres⁴⁵. La vente débute avec les ouvrages de sciences, théologie, histoires, *etc.* et se termine par la musique. La très grande majorité des partitions, au nombre de vingt-neuf, sont des œuvres lyriques, tragédies ou opéras comiques, de Lully à Philidor. Il s'y trouve aussi deux recueils d'ariettes et de duos et quelques rares motets⁴⁶. Ces derniers sont cités au début de la liste du catalogue de vente :

⁴³ *Comptabilité municipale*, 1^{er} septembre 1735, AML, CC 3162, pièce 155.

⁴⁴ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, février 1721, t. II, f^o 97 r^o-v^o.

⁴⁵ *Catalogue des livres de feu M. Michon, Ancien Avocat au Bureau des Finances*, Lyon : Claude-Marie Jacquenod, rue Mercière, 1772, BML, 371 381, p. 140–142.

⁴⁶ Voici l'inventaire de la bibliothèque de Michon (sans les trois motets que nous citons dans le corps de texte) : *Armide*, Lully, *in-folio*, Paris, 1718 ; *Amadis*, Lully, *in-folio*, Paris, 1711 ; *Zéphire & Flore*, Lully, *in-folio*, Paris, 1688 ; *Le Triomphe de l'Amour*, Lully, *in-folio*, Paris, 1668 ; *Recueil manuscrit des plus beaux endroits des Opéras de Lully*, 2 vol. *in-folio* ; *Issé*, Destouches, *in-folio*, Paris, 1724 ; *Les Elémens*, Destouches et Lalande, *in-4*, Paris, 1725, oblong ; *Iphigénie en Tauride*, Campra et Desmarest, *in-4*, Paris, 1793, oblong ; *L'Europe Galante*, Campra, *in-folio*, Paris, 1724 ; *Tancredi*, Campra, *in-4*, Paris, 1737 ; *Apollon, Berger d'Admette*, nouvel Acte ajouté au *Triomphe de l'Harmonie*, Grenet, *in-folio* ; *Zaïde*, Royer *in-folio*, Paris, 1739 ; *Erosine*, Berton, *in-folio* ; *Le Ballet des Saisons*, Colasse, *in-4*, Paris, 1695, oblong ; *Le*

- LALANDE, motets à grand chœur (imprimés, 1729).
- CAMPRA, motets à voix seules (imprimés, 1712).
- BERNIER, motets à voix seules (imprimés, 1713).



Illustration 11 :
portrait de Léonard Michon

Quelques partitions conservées aujourd'hui à la bibliothèque municipale de Lyon portent l'*ex-libris* de Michon. La totalité de sa bibliothèque n'a donc pas été vendue et une partie a été reversée au Concert. Mais aucune partition n'a été inscrite au catalogue de l'académie, dont la mise à jour s'arrête avant 1773, aucun des grands motets du *corpus* étudié ne provient de la bibliothèque de l'avocat. En effet, les motets gravés de Lalande comportent tous un numéro de l'académie des beaux-arts et montrent des traces d'exécution, ce qui n'aurait pas été le cas s'ils étaient rentrés dans la bibliothèque du Concert en 1773, puisque l'académie cesse ses activités cette année là. Ce ne sont donc pas les exemplaires conservés qui appartenaient à Michon.

Les autres partitions listées plus haut sont des petits motets. De plus, pas un motet ne porte l'*ex-libris* de Michon, contrairement à certaines œuvres lyriques. La vente étant publique, les motets ont donc probablement été acquis par des particuliers.

6. M^{lle} Périsset

Le motet *Confitebor tibi*, de Pétouille, entre au catalogue entre 1754 et 1766. Sur sa couverture, est rappelé le fait qu'il a été « donné à l'academie par M^{lle} Perisset ». Nous n'avons pu trouver aucune information sur cette demoiselle. Des frères Périsset, imprimeurs-libraires à Lyon, fondent leur commerce en 1759. Leur activité se poursuivra le siècle suivant, mais rien n'indique un lien de parenté avec la donatrice.

Triomphe des Sens, Mouret, in-4, Paris, oblong ; *Pyrame & Thysbé*, Rebel et Francœur, in-4, Paris, 1726, oblong ; *Jephthé*, Montéclair, in-folio, Paris ; *La Guirlande*, Rameau, in-4, Paris, oblong ; *Les Fêtes de l'Hymen & de l'Amour*, Rameau, in-4, Paris, oblong ; *Les Talents Lyriques*, Rameau, in-4, Paris, oblong ; *Pigmalion*, Rameau, in-4, oblong ; *Tyton & l'Aurore*, Mondonville, in-folio, *Cantates Françaises*, Clerambault, in-folio, Paris, 1710 ; *Le Peintre amoureux de son modèle*, Duny, in-4 ; *Le Maréchal Ferrant*, Philidor, avec les parties séparées, in-4 ; *Le Cadi Dupé*, Monsigny, in-4 ; *Le Roi & le Fermier*, Monsigny, in-4 ; *Recueil manuscrit, de Duos à boire*, in-folio ; *Recueil de plusieurs Ariettes Italiennes & Françaises*, Galuppi, Sarti, Jommelli et Rinaldo ; *Le Duc*, Berton, in-4, oblong.

Les provenances des œuvres sont donc bien diverses, et réparties sur tout le XVIII^e siècle. Si certaines collections ne sont pas véritablement assimilées au fonds, comme celle de Christin qui ne figure pas au catalogue, d'autres peuvent être nettement identifiées dans l'inventaire d'ordre A du Concert. Ainsi les volumes de l'académie des Jacobins ou les motets italiens et anonymes de Hedelin.

D. Le catalogage des œuvres

En 1714, Nicolas Clément, garde de la bibliothèque du roi, écrit cette considération sur le catalogue d'une bibliothèque :

« Tout le monde sçait que l'ame d'une Bibliothèque est un bon catalogue... On peut regarder un catalogue dans trois veues differentes : ou par rapport à la seureté des livres, ou pour connoitre ce que chaque auteur a escrit, ou pour sçavoir ce qui a esté escrit sur chaque matiere. ⁴⁷ »

L'une des richesses de la bibliothèque lyonnaise est effectivement sa classification. Extrêmement précise, celle-ci comporte dix-neuf catégories, possédant chacune son propre catalogue. Les archives lyonnaises ayant conservé ces précieuses listes, nous avons une connaissance très détaillée du répertoire du Concert. Comme le suggère Nicolas Clément, que nous avons cité ci-dessus, le catalogue est en effet représentatif d'une collection. Le classement est une source considérable d'informations. Il permet de recenser des œuvres perdues, d'authentifier des manuscrits conservés ou encore de dater des partitions les unes par rapport aux autres.

1. Une classification par genre

LES DIFFERENTS ORDRES

Le système de classification de la bibliothèque de l'académie répartit la musique par genres ; il différencie musique italienne et française, vocale et instrumentale, considérant aussi les effectifs. Les grands motets rentrent tous dans l'ordre A, tandis que les petits motets, par exemple, sont répartis en sept catégories (D, E, F, G, H, I et L). À l'intérieur

⁴⁷ Rapport adressé par Nicolas Clément, garde de la bibliothèque du roi, à l'abbé de Louvois, Camille Le Tellier, bibliothécaire du roi. Cité par : BALAYÉ (Simone), *La bibliothèque nationale des origines à 1800*, Genève : Droz, 1988, p. 105. Cet ensemble est cité par : MASSIP (Catherine), « Le catalogue de Sébastien de Brossard : richesses et lacunes d'un cadre méthodologique », in : DURON (Jean) éd., *Sébastien de Brossard, musicien*, Versailles : CMBV, Klincksieck, 1998, p. 103.

de chaque catégorie, les pièces ne sont pas obligatoirement numérotées, ni répertoriées de façon détaillée. Les ordres A, B, C, M et O présentent pourtant un inventaire complet et numéroté. C'est pourquoi nous indiquerons dans la liste ci-dessous le nombre de pièces, par « numéro » uniquement lorsque le détail y figure, et en utilisant le mot « livre » ou « pièce » lorsqu'il n'existe pas de numérotation. La liste suivante est celle de l'*Ordre des pièces de Musique, qui sont dans la Bibliothèque du Concert de l'Académie des Beaux Arts de Lyon* ⁴⁸ :

- Motets à grand chœur (284 numéros).
- Pièces de musique françaises à grand chœur (155 numéros).
- Symphonies à grands concerts (37 numéros).
- Motets à voix seule (33 pièces).
- Motets à voix seule et symphonies (71 pièces).
- Motets à deux voix (56 pièces).
- Motets à deux voix et symphonies (28 pièces).
- Motets à trois voix (89 pièces).
- Motets à trois voix et symphonies (33 pièces et 1 livre).
- Oratoires latins.
- Partitions de motets à une, deux, trois, quatre voix avec et sans symphonies (2 livres).
- Cantates françaises, en partition (11 numéros).
- Cantates françaises en parties séparées.
- Symphonies en *duo* et *trio* (51 numéros).
- Oratoires en italien (5 œuvres).
- Cantates italiennes en partition (5 livres).
- Cantates italiennes et ariettes en parties séparées.
- Airs italiens, fragments d'opéra et cantates en parties séparées.
- Airs et concert de trompette marine et de bouches par le S^r. J. B. Prin.

Léon Vallas a déjà édité le catalogue intégral de cette bibliothèque, avec le détail de chaque pièce. Nous n'avons pas jugé utile de le reproduire ici et renvoyons à son ouvrage pour le catalogue complet ⁴⁹.

On le voit, la musique sacrée rassemble plus de la moitié des ordres. Les grands motets figurent en tout premier. Cet ordre A comporte un nombre de titres largement supérieur aux autres. Il faut ajouter à cela la longueur des pièces. En termes de volume, un grand motet est un livre à lui seul, alors que les petits motets sont reliés en recueils ou cahiers pouvant en assembler une dizaine. Les œuvres à grand chœur et symphonie sont donc incontestablement privilégiées au regard de ce catalogue par la quantité et le volume qu'elles représentent.

⁴⁸ Manuscrit, BML, Rés. FM 134 008.

⁴⁹ VALLAS (Léon), [1908], p. 153–168. La liste publiée par Vallas ne rend toutefois pas compte de certaines particularités des catalogues manuscrits originaux. Le parti pris dans la disposition des ajouts altère, nous semble-t-il, la compréhension de l'histoire du catalogue : la mise en page du manuscrit donne en effet parfois certaines indications précieuses sur la rédaction du catalogue et la chronologie des ajouts.

Les œuvres lyriques dans le style français tiennent la deuxième place. Elles viennent juste après les grands motets dans le classement (ordre B) mais aussi par leur importance. La bibliothèque rassemble plus de cent cinquante opéras ou tragédies, ce qui est exceptionnel. En réalité, ce ne sont pas toutes des œuvres dans leur version originale, mais souvent des « fragments modernes », c'est-à-dire des extraits remaniés en un, deux, voire trois « concerts ». Bergiron en a ainsi composé plus de quarante ! Les œuvres pouvaient être jouées alors à l'Académie, dans une version de concert plus adaptée aux séances hebdomadaires. Les *Affiches de Lyon* rendent bien compte de cette pratique, annonçant la même œuvre d'une semaine à l'autre au programme des concerts de l'Académie des beaux-arts : les concerts sont en réalité différents, puisque l'œuvre lyrique est sûrement divisée en deux, voire trois parties, exécutées successivement sur deux ou trois semaines.

Les petits motets, assez nombreux aussi, proviennent en réalité pour la majorité de la bibliothèque d'Antoine Hedelin. Chaque ordre de la collection musicale du Concert ne compte qu'une dizaine d'œuvres n'ayant pas appartenu à Hedelin ; ces motets sont cités dans chaque inventaire après les volumes de Hedelin.

Le troisième ordre contient la musique instrumentale, tout comme les ordres O et T. Les musiques françaises et italiennes n'y sont pas dissociées ; on y retrouve concertos, duos et trios. L'ordre T a été ajouté par la suite et est plus original. Il est constitué d'un mémoire et de partitions pour la trompette marine. Ceux-ci ont été envoyés par Jean-Baptiste Prin, virtuose de cet instrument, aux académiciens. Certaines œuvres sont encore conservées à Lyon, dont le fameux mémoire de Prin.

LES DETAILS DE LA CLASSIFICATION

Le règlement de l'Académie, joint aux différents catalogues, explique de manière très claire la numérotation dans les différents ordres :

« Chaque pièce aura son numéro particulier, qui commencera par 1 à chaque ordre, et sera marqué outre son numéro, de la lettre qui désigne l'ordre dans lequel elle se trouve. par exemple le Motet = *Cum invocarem* a grand chœur étant de l'ordre .A. n° 7 ainsi des autres il sera marqué sur son portefeuille et sur la partition .A. n° 7.

Quand il n'y aura ni partition ni portefeuille à de certaines pièces elles seront marquées sur l'enveloppe, ou sur la 1^e partie détachée de la pièce. par exemple le 6^e œuvre de Corelli qui est a grand concert étant de l'ordre .C. il sera C. n° 1 sur le 1^{er} violon ou si l'on veut de même sur chaque couverture des parties ;

Le motet a voix seule et symphonie, *In convertendo* par M^r Valette qui est de l'ordre .E. pourra être marqué E. n^o 1. ⁵⁰ »

Ce classement simple et facile d'usage, puisqu'il permet de rajouter à l'infini des numéros aux ordres, est complété par une autre règle énoncée ci-dessous :

« Il faut aussi que ces motet particulier [*sic*] ayent aussi des marques particulieres suivant les voix dont ils se trouveront. par exemple pour les motets a voix seule et symphonie qui sont de l'ordre .E. pour ceux qui seront pour les Dessus pourront être marqué .E. n^o tel Ceux pour la h. contre .E. E. – en commençant toujours chaque genre de voix par le n^o 1. et laisser du vuide dans le grand inventaire pour y ajouter les motets de la meme espece qui pouronts venir dans la suite à l'Academie, Ceux pour la taille E.E.E. n^o – et ceux pour la Basse E.E.E.E. n^o –. ⁵¹ »

Un chanteur pourrait ainsi trouver aisément dans la bibliothèque un répertoire de motets pour sa tessiture. Cette numérotation particulière ne vaut que pour les motets à voix seule. En réalité elle n'est restée que purement théorique. Le manuscrit du motet de Valette de Montigny, cité comme exemple plus haut, ne porte d'ailleurs même pas la lettre E sur sa couverture ⁵² ; pour la majorité des motets, la présentation en recueil a sûrement compliqué ce système de repérage.

Enfin, dernière considération, concernant uniquement les motets à grand chœur : ceux-ci doivent être rangés dans les armoires selon leur ordre d'acquisition. Nous reviendrons plus loin sur les conséquences de cette organisation sur les possibilités de datation des partitions ⁵³.

2. Les catalogues ou inventaires

PRESENTATION SELON LES TEXTES OFFICIELS

Le fonctionnement de la bibliothèque requiert en principe trois inventaires pour chaque ordre : un grand, mentionné en premier et destiné à la bibliothèque, et deux annexes signées des officiers de l'académie. L'une de celles-ci reste dans la bibliothèque, l'autre dans les archives de l'académie. Voici le texte sur lequel nous nous appuyons :

« Sur le grand livre d'inventaire, il faudra laisser du papier blanc a la fin de chaque ordre pour y mettre les pieces qui pouront venir dans la suite, du meme genre et meme laisser de l'espace a chaque article pour y ajouter les parties qu'on pouroit augmenter dans la suite. ; ce grand livre ne pourra pas estre signé, mais il y en aura deux autres semblables porté par les statuts dont l'un restera aussi dans la bibliotheque, et l'autre déposé dans les archives, ou tout sera écrit de suite et

⁵⁰ *Fonctionnement de la bibliothèque, op. cit.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² L'écriture du titre est pourtant bien de Bergiron. Mais aucun indice de catalogage n'apparaît sur les premières pages.

⁵³ L'étude consacrée aux reliures des partitions conservées met en évidence le fait que les partitions ont effectivement été numérotées pour la plupart selon leur date d'entrée dans la bibliothèque. Nous renvoyons pour plus de détails à la section du chapitre suivant consacré aux reliures (p. 189–206).

verification sera signée par les officiers a la fin de ce qui sera écrit, après cet arrêté on écrira les nouvelles acquisitions de l'année suivante, après lequel on fera un nouvel arrêté apres avoir examiné si chaque article nouveau aura été placé dans le grand livre d'inventaire dans son ordre ; ainsi des autres années. ⁵⁴ »

Cette règle a-t-elle été appliquée telle quelle ? Vallas émet des doutes quant aux inventaires prévus par les statuts de 1724 et mentionnés dans le texte ci-dessus : « L'article VII signale l'existence de registres tenus en double. Il est possible que ce règlement soit resté lettre morte ; en tout cas, nous n'en avons trouvé aucun ⁵⁵. »

Les catalogues conservés ne semblent pas concorder exactement avec la description citée ci-dessus. Celle-ci n'est d'ailleurs pas datée : a-t-elle été rédigée dès la fondation de l'Académie en 1713, en même temps que les statuts de 1724, ou plus tard ? Lors de la rédaction du document, les inventaires mentionnés n'existent pas encore, puisque toutes les indications sont données pour leur présentation : « il faudra laisser du papier blanc à la fin de chaque ordre ». Ce premier règlement daterait donc des débuts de l'Académie ⁵⁶. Mais nous verrons plus loin que la description de ces inventaires ne correspond pas entièrement aux documents conservés. Devraient en effet exister un inventaire de grand format non signé et deux autres listes, de même facture, signées de tous les officiers et du directeur de l'Académie, ce qui n'est pas le cas.

Le règlement municipal est toutefois très explicite, dès lors que la salle du Concert est rachetée en 1741 par la ville : toute la collection de musique, existant à cette date et acquise par la suite, appartient désormais à la municipalité et le bibliothécaire doit en fournir un catalogue ⁵⁷. L'inventaire général doit être établi en double exemplaire, le premier pour le Concert, le second, déposé au bureau du secrétariat de la ville, pour le consulat. Une liste complémentaire de la musique nouvellement copiée ou achetée pendant l'année doit être remise chaque mois de janvier au secrétariat de la ville par les officiers de l'Académie. Il serait logique que ces listes de mises à jour soient reportées directement sur le registre municipal. Cet article semble être très important pour le consulat. Est-ce parce que Coignet ne l'appliquait pas à la lettre que l'acte l'officialisant à son poste de bibliothécaire rappelle la clause avec insistance en 1754 ⁵⁸ ?

⁵⁴ *Fonctionnement de la bibliothèque, op. cit.*

⁵⁵ VALLAS (Léon), [1908], p. 58.

⁵⁶ L'écriture est cependant la même que dans le catalogue des ordres C, M et O, datant de 1748 et décrit plus loin (voir *infra*, p. 179).

⁵⁷ *Délibération consulaire*, 30 décembre 1741, AML, BB 306, f° 189.

⁵⁸ On lit dans l'acte officialisant Coignet comme garde de la bibliothèque du Concert :

« Les dits Sieurs Directeurs et officiers [...] espéroient que [...] le consulat voudroit bien se charger de cette dépense dont la diminution contribueroit [...] aux offres que faisoient les Sieurs Directeurs et officiers de faire faire un inventaire général de tout ce qui compose ladite Bibliothèque d'en fournir un double d'eux signé pour être déposé au bureau du Secrétariat et de fournir aussi à la fin de chaque année un état de tout ce qui aura été pendant son cours acheté et ajouté à la ditte bibliothèque pour ledit état être joint par supplément au dit inventaire general. » (*Délibération consulaire*, 2 avril 1754, AML, BB 321, f° 64 r^o-65 v^o).

On relève, dans ce deuxième texte du 30 décembre 1741, une légère différence avec le descriptif du fonctionnement de la bibliothèque cité plus haut. Ici, ce ne sont pas trois mais deux catalogues qui sont mentionnés : un premier inventaire général, probablement non signé, et un second pour le consulat, signé de tous les officiers et du directeur du Concert.

Certains de ces catalogues ont été conservés. Ce sont ces différents exemplaires qui vont nous permettre de comprendre un peu mieux l'histoire de la bibliothèque. Car les inventaires ont leur importance au même titre que les partitions. Voici la liste des documents conservés à Lyon :

– **Archives municipales (dossier 0003 GG 156)**

Musique Latine a Grand Chœur Sous l'ordre A, qui est dans la Bibliothèque du concert de l'academie des beaux arts de la ville de Lion, 27 mai 1754 (ajouts après le 27 mai 1754 et après le 9 juin 1766), pièce 14.

Inventaire des pièces de Musique françaises & Italiennes a grand cœur, ordre B, du concert de l'academie des Beaux arts, 27 mai 1754 (ajouts après 27 mai 1754 et après le 9 juin 1766), pièce 15.

Inventaire des pièces de Musique Latines françaises et Italiennes a une, deux, trois voix symphonies En concerto, en duo et trio, qui sont dans la Bibliothèque du concert de l'academie des beaux arts sous les ordres suivants C. D. E. F. G. H. I. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T, 27 mai 1754 (ajouts en 1756 et 1764), pièce 16.

– **Bibliothèque municipale (dossier Rés. FM 134 008)**

Inventaire des pièces de Musique françaises et Italiennes a grand Chœur, ordre B, 1742 et 1743 (ajouts jusqu'en 1767).

Ordres C. M. O. De la Bibliothèque de musique de L'académie des Beaux arts, 1748.

[Inventaire des ordres C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R et S], 1742.

Suite de l'ordre T, s. d.

Les ordres A et B, les plus volumineux et tous deux numérotés, font donc l'objet d'un inventaire séparé. L'ordre B figure même en deux exemplaires. Il y a aussi un catalogue commun pour les ordres C, M et O, un fragment du catalogue de l'ordre T et deux catalogues généraux des ordres C à S (ou T). Les ordres A, B et T ont donc chacun leur catalogue séparé, tandis que les ordres C à S (ou T) figurent tous dans le même cahier. Les doublons concernent le catalogue de l'ordre B et les deux catalogues des ordres C–S (ou T).

LES CATALOGUES DU CONSULAT

Les trois catalogues conservés aux archives de la ville de Lyon seraient les exemplaires fournis par le Concert au consulat. Plusieurs arguments étayent cette thèse. Remarquons

tout d'abord la date commune de ces trois documents : ils ont été établis le 27 mai 1754, avec des révisions et ajouts plus tardifs. Ils sont ensuite signés de manière officielle par le directeur et tous les officiers du Concert. Les émargements sont précédés d'une mention on ne peut plus explicite :

« Le present Inventaire arreté et remis au secretariat de la Ville par nous Soussignés Directeur et officiers de l'academie des beaux arts, a la forme de la deliberation Consulaire du deux avril dernier. a Lyon le Vingt sept may Mil sept cent cinquante quatre. ⁵⁹ »

Il s'agit donc bien des exemplaires fournis par l'académie au consulat, comme l'exigeait l'acte consulaire intronisant Coignet dans ses fonctions de garde de la bibliothèque. Venant confirmer ceci, une plume du XVIII^e siècle, peut-être celle de Coignet, a ajouté dans l'angle supérieur de chaque inventaire la mention « Hotel de ville », précisant qu'il s'agissait des exemplaires destinés à l'administration municipale. Enfin, les trois catalogues présentent un état complet de la collection (A, B, puis C-T). Ils ont exactement la même présentation, les mêmes dimensions et le même papier ⁶⁰. Ils ont tous trois été copiés par Coignet ⁶¹. Les inventaires ne comportent que très peu de mises à jour. Lorsqu'il y en a, elles sont introduites par un petit paragraphe daté, comme le montre l'illustration ci-dessous :

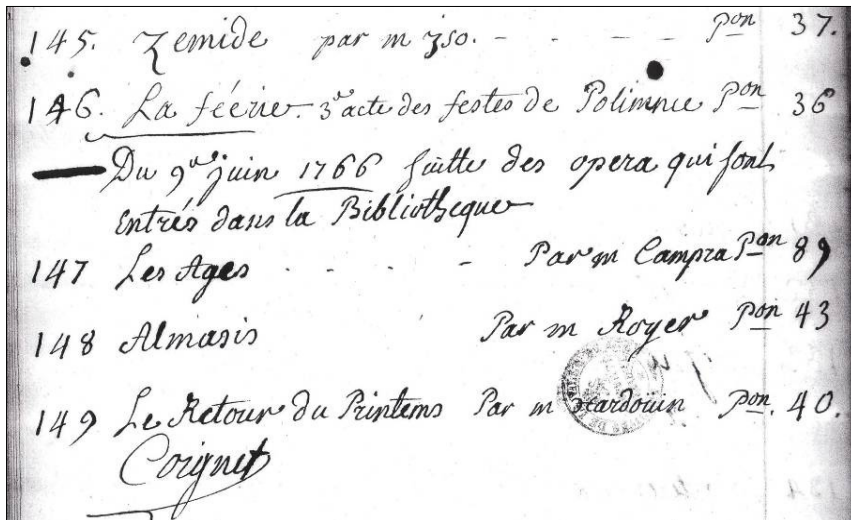


Illustration 12 : exemple d'ajout dans le catalogue de l'ordre B (AML)

⁵⁹ Cette phrase figure sur les trois inventaires conservés aux AML cités plus haut.

⁶⁰ La couverture est cartonnée, de format 230 × 365 mm. Un cachet de l'académie est apposé sous le titre de chaque inventaire. Une page de garde est laissée vierge. La fin des cahiers présente aussi des folios vierges, mais dont les marges ont été tracées au crayon de bois (19 vierges pour 8 utilisés dans l'ordre A, 16 pour 5 dans l'ordre B, 8 pour 9 dans les ordres C-S). Le filigrane, datant de 1742, est à peu près illisible. En revanche, la contremarque représente des armoiries avec une trompe de chasse, ornée d'un ruban formant une boucle.

⁶¹ L'écriture des inventaires et celle de la signature sont exactement les mêmes. Coignet signe souvent après les mises à jour ; la plume a alors, en outre, la même épaisseur et l'encre la même couleur.

▪ **Ordre A – 1754**

Le premier catalogue délivré au consulat, celui de l'ordre A, s'arrête en 1754, au n° 219. Cinquante-huit motets sont ajoutés après cette date, sans aucune autre indication temporelle que la mention : « Suite des Motets qui sont entré dans la Bibliothèque du Concert de l'Académie des Beaux Arts depuis le 27^e May 1754 ». De même, on retrouve après le n° 277 l'explication suivante : « Du 9^e juin 1766 il a été déposé Dans la Bibliothèque les Motets ci-dessous » et la liste des sept numéros supplémentaires. Les ajouts sont toujours inscrits par Coignet, le garde de la bibliothèque qui copie l'inventaire, même si son écriture devient moins soignée vers la fin.

▪ **Ordre B – 1754**

L'inventaire de l'ordre B, copié également par Coignet, a la même histoire que le précédent. Arrêté le 27 mai 1754, il comporte à cette date cent trente et un numéros. Dix-sept œuvres sont ajoutées entre 1754 et 1766. Les trois dernières partitions lyriques entrent dans le catalogue après le 9 juin 1766.

▪ **Ordres C à T – 1754**

L'inventaire des ordres C à T, recopié par Coignet, présente les titres les uns après les autres, avec la description détaillée de la partition ou des parties, gravées ou manuscrites, mais sans alinéa, ni colonne supplémentaire. Sur les ordres C–T, après le 27 mai 1754, ont été ajoutées seulement deux œuvres, l'une en 1756, l'autre en 1764. Les dates sont écrites et soulignées, à côté des titres. Ces ajouts sont inscrits à la toute fin du catalogue, et non dans les différents ordres correspondants. La présentation de ces deux ajouts diffère du reste de l'inventaire : le nombre de parties séparées correspondantes est indiqué dans la marge.

Les deux premiers catalogues ont donc subi exactement les mêmes modifications. Deux séries d'ajouts ont été faites, l'une entre 1754 et 1766, l'autre entre 1766 et 1773 environ, date de la dissolution de l'académie. Le troisième catalogue ne comporte en tout, après 1754, que deux numéros supplémentaires pour dix-sept ordres, et les acquisitions datent de 1756 et 1764. Les mises à jour annuelles édictées par le consulat dans le règlement officiel n'ont donc pas été vraiment respectées. Il n'y eut en effet que deux ajustements : le premier douze ans après l'établissement des inventaires et le second bien plus tard. Les ajouts du catalogue C–T datent peut-être eux-aussi de ce moment là ; ils pourraient avoir été datés suivant la date d'acquisition et non celle de mise à jour, comme

cela a été fait pour les ordres A et B. De fait, les dates de 1756 et 1764 sont inscrites à côté du titre des œuvres musicales, sans qu'il soit spécifié, comme dans les deux premiers catalogues, qu'il s'agit de la liste des partitions rentrées dans la bibliothèque à partir d'une certaine date.

LES CATALOGUES DE L'ACADEMIE

Les différents catalogues conservés à la bibliothèque municipale, provenant des archives de l'Académie, sont en revanche plus difficiles à analyser. Ils sont tous réunis sous une reliure moderne, à côté du règlement de la bibliothèque et de la liste des différents ordres du catalogue que nous avons reproduits plus haut. Les catalogues des ordres B et C-S sont tous de la même main.

▪ **Ordre B – 1742 et 1743**

Le premier des inventaires, recensant les pièces de musique françaises et italiennes à grand chœur, est bien plus détaillé que celui des archives municipales. Chaque numéro comporte plusieurs lignes : la première pour le titre et le genre, la deuxième pour le compositeur et la dernière pour le détail des exemplaires s'il en existe plusieurs. Au bout de la ligne, des colonnes indiquent le nombre de rôles, de voix, d'instruments et le total des parties. Lorsqu'il existe plusieurs jeux de parties séparées, les deuxième et troisième sont précédés d'une date. Le numéro de catalogue est indiqué dans la marge à gauche. Il semble que l'espace libre entre chaque œuvre ait été prévu pour permettre le recensement des acquisitions d'autres versions des différents opéras ou ballets. La couverture de l'inventaire est cartonnée et les dates de « 1742 Et 1743 » ont été inscrites d'une autre main, d'une écriture ressemblant à celle de Coignet. La graphie de l'inventaire n'a pu être identifiée par nous.

Le catalogue comprend cent cinquante-cinq numéros. Jusqu'au n° 109, les quelques dates écrites vont de 1729 à 1741. Manifestement, les dates n'indiquent pas l'entrée des œuvres dans la bibliothèque, mais l'ajout de parties séparées au matériel existant ou encore l'acquisition d'une nouvelle partition ; le Concert possédait en effet jusqu'à trois versions d'une même œuvre. Après le n° 109, on peut lire :

« Je soussigné en qualité de Bibliothécaire perpétuel du concert reconnois que les livres et papiers de musique enoncés dans l'inventaire cy dessus jusques à La fin de l'année 1741 conforme à l'original de la Biblioteque, sont dans les armoires dudit concert, & que j'en suis chargé conjointement avec M. Mayevre inspecteur du concert à lyon Ce [sic] »

La mention « conforme à l'original » indiquerait que cet inventaire n'est pas celui qui a servi de modèle, mais qu'il existe en plus un catalogue de référence. C'est probablement

le troisième catalogue que signalait le fonctionnement de la bibliothèque, et qui n'était pas mentionné dans le texte officiel du 30 décembre 1741. Cet exemplaire original, aujourd'hui perdu était probablement destiné à la bibliothèque elle-même ; l'exemplaire conservé à la bibliothèque municipale devait être celui des archives de l'académie.

La date et la signature n'ont pas été ajoutées dans la citation ci-dessus, mais l'écriture est celle de Bergiron de Briou. Puis l'écriture change pour les n^{os} 110–155. Ceux-ci comportent presque tous une date comprise entre 1741 à 1767. Les œuvres sont classées de façon chronologique, les dernières n'étant pas datées. À partir du n^o 122, on reconnaît l'écriture de Coignet.

Ce catalogue de l'ordre B a donc été commencé dans les débuts de l'académie. Les quatre-vingt-un premiers numéros datent d'avant 1729, puisqu'à partir de cette année on rajoute des parties séparées. La liste est mise à jour en 1742, date à laquelle Bergiron la vérifie et certifie la liste, puis elle est continuée jusqu'à la disparition de l'académie. Coignet va faire des ajouts jusqu'en 1767, année de la dernière œuvre recensée. Après 1750, l'écriture de Bergiron disparaît et Coignet est le seul à noter les nouvelles acquisitions.

Il s'agit donc de l'inventaire du Concert établi officiellement après le rachat des biens de l'académie par la ville de Lyon en 1741. Les dates de 1742 et 1743, inscrites sur la couverture, le confirment. Ce catalogue est le seul à avoir été mis à jour de façon régulière. Il est encore intéressant dans la mesure où il permet de connaître exactement le détail des effectifs des œuvres jouées en version de concert.

▪ **Ordres C à S – 1742**

Les ordres C à S sont rassemblés dans un même cahier. L'histoire de cet inventaire est la même que celle de l'ordre B ; l'écriture est semblable. La présentation est toutefois différente : les œuvres sont listées les unes après les autres, sans détail. On y retrouve le même paragraphe de Bergiron attestant de la musique conservée à la bibliothèque à la fin de l'année 1741 et l'écriture est la même que celle de l'ordre B. L'inventaire date donc vraisemblablement du début de l'année 1742. Coignet y a fait de rares corrections ou renvois par la suite, mais aucun ajout. Il n'y a d'ailleurs pas de place pour cela sur les pages, contrairement au catalogue précédent.

▪ **Ordre T**

De l'inventaire de l'ordre T n'est conservé que la dernière page, « suite de l'ordre T ». En réalité, il est possible qu'il s'agisse de l'ordre T en entier, et non pas d'une suite ⁶². Ce n'est ni Coignet, ni le copiste des inventaires des ordres B et C-S, mais une troisième main qui dresse cet inventaire. La graphie est la même que celle du catalogue des ordres C, M et O de 1748 (voir description ci-dessous), mais aussi que celle du règlement de la bibliothèque et de la description des ordres des pièces de musique, mentionnés en début de chapitre ⁶³. Tous ces documents sont d'ailleurs reliés, sous la cote Rés. FM 134 008 à la bibliothèque municipale.

▪ **Ordres C, M et O – 1748**

Le catalogue rassemblant les ordres C, M et O est très particulier pour plusieurs raisons. La graphie, d'abord, si elle est identique à celle de l'ordre T, est complètement inconnue ⁶⁴. Si Bergiron a ajouté « De la Bibliothèque de Musique de L'Académie des Beaux arts, 1748 » sur la couverture, la copie n'est ni de lui, ni de la main de Coignet, qui ajoute seulement un dernier numéro à l'ordre O.

Le catalogue a sélectionné toute la musique instrumentale de la bibliothèque (si l'on excepte les pièces pour trompette marine, classées dans l'ordre T) : symphonies à grand concert (ordre C) et symphonies en *duo* et *trio* (ordre O). Il pourrait donc s'agir d'un répertoire à l'usage des symphonistes. Mais l'inventaire contient aussi les partitions de cantates françaises (ordre M), ce qui est difficilement explicable du point de vue logique. Pourquoi, en effet, ne pas y avoir ajouté les petits motets ou les cantates italiennes ? De plus, les ordres C et O font état de musique en parties séparées, alors que l'ordre M ne contient que des partitions. Comment ce choix des genres pourrait-il s'expliquer ? La date de 1748 ne constitue pas un indice. Le catalogue est le seul à ne pas être signé et à ne donner aucune information quant à son auteur.

La comparaison des différents inventaires, conservés à la bibliothèque et aux archives de Lyon, permet d'apporter des précisions sur ce catalogue des ordres C, M et O de 1748.

⁶² La comparaison avec l'ordre T du catalogue du consulat, absolument identique, montre qu'il n'existe aucun titre précédant ceux qui sont indiqués dans cette « suite de l'ordre T ».

⁶³ *Ordre des pièces de Musique...*, *op. cit.* ; *Fonctionnement de la bibliothèque*, *op. cit.*

⁶⁴ Nous émettons une réserve : il pourrait éventuellement s'agir de la même écriture que celle qui a copié les ordres B et C-S conservé à la BML, mais l'écriture de cet inventaire est trop négligée, par rapport à celles des autres documents très bien calligraphiés, pour permettre une comparaison.

COMPARAISON DES CATALOGUES

La présence en double de certains inventaires permet de les mettre en regard. La comparaison des catalogues de 1742 (conservés à la BML) avec ceux de 1754 (conservés aux AML) se révèle intéressante à plusieurs titres. Comme nous elle permet aussi de justifier la présence de l'inventaire particulier des ordres C, M et O.

▪ Les catalogues du consulat (1754, AML) et de l'académie (1742, BML)

L'ordre A n'a été conservé qu'aux archives municipales. Cependant, l'ordre B et les ordres C–T sont en double exemplaire. L'inventaire de l'ordre B du Concert est bien plus détaillé que la copie remise au consulat, laquelle recense uniquement le total des parties séparées, ne tenant pas compte du détail des augmentations successives. En revanche, les listes de titres sont strictement identiques et comportent le même nombre de numéros, puisque l'exemplaire de 1742 a été complété au fur et à mesure. Seuls les n^{os} 120–121 et 127–128 sont intervertis dans la copie ⁶⁵. Le catalogue de 1754, plus tardif, ne présente pas les différentes étapes d'acquisitions signalées dans celui de 1742.

Le catalogue C–T détaille de la même façon les musiques conservées. Mais l'exemplaire de la ville, plus tardif, comporte plus de numéros, ce qui permet d'identifier les partitions ou parties séparées qui sont rentrées au Concert après 1742. Il englobe aussi l'ordre T, qui se trouve en exemplaire séparé dans les archives de l'académie.

L'ordre C ne comporte pas moins de dix-huit numéros supplémentaires dans le catalogue du consulat, alors que seulement dix-neuf étaient répertoriés au total en 1742 dans le catalogue du Concert. L'académie a donc doublé son répertoire de symphonies en douze ans. Les deux premières œuvres n'ont pas le même nombre de parties sur l'inventaire de la ville et sur celui de l'académie ⁶⁶. Quatre livres de cantates ont rejoint l'ordre M après 1742 : l'inventaire du consulat comporte onze numéros au lieu de sept sur le catalogue du Concert. L'ordre O est assez différent dans les deux catalogues. Globalement, en 1742 il n'y a qu'une vingtaine d'œuvres, contre cinquante et un numéros en 1754. Mais il n'est pas aisé d'établir une correspondance entre les deux listes, tant les œuvres – volumes de sonates ou de duos, gravés ou manuscrits – sont mélangées. Les inventaires des autres ordres (D, E, F, G, H, I, K, L, N, P, Q, R, S et T) sont absolument identiques. Par la suite, Coignet ajoute une correction à propos d'une partition

⁶⁵ « *Zaïs*, Ballet héroïque par M^r Rameau » porte le numéro 120 dans l'inventaire de l'académie, 121 dans celui du consulat ; c'est le contraire pour le « *Ballet des Graces* par M^r Mouret ». « *Zelindor* divertissement par M^{rs} Rebel et Francœur porte le numéro 127 dans l'inventaire de l'académie, 128 dans celui du consulat ; c'est le contraire pour « *La Guirlande* balet par M^r Rameau ».

⁶⁶ Ceci ne peut faire penser à une augmentation du matériel entre 1742 et 1754, car si pour le n^o 2 le catalogue de 1754 annonce un nombre supérieur de parties séparées, c'est l'inverse pour le n^o 1.

répertoriée à l'ordre N ⁶⁷. La correction est visible sur les deux catalogues de 1742 et 1748, tandis que le texte a été directement modifié sur celui de 1754. Ce détail certifie les datations des inventaires. Le texte détaillé qui introduit l'ordre T est strictement le même ; la mention du dernier titre, oublié et ajouté en bas de liste, a été copiée à l'identique.

▪ Ordres C, M et O

Il n'y a donc que les ordres C, M et O qui aient été augmentés entre 1742 et 1754. Ces ajouts auraient dû être reportés sur l'inventaire du Concert. Or le catalogue conservé dans la bibliothèque de l'académie n'a pas été mis à jour. En effet, au lieu de compléter les inventaires de 1742, les académiciens ont préféré créer de nouveaux catalogues pour les ordres C, M et O, dont la liste s'était agrandie. L'existence d'un troisième catalogue, décrit plus haut et présentant précisément ces trois ordres C, M et O, trouve ici son explication.

Le catalogue des ordres C, M, et O de 1748 contient trente-sept numéros pour l'ordre C, onze pour l'ordre M et cinquante et un pour l'ordre O. La liste de cette dernière partie correspond exactement à celle du catalogue de 1754, donné au consulat. Il constitue, par conséquent, une mise à jour du premier inventaire devenu caduque.

Les différents catalogues conservés correspondent donc bien à l'application des règlements édictés par la ville de Lyon. Le premier date de 1742, juste après que le consulat a racheté l'hôtel du Concert et sa collection de musique. Le bibliothécaire fait alors copier des inventaires pour l'académie ; ceux-ci sont conservés aujourd'hui la bibliothèque municipale. Mais leur mise en page ne permet pas d'ajouter les œuvres nouvellement acquises. C'est pourquoi en 1748 il devient nécessaire de faire un nouvel inventaire pour les ordres C, M et O qui ont été considérablement augmentés. La similitude d'écriture avec le règlement de la bibliothèque et le détail des ordres, conservés à la bibliothèque municipale ⁶⁸, pourrait indiquer qu'ils ont été établis par une même personne en 1748. En 1754, lorsque Coignet est institué garde de la bibliothèque par le consulat, il doit établir à nouveau des inventaires de la musique du Concert. Ce sont les manuscrits conservés aujourd'hui aux archives municipales.

⁶⁷ Au n° 2 de l'ordre N, on peut lire : « *nota* : il nen faut que 8 parties les autres 8 on les a remis a M^r Delatourette pour des motets de Bernier ».

⁶⁸ Cf. *supra*, « Les différents ordres » et « Les détails de la classification » (p. 169–171).

3. Les incohérences du catalogue

Mais les informations que livrent les catalogues de la bibliothèque du Concert sont-elles exactes : est-ce que tous les titres répertoriés étaient vraiment présents dans le fonds musical du Concert ? N'y avait-il pas d'autres titres supplémentaires, non-inventoriés ? Peut-on se fier, lorsque l'on étudie le Grand motet à Lyon, à la longue liste d'œuvres mentionnées dans l'ordre A ? La seule indication aujourd'hui pour le musicologue se trouve dans la correspondance entre l'inventaire du XVIII^e siècle et les sources musicales conservées aujourd'hui dans le fonds de l'académie. Mais, sur les partitions et matériels disparus, nous ne pouvons que nous référer au catalogue manuscrit de l'académie. Or, celui-ci présente quelques singularités.

UN CLASSEMENT PAR GENRE PAS TOUJOURS RESPECTÉ

La première de ces singularités concerne le classement lui-même. L'ordre A du catalogue ne contient pas uniquement des motets français à grand chœur et symphonie, contrairement à ce qu'indique pourtant son intitulé. Ainsi pourrait être discutée la présence de messes en musique et de certains motets italiens. Le catalogue semble privilégier dans son classement la langue et l'effectif. Or ces deux derniers genres adoptent toujours le latin, excepté certaines composantes de la messe, et un effectif identique à celui du Grand motet, à savoir des solistes, un chœur et un orchestre. Leur place dans l'ordre A se justifie donc ainsi. En revanche, comme nous l'avons annoncé dans notre introduction générale, le *Buccina litui classica* de Scarlatti et le *Qui habitat* de Stradella (conservés respectivement sous les cotes Rés. FM 133 950 et Rés. FM 133 936) posent un problème différent⁶⁹. Provenant de la collection d'Antoine Hedelin, tous deux sont indexés dans l'ordre A, respectivement aux n^{os} 118 et 130. Cependant, leur effectif ne justifie pas ce classement. Le motet de Scarlatti est un « *motteto a cinque voci [...] due soprani alto tenore e Basso con Violini e tromba e ripieni*⁷⁰ ». Le catalogue mentionne onze parties séparées, dont six sont conservées : il s'agit exclusivement du matériel instrumental, les cinq parties perdues nécessairement aux cinq voix⁷¹. Il n'y a donc vraisemblablement pas de chœur, mais cinq solistes accompagnés d'un ensemble instrumental. Cette hypothèse est confortée par le fait qu'il s'agit d'une œuvre relativement courte (5 sections, pour un total de 217 mesures) et que les parties séparées ne comportent aucune indication d'effectif pour chaque mouvement, du type « chœur » ou « duo », comme c'est généralement le cas pour une œuvre chorale⁷². Quant à la

⁶⁹ Voir l'introduction générale, p. 11.

⁷⁰ Motet à cinq voix, deux sopranos, alto, ténor et basse, avec violons et trompette et remplissage.

⁷¹ Les cinq parties conservées sont les suivantes : *organo, basso continuo, violino ripieni, tromba con violino*, basse de symphonie et *violino solo*.

⁷² L'*incipit* du verset est, lui, bien indiqué sur chaque partie.

composition de Stradella, il s'agit d'une pièce à cinq voix sans symphonie, avec une basse-continue. Ces deux motets auraient donc dû être rangés et inventoriés dans d'autres ordres de la bibliothèque. Cependant, parmi ceux-ci, aucun n'inclut des œuvres à cinq voix. Tout au plus l'ordre L rassemble-t-il les « partitions de motets à une, deux, trois, quatre voix avec et sans symphonies ». Les deux compositions italiennes à cinq voix, avec et sans symphonies, ont donc été placées par défaut avec les motets à grand chœur, alors qu'elles n'appartiennent pas à ce genre musical. Cela explique aussi notre choix de ne pas intégrer ces œuvres au *corpus* étudié, malgré leur classement d'origine.

Ce défaut de classement a pu être identifié sur ces deux motets italiens conservés. Mais d'autres pièces, aujourd'hui perdues, ont peut-être été également rangées dans l'ordre A, alors que leur effectif vocal ou instrumental ne les y destinait pas.

QUELQUES MOTETS EN DOUBLE EXEMPLAIRE

Une deuxième anomalie apparaît à la lecture de l'inventaire de l'ordre A : à plusieurs reprises, le catalogue cite deux fois le même motet, sous des numéros différents. Dans la plupart des cas, comme on le verra, il existe une explication logique.

- **Belouard, *Dominus regnavit***
 - n° 249 : partition et 49 parties séparées
 - n° 262 : partition « voyé n° 249 » (conservé)

Compte tenu de l'annotation du n° 262, il n'y eut peut-être jamais qu'une seule partition...

- **Belouard, *Regina cæli***
 - n° 253 : partition seule.
 - n° 267 : partition seule.

Mathieu Belouard, maître musique du Concert, est mort vers 1765. La deuxième partition, acquise peu avant 1766, pourrait être un autographe du compositeur, reversé au fonds de l'académie à sa mort.

- **Campra, *Dixit Dominus***
 - n° 78 : partition et 40 parties séparées.
 - n° 156 : partition et 40 parties séparées.

Aucun élément ne permet d'expliquer ces deux numéros différents.

– Estienne, *Benedictus Dominus*

- n° 138 : partition et 37 parties séparées (conservé).
- n° 143 : partition et 44 parties séparées.

– Lalande, *Benedictus Dominus*

- n° 174 : 43 parties séparées (conservé – manuscrit et imprimé).
- n° 203 : 45 parties séparées.

Il existe deux textes désignés par l'incipit *Benedictus Dominus* : le psaume 143 et le cantique de Zacharie (Lc. 1, 68–79). Il s'agit donc ici d'œuvres distinctes. Celles de Lalande sont respectivement cataloguées par Lionel Sawkins S 44 et S 62⁷³. Le catalogue spécifie d'ailleurs, pour le deuxième motet d'Estienne : *Benedictus Dñs Deus Israel*, ce qui renvoie au cantique de Zacharie⁷⁴.

– Pétouille, *Confitebor tibi*

- n° 82 : partition et 43 parties séparées.
- n° 257 : partition seule.
- une partition « donnée à l'académie par M^{lle} Périsset » (conservée).

Le seul exemplaire du *Confitebor* conservé n'a pas reçu de numéro de catalogue comme les autres motets. Pourtant, le cachet rond du Concert et l'estampille rappelant le don de M^{lle} Périsset certifient son appartenance à la bibliothèque. La partition conservée aujourd'hui correspond peut-être au n° 257, partition seule sans parties séparées. L'académie possédait sûrement déjà un exemplaire avec son jeu de parties séparées lorsque M^{lle} Périsset lui a offert le sien. L'absence de numéro sur la source musicale sauvegardée serait une négligence du bibliothécaire.

– Rameau, *In convertendo*

- n° 77 : partition et 60 parties séparées.
- n° 219 : partition seule.

Le premier numéro correspond sûrement à l'œuvre telle quelle a été composée à Lyon au début du XVIII^e siècle. L'académie l'a acquise à sa fondation ou peu après que Rameau eut quitté Lyon, en 1715. La deuxième partition est probablement une version plus tardive de l'œuvre, remaniée, telle qu'elle a été entendue au Concert spirituel pour la première fois le 30 mars 1751. L'académie l'aurait fait copier après son exécution parisienne.

⁷³ Cf. SAWKINS (Lionel), *A Thematic Catalogue...*, *op. cit.*

⁷⁴ Le premier, inventorié *Benedictus Dñs deus* et conservé, correspond effectivement au ps. 143.

QUELQUES ETRANGETES

Mais, outre ces remarques concernant des effectifs non conformes, ou des motets en double exemplaire, d'autres motets à grand chœur et symphonie, conservés dans le *corpus* lyonnais, posent question.

- **[Belouard ou Olivier ?], *Dominus regnavit***

Le catalogue de l'ordre A fait état, au n° 249 d'un *Dominus regnavit* d'Olivier, dont le nom est biffé et remplacé par celui de Belouard, auquel correspondent des parties séparées. Or, l'inventaire répertorie également, au n° 253, une partition seule d'un *Dominus regnavit* par Belouard, dont le nom est cette fois écrit directement par-dessus celui, gratté, d'Olivier. La partition du *Dominus regnavit* conservée à la bibliothèque municipale de Lyon porte le n° 262. Dans une quittance du 1^{er} mai 1760, Castaud est payé « pour avoir copiés les parties du motet *Dominus regnavit* par M. Olivier qui a fait présent de la partition ⁷⁵ », ce qui authenticierait le n° 249 comme étant d'Olivier. Mais alors, comment expliquer la correction du nom du compositeur *a posteriori*, alors que le *Dominus regnavit* de Belouard est catalogué par la suite ? Le bibliothécaire a donc vraisemblablement confondu les deux œuvres, la première étant vraiment d'Olivier, comme le confirme la présence des parties séparées qu'a copiées Castaud.

- **Campra, *Beati omnes***

Le *Beati omnes qui timent* de Campra, par exemple, ne figure pas au catalogue du Concert. Or la partition est estampillée du cachet de l'académie des beaux-arts, ce qui ne permet pas le doute quant à sa provenance. Elle possède même un numéro de classement (n° 280) écrit en haut de la reliure, auquel une deuxième main a ajouté par la suite l'annotation « ou n° 272 ». Pourtant, dans l'inventaire de l'ordre A, le n° 272 (entré entre 1754 et 1766) correspond au *Deus venerunt gentes* de Madin, tandis que le n° 280 (entré après 1766) est le *Confitemini* de Campra. Non seulement les numéros ne concordent donc pas avec la partition, mais encore sur les dix-huit motets de Campra recensés dans le catalogue, aucun n'a pour titre *Beati omnes*.

⁷⁵ *Comptabilité municipale*, 1^{er} mai 1760, AML, CC 3408, pièce 64.

■ **Gautier, *Ecce Domine***

Une autre incohérence apparaît lorsque l'on examine l'*Ecce Domine* de Gautier, n° 6 du catalogue. L'inventaire ne mentionne qu'un jeu de treize parties séparées, sans mise en partition. Or, l'exemplaire conservé à la bibliothèque municipale est bien un conducteur. Une note du *Catalogue thématique des sources du grand motet français* signale que les parties sont effectivement perdues et que la partition conservée serait probablement plus tardive ⁷⁶. En réalité, la partition de l'*Ecce Domine* vient de la collection de musique de Christin et a donc rejoint le fonds de l'académie en 1757. Mais dans le catalogue de l'ordre A, quoiqu'il fût mis à jour en 1766, on n'a pas reporté cette correction.

■ **Une chronologie localement inversée**

Enfin, si les motets ont été classés suivant l'ordre chronologique de leur arrivée dans la bibliothèque, le catalogage a vraisemblablement été fait par séries. Le bibliothécaire procédait au rangement et au numérotage lorsqu'il avait quelques volumes de musique récemment arrivés ou qu'il était en retard dans son travail. C'est pourquoi, probablement, les motets de Salomon ont été inventoriés ensemble. Le n° 66 porte pourtant la mention « Deuxième motet », le n° 67 devant être le premier. De la même façon, l'*Exurgat Deus* de Lalande, donné par M. Poullétier de Nainville en 1725 (n° 149) est classé avant le *Cantate Domino* du même auteur, donné par sa femme l'année précédente (n° 150) ⁷⁷. Une chronologie inversée apparaît également en comparant les datations du *Credidi propter* de Belissen (n° 245), fourni par Bergiron en août 1761, et du *Dominus regnavit* de Belouard (n° 249), dont les parties séparées datent de mai 1760 ⁷⁸. Les œuvres numérotées de 245 et 249 ont certainement été répertoriées ensemble, ce qui pourrait indiquer que le bibliothécaire n'effectuait sa mise à jour qu'une fois l'an. Ceci ne fait que démontrer que le catalogue, s'il est globalement chronologique, ne l'est pas toujours dans les détails ⁷⁹.

* * *

L'académie des beaux-arts avait mis en œuvre les moyens de se doter d'une véritable collection de musique. Confiée à des bibliothécaires préposés, celle-ci était organisée et

⁷⁶ MONGRÉDIEN (Jean) éd, *Catalogue thématique des sources...*, *op. cit.*, p. 216.

⁷⁷ Les dons sont rappelés par une pièce de titre sur chaque couverture, précisant la date.

⁷⁸ *Comptabilité municipale*, 1^{er} mai 1760 et 27–28 août 1761, AML, CC 3408, pièces 64 et 68.

⁷⁹ Cette hypothèse sur la chronologie du catalogue est développée et confirmée dans la section suivante consacrée aux reliures des ouvrages de l'académie des beaux-arts (p. 189–206).

régie par un règlement spécifique. Les inventaires conservés encore aujourd'hui témoignent d'une classification raisonnée par genre ; le catalogue de l'ordre A recense ainsi l'ensemble des motets à grand chœur.

Cependant le catalogue, s'il reste un outil de référence précis et indispensable, doit être utilisé avec précaution. En effet, certaines œuvres ont une histoire toute particulière, que la liste continue des motets ne fait pas apparaître. Quelques œuvres chantées à l'académie sont ignorées du catalogue. Pourtant, les partitions ou le matériel devaient bien être conservés dans la bibliothèque ⁸⁰... Malgré tout, la présence des inventaires manuscrits, souvent en plusieurs exemplaires, reste l'une des plus grandes richesses du fonds musical de l'académie des beaux-arts. Elle apporte autant d'indices concernant le répertoire, que concernant l'histoire des partitions, leur interprétation et leur exécution.

Mais la connaissance des catalogues n'est évidemment qu'un point de départ. Si les inventaires offrent une vue d'ensemble du *corpus* de notre étude et constituent la mémoire de la bibliothèque, ils ne sont que des témoins de second rang. La suite de notre travail sur le fonds lyonnais, tout en poursuivant cette démarche d'observation et de réflexion, va donc s'attacher directement aux supports musicaux écrits.

⁸⁰ Ce problème sera mis en évidence tout au long de notre étude du répertoire lyonnais, objet de notre troisième partie.

CHAPITRE II :

ÉTUDE DU SUPPORT MUSICAL ECRIT

Les sources musicales vont être maintenant examinées du point de vue de leur matérialité. Chaque manuscrit possède sa propre histoire, dont il porte les signes visibles. Cette histoire est singulière, mais elle est aussi étroitement liée à celle de la bibliothèque du Concert lyonnais. La marque du fonds particulier apparaît également dans les livres gravés qui, lorsqu'ils intègrent la collection de musique de l'académie des beaux-arts, se fondent avec les autres recueils ; ils en adoptent, par exemple, la reliure. Outre cette dernière, l'écriture et les papiers à musique fournissent de nombreuses indications sur l'objet qu'est le support musical écrit.

Ces documents et leurs différents éléments constitutifs doivent être analysés à l'aide d'outils et de méthodes appropriés. Il faut, par exemple, que le musicologue puise tour à tour dans les sciences de la graphologie, de la paléographie musicale, de l'histoire du livre, de la reliure ou encore dans les techniques de fabrication du papier, les outils nécessaires à ses recherches. La conjonction de ces outils permet une étude complète du support musical, ne négligeant aucun de ses aspects. Laurent Guillo est l'un des pionniers de ce type d'investigations. Ses travaux, menés sur différentes collections de musique, nous sont extrêmement précieux, non seulement parce qu'ils démontrent l'utilité d'une telle démarche, mais également parce qu'ils proposent pour celle-ci des outils et des méthodes inédits ⁸¹. Nous avons repris ses procédés, en particulier pour l'étude des papiers à musique.

Les connaissances ainsi acquises et exposées sont utiles. Nous allons tenter de préciser ici dans quelle mesure l'examen des sources musicales permet de répondre à de nombreuses questions, se rapportant au problème incontournable de la datation de manuscrits, mais aussi à l'histoire du fonds de l'académie ou encore aux différents auteurs des volumes de musique ⁸². Toutes ces indications, permettent de situer précisément les œuvres dans leur cadre d'exécution qu'est le Concert lyonnais, et de mieux connaître les

⁸¹ Ces articles et ouvrages de Laurent Guillo figurent dans la bibliographie.

⁸² Lorsque nous employons ici le terme « auteur », il est à distinguer radicalement de celui de « compositeur ». Le ou les « auteur(s) » du livre de musique sont ses créateurs, ceux qui en ont assuré la fabrication, les fabricants de papiers, les régleurs de papier à musique, les copistes et les relieurs.

habitudes de l'époque quant à la pratique musicale, dont les partitions et parties séparées sont le support écrit. Nous examinerons d'abord les reliures, puis les papiers à musique, et finirons par une étude consacrée aux copistes.

A. Les reliures

1. Hypothèse de départ et travail réalisé

Le terme « reliure » peut désigner la manière dont les feuilles et cahiers sont assemblés, mais nous entendrons plus spécifiquement par là la couverture des volumes musicaux. Notre analyse des reliures ne concerne que les motets ayant appartenu à l'académie des beaux-arts ; les motets d'une autre provenance, joints au fonds de l'académie après sa dissolution, ne seront pas considérés.

Cette étude sur les reliures des partitions conservées a été entreprise pour tenter de progresser dans deux directions complémentaires.

VERS UNE MEILLEURE CONNAISSANCE DU FONDS

La première démarche tend à mieux comprendre l'objet de notre recherche. Une description minutieuse des différents aspects des volumes composant le fonds de grands motets lyonnais enrichit en effet la perception que l'on peut en avoir. Si les différents catalogues de Guillo, Guillot, Mongrédien et Pedrinis peuvent décrire, trop souvent de manière assez aléatoire et peu fiable, le format, les différents cachets et estampilles ou la marque d'un donateur, aucune notice ne renseigne sur cet aspect purement matériel qu'est la reliure des partitions⁸³. Or cet élément permet une classification chronologique des volumes. De façon générale, la connaissance d'un objet résulte naturellement de la connaissance de l'ensemble des éléments définissant cet objet. C'est d'abord en recourant à ce principe que nous avons entrepris cette description.

⁸³ DORIVAL (Jérôme) et PEDRINIS (Corinne), *Catalogue des fonds musicaux conservés en Région Rhône-Alpes*, op. cit. ; GUILLO (Laurent), *Catalogue de la musique imprimée avant 1801...*, op. cit. ; GUILLOT (Pierre), *Catalogue des manuscrits musicaux de la bibliothèque municipale de Lyon*, op. cit. ; MONGRÉDIEN (Jean) éd., *Catalogue thématique des sources...*, op. cit.

UN ORDRE CHRONOLOGIQUE DANS LE CATALOGUE DE L'ACADEMIE ?

Mais ce travail satisfait une seconde intention, à savoir répondre à une problématique précise. Une observation, même rapide, du catalogue de la bibliothèque de l'académie, arrêté une première fois en 1754, puis en 1766, soulève la question de la logique du classement de cette liste de deux cent quatre-vingt-quatre motets⁸⁴. Au regard de l'ensemble du *corpus*, des œuvres et des compositeurs qui le composent, il semble à peu près évident que le catalogue du Concert a été établi de façon globalement chronologique. Ainsi, les grands motets de Lalande, dont l'édition posthume gravée date de 1729–1734, ne sont pas rentrés dans les premiers numéros, mais se situent au milieu du catalogue. Autre exemple, le succès au Concert spirituel des motets de Mondonville coïncide avec leur entrée dans la bibliothèque, entre 1754 et 1766. Ces seules dates de 1754 et 1766 ponctuant le catalogue sont déjà en elles-mêmes de précieux indicateurs. Même si la première vérification du catalogue en 1754 ne se fait qu'après le n° 219, soit très tardivement, elle marque un point d'arrêt et constitue, avec la date de 1766 (après le n° 277), une borne temporelle. Pourtant, pour les deux cent dix-neuf premiers numéros, la disposition selon un ordre chronologique n'est pas si évidente que cela, même si elle paraît logique. Cette logique s'appuie sur un constat purement pratique : le bibliothécaire devait nécessairement numéroter les partitions au fur et à mesure qu'il les ajoutait à la bibliothèque, année par année. Il est même probable que chaque nouvelle œuvre était inventoriée dans un registre, les catalogues n'étant qu'une mise au propre de ce registre. Même si la première partie du catalogue n'est copiée qu'en 1754, que l'écriture en est uniforme, les numéros semblent dater de l'entrée des différents motets à l'académie. C'est donc cette première hypothèse que nous avons tenté de vérifier en étudiant les reliures : la numérotation des grands motets de l'académie correspondrait à un ordre chronologique ; et les différents types de reliure pourraient rendre effectivement compte de l'ordre d'arrivée et de classement de la musique.

Cette hypothèse de départ et les aboutissements de cette recherche spécifique sont essentiels. En effet, si cette hypothèse est démontrée et admise comme postulat, il devient alors possible de proposer une fourchette de datation pour l'entrée des œuvres dans la bibliothèque à partir de leur numéro. Et ceci permet, en amont, de situer approximativement les dates de composition, de copie ou encore d'exécution à Lyon de certains motets, en les situant les uns par rapport aux autres.

⁸⁴ Il s'agit de l'Inventaire de la *Musique latine a grand chœur sous l'ordre A*, *op.cit.*

MISE EN ŒUVRE

Pour tenter de dégager des éléments de réponse, nous avons, dans un premier temps, recensé les différentes reliures et formats des grands motets conservés, qu'ils soient manuscrits ou imprimés. Nous avons ensuite rangé les motets selon la numérotation du catalogue de la bibliothèque de l'académie, pour tenter d'établir un lien entre le descriptif et le catalogue. Ce travail est présenté dans un document annexe ⁸⁵. Ceci nous a amené, dans un second temps, à formuler des conclusions quant à l'histoire des partitions.

2. Description des différentes reliures

Les grands motets lyonnais possèdent tous des reliures traditionnelles «à la française» : les cahiers de papier à musique sont rassemblés pour que l'on y applique la couverture. Ce sont des reliures relativement simples. On trouve rarement des couvertures en cuir ; la majorité des œuvres sont recouvertes de papier marbré. Seul l'*Ecce Domine* de Gautier, provenant de la bibliothèque de Christin, n'est pas relié : le cahier de papier à musique est inséré dans un simple papier gris, sur lequel le titre est écrit à l'encre.

Nous avons relevé quatre types de reliure ancienne dans le *corpus*. La cinquième possibilité est une reliure récente, fruit d'une restauration. Ces différentes reliures seront nommées A, B, C, D et E.

RELIURE A

Dans cette première catégorie sont regroupées des reliures ayant certaines caractéristiques identiques, sans toutefois former un ensemble complètement homogène, comme d'autres groupes de reliures. Leur principale caractéristique commune est une couverture en veau brun, d'aspect très conventionnel.

Le plat est souvent encadré d'un filet doré et comporte couramment une pièce de titre. Celle-ci peut être de maroquin rouge, au format ajusté à son contenu, présentant le titre de l'œuvre, la mention « Mottet a grand chœur » et le nom du compositeur, en capitales dorées. Le plat inférieur a lui aussi sa pièce de titre, avec le nom des donateurs le cas échéant. Sur le *Confitebor tibi* de Pétouille, on peut lire, estampé à chaud sur l'avant et l'arrière, « Donné à l'academie », « par Md^{lle} Périsset ».

⁸⁵ Cf. annexe XI.

Le dos présente des entre-nerfs ornés, une simple tranchefile et, à nouveau, une pièce de titre en maroquin rouge collée sur le deuxième entre-nerf. Voici des détails de ces reliures ⁸⁶ :

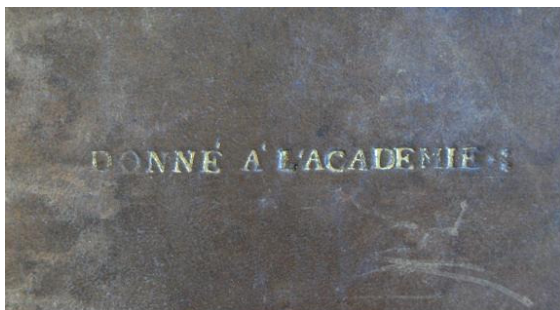


Illustration 14 : Reliure A, détail du plat



Illustration 13 : Reliure A, détail de la tranche

RELIURE B

La reliure B est de loin la plus utilisée par l'académie. Il semble qu'elle ait été réalisée par le bibliothécaire lui-même. De fait, elle est assez simple, ne nécessite que des matériaux élémentaires et peu coûteux et ne fait appel qu'à des rudiments de savoir-faire. Il s'agit toujours de volumes fins, dont l'épaisseur ne dépasse pas 1 cm. C'est en réalité une demi-reliure, c'est-à-dire que seul le dos est couvert d'une matière noble, le reste étant recouvert de papier. Cette reliure, jolie et bon marché mais assez fragile, n'a jamais eu beaucoup de succès en France et a servi plus, il est vrai, pour les papiers administratifs ou autres que pour des partitions musicales.

Le plat des reliures est recouvert de papier marbré ⁸⁷. Les motifs, représentatifs des papiers en usage au XVIII^e siècle, en sont variés. La majeure partie des papiers utilisés sont à motifs de coquille, mais les couleurs et l'agencement en sont souvent fort différents. On relève aussi dans le fonds lyonnais de nombreux cailloutés et un *Old Dutch*. Ce dernier, couvrant le *Te Deum* de Colin de Blamont, a été découpé en bandes verticales, qui ont

⁸⁶ Nous remercions Pierre Guinard, conservateur en chef du fonds ancien de la bibliothèque municipale de Lyon, qui nous a permis exceptionnellement et facilité la prise de l'ensemble des photographies.

⁸⁷ Pour plus d'informations sur les papiers marbrés et dominotés, nous recommandons les ouvrages suivants : DEVAUCHELLE (Roger), *La reliure, recherches historiques, techniques et biographiques sur la reliure française*, Paris : éd. Filigranes, 1995, p. 140 ; DOIZY (Marie-Ange), *De la dominoterie à la marbrure*, Paris : Arts & Métiers du livre, 1996, 255 p. ; DOIZY (Marie-Ange) et IPERT (Stéphane), *Le papier marbré*, s. l. : Technorama, 1985, 253 p.

ensuite été collées de façon décalée, ce qui ajoute un effet optique supplémentaire. Aux papiers marbrés, il faut ajouter deux reliures faites de papier dominoté, identiques dans les deux cas ⁸⁸. Le temps a parfois complètement décoloré certaines reliures, ce qui rendrait difficile une étude plus poussée.

Voici deux exemples de papiers, l'un marbré, l'autre dominoté :



Illustration 15 : Reliure B, papier dominoté



Illustration 16 : Reliure B, papier marbré

La pièce de titre est une simple étiquette de papier blanc sur laquelle sont mentionnés le titre de l'œuvre, son effectif, le nom du compositeur et le numéro du catalogue. Le cachet de l'académie s'insère dans la découpe de la pièce. Celle-ci va évoluer : simple dans les premiers numéros du catalogue, elle se transforme peu à peu et présente plusieurs formes différentes. Voici, page suivante, les principales figures de la pièce de titre, toujours construites autour du cachet de l'académie figuré ici par un rond :

⁸⁸ Les papiers dominotés sont obtenus par impression au moyen d'une planche de bois. Ils sont ensuite rehaussés d'autres couleurs.

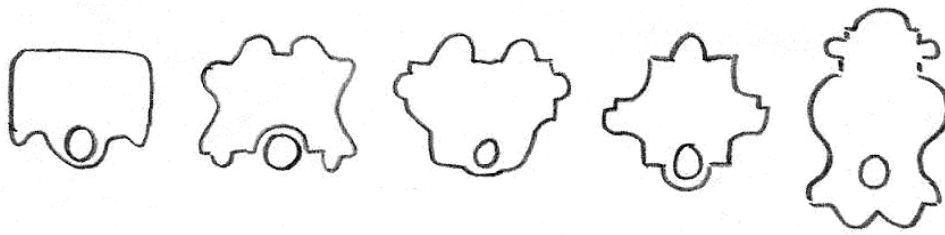


Illustration 17 : évolution des pièces de titre de la reliure B

Voici, pour illustration, deux photographies de ces pièces de titre :



Illustration 18 : Reliure B, pièces de titre



Illustration 19 : Reliure B, pièce de titre

Quelques partitions ont fait l'objet de demi-reliures à coins. Les coins, renforçant les angles extérieurs, sont en parchemin de couleur naturelle. Mais lorsqu'ils se décollent avec le temps, cela crée une fissure sous le papier marbré, qui altère la reliure.

Le dos est souvent en parchemin teinté en brun, vert ou autre, parfois moucheté. La pièce de titre est entourée de deux petits filets dorés et est simplement collée verticalement. Elle n'indique que le numéro de catalogage de l'académie précédé de la lettre de l'ordre « A » de la bibliothèque. Le parchemin vient recouvrir les plats supérieur et inférieur du volume de demi-peau, sur une largeur de 1 à 5 cm.

Le format peut être éventuellement oblong et de plus petites dimensions. Il n'est absolument pas fixe pour ce type de reliure, même si, au sein de la grande collection de motets gravés de Lalande dominant les grands formats. Une telle reliure s'adapte

parfaitement au format du cahier. Certaines partitions sont un peu plus originales, comme le *Confitebor tibi Domine* manuscrit de Lalande, dont la reliure n'est pas très soignée et dont le parchemin de demi-peau est teint en vert. Mais cette reliure, caractéristique du fonds de la bibliothèque, forme un ensemble qui se distingue malgré tout par sa grande homogénéité.

RELIURE C

La reliure C est d'une grande sobriété, mais plus coûteuse que la précédente. Elle est faite de cuir de veau, parfois moucheté ou épongé, qui recouvre toute la partition. On y observe une tranchefile simple.

Au milieu des deux plats, un très beau cachet de l'académie rappelle le propriétaire. L'estampille est toujours la même, quelles que soient les variantes observées sur la reliure. Elle mesure 5,7 cm de large sur 6,7 cm de haut. Nous la reproduisons ci-dessous :

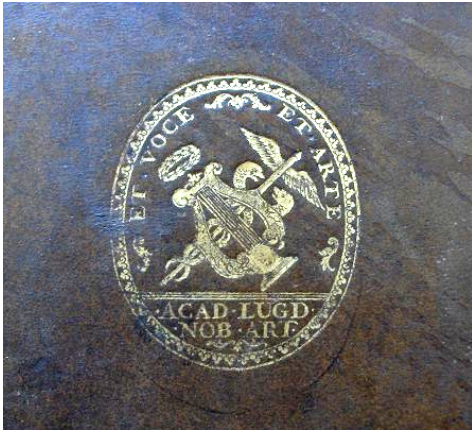


Illustration 20 :
Reliure C,
cachet de l'académie des beaux-arts

Le dos est orné de dorures. Celles-ci, se plaçant dans les entre-nerfs, sont dans le style de la fin XVIII^e siècle, très en vogue sous Louis XIV. Le deuxième entre-nerf porte le titre du volume, parfois sur une pièce de titre collée. Le dos peut être assez épais, jusqu'à 4 cm lorsqu'il s'agit d'un recueil.

Le contre-plat ou la garde peuvent être, selon les habitudes de l'époque, de simples feuilles blanches ou du papier marbré.

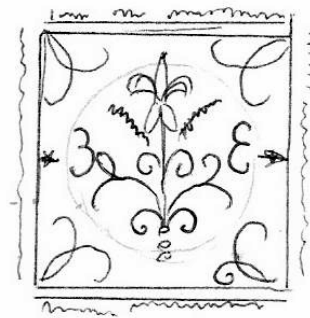


Illustration 21 : dessin d'une dorure

RELIURE D

Ce quatrième type de reliure est très particulier, puisqu'il ne constitue pas à vrai dire une vraie reliure, mais plutôt la couverture d'un cahier en simple papier. Il ne concerne que trois grands motets conservés, le *Cum invocarem* et le *Cantate Domino* de Bernier, et le *Laudemus viros fortes* de Garon, mis en symphonie par Bouzon, qui sont tous trois de format assez petit.

La couverture avant de ce cahier est un grand cartouche gravé, formant un cadre permettant d'écrire le titre de l'œuvre en son centre. Le dessin a été découpé autour du filet qui l'encadre et collé sur le plat supérieur. Le bibliothécaire a ensuite écrit le titre de l'œuvre et le nom de son auteur, auxquels il a ajouté dans deux cas le numéro du catalogue. Le cachet de l'académie a été collé après.

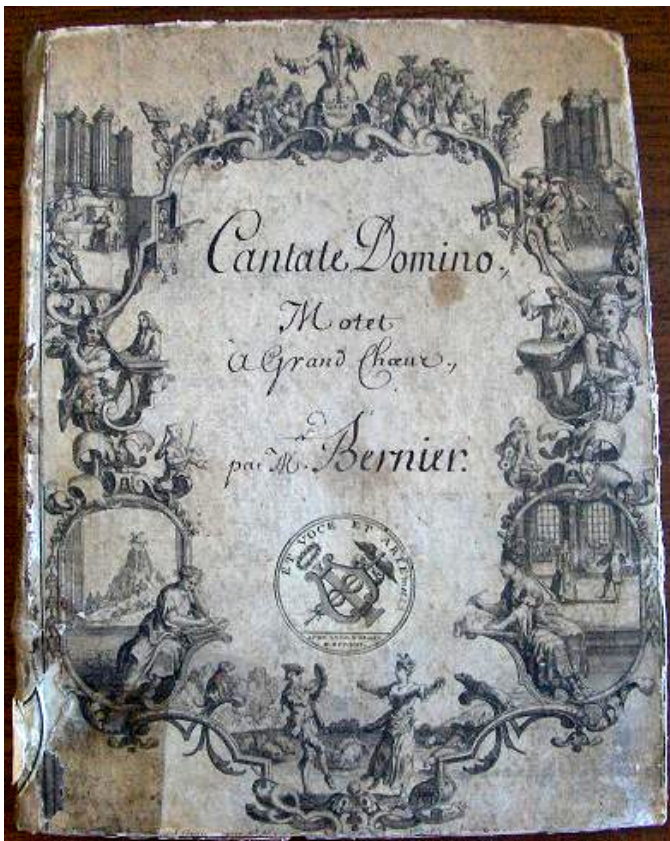


Illustration 22 : Reliure D, cartouche gravé



Illustration 23 :
Reliure D, cachet de l'académie

Le dessin de la gravure et son impression sont l'œuvre de N. Guerard, graveur à Paris, rue Saint Jacques ⁸⁹. Elle présente les divers instruments, gestes et styles musicaux : musettes, tambourins, orgue, vielle, luth, orchestre et chœur, scènes de danse représentant bergères ou courtisans, muse compositrice. Les différents sujets se rapportant tous à la musique dans une très belle composition, cette gravure, dont nous reproduisons une photo ci-dessous, est nécessairement destinée à servir de couverture à un recueil musical.

RELIURE E

Il arrive, très rarement, que les reliures de certaines partitions aient bénéficié d'une restauration. Celle-ci est parfois totale, effaçant les traces de l'ancienne reliure, mais elle peut aussi être très légère. Ces reliures nouvelles ne rentrent pas dans le cadre de notre étude, puisqu'elles sont très tardives.

3. Premières observations

Ces descriptions permettent de dégager quelques premières observations ou évidences. Nous les énoncerons une à une, de manière à introduire dans un second temps les conclusions qui s'imposent.

Les remarques qui suivent s'appuient, d'une part, sur la description des reliures consignée ci-dessus, d'autre part, sur l'annexe concernant les reliures des partitions ayant appartenu à l'académie. C'est ce dernier document, présentant dans un tableau les œuvres, leur numéro de catalogue et leur reliure, qui sert de base à toute la réflexion ⁹⁰.

- Les partitions présentant la reliure A proviennent presque toutes de l'ancienne académie des Jacobins ⁹¹. On y retrouve tous les motets d'Estienne, le *Confitebor tibi* de Pétouille, le *Deus noster refugium* de Drouard de Bousset, l'*Exurgat Deus* (S 71) et le *Cantate Domino* (S 72) de Lalande. Ils ont été remis tous ensemble, sous les numéros 135 à 151 (exceptés les n^{os} 60–62 et le n^o 82) et apparaissent donc relativement groupés au sein du catalogue.

⁸⁹ « chez N. Guerard Graveur, rue St. Jâques [...] proche de St. Yves C. P. R. »

⁹⁰ Cf. annexe XI.

⁹¹ Un chapitre est consacré à l'académie des Jacobins dans notre première partie (chapitre II, p. 64–73). Nous évoquons aussi le reversement de la bibliothèque de cette académie dans celle de l'académie des beaux-arts, dans cette présente partie (chapitre I, p. 165).

Le *Nisi Dominus* de Belissen fait aussi partie de ce groupe, bien qu'il n'ait pas appartenu à la bibliothèque des Jacobins. Il porte d'ailleurs un numéro éloigné des autres (n° 214). Rappelons seulement que cette reliure A rassemble des volumes bien différents ; ses caractéristiques étant assez vagues et peu originales, les reliures de nombreuses partitions peuvent y correspondre. La reliure de ce *Nisi Dominus* daterait peut-être d'une restauration effectuée au Palais des arts, où était conservée la bibliothèque avant d'être transportée à la Part-Dieu ⁹².

- En examinant de plus près les reliures de type B, on s'aperçoit que les coins disparaissent après le n° 208. Cette reliure est présente d'un bout à l'autre du catalogue. Après le n° 174, elle est même employée de façon exclusive (si l'on excepte le n° 214). Les motets de Lalande sont tous reliés de la même façon, et sont sensiblement de même format. Les volumes gravés sont strictement identiques. L'observation des papiers marbrés fournit quelques informations : la partition du *Quare fremuerunt* de Lalande a la même dominoterie que le *Notus in Judaea Deus* conservé à Reims. Les n°s 254 et 261 présentent quant à eux le même papier marbré, grossièrement caillouté. On retrouve aussi, sur ces deux manuscrits, des lignes tracées à la règle sur les pages de garde, avec un espacement identique. Les n°s 251 et 272 présentent aussi un même papier marbré pâle et zébré. Le cahier est relié, dans ces deux cas, par une cordelette passant verticalement sur le dos.

- La reliure C, très présente dans les premiers numéros du catalogue (n° 1 ; 48–53 ; 63 ; 65–68 ; 70–71 ; 118) ne se retrouve plus après le numéro 118. La reliure des n°s 66 à 71 est exactement la même.

- La page de couverture présentant les gravures de la reliure D a été utilisée uniquement pour les n°s 90, 92 et 97. Les numéros intermédiaires (91, 93–96) ont disparu.

Il apparaît évident, à première vue, que les différentes reliures correspondent dans l'ensemble à des séries. Les partitions portant la même reliure se suivent fréquemment dans le catalogue. De ces premières observations découlent plusieurs conclusions.

⁹² Voir l'historique du fonds, présenté dans l'introduction générale (p. 10).

4. Éléments de réponse et conclusions

ORDRE CHRONOLOGIQUE DU CATALOGUE

Le premier élément de réponse apporté par cette étude concerne la chronologie de la bibliothèque. Il semble incontestable, au résultat de l'analyse des reliures, que la numérotation du catalogue de la bibliothèque correspond effectivement à l'ordre d'acquisition ou de copie des œuvres. Comment expliquer, dans le cas contraire, les séries d'œuvres reliées à l'identique et numérotées consécutivement ? Comment expliquer aussi l'évolution dans les papiers marbrés, dans la forme de la pièce de titre de la reliure B, l'abandon de certaines reliures au profit d'autres ? L'entrée des éditions gravées des motets de Lalande viendra plus loin conforter cette thèse ⁹³.

Les reliures des volumes contenus dans la bibliothèque de l'académie dévoilent donc une part méconnue de son histoire au cours du siècle. Les débuts de l'académie sont révélateurs de l'ambition nourrie par cette société. Le Concert, de plus en plus accablé par les soucis financiers, va peu à peu restreindre ses dépenses. C'est ainsi que la reliure en cuir, présente dans les premiers numéros, ou dans les volumes légués par l'académie des Jacobins, va disparaître, sûrement à cause de sa cherté, laissant entièrement la place à la reliure B, plus simple et bon marché.

LA RELIURE A, ASSOCIEE AU FONDS DES JACOBINS

Au regard des premières observations, il apparaît clairement que pour la bibliothèque de l'académie des Jacobins, on faisait relier toutes les partitions avec une reliure de type A. D'ailleurs, les reliures des autres partitions musicales, opéras et petits motets, provenant de l'académie des Jacobins, sont aussi de type A ⁹⁴. Seul le dos présente quelques variantes dans le filet de la pièce de titre ou les dorures des entre-nerfs.

Le cachet de l'académie des beaux-arts a vraisemblablement été apposé lorsque les volumes ont été reversés dans la bibliothèque du Concert. À moins qu'à cette occasion, le Concert n'ait fait relier ensemble toutes ces partitions nouvelles. Mais d'une manière ou d'une autre, cette reliure caractérise aujourd'hui la collection de l'ancienne académie des Jacobins.

⁹³ Nous évoquons l'acquisition des motets de Lalande (manuscrits et gravés) plus loin (p. 457-459).

⁹⁴ Les autres partitions provenant de l'académie des Jacobins sont l'*Extrait de l'opéra Iphigénie de Desmarest, mis en ordre par David* (ms., Rés. FM 129 876), *Phaëton* de Lully, dans la seconde édition de 1718, (RISM L 3006, Rés. FM 27271) et le troisième livre de motets de Campra, *Motets à I et II voix au nombre de neuf avec la basse continue...*, *op. cit.*, (RISM C 691, Rés. FM 27292). Signalons néanmoins que le recueil de Campra n'est pas estampillé avec le cachet doré du Concert sur les plats.

LA RELIURE B, SPECIFIQUE DE L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

Plus fragile mais considérablement moins chère, cette couverture en papier marbré convient bien aux œuvres de moyennes dimensions et peu épaisses que sont les motets isolés. L'académie utilise occasionnellement cette reliure dès ses premiers numéros et ne va jamais l'abandonner, transformant seulement, comme nous l'avons expliqué précédemment, la forme de la pièce de titre, et renonçant aux coins. Son usage exclusif à partir du n° 174 du catalogue se justifie par les problèmes financiers que connaît l'académie des beaux-arts.

▪ **Une réalisation de Bergiron de Briou du Fort-Michon ?**

Nous pensons que cette reliure, emblématique du fonds de l'académie, est en fait l'ouvrage du bibliothécaire lui-même. Plusieurs arguments viennent soutenir cette hypothèse.

Premièrement, la continuité dans l'utilisation de cette reliure, de 1713 à la disparition du Concert, indique un lien étroit entre le relieur et l'académie.

Deuxièmement, cette reliure est de facture très simple. Une fois le dos en carton placé, il suffit d'encoller les papiers marbrés et de les y appliquer, puis d'apposer les coins et la pièce de titre. Cette technique ne comprend donc ni coutures d'assemblage, ni matériaux nécessitant un traitement particulier. Elle fait appel à un savoir-faire de base en cartonnage, sans recourir à l'intervention d'un artisan de profession. Le bibliothécaire pouvait donc tout à fait être à même de réaliser cette couverture, uniformisant ainsi sa collection.

Le troisième argument constitue une preuve à lui seul : l'écriture de toutes les pièces de titre collées sur le plat supérieur, dont nous avons donné deux exemples dans la description de la reliure, est celle de Nicolas-Antoine Bergiron de Briou⁹⁵. Bergiron est bibliothécaire de 1713, date la fondation de l'académie, jusqu'à sa mort en 1768 et s'investit énormément dans sa charge. Ce serait donc lui qui aurait réalisé ces nombreuses reliures, ajoutant ce travail à la copie de musique.

⁹⁵ Nous identifions et décrivons cette écriture dans une section de ce présent chapitre consacrée aux copistes (voir *infra* p. 219–236). Bergiron y figure sous le premier numéro (Lyon–01). Son rôle de bibliothécaire est décrit *supra* dans le premier chapitre de cette deuxième partie, dédié à la bibliothèque de l'académie (p. 160–161).

Enfin, la dernière partition conservée porte le n° 272. Tous les motets conservés aujourd'hui sont donc entrés avant 1766⁹⁶. Bergiron meurt en 1768, il est donc chronologiquement possible que toutes les reliures de type B étudiées soient de sa facture.

S'il paraît assuré que la reliure B est bien l'œuvre du bibliothécaire et que celle-ci est employée systématiquement par l'académie après le n° 174, subsiste une dernière question : la reliure, de type B, des numéros antérieurs à 174 a-t-elle été faite lors de l'arrivée des œuvres dans la bibliothèque, ou plus tard, sur décision du bibliothécaire ? Celui-ci aurait pu, à une date donnée, reprendre dans la collection musicale toutes les partitions dépourvues de couverture correcte, y compris les plus anciennes, et les recouvrir avec du papier, marbré ou autre. Cette date correspondrait approximativement à l'acquisition du n° 174. En effet, à partir de ce moment, toutes les partitions entrant dans la bibliothèque du Concert sont recouvertes de cette même couverture.

▪ **Le cas exceptionnel du *Nisi Dominus* de Belissen**

Le papier marbré est privilégié dans l'ensemble du catalogue et est même utilisé de façon exclusive dès le n° 174. Le seul motet faisant exception est le *Nisi Dominus* de Belissen (n° 214) : sa couverture est en veau. Les gardes collées et volantes de ce manuscrit sont en papier *Old Dutch*, cas unique dans la collection. Ceci laisse penser que l'académie a acquis cette partition, ou que celle-ci lui a été léguée ou offerte, dans sa forme déjà reliée. En effet, il est difficile d'expliquer autrement le traitement différent de ce volume, alors que les partitions qui entrent dans la bibliothèque à cette époque font l'objet d'une reliure identique.

Rappelons qu'il était, par ailleurs, courant, pour un compositeur, d'envoyer une copie de ses œuvres à une académie de province comme celle de Lyon. Les compositions envoyées par les auteurs n'étaient, selon toute vraisemblance, pas reliées comme elles le sont actuellement, mais envoyées sous forme de simples cahiers assemblés. Ainsi les motets de Toutain, dont on sait par le filigrane du papier qu'ils ont été copiés à Rouen⁹⁷, ont été reliés à Lyon avec du papier marbré, comme la majorité des grands motets lyonnais.

⁹⁶ Le catalogue de la musique latine, ordre A, mentionne que les numéros allant de 277 jusqu'à la fin (n° 284) ont été déposés à partir du premier juin 1766.

⁹⁷ À propos des filigranes, voir p. 210–211.

LES MOTETS EN DEUX SOURCES DIFFÉRENTES

Dans le cas des motets de Lalande ou des autres pièces acquises en double, les choses sont un peu différentes. Les livres imprimés de grands motets de Lalande ont tous été achetés ensemble et viennent compléter les quelques motets que l'académie possédait déjà. Certains motets se présentant donc en deux sources, le bibliothécaire adjoint la partition gravée au manuscrit, sous le même numéro, déjà attribué à l'œuvre. Ces motets imprimés du compositeur ont un numéro inférieur à 174 et sont tous recouverts de papier marbré. Ils ne peuvent être pris en compte dans l'étude des reliures et ses conclusions, puisqu'ils correspondent à un ajout. Le fonds lyonnais conserve encore quelques œuvres de Lalande présentes en deux sources différentes (imprimé et manuscrit) : *Ad te Domine clamabo* (S 64), *Benedictus Dominus* (S 44), *Confitebor tibi* (S 56), *Exurgat Deus* (S 71) et le *Notus in Judæa Deus* (S 63), qui comporte trois sources : une partition gravée et deux manuscrites ⁹⁸.

IDENTIFICATION DE SERIES

Si nous admettons que les numéros des catalogues reflètent l'ordre chronologique d'arrivée des partitions dans la bibliothèque, ordre souvent lié aussi à leur exécution au Concert, cette classification permet d'apporter quelques éléments de réponse quant à la datation des motets. Il est en effet facile de supposer que les reliures ont été faites de manière groupée, créant ainsi dans le catalogue des séries de volumes aux reliures identiques. Ceci permet de dater approximativement ou de situer des œuvres lorsque la reliure n'est pas très courante (comme la page de titre gravée de la reliure D) ; la chose demeure plus difficile et hasardeuse lorsqu'il s'agit d'une reliure commune, comme la reliure B par exemple.

Voici donc les différentes conclusions auxquelles nous arrivons, à partir de ces hypothèses. Nous les énonçons en reprenant l'ordre du catalogue d'ordre A de la bibliothèque :

- Les reliures n^{os} 66, 67, 68, 70 et 71, de type C, sont exactement les mêmes. Les œuvres sont donc arrivées dans une même période à l'académie des beaux-arts. Le n^o 69, non conservé, peut être ajouté à cette liste. Le n^o 65, conservé, a bien une reliure de type C, mais elle diffère quelque peu des autres, notamment par les entre-nerfs.

⁹⁸ Rappelons que l'une d'entre elle a été donnée à la ville de Reims, où elle est conservée aujourd'hui.

Voici le fragment du catalogue correspondant à cette série ; les astérisques signalent les motets conservés ⁹⁹ :

N° 65	<i>Te Deum</i> *	Par Lalouëtte	Partition	36 parties
N° 66	<i>De profundis</i> *	Par Salomon	Partition	
N° 67	<i>In te Domine speravi</i> *	Par Salomon	Partition	
N° 68	<i>Miserere mei Deus</i> *	Par Lalouëtte	Partition	
N° 69	<i>Confitebor</i>	Par Lalouëtte	Partition	
N° 70	<i>Domine in virtute tua</i> *	Par Lalouëtte	Partition	
N° 71	<i>Beatus vir</i> *	Par Lalouëtte	Partition	

Cette série comprend les deux seuls motets de Salomon que possédait l'académie (n°s 66 et 67) et une série de cinq motets de Lalouette (n°s 65, 68–71). L'homogénéité de reliure correspond à un groupe de partitions de seulement deux auteurs. Le troisième point commun est plus curieux : les six motets numérotés de 66 à 71 n'existaient que sous forme de partition ; la bibliothèque n'en possédait pas les parties séparées. La grande majorité des motets ont leur matériel d'orchestre et cette série fait figure d'exception ¹⁰⁰.

L'analyse des écritures de cette série de manuscrits brouille quelque peu la réflexion ¹⁰¹. En effet, si les motets de Salomon ont tous deux été transcrits par le même copiste, les n°s 65, 67 et 70, de Lalouette, sont d'un autre copiste commun, mais encore différent de celui qui copia le n° 71. Du point de vue de l'écriture, le *Te Deum* est donc assimilé à cette série, tandis que le *Beatus vir* en est écarté. Si l'on pouvait penser d'abord que les deux compositeurs avaient eux-mêmes envoyé leurs œuvres à la fameuse académie lyonnaise (œuvres reliées par conséquent à l'identique et dépourvues de parties séparées), le recoupement avec l'étude des copistes jette un soupçon sur cette affirmation. La différence de copiste pourrait en effet laisser supposer que l'acquisition diffère dans le temps.

Plus largement, on peut repérer une grande série allant du n° 48 au n° 71, comprenant des motets tous reliés en veau et portant le cachet doré de l'académie. Seul le motet d'Estienne, n° 61, ferait exception.

- La présence de la reliure D indique elle aussi une série de motets entrant ensemble dans la bibliothèque :

⁹⁹ Il s'agit de l'*Inventaire de la Musique latine a grand chœur sous l'ordre A...*, *op. cit.* Nous renvoyons pour le catalogue complet à l'annexe III.

¹⁰⁰ Pour les œuvres précédant ou suivant celles que nous avons citées dans le catalogue (ainsi du *Te Deum* de Lalouette, ajouté à la série), les parties séparées sont présentes.

¹⁰¹ Nous appuyons pour ces considérations sur la section concernant les copistes du fonds de grands motets lyonnais, dans ce même chapitre (voir *infra* p. 244–245 et 256).

N° 90	<i>Cum invocarem *</i>	Par Bernier	Partition	32 parties
N° 91	<i>Beatus vir</i>	Par Bernier	Partition	45 parties
N° 92	<i>Cantate Domino *</i>	Par Bernier	Partition	46 parties
N° 93	<i>Credidi propter</i>	Par Bernier	Partition	
N° 94	<i>Iudica me...</i>	Par Bernier	Partition	42 parties
N° 95	<i>Deus Deus meus</i>	Par Dornet	Partition	
N° 96	<i>Lauda Jerusalem</i>	Par Bournonville	Partition	
N° 97	<i>Laudemus viros fortes *</i>	Par Garon	Partition	39 parties

Les deux motets de Bernier conservés, portant les n°s 90 et 92 sont reliés comme le n° 97, unique motet de Garon. L'académie possédait de nombreux motets de Bernier, mais ceux-ci sont les seuls subsistants aujourd'hui. Ici apparaît un ensemble de cinq compositions (n° 90–94), probablement acquises au même moment.

On peut donc supposer que les motets présentés dans le tableau ci-dessus avaient tous la même reliure et formaient une série. Cet ensemble des n°s 90–97 pourrait d'ailleurs peut-être être élargi aux n°s 88–89, deux motets de Malet et Lalouette. Le n° 87 présente en effet une reliure différente et les n°s 98–101 forment une autre série de quatre motets de Pétouille, dont le seul conservé (n° 98) est pourvu, lui aussi, d'une autre couverture.

▪ Les n°s 117 à 132 proviennent très certainement de la bibliothèque d'Antoine Hedelin¹⁰². Cet amateur collectionnait surtout de la musique italienne et cette série, outre un certain Veidner, rassemble effectivement des auteurs italiens ou anonymes. La série est également identifiable par l'absence presque totale de partitions. À l'exception du *Qui habitat* de Stradella, toutes les œuvres sont en parties séparées pour petit effectif.

N° 117	<i>Exaltabo te</i>	...		6 parties
N° 118	<i>Qui habitat *</i>	Par Stradella	Partition	
N° 119	<i>Tam exultat</i>	Par Bassani		8 parties
N° 120	<i>Alma parens</i>	Par Bassani		8 parties
N° 121	<i>Messe 1^e</i>	Par Bassani		12 parties
N° 122	<i>Messe 2^e</i>	Par Bassani		14 parties
N° 123	<i>Messe 3^e</i>	Par Bassani		14 parties
N° 124	<i>Messe des morts</i>	Par Bassani		12 parties
N° 125	Ces mêmes quatre messes en dessus supprimé, en 14 livres			14 parties
N° 126	<i>Magnificat</i>	Par Fideli		9 parties
N° 127	<i>Confitebor magna opera</i>	Par Torry		9 parties
N° 128	<i>O anima mea</i>	Par Veidner		11 parties
N° 129	<i>Laudate pueri *</i>	Par Lotti		20 parties
N° 130	<i>Buccina litui</i>	Par Scarlatti		11 parties
N° 131	<i>Veritas mea</i>	Par Melani		6 parties
N° 132	<i>Domine salvum fac regem *</i>	...		15 parties

¹⁰² Voir à ce sujet le paragraphe qui lui est consacré dans le chapitre sur la bibliothèque de l'académie (p. 165–167).

Des trois motets conservés, deux sont en parties séparées (n^{os} 129 et 132) reliées très récemment ensemble, tandis que le dernier (n^o 118) présente une reliure en cuir unique, que nous avons appelée C' dans l'annexe correspondante ¹⁰³. Si l'absence d'une même reliure ancienne identique empêche toute conclusion, le fait que la seule partition conservée présente une reliure unique dans le fonds de grands motets du Concert, pourrait confirmer le fait qu'il s'agit bien de la collection d'Hedelin. Les cahiers et recueils de ce bibliophile étaient déjà reliés lorsqu'ils ont rejoint le fonds musical de l'académie des beaux-arts, ils n'ont donc pas fait l'objet d'une reliure propre à l'académie.

- L'entrée dans la bibliothèque des motets provenant de l'académie des Jacobins (n^{os} 135–151) date selon toute probabilité des années qui suivent la dissolution de cette société. L'académie est dissoute entre avril et juin 1727, cette date constitue donc un point de repère dans la collection de grands motets lyonnais.

- Les n^{os} 177 et 182, deux motets manuscrits de Lalande, ont exactement le même papier dominoté, variante de la reliure B en papier marbré, que nous nommons B'. Or, ils se trouvent au milieu d'une grande série de motets gravés de Lalande, souvent des doublons de copies manuscrites. Mis à part le double manuscrit du *Notus in Judaea Deus* de Lalande conservé à Reims, dont le cas est particulier, et le *In exitu Israel* de Campra portant le n^o 178, les n^{os} 177 à 207 forment une série de partitions gravées couverts de papier marbré, desquelles ne se détachent que ces deux motets couverts de papiers dominotés. Ils peuvent donc évidemment être rapprochés.

- Vers la fin du catalogue, on trouve mention de quelques motets dont les reliures présentent exactement le même papier marbré. Dans ces cas là, on pourrait imaginer que le bibliothécaire reliant les partitions avait une réserve de papier qu'il utilisait de façon non-systématique. Ainsi, les reliures des n^{os} 254 et 261 sont identiques, mais celle du n^o 259 est différente. De même, les n^{os} 251 et 272, motets de Pergolèse et Toutain, sont de même facture mais, entre ces deux numéros, les reliures ne leur ressemblent pas.

* * *

La description des différentes reliures permet de mieux connaître les partitions conservées à la bibliothèque municipale. Elle permet aussi de mieux comprendre le

¹⁰³ Cf. annexe XI.

fonctionnement de la bibliothèque du Concert, où l'on reliait les œuvres par séries, délaissant certaines reliures au profit d'autres au cours du siècle. Ceci permet surtout de valider l'hypothèse selon laquelle les grands motets portent un numéro correspondant à leur entrée dans la bibliothèque. Le critère de catalogage est bien chronologique.

Cette étude, au-delà du caractère fastidieux que peut présenter la simple description des différentes reliures, permet d'apporter de nombreux éléments de réponse quant à l'histoire du fonds de grands motets lyonnais. Elle doit servir de base à l'étude d'une partition ; tout comme il semble inconcevable d'étudier un poème de Baudelaire sans se référer au recueil auquel il appartient, il est nécessaire, avant de se pencher sur la partition d'un motet, de connaître sa place dans le catalogue de l'académie et les particularités qui en découlent.

Les grands motets ne représentant qu'une partie du fonds de l'académie, la recherche devrait bien sûr être complétée par un travail portant sur l'ensemble des œuvres ayant appartenu au Concert. Bien souvent la reliure des fragments d'opéras, notamment, est de type B, ce qui semble conforter l'hypothèse d'un bibliothécaire-relieur. Mais une étude plus générale pourrait confirmer ou apporter des éléments supplémentaires sur les déductions faites dans ce chapitre.

B. Les papiers à musique.

Nous nous sommes penchée sur les papiers à musique qui composent les différents motets manuscrits, considérant qu'ils étaient un outil dans notre recherche au même titre que les reliures ou les graphies. Sur ce point précis, contrairement à ce que nous avons fait pour les reliures, nous avons examiné l'ensemble du fonds de grands motets, ne nous limitant plus au fonds de l'académie des beaux-arts. Le nombre de papiers différents utilisés s'élève à soixante-sept pour les soixante-huit motets (qu'ils soient en partition ou en parties séparées). Le fait que ces deux nombres soient proches relève du hasard. Les matériels d'orchestre sont souvent écrits sur des papiers d'origines différentes : une même œuvre peut donc compter plusieurs papiers. En revanche, plusieurs motets d'un même compositeur ou de la main d'un même copiste peuvent avoir le même support. Une bonne moitié des papiers adoptent le format *in-quarto*. Un quart est *in-folio*, tandis que le quart restant se présente *in-octavo*.

Nous avons considéré deux caractéristiques particulières des papiers : la réglure musicale et les filigranes. Ces éléments constituent en effet des indices sur la provenance et la transformation du support musical écrit.

1. La réglure

Les études en matière de rastrologie sont peu nombreuses, mais attirent l'intérêt des musicologues depuis déjà quelques années. Les outils servant à tracer les portées, l'identification des « pattes à régler » et l'utilisation que peut faire le chercheur d'une telle analyse ont été décrits de manière très détaillée par Eugene K. et Jean K. Wolf en 1990¹⁰⁴. Laurent Guillo se pose en spécialiste dans ce domaine pour la musique française ; il précise et met en œuvre dans ses différentes études des éléments d'analyse des papiers à musique des XVII^e et XVIII^e siècles¹⁰⁵. Ce sont les méthodes et présentations développées dans ses travaux qui ont servi de base à notre étude.

Le papier réglé est, par définition, un « papier préparé avec les portées toutes tracées, pour y noter la musique¹⁰⁶ ». Les portées peuvent être imprimées sur le papier vergé ou réglées à la main.

LE PAPIER IMPRIME

Ce papier, dont les portées sont imprimées, est très facilement identifiable si l'on prête attention aux indices suivants :

- Les portées ont des dimensions régulières, identiques d'une page à l'autre.
- L'encre est noire.
- L'encre est parfois chassée de chaque côté du trait. Elle s'épaissit en fin de portée. On peut même observer la présence de quelques résidus entre les portées.
- Enfin le foulage, marque de la presse, laisse une empreinte dans la feuille.

Le papier imprimé n'est jamais utilisé pour les copies de luxe. On lui préfère en général les réglures manuscrites qui permettent d'ajuster le nombre de portées à l'effectif utilisé et d'obtenir ainsi une belle mise en page. Même si l'emploi du papier imprimé semble s'être généralisé au siècle des Lumières, ceux-ci sont curieusement très rares dans le fonds de grands motets lyonnais. Seulement trois manuscrits utilisent en effet un papier à musique imprimé : l'*Ecce Domine* de Gautier, le *Confitebor Domini* de Pétouille et le *Cantate Domino* de Toutain.

¹⁰⁴ WOLF (Jean K. et Eugene K.), « Rastrology and Its Use in Eighteenth-Century Manuscript Studies », in : WOLF (Eugene K) et RÖESNER (Edward H.) éd., *Studies in Musical Sources and Style, Essays in Honor of Jan LaRue*, Madison : A-R Editions, 1990, p. 237–291.

¹⁰⁵ GUILLO (Laurent), « Les papiers à musique imprimés relevés dans le fonds Brossard », in : DURON (Jean) éd., *Sébastien de Brossard, musicien*, Paris : CMBV/Klincksieck, 1998, p. 109–123 ; *Id.* « Les papiers à musique imprimés en France au XVII^e siècle : un nouveau critère d'analyse des manuscrits musicaux », in : *Revue de musicologie*, t. LXXXVII, n° 2, 2001, p. 307–369 ; *Id.* « Les papiers imprimés dans les *Mélanges*, relevés et hypothèses », in : CESSAC (Catherine) éd., *Les manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*, Wavre : Mardaga/CMBV, 2007, p. 36–54.

¹⁰⁶ BENOIT (Marcelle), « Papier réglé », in : *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, op. cit.*, p. 525.

Voici le descriptif de ces papiers. Les abréviations indiquées pour les différentes mesures sont celles qui sont utilisées par Laurent Guillo dans le descriptif de ses papiers à musique :

	GAUTIER <i>Ecce Domine</i> Rés. FM 27 338	PÉTOUILLE <i>Confitebor tibi</i> Rés. FM 133 981	TOUTAIN <i>Cantate Domino</i> Rés. FM 133 965
Provenance du motet	Legs de Christin	Donné par M ^{lle} Périsset	Académie des beaux-arts Copié par Bergiron
CARACTERISTIQUES DU PAPIER :			
Format réel	<i>in-2^o</i>	<i>in-4^o</i>	<i>in-4^o</i>
P (nombre de portées)	10 + 10	12	12
A (hauteur des portées en mm)	9	11–12	9
G (interligne entre les portées en mm)	6, 5	10	12
C (hauteur de la forme en mm)	331	245	144
B (largeur de la forme en mm)	216	171–172	173–175
E (hauteur de la page en mm)	404	285	291
D (largeur de la page en mm)	264	215	225
Filigrane	?	?	FIN DE IN FOREST ¹⁰⁷

Sur les trois motets écrits sur un papier imprimé, seul celui de Toutain a été copié pour l'académie. Les deux autres sont des pièces rapportées à la collection ; ils appartenaient à des amateurs de musique. Ce détail est-il porteur de sens ? Il est vrai que, si l'on peut affirmer que les copistes de l'académie des beaux-arts ou des Jacobins n'utilisaient qu'exceptionnellement du papier imprimé pour transcrire les grands motets, cette allégation pourrait ne pas se vérifier dans le cas des bibliothèques d'amateurs lyonnais.

Cette rareté des portées imprimées s'explique par la cherté de ce papier par rapport à un papier réglé par un copiste. L'une des causes peut-elle être identifiée aussi dans l'activité de la copie de musique à Lyon ? Il existait en effet dans la ville de nombreux marchands de musique proposant à la vente des papiers réglés à la main ¹⁰⁸.

LE PAPIER REGLE A LA MAIN

Lorsque le papier n'est pas imprimé, il faut en tracer les réglures de façon artisanale. Le régleur utilise un cadre en bois dans lequel il déplace une règle guidant le *rastrum* ou « patte à régler ». Cet instrument à une, deux ou cinq pointes permet de tracer les portées de musique et d'obtenir ainsi cinq lignes parallèles ¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Nous n'avons pu identifier précisément ce filigrane.

¹⁰⁸ Sur ces marchands de musique, voir *infra* notre section dédiée aux copistes (p. 216–217).

¹⁰⁹ Le *rastrum* est alors simple, double ou à cinq pattes. Il semble que la majorité des manuscrits lyonnais ait été réglés avec un instrument à cinq pattes. En témoignent parfois les petits retours en arrière du trait à l'extrémité gauche de la portée : conséquence d'un geste trop rapide ou moins appliqué, ils se retrouvent uniformément sur les cinq lignes de la portée. Le papier, vraisemblablement italien, du *Qui habitat* de Stradella (Rés. FM 133936, motet sans symphonie classé dans l'ordre A par le catalogue de l'académie) semble avoir été tracé avec un *rastrum* simple : une

Un papier réglé à la main se reconnaît aux éléments suivants :

- Les dimensions des portées ne sont pas nécessairement fixes.
- L'encre est brune, parfois même teintée de rouge.
- L'utilisation du *rastrum* laisse parfois des traces ; on observe fréquemment deux lignes verticales au crayon de bois servant à arrêter le marquage portées.
- Il arrive fréquemment que la fin de la portée ne soit pas nette : le trait s'épaissit et revient parfois en arrière sur un millimètre environ.
- Les portées peuvent être parfois un peu courbes.

Le copiste peut faire lui-même sa réglure ou bien acquérir des feuillets déjà réglés pour y écrire sa musique. À Lyon, la vente de papier réglé est assez répandue : les marchands de musique en proposent de toutes les qualités ¹¹⁰. Jean-Jacques Rousseau dit à ce sujet que « les Régleurs ne rendent que du travail mal fait ; si le Copiste veut se faire honneur, il doit régler son papier lui-même ¹¹¹ ». En réalité dans le fonds de grands motets lyonnais, la majorité des papiers réglés à la main, par des régleurs qui ne sont pas les copistes de la musique, sont très beaux ; les lignes y sont bien tracées, de façon extrêmement propre et régulière. De plus, l'encre des portées, généralement plus pâle que celle du copiste de musique, permet de faire ressortir notes et signes musicaux et rend ainsi la partition plus lisible.

Le papier réglé d'avance peut être identifié grâce à la différence de couleur d'encre entre les lignes des portées du régleur et les signes musicaux écrits par le copiste sur les portées. Le régleur utilise une encre d'un brun peu soutenu, tandis que le copiste préfère une encre noire. Cette différence peut être, cependant, voulue aussi par le copiste de musique traçant ses portées. Le nombre de portées par page n'est généralement pas adapté à l'effectif et au nombre de système que nécessite la musique : il reste fréquemment une ou deux portées vierges au-dessous, voire au-dessus de la musique.

Si le copiste règle lui-même ses feuilles, il calcule alors le nombre de portées par page, selon l'effectif de la musique, et obtient ainsi une mise en page adaptée. Le nombre et l'espacement des portées peuvent varier d'une page à l'autre. Seul, dans le *corpus* étudié, l'un des deux recueils de grands motets de Lully possède cette caractéristique. Il s'agit de l'exemplaire ayant appartenu à l'académie des beaux-arts (Rés. FM 133 719). La majorité des autres partitions et parties séparées manuscrites sont vraisemblablement écrites sur

observation minutieuse montre que l'intervalle entre les lignes de la portée n'est pas parfaitement égal sur certaines portées. Sur l'étude des *rastra* et leur identification, on pourra consulter l'article très détaillé et remarquablement bien illustré de Jean K. et Eugène K. Wolf, *op. cit.*, p. 237–291.

¹¹⁰ Ce sujet est abordé dans la section suivante, concernant les copistes lyonnais, dans lequel les marchands de musique sont évoqués à plusieurs reprises (*cf. infra* p. 215–280). Il semble très courant que le copiste achète son papier réglé.

¹¹¹ ROUSSEAU (Jean-Jacques), « Copiste », in : *Dictionnaire de musique*, Paris : imprimerie de la veuve Ballard, 1768, p. 125.

du papier réglé d'avance. Preuve en sont les multiples ajouts de portées supplémentaires, parfois sans règle et d'un geste tremblotant, ainsi que le gaspillage de pages réglées mais vierges à la fin des volumes ¹¹².

Les rares copistes mentionnant le papier acheté pour leur travail dans leur quittance et mémoire semblent avoir utilisé du papier pré-réglé. Les quittances de copistes détaillent parfois le décompte des feuilles de papier. Ainsi en 1718, Lestoublon achète des « feuilles de papier réglé », dont l'unité se vend 13 deniers ¹¹³. En 1760, Philippe achète son « papier » à 1 sol la feuille ¹¹⁴. Le prix, assez élevé, correspond sans doute à du papier réglé.

2. Les filigranes

Le papetier marquait sa production dans chacun de ses formats par un filigrane, qui pouvait stipuler son nom ou ses initiales. Cette marque de l'artisan peut permettre aujourd'hui d'identifier la provenance et la date de fabrication du papier.

Mais, paradoxalement, un filigrane permet rarement de dater précisément un document. En effet, une paire de formes peut durer une quinzaine d'années, voire plus, dans un moulin. Et le papier peut rester, par la suite, dix ou vingt ans dans une papeterie avant d'être vendu. Le papier étant cher, les copistes peuvent aussi bien acheter des rames entières et n'utiliser les feuilles de leur provision qu'une à une. Le cas peut être différent quant il s'agit de copier un grand motet. On peut alors imaginer le copiste se procurant directement une quarantaine ou une cinquantaine de feuilles, parfois cousues en cahier. Cependant, aucun élément ne l'atteste.

La reconnaissance d'un filigrane constitue cependant un repère qui permet la datation du papier utilisé à partir de la datation du filigrane : elle peut être identique ou postérieure. Par exemple, la date de 1742, portée par de nombreuses formes provenant

¹¹² De nombreux exemplaires du fonds de l'ancienne académie des beaux-arts comportent des pages de papier à musique vierges en fin de volume. Celles-ci peuvent être aussi bien réglées à la main qu'imprimées. Tous les cas de figure se présentent. Certaines pages sont blanches, avec seulement le cadre dessiné au crayon papier pour tracer les portées ; d'autres sont des papiers à musique manuscrits ou imprimés non-modifiés ; d'autres enfin sont des papiers à musique imprimés, avec des réserves (retraits en début de portée) comblées par le copiste, qui a complété les portées à la main.

¹¹³ LESTOUBLON, *Mémoire de la musique que j'ay nostez pour M^r. De l'academie des beaux arts*, ms., 1718, AML, 0003 GG 156, pièce 2. Sur Lestoublon, voir la section qui lui est consacrée *infra*, dans la section sur les copistes du fonds musical lyonnais : copiste Lyon-03 (p 238–241). Le musicien indique les œuvres qu'il a copiées et le détail des feuilles utilisées et de la copie. Nous avons calculé ce prix unitaire de 13 deniers pour une feuille de papier réglé en divisant les totaux annoncés pour chaque œuvre par le nombre de pages indiqué. Ce prix est exact pour toutes les copies, sauf celles du *Divertissement de la Jalousie* et de *Proserpine*, ce qui laisse penser que Lestoublon a utilisé des formats ou des qualités de papier réglé différents pour ces deux œuvres. La feuille copiée est, elle, toujours au même prix.

¹¹⁴ *Comptabilité municipale*, 1^{er} février 1760, AML, CC 3398, pièce 71.

de l'Auvergne ou de l'Angoumois, n'indique pas nécessairement que le papier a été fabriqué cette année-là, mais éventuellement après 1742. L'indication de la date correspond au respect de la réglementation du conseil d'État du 18 septembre 1741, fixant les formats des papiers¹¹⁵. Pourtant, la majorité des filigranes restent difficile à décrypter, ou trop répandue pour permettre une identification certaine.

3. Observations

GENERALITES SUR LES PAPIERS LYONNAIS

Le papier réglé à la main prédomine donc dans le fonds de grands motets lyonnais. Seulement trois papiers sur soixante-six sont réglés par impression. La majorité des papiers manuscrits paraît avoir été réglée d'avance. La réglure n'est alors pas toujours adaptée aux besoins du copiste.

Le relevé attentif des papiers composant les volumes des grands motets montre que très peu de partitions utilisent des papiers différents pour une même œuvre¹¹⁶. Nous avons cependant relevé deux cas de motets utilisant plusieurs papiers :

- LALANDE, *Quare fremuerunt gentes* (S 70), Rés. FM 27 334 (3 papiers).
- LALANDE, *Notus in Judæa Deus* (S 63), BM Reims, Ms 2 840 (2 papiers).

En revanche, cette situation est très fréquente dans les parties séparées. Il est rare que le matériel soit homogène. Ceci s'explique facilement par les ajouts successifs de parties pour constituer le matériel entier. Par ailleurs, les parties séparées peuvent être copiées pour compléter un effectif insuffisant. Nous verrons, d'ailleurs, que les parties séparées sont souvent transcrites par plusieurs copistes. Voici les cotes des deux matériels constitués de plusieurs papiers :

- ANONYME, *Domine salvum*, Rés. FM 133 574 (3 papiers pour 15 parties).
- DORLÉANS, *Deus in nomine*, Rés. FM 133 985 (7 papiers pour 30 parties).

De nombreux papiers proviennent d'Auvergne :

- LALANDE, *Ad te Domine clamabo* (S 64) : Berger moyen Auvergne 1742.
- TOUTAIN, *Lauda filia Sion* : AUVERGNE.
- TOUTAIN, *Incipite Domino* : AUVERGNE C ♥ E [?] ¹¹⁷.

¹¹⁵ MASSIP (Catherine), « Les filigranes : utilisation, lecture et reproductions », in : *Fontes artis musicæ*, n° 28/1-2, 1981, p. 89.

¹¹⁶ Deux papiers distincts s'identifient par une contremarque ou un filigrane différents, mais aussi lorsque leurs dimensions (non-massicotées) ne sont pas les mêmes. L'usage de différents papiers s'explique par le fait que le copiste utilise plusieurs papiers qu'il a en réserve pour copier une partition et compose ensuite des cahiers en les reliant.

¹¹⁷ Le filigrane de la page de garde de ces deux motets de Rouen est rouennais.

- DORLÉANS, *Deus in nomine* : AUVERGNE).
- DORLÉANS, *Deus in nomine* : AUVERGNE CM MENAU[?]E.

L'un des papiers provient d'Annonay, grand centre pour la papeterie à proximité de Lyon : il est utilisé pour le *Jubilate Deo* de Mondonville et le *Stabat mater* de Pergolèse (R ♥ MONGOLFIER ANONAY 1742). Le *Dominus regit me* d'Estienne est copié sur un papier provenant de Valence (P ♠ G CHABEUL), daté de 1709. Enfin, l'un des recueils de Lully est écrit sur du papier de Limoges ou Poitiers (PINAUD).

Le reste des papiers est difficilement identifiable. Les filigranes sont en effet très communs et ne donnent que les initiales du fabricant. En voici quelques exemples, lorsqu'ils sont lisibles : A ♥ R, J ♣ C, M ♠ A, A ♥ M, A ♥ R ♥ V ou encore J ♥ D.

QUELQUES CAS PARTICULIERS

Après ces premières observations générales, on peut faire quelques déductions qui, si elles sont modestes, constituent néanmoins un complément d'information à l'étude précédente sur les reliures.

- Les deux motets de Salomon, *De profundis* et *In te Domine speravi*, n^{os} 66 et 67 du catalogue, ont le même papier. Ils ont donc sûrement été copiés ensemble par un même copiste (les graphies aussi sont identiques).
- Deux motets de Toutain, *Lauda filia Sion* et *Incipite Domino*, n^{os} 254 et 259 ont un papier provenant d'Auvergne et une réglure très proche ¹¹⁸. D'une même main, ils ont probablement été copiés en même temps.
- Les œuvres d'Estienne conservées sont toutes copiées sur le même support, dont le filigrane ne permet pas l'identification, sauf le *Dominus regit me*, dont le papier provient de Valence et est daté de 1709 ¹¹⁹. L'œuvre, pourtant ajoutée au catalogue avec une série de dix autres motets, est donc isolée et a été copiée après cette date de 1709. En effet, même si les autres filigranes sont difficilement lisibles, ils ne correspondent pas à celui du *Dominus regit me*.
- Le papier de la reliure du *Quare fremuerunt gentes* de Toutain provient de Montpellier. Le compositeur n'ayant jamais été en poste dans cette ville, il est prudent de penser que ce papier a été utilisé par le relieur de l'académie, qui l'avait en réserve.

¹¹⁸ Les filigranes sont difficilement identifiables, ce qui empêche de les comparer. Ils portent tous deux la mention « Auvergne ».

¹¹⁹ Filigrane du moulin de Chabeul, à Valence, daté de 1709.

▪ Les n^{os} 174–182 conservés (*In exitu Israël* de Campra, *Benedictus Dominus qui docet*, *Confitemini Domino*, *Notus in Judæa Deus* et *Quare fremuerunt* de Lalande) ont des formats de papiers et des réglures des dimensions identiques. Ceci vient conforter l'hypothèse d'une série, évoquée dans l'étude sur les reliures. Nous verrons dans la section suivante que plusieurs de ces œuvres ont été copiées par les mêmes copistes ¹²⁰.

▪ Le *Stabat mater* de Pergolèse et le *Jubilate Deo* de Mondonville ont le même papier, avec un filigrane de 1742. Le copiste est également le même, ce qui explique l'emploi du même papier. Cette date de 1742 se retrouve aussi sur un papier, différent des précédents, utilisé pour les parties séparées du *Ad te clamabo* de Lalande.

* * *

La rareté des papiers imprimés est l'une des caractéristiques essentielles du fonds de grands motets de l'académie des beaux-arts. L'étude des papiers à musique utilisés dans la collection des motets à grand chœur de Lyon donnent malheureusement des indications parcimonieuses. Elle permet cependant de préciser la chronologie des œuvres et de compléter de façon intéressante les résultats des recherches portant sur les reliures et les copistes de musique.

¹²⁰ Copistes Lyon– 38 pour le *In exitu Israël* de Campra et le *Confitemini Domino* de Lalande et Lyon–43 pour le *Benedictus Dominus qui docet* et le *Notus in Judæa Deus* de Lalande. La graphie du copiste Lyon–18 n'a été identifiée que sur le *Quare fremuerunt* de Lalande.

C. Les copistes du fonds musical lyonnais

1. Généralités – présentation des sources

La copie manuelle, supplantant l'édition par sa commodité ou tout simplement par nécessité, joue un rôle fondamental dans l'élaboration d'un *corpus* musical au XVIII^e siècle. Les grands motets n'ont pas bénéficié d'éditions, malgré quelques rares cas isolés¹²¹. La grande majorité des œuvres n'étant donc pas disponible en livre imprimé, il était nécessaire pour les obtenir de faire appel à des copistes. Ceux-ci, dont Jean-Jacques Rousseau évoque l'importance dans son *Dictionnaire de musique*¹²², ont joué un rôle essentiel dans la diffusion du grand motet, notamment à Lyon. Si le copiste est celui qui fait profession de transcrire la musique, cette définition sera ici élargie aux musiciens qui, sans en faire leur métier, ont copié des œuvres dont certaines sont conservées aujourd'hui. Le rôle de copiste est nécessaire et fondamental. Son travail est le reflet de la pratique instrumentale et vocale de l'époque. Si l'on ne peut capter ni la pensée du compositeur, objet abstrait, ni le reçu des auditeurs, inscrit dans un passé révolu et éphémère, les productions des copistes sont les seuls éléments porteurs d'indices.

LES SOURCES

Ce travail s'appuie sur deux types de sources. Les partitions et parties séparées conservées nous permettent, d'une part, d'effectuer un recensement de toutes les graphies musicales. Les manuscrits peuvent être de plusieurs natures : il peut s'agir d'autographes ou de transcription de seconde main. La grande majorité des copistes reste anonyme. Il est assez rare de trouver un nom, un paraphe ou une signature sur les supports musicaux écrits, mais quelques cas permettent immédiatement d'associer une main à un nom ; le fonds lyonnais de grands motets en contient certains exemples. L'identification est alors presque garantie.

¹²¹ Le premier exemple est la publication de 1684 à 1686 par Christophe Ballard de livres de motets de différents compositeurs (Du Mont, Lully et Robert) en parties séparées intitulés *Motets pour la Chapelle du Roy* (RISM D 3710, L 2929 et R 1792). Campra fait éditer son *In convertendo* à grand chœur par Christophe Ballard en 1703 (RISM C 691 – réédité en 1717, RISM C 692) et quatre autres motets en 1737 et 1738 par Plessy (RISM C 679 et C 681). Le *Cum invocarem* de Desmarest est édité en 1714, par Roussel (RISM D 1766). Un grand motet, *Ecce terra motus*, de Lami paraît en 1720 dans un livre de cantates (RISM L 397). Les livres de motets de Lalande seront gravés après sa mort, en 1729, par Louis-Hector Hüe (RISM L 303–322). Le *Miserere mei Deus* de Lalouette est édité en 1730 par Ballard (RISM L 332). Quelques motets de Colin de Blamont et un *Cantate Domino* d'Izo sont gravés respectivement en 1732 et 1752 par Hüe (RISM C 3318 et I 127). Corrette fait éditer un *Laudate Dominum* en 1766 (RISM C 3961). Cf. : MASSIP (Catherine), *Le livre de musique*, Paris : BNF, 2007, p. 69

¹²² ROUSSEAU (Jean-Jacques), « Copiste », in : *Dictionnaire de musique*, op. cit., p. 123–131. L'auteur s'attache à montrer les différents aspects que revêt cette fonction, insistant notamment sur la rigueur nécessaire.

D'autre part, les archives municipales conservent encore quelques pièces de comptabilité relatives un travail de copie, souvent des reçus attestant d'un payement. Ces quittances mentionnent nécessairement la date, le nom du copiste et l'objet de son travail. Elles peuvent permettre d'identifier une écriture, grâce à la signature ou à la liste des travaux reportés par le copiste lui-même.

Cependant, la confrontation entre la liste d'œuvres indiquée dans une quittance et les volumes de musique, lorsqu'ils sont conservés, n'est souvent pas convaincante : il peut arriver que les œuvres indiquées soient de mains différentes, ou bien encore que le nombre de feuillets ne corresponde pas à celui annoncé par la pièce d'archive. C'est pourquoi, le recoupement entre les deux sources – musique copiée et quittance – permet plus souvent d'émettre des hypothèses sur une identité que d'arriver à des conclusions assurées. Celui-ci peut se faire à partir de la graphie des paroles écrites sous la musique et celle figurant sur les actes d'engagement ou les quittances mentionnées plus haut. Cette dernière méthode est, elle aussi, assez faillible car elle suppose que ce soit le même homme qui ait copié la musique et les paroles, ce qui parfois ne semble pas évident.

Cette présentation des copistes de musique lyonnais s'étend sur une période très large. En effet, tous les manuscrits du fonds de grands motets lyonnais ne datent pas nécessairement de la période d'activité de l'académie (1713–1773). Certains ont ainsi été copiés vers la fin du XVIII^e siècle. Les dates d'activité des copistes ne se limitent pas non plus à cette période de soixante années, ce qui nous a amené à prendre en considération des éléments dépassant notre chronologie initiale.

CONDITIONS SOCIALES DES COPISTES

Les copistes de Lyon, comme nous l'annoncions plus haut, n'ont pas de statut en soi. La copie est, dans la plupart des cas, un gagne-pain supplémentaire ou le résultat d'une implication personnelle au sein de l'académie, mais en aucun cas une activité exclusive. En examinant la condition sociale des différents acteurs, il apparaît que chacun est engagé d'une autre façon dans la vie professionnelle. La majorité d'entre eux sont des musiciens, mais certains exercent dans un tout autre domaine, comme le couple Tuloup, enseignant la langue italienne ou Mercier, imprimeur. Guillot est même chanoine chez les Augustiniens. Excepté l'épouse Tuloup, on ne recense aucune femme.

Les marchands de musique forment la catégorie professionnelle la plus directement impliquée dans le travail de copie. Au début du XVIII^e siècle, en France, quelques ateliers se spécialisent dans la copie ; cela précède ou accompagne une activité éditoriale. À Lyon, dans la seconde moitié du siècle, deux marchands de musique cumulent la vente d'instruments, la gravure musicale et la copie. Mais, alors que Castaud atteste de ses fonctions de copistes, Serrière semble n'avoir pratiqué qu'occasionnellement cette

activité. Il est cependant évident que cela venait compléter leur commerce principal d'éditeur. Il était ainsi possible d'offrir aux amateurs toute la musique, même celle qui n'était pas gravée. Il semblerait même que Castaud, sur le modèle des ateliers parisiens, sous-traitait des copistes. Les marchands de musique sont, en outre, des fournisseurs de matière première pour les copistes : ils vendent du papier réglé de toutes sortes, dont le commerce semble être florissant entre 1750 et 1773 si l'on en croit les annonces de l'époque.

David ou les frères Legoux ¹²³ sont eux-mêmes compositeurs, maîtres de musique, et sont donc parfois conduits à transcrire le répertoire qu'ils dirigent. De la même façon, Bergiron et Christin ¹²⁴ sont évidemment impliqués dans la production de manuscrits musicaux par leur fonction de bibliothécaire à l'académie.

De nombreux copistes sont musiciens, attachés au Concert ou à l'Académie royale de musique de Lyon ; Lestoublon est violoniste, mais il est le seul instrumentiste, si l'on excepte les musiciens copiant telle ou telle partie séparée pour des besoins d'exécution. Il est très étonnant de constater que les copistes lyonnais de la deuxième moitié du siècle sont tous chanteurs ! Citons pour exemple Bergiron, Thauvat, Gavaudan, Bertin, Durozier, Philippe et Vidal. Ils enseignent souvent leur art en ville et chantent dans les chœurs de l'opéra, au Concert ou lors des différentes manifestations festives. Existe-t-il un lien entre le statut social du chanteur et celui du copiste ? Est-ce un hasard qu'à partir de 1750, les copistes lyonnais soient tous chanteurs ? Les chanteurs sont en général moins payés que les instrumentistes ¹²⁵ ; cela justifierait peut-être leur deuxième activité.

L'académie des beaux-arts s'attache plusieurs copistes. Les quittances conservées sur quelques années révèlent qu'elle sollicite de façon suivie un ou plusieurs copistes, qu'elle rémunère à la feuille. C'est le cas de Bergiron, Lestoublon, Philippe ou de Castaud. En 1760, l'académie travaille, pour exemple, avec trois copistes différents ¹²⁶. Guillot paraît avoir bénéficié lui aussi d'une certaine fidélité dans cet emploi.

¹²³ Sur les activités de David et Legoux comme compositeurs et maîtres de musique, voir notre première partie *supra*, chapitre I (p. 41, 92–93) et notre troisième partie *infra*, chapitre I (p. 383, 396–397).

¹²⁴ Sur la charge de bibliothécaire de Bergiron de Briou du Fort-Michon et Christin, voir *supra* chapitre I (p.160–161).

¹²⁵ Pour la cérémonie annuelle du vœu du roi, un choriste masculin ne reçoit que 5 livres, tandis que le salaire des instrumentistes varie de 5 à 10 livres. Cf. *supra*, première partie, chapitre III, les paragraphes concernant les rémunérations des musiciens pour le vœu du roi (p. 90–91).

¹²⁶ Ces copistes sont Castaud, Philippe et Bergiron. Cf. *Comptabilité municipale*, 27 et 28 août 1761, AML, CC 3408, pièce 68.

2. Recensement des copistes lyonnais

La présente liste des copistes lyonnais n'est en aucun cas exhaustive, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, elle s'attache uniquement aux manuscrits conservés à Lyon, ou à Reims lorsqu'ils ont été délocalisés, ainsi qu'à la version parisienne du motet de Belissen copié à Lyon par Simpol¹²⁷ ; elle ne peut évidemment pas tenir compte des nombreuses copies disparues. Certaines sont pourtant mentionnées dans des quittances, mais ce fait est rarissime. Ensuite, le fonds considéré en premier lieu est celui des grands motets. Il faudrait, par conséquence, élargir la présente étude à tout le fonds lyonnais appartenant à la période, y compris à la musique profane, italienne ou française. Cette liste des copistes lyonnais de grands motets, sera pourtant utile à toute recherche sur le fonds de l'académie lyonnaise, car les interférences entre les genres sont multiples. Il arrive ainsi fréquemment que d'autres compositions soient évoquées dans notre présentation, au côté des motets à grand chœur. Ces indications viennent compléter et illustrer ce travail, qui ne prétend en aucun cas constituer un catalogue des copistes de tout le fonds musical de la bibliothèque municipale lyonnaise. Notre travail remet aussi en cause de nombreuses indications de catalogues, notamment celui de Pierre Guillot, dans lequel la mention de l'origine des manuscrits est trop souvent erronée.

Nous avons séparé les copistes en deux séries. La première présente ceux-ci selon les écritures relevées dans l'ensemble du fonds de grands motets lyonnais. La seconde cite les noms des copistes relevés dans divers documents et dont nous ne connaissons pas la graphie.

PREMIERE SERIE SELON LES GRAPHIES

La numérotation des copistes que nous avons adoptée se justifie par la méthode choisie. Notre première étape dans la classification des manuscrits reposait sur la classification des copistes en fonction de leur production : les plus prolifiques ont souvent été repérés en premier et apparaissent donc dans les premiers numéros, tandis que les autres viennent ensuite. Nous avons conservés ce premier dénombrement, par souci d'éviter la confusion entre une numérotation préliminaire et une seconde, fruit d'un reclassement postérieur, qui attribuerait d'autres numéros aux différents copistes.

Quand certaines mains ou graphies ont pu être identifiées, nous avons choisi de conserver ces numéros, en y associant le nom du copiste. Ce procédé permet de préserver une indépendance entre la graphie et le copiste présumé, notamment lorsque le doute subsiste encore et qu'il ne s'agit que d'une hypothèse d'attribution.

¹²⁷ Voir *infra* « copiste Lyon-14 » : Nicolas-René Simpol (p. 249-150).

Les graphies seront présentées sous forme de tableau, dans lequel apparaissent les éléments les plus significatifs de l'écriture : les différentes clés d'*ut*, de *sol* et de *fa*, les guidons, petits signes tracés rapidement à la fin de la portée, et la barre de mesure finale, qui est souvent ornée et dessinée de façon très personnelle. L'on pourrait, bien évidemment, considérer de nombreux autres éléments, mais ceux-ci nous sont apparus comme les plus révélateurs des singularités¹²⁸. Si des éléments complémentaires sont utiles pour compléter la caractérisation d'une écriture, ils sont indiqués. Cette présentation globale, reportée dans une annexe présentant la totalité des graphies, permettra une première reconnaissance rapide et globale des écritures¹²⁹.

▪ **Copiste Lyon-01 : Nicolas-Antoine Bergiron du Fort-Michon (1690–1768)**

La comparaison entre la graphie musicale et l'écriture de Bergiron confirme son identification. La présentation suivante comporte trois lignes (dont une séparée des autres dans le corps du texte), soulignant l'évolution de l'écriture du copiste au fil des années. Les dates y figurant sont des indications relevées dans le titre de certaines partitions¹³⁰. Le tracé des clés de *sol* ou d'*ut* est bien différent d'une période à l'autre, mais certaines caractéristiques originales sont constantes : bas de la clé de *fa* remontant, guidon descendant, finesse du tracé. Du reste, l'écriture se stabilise très vite après 1714 et la dernière ligne, datant de 1713, fait figure d'exception.




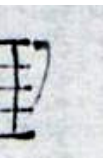
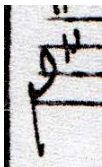
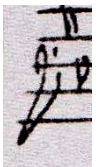

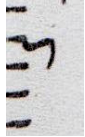


La graphie va en s'affinant, les notes deviennent plus petites, élancées et légères ; il en va de même pour les lettres. Bergiron est très précis, à tous égards, dans sa copie. Non seulement il écrit la musique de façon très nette et sans équivoque aucune, mais ses indications de reprise et d'enchaînement des morceaux sont des plus clairs. Généralement, il inscrit le mot « fin » ou « *fine* » à la fin de chaque œuvre, ne signant jamais son travail. Les grattages, révélant des erreurs au moment de la copie, sont extrêmement rares.

¹²⁸ La forme des notes, élément qui pourrait sembler d'un intérêt premier, n'est pas assez représentative de la graphie d'un copiste si elle est isolée. En effet, le tracé des croches, noires, blanches ou rondes, ne varie souvent pas assez sensiblement pour être significatif. L'identification de cet élément peut être importante dans un second temps, lorsqu'un copiste semble avoir été repéré, pour une confrontation plus détaillée de l'écriture. La calligraphie du texte – quand le copiste est le même qui écrit la musique et les paroles –, la forme des notes, des hampes et des ligatures, la disposition des mesures, la mise en page générale, *etc.* sont autant de signes complémentaires à l'étude de la graphie. On ne saurait s'en dispenser pour authentifier une main. Ce choix de présentation a été inspiré par l'article de Jean Duron : « Les messes en musique de Louis Grénon : un regard sur le métier de maître de musique », in : DOMPNIER (Bernard) éd., *Louis Grénon, un musicien d'église au XVIII^e siècle*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2005, p. 122–123.


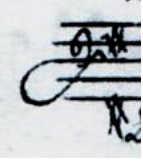



¹²⁹ Cf. annexe XII.

¹³⁰ « Le premier aoust 1714 » pour l'*Impromptu* de Bergiron, 1760 et 1761 pour le *Jubilate Deo* de Mondonville et le *Quare fremuerunt* de Toutain.

Bergiron affectionne le format oblong, qui sert de support à la majorité de ses copies lyonnaises. Ce peut-être un choix du copiste lui-même, ou une option prise par l'académie du Concert pour sa bibliothèque. Les grands volumes destinés à orner de belles bibliothèques n'adoptent pas ce format.

Date connue	Clé de <i>sol</i>	Clé de <i>fa</i>	Clé d' <i>ut</i>	Guidon	Barre de mesure finale
1714					131
1760-1761				 	

La partition de *l'Idas et Doris* de Du Breuil est aussi de la main de Bergiron. Nous ne la faisons pas figurer dans le tableau principal, car l'écriture est quelque peu différente et pourrait induire en erreur sur l'identification. La date de 1713 est écrite sur la première page, mais Bergiron écrit après sa copie : « fin Du Divertissement, 16^e 8^{bre} 1715 ». La comparaison et l'évolution de la graphie nous engagent plutôt à dater le manuscrit de 1713. En effet, même si la clé de *fa* remonte toujours à droite de bas en haut, la clé de *sol* est bien plus dessinée et la clé d'*ut* est assez différente de celle présentée plus haut.

1713					
------	---	---	---	---	--

¹³¹ La fin est une reprise *da capo* ; il n'y a donc pas de barre de mesure finale.

Ce copiste est de loin le plus représenté dans le fonds de l'académie du Concert conservé à Lyon. Cette découverte n'est pas étonnante ; en effet, Bergiron étant le fondateur de l'académie, son investissement dans l'institution est tout naturel.

Dès 1713, il seconde Jean-Pierre Christin, alors bibliothécaire, dans sa charge, comme en témoignent les nombreuses copies. En 1755, après la mort de Christin, il prend complètement en charge la bibliothèque, jusqu'à son décès en 1768. Mais, en réalité, ils avaient tous les deux, en tant que fondateurs, les titres de bibliothécaires perpétuels. Sa fonction de garde de la bibliothèque se définit ainsi :

« Musicien dont la charge consiste à retrouver et rassembler les œuvres du passé, à copier les musiques contemporaines, en parties séparées et en partitions, à archiver le répertoire. ¹³² »

En réalité Bergiron, loin d'être un simple copiste, est aussi collectionneur. En 1768, l'annonce suivante paraît dans les *Affiches de Lyon* :

« La vente de la Bibliothèque de Musique de feu M. Bergiron, commencera Lundi, 2 Mai, à deux heures après midi, & continuera les jours suivant. On sait que c'est une collection faite pendant bien des années & à grands frais, par cet Amateur qui, par la supériorité de ses talents, concourut avec les plus grands Maîtres de l'art, & partagea leur gloire. Le célèbre M. Bernier, le grand Rameau, le père de la Musique Française, estimèrent ses talents & les distinguèrent toujours. Le titre d'Examineur & Censeur des Ouvrages destinés au Théâtre, lui acquit tant de réputation & tant de confiance, qu'on recouroit à lui pour avoir, dans les Cathédrales & dans les Concerts, des Maîtres de son choix. Lyon lui doit l'établissement de l'Académie des Beaux-Arts ; & de la Bibliothèque de Musique de cette Société, copiée en partie, de sa main, est un monument de son goût, & de son amour pour sa Patrie. Un grand avantage qui se trouve dans cette Bibliothèque de Musique, c'est que toutes les Partitions ont leurs parties de remplissage, ce qui ne se trouve pas dans les Partitions gravées. Cette vente se fera dans le domicile de feu M. Bergiron, au coin de la rue de la vieille Monnoie, vis-à-vis de la Croix Paquet ¹³³ ».

L'annonce confirme le fait qu'il soit le copiste principal de la collection. L'article fait état de deux bibliothèques. La première, dont on annonce la mise en vente, est la collection personnelle du défunt Bergiron, constituée avec un soin tout particulier. La seconde est celle de l'académie des beaux-arts, à laquelle Bergiron s'est consacré toute sa vie durant. Il était même considéré alors comme instigateur de la bibliothèque du Concert. Mais la dernière phrase de l'annonce vantant la bibliothèque et ses parties de remplissage semble établir une confusion entre les deux collections : il est difficile de comprendre à laquelle elle se rapporte. Les motets conservés de l'ancienne bibliothèque du Concert possèdent en effet souvent les parties de remplissage qui ne figurent pas dans les éditions gravées ; de nombreuses lignes de haute-contre et taille de violon sont d'ailleurs de la main – et peut-être de la composition – de Bergiron ¹³⁴. Mais l'annonce porte sur la vente de la bibliothèque personnelle de Bergiron et non de celle du

¹³² BENOIT (Marcelle), « Garde de la Bibliothèque de la Musique du roi », in : *Dictionnaire de la musique en France...*, *op. cit.*, p. 313.

¹³³ *Affiches de Lyon*, n°17, 27 avril 1768, p. 91.

¹³⁴ Voir sur le sujet la section du chapitre III *infra*, sur les parties de remplissage des motets lyonnais (p. 325–353).

Concert... Vallas émet l'hypothèse que la bibliothèque de Bergiron se confonde au moins en partie à celle du Concert ¹³⁵. À la mort de Bergiron, la musique lui appartenant aurait été rendue à sa famille, ce qui expliquerait la perte d'une grande part des collections du fonds musical lyonnais. Or la liste allongée, que nous donnons plus loin, des partitions copiées par Bergiron et conservées aujourd'hui dans le fonds de l'académie prouve bien qu'il n'y a pas eu dissémination des partitions.

Cette situation est sûrement à rapprocher de celle de Philidor l'aîné par son ambiguïté. Le bibliothécaire du roi assume le travail de sa charge, mais aussi les frais matériels liés à sa fonction. La collection Philidor se mêle étroitement à sa collection privée. D'après l'inventaire après décès de sa première femme en 1714, certains des volumes copiés pour Louis XIV étaient conservés au domicile du copiste et non à l'atelier, ce qui entretient la confusion ¹³⁶. Bergiron enrichit sa bibliothèque, peut-être ainsi confondue avec celle de l'académie, en copiant lui-même ses volumes, ce qui permet probablement d'interpréter l'ambiguïté de la formule de la citation précédente.

On retrouve l'écriture ou la signature de Bergiron au bas d'un grand nombre de quittances, comme dans l'exemple qui suit, datant de 1718 ¹³⁷ :

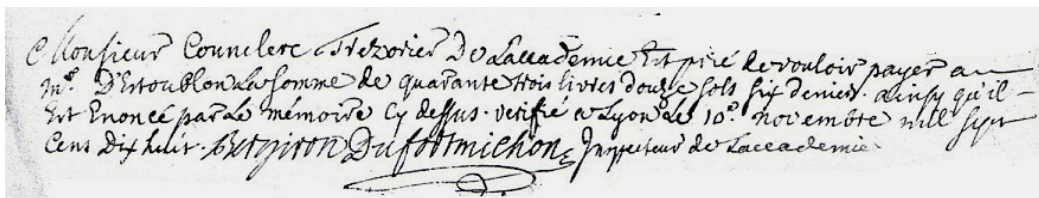


Illustration 24 : écriture de Nicolas-Antoine Bergiron de Briou du Fort-Michon

Deux quittances pour travaux de copie sont conservées aux archives municipales de Lyon. En août 1760, Bergiron reçoit 150 livres pour avoir fait venir pour le consulat de Lyon deux motets de Mondonville, *Jubilate Deo* et *Dominus regnavit* :

« M. Nicolau payera à M. Bergiron la somme de cent cinquante livres pour prix de deux mottets de la composition du S^r de Mondonville qu'il a fait venir de Paris pour le concert sur l'invitation du Consulat ; laquelle somme sera employée en dépense extraordinaire dans les comptes de la ville. A Lyon le 29^e août 1760. Plastrat de Bonnet »

¹³⁵ VALLAS (Léon), *La musique à Lyon au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 152.

¹³⁶ Denis Herlin évoque, dans l'article suivant, cette confusion entre bibliothèque personnelle et bibliothèque royale à propos de Philidor, mais aussi de Colbert, de Mazarin ou de Richelieu : « La constitution d'une mémoire musicale : La collection Philidor », in : DURON (Jean) éd., *Le Prince et la musique*, Wavre : Mardaga, coll. « Études du Centre de Musique Baroque de Versailles », 2009, p. 234–235. Sur Philidor l'aîné, voir le paragraphe sur le copiste Lyon–15 qui lui est consacré, ainsi que l'article de Laurence Decobert : « La Collection Philidor de l'ancienne bibliothèque du Conservatoire de Paris », in : *Revue de musicologie*, 2007, n° 2, t. XCIII, p. 269–316. Celle-ci cite cet inventaire après décès que nous mentionnons. Nous remercions Jean Duron de nous avoir indiqué la similitude entre les deux graphies.

¹³⁷ Dans la pièce de *Comptabilité municipale* de 1761 cotée aux AML CC 3408, pièce 66, seule sa signature figure sur la quittance.

« J'ay receu de Monsieur Nicolau la somme de cent cinquante livres contenue au mandat cy dessus. A Lyon le 30 aoust 1760. Bergiron ¹³⁸ »

Or il se trouve que la version lyonnaise du *Jubilate Deo* de Mondonville est de sa main. L'autre motet n'a pas été conservé à Lyon.

En août 1761, Bergiron copie trois grands motets pour l'académie :

« Du [sic] mars Mr Bergiron a fait présent au Concert trois motets savoir *Cantate* de Hardouin, *Quare* de Toutain et *Credidi* de Belissen qui font trois partitions. Pour en avoir fait copier les parties des susdits troix motets. 73^u 6. »

Il donne donc les partitions de ces œuvres, mais les parties séparées lui sont payées par le consulat, à qui appartient en 1761 la bibliothèque de l'académie. Le catalogue de la bibliothèque du Concert mentionne en effet ces trois œuvres, mais le *Cantate Domino* de Hardouin n'a pas de parties séparées. Le seul des trois motets conservés, le *Quare fremuerunt*, est effectivement de la main de Bergiron.

Voici la liste des copies lyonnaises exécutées par ce copiste Lyon-01 :

Grands motets – partitions et parties séparées copiées

BELOUARD, <i>Dominus regnavit</i>	Rés. FM 129 928
BERGIRON, <i>Misericordias Domini</i>	Rés. FM 133 634
LALANDE, <i>Ad te Domine clamabo</i> (ps)	Rés. FM 133 745 (1)
MONDONVILLE, <i>Jubilate Deo</i>	Rés. FM 129 980
PERGOLÈSE, <i>Stabat mater</i>	Rés. FM 133 979
PÉTOUILLE, <i>Beati omnes</i>	Rés. FM 133 981
TOUTAIN, <i>Cantate Domino</i>	Rés. FM 133 965
TOUTAIN, <i>Quare fremuerunt</i>	Rés. FM 133 964

Les grands motets ont tous été copiés par Bergiron dans la seconde moitié du siècle, soit après la mort de Christin, si l'on excepte l'œuvre de Pétauille (qui daterait de 1713–1727).

La copie de Bergiron ne se limite pas à des partitions, mais, comme l'évoquait la quittance citée précédemment, on trouve aussi des parties séparées de sa main. Le cas du *Misericordias Domini*, qui sera étudié dans un chapitre suivant, montre bien l'implication dans ce cas précis du copiste qui va jusqu'à restructurer les œuvres qu'il copie ¹³⁹. C'est là une des spécialités de Bergiron qui se montre très friand d'arrangements d'œuvres de musique profane.

Il est curieux de constater que, sur les dix-sept compositions ou arrangements de Bergiron conservés, un peu moins de la moitié seulement a été copiée par l'auteur, lui-

¹³⁸ *Comptabilité municipale*, 29 et 30 août 1760, AML, CC 3398, pièce 68.

¹³⁹ Cf. troisième partie, chapitre II, p. 433–440.

même copiste fécond¹⁴⁰. Cinq autres sont de la main du copiste Lyon–02 (Guillot), tandis que le copiste Lyon–03 (Lestoublon) en transcrit quatre¹⁴¹. Bergiron se fait donc aider lui aussi pour copier ses œuvres, du moins dans les premières années de sa production. Mais rappelons que, parmi ses œuvres copiées, le *Penthesilée* n'est qu'un fragment de son opéra entier (il n'y a que l'acte III), tandis que *Le Supplice de Cupidon* est une copie qui appartenait à Christin. Ainsi peut-on penser que ces copies étaient des sources secondaires, à l'imitation d'une première écrite par Bergiron de Briou.

Autres œuvres copiées (liste non exhaustive)¹⁴²

BERGIRON, <i>Impromptu</i> , divertissement pour Villeroy	Rés. FM 129 946
BERGIRON, <i>La Fête de l'amour</i> , divertissement	Rés. FM 129 972
BERTIN de LA DOUÉ, <i>Ajax</i> , opéra arrangé par Bergiron	Rés. FM 133 597
BURY (de), <i>Les Caractères de la folie</i> , opéra-ballet arrangé par Bergiron	Rés. FM 129 976
CAMPRA, <i>Les Âges</i> , opéra-ballet arrangé par Bergiron	Rés. FM 129 958
DESMAREST, <i>Didon</i> , tragédie	Rés. FM 27 280
DESTOUCHES, <i>Le Carnaval et la folie</i> , opéra arrangé par Bergiron	Rés. FM 133 616
DU BREUIL, <i>Idas et Doris</i> , pastorale	Rés. FM 133 727
HARDOUIN, <i>Le Retour du printemps</i>	Rés. FM 133 666
MOURET, <i>Ariane</i> , opéra arrangé par Bergiron	Rés. FM 133 975
RAMEAU, <i>Zoroastre</i> , opéra arrangé par Bergiron	Rés. FM 133 943
ROYER, <i>Almasis</i> , ballet en un acte	Rés. FM 133 918
VILLESAYOYE (de), <i>Le Retour de Pyrrhus et Néoptolémé</i> , cantate	Rés. FM 133 966

Ces partitions de musique profane s'échelonnent tout au long de la vie de Bergiron. Quelques-unes, mentionnées plus en avant, datent des débuts de l'académie, tandis que d'autres sont plus tardives, la partition d'Hardouin datant en effet, d'après son filigrane, de 1764. Bergiron a donc été productif jusqu'aux dernières années de sa vie.

Une autre des caractéristiques de ce copiste très productif est l'ajout des parties intermédiaires de violon (haute-contre et taille) sur des partitions transcrites par un autre copiste¹⁴³. Ce souci d'ajouter les parties pour avoir une partition complète fait la richesse du fond de motets lyonnais. Les portées sont souvent laissées vides par le copiste principal, les clés étant dessinées d'avance¹⁴⁴. Bergiron fait donc du « remplissage », mais il laisse son guidon à la fin de la portée, même si cela n'est pas systématique. Il faut

¹⁴⁰ Il s'agit de l'*Impromptu* pour le maréchal de Villeroy de *La Fête de l'amour* et du motet *Misericordias Domini*, auxquels s'ajoutent les arrangements que fait Bergiron de l'*Ajax* de Bertin de La Doué, du ballet *Les Âges* de Campra, des *Caractères de la folie* de Bury, du *Carnaval et la folie* de Destouches et de l'*Ariane* de Mouret. L'extrait de l'opéra *Zaïde* de Royer (Rés. FM 133 933) n'a pas été copié par Bergiron, contrairement à ce qu'avance Pierre Guillot (*Catalogue des manuscrits musicaux...*, op. cit., p. 51).

¹⁴¹ Voir, dans cette section, le point *infra* dédié à Guillot, copiste Lyon–2 (p. 236–238) : *Le Retour de la paix*, *Hypermnestre & Lyncée*, *Le Supplice de Cupidon*, *Penthesilée* et la cantate du *Supplice de Cupidon*. Voir aussi celui sur Étienne Lestoublon, copiste Lyon–03 (p. 238–241) : *La Jalousie* et les arrangements du *Jugement de Pâris* de Bertin de La Doué, d'*Énée et Didon* de Campra et de *Thétis et Pelée* de Colasse.

¹⁴² Le *Catalogue des manuscrits musicaux* conservés à la bibliothèque municipale de Lyon, établi par Pierre Guillot (op. cit.), attribue aussi les manuscrits *Le Jugement de Pâris* de Bertin de La Doué, *Sémiramis* de Destouches et *Énée et Didon* de Campra à Bergiron. Ils sont en fait de la main des copistes Lyon–02 et Lyon–03.

¹⁴³ Voir sur ce sujet le chapitre suivant : une section est dédiée à l'histoire des parties de remplissage (p. 325–353).

¹⁴⁴ Le cas du *Confitebor* de Pétouille fait exception : Bergiron se sert de portées vides sous la basse-continue pour y copier les parties de haute-contre et taille de violon. Il met alors l'indication de « parties » et en trace lui-même les clés.

remarquer, et nous y reviendrons plus loin, que Bergiron ne copie pas les parties de remplissage de tous les motets de François Estienne : trois des onze motets conservés ne sont pas achevés par lui ¹⁴⁵. Dans l'énumération ci-dessous, nous indiquons les noms, les particularités ou les mesures de silence de ces parties qui ne sont pas écrites systématiquement.

Grands motets – parties de remplissage copiées

BERNIER, <i>Cantate Domino</i> (hcvn p. 3–4 ; 6–7 ; 81 et tvn)	Rés. FM 129 978
ESTIENNE, <i>Accurrite properate</i> (hcvn et tvn – 1 ^e main quand unisson) ¹⁴⁶	Rés. FM 129 865
ESTIENNE, <i>Benedictus Dominus</i> (tvn)	Rés. FM 129 869
ESTIENNE, <i>Confitebor tibi</i> (tvn)	Rés. FM 129 866
ESTIENNE, <i>Domine quis habitabit</i> (hcvn et tvn, silence p. 119-120, corrige dvn p. 124)	Rés. FM 129 864
ESTIENNE, <i>Exaudiat te</i> (tvn, ou hcvn et tvn p. 68-77 – oublié p. 80-81)	Rés. FM 129 862
ESTIENNE, <i>Gaudete caelites</i> (hcvn et tvn)	Rés. FM 129 863
ESTIENNE, <i>O felix et fausta dies</i> (hcvn et tvn – oublié p. 63-65 et 84-87)	Rés. FM 129 870
ESTIENNE, <i>Venite exultemus</i> (tvn p. 11-63 et 67-100)	Rés. FM 129 867
PÉTOUILLE, <i>Confitebor tibi</i> (hcvn et tvn sous les chœurs uniquement)	Rés. FM 133 981

Enfin, d'autres sources de l'œuvre de copiste de Bergiron de Briou viennent compléter cette collection lyonnaise. Il s'agit d'un motet isolé de Mondonville de l'ancien fonds capitulaire d'Aix, de grands motets de Lalande conservés à la bibliothèque municipale de Versailles, communément appelés « version Cauvin », et d'une grande partie des opéras de Rameau de la « collection Decroix » de la bibliothèque nationale ¹⁴⁷.

Autres localisations – autres sources copiées

LALANDE, Recueils de grands motets, t. I–XXI	BM Versailles, Ms. Mus. 216–236 BNF Paris, Rés. Vmb ms. 16
MONDONVILLE, <i>Jubilate Deo</i> , motet	Aix Fc, Ms 466
RAMEAU, 10 partitions d'opéras de Rameau	BNF Paris, Vm ² 320, 328, 350–351, 355, 363, 366, 369, 373 et 386.

L'identification du copiste de ces deux fameuses collections appelle des développements argumentaires spécifiques. Dans les deux cas, il s'agit de copies de luxe, destinées à un commanditaire fortuné qui les acquiert ou les fait copier pour sa bibliothèque.

¹⁴⁵ Voir *infra*, le chapitre III, dans lequel une section est consacrée à l'ajout de partie de remplissage (p. 325–353).

¹⁴⁶ Dans les motets d'Estienne, il a été très difficile d'identifier la main du copiste remplissant les parties de haute-contre et de taille instrumentales, car les clés d'*ut* 1 et *ut* 2 étaient déjà dessinées par la première main. L'exception se trouve dans le *Benedictus Dominus*, des p. 42 à 112 (page finale) et p. 58 où apparaît un guidon caractéristique. Dans le *Confitebor tibi*, une clé d'*ut* est dessinée par Bergiron p. 88. Ces indices ont attiré notre attention sur les autres motets d'Estienne dont les parties de remplissage se sont révélées être aussi de Bergiron.

¹⁴⁷ Lionel Sawkins, dans son article « Cauvin, Gaspard Alexis » (*in* : *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, *op. cit.*, p. 119–120), établissait déjà ce rapport entre le copiste des motets de Lalande de la collection Cauvin, du *Jubilate Deo* de Mondonville conservé à Aix et à Lyon, et de dix volumes de la collection Decroix, dont *Les Surprises de l'amour*, qu'il évoque sans en recenser les titres. Sawkins établit aussi, dans son catalogue de l'œuvre de Michel-Richard de Lalande, les similitudes entre cette main déjà repérée et celle des parties séparées lyonnaises des motets de Lalande. Ce sont ces deux indications qui furent donc à l'origine de notre découverte.

- La collection Cauvin

Description

Nous avons identifié, à la bibliothèque municipale de Versailles, vingt et un tomes des grands motets de Lalande copiés par ce même copiste Lyon-01. Il s'agit de la célèbre « Collection Cauvin », composée de 20 volumes cotés Ms. mus. 216-236 et du dernier tome coté Rés. Vmb ms. 16, conservé à la Bibliothèque nationale de France mais faisant suite aux précédents ¹⁴⁸.

Les motets sont reliés par deux. Les volumes ne sont pas très grands, ils mesurent 285 × 210 mm. Sur chaque livre, une première page de titre a un cartouche gravé portant le titre manuscrit de chaque tome : « Motets/à grand chœur : de M. de la Lande/mâitre de Musique de la Chapelle/Tome I. [-XXI] ». En bas de cette page, se trouve une mention imprimée : « A Paris chez De Poilly Rue St Jacques a l'Enseigne de St Benoist C. P. R. ». Au verso de la page de garde de chaque volume : « *Ex libris* Richier ». Il s'agit sans doute du deuxième possesseur de la collection, acquise par la bibliothèque municipale de Versailles en 1964. Avant chaque motet, le titre de l'œuvre est écrit sur un feuillet simple. Une table des matières figure à la fin du dernier volume. Elle est détaillée sous forme de tableau présentant l'effectif du morceau dans la première colonne (« chœur », « récit de dessus avec un seul haubois et violons... »), les paroles latines du verset puis les numéros des pages dans la suivante. Voici, pour exemple, une reproduction de chacune de ces pages de titre et table de matières :

¹⁴⁸ Voici le contenu des tomes, tel qu'il est présenté dans la table des matières du dernier volume (*Table des motets contenus dans cet ouvrage*, t. XXI, BNF, Rés. Vmb Ms. 16, p. 181) :

- Tome I : 1. *Cantate Domino*. 2. *Nisi quia Dominus* (Ms. mus. 216).
- Tome II : 3. *Beatus vir*. 4. *De profundis* (Ms. mus. 217).
- Tome III : 5. *Venite exultemus*. 6. *Confitebimur tibi* (Ms. mus. 218).
- Tome IV : 7. *Confitebor tibi*. 8. *Miserere* (Ms. mus. 219).
- Tome V : 9. *Dominus regnavit*. 10. *Dixit Dominus* (Ms. mus. 220).
- Tome VI : 11. *Notus in Judaea Deus*. 12. *Confitemini Domino* (Ms. mus. 221).
- Tome VII : 13. *Benedictus Dominus Deus meus*. 14. *Confitebor tibi... quoniam audisti* (Ms. Mus. 222).
- Tome VIII : 15. *Exaudi Deus deprecationem*. 16. *Ad te Domine clamabo* (Ms. Mus. 223).
- Tome IX : 17. *Laudate Dominum quoniam*. 18. *Judica me Deus* (Ms. mus. 224).
- Tome X : 19. *Exurgat Deus*. 20. *Usquequo Domine* (Ms. mus. 225).
- Tome XI : 21. *Te Deum*. 22. *Regina caeli* (Ms. mus. 226).
- Tome XII : 23. *Magnus Dominus*. 24. *Exaltabo te Domine* (Ms. mus. 227).
- Tome XIII : 25. *Deus noster refugium*. 26. *Credidi propter* (Ms. mus. 228).
- Tome XIV : 27. *O filii et filia*. 28. *Quemadmodum desiderat* (Ms. mus. 229).
- Tome XV : 29. *Exultate justi*. 30. *Deus in adjutorium* (Ms. mus. 230).
- Tome XVI : 31. *Pange lingua*. 32. *Sacris solemnius* (Ms. mus. 231).
- Tome XVII : 33. *Domine in virtute tua*. 34. *In convertendo* (Ms. mus. 232).
- Tome XVIII : 35. *Quare fremuerunt gentes*. 36. *Beati omnes* (Ms. mus. 233).
- Tome XIX : 37. *Exaltabo te Deus*. 38. *Benedictus* (Ms. mus. 234).
- Tome XX : 39. *Nisi Dominus adjicaverit*. 40. *Dominus regit me* (Ms. mus. 235).
- Tome XXI : 41. *Lauda Jerusalem. Discours sur la vie et les ouvrages de l'auteur*. 42. *Trois Leçons de Ténèbres*. 43. *Miserere* à voix seule (Ms. mus. 236 ; BNF, Rés. Vmb ms 16).

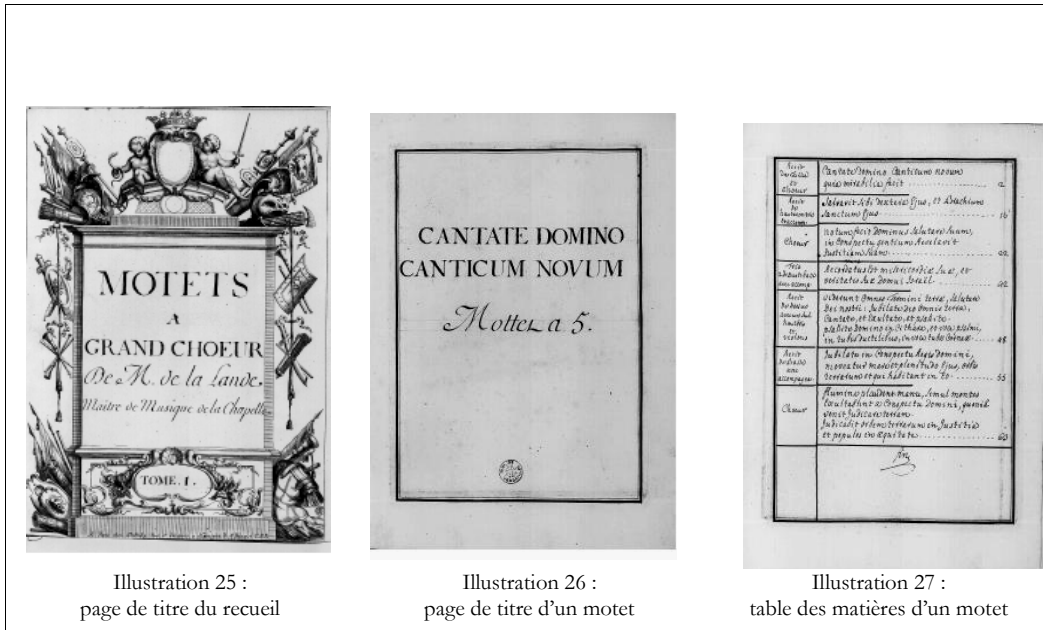


Illustration 25 : page de titre du recueil

Illustration 26 : page de titre d'un motet

Illustration 27 : table des matières d'un motet

Certains motets ont des chiffrages. Dans le *Nisi Dominus*, la dernière portée d'une page est utilisée pour mettre 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 ¹⁴⁹. Ce rajout mérite d'être relevé car il fait figure d'exception dans l'œuvre copiée par Bergiron. À la fin du dernier volume, un *Discours sur la Vie et les Ouvrages de M. de la Lande* recopié par Bergiron annonce que l'on attend alors l'impression des motets. La lettre écrite par Blamont « A. M. T. *** » qui y fait suite, datée du 28 septembre 1728, est également retranscrite. La troisième *Leçon de Ténèbres* du Mercredi-Saint et un *Miserere* à voix seule, ajoutés à la fin, viennent conclure cette série de grands motets.

Le filigrane datant de 1742, ces partitions ont donc été copiées après cette date ¹⁵⁰. Les motets, au nombre de quarante et un, rassemblent les œuvres imprimées en 1729, ordonnées différemment, et un motet supplémentaire, l'*Exaudi Deus* ¹⁵¹. Ce n'est pas une version réduite, elle comprend les parties de remplissage, ce qui semble encore être l'une des spécialités de Bergiron.

¹⁴⁹ BM Versailles, Ms. mus. 235, p. 82–83.

¹⁵⁰ Le filigrane est : « Annonay 1742 », « I ♥ IOHANNOT ».

¹⁵¹ Les grands motets de Michel-Richard de Lalande ont été imprimés en 1729, après la mort du compositeur, par L.-H. Hüe, à Paris (*Motets de Feu M^r De La Lande Chevalier de l'Ordre de S. Michel Sur-Intendant de la Musique du Roy, Maître de Musique et Compositeur Ordinaire de la Chapelle et de la Chambre de sa Majesté*, RISM L 303–323). Cette édition rassemble quarante motets, répartis en vingt volumes, soient deux par volumes.

Identification du copiste

Nous avons identifié l'écriture comme étant celle de Bergiron du Fort-Michon, nous appuyant sur une comparaison minutieuse des sources lyonnaises (pour exemple le *Didon* de Desmarest) et des volumes versaillais.

Voici, dans un premier temps, un détail d'une page du manuscrit Cauvin mise en regard avec un manuscrit lyonnais :

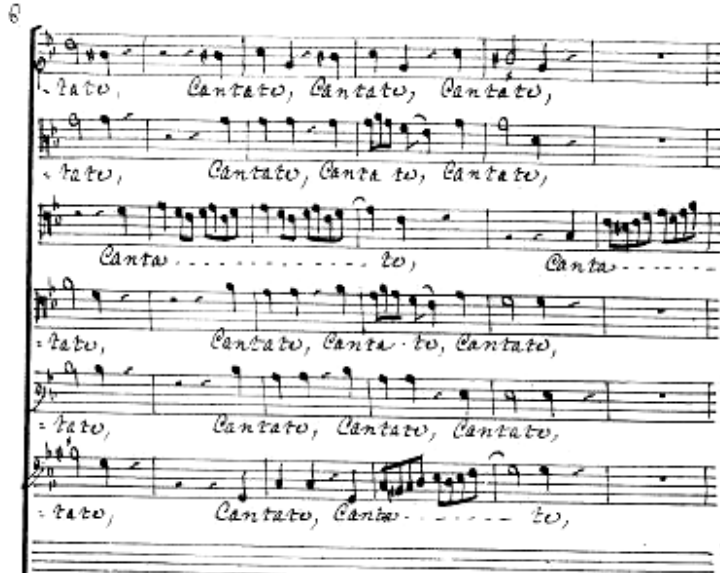


Illustration 28 : détail du manuscrit Cauvin

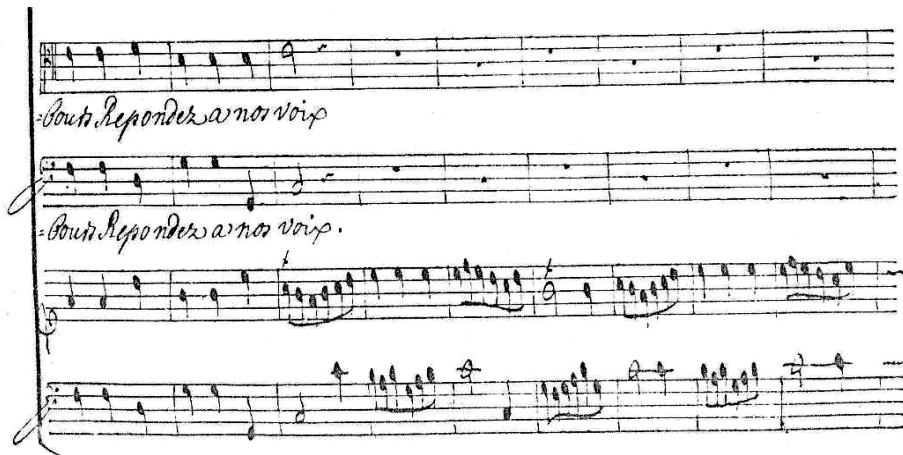


Illustration 29 : détail d'un manuscrit lyonnais (*Didon*, Desmarest)

La similitude est bien visible, tant pour l'écriture des paroles que pour celle des signes musicaux. La lisibilité générale, propre à Bergiron du Fort-Michon, se retrouve bien dans le manuscrit Cauvin. Les guidons du manuscrit versaillais, présents de façon aléatoire, correspondent à la forme de ceux figurant dans le fonds lyonnais. L'analogie entre les écritures est confirmée par les signes caractéristiques de la graphie, en particulier la forme de la lettre « r », le tracé des clés d'*ut* et de *fa*, les ligatures des croches et leur allure générale.

Cette calligraphie est si singulière que ces quelques éléments ne laissent aucune place au doute quant à l'identification du copiste de la collection Cauvin.

Hypothèses quant à la provenance

Ces volumes appartenaient probablement à Gaspard-Alexis Cauvin dont le nom est estampé en or sur la couverture. Cet amateur, dont nous ne savons malheureusement presque rien¹⁵², possédait, outre ces recueils de Lalande, deux volumes imprimés appartenant aujourd'hui à des collections privées, des cantates de Clérambault (1714–1726) et le premier livre de sonates de Jean-Marie Leclair (1723).

Les motets ont été copiés en 1742 ou après cette date. Plusieurs questions se posent, notamment quant à l'acquisition des œuvres par Cauvin et à la source qui servit de base pour la copie. Malheureusement, faute d'indices, nous devons nous limiter à de simples hypothèses.

Cauvin pourrait s'être procuré cette collection de grands motets de Lalande de deux façons ; dans les deux cas, il s'agit d'un acte de collectionneur, souhaitant posséder l'intégralité des motets gravés du compositeur. La première hypothèse serait de penser que Cauvin ait commandité expressément à Bergiron l'œuvre religieuse de Lalande. Nicolas-Antoine Bergiron, répondant à cette demande, copie la musique probablement à Lyon, et la fait acheminer vers Paris. Cette supposition est tout à fait plausible ; dans l'annonce de 1768 signalée plus haut, l'on apprend que les talents de Bergiron étaient reconnus de tous, bien au-delà de sa ville. Sa réputation et ses qualités de conseil justifient naturellement que de riches personnages aient fait appel à lui pour copier des ouvrages destinés à leur bibliothèque personnelle. Bergiron de Briou avait aussi quelques rapports avec la Cour puisque son père, Antoine, était avocat au Parlement de Paris et organisait les chasses pour Louis XIV. Vallas nous dit aussi qu'« au mois de juillet 1715, [Nicolas-Antoine] se rendit à Paris pour se présenter à la licence devant l'Université de Paris et

¹⁵² Seul Lionel Sawkins donne quelques renseignements sur ce collectionneur dans son article « Cauvin, Gaspard Alexis » (*op. cit.*).

obtenir sa « matricule » au Parlement »¹⁵³. C'est d'ailleurs sûrement à cette occasion que Bergiron copie la partition de la pastorale d'*Idas et Doris*. Un papier écrit de sa main et inséré entre la couverture et la page de garde précise : « Ce divertissement m'a été donné par M^r fessard av^{at} au parlem^t / Et mis en musique par M^r Du Breuil / 6 aoust 171[3 ou 5] ». Les relations entre Bergiron et la bonne société parisienne sont donc attestées, ainsi que la renommée dont il jouit bien au-delà de sa province lyonnaise.

La seconde hypothèse est moins concluante. Le postulat serait que les manuscrits aient d'abord appartenu à Bergiron : ils auraient fait partie de sa bibliothèque personnelle. Cauvin pourrait avoir acheté à la vente publique de la bibliothèque de Bergiron des volumes lui ayant appartenu. Aucun indice ne nous permet de vérifier ce fait. La bibliothèque du Lyonnais est vendue en 1768, mais aucun catalogue ne nous est parvenu. On ne connaît donc pas le détail de la musique qui la composait. Si, comme nous l'évoquons plus haut, la bibliothèque personnelle de ce dernier se mélangeait à celle de l'Académie des beaux-arts, il serait facile de reconnaître la provenance des manuscrits Cauvin : ceux-ci porteraient un numéro de catalogue sur la couverture et la première page. Or ce n'est pas le cas. De plus, le fonds de l'Académie rassemble déjà à Lyon de nombreux motets de Lalande. Cette deuxième explication est donc moins vraisemblable, même si elle n'est pas à exclure.

Les sources qui servirent de référence pour la copie sont aussi une énigme. Alors que la date fait penser à une copie d'après les éditions gravées entre 1729 et 1734, ou une source postérieure, certains détails renversent cette théorie, notamment à la vue des parties intermédiaires. Ainsi l'on trouve certains archaïsmes dans cette collection : l'orchestration du *Nisi quia Dominus* alterne entre quatre et cinq violons (les quintes doublent parfois les hautes-contre). Se pose aussi la question de la provenance des parties de remplissage. Celles-ci ne figurant pas sur l'édition gravée, elles proviennent d'une autre source¹⁵⁴.

– La collection Decroix

Une autre découverte, de taille elle aussi, concerne la collection de Jacques-Joseph-Marie Decroix. Il a longtemps été admis que le copiste en était Gaspard Alexis Cauvin ou un inconnu appelé « Cauvin *hand* », dont l'identité restait cachée¹⁵⁵. En effet, la similitude de graphie avec la collection de motets de Versailles, le manque de renseignements sur

¹⁵³ VALLAS (Léon), [1932], p. 100.

¹⁵⁴ Nous ne nous étendons pas sur la question des sources des parties de remplissage des grands motets de Lalande, puisque nous abordons ce point dans la suite de notre deuxième partie (chapitre III, p. 343–351).

¹⁵⁵ Cf. : WOLF (R. Peter), « *An Eighteenth-Century Œuvres Complètes of Rameau* », in : LA GORCE (Jérôme de) éd., *Jean-Philippe Rameau*, actes du colloque international organisé par la société Rameau (Dijon, 21–24 septembre 1983), Paris/Genève : Champion/Slatkine, 1987, p. 161.

Cauvin et l'absence d'investigations ont porté à cette conclusion erronée. Il est très difficile de savoir avec exactitude d'où proviennent tous les manuscrits, mais un grand nombre est de la main de Bergiron du Fort-Michon. En voici la liste :

RAMEAU, <i>Dardanus</i> , tragédie lyrique (conforme à l'édition de 1739)	BNF, Paris, Vm ² 350
RAMEAU, <i>Dardanus</i> , tragédie lyrique (conforme à la reprise de 1744)	BNF, Paris, Vm ² 351
RAMEAU, <i>Hippolyte et Aricie</i> , tragédie lyrique	BNF Paris, Vm ² 320
RAMEAU, <i>Les Fêtes de l'hymen et de l'amour</i> , ballet héroïque	BNF Paris, Vm ² 363
RAMEAU, <i>Les Indes galantes</i> , ballet	BNF Paris, Vm ² 328
RAMEAU, <i>Les Fêtes de Polymnie</i> , ballet héroïque	BNF Paris, Vm ² 355
RAMEAU, <i>Les Surprises de l'amour</i> , ballet	BNF Paris, Vm ² 386,
RAMEAU, <i>Naiïs</i> , opéra pour la paix	BNF Paris, Vm ² 373
RAMEAU, <i>Platée</i> , ballet bouffon	BNF Paris, Vm ² 369
RAMEAU, <i>Zaïs</i> , ballet héroïque	BNF Paris, Vm ² 366

Description

Ce sont toutes des œuvres scéniques de Rameau, copiées en partition intégrale dans de grands volumes et vraisemblablement destinées à constituer une bibliothèque de l'œuvre du compositeur. Le papier, commun à toutes les partitions, porte la date de 1742¹⁵⁶. La musique est extrêmement bien calligraphiée ; certains traits de doubles croches semblent même avoir été tracés à la règle ! R. Peter Wolf date les copies des années 1750, plus précisément même autour de 1757¹⁵⁷. La majorité des œuvres ont été représentées pour la première fois entre 1742 et 1749. Seuls les ballets des *Indes galantes* et des *Surprises de l'amour* sortent de ce cadre temporel : le premier date de 1735 et le second de 1757. Les copies ont été effectuées après ces dates, puisque chaque titre d'œuvre mentionne la date de la première représentation. Les reprises des différentes œuvres occasionnent souvent des transformations des partitions. C'est ceci qui permet aux spécialistes de dater les copies.

Les volumes se présentent tous de la même façon, sauf *Les Indes galantes* et *Hyppolite et Aricie*, qui ont un cartouche différent et une table des matières¹⁵⁸. Ces deux œuvres sont quelque peu antérieures aux autres, puisqu'elles datent respectivement de 1735 pour la première, de 1733 avec une reprise en 1742 pour la seconde. Elles ont malgré cela la même présentation globale, quoique plus élaborée que les autres volumes. Cette homogénéité laisse penser que les volumes ont été copiés les uns à la suite des autres, ou qu'au moins la copie en a été décidée au même moment. Le titre est inscrit à la main, en lettres capitales dans l'encadré. Il comprend à chaque fois la date de la première représentation, parfois suivie de celle d'une reprise et du lieu. La deuxième page, qui dans *Les Indes galantes* et *Hyppolite et Aricie* contient une table des matières, est scindée en deux

¹⁵⁶ Le filigrane a été repéré par R. Peter Wolf, « *An Eighteenth-Century (Œuvres Complètes of Rameau)* », *op. cit.*, p. 161.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 162.

¹⁵⁸ 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 sujet du dessin ne comporte aucun élément musical. Dans la gravure est écrit « De Rochefort sculp. »

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 une marque du souci de clarté de Bergiron, peut être commandité par le possesseur. Vient ensuite dans tous les cas la partition musicale.

Cette présentation est assez conforme à la suite de la collection d'opéras, réalisée par d'autres copistes.

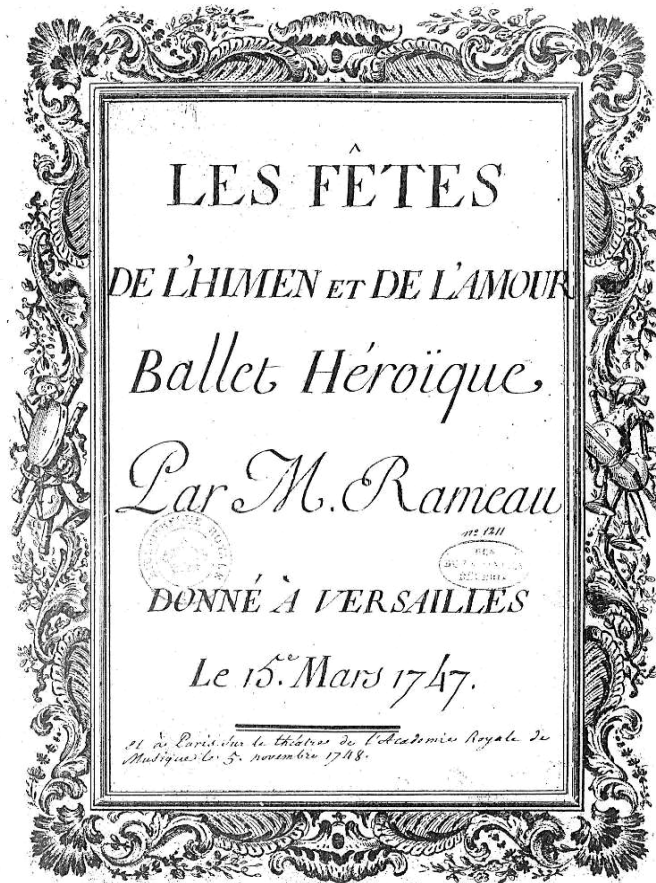


Illustration 30 : page de titre de la collection Decroix

Identification du copiste

Comme pour le manuscrit Cauvin, il suffit d'un coup d'œil rapide sur les exemples ci-dessous, pour se rendre compte que l'écriture des opéras de Rameau est similaire à celle de Bergiron dans les collections lyonnaises. S'y retrouvent en effet la forme atypique des clés d'*ut* et de *sol* et cette esthétique générale que nous avons décrite plus haut. Les notes

sont plus rondes dans les manuscrits parisiens de la collection Decroix, mais ceci est le reflet d'une application plus grande de Bergiron à produire une copie de valeur.



Illustration 31 : détail d'un manuscrit de la collection Decroix (*Platée*, Rameau)

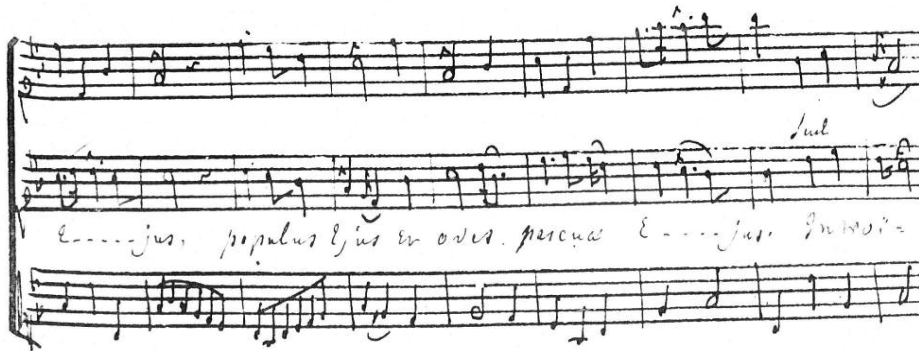


Illustration 32 : détail d'un manuscrit lyonnais (*Jubilate Deo*, Mondonville)

Hypothèses quant à la provenance

La collection Decroix, composée de vingt-sept volumes manuscrits, entrée dans la bibliothèque royale en 1843 par donation, prend le nom de son ancien propriétaire, Jacques-Joseph-Marie Decroix (1746–1826). Cet avocat au Parlement, trésorier de France

à Lille en 1770, amateur de belles-lettres et de théâtre est aussi l'éditeur des œuvres de Voltaire. Lui-même écrivain, il fait paraître anonymement à Amsterdam en 1766 *L'Ami des arts ou Justification de plusieurs grands hommes*, dans lequel il parle beaucoup de Rameau, et rédige l'article « Rameau » dans la *Biographie ancienne et moderne* de Michaud. Il rassemble à la fin du XVIII^e siècle le plus grand nombre de partitions gravées et manuscrites de Jean-Philippe Rameau. Il va tout mettre en œuvre pour collecter à travers la France les écrits manuscrits et la musique concernant Jean-Philippe Rameau, dont il est un fervent admirateur¹⁵⁹. Certaines correspondances écrites attestent de cela : Hugues Maret rend ainsi compte à Decroix en 1774 qu'il recherche activement – mais vainement – pour lui des œuvres de Rameau dans l'Église de Dijon, c'est-à-dire dans les répertoires des maîtrises bourguignonnes, mais aussi chez les musiciens et collectionneurs de la région¹⁶⁰.

Les spécialistes s'accordent à dire que cette collection se divise en deux parties. La première, qui rassemble les manuscrits de la main de Bergiron, aurait été copiée au plus tard en 1757. Cette date est celle des *Surprises de l'amour*, l'œuvre la plus tardive des dix volumes. La seconde partie aurait été copiée à partir de 1777, lorsque Claude-François Rameau, fils de Jean-Philippe, prête à Decroix de la musique en partie autographe pour qu'il la recopie. L'ensemble des manuscrits forme un tout unitaire, tant par le format que par la reliure. Le fonds contient notamment les trois sources uniques des grands motets de Rameau, les autres ayant toutes disparues : *Deus noster refugium*, *Quam dilecta* et *In convertendo*¹⁶¹.

Y a-t-il un rapport direct entre le copiste et le compositeur ? Bergiron pourrait l'avoir connu à Lyon et l'annonce citée plus haut sur la vente de sa bibliothèque dit bien qu'il a su acquérir et garder l'estime et la distinction de Rameau. Le lien entre Bergiron et Rameau est peut-être la raison qui a amené Decroix à entrer en contact avec Bergiron. Le copiste et le collectionneur se sont-ils connus ?

Comme pour l'étude du fonds Cauvin, il pourrait s'agir d'une copie commanditée expressément par le collectionneur ou d'une acquisition lors d'une vente. Mais les conclusions sont ici différentes. D'une part, la collection, si homogène qu'elle soit, comporte deux manuscrits qui se différencient des autres. Le premier est la seconde

¹⁵⁹ Voir sur Decroix et le fonds Decroix les articles suivant : LEBEAU (Elisabeth), « J.-J.-M. Decroix et sa collection Rameau », in : *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales*, Paris : Richard-Masse, 1955, t. II, p. 81–91 ; SCHNEIDER (Herbert), « Decroix, Jacques Joseph Marie » et « Decroix, fonds », in : *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, op. cit., p. 210 ; WOLF (R. Peter), « An Eighteenth-Century (Œuvres Complètes of Rameau) », op. cit., p. 159–169. Nous renvoyons aussi à la note 3 de l'introduction de l'édition critique de Jean Duron : RAMEAU (Jean-Philippe), *La musique religieuse : Laboravi clamans, Quam dilecta, Deus noster refugium, In convertendo Dominus*, DURON (Jean) éd., Versailles : CMBV, coll. « Anthologies », n° III. 4, 2005, p. V.

¹⁶⁰ SCHNEIDER (Herbert), « Rameau et sa famille. Nouveaux documents », in : *Recherches sur la musique française classique*, t. XXIII, 1985, p. 94–130.

¹⁶¹ Ces grands motets, dont l'Académie du Concert de Lyon possédait aussi la partition, bien avant Decroix, sont évoqués dans notre troisième partie (chapitre I, p. 385 et 396).

version de *Dardanus*, conforme à la reprise de 1744 et donc différente de la première version de 1739. Le deuxième manuscrit est celui des *Surprises de l'amour*, qui est copié plus tardivement que les autres – en 1757 – et dont le cartouche gravé pour le titre est unique. Ces deux faits excluent peut-être l'idée d'une copie ordonnée par le commanditaire que serait Decroix, car toute la collection serait alors homogène. D'autre part, Bergiron mourut en 1768 et aurait donc copié cette œuvre à la toute fin de sa vie. En effet, Decroix commença sa collection vers 1765, Bergiron aurait alors produit son travail pendant les trois années qui précèdent son décès. Mais alors pourquoi avoir copié plus tard la partition des *Surprises de l'amour*? Il serait plus prudent de penser que les manuscrits Decroix ont été copiés entre 1735 et 1749, avec un ajout en 1757 pour compléter la collection. Cette première hypothèse semble donc se heurter à des incohérences.

La deuxième hypothèse plus vraisemblable est encore une fois pure supposition. Les partitions de Rameau auraient été achetées par Decroix après la mort de Bergiron, ou au moins après 1757, date de la dernière copie. De multiples possibilités sont imaginables. Comme il a été évoqué plus haut, Decroix avait les moyens de chercher dans la France entière des copies de l'œuvre de Rameau. Il avait un correspondant en Bourgogne et l'on peut penser que son champ d'investigation s'étendait jusqu'à Lyon. Il est impossible de savoir si les manuscrits composaient la bibliothèque personnelle de Bergiron, comme nous l'avons expliqué pour la collection Cauvin. Si tel était le cas, il est tout à fait possible que Decroix ait acquis les volumes lors de la vente de 1768, dont il a pu avoir connaissance. Mais ces partitions ont pu être commanditées par une autre personne, puis être parvenues à Decroix. Rien n'est exclu et toutes les hypothèses sont à considérer sérieusement.

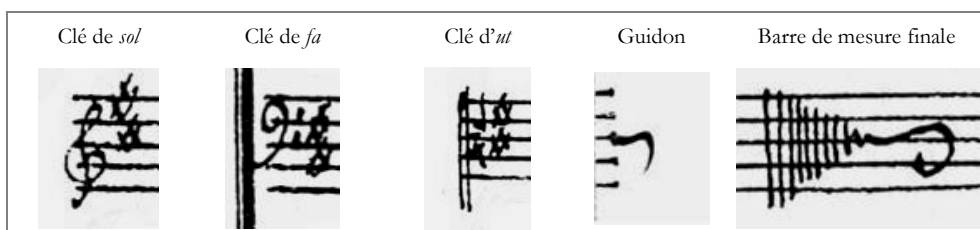
Cette collection est impressionnante par sa quantité : si l'on essaye d'imaginer ce que représentent en temps de travail ces quelques deux mille ou trois mille pages s'ajoutant à la production lyonnaise et aux motets conservés à Versailles, il apparaît clairement que Bergiron, également musicien, compositeur et directeur d'opéra est avant tout copiste. Il figure même parmi les meilleurs copistes de son temps, tant par la qualité de son œuvre que par sa quantité ou sa dissémination géographique.

Ce qui est assez extraordinaire lorsque l'on considère la production de Bergiron, c'est que l'on s'aperçoit qu'il copia de la musique tout au long de sa vie avec la même assiduité. Dès la fondation de l'académie, il s'occupe de la bibliothèque et y voue un temps incommensurable, si l'on en juge par la quantité de pages noircies. Et, à côté du travail d'autres copistes, Bergiron continue son œuvre, allant jusqu'à offrir des exemplaires de sa main à cette bibliothèque du Concert, ne se faisant payer que la copie des parties séparées. Cette grande activité est un des traits les plus marquants du caractère de

Bergiron. Lorsqu'il prend la direction de l'opéra lyonnais en 1739, il mène de front les nombreuses représentations, l'organisation de bals et de concerts spirituels. Ajoutant à cela le recrutement préalable d'une nouvelle troupe et l'organisation des travaux dans la salle de spectacle et à ses abords, Bergiron fait preuve dans tous les domaines d'une grande capacité de travail et d'investissement.

▪ **Copiste Lyon-02 : Guillot**

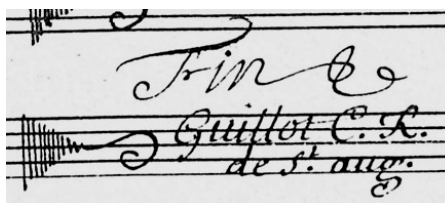
L'écriture du copiste Lyon-02 possède plusieurs caractéristiques particulières : le double trait qu'il trace systématiquement pour unir les systèmes entre eux, l'ornement graphique embellissant la barre de mesure finale, une clé de *sol* penchée et ronde, des guidons réguliers et le tracé de la lettre « v ». Sa présentation est très soignée.



Le copiste marque parfois la fin de sa copie par le mot « fin » ou « *finis* » qui est l'objet d'ornements graphiques particuliers. C'est le cas des deux exemples ci-dessous :



Notus in Judaea Deus, M^{sr} de Villeroy
Rés. FM 133 978



Signature du copiste :
Le Retour de la Paix, Bergiron
Rés. FM 129 948, p. 121

La signature qui figure à côté de la barre de mesure finale du *Retour de la paix* de Bergiron : « Guillot C. R. de St. aug. », montre qu'il était ecclésiastique, plus exactement chanoine régulier chez les Augustiniens. Son état ne le cloîtrait pas dans un

monastère, mais lui permettait de vivre en communauté, tout en se livrant à un ministère extérieur.

L'académie a donc recours à des religieux, qui non seulement prennent part aux concerts hebdomadaires, mais en sont même des acteurs indispensables. C'est le cas également d'Estienne comme maître de musique. Guillot est le premier et unique exemple connu de nous exerçant la fonction de copiste tout en étant religieux ¹⁶².

Il copie lui aussi un grand nombre de partitions pour l'académie du Concert :

Grands motets – partitions et parties séparées copiées

DESMAREST, <i>Usquequo Domine</i>	Rés. FM 129 959
NEUFVILLE de VILLEROY, <i>Notus in Judaea Deus</i>	Rés. FM 133 978

Un mémoire de la musique copiée par Lestoublon avait fait penser que le grand motet de Desmarest conservé en partition était de la main de ce copiste ¹⁶³. Mais la découverte de la signature de Guillot dément par elle-même cette attribution.

Autres œuvres copiées (liste non exhaustive)

BERGIRON, <i>Le Supplice de Cupidon</i> , cantate	Rés. FM 133 642
BERGIRON, <i>Penthesilée</i> , acte III, opéra	Rés. FM 129 954
BERGIRON, <i>Le Retour de la paix</i> , divertissement	Rés. FM 129 948
BERGIRON, <i>Hypermnestre & Lyncée</i> , divertissement	Rés. FM 129 977
DESTOUCHES, <i>Semiramis</i> , extraits en 2 concerts par Bergiron	Rés. FM 129 951
<i>Recueil de Chansons avec accompagnement de Guittarre</i>	Ms 5980.

Un manuscrit présente de petites différences par rapport à la graphie de Guillot, mais il semble être aussi de la main de ce dernier : *Le Supplice de Cupidon* de Bergiron. Le trait qui unit les systèmes n'est plus double, les guidons conservent leur forme habituelle, même s'ils sont étirés, la clé de *sol* se rigidifie et la barre de mesure finale est plus ornée. La clé de *fa* est légèrement plus envolée. Il s'agit probablement d'une copie moins soignée que les autres. La comparaison de quelques indications agogiques confirme cependant qu'il s'agit bien du copiste Lyon-02.

Un autre *Recueil de Chansons avec accompagnement de Guittarre* semble être de sa main (malgré quelques guidons différents, on retrouve les caractéristiques évoquées ci-dessus), mais il n'appartenait pas à l'académie lyonnaise.

Il semble aussi exister un lien étroit entre Guillot et l'académie. Parmi les œuvres profanes copiées par l'ecclésiastique, la grande majorité (même si la liste n'est pas close) est de Bergiron, ou arrangée par lui, tandis que l'auteur d'une autre partie est Christin. Les deux fondateurs de l'académie auraient donc demandé à ce tiers de copier leurs

¹⁶² Il est d'ailleurs très étonnant de voir un religieux copier autant de musique !

¹⁶³ LESTOUBLON (Étienne-Simon), *Mémoire de la musique que j'ay nostez pour M^r. De l'academie des beaux arts, op. cit.* Le copiste est payé « Pour le motet *Usquequo Dñe* ». Sur Lestoublon, voir *infra* p. 238–241 (copiste Lyon-03).

compositions, alors qu'on l'a vu, Bergiron était lui-même un copiste fécond. La belle graphie de Guillot en est peut-être la raison principale. Sa période d'activité se situe entre les années de fondation de l'académie jusqu'à la mort de Christin. Aucune des partitions n'étant datée de façon sûre, la période couverte est très large, mais les manuscrits se situent tous dans cette première moitié du siècle.

Enfin, la liste des pensionnaires de l'académie en 1757 et 1765 mentionne un certain Guillot ¹⁶⁴. Vallas précise qu'il était violoncelliste et enseignait, rue du Bât-d'Argent, le violon, le violoncelle, le pardessus de viole et la vielle ¹⁶⁵. Ce n'est pas le copiste dont il s'agit ici, puisqu'il était le père de la demoiselle Guillot, professeur de chant au même endroit, soliste avec sa sœur au Concert. En 1785–1786, d'autres Guillot, aîné et cadet, faisaient partie de la troupe de l'opéra de Lyon comme violonistes.

▪ Copiste Lyon–03 : Étienne-Simon Lestoublon

– Œuvres mentionnées par le copiste

Lestoublon nous offre une des sources les plus probantes sur la copie de musique. Cette feuille, qui s'intitule *Mémoire de la musique que j'ay notez pour M^{rs} de l'academie des beaux arts* ¹⁶⁶, date de la fin de l'année 1718 et détaille la copie de huit partitions ou jeux de parties séparées exécutés pour le Concert. C'est la seule preuve de la participation de Lestoublon à la constitution de la bibliothèque, mais elle est d'importance. Pour chaque œuvre, le copiste indique le prix que lui a coûté le papier réglé, puis celui de la copie, selon le nombre de feuilles. Cette précision permet de mettre un nom sur la graphie d'une partition, mais n'est pas sans poser des problèmes.

Voici la liste des partitions qu'il énumère. Lorsque cela n'est pas spécifié, il s'agit selon toute vraisemblance de partitions, les parties séparées étant indiquées « en parties » :

Motet *Cum invocarem* de Desmarest (partition ?)

Opéra *Proserpine* (parties séparées)

Opéra d'*Alcione* (parties séparées)

Opéra de *Roland* (parties séparées)

¹⁶⁴ Cette liste des pensionnaires du Concert de l'académie des beaux-arts de 1757 est citée par Léon Vallas, [1908], p. 93. Pour l'année 1765, il s'agit du budget du Concert conservé aux AML. Ces deux documents sont reproduits dans les annexes IV et V.

¹⁶⁵ VALLAS (Léon), [1932], p. 274.

¹⁶⁶ LESTOUBLON (Étienne-Simon), *Mémoire de la musique que j'ay notez pour M^{rs}. De l'academie des beaux arts, op. cit.*

Le *Cum invocarem*, les parties séparées de *Roland* et *Proserpine* de Lully et d'*Alcione* de Marais, ne sont plus conservés aujourd'hui.

Divertissement d'Hébé (partition ?)

Le n° 28 de l'ordre B de la bibliothèque du Concert (rassemblant les pièces de musique française et italienne à grand chœur ¹⁶⁷) est une partition d'*Hébé*, prologue des *Amours de Mars et Vénus* d'André Campra. La place de l'œuvre dans la liste indique qu'elle est entrée très tôt dans la collection de musique. La partition a disparu. Lestoublon n'avait copié qu'une feuille trois-quarts, correspondant peut-être à un ajout de parties de remplissage ou d'un air comme cela arrive fréquemment dans le *corpus* lyonnais.

L'appellation « divertissement d'*Hébé* » pourrait correspondre chronologiquement à d'autres œuvres. *Le Grand ballet d'Alcide et d'Hébé* (vers 1695), de Passerat, ou encore *L'Hymen d'Hercule avec la déesse Hébé* (1663), anonyme, seraient les seules œuvres françaises antérieures à 1718 connues, dont le titre pourrait avoir un rapport avec le travail de copie de Lestoublon. Mais elles ne sont pas mentionnées dans le catalogue de l'académie ; les titres précédents rassemblant deux noms, il ne semble pas logique de n'en retenir qu'un dans la dénomination du divertissement. Le genre de divertissement lui-même n'est pas très adéquat, puisque les deux œuvres citées sont des ballets.

Motet de Saint-Sulpice, de Clérambault (partition ?)

Un seul grand motet de Clérambault est inscrit dans le catalogue de l'académie : *Laudemus cantemus* qui porte le n° 75. La partition lyonnaise a disparu. Plusieurs motets de Clérambault ont pour titre « motet pour Saint-Sulpice », mais il s'agirait probablement de celui-ci ¹⁶⁸.

Divertissement de *La Jalousie* (partition ?)

Le divertissement de *La Jalousie*, de Bergiron, est conservé et pourrait effectivement être de la main de Lestoublon.

¹⁶⁷ Cf. *supra*, chapitre I concernant la répartition des différents ordres (p. 169–171).

¹⁶⁸ Thierry Favier partage cette hypothèse (cf. *Le grand motet...*, *op. cit.*, p. 416).

Motet *Usquequo Domine* (partition ?)

Le psaume 12 figure quatre fois au catalogue du Concert de Lyon, par quatre compositeurs différents : Desmarest (n° 40), Campra (n° 152), Lavocat (n° 161) et Lalande (n° 186). Si l'on s'en remet aux numéros de catalogue, seul le motet de Desmarest correspondrait à l'époque de la copie. Le titre cité juste avant l'*Usquequo Domine*, dans le mémoire de Lestoublon, étant un autre motet de Desmarest, le copiste n'a peut-être pas jugé nécessaire de réécrire le nom du compositeur. L'*Usquequo Domine* est le seul manuscrit conservé, mais la partition copiée est de la main de Guillot. Lestoublon mentionne avoir copié cinq feuilles pour cette œuvre. Or ceci ne correspond pas du tout à la dimension d'une partition de grand motet. Il s'agirait donc plutôt de la copie de quelques parties supplémentaires, ajoutées en vue d'une exécution. Le *Cum invocarem* de Desmarest n'a nécessité, lui aussi, que six feuilles et demie. Ces éléments expliqueraient pourquoi l'on ne peut attribuer la transcription de l'*Usquequo* de Desmarest à Lestoublon comme on pourrait être tenté de le faire ¹⁶⁹.

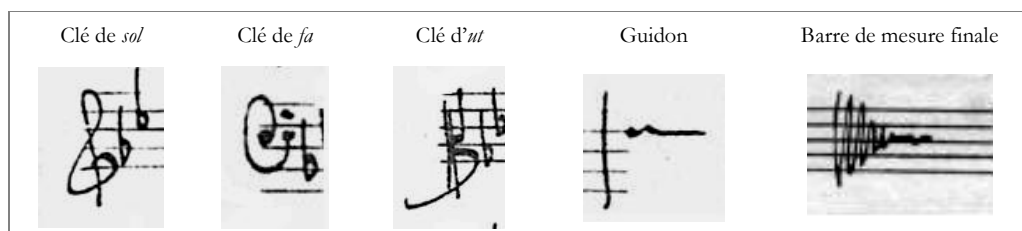
– Œuvres identifiées par la graphie

Lestoublon était, semble-t-il, copiste attaché au Concert. Il ne serait donc pas étonnant de trouver d'autres copies de sa main dans le fonds musical. Or le copiste Lyon-03, auteur du divertissement de *La Jalousie*, est aussi celui d'au moins trois autres copies manuscrites. La comparaison graphique de la musique et du mémoire cité ci-dessus confirme ceci.

Pierre Guillot attribue par ailleurs à Lestoublon la copie de quelques-unes des œuvres mentionnées dans le mémoire du copiste, mais indique aussi d'autres sources d'une graphie différente comme étant aussi de la production de Lestoublon.

Cette main est très originale et aisément identifiable au tracé des clés. La clé d'*ut*, qui présente un arrondi en bas, et la clé de *fa* qui est dessinée à l'envers permettent de repérer immédiatement ce copiste.

¹⁶⁹ Catherine Cessac le laisse entendre dans son édition critique des motets d'Henry Desmarest : *Grands motets de l'Académie des beaux arts de Lyon* : Te Deum, Usquequo Domine, CESSAC (Catherine) éd., Versailles : CMBV, coll. « Monumentales », n° 2. 5, 2006, p. VII. Elle n'explique pas d'ailleurs l'éloignement des numéros du catalogue de la bibliothèque du *Cum invocarem* (n° 40) et de l'*Usquequo Domine* (n° 111) qui, si Lestoublon avait copié les deux partitions en 1718, devrait être plus proche. Le rajout de quelques parties supplémentaires, et non la copie intégrale de la partition, n'est au contraire pas contradictoire avec la séparation des numéros de catalogue des deux motets.



Œuvres profanes copiées (liste non exhaustive)

BERGIRON, <i>La Jalousie</i> , divertissement de fragments modernes rassemblés	Rés. FM 129 953
BERTIN de LA DOUÉ, <i>Le Jugement de Paris</i> , opéra arrangé par Bergiron	Rés. FM 129 955
CAMPRA, <i>Énée et Didon</i> , opéra arrangé par Bergiron	Rés. FM 129 957
COLASSE, <i>Thétis et Pelée</i> , opéra arrangé par Bergiron	Rés. FM 129 952

Les quatre œuvres répertoriées sont toutes des arrangements d'opéra en « concerts », c'est-à-dire destinées à être jouées à l'académie ; ces arrangements ont tous été faits par Bergiron ¹⁷⁰. Lestoublon, qui semble donc être assez lié avec ce dernier, fut peut-être un des acteurs importants de l'académie, dont on ne sait pas grand-chose à cette période.

Lestoublon est violoniste. Les dépenses pour le Salut du Roi le citent comme symphoniste de 1727 à 1735 ¹⁷¹. En 1727, 1728 et 1729, il est spécifié qu'il tient une partie de haute-contre ou taille de violon. Son salaire est assez élevé : tandis que les deux autres violons de remplissage sont payés 5 ou 6 livres, Lestoublon reçoit 7 livres et 10 sols. Les registres paroissiaux nous permettent de suivre sa trace à Lyon. Il se marie le 25 avril 1724 en l'église Sainte-Croix et est alors résident depuis plusieurs années à Lyon, « musicien et tenour de pension ». Il aura plusieurs enfants dans les années qui suivent. Il meurt en 1751, âgé de quatre-vingt ans ¹⁷², ce qui laisse supposer qu'il naquit en 1671. C'est donc un homme dans la force de l'âge, ayant probablement déjà exercé ce métier, qui aide l'académie en ses débuts en transcrivant de la musique.

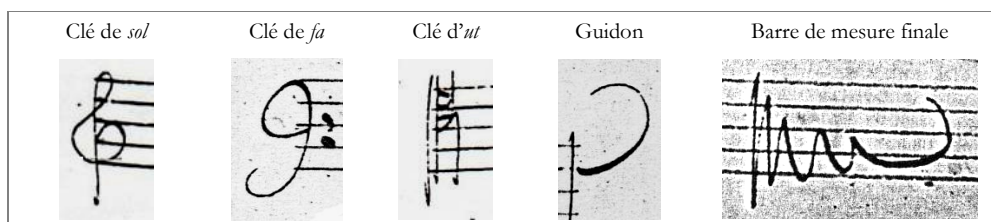
Ces dates concordent tout à fait avec celles des manuscrits que nous lui attribuons. Les quatre partitions conservées se situent toutes dans une période allant de 1714 à 1743. C'est donc, pensons-nous, la période d'activité de ce copiste qui participa pendant trente ans à la constitution de la bibliothèque de l'académie.

¹⁷⁰ Cela n'est pas écrit directement sur le cahier pour Campra, mais le titre indique qu'il s'agit d'un arrangement : « *Énée et Didon*, Divertissement, par M^r Campra, La Cantate d'*Énée & Didon* du 2^e livre imprimé de cet auteur mise avec symphonie, fait le sujet de ce Divertissement ». La présentation étant strictement identique aux autres divertissements de différents compositeurs faits par Bergiron, il est légitime de penser que celui-ci est aussi de sa production.

¹⁷¹ [Effectif des musiciens ayant participé à la cérémonie du 8 août], *op. cit.*, 1727–1729, 1732 et 1735.

¹⁷² L'enterrement a lieu le 24 février 1751, à Saint-Pierre.

▪ **Copiste Lyon-04 : C.-P. Prunier**



Prunier est identifiable grâce à sa signature, qu'il met à la fin de chaque partie séparée qu'il copie :



Signature de Prunier, *Deus in nomine*, de Dorléans, Rés. FM 133 985

Grands motets – partitions et parties séparées copiées

DORLÉANS, *Deus in nomine*

Rés. FM 133 985

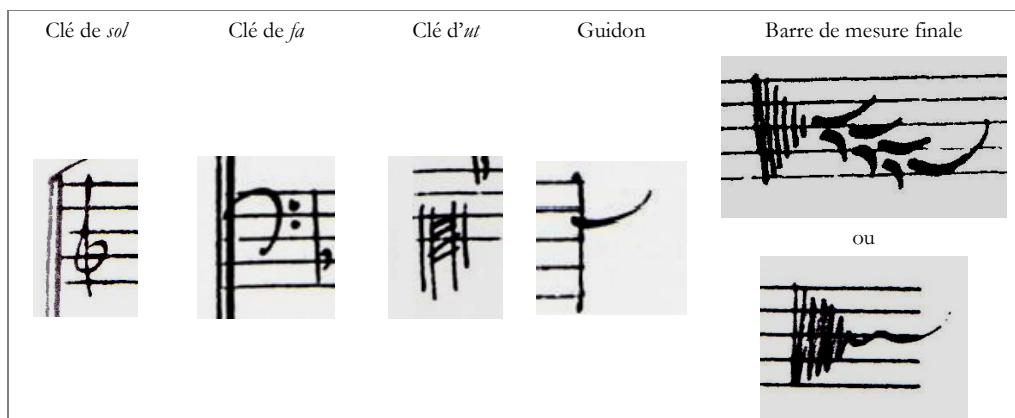
(chœur : d 2, d 2, hc, hc, t, t, bt, bt, b, b)

solistes : d 1, hc, t, bt

orchestre : bc chœur, bc clavecin, dvn 1, dvn 2, dvn 2, récit fl)

▪ **Copiste Lyon-05**

L'écriture est ici extrêmement précise. La présentation est très aérée et figure parmi les plus propres réalisations du fonds étudié.



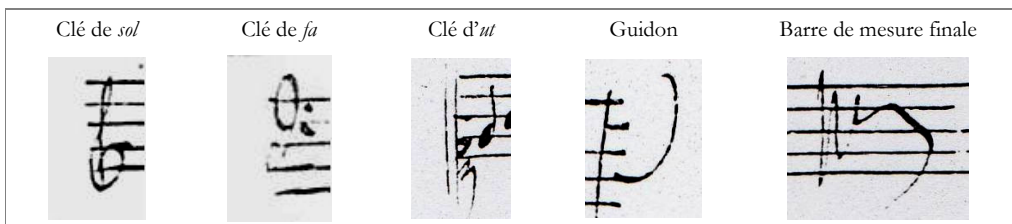
Nous ne savons strictement rien du copiste Lyon-05, si ce n'est que son travail a un rapport exclusif avec l'œuvre de François Estienne et l'académie des Jacobins qui la possédait. En effet, tous les motets conservés du compositeur sont de sa plume. Il est même envisageable que ce soit le compositeur lui-même qui ait copié sa musique. Mais rien ne permet de l'affirmer ; les quelques quittances relatives à François Estienne ne présentent que deux lignes rédigées rapidement par le musicien, ce qui ne permet pas la comparaison avec les paroles des motets, dont la graphie est très soignée ¹⁷³.

Grands motets – partitions et parties séparées copiées

ESTIENNE, <i>Accurrite properate</i>	Rés. FM 129 865
ESTIENNE, <i>Beati quorum</i>	Rés. FM 129 861
ESTIENNE, <i>Benedictus Dominus</i>	Rés. FM 129 869
ESTIENNE, <i>Confitebor tibi</i>	Rés. FM 129 866
ESTIENNE, <i>Cum invocarem</i>	Rés. FM 129 870 bis
ESTIENNE, <i>Domine quis habitabit</i>	Rés. FM 129 864
ESTIENNE, <i>Dominus regit me</i>	Rés. FM 129 868
ESTIENNE, <i>Exandiat te</i>	Rés. FM 129 862
ESTIENNE, <i>Gaudete cœlites</i>	Rés. FM 129 863
ESTIENNE, <i>O felix et fausta dies</i>	Rés. FM 129 870
ESTIENNE, <i>Venite exultemus</i>	Rés. FM 129 867

Ces manuscrits sont peut-être autographes, bien que la beauté de la copie laisse envisager un travail destiné à la conservation. Mais alors pourquoi Bergiron a-t-il complété les parties intermédiaires manquantes ? Le copiste l'aurait certainement fait lui-même, à moins qu'elles n'aient pas figuré sur la première source écrite par Estienne.

▪ Copiste Lyon-06



¹⁷³ Les quittances, déposées aux archives municipales de Lyon sont les suivantes : *Comptabilité municipale*, 20 octobre 1731, CC 3135, pièce 92 ; 10 juillet 1732, CC 3139, pièce 53 ; 26 août 1732, CC 3139, pièce 151 ; 19 août 1735, CC 3162, pièce 151.

Ces quittances permettent cependant l'identification de l'écriture d'Estienne sur la note manuscrite d'un feuillet inséré dans la reliure de la partition du *Quare fremuerunt* de Lalande (BML, Rés. FM 27 334, entre les p. 48 et 49) : « allés au dernier chœur *Cum Exarverit* page 52 ». L'allure générale, assez verticale, de la graphie est la même. Le « 5 » est formé de la même façon, avec la courbe du bas remontant, le « r » est tracé comme s'il n'était pas lié à la lettre suivante, les « l » n'ont pas de boucles et sont très droits, le « d » et le « E » sont identiques à l'écriture d'Estienne. Les indications agogiques et les noms des chanteurs ajoutés au crayon papier dans cette même partition pourraient aussi être de sa main. De la même façon, et s'appuyant sur les mêmes éléments, on pourrait penser que le papier épinglé sur l'air de l'*Amadis* de Lully copié par David (BML, Rés. FM 27 335, p. 124) : « aller a la chaconne du 5^e acte », est également de la main d'Estienne. Le maître de musique du Concert a donc laissé plusieurs traces dans les manuscrits lyonnais, même s'il n'est pas avéré qu'il en ait copié.

Le copiste Lyon–06, anonyme, n’a laissé qu’une seule œuvre encore conservée à la bibliothèque municipale de Lyon :

DESMAREST, *Te Deum*

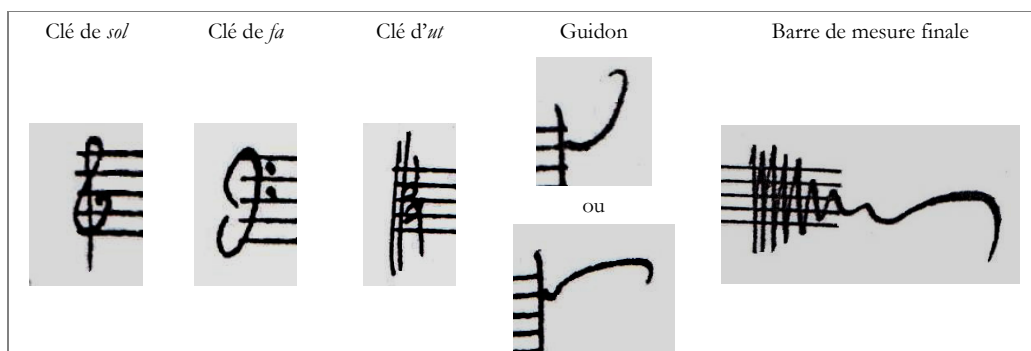
Rés. FM 129 960

La copie de la partition présente plusieurs problèmes dus à des négligences du copiste. Celui-ci n’a en effet pas su recopier de manière correcte les différentes parties instrumentales. Catherine Cessac explique ces incohérences dans l’introduction à son édition critique du manuscrit ¹⁷⁴. Devant l’absurdité de certains passages, en particulier du rondeau du « *Te Deum laudamus* » qui débute l’œuvre, et du récit « *Et reges eos* », elle émet l’hypothèse suivante :

« On peut alors supposer que le copiste a travaillé à partir de parties séparées qu’il n’a pas pu ou su interpréter d’une manière correcte, notamment en dissociant les parties d’orchestre et les parties de trompettes et de timbales au lieu de les superposer. ¹⁷⁵ »

▪ Copiste Lyon–07 : Jean-Baptiste-François Lalouette (1651–1728) ?

Cette main présente la singularité de dessiner des guidons dans tous les sens : à la fin d’un même système, ceux-ci descendent ou montent de façon totalement aléatoire semble-t-il selon les portées. Il peut arriver cependant que les guidons soient uniformes pour certaines pages ¹⁷⁶.



Grands motets – partitions et parties séparées copiées

CAMPRA, *Deus noster refugium*
LALOUETTE, *Domine in virtute tua*
LALOUETTE, *Miserere mei Deus*
LALOUETTE, *Te Deum*

Rés. FM 27 281
Rés. FM 27 299
Rés. FM 27 302
Rés. FM 27 342

¹⁷⁴ DESMAREST (Henry), *Grands motets de l’académie des beaux-arts de Lyon...*, *op. cit.*, p. VIII–X.

¹⁷⁵ DESMAREST (Henry), *Grands motets de l’académie des beaux-arts de Lyon...*, *op. cit.*, p. IX.

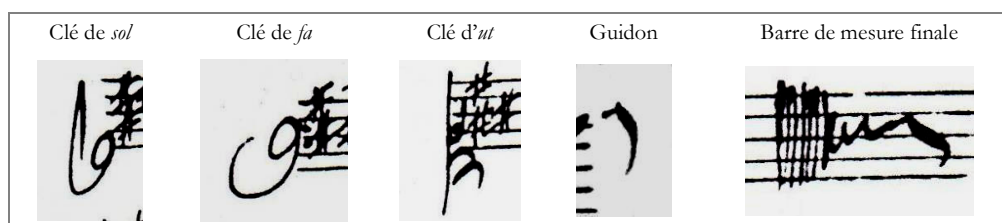
¹⁷⁶ Pour exemple, citons les pages 13 ou 19 du *Te Deum* de Lalouette.

Le *Catalogue thématique des sources du grand motet français* classe les quatre grands motets lyonnais de Lalouette comme des manuscrits autographes¹⁷⁷. Or le *Beatus vir*, l'une de ces quatre œuvres, est d'une autre main (copiste Lyon-08). Il serait permis de penser que Lalouette ait effectivement copié lui-même ces partitions. Les exemplaires lyonnais sont en fait les seuls motets manuscrits composés par Lalouette. Mais que dire du *Deus noster refugium* de Campra copié par la même personne ? Il est alors aussi probable que ces copies ne soient pas de Lalouette.

Le titre des motets est toujours présenté de la même façon. Le musicien écrit en haut de la partition le titre latin, suivi de la mention « *hymnus* » ou « *psalmus* », sans mention du compositeur. Une autre main inscrit le numéro du catalogue de l'académie et le nom de l'auteur, sauf pour le *Te Deum* qui ne comporte aucun ajout au niveau du titre propre.

Les chiffres sont rigoureusement écrits sur toutes les portées de basse-continue. Le copiste achève le *Domine in virtute* par le mot « *Finis* » p. 64, sans jamais signer ou parapher.

▪ Copiste Lyon-08



Le copiste Lyon-08 demeure inconnu. Il ne copie qu'une seule œuvre de Lalouette, les trois autres conservées étant du copiste précédent. Son écriture est peu soignée, les clés de *sol* étant tracées particulièrement à la hâte.

Grands motets – partitions et parties séparées copiées

LALOUETTE, *Beatus vir qui timet*

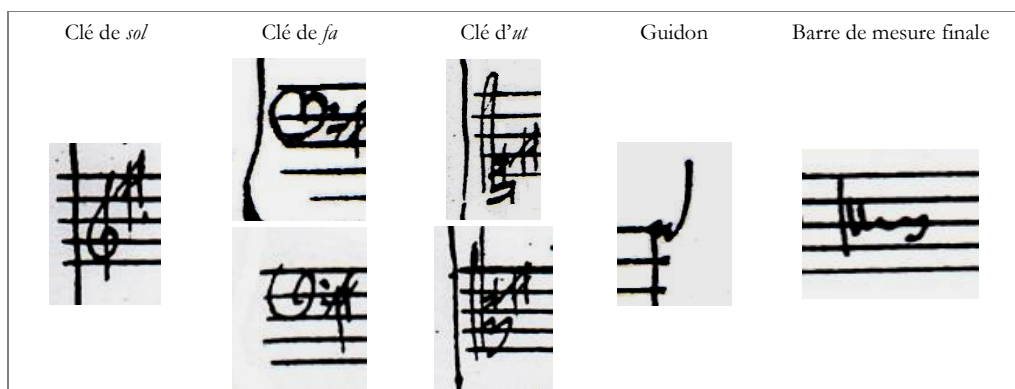
Rés. FM 27 298

▪ Copiste Lyon-09 : François-Joseph Valette de Montigny (1665–1738)

Cette écriture est très facilement identifiable. Elle présente quelques particularités, notamment dans la graphie de la clé de *fa*, qui prend une forme de cœur asymétrique,

¹⁷⁷ MONGRÉDIEN (Jean), *Catalogue thématique des sources...*, op. cit., p. 164–165, notices 1360, 1361, 1363 et 1366.

dans les guidons plus hauts que larges, dans l'étrange façon de relier les systèmes ou dans la longue barre oblique des chiffrages de basse-continue.



L'identification de Valette de Montigny est permise par plusieurs indices.

Le compositeur envoie à l'académie lyonnaise deux de ses œuvres : un petit et un grand motet ¹⁷⁸. Ce sont d'ailleurs les seules partitions du compositeur qui soient encore conservées à Lyon. Pierre Guillot en cite un seul comme étant autographe, s'interrogeant sur le second ¹⁷⁹. Mais la comparaison des deux sources permet d'affirmer qu'il en est l'auteur. Le compositeur a, par ailleurs, apposé sa signature à la fin des deux motets :

À la fin de l'*In convertendo*, on peut lire : « envoyez à Messieurs de l'illustre académie de Lyon au mois d'octobre 1717 » et, d'une autre main : « par l'auteur »



Grands motets – partitions et parties séparées copiées

VALETTE de MONTIGNY, *Surge propere*

Rés. FM 129 943

Autres œuvres copiées (liste non exhaustive)

VALETTE de MONTIGNY, *In convertendo*, petit motet

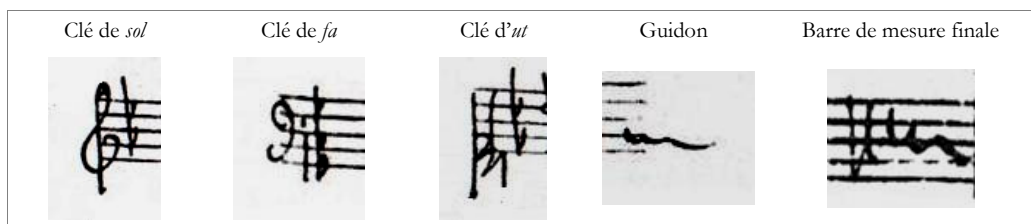
Rés. FM 27 286

¹⁷⁸ Sur l'*In convertendo*, on peut lire, de la main de Bergiron : « Motet a voix seule accompagné d'une flute allemande et de deux basses en plusieurs endroits - *In convertendo dominus &c* par M^r Valette de Montigny envoyes a M^{rs} De l'illustre Academie de lion au mois d'octobre 1717 par l'auteur ».

¹⁷⁹ GUILLOT (Pierre), *Catalogue des manuscrits musicaux...*, op. cit., p. 55.

▪ **Copiste Lyon-10 : Jacques Delaunay ?**

La caractéristique de cette main est le deuxième point inférieur qui positionne la clé de *fa*, qui se rapproche plus d'un trait vertical.



Grands motets – partitions et parties séparées copiées

DELAUNAY, *Confitebor tibi*

Rés. FM 133 613

Bien qu'aucune source annexe du compositeur ne permette une comparaison d'écriture, il semblerait que le motet soit un manuscrit copié par Delaunay, auteur de ce motet. Jean-Luc Leroy, en étudiant cette partition, remarque très justement l'aspect négligé, fantaisiste voire brouillon de la copie qui n'est nullement destinée à orner une bibliothèque, mais plutôt à être jouée directement par des amateurs¹⁸⁰. Ceci accrédite plutôt la thèse d'un manuscrit autographe.

Autres œuvres copiées (liste non exhaustive)

RAMEAU, *Pygmalion*, acte de ballet, entrée

Rés. FM 133 977

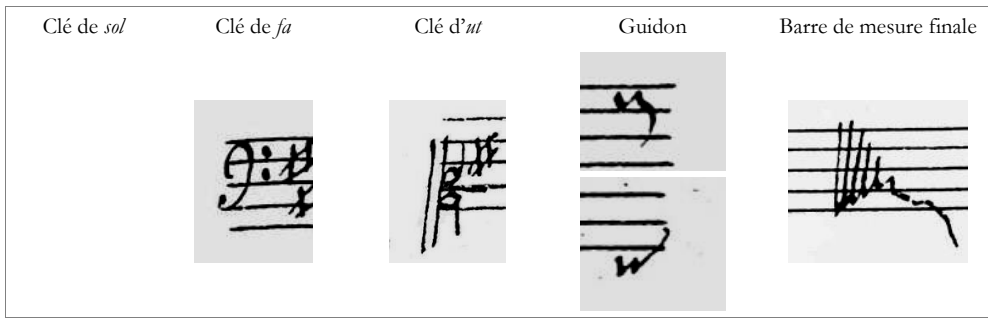
La deuxième partition, de Rameau, est beaucoup plus soignée, l'écriture est en caractères presque détachés, indépendants les uns des autres : il s'agit là évidemment d'une copie destinée à orner la bibliothèque.

Cette découverte de la similitude entre les deux copies est importante en ce sens qu'elle attesterait une relation factuelle entre Jacques Delaunay, maître de musique à Beaune de 1702 à 1722, et l'académie des beaux-arts de Lyon.

▪ **Copiste Lyon-11**

Il faut remarquer l'écriture ronde et très propre de ce copiste. Les guidons sont globalement de forme descendante, mais il arrive que quelques-uns montent.

¹⁸⁰ LEROY (Jean-Luc), *Contribution à l'étude du Grand motet français au XVIII^e siècle...*, *op. cit.*



Grands motets – parties de remplissage copiées

VALETTE de MONTIGNY, *Exaltabo te* (hcvn, tvn, bvn 1, bc clavecin)
 LALANDE, *Deus in adjutorium* (hcvn et tvn collés sur la page de garde)

Rés. FM 134 028
 Rés. FM 27 306

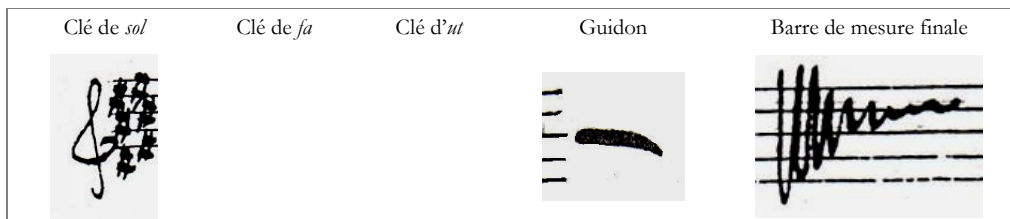
Autres œuvres – parties de remplissage copiées (liste non exhaustive)

DESTOUCHES, *Semiramis*, extraits en 2 concerts par Bergiron¹⁸¹

Rés. FM 129 951

Il s'agit là certainement d'un Lyonnais, dont nous savons seulement qu'il a copié un complément du remplissage d'un arrangement fait par Bergiron en 1737 et des parties séparées de deux grands motets. Celui de Valette d'abord, dont il ne fait qu'un jeu de cinq parties instrumentales, puis les parties copiées sur des feuilles indépendantes et insérées dans la partition imprimée du motet de Lalande. Ce copiste est sûrement lié à l'académie : peut-être est-ce un amateur ou un musicien professionnel. En effet, pour les besoins du Concert, les musiciens jouant les œuvres de la bibliothèque pouvaient être amenés à copier une ou plusieurs parties supplémentaires lorsque celles-ci faisaient défaut. L'écriture de ces interprètes n'apparaît alors que sur l'une ou l'autre des parties séparées.

▪ Copiste Lyon-12



Une fois encore, ce copiste nous est inconnu. Il ne réalise que quelques parties séparées de motets. Il est peut-être, lui aussi, amateur, instrumentiste ou choriste au

¹⁸¹ Le copiste est l'auteur des parties en *ut* 1 et 2 ajoutées, p. 131–132 du second concert, complétant l'air des pages 43–47.

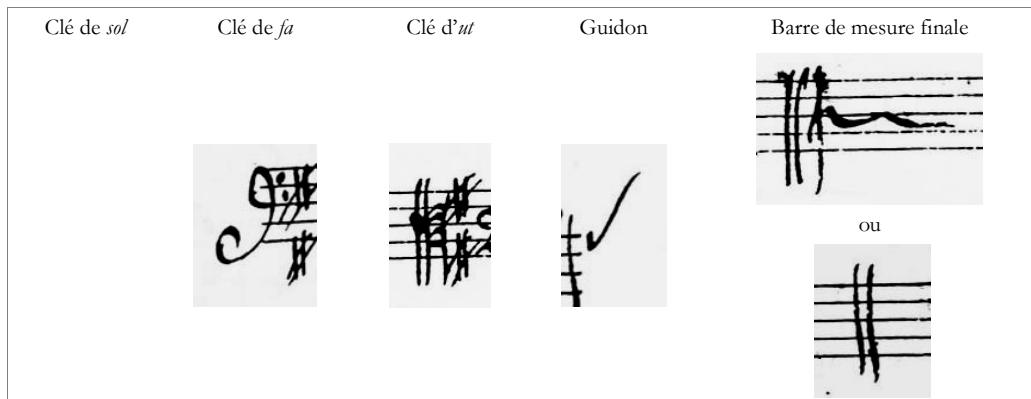
Concert, copiant les parties nécessaires lorsque l'on décide d'augmenter l'effectif pour une nouvelle exécution.

Grands motets – parties séparées copiées

VALETTE de MONTIGNY, *Exaltabo te* (dvn 2 chœur)
GILLES, *Messe des morts* (dessus des chœurs)

Rés. FM 134 028
Rés. FM 133 749

▪ Copiste Lyon-13



Les seuls exemplaires de la main du copiste Lyon-13 se trouvent être des parties pour des basses instrumentales. Elles ont peut-être été transcrites par un continuiste, qui avait besoin des parties inexistantes.

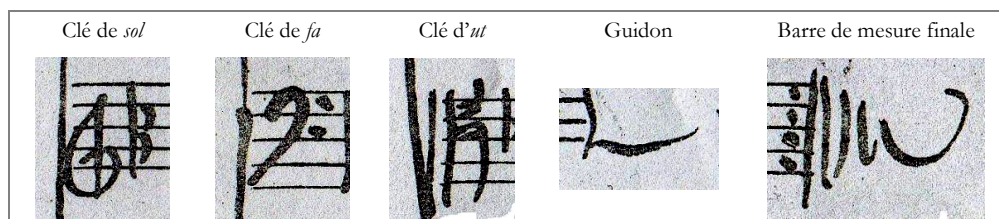
Grands motets – partitions et parties séparées copiées

VALETTE de MONTIGNY, *Exaltabo te* (bc théorbe, bvn et bc)

Rés. FM 134 028

Les guidons, dans la partie de basse de violon, ne sont pas aussi marqués. Parfois, ils sont presque horizontaux et arrondis, reprenant leur forme dans les portées en bas de page.

▪ Copiste Lyon-14 : Nicolas-René Simpol



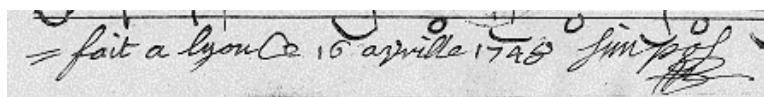
Grands motets – partitions et parties séparées copiées

BELISSEN, *Nisi Dominus*

BNF Paris Vm¹ 1318

Simpol copie le 16 avril 1748 le *Nisi Dominus* de Belissen. Cette partition, conservée à Paris, a été faite à Lyon, ce qui justifie sa place dans cette description. La copie est identique à celle de Gavaudan datant de 1742¹⁸² : la mise en page est similaire, les « tournes » (sauf quelques exceptions) se trouvant aux mêmes endroits. Il est donc tout à fait légitime de penser que Simpol ait copié la partition de Gavaudan. Simpol signe d'ailleurs la partition comme ce dernier, reprenant exactement sa formule :

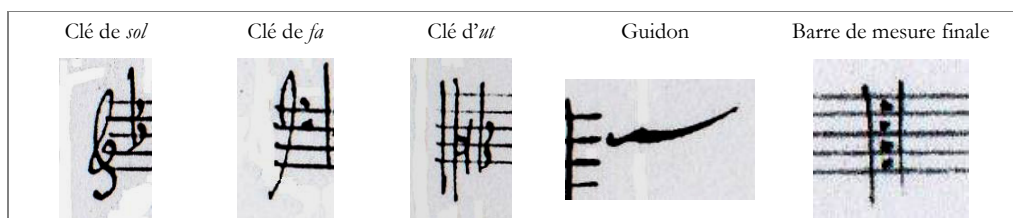
« fait a lyon – ce 16 avril 1748 Simpol »



Ce musicien serait le fils de Claude Simpol, peintre et dessinateur, ancien directeur de l'Académie de Saint-Luc à Paris¹⁸³. Il se marie à la paroisse de Saint-Pierre le 9 avril 1742 ; Pierre Bodin, musicien et Charles Hequet lui font office de témoins¹⁸⁴. Nous ne connaissons rien de ce musicien, mis à part son acte de mariage. Il a sans doute résidé quelque temps à Lyon, avant de repartir à Paris d'où il était originaire. Ceci expliquerait la présence à Paris de l'œuvre copiée de sa main à Lyon.

Dans quelles circonstances Simpol copie-t-il ce grand motet ? Était-ce pour le rapporter à Paris, pour le faire parvenir au Concert spirituel ? Lyon était alors moins loin que Marseille où vivait le compositeur ; ou bien est-ce le hasard qui l'a amené à recopier cette musique à l'Académie ?

▪ Copiste Lyon-15 : André Danican Philidor dit « l'ainé » (1652–1730)



¹⁸² Cf. *infra* copiste Lyon-19 (p. 254–256).

¹⁸³ Claude Simpol (ou Saint-Paul), né vers 1666 à Clamecy et mort à Paris le 31 octobre 1716, a laissé plusieurs œuvres, dont une toile du *Christ chez Marthe et Marie*, datant de 1704 et un *Saint Roch et l'ange*. Il peint aussi des panneaux décoratifs pour la ménagerie de Versailles. Élève de Louis de Boullogne, il reçoit deux prix de peintures en 1687 pour son *Déluge* et est agrégé de l'Académie royale en 1701. Son style classique s'inscrit dans l'esthétique de l'école française et en fait un précurseur de Watteau.

¹⁸⁴ VALLAS (Léon), [1932], p. 502.

Il semblerait que le copiste ait voulu signer ou inscrire un mot à la fin d'une des partitions (le *Dominus regnavit*). Mais celui-ci est barré.

Grands motets – partitions et parties séparées copiées

LALANDE, *Dominus regnavit*
LALANDE, *Confitebor tibi*

Rés. FM 133 605
Rés. FM 133 647

Nous n'avons pas jugé nécessaire d'établir ici une liste de la production entière de ce copiste, dont le nom est désormais bien connu en France¹⁸⁵. André Danican Philidor, dit « l'aîné », compositeur et musicien à la musique de l'Écurie, est le copiste de la célèbre collection du Comte de Toulouse, où son activité s'y révèle de façon magistrale. Mais l'activité de Philidor était déjà bien réelle avant cette entreprise : il partage la charge de garde de la bibliothèque de musique du roi dès 1684, puis l'assume seul à partir de 1702, ce qui sous-entend qu'il dirige l'atelier de copie de partitions et parties séparées¹⁸⁶. Assistés de plusieurs copistes, il transcrit lui-même une douzaine de volumes. La collection Philidor provenant du fonds du Conservatoire, aboutissement du zèle d'André Danican pour conserver et transmettre la musique de son temps à la postérité, date de 1680–1690¹⁸⁷. Mais elle ne marque pas le point final de sa production. En effet, Catherine Massip affirme :

« Il poursuivra sa tâche de copiste jusqu'à un âge avancé comme en témoigne un manuscrit de l'*Armide* de Lully, fait en 1725 dans sa retraite à Dreux, ville où il s'était retiré après avoir délaissé ses fonctions de “ garde de la bibliothèque ”. ¹⁸⁸ »

De fait, l'une des dernières partitions portant son *ex-libris* fut réalisée à Dreux en 1727. De nombreux autres volumes de musique française et italienne sont de sa main ; ils sont dispersés dans diverses bibliothèques, en France et à l'étranger.

De Philidor l'aîné, trois versions identiques du *Dominus regnavit* de Lalande, dont celle de Lyon, sont conservées. Ce cas unique permettrait, comme le remarque Lionel Sawkins¹⁸⁹, d'établir une comparaison intéressante de l'écriture de ce copiste et de son évolution.

¹⁸⁵ Nous renvoyons aux travaux suivants : DECOBERT (Laurence), « La *Collection Philidor...* », *op. cit.* ; HERLIN (Denis), « La constitution d'une mémoire musicale... », *op. cit.* ; MASSIP (Catherine), « Livres de musique du Comte de Toulouse : cantates, motets, opéras, ballets, partitions gravées ou imprimées, matériel instrumental et vocal : manuscrits de Philidor ayant appartenu à Louis-Alexandre de Bourbon, Comte de Toulouse » in : *Catalogue de Toulouse Philidor*, Paris : P. Bérès, 1978 (nous n'avons pu avoir accès à ce document) ; « La collection musicale Toulouse-Philidor à la Bibliothèque nationale », in : *Fontes artis musicae*, n° 30/4, 1983, p. 184–207.

¹⁸⁶ Cette date de 1684 n'est pas certaine. Cf. HERLIN (Denis), « La constitution d'une mémoire musicale... », *op. cit.*, p. 236–237.

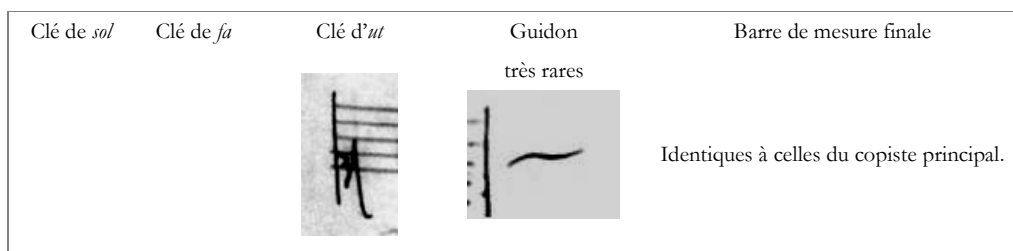
¹⁸⁷ Quelques volumes se trouvent également à la bibliothèque municipale de Versailles. Cf. DECOBERT (Laurence), « La *Collection Philidor...* », *op. cit.* ; HERLIN (Denis), *Catalogue du fonds musical de la bibliothèque de Versailles*, Paris : Société française de musicologie, Klincksieck, 1995, CLXXIV p. ; 778 p.

¹⁸⁸ MASSIP (Catherine), « La collection musicale Toulouse-Philidor à la Bibliothèque nationale », *op. cit.*, p. 188.

¹⁸⁹ SAWKINS (Lionel), *A Thematic Catalogue...*, *op. cit.*, p. 313. Lionel Sawkins avait déjà remarqué la présence de copies de Philidor l'aîné dans les collections de Lyon.

La présence de deux copies de Philidor dans la collection lyonnaise est d'importance : elle atteste la relation qu'entretenait l'académie de Lyon avec les copistes parisiens. Ces copies, entrées entre 1713 et 1721 dans la collection de musique de l'académie des beaux-arts, ont probablement été réalisées à partir d'autres que Philidor avait déjà effectuées pour la bibliothèque royale. Le *Nisi quia Dominus* de Lalande (n° 13), inventorié entre le *Confitebor tibi* (n° 12) et le *Dominus regnavit* (n° 14), et aujourd'hui perdu, était peut-être aussi réalisé par ce même copiste.

▪ Copiste Lyon-16



Le copiste Lyon-16 n'a écrit que des parties de remplissage :

Grands motets – parties de remplissage copiées

LALANDE, <i>Confitemini Domino</i> (hcvn et tvn, sauf p. 15–36 ¹⁹⁰)	Rés. FM 27 307
LALANDE, <i>Exurgat Deus</i> (hcvn et tvn)	Rés. FM 133 630
LALANDE, <i>Cantate Domino</i> (hcvn)	Rés. FM 133 657

La partition du *Cantate Domino* appartenait à l'académie des Jacobins avant d'être donnée à l'académie ¹⁹¹. Ce qui nous porte à croire que le copiste faisait partie de l'académie des beaux-arts et qu'il a inséré les voix de remplissage manquantes sur le manuscrit lorsque celui-ci a rejoint la bibliothèque du Concert. Il utilise pour cela les portées disponibles sous la partie de basse-continue. Les parties de haute-contre et taille de violon de l'*Exurgat Deus* sont différentes des autres versions de l'œuvre ¹⁹². Le copiste les aurait peut-être composées à Lyon. Mais les parties de remplissage des deux autres motets sont semblables aux autres sources conservées ¹⁹³.

¹⁹⁰ Le copiste n'insère pas les parties de remplissage dans ces pages, omettant ainsi de compléter le chœur « *Mementate mirabilium* ».

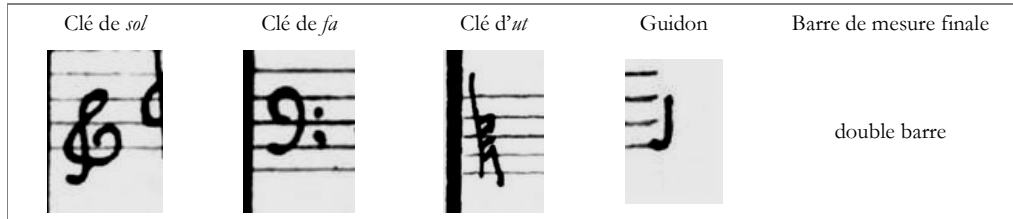
¹⁹¹ Voir, dans la première partie, le chapitre II consacré à l'académie des Jacobins dont elle fut la protectrice (p. 64–73). Les différentes donations et les provenances des manuscrits de la bibliothèque du Concert font aussi l'objet d'un section spécial, dans cette présente partie (chapitre I, p. 165).

¹⁹² LALANDE (Michel-Richard de), *Exurgat Deus*, Manuscrit Cauvin t. X, BM Versailles, Ms. mus. 225.

¹⁹³ Les versions identique à celle de Lyon se trouvent dans les tomes I et VI de la collection Cauvin : *Cantate Domino* (ps. 97), BM Versailles, Ms. mus. 216 ; *Confitemini Domino*, BM Versailles, Ms. mus. 221.

▪ **Copiste Lyon-17 : Antoine Thauinat**

Cette écriture est très enfantine : les lettres sont détachées, la ligne est épaisse, les clés et notes sont dessinées de façon assez grossière, ce qui n'empêche pas un résultat assez propre.



Grands motets – partitions et parties séparées copiées

LALANDE, *Exurgat Deus*

Rés. FM 133 630

Autres œuvres copiées (liste non exhaustive)

RAMEAU, *Castor & Pollux*

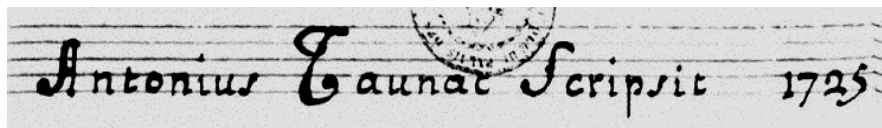
Rés. FM 133 960

RAMEAU, *Dardanus*

Rés. FM 133 942

Il semblerait que Thauinat laisse souvent sa marque sur ses copies. En effet, deux des trois partitions de sa main portent en latin sa signature accompagnée de la date de la copie :

- « Antonius Taunat scripsit 1725 » (*Exurgat Deus*, Lalande)



- « Thauinat scripsit die decimo octavo decembro anno domini 1740 »
(*Castor & Pollux*, Rameau)

La signature est bien lisible, écrite sur les lignes de la portée musicale comme sur celles des interlignes d'un cahier moderne.

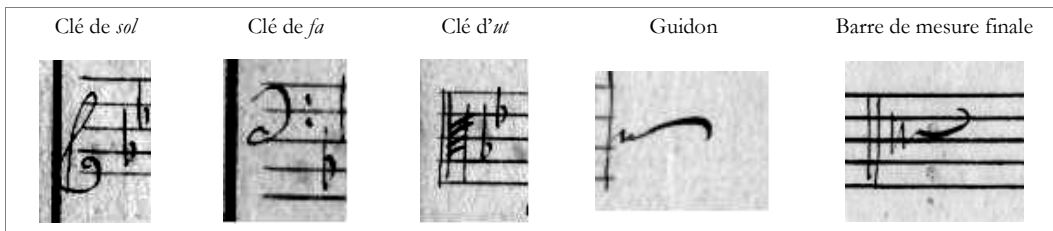
Nous savons, grâce aux livrets d'opéra édités à Lyon, que Thauinat chantait dans les chœurs de l'académie royale de musique de Lyon, d'abord dans les années 1741–1744, puis sous la direction de Mangot en 1749–1750¹⁹⁴. Avant mai 1740, son nom ne fait pas

¹⁹⁴ Les livrets d'opéra conservés à la bibliothèque municipale de Lyon témoignent que Thauinat (écrit « Tonat ») chante en mai et juin 1740 dans les chœurs du *Triomphe de l'harmonie* de Grenet (cote 120 164), dans ceux de *Thésée* (A 508 235) en 1741, des *Festes grecques et romaines* (114 576) en 1741, d'*Amadis* (116 222) en 1742, des *Amours de Protée* (116 223), d'*Hypermnestre* (116 227), de *Philomèle* (116 228 et 120 166), d'*Ajax* (116 221 et 360 176), du *Divertissemens du ballet des romans et des Amours de Ragonde* (116 226), d'*Armide* (116 224), d'*Atys* (116 225) en décembre 1742, d'*Hippolyte et Ariège* (116 229 et 360 177) en février 1743, de *Télémaque* (360 178) en mai 1743, des *Caractères de la folie* (373 148) le 17 janvier 1744, de *Médée et Jason* (360 179) en mars 1744, d'*Idoménée* (359 481) en 1749, des *Élémens* (358 840) en mai 1749, des *Amours de Ragonde* (313 289 et 358 638) et de *Zaïde, reine de Grenade* (313 288) en juin 1749,

partie des effectifs de chanteurs, soit parce qu'il n'habitait pas Lyon, soit parce qu'il était alors trop jeune pour chanter. Sa fidélité aux représentations est remarquable et sans faille aucune.

Il semblerait donc que Thaunat ait commencé par exercer son activité de copiste jeune, puis celle de chanteur par la suite. Il chante en effet quinze ans après avoir copié le motet de Lalande.

▪ **Copiste Lyon-18**

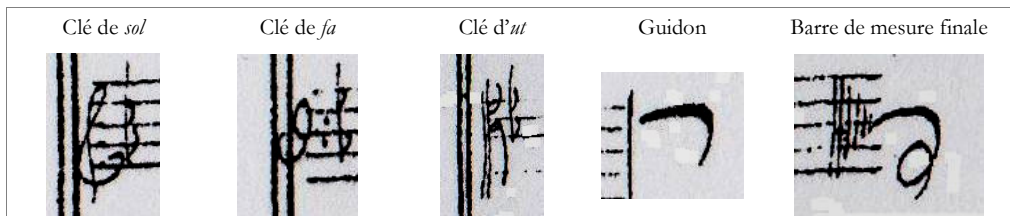


Nous ne connaissons de ce copiste que la partition suivante :

LALANDE, *Quare fremuerunt* Rés. FM 27 334

▪ **Copiste Lyon-19 : Joseph Gavaudan**

Cette écriture musicale ressemble beaucoup à celle de Guillot (Lyon-02), bien que moins ronde, toutefois. Les clés sont encastrées dans la barre qui unit le système.

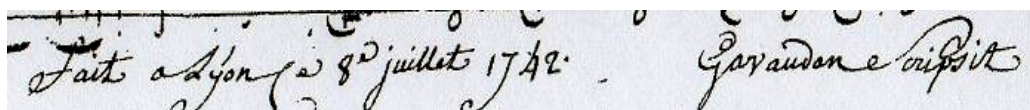


La seule partition qui lui soit attribuée en tant que copiste est le motet :

BELISSEN, *Nisi Dominus* Rés. FM 133 598

d'*Ajax* (358 596) en juillet 1749, des *Indes galantes* (359 483) en août 1749, du *Triomphe de Vénus* (363 652) et des *Fêtes d'Hebé ou Les talents lyriques* (358 888) en septembre 1749, de *Callirhoé* (359 485) et d'*Issé* (359 451) en novembre 1749, de *Thésée* (359 344) en décembre 1749, d'*Iphigénie en Tauride* (313 290) en janvier 1750 et enfin d'*Armide* (313 291) en mars 1750.

Il signe au-dessous de la dernière portée, à côté de la date :



Né à Marseille, Joseph Gavaudan s'installe à Lyon et prend le titre de bourgeois de Lyon. Chanteur basse, il devient choriste à l'opéra de Lyon où, de 1738 à 1744, la régularité de sa présence dans les chœurs est remarquable, pareillement à celle de Thauinat ¹⁹⁵.

Il se distingue dans *Hypermnestre*, tragédie exécutée à Lyon dans l'année 1742 ¹⁹⁶. Gavaudan y représente alors l'ombre de Gélanor, roi d'Argos, apparaissant furtivement à Danaus ; quatre vers seulement lui sont confiés. Quelques mois plus tard, il chante en soliste dans *Hippolyte et Aricie*, figurant le *trio* des Parques du deuxième acte, avec Scelle et Philippe ¹⁹⁷. Là encore, ce rôle est principalement un rôle de figuration, si l'on excepte les deux courtes interventions vocales. Ces deux rôles, très secondaires, sont les seules interventions de Gavaudan comme soliste dans toutes les représentations auxquelles il participe.

Le fait qu'il copie une partition de « Monsieur Belissen maître de musique de Marseille » vient peut-être de ses origines provençales. Mais est-il nécessaire de souligner que le motet a été copié, non pas à Marseille, mais à Lyon ?

On le retrouve ensuite comme maître de musique à l'académie de Grenoble. Dès 1749, il doit avoir déménagé dans cette ville, car son nom n'apparaît plus dans les chœurs des opéras exécutés à Lyon. Georges Escoffier signale qu'il dirige la musique de la *Messe des morts* de Gilles chantée à Grenoble en 1752 ¹⁹⁸. C'est là aussi qu'il se marie en 1751 avec la fille du musicien Joseph Roche.

¹⁹⁵ Les livrets d'opéra conservés à la bibliothèque municipale de Lyon témoignent que Gavaudan chante dans les chœurs en 1739 du *Ballet de la paix* (cote 116 213), de *Jephté* (116 217 et 360 173), d'*Issé* (116 216), d'*Omphale* (16 218), de *Vénus et Adonis* (116 219), en 1740 de *Tancrède* (116 220), en mai et juin 1740 du *Triomphe de l'harmonie* de Grenet (cote 120 164), de *Thésée* en 1741 (A 508 235), en 1741 des *Festes grecques et romaines* (114 576), en 1742 d'*Amadis* (116 222), des *Amours de Protée* (116 223), d'*Hypermnestre* (116 227), de *Philomèle* (116 228 et 120 166), d'*Ajax* (116 221 et 360 176), du *Divertissemens du ballet des romans et des Amours de Ragonde* (116 226), d'*Armide* (116 224), en décembre 1742 d'*Alys* (116 225), en février 1743 d'*Hippolyte et Aricie* (116 229 et 360 177), en mai 1743 de *Télémaque* (360 178), le 17 janvier 1744 des *Caractères de la folie* (373 148), en mars 1744 de *Médée et Jason* (360 179).

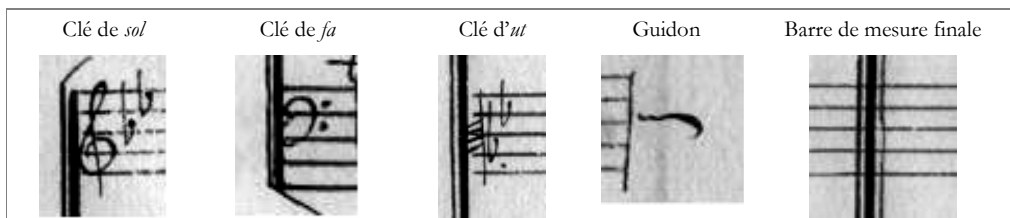
¹⁹⁶ *Hypermnestre*, tragédie, mise au théâtre de l'Académie Royale de Musique de Lyon pour la première fois en 1742, Lyon : Aimé Delaroche, 1742, livret d'opéra conservé à la BML, cote 116 227.

¹⁹⁷ *Hippolyte et Aricie*, tragédie, représentée par l'Académie Royale de Musique de Paris, en Octobre 1733. en Septembre 1742. et par l'Académie Royale de Lyon, en Février 1743, Lyon : Aimé Delaroche, 1743, livret d'opéra conservé à la BML, cote 116 229. C'est la distribution du *trio* des Parques qui a permis l'identification de la tessiture de Gavaudan : Philippe étant haute-contre et Scelle taille, Gavaudan chantait donc la basse.

¹⁹⁸ ESCOFFIER (Georges) « Formes institutionnelles et enjeux sociaux des pratiques musicales au XVIII^e siècle, l'exemple du concert de Grenoble », in : *Revue de musicologie*, 2001, n° 1, t. LXXXVII, p. 17–18.

Vraisemblablement de retour à Lyon, il joue en 1772 de la basse à l'opéra (mais peut-être est-ce l'un de ses fils ?), sert de témoin à l'enterrement d'un fils Castaud en 1775, puis marie un de ses enfants à Saint Nizier en 1782. Il fait partie de la troupe de l'opéra en 1785–1786 ¹⁹⁹.

▪ **Copiste Lyon–20**



Grands motets – partitions et parties séparées copiées

SALOMON, *De profundis*

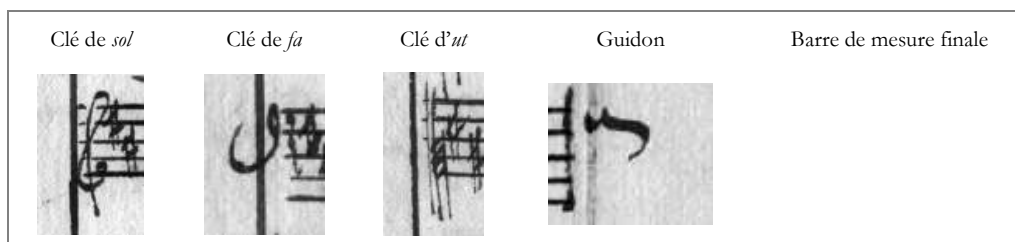
Rés. FM 28 325

SALOMON, *In te Domino speravi*

Rés. FM 28 327

La troisième œuvre de Salomon conservée à la bibliothèque municipale de Lyon, la tragédie *Médée et Jason*, n'est pas du même copiste.

▪ **Copiste Lyon–21 : Abbé Bouzon ?**



Grands motets – partitions et parties séparées copiées

GARON (mis en symphonie par BOUZON), *Laudemus viros fortes*

Rés. FM 133 990

Autres œuvres copiées (liste non exhaustive)

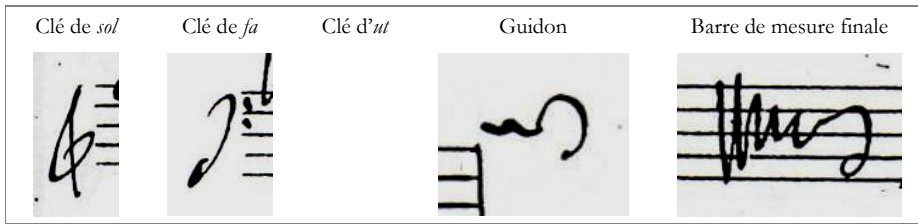
CHRISTIN, *Le Triomphe de Vénus*, divertissement

Rés. FM 129 961

Le motet est peut-être un manuscrit autographe, comme le laisse supposer l'état quelque peu brouillon de la copie. Il est probable que ce soit l'écriture de l'abbé Bouzon qui mit en symphonie le motet de Garon.

¹⁹⁹ VALLAS (Léon), [1932], p. 227–228 ; 427.

Copiste Lyon-22



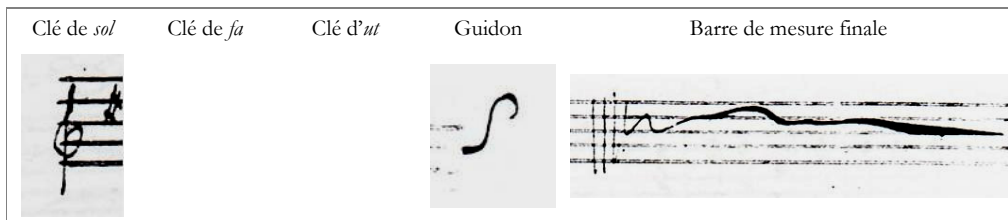
Grands motets – partitions et parties séparées copiées

DORLÉANS, *Deus in nomine*
(chœur : d 1, d 2, b – orchestre : dvn 1, dvn 2, bc)

Rés. FM 133 985

L'identité de ce copiste demeure inconnue.

▪ **Copiste Lyon-23**



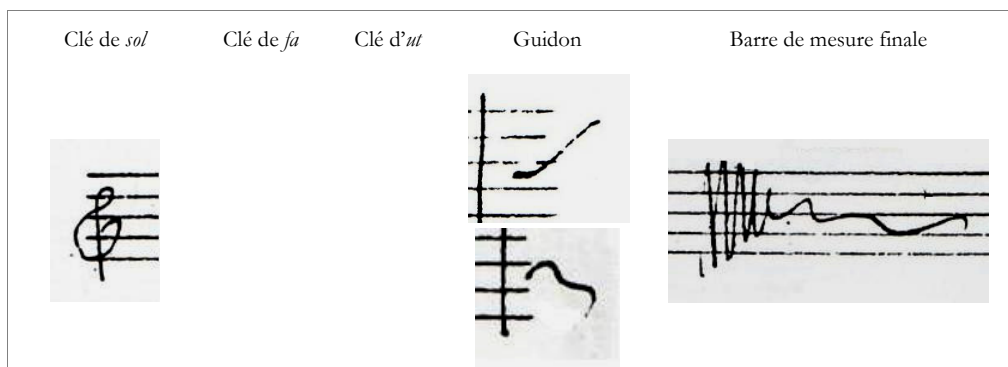
Grands motets – partitions et parties séparées copiées

DORLÉANS, *Deus in nomine* (chœur : d 2 – orchestre : dvn 1, dvn 2)

Rés. FM 133 985

L'identité de ce copiste demeure inconnue.

▪ **Copiste Lyon-24**

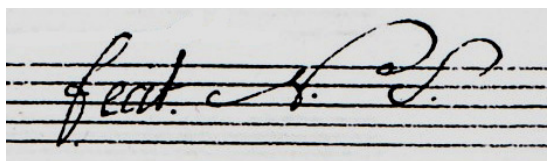


Grands motets – partitions et parties séparées copiées

DORLÉANS, *Deus in nomine* (chœur : d 2)

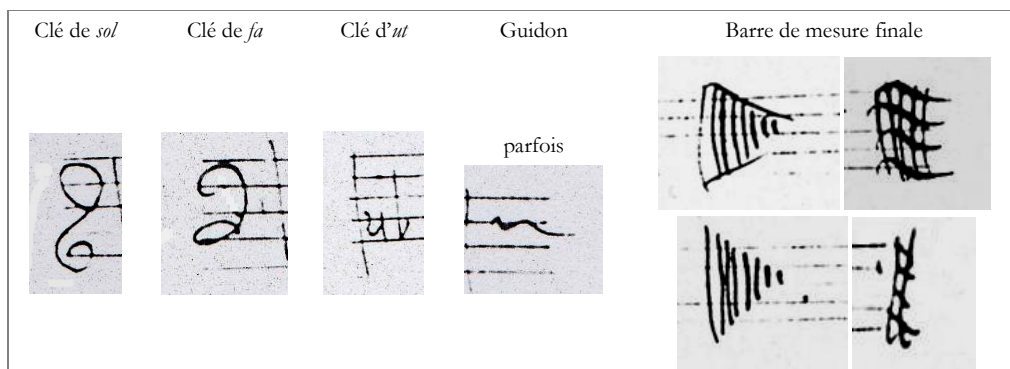
Rés. FM 133 985

L'identité de ce copiste demeure inconnue, même si le copiste signe cette unique partie séparée que nous connaissons de lui. Il s'agit en fait d'un paraphe :



▪ Copiste Lyon–25

Les deux copistes 25 et 27 présentent des similitudes, non pas dans leur graphie, mais parce qu'ils copient tous deux un recueil de motets de Lully. Leur présentation est très peu soignée et fait montre d'une économie de moyens évidente. Les motets se suivent, parfois sur la même page, sans aucun espace visuel qui en faciliterait l'identification. Les mesures sont souvent comprimées à la fin de la portée par manque de place. Il se trouve même le cas de chœurs se finissant au milieu d'une page. Ils sont alors suivis de récits, écrits sur des systèmes de deux portées, les uns au-dessous des autres, sur la demi-page restante (ceci pour économiser une demi-page vide). Ces musiques, apparemment copiées à la hâte, sont de ce fait difficilement lisibles telles quelles.



Grands motets – partitions et parties séparées copiées

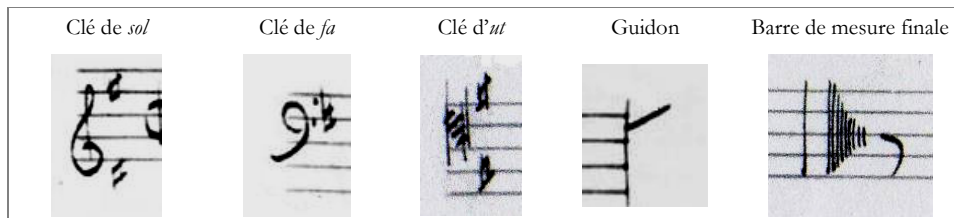
LULLY, Recueil de grands motets

Rés. FM 133 721

Ce recueil de grands motets de Lully appartient dans un premier temps au séminaire des bons enfants de Paris, puis à Christin qui, vraisemblablement, le rapporte à Lyon et le

lègue à l'académie des beaux-arts ²⁰⁰. Il est donc fondé de penser que le copiste en est parisien, où qu'il travaille à la capitale au moment de la copie.

▪ Copiste Lyon–26



Grands motets – partitions et parties séparées copiées

LALANDE, <i>Benedictus Dominus</i>	Rés. FM 27 328
LALANDE, <i>Notus in Judaea Deus</i>	Rés. FM 27 308
LALANDE, <i>Notus in Judaea Deus</i> (partition provenant du fonds lyonnais)	BM Reims Ms 28 240

Autres localisations – autres sources copiées (liste non exhaustive)

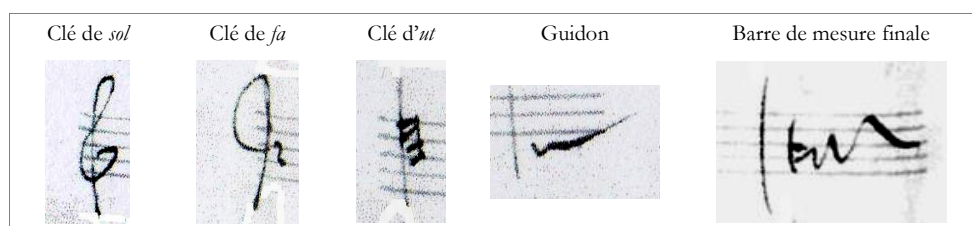
DESTOUCHES et LALANDE, <i>Les Éléments</i> , ballet	BNF Paris Vm ² 284
Collection du marquis Caillebot de La Salle ²⁰¹	BNF, fonds du Conservatoire

Les motets de Lalande de l'académie lyonnaise ont pu être copiés à Paris, puis apportés à Lyon ; le copiste Lyon–26 serait plus vraisemblablement parisien. En effet, s'il ne l'était pas, comment expliquer son rapport avec le marquis de la Salle et la copie du ballet de Lalande ? Le copiste est toujours en activité après 1742 : le titre de la partition complète du ballet *Les Éléments* mentionnant la représentation du 22 mai 1742, date la partition. Fait unique et curieux : le musicien a copié deux fois la même partition !

²⁰⁰ La partition vient en effet de la bibliothèque de Jean-Pierre Christin. On peut y déchiffrer le nom du séminaire des Bons-enfants, pourtant soigneusement barré par Christin lorsqu'il acquit le volume. Le sujet est développé dans un chapitre précédent de cette même partie, consacré à la bibliothèque de l'académie, dont un paragraphe traite de la bibliothèque de Christin (cf. *supra* p. 163–164).

²⁰¹ Nous n'avons pas recensé toutes les copies de cette main composant la collection du marquis de La Salle. Le Marquis Marie-Louis Caillebot de La Salle (bapt. 1716–1796), chanteur et amateur éclairé est bien connu en tant que courtisan, ami de M^{me} de Pompadour. Il participe aux spectacles des Petits appartements entre 1747 et 1753. Sa bibliothèque, confisquée à la Révolution, rassemble pour son usage personnel une collection de musique française et italienne. Elle est actuellement conservée à Paris, en partie à la bibliothèque de l'Opéra, en partie à la bibliothèque nationale (ancien fonds du Conservatoire). Pour plus d'informations, nous renvoyons à l'article de Catherine Massip : « La Salle (fonds du marquis Caillebot de) », in : *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, op. cit., p. 385. Voir aussi la thèse de Patricia Sirot : *Un amateur de musique au XVIII^e siècle, Marie-Louis Caillebot marquis de La Salle, à propos d'un catalogue*, mémoire pour un diplôme de musicologie, sous la direction de Marcelle Benoit, CNSM., 2 vol., 1978, 433 p. L'auteur, en plus du catalogue qu'elle établit et qui n'a jamais été réédité, recense les copistes de la collection. Elle en dénombre six, dont deux principaux qu'elle nomme A et B. Le dossier iconographique, auquel l'analyse renvoie, n'ayant pas été diffusé ou conservé avec le corps du mémoire. Il ne nous a donc pas été possible de comparer les écritures pour identifier le copiste lyonnais dans cette collection. Le catalogue mentionne, pour chaque œuvre référencée, s'il s'agit du copiste A, du copiste B ou d'un autre encore. Il faudrait alors comparer ces œuvres du catalogue de Patricia Sirot pour identifier et établir la liste de la musique du fonds La Salle copiée par ce copiste Lyon–26.

▪ **Copiste Lyon–27**



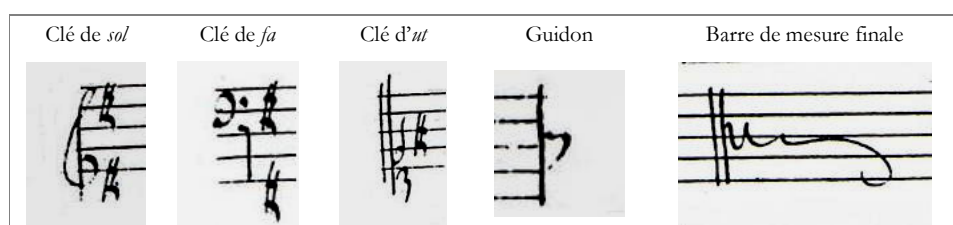
Grands motets – partitions et parties séparées copiées

LULLY, Recueil de grands motets

Rés. FM 133 719

L'identité de ce copiste demeure inconnue.

▪ **Copiste Lyon–28 : Jean-Pierre Christin (1683–1755)**



Autres œuvres copiées (liste non exhaustive)

P. L. L., *L'Amant mal-mené*, cantate

Rés. FM 134 027

Jean-Pierre Christin, fondateur de l'académie des beaux-arts, est aussi secrétaire perpétuel de l'académie des sciences, belles-lettres et arts. Il s'occupe du domaine scientifique, des conférences, gère la correspondance de la société et habite rue du Bât-d'Argent, au cœur de la presqu'île lyonnaise. C'est un personnage éminent qui reçoit très jeune la considération de nombreux savants et lettrés.

Lorsqu'il meurt, le 19 janvier 1755, il lègue à l'académie des beaux-arts sa collection personnelle de musique. Cette bibliothèque d'un amateur éclairé contenait cent dix cahiers ou recueils de motets, cantates, opéras et symphonies²⁰². De nombreuses éditions nous sont parvenues, mais seulement quelques ouvrages sont manuscrits. Lui-même musicien, jouant du pardessus de viole, comme nous l'apprend une lettre de l'académie de Bordeaux²⁰³, il était aussi compositeur. Comme Nicolas-Antoine Bergiron, Christin

²⁰² Voir à ce sujet le premier chapitre de cette partie, que nous consacrons à la bibliothèque de l'académie et à son catalogage (p. 157–187).

²⁰³ *Lettre adressée à Christin par Sarrau, secrétaire de l'académie de Bordeaux*, 12 août 1738, Archives de l'académie de Lyon, Ms 268, I, f° 80–81. Sarrau discute les idées de Christin concernant le violon et le pardessus de viole, et écrit en parlant du violon : « instrument supérieur a tous egards, a celui que vous et moy exercons ». Christin semble

recompose des divertissements, en agençant différents extraits de musique française : *Le Triomphe de Vénus* en fait partie ²⁰⁴. Cependant, contrairement à Nicolas-Antoine Bergiron, Christin ne copie pas beaucoup de musique et sa bibliothèque, dont le catalogue est conservé, est essentiellement composée de partitions ou recueils gravés : seuls quatre motets sur les treize qui composent sa collection personnelle sont manuscrits.

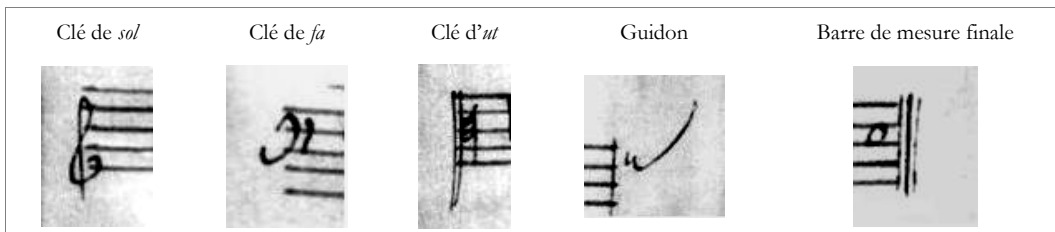
Les nombreuses lettres qu'il envoie et reçoit pour l'académie scientifique ayant été conservées, il est possible de comparer sa graphie aux volumes de sa bibliothèque musicale. C'est ainsi qu'il apparaît qu'un des recueils conservés lui ayant appartenu est de sa propre main.



Signature de
Jean-Pierre Christin

Ajoutons que les partitions de sa bibliothèque, si elles sont rarement de sa main, portent souvent la marque de leur possesseur – il appose son paraphe en haut de chaque partition – ; que l'en tête de la musique d'*Armide*, Christin a recopié de sa main le privilège royal ²⁰⁵ ; enfin, qu'en acquérant le volume manuscrit des grands motets de Lully, il y insère aussi un sommaire en première page.

▪ Copiste Lyon-29



Grands motets – partitions et parties séparées copiées

LALANDE, *Cantate Domino*

Rés. FM 133 657

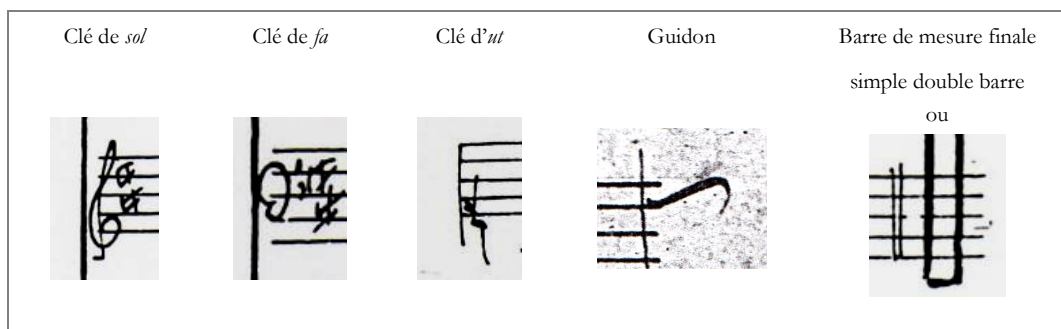
Ce motet est une copie réalisée pour Henriette Poullétier de Nainville qui l'a offert à l'académie des Jacobins dont elle était la protectrice. Cette personnalité a probablement fait appel à l'un des musiciens qu'elle connaissait et qui jouait aux concerts chez elle.

s'intéresser de près au violon et au pardessus. Sarrau remarque : « Vous me parraissés bien au fait de ce qui concerne ces deux instruments et j'adopte toutes vos idées », puis il discute de la position de la main.

²⁰⁴ Christin n'est pourtant pas le copiste de cette partition.

²⁰⁵ Sélection d'airs à jouer et à chanter d'*Armide*, BML, Rés. FM 27 257.

▪ **Copiste Lyon-30**



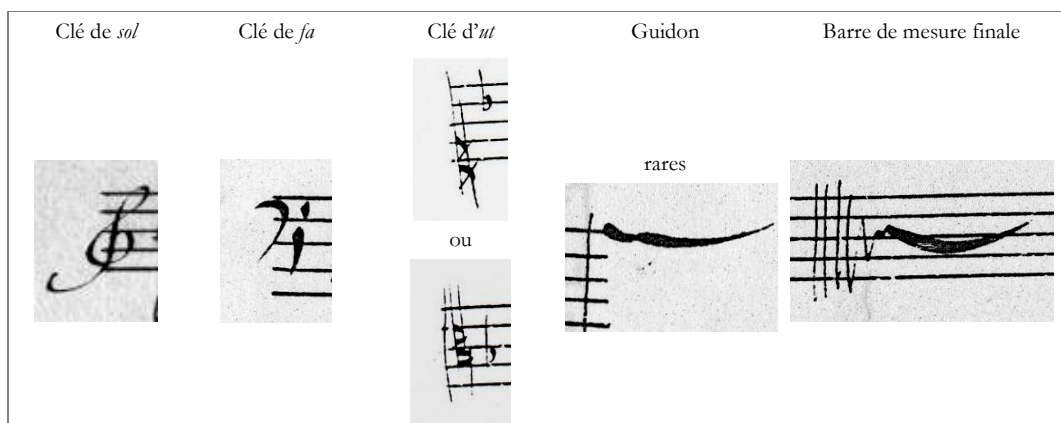
Grands motets – partitions et parties séparées copiées

BERNIER, *Cantate Domino*
BERNIER, *Cum invocarem*

Rés. FM 129 978
Rés. FM 133 717

L'identité de ce copiste demeure inconnue.

▪ **Copiste Lyon-31**



Grands motets – partitions et parties séparées copiées

LOTTI, *Laudate pueri* (parties séparées)
bd, *alto*, ténor, b, hb, dvn 1, dvn 2, *alto viola*, ténor *viola*
bc

Rés. FM 134 029
Rés. FM 133 745 (11)

Autres œuvres copiées (liste non exhaustive)

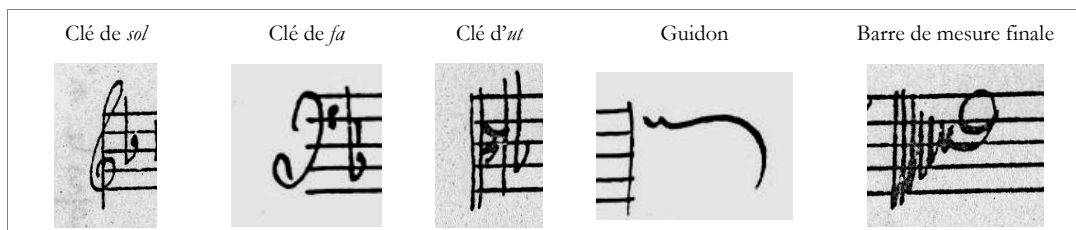
LULLY, *Ouverture de Proserpine*, opéra (parties séparées)
SCARLATTI, *Buccina litui* (parties séparées) tba et dvn, dvn, *organo*, bc

Rés. FM 133 726
Rés. FM 133 950

L'identité de ce copiste demeure inconnue.

▪ Copiste Lyon–32

L'écriture de ce copiste est semblable à celle de Gavaudan (copiste Lyon–19).



Grands motets – partitions et parties séparées copiées

LOTTI, *Laudate pueri* (parties séparées)

bd, *alto*, ténor, b

Rés. FM 134 029

hb, dvn 1, dvn 2, *alto violina*, ténor *violina*, bc

Rés. FM 133 745 (11)

VALETTE de MONTIGNY, *Exaltabo te* (parties séparées), bc *organo*

Rés. FM 134 028

Autres œuvres copiées (liste non exhaustive)

DANIELIS, *Venite et videte*, petit motet (parties séparées)

hc, t, b, bc bvn

Rés. FM 133 672

LULLY, *Chaconnes* (parties séparées), bc

Rés. FM 133 726

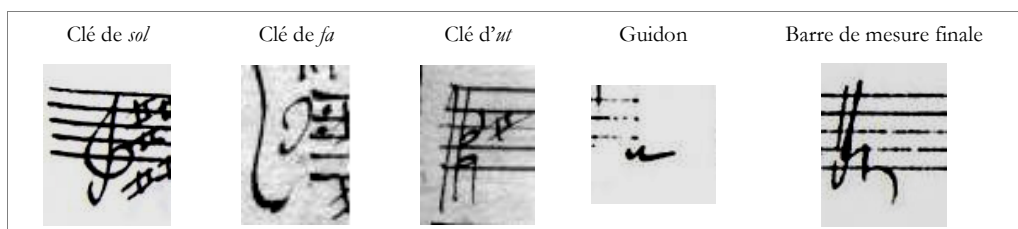
Le copiste Lyon–32 semble être italien. En effet, outre le fait qu'il copie les parties séparées d'un motet qu'on attribue volontiers à Lotti, il maîtrise bien la langue. Les indications agogiques sont dans un italien parfait, bien accentué, ce qui n'est pas le cas d'autres musiques italiennes recopiées pour l'académie des beaux-arts ²⁰⁶.

La partie de basse-continue, basse de violon du motet *Venite et videte* de Danielis est signée, après la double barre de mesure : « danielis ». Ce pourrait être la signature de l'auteur mais aussi, plus vraisemblablement, le nom du compositeur rappelé par le copiste alors qu'il ne l'avait pas mentionné au début.

▪ Copiste Lyon–33

Ce copiste Lyon–33 ressemble très fortement au copiste Lyon–11. L'absence de clé de *sol* dans les sources mentionnées pour ce dernier et une forme généralement descendante des guidons, alors qu'elle semble plutôt monter chez le copiste Lyon–33 a conduit au choix présent, nous inclinant à les dissocier.

²⁰⁶ En italien, la lettre « e » prononcée correspond à notre « é » ou « è » français. Prenons l'exemple du mot italien « *veloce* » (vite). Un copiste italien va respecter cette première orthographe, tandis qu'un Français écrirait plutôt « *velocé* » sur la partition, précisant que le « e » s'accentue et n'est pas un « e » muet final usuel en français.



Grands motets – partitions et parties séparées copiées

GAUTIER, *Ecce Domine*

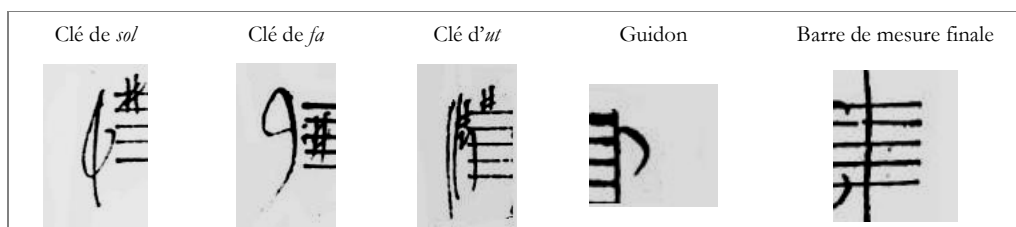
Rés. FM 27 338

CAMPRA, *Te Deum* (3 dessus des chœurs)

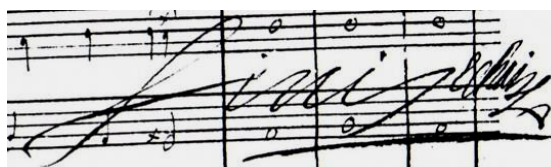
Rés. FM 133 717

Ce copiste pourrait aussi être celui qui a ajouté une partie de contrebasse dans le *Cantate Domino* de Toutain²⁰⁷. Le tracé des notes semble en effet identique à l'écriture du copiste Lyon-33 et la clé de *fa* et les guidons sont similaires. Toutefois, une seule portée ne permet pas une identification certaine.

▪ Copiste Lyon-34



L'écriture est très peu soignée, les erreurs nombreuses ; le copiste est souvent amené à coller un papillon sur quelques mesures ou à gratter des notes. Sur les dernières mesures, il écrit le mot « *finis* », suivi d'un nom, peut-être sa signature. Mais celle-ci est illisible :



Grands motets – partitions et parties séparées copiées

PÉTOUILLE, *Confitebor tibi*

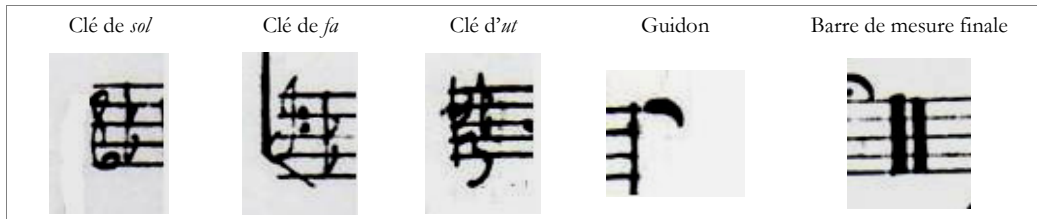
Rés. FM 133 981

M^{lle} Périsset, qui détenait cette partition avant de l'offrir à l'académie, est sûrement le commanditaire de la copie. Malgré nos recherches, nous n'avons rien pu savoir sur cette personne. Était-elle même lyonnaise ? La copie, le cas échéant, aura très bien pu être exécutée dans une autre ville...

²⁰⁷ Ce motet a été copié par Bergiron (copiste Lyon-01).

▪ **Copiste Lyon-35**

Cette main s'identifie très facilement grâce au dessin original des clés musicales.



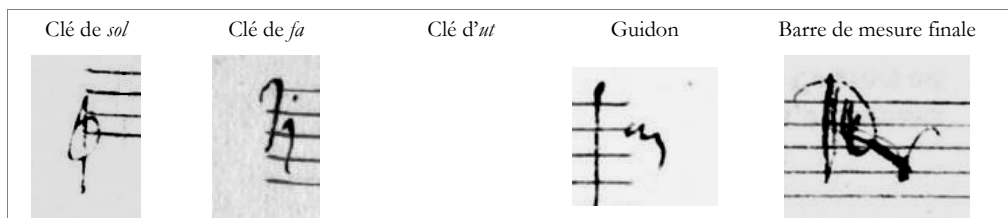
Grands motets – partitions et parties séparées copiées

LEVENS, *Paratum cor meum*

Rés. FM 129 947

L'identité de ce copiste demeure inconnue.

▪ **Copiste Lyon-36**



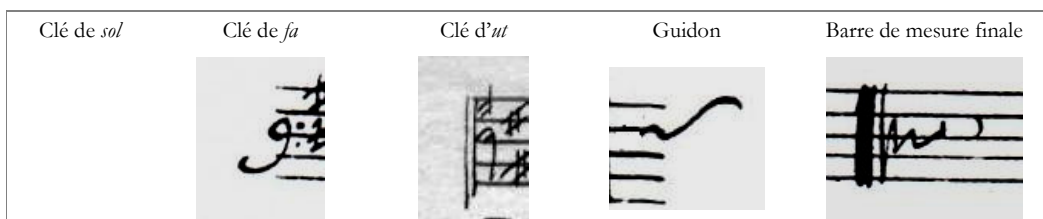
Grands motets – partitions et parties séparées copiées

ANONYME, *Domine salvum fac regem* (parties séparées)
b chantante, b des chœurs, dvn, bc clavecin

Rés. FM 133 674

L'identité de ce copiste demeure inconnue.

▪ **Copiste Lyon-37**



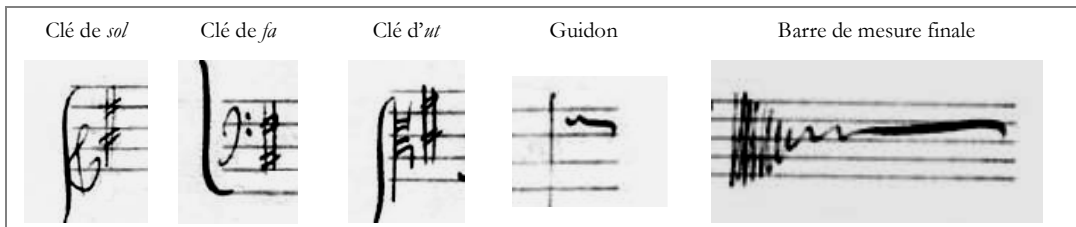
Grands motets – partitions et parties séparées copiées

CAMPRA, *Deus in nomine tuo* (parties séparées)
ht récitante, bt ou concordant récitant, bt récitante, bc, bc 2 ou orgue

Ms 6 877

L'identité de ce copiste demeure inconnue. Les parties du *Deus in nomine* de Campra n'appartenaient pas à l'académie des beaux-arts : l'œuvre n'est citée au catalogue de l'ordre A de l'académie des beaux-arts et les parties conservées ne portent pas le cachet du Concert.

▪ **Copiste Lyon-38**



Grands motets – partitions et parties séparées copiées

CAMPRA, *In exiitu Israël*

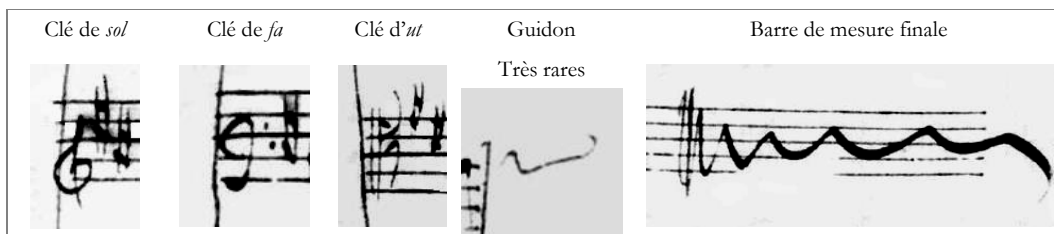
Rés. FM 27 285

LALANDE, *Confitemini Domino*

Rés. FM 27 307

Les titres des grands motets sont écrits de manière strictement identique : le mot « motet » notamment présente des similitudes remarquables. Il est probable que le copiste ait transcrit ces partitions en même temps, ce qui expliquerait cette grande unité de style graphique.

▪ **Copiste Lyon-39**



Grands motets – partitions et parties séparées

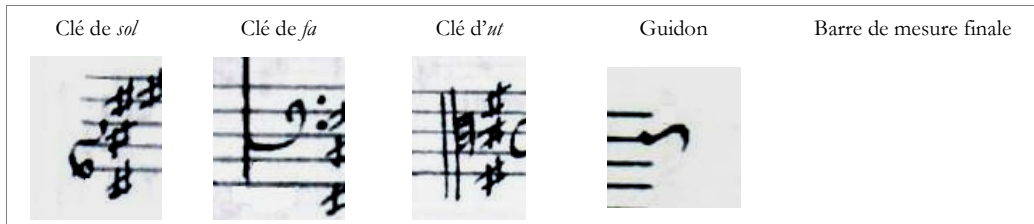
CAMPRA, *Beati omnes*

Rés. FM 129 956

L'identité de ce copiste demeure inconnue.

▪ **Copiste Lyon-40 : « Copiste Z »**

Le tracé de la clé de *sol*, identifiable entre tous, caractérise ce copiste.



Ce copiste est le « copiste Z », nommé ainsi par Catherine Massip lorsqu'elle propose une classification des manuscrits de la collection Toulouse-Philidor en 1978²⁰⁸. Elle identifie alors la main d'un copiste auteur de plusieurs volumes, mais ne travaillant pas pour Philidor, qu'elle appelle « Z ». Ce copiste a fait l'objet d'un article d'Edward Corp dans la *Revue de musicologie*²⁰⁹. On pourra aussi se référer au *Catalogue du fonds musical de la bibliothèque de Versailles*²¹⁰, qui consacre une annexe aux copistes. La graphie des sources citées par ces auteurs avec celles des partitions lyonnaises est strictement identique.

Ce personnage reste malgré tout totalement inconnu du point de vue historique. Seule sa production révèle quelques éléments. Corp pense qu'il s'agirait d'un étranger, vivant et travaillant sur Paris. Ses copies semblent être étroitement liées, comme il l'explique dans son étude, à la cour des Stuart à Saint-Germain-en-Laye. Il copie probablement pour David Nairne.

Sa production est très large et féconde ; elle englobe tous les genres de la musique française et italienne de l'époque : motets, oratorios, pièce d'orgue, réductions de ballets et d'opéras, cantates, airs...

Grands motets – partitions et parties séparées copiées

DROUARD de BOUSSET, *Deus noster refugium*

Rés. FM 129 975

Autres œuvres copiées (liste non exhaustive)

COUPERIN, *6 Sonates en trio* (parties séparées)

Rés. FM 129 949

De nombreuses copies de cette main sont conservées en France et à l'étranger. Nous ne ferons pas une liste précise de tous les manuscrits répertoriés, celle-ci n'ayant d'ailleurs malheureusement jamais été faite. La plus grande partie des partitions est conservée à

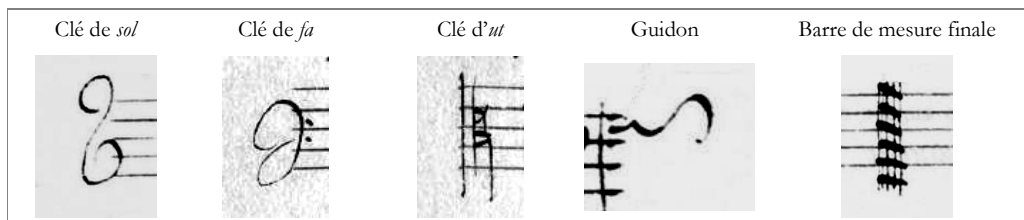
²⁰⁸ Catherine Massip, « Livres de musique du Comte de Toulouse... », *op. cit.*

²⁰⁹ CORP (Edward), « The Musical Manuscripts of “ Copiste Z ” : David Nairne, François Couperin and the Stuart Court at Saint-Germain-en-Laye », in : *Revue de musicologie*, t. LXXXIV, n° 1, 1998, p. 34–62. Cet article insiste surtout sur les manuscrits et le lien qu'avait leur possesseur présumé avec Couperin et la cour des Stuart.

²¹⁰ HERLIN (Denis), « Annexe 4 : copistes », in : *Catalogue du fonds musical de la bibliothèque de Versailles, op. cit.*, p. XCIX–CXIX.

Versailles (à la bibliothèque municipale), ou encore à la bibliothèque nationale de France. Mais on en trouve encore quelques exemplaires à la bibliothèque inguimbertaine de Carpentras ou à la bibliothèque royale de Bruxelles. La présence dans le fonds musical lyonnais du « copiste Z » n'avait encore jamais été relevée, à notre connaissance.

▪ **Copiste Lyon-41**



Grands motets – partitions et parties séparées copiées

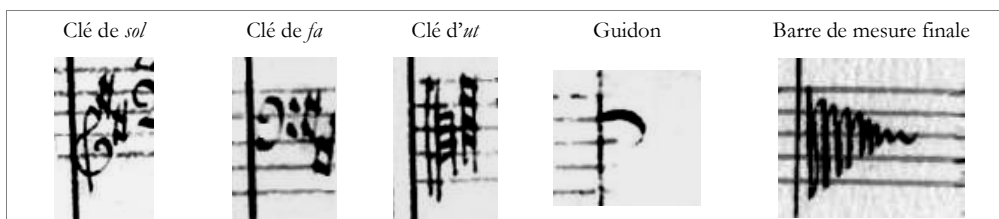
ANONYME, *Domine salvum fac regem* (parties séparées)

d 1, d 2, hc petit chœur, t petit chœur, bt grand chœur,
b chantante, dvn, hcvn, tvn, qvn, bc

Rés. FM 134 674

Ce copiste rédige le plus grand nombre des parties séparées du *Domine salvum fac regem* anonyme ; les autres sont transcrites par un autre copiste.

▪ **Copiste Lyon-42 : Louis-François Toutain ?**



Grands motets – partitions et parties séparées copiées

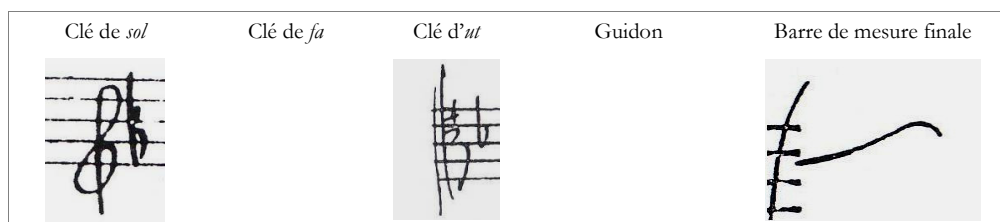
TOUTAIN, *Lauda filia Sion*
TOUTAIN, *Incipite Domino*

Rés. FM 133 962
Rés. FM 133 963

Cette main fait preuve d'une extrême précision. Il écrit le titre du motet en caractères imitant l'imprimerie et numérote chaque morceau du motet. Les indications agogiques abondent et le travail est très soigné. Peut-être est-ce même lui qui a collé les petits signets (1 × 1 cm), placés comme des marque-pages sur la longueur de la page, facilitant la tourne en divisant la partition.

Tout porte à croire que c'est le compositeur lui-même qui a copié ces deux motets. Toutain, alors à Rouen, envoie ses œuvres à l'académie lyonnaise ; le filigrane de la page de garde des deux volumes est rouennais et les titres mentionnent la ville de Rouen et les années 1757 et 1758. Mais les œuvres pourraient aussi bien avoir été copiées par un tiers, sur la volonté du compositeur. Par ailleurs, les deux motets ont la même présentation. Une seule donnée semble être plus que probable : le musicien copiste exerçait à cette époque à Rouen.

▪ Copiste Lyon-43



Grands motets – parties de remplissage et ajouts copiés

ESTIENNE, *Beati quorum* (hcvn et tvn p. 110–132)
 ESTIENNE, *Dominus regit me* (ajout hc et t p. 45–52)
 ESTIENNE, *Cum invocarem* (ajout 2 dvn p. 88–91)

Rés. FM 129 861
 Rés. FM 129 868
 Rés. FM 129 870 *bis*

Cette dernière main n'est pas à proprement parler un copiste, mais plus certainement un maître de musique, qui a complété quelques rares passages des partitions d'Estienne pour une exécution. Il couvre les oublis du copiste principal dans les parties intermédiaires des symphonies ou du chœur, comme pour le *Beati quorum*. Mais il peut aussi modifier les effectifs, ajoutant deux parties vocales pour transformer un duo de basse en un chœur, ou encore deux dessus de violon doublant deux dessus vocaux solistes. Le tracé des notes est très grossier et malhabile, probablement effectué à la hâte.

Ces éléments justifient le choix de le recenser, mais de ne pas le considérer comme un copiste véritable dans la suite de notre discussion.

SECONDE SERIE SANS LES GRAPHIES

D'autres copistes, dont on ne connaît que les noms, sans trace de leur production, étaient actifs à Lyon de 1713 à 1774. Ces musiciens nous sont connus essentiellement par les annonces qui paraissent dans les *Affiches de Lyon* et l'*Almanach* de la ville de Lyon, ou encore par des quittances ou comptes conservés dans la comptabilité de la ville.

Voici donc une liste, qui viendra compléter celle des graphies, laissant ouverte l'hypothèse d'un recouplement des deux énumérations. Il est en effet très probable que l'une ou l'autre des écritures corresponde à un copiste dont nous connaissons le nom et l'activité.

▪ **Bertin**

Ce « vieux » professeur de musique ainsi que le décrit Vallas, copie aussi de la musique, comme nous l'apprennent l'*Almanach* de la ville de Lyon de 1761 à 1766 ²¹¹. Il enseigne alors la musique vocale française et habite rue Mercière. Bertin était probablement chanteur à l'académie, puisqu'il figure en haute-taille dans les chœurs de la messe pour la saint Louis en 1766 avec les autres pensionnaires ²¹².

▪ **Jean-Antoine Castaud (1715– après 1789)**

Castaud est un des copistes du Concert. Les Comptes des copies de musique qui sont entrées dans la Bibliothèque du Concert de l'Académie des Beaux Arts, appartenant à la ville énumère tous les copistes de l'année 1761. Castaud figure parmi eux :

« Du 1er may 1760 à M. Castaud suivant sa quitance pour avoir copiés les parties du motet *Dominus regnavit* par M. Olivier qui a fait présent de la partition 24 ^{tt.} ²¹³ »

La quitance s'y rapportant atteste le fait :

« Je prie Monsieur de Riverieux trésorier du concert, de payer au S^r Castaud la somme de vingt quatre livres, pour avoir fourni toutes les copies des différentes parties du motet *Dominus regnavit* de la composition du S^r Olivier, remis dans la bibliothèque du concert, à Lyon, le premier may dix sept cent soixante. Noyel de Belleruche »

« Pour acquit à Lyon le premier may 1760. Castaud. ²¹⁴ »

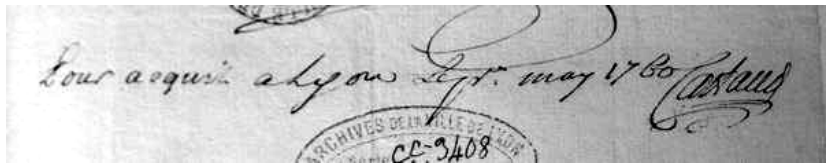
Le compositeur a donc vraisemblablement offert son motet à l'académie, laquelle a chargé Castaud d'en transcrire les parties séparées. Ces pages de musique ont malheureusement disparu ce qui empêche toute identification d'écriture. Grâce à la première quitance, nous connaissons la signature de Castaud, et quelques traits de son écriture, dont voici une reproduction, page suivante :

²¹¹ VALLAS (Léon), [1908], p. 125 ; *Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon, op. cit.*

²¹² Messe annoncée dans les *Affiches de Lyon* (n° 34, 20 août 1766, p. 167).

²¹³ *Comptabilité municipale*, 1^{er} mai 1760, AML, CC 3408, pièce 64.

²¹⁴ *Ibid.*



L'activité de Jean-Antoine Castaud est sans nul doute étroitement liée au magasin de musique qu'il tient place de la Comédie, « magasin vert à côté le café d'Apollon » et qui est le plus important de Lyon ²¹⁵. Le magasin déménagera en 1777 en face de la comédie, où il restera jusqu'à la Révolution. Il y « vend du papier réglé pour la musique, copie et fait copier toute sorte de musique » ²¹⁶. Le 3 août 1763, il se définit même comme « marchand de musique & de papier réglé » ²¹⁷. Ceci sous-entend que Castaud a un atelier de copie ou du moins qu'il sous-traite ses commandes pour les remplir en fonction de sa charge de travail. Le papier réglé se présente dans différents formats et grammage, ainsi qu'il le précise le 15 mars 1764 : « papier réglé pour la musique de toutes les qualités », ajoutant le 26 juin 1766 que l'on peut l'acheter en gros ou au détail.

Les avis qu'il fait paraître dans la presse, entre 1761 et 1772, sont multiples : il y annonce généralement dans le détail les éditions musicales nouvelles et anciennes qu'il vend dans sa boutique, se vantant d'avoir immédiatement les nouveautés après leurs sorties parisiennes. Il prend parfois en dépôt des instruments et vend aussi des cordes, de la colophane, des pupitres... Souvent, il propose aussi les parties séparées non éditées, ainsi que des partitions manuscrites. Ainsi le 23 décembre 1767, il annonce :

« Quelques Amateurs ayant paru préférer les ouvrages copiés à ceux qui sont gravés, on aura le choix dans le même Magasin de les prendre parfaitement bien copiés sur du beau papier, & sans faute, à un très-bon prix. ²¹⁸ »

Il est donc important de comprendre que son activité de copiste complétait bien là celle de « libraire et marchand de musique » ²¹⁹. Et ceci est un argument supplémentaire

²¹⁵ Castaud va récupérer en 1766 le fonds musical des frères Legoux. Ceux-ci en avaient eux-mêmes hérité en 1763 de la dame Grassy qui le tenait de sa tante, la veuve De Brotonne, morte en 1761. Étienne De Brotonne, mari de la précédente et violoniste tient son magasin de musique dès 1735 et jusqu'à sa mort en 1757. Un autre marchand, Jean-Marie Bruyzet, exerçait au moins depuis 1759 rue Saint-Dominique. Il faut aussi ajouter à cette liste pour notre période, Hugues-Philippe Serrière, qui s'installe à Lyon en 1766. Tous ces commerces sont concentrés en centre ville, c'est-à-dire dans le nord de la presqu'île lyonnaise, entre la place Louis-le-Grand (actuelle place Bellecour) et les Terreaux.

Pour plus d'information sur les magasins de musique à Lyon, on pourra se référer à l'ouvrage suivant : Cf. DEVRIÈS (Annick) et LESURE (François), *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Genève : Minkoff, 1979, vol. I, p. 161–165. Chaque notice indique, sans détail mais de façon précise, les annonces dans la presse locale ou parisienne et donne les quelques renseignements que l'on connaît sur les éditeurs et marchands de musique lyonnais. Léon Vallas avait aussi abordé le sujet dans son ouvrage *La musique à Lyon au XVIII^e siècle...* (*op. cit.*, p. 369–372).

²¹⁶ Annonces parues dans les *Affiches de Lyon* le 6 octobre 1762 et dans l'*Almanach* de 1766 pour la copie de musique. Le papier réglé figure dans de nombreuses annonces, de 1761 à 1770. Le terme de « papier rayé » remplace dès 1769 celui de « papier réglé ».

²¹⁷ *Affiches de Lyon*, n° 31, 3 août 1763, p. 123.

²¹⁸ *Affiches de Lyon*, n° 51, 23 décembre 1767, p. 240.

en faveur de l'existence d'un petit atelier de transcription parallèlement au magasin. Si, dans les années 1761–1762, Castaud annonce effectivement dans la presse qu'il copie de la musique, l'annonce n'est plus faite par la suite, mais la vente de papier réglé et de manuscrits en grande quantité dément toute cessation d'activité dans ce domaine. Peut-être constituait-elle cependant un revenu de moindre importance, comparé à la vente d'instruments de toutes sortes qui s'intensifie au cours des années, et à celle des livres qui commence en 1768.

Castaud était aussi chanteur à l'académie²²⁰ ; on le retrouve sur la liste des pensionnaires de 1757, alors qu'il habite rue Puits-Gaillot. Les budgets du Concert de 1765 lui attribuent 15 livres pour le quartier de juillet²²¹. L'*Almanach* le recense aussi comme professeur de musique vocale française entre 1761 et 1766 à cette même adresse²²².

Castaud fils était probablement lui aussi copiste et vendait ses services à l'opéra de Lyon. En 1780, il est bénéficiaire à ce titre de « billets de faveur » pour le théâtre²²³.

▪ Jacques-Louis David (ca. 1680–ca. 1760)

Jacques-Louis David figure dans cette liste car il est mentionné sur trois manuscrits conservés. Il avait certainement copié lui-même ses compositions, dont le grand motet *Qui habitat* et les deux motets à voix seules, aujourd'hui disparus, qui appartenaient à la bibliothèque du Concert.

Le premier des manuscrits conservés, l'*Amadis* de Lully²²⁴, se conclut par la formule « David *scripsit* », reproduite ci-après :

²¹⁹ C'est ainsi qu'il se définit dans son catalogue de musique instrumentale et vocale de 1784. Cf. DEVRIÈS (Annick) et LESURE (François), *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, op. cit., vol. I, fac simile n° 25.

²²⁰ Jeanne Cheilan-Cambolin, (« L'Académie de Musique ou le Concert de Marseille 1719–1793 », op. cit.) cite aussi un Antoine Castaud, baryton qui se fixe à Marseille pour chanter au Concert de la ville, sans en préciser la date.

²²¹ *Compte que rend à Messieurs les Directeur, Trésoriers, et officiers du Concert, Monsieur Riverieuls fils, Trésorier dud' Concert, des Recettes et Dépenses qu'il a faites pendant l'année mil sept cent soixante cinq*, 1765, AML, 0003 GG 156, pièce 12.

²²² *Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon*, op. cit.

²²³ Voir sur ce sujet l'article de Léon Vallas, « Les billets de faveur à Lyon au XVIII^e siècle », in : *Revue Musicale de Lyon*, 6^e année, n° 2, 25 octobre 1908, p. 47–49.

²²⁴ BML, Rés. FM 27 335.



Le deuxième, *Livre des principes de la musique mis en ordre par M. David, cy devant ordinaire de la musique de sa majesté catholique, philippe cinq roy d'Espagne et à présent M^e de musique à Lyon*, est daté du 19 aoust 1719, et porte la signature de « J. David » apposée en dessous du titre, sur la première page²²⁵. Mais l'écriture musicale n'est pas la même que celle de Amadis, même si certains guidons ajoutés dans le traité harmonique semblent être de David ; elle n'est pas non plus identique à celle de l'*Iphigénie* de Desmarest, lui aussi au service de Philippe V à Madrid, même s'il est écrit, à la fin de la partition, que l'ouvrage a été « mis en ordre par M. David, maître de musique de l'académie ce premier janvier 1722 »²²⁶.

Une comparaison avec la signature du musicien, au bas d'une quittance municipale datant de 1733, révèle que Jacques-Louis David a bien copié et signé la première page de son recueil théorique, mais que s'il est le maître d'œuvre des deux derniers manuscrits cités, il n'en est pas le copiste²²⁷. Son écriture, belle et très régulière, est facilement identifiable. La question de l'attribution de la copie de ces deux motets reste tout de même en suspens, aucun élément ne constitue de preuve sur le sujet.

▪ Antoine Durozier

Léon Vallas signale ce musicien comme copiste de musique, « Maître de chant et de Plain-chant de 1748 à 1761 » à l'hôpital de la Charité²²⁸. Cette information est appuyée par les références de sources situées aux archives de la Charité (E 1399 et E 1400). Cependant nous n'avons pu vérifier ces informations, les cotes de ces dossiers étant erronées.

²²⁵ BML, Rés. FM 133 645.

²²⁶ BML, Rés. FM 129 876.

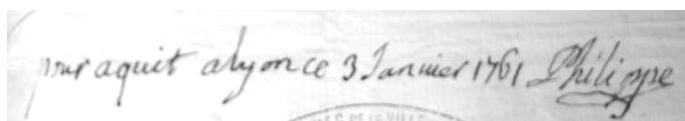
²²⁷ *Comptabilité municipale*, 29 avril 1733, AML, CC 3145, pièce 35 ; David reçoit une aide financière du consulat pour l'organisation du concert spirituel.

²²⁸ VALLAS (Léon), [1932], p. 497. Pierre Guillot le cite aussi dans son ouvrage : *Les Jésuites et la musique...*, *op. cit.*, p. 159.

▪ **Alexandre Goret, dit Philippe (1705–1765 ? ²²⁹)**

Philippe, fils de Philippe Goret, est un des copistes bien connus de l'académie ; plusieurs sources l'identifient comme tel, mais malheureusement, sur les nombreuses œuvres citées, aucune n'est conservée aujourd'hui. Son écriture est donc inconnue. Mais il est fort probable qu'elle soit l'une de celle que nous avons recensée dans la liste des graphies.

Par un mémoire du 1^{er} février 1760, les directeurs du Concert engagent Philippe pour différents travaux de copie ²³⁰. Ce sont quelques parties séparées de deux motets de Toutain, *Cantate* et *Miserere*, dont le total s'élève à vingt feuilles, soixante dix feuilles pour les parties séparées de *Vénus et Adonis* de Desmarest, et deux cents feuilles pour les parties du prologue et du premier acte d'*Alcimadure* (sans doute le *Daphnis et Alcimadure* de Mondonville). Il reçoit la somme de 120 livres et 16 sols le 27 octobre 1760. Tout ce matériel a disparu aujourd'hui. Pendant l'année 1761, il travaille encore pour l'académie, comme en témoignent deux autres quittances ²³¹. Il reçoit en effet le 3 janvier 80 livres et 19 sols pour un travail dont nous n'avons pas le détail et, le 28 juin, 49 livres 5 sols « pour avoir copiés toutes les parties de l'Acte de *Sibaris* de Rameau ». Voici sa signature au bas de cette pièce :



pour acquit alyonce 3 Janvier 1761 Philippe

En 1765, il poursuit son activité. Il est payé deux fois selon les comptes du Concert pour « copies de musique » : 22 livres 8 sols, puis 72 livres 2 sols ²³². L'activité de Philippe comme copiste au sein de l'académie des beaux-arts est donc attestée de 1760 à 1765, et commence peut-être même avant. En effet, dans la liste de musiciens pour le Vœu du Roi du 8 août 1735, Philippe est payé 5 livres, comme à l'habitude en tant que chanteur, mais son nom est placé à la fin, après la somme attribuée à la copie du motet et celle allouée à la composition de l'œuvre ²³³. Peut-être s'agit-il là d'un simple oubli, corrigé par l'ajout de son nom avant la fin de la page ; mais il pourrait aussi bien révéler un lien entre la participation de Philippe à la cérémonie et la copie du motet.

²²⁹ Cf. AML, fichier Dalbanne, série ii [sic] pour la date de 1765. Cette référence est citée par Pierre Guillot : *Les Jésuites et la musique...*, op. cit., p. 174, note 31. Il nous a été impossible de vérifier cette date, le fichier cité par l'auteur ne correspondant ni à la date évoquée, ni au contenu espéré. De plus cette date de décès semble contradictoire avec le fait que Philippe figure parmi les pensionnaires du Concert pour le quartier de juillet 1765 et qu'il continue son activité de copiste durant la même année. Il est payé pour ces deux activités le 4 octobre 1765 et le 26 février 1766. Ces dernières données ne sont donc pas en accord avec les informations de Pierre Guillot.

²³⁰ *Mémoire des copies du S^r Philippe par ordre des messieurs les directeurs du Concert du jr [sic] février 1760*, 1^{er} février 1760, AML, CC 3398, pièce 71.

²³¹ *Comptabilité municipale*, 2 et 3 janvier 1761, AML, CC 3408, pièce 65 ; 27 et 28 août 1761, AML, CC 3408, pièce 68.

²³² *Compte... pendant l'année mil sept cent soixante cinq*, op. cit.

²³³ [Effectif des musiciens ayant participé à la cérémonie du 8 août], op. cit., 1735.

Par ailleurs haute-contre à l'académie des beaux-arts, dont il est pensionnaire en 1757, Philippe participe aux cérémonies pour le vœu du roi de 1727 à 1735²³⁴. Il n'y est payé que 5 livres. Dès ces mêmes années, il se distingue comme soliste à l'Académie royale de Lyon, tenant son rôle dans de nombreux opéras de 1729 à 1750²³⁵. L'*Almanach*, de 1761 à 1765, le cite comme « maître de musique vocale française », logeant place des Carmes²³⁶. En 1765, il figure parmi les pensionnaires du Concert les mieux rémunérés²³⁷. Le copiste est aussi compositeur. En 1761 il est maître de musique au collège de la Trinité. Les Jésuites l'estiment et le sollicitent pour composer les chœurs de la comédie-ballet *La Pantomime*, qui sera utilisée comme intermède musical de la tragédie *Sédécias*. Il travaille avec Deloule, musicien mais aussi maître à danser des pensionnaires. A la fin du livret, on peut lire :

« La musique des Chœurs est de la composition de M^r. Philippe, Maître de musique de MM. les Pensionnaires, qui dans cette occasion n'a pas démenti l'idée qu'on avoit de son goût & de ses talents. »²³⁸ »

Nous nous devons de signaler la présence, à l'académie du Concert de Reims, d'un Philippe, payé en 1762–1763 comme « violoncelle et gardien de la musique ». Est-ce le même que le musicien lyonnais ? Seul l'*Almanach* précise qu'Alexandre Goret, ou Philippe résidait encore à Lyon dans ces années là, mais entre 1761 et 1765, la comptabilité municipale ne fournit aucune preuve. Le patronyme de « Philippe » étant assez commun et le Lyonnais n'étant pas non plus violoncelliste, l'hypothèse semble devoir être écartée. Mais la coïncidence reste curieuse.

▪ **André-Louis Legoux, dit Legoux l'aîné (ca. 1723–1765)
et Claude-Marie Legoux, dit Legoux cadet (1724–1780)**

Les frères Legoux tenaient un magasin de musique place des Cordeliers, dans l'hôtel du Concert depuis au moins 1757, pour lequel paraissent plusieurs annonces dans les *Affiches de Lyon* de 1759²³⁹. Dans ce cadre, il paraît logique qu'ils aient été amenés à copier

²³⁴ La liste des pensionnaires du Concert de l'Académie des Beaux-Arts de 1757 est reproduite dans l'annexe IV. Pour la cérémonie du vœu du roi, cf. [Effectif des musiciens ayant participé à la cérémonie du 8 août], *op. cit.*, 1727–1729, 1732 et 1735. Ces pièces d'archives figurent dans l'annexe VIII.

²³⁵ Il joue, d'après les livrets d'opéras conservés à la BML, dans *Alys* en décembre 1742 (116 225), les *Divertissemens du ballet des romans et des Amours de Ragonde* en 1742 (116 226), *Hippolyte et Aricie* en février 1743 (116 229), *Idoménée* en 1749 (359 481), *Zaïde, reine de Grenade* (313 288) et *Les Amours de Ragonde* (313 289 et 358 638) en juin 1749, *Ajax* juillet 1749 (358 596), *Les Fêtes d'Hebé ou Les Talents lyriques* en septembre 1749 (358 888), *Issé* en novembre 1749 (359 451), *Iphigénie en Tauride* en janvier 1750 (313 290) et *Armide* en mars 1750 (313 291). D'autres livrets, disparus, sont mentionnés par Vallas et signalent qu'il était déjà dans la troupe de l'opéra de Lyon en 1729–1730.

²³⁶ *Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon, op. cit.*

²³⁷ *Concert quartier de Juillet 1765...*, *op. cit.* Cf. annexe V.

²³⁸ *Sedecias, dernier roi de Juda, tragédie ; La Pantomime, comédie-ballet* ; représentés les 16 et 17 mai 1761 au collège de la Trinité, Lyon : Louis Buisson, place des Cordeliers, 1761, AML, 3 GG 154, 12 p.

²³⁹ Voir la section concernant l'hôtel du Concert, dans la première partie (chapitre I, p. 42–62).

de la musique pour l'académie. Les deux frères furent, l'un après l'autre, maîtres de musique au concert.

Legoux cadet fournit au Concert la partition d'un motet de Destouches en 1765 au Concert ²⁴⁰. Il est payé pour ce 4 livres. Ce prix, raisonnable si l'on s'en réfère au mémoire de Lestoublon, correspondrait à la copie d'une partition ²⁴¹. Mais rien n'indique que Legoux ait lui-même copié ce motet ; peut-être l'a-t-il fait copier. Les œuvres de Destouches qui apparaissent à l'ordre A du catalogue de l'académie englobent les numéros 209 à 213. Elles sont donc rentrées dans la bibliothèque avant 1754 et ne correspondent pas à celle qui fait l'objet de la quittance conservée.

Dès l'âge de seize ans, Claude-Marie Legoux enseignait la musique vocale française, le pardessus de viole et le violon ²⁴². 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. Il habitait d'abord rue de la Gerbe, puis au Concert, lorsqu'il succéda à son frère.

▪ Jean Mercier

Léon Vallas, dans son deuxième ouvrage, évoque Jean Mercier, copiste de musique, à qui il attribue une « belle partition du *Temple de la paix* de Lully » ²⁴³. Cette partition ne figure pas dans le catalogue de la bibliothèque du Concert et semble avoir disparu aujourd'hui des fonds musicaux lyonnais. Ce copiste n'a peut-être pas sa place dans notre travail, rien n'indiquant qu'il ait copié des grands motets ; nous renvoyons donc, pour plus d'informations sur cette figure attachante, aux paragraphes qui lui ont été consacrés dans les ouvrages de Vallas, Guillot et Perneti ²⁴⁴.

▪ Hugues-Philippe Serrière

Serrière est un des marchands de musique de Lyon. A l'égal de Castaud, il annonce les 20 avril, 28 juillet et 10 août 1768 qu'il copie aussi de la musique, avec la formule : « l'on y copie toutes sortes de Musique ». Mais ce sont là les seules traces de son travail de

²⁴⁰ *Compte que rend à Messieurs les Directeur...*, *op.cit.*

²⁴¹ LESTOUBLON (Étienne-Simon), *Mémoire de la musique que j'ay noté pour M^e de l'academie des beaux arts*, *op. cit.* Voir *supra*, copiste Lyon-03 (p. 238-241). Lestoublon est payé entre 3 et 10 livres pour une œuvre.

²⁴² Ainsi que le précisent l'*Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon* (*op. cit.*), de 1761 à 1765.

²⁴³ VALLAS (Léon), [1932], p. 18.

²⁴⁴ *Ibid.* ; GUILLOT (Pierre), *Les Jésuites et la musique...*, *op. cit.*, p. 153 ; PERNETTI (Jacques), *Recherches pour servir à l'histoire de Lyon ou les lyonnais dignes de mémoire*, Lyon : chez les frères Duplain, libraires, grande rue Mercière, 1757, p.14. Simple garçon imprimeur, Mercier se distingue en publiant en 1685 une méthode pour apprendre l'orthographe. Il s'essaye aussi à la poésie, la composition de chansons, d'épithalames.

copiste. Tandis que Castaud semble avoir développé cette activité, Serrière ne l'a peut-être pratiquée qu'occasionnellement, se consacrant surtout à son activité de musicien et d'enseignant.

Son négoce commence dès son arrivée à Lyon en février 1766, avec la vente de violons et de cordes, qu'il a sans doute rapportés d'outre-monts, et se poursuivra au moins jusqu'en 1783²⁴⁵. La réserve éventuellement écoulee, la lutherie est ensuite délaissée de 1766 à 1769, époque où elle réapparaît enrichie de nouveaux instruments. Dès 1768, il annonce qu'il grave aussi des œuvres et fait de la réclame pour les divers ouvrages qu'il distribue, ajoutant leur prix l'année suivante. Bon commerçant, son magasin est ouvert tous les jours, et propose aux amateurs qui peuvent venir les lundis, de dix-huit à vingt heures, d'entendre les musiques qu'ils souhaitent acquérir, afin de préciser leur choix.

À Lyon, il est d'abord logé chez le maître des ballets de la comédie, Jean-Baptiste Hus, petite rue des Feuillants, puis, en juillet 1766, il loge au troisième étage de la rue Dubois. Lorsque son magasin semble prendre un peu d'essor, il s'installe rue Sirène en face de la rue Mulet, où se situe son magasin, qui déménagera sur la place des Cordeliers dès 1770.

Hugues-Philippe Serrière est avant tout violoniste à l'académie, où il se fait entendre souvent comme soliste. Ancien musicien du duc de Parme, il se présente pour la première fois aux concerts hebdomadaires le 19 février 1766, interprétant un *concerto* puis une sonate pour violon. Peu après son arrivée à Lyon, il fait paraître son annonce dans les *Affiches de Lyon*. Il s'y présente comme « Musicien de la Chambre de S. A. R. l'Infant don Ferdinand, duc de Parme », professeur, luthier et marchand de musique. Les programmes de concert de l'académie ne cesseront alors d'annoncer ses interventions²⁴⁶. Le 25 août, Serrière participe, lui aussi, aux festivités pour la fête de la saint Louis en l'église des Carmes comme symphoniste. En 1784, a lieu un concert « au bénéfice de M. Serrieres & de M^{lles}. ses filles ». La famille Serrière joue seule, accompagnée seulement de deux autres musiciens : les filles semblent être des chanteuses à la voix agréable²⁴⁷.

²⁴⁵ Le 19 février, il annonce dans les *Affiches de Lyon* qu'il vend violons et cordes ; le 2 et le 9 juillet, il précise que ce sont des violons de Crémone et des violons de la facture d'Amati.

²⁴⁶ Outre l'annonce du 19 février 1766 parue dans les *Affiches de Lyon*, citons aussi celles du 14 mai 1766 (Serrière interprète une sonate pour violon seul), du 9 juillet 1766 (sonate à violon seul et ariette variée), du 19 novembre 1766 (*solo* de violon et variations), du 27 janvier 1768 (*concerto* de violon et *duo* avec Jobert), du 2 mars 1768 (*concerto* de violon), du 22 juin 1768 (*concerto* de violon), des 10 et 31 juillet 1771 (parties obligées avec Duval d'un *concerto* de Boccherini), du 26 février 1772 (*concerto* de violon), du 1^{er} avril 1772 (*concerto* de violon) et du 13 mai 1772 (sonate pour violon).

²⁴⁷ Cf. *Journal de Lyon*, 8 janvier 1784, p. 15 :

« Ce concert agréable & varié, n'étoit composé, pour le violon, le clavecin & le chant françois ou italien, que de M. Serrieres, M^{lles}. ses filles, un de ses élèves, & M. Tom [...] Cette réunion de talens dans une même famille est aussi rare qu'intéressante. Le concert a été terminé par un charmant trio de Sarti, chanté par M^{lles} Serrieres, & M. Tom »

▪ M. et M^{me} Tuloup

Le couple Tuloup arrive à Lyon avant l'automne 1761. Les annonces paraissent alors avec régularité dans les *Affiches de Lyon* : le 9 septembre, les 7, 21 et 28 octobre et le 5 novembre de la même année. Ils habitent dans un premier temps place des Jacobins, puis place Grenouille, et copient « toutes sortes de musique ». La copie de musique italienne et française, ainsi que le dessin de broderie qu'ils proposent tous deux sont vite abandonnés, dès le 21 octobre. À cette date, ils n'offrent plus que des cours de langue italienne. Tuloup fonde rapidement son école publique, vantant sa méthode d'apprentissage de la langue et délaisse pour cela ses activités de copiste. Il est même impossible de savoir si le couple Tuloup était musicien ou faisait dans la broderie ou l'art créatif. Peut-être ont-ils exploité des passe-temps commun pour proposer leurs services dans leur nouvelle ville. Il existe peut-être une parenté entre le couple et la « demoiselle Tulou », soliste à l'académie des beaux-arts de Lyon en 1732, période où l'opéra était fermé.

▪ Vidal

Vidal nous est connu par les deux annonces similaires qu'il fait paraître dans les *Affiches de Lyon* le 4 juin puis le 13 août 1766. Il se présente comme « Haute-Contre du Concert de cette Ville, ci-devant Haute Contre du Concert & de la Métropole de la Ville d'Avignon » et annonce qu'il « copie toutes sortes de Musique ; fait & vend le papier réglé ». Vidal est donc originaire d'Avignon, où il chantait au Concert ²⁴⁸. Arrivé à Lyon probablement au cours de l'année 1766, il occupe d'abord en juin une chambre meublée chez un chapelier rue du Port-Charlet, pour emménager ensuite dès le mois d'août dans un logement rue des Feuillants. Enfin, le mercredi suivant son installation, pour la fête de la Saint-Louis, il tient sa partie de soliste et de haute-contre dans les chœurs de la messe qui est célébrée en l'église des Pères Carmes. Haute-contre au Concert, la copie de musique est pour lui une occasion de gain supplémentaire, associée sans doute à l'enseignement du chant, qu'il mentionne aussi dans ses annonces.

TARIF DE LA COPIE

D'après les quittances conservées précisant la somme allouée au copiste, nous avons pu établir un ordre de grandeur du coût de la copie à Lyon ²⁴⁹.

²⁴⁸ Un autre Vidal était maître de musique à la cathédrale Saint-Pierre d'Annecy en 1710.

²⁴⁹ Nous avons considéré pour cela toutes les quittances existantes :

- *Comptabilité municipale*, 1718, AML, 0003 GG 156, pièce 2 : Lestoublon, 1718.

- *Comptabilité municipale*, 29 et 30 août 1760, AML, CC 3398, pièce 67 : Bergiron, 1760.

- *Comptabilité municipale*, 1er février 1760, AML, CC 3398, pièce 71 : Philippe, 1760.

Pour le salut du 8 août, le papier et la copie du grand motet coûtent entre 45 et 60 livres ²⁵⁰. Ce prix inclut certainement la partition et les parties séparées pour les instrumentistes et chanteurs. Bergiron, en 1765, reçoit 75 livres pour chaque motet de Mondonville qu'il fait venir de Paris. Le prix élevé comprend peut-être un défraiement du transport. En 1761, il recevait 73 livres 7 sols pour trois motets à grand chœur (partition et parties), dont deux, selon le catalogue de l'académie, ont une quarantaine de parties séparées. En 1765, Claude-Marie Legoux touche 4 livres pour la partition du motet de Destouches.

Le papier, imprimé ou réglé, est vendu au cahier, à la feuille ou à la « main » par vingt-cinq feuilles. Le papier réglé coûte environ 1 sol la feuille, jusqu'à 2 sols parfois, sûrement selon ses dimensions et sa qualité, et 16 sols la main ²⁵¹. Lestoublon fixe ses tarifs à la feuille, qu'il facture 5 sols en 1718. Philippe, en 1760, se fait payer 6 sols la feuille, le prix de la feuille de papier réglé ayant un peu augmenté. Généralement, aucune précision n'indique si le papier est imprimé ou si les portées sont tracées à la main, les prix se confondant parfois.

* * *

Les copistes du fonds lyonnais présentent donc une grande hétérogénéité, tant par leur situation civile que par leur condition sociale. La majorité des copistes connus se situe dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Nous tenons ceci des *Affiches de Lyon* et à l'*Almanach* qui commencent à paraître dans les années 1750.

Voici, en quelques chiffres un aperçu résumant les situations rencontrées plus haut :

- nombre total de copistes ²⁵² : 54
- nombre de copistes identifiés par leur nom : 28
- nombre total de graphies : 42
- nombre de graphies identifiées : 15

- *Comptabilité municipale*, 1er mai 1760, AML, CC 3408, pièce 64 : Castaud 1760.

- *Comptabilité municipale*, 2 et 3 janvier 1761, AML, CC 3408, pièce 65 ; 1761, pièce 66 ; 27 et 28 août 1761, pièce 68 : Castaud, Philippe et Bergiron, 1761.

- *Compte... pendant l'année mil sept cent soixante cinq, op. cit.* : Legoux et Philippe, 1765.

À ces documents s'ajoutent les feuilles de comptes et dépenses pour la cérémonie du Vœu du roi de 1727, 1728, 1729, 1732 et 1735 qui précisent le montant attribué à la copie du motet annuel, et la dernière page de garde vierge de la partition du *Dominus regnavit* de Belouard, sur laquelle est tamponnée l'indication « deux sols 8 d – la feuille ».

²⁵⁰ Entre 1727 et 1735. À titre indicatif, la copie d'une partition d'opéra à Versailles revenait à une centaine de livres.

²⁵¹ Exactement 13 deniers en 1718, 1 sol en 1760. Le manuscrit de Belouard met la feuille à 2 sols. En 1697 et 1699, Ballard, à Paris, indiquait aussi, à la fin de ses catalogues, ce même prix de 16 sols pour une main de papier réglé.

²⁵² Les époux Tuloup et les frères Legoux sont comptés individuellement.

La liste suivante ne prend en compte que les vingt-huit copistes dont les noms sont connus. Les chiffres constituent un *minimum*, puisque pour quelques copistes, les informations ne nous sont pas connues et ne peuvent donc pas être prises en compte. La part manquante dans les pourcentages pour arriver à un total de cent s'explique ainsi.

Situation	Nombre de copistes	Pourcentage
Femme	1	3,6 %
Homme	23	82,1 %
non Lyonnais (étranger)	5	17,9 %
Lyonnais nouvellement arrivé	4	14,3 %
Religieux	2	7,1 %
Compositeur	10	35,7 %
Chanteur	7	25 %
Instrumentiste	1	3,6 %
marchands de musique	3	10,7 %

Une telle étude gagnera à être étendue à tout le fonds lyonnais de musique, profane et religieuse, française et italienne.

CHAPITRE III :

ÉLÉMENTS MUSICAUX ET USAGES LYONNAIS

Le *corpus* de grands motets lyonnais, après avoir été examiné au travers de l'organisation de son catalogue, puis de la matérialité du support écrit, va maintenant être considéré d'un point de vue strictement musical. Le motet à grand chœur est extrêmement codifié : l'effectif global, tant pour l'orchestration que pour les voix, est déterminé par le genre qui, en province, prend modèle sur les œuvres versaillaises. L'appellation « Motet à grand chœur, solistes et orchestre » indique l'essentialité de ces éléments dans la définition du genre ²⁵³.

Les œuvres latines conservées à Lyon s'inscrivent totalement dans ce genre du Grand motet, dont elles respectent à part entière les caractéristiques générales ²⁵⁴. Cependant, quelques indices démontrent que le motet, sans s'affranchir nullement de ses éléments structurants, subit parfois à Lyon quelques modifications pour s'accorder aux usages locaux. Si celles-ci restent parfois anecdotiques, elles n'en sont pas moins significatives et témoignent de la pratique musicale locale.

Les informations sur les aspects musicaux strictement locaux se trouvent évidemment en premier lieu dans les œuvres locales, composées par des Lyonnais. L'écriture nous dit alors quelque chose de la pratique musicale de la ville. Mais lorsqu'il s'agit, comme dans la majorité des cas, de copies de motets de la Cour ou de la capitale, ou encore d'œuvres de compositeurs non-lyonnais envoyées à l'académie ou acquises pour la bibliothèque, il convient essentiellement de prêter attention aux indications postérieures à la copie, portées sur les volumes musicaux conservés. Ce sont ces éléments qui servent de base à ce chapitre. Lorsqu'il s'agit d'éditions gravées, l'ajout d'annotations ou les rectifications écrites à la main signalent obligatoirement un changement quelconque du texte musical, donc de son interprétation. Ainsi un passage barré témoigne-t-il d'une coupure, une indication d'une tessiture différente annonce-t-elle une adaptation de la partie soliste à un autre registre vocal que celui qui était proposé dans la partition, *etc.* Il convient ensuite de

²⁵³ Nous renvoyons au livre de Thierry Favier : *Le motet à grand chœur...*, *op. cit.* L'auteur s'applique à décrire les éléments constitutifs du genre.

²⁵⁴ Le catalogue des motets à grand chœur de l'académie des beaux-arts inclut aussi des motets italiens qui n'appartiennent donc pas au genre du Grand motet français, mais correspondent aux mêmes effectifs.

savoir si cela témoigne de pratiques lyonnaises ou de pratiques de l'époque, mais également de distinguer la pratique musicale commune d'une exécution ponctuelle.

La copie d'un manuscrit peut contenir plusieurs modifications par rapport à l'œuvre originale. La comparaison des différentes versions, lorsqu'elles existent, met en lumière ces particularités. Le premier ensemble de variantes est dû à l'inattention du copiste de musique. Ce sont des erreurs de notes, des oublis d'agrèments, l'omission d'une mesure entière, le décalage involontaire d'une partie ou le mauvais dessin d'une clé, par exemple²⁵⁵. Ces inadvertances ne peuvent être considérées comme des éléments significatifs. Le deuxième ensemble, en revanche, concerne des changements musicaux autrement plus importants. Ce peut être le retranchement de mesures ou de versets, l'ajout d'une partie entière, la recomposition d'une autre ou bien encore une assignation instrumentale différente. Ces particularités sont autant de signes de la pratique musicale locale et plus précisément de l'exécution des grands motets²⁵⁶. Le principal écueil pour le musicologue qui se penche sur ce sujet est de déterminer dans lequel de ces deux ensembles doit être placé un détail divergent : doit-on considérer un apparent défaut de mise en page, par exemple, comme une simple erreur d'un copiste malhabile ou comme le signe d'un changement d'effectif ?

La partition ou les parties séparées sont les seuls témoins de la musique. Si elles apportent des éléments objectifs et définis concernant le discours musical, comme la hauteur des notes, leur durée, l'interprète actuel sait pertinemment que la musique ancienne n'est jamais complètement retranscrite dans son support écrit : il doit composer les ornements, définir les *tempi*, varier la mesure ou la durée des notes, qu'il jouera parfois de façon inégale, et plus généralement connaître les spécificités de jeu et de style de chaque compositeur. Le Grand motet laisse sûrement peu de doute et de liberté quant à son interprétation. Cependant, il importe de ne jamais oublier que la partition n'indique pas tout.

D'une part, l'effectif, même s'il est écrit très précisément comme sur la partition des motets *Cantate Domino* et *Quare fremuerunt gentes* de Toutain, ne définit jamais l'exécution. Il donne une indication, ou plutôt une proposition, quant à la manière d'exécuter la pièce ; il va de soi que l'on peut aisément substituer tel ou tel instrument à un autre. Si ces

²⁵⁵ Voici, pour exemple, les erreurs d'inattention que l'on peut trouver dans le seul manuscrit du *Deus in nomine* de Dorléans : dans le premier verset, « *Deus in nomine* », le copiste omet une mesure dans toutes les parties sauf celle de basse-continue qui se trouve alors décalée par rapport aux autres. Ce décalage est dû à une erreur d'indication des mesures à compter, que le copiste n'a pas rétablie. La taille a été mal transposée dans les mesures 78 à 81 : elle doit se lire en clé de *sol*, même si la clé d'*ut* 4 est écrite. De nombreux dièses sont mal placés. Le mot « *orationem* » est souvent orthographié « *aurationem* » dans le « *Deus exaudi* » qui suit. Le verset « *Quoniam* » offre lui aussi son lot d'erreurs : les basses entrent après la mesure 11, sans indication. Dans les mesures 61–64 la haute-contre est écrite un ton au-dessus, le copiste s'étant trompé d'interlignes sur la portée.

²⁵⁶ Nous présenterons, dans le détail pour chaque motet et lorsqu'elles existent, les comparaisons des différentes sources : cf. *supra*, troisième partie, chapitre II (p. 426–482).

indications aident les interprètes actuels, elles ne démontrent absolument pas que l'œuvre, comme ce sera le cas les siècles suivants, a été jouée comme le suggérait la partition. Les renseignements d'interprétation, qui sont d'ailleurs très parcimonieux, sont donc à considérer avec le recul nécessaire.

D'autre part, la partition ne rend pas nécessairement compte de l'effectif²⁵⁷. Une seule portée instrumentale en clé d'*ut* 1 peut correspondre à plusieurs violons, flûtes et hautbois. Mais comment savoir s'ils jouent tous en même temps ? Parfois, les parties de hautes-contre et tailles de violon sont omises alors qu'elles devraient être écrites. Et que dire des matériels d'orchestre incomplets ? La réduction d'effectif pouvait être aussi pratiquée. Toutes ces habitudes musicales, qui n'apparaissent pas sur les partitions, révèlent donc que la musique écrite n'est qu'un support qu'il faut considérer avec discernement.

Malgré tout, les annotations sur les éditions gravées, ainsi que les différences de versions des œuvres manuscrites, sont les principaux indices fournissant des éléments sur la pratique musicale à Lyon et plus particulièrement au sein de l'académie des beaux-arts. Les habitudes et caractéristiques des exécutions musicales ont laissé des traces sur le papier. Nous allons, dans ce chapitre, relever ces divers éléments, afin d'en dégager des données sur les effectifs vocaux, les instruments, les parties de remplissage et l'écriture des motets du fonds lyonnais.

A. Les voix

Le Motet à grand chœur fait appel à un dispositif vocal développé : un chœur et des solistes, appelés récitants, se partagent les différents versets du psaume ou de l'hymne. L'alternance des ensembles vocaux structure l'œuvre et met en jeu des formes d'écriture diverses, adaptées aux différentes formations. L'appellation « récit » correspond à un verset confié à une voix soliste ou « récitante » ; les récitants peuvent également chanter en *duo*, *trio* ou *quatuor*. Il peut aussi arriver qu'un *duo* soit chanté par toutes les basses ou tous les dessus du chœur. Le chœur rassemble toutes les voix de tous les pupitres et peut être lui-même rythmé par les interventions des récitants en *solo* ou en *duo*, ou par celle d'un « petit chœur », composé de l'ensemble des voix de dessus divisées et des hautes-contre, c'est-à-dire des voix les plus aiguës du chœur. Le petit chœur appelle donc une formation en *trio*, dans laquelle l'orchestre est également réduit.

²⁵⁷ Jean Duron se penche sur cette thématique, pour la musique du « Grand siècle », dans son article « La musique du XVII^e français : quelle authenticité ? », *op. cit.*

La musique française privilégie cinq tessitures – dessus, haute-contre, taille, basse-taille et basse – auxquelles seront attribués plus tard les noms actuels dérivant de l’italien – *soprano*, *alto*, ténor, baryton et basse²⁵⁸. Chaque voix est écrite dans une clé qui lui est propre, procédé qui permet généralement de contenir les notes dans la portée :

- Dessus :	<i>sol</i> 2	Dessus / bas-dessus : <i>ut</i> 1
- Haute-contre :	<i>ut</i> 3	
- Taille / haute-taille ²⁵⁹ :	<i>ut</i> 4	
- Basse-taille / concordant :	<i>fa</i> 3	
- Basse / basse-contre :	<i>fa</i> 4	

Si les voix sont donc définies de manière explicite par la clé dans laquelle elles sont écrites, il arrive parfois que leur nom soit indiqué en marge du système dans les partitions lyonnaises.

1. Les chœurs

Les chœurs sont les points culminants des grands motets. Ils revêtent une importance capitale, puisqu’ils sont chargés de transcender le caractère dramatique des œuvres, qu’il soit joyeux ou désespéré. Représentatifs du style français, ils créent l’émotion ; qu’ils soient teintés de colère ou de joie, ils saisissent l’auditeur par la force du discours.

Les chœurs rythment la structure de l’œuvre à raison de deux ou trois interventions. Estienne va même jusqu’à en écrire quatre pour son *Confitebor tibi* et son *Dominus regit me*. Ces chœurs sont eux-mêmes rythmés par l’intervention d’un « petit chœur », généralement composé de trois parties vocales : dessus divisés et hautes-contre. Dans le *Gaudete cœlites* d’Estienne, on trouve pourtant un « petit chœur », indiqué comme tel au-dessus de la portée, pour quatre voix : aux trois parties habituelles s’ajoutent les tailles²⁶⁰. L’alternance entre les différents ensembles vocaux crée un grand dynamisme dans l’écriture.

²⁵⁸ Cf. BENOIT (Marcelle) éd., *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, *op.cit.*

²⁵⁹ La partie séparée de taille du *Deus in nomine* de Campra conservé à Lyon est indiquée comme une « haute-Taille recitante », au-dessus de la première portée.

²⁶⁰ Ce petit chœur intervient dans le chœur final « *Lætetur exultemus* », p. 107–108. On trouve un petit chœur à trois parties dans le chœur central « *Confundantur* », p. 52–53.

LE NOMBRE DE PUPITRES

Un document annexe, sur les effectifs vocaux du *corpus* étudié, indique pour chaque œuvre le nombre de pupitres du chœur, ainsi que le détail des récitants ²⁶¹. C'est à ce tableau que nous nous référons à présent.

L'examen des chœurs dans le Grand motet lyonnais force à une première constatation quant à l'effectif : les compositeurs semblent limités par un chœur de petite dimension et de qualité moyenne. En effet, dans aucun des motets écrits par des Lyonnais il n'est question de deux chœurs, ou même de chœur à plus de cinq parties, comme pour certaines œuvres de la capitale. Le modèle du chœur versaillais était difficile à restituer en province, faute de moyens. Cependant, la bibliothèque de l'académie des beaux-arts possède certaines pièces à deux chœurs ²⁶². Mais si l'on regarde de près la partition d'une de celle-ci, le *Nisi Dominus* de Belissen, on s'aperçoit que le chœur central « *Sicut sagitta* », chœur divisé en huit voix, n'était pas chanté lors des concerts : la dizaine de trous laissés dans le papier par une épingle qui liait les pages 33–54, correspondant au chœur, montre

²⁶¹ Cf. annexe XIII.

²⁶² Ce sont les *Quare fremuerunt* et *Notus in Judaea Deus* de Lalande, *Domine in virtute tua*, *Miserere mei Deus* et *Te Deum* de Lalouette, *Benedictus Dominus*, *Miserere Deus*, *Plaudite latere* et *Te Deum* de Lully, *De profundis* et *In te Domine speravi* de Salomon. Voici la description de ces chœurs :

- Le *Nisi Dominus* de Belissen comporte un chœur central divisé, qui n'était pas chanté lors des concerts.
- Le premier et le dernier verset du *Notus in Judaea* de Lalande font appel simultanément à deux chœurs à quatre voix de tessitures presque identiques : la voix la plus grave est une basse-taille dans le premier chœur, une basse dans le second. S'il arrive que les voix se doublent sur quelques mesures, l'écriture vocale est à huit parties réelles. Les deux autres chœurs du motet sont pour un simple ensemble vocal, à cinq voix.
- Le *Quare fremuerunt* de Lalande n'a qu'un verset central à deux chœurs à quatre, soit huit parties réelles. Les autres chœurs sont simples et à cinq voix.
- Les chœurs du *Domine in virtute tua* sont écrits sur dix-sept portées ! Le premier chœur en compte neuf : 2 dessus, 2 hautes-contre, 2 tailles, 2 basses-tailles et 1 basse. Le deuxième chœur a une portée de moins : 2 dessus, 2 hautes-contre, 2 tailles, 1 basse-taille et 1 basse. En réalité, les mêmes tessitures chantent à l'unisson. Il y a juste, de temps à autre, une alternance entre les deux chœurs qui justifie cette mise en page. Mais lorsqu'un des chœurs chante, l'autre est en silence et *vice-versa*, ce qui aurait pu permettre la réunion sur une seule portée des pupitres, au lieu de quatre (2 par chœur) comme cela a été écrit. En fait, la mise en page permet une vision et une compréhension immédiate de l'effectif vocal. Le chœur final, composé de deux chœurs réels, n'est écrit que sur dix portées : cinq par chœur. Mis à part le verset final, le chœur divisé du *Domine in virtute tua* de Lalouette se rapproche donc plus du simple chœur.
- Le *Te Deum* de Lalouette fonctionne de manière presque identique : les deux chœurs sont assez semblables, ne se divisant que par les pupitres de dessus et quelques mesures dans les autres voix. Certains passages, notamment dans les chœurs central et final, sont copiés pour deux chœurs alors que dans les faits le second chœur double systématiquement le premier.
- Les motets de Lully, datant du siècle précédent et écrits pour la Chapelle royale, utilisent deux chœurs distincts, dont les voix se doublent entre elles à certains moments. L'écriture en parties réelles sert essentiellement à créer de forts contrastes.
- Le motet *In te Domine speravi*, composé par Salomon, utilise deux chœurs à cinq, de manière assez conventionnelle. Le deuxième chœur est tantôt limité à trois voix, jouant plutôt le rôle d'un petit chœur, tantôt pleinement exploité, comme dans le mouvement final.
- Quant au *De profundis* de Salomon, il a un effectif variable qui s'apparente plus à un grand chœur augmenté d'un petit chœur qu'à deux chœurs égaux. En effet, au début et à la fin de l'œuvre, sous le chœur à cinq, on trouve une sorte de contre-chant chanté par trois pupitres supplémentaires. Le chœur central possède tout de même un passage à deux chœurs à cinq et six voix.

que celui-ci était omis²⁶³. Les deux autres chœurs de cette œuvre, chœurs simples respectivement pour cinq et quatre voix, étaient bien chantés. L'académie n'avait donc sûrement pas les moyens d'une telle exécution à deux chœurs distincts et adaptait les compositions qui présentaient un effectif vocal trop important. Néanmoins, la partition du *Notus in Judaea Deus*, provenant du Concert de Lyon mais conservée à Reims, contient un indice d'exécution d'un passage à deux chœurs : dans la marge de la p. 4, une plume a ajouté *a posteriori* « a gauche » à côté du premier chœur, « a droite » à côté du second. On trouve la même indication dans le *Quare fremuerunt* de Lalande, p. 30, partition dans laquelle les indications témoignent d'une exécution voisine de l'œuvre précédente²⁶⁴. Ceci sous-entendrait peut-être la disposition des deux chœurs, à droite et à gauche du maître de musique.

Les compositeurs locaux ne se sont cependant pas risqués à ce type d'écriture à plusieurs voix, du moins de façon apparente²⁶⁵. Les chœurs des motets lyonnais sont généralement à cinq voix (dessus, haute-contre, taille, basse-taille et basse), formation qui prévaut en France à l'époque. Sur dix-sept compositions conservées composées par des locaux, trois seulement sont écrites pour chœur à quatre voix : les motets de Garon, de M^{gr} de Villeroy et le *Domine quis habitabit* d'Estienne. Ce dernier est une œuvre de moindre envergure, tant par sa longueur que par son effectif global²⁶⁶. Quant à l'abbé Garon et à l'archevêque de Villeroy, ils n'ont écrit que très peu d'œuvres, dont une seule est conservée pour chacun d'eux. Il faut y ajouter le *Deus noster refugium* de Rameau : l'exemplaire lyonnais a été perdu (n° 11 du catalogue de l'académie des beaux-arts), mais deux copies manuscrites appartenant à Decroix, probablement similaires à la source perdue de Lyon, sont conservées à la bibliothèque nationale²⁶⁷. Le dispositif choral employé par Rameau est également à quatre voix. Ces motets datent tous du premier quart de siècle²⁶⁸. L'effectif des chœurs y est invariable : dessus, hautes-contre, tailles et basses. La partie de basse-taille est supprimée, comme c'est parfois le cas dans d'autres provinces, même si les chœurs écrits à quatre voix sont assez rares sur l'ensemble des

²⁶³ Rappelons que la partition appartenait à l'académie des beaux-arts et que son usage était *a priori* destiné au concert. Il semble ainsi peu probable que les trous d'épingle témoignent d'une exécution à l'église.

²⁶⁴ Les récitants sont évoqués *infra* dans ce même chapitre (p. 288–299).

²⁶⁵ Il n'est pas exclu que le dispositif choral aménage deux chœurs, placés à droite et à gauche, mais chantant la même chose, ce qui n'apparaît pas dans la partition. Par ailleurs, l'écriture à deux chœurs disparaît progressivement au XVIII^e siècle. Le fonds lyonnais relativement tardif témoigne, comme celui du Concert spirituel, de cette désaffection.

²⁶⁶ Nous évoquons les particularités de ce motet dans la section consacrée à François Estienne, dans la troisième partie (chapitre II, p. 431).

²⁶⁷ La collection Decroix contient deux partitions manuscrites, conservées à la bibliothèque nationale sous les cotes Vm¹ 507 et Vm¹ 508. Elles datent respectivement d'après 1765 et 1771, mais auraient été élaborées à partir d'une source plus ancienne, comme l'expose Jean Duron dans la préface de son édition critique : RAMEAU (Jean-Philippe), *La musique religieuse...*, *op. cit.*, p. XXVI.

²⁶⁸ Elles sont inventoriées dans le catalogue de l'académie des beaux-arts sous les nos 11 (*Deus noster refugium* de Rameau), 81 (*Notus in Judaea Deus* de Villeroy) et 97 (*Laudemus viros fortes* de Garon). Le *Domine quis habitabit* d'Estienne est entré plus tardivement (n° 137), mais il provient de la collection de l'académie des Jacobins et daterait donc de la période 1718–1727.

partitions du genre conservées en France ²⁶⁹. L'écriture pour cet effectif correspond en général à une œuvre de moindres dimensions. Si au cours du XVIII^e siècle, le chœur traditionnellement à cinq voix laisse la place à une formation italienne à quatre voix, ceci ne s'observe pas dans les œuvres lyonnaises.

Les effectifs des autres compositions conservées à Lyon, œuvres de compositeurs non-locaux, sont très divers : du simple chœur à quatre voix dans l'*Ecce Domine* de Gautier au chœur divisé des motets de Lalouette. Les compositions ne semblent pas avoir été sélectionnées selon leur effectif vocal, tant les cas sont différents. Si au regard du répertoire, le chœur de l'académie semble assez malléable pour s'accommoder de dispositions vocales variées, c'est en réalité parce qu'il est susceptible d'interpréter les œuvres avec un autre dispositif vocal se limitant, nous l'avons vu, à cinq voix. Ces adaptations, qui sont visibles dans le motet de Belissen cité plus haut, devaient être pratiquées de la même façon pour les motets appelant un trop grand nombre de pupitres vocaux.

NOMBRE DE CHORISTES

Les chœurs sont habituellement renforcés par des voix solistes qui, contrairement à certaines habitudes de concert actuelles, chantent dans l'ensemble vocal après leurs interventions solistes. Dans les matériels vocaux conservés, témoins de cette pratique, les passages de chœurs sont recopiés sur les parties des récitants. De plus, les détails de composition des chœurs, annoncés dans la presse de l'époque, incluent des chanteurs déjà cités en tant que solistes pour la même œuvre.

Nous l'avons indiqué dans la première partie, la cérémonie annuelle du 8 août pour le salut du roi, entre 1727 et 1735, rassemble une trentaine de choristes, répartis entre quatre et cinq voix ²⁷⁰. En 1766, la messe en musique et le motet pour la Saint-Louis, dans l'église des Carmes, sont chantés par vingt choristes, mais les basses n'y sont pas comptées ²⁷¹. Ce sont les deux seuls événements festifs et extraordinaires, pour lesquels le nombre de choristes nous est connu. Il est impossible de savoir, d'après les sources existantes, si l'académie des Jacobins avait un chœur. L'académie des beaux-arts, quant à elle, devait avoir un ensemble vocal parmi les plus importants du royaume. En 1757, il est

²⁶⁹ La suppression de la portée de basse-taille sur la partition n'exclut pas que ces voix doublent les tailles ou les basses.

²⁷⁰ Cf. *supra* le chapitre consacré au vœu du roi dans notre première partie (p. 74-102).

²⁷¹ *Affiches de Lyon*, n° 34, 20 août 1766, p. 167. Les voix d'hommes sont en réalité divisées en trois dans le compte-rendu journalistique : hautes-contre, hautes-tailles et basses-tailles. La distinction entre les termes « haute-taille » et « basse-taille » correspond peut-être simplement à celle entre les tailles et les basses.

composé de dix dessus, uniquement féminins, et de dix voix masculines ²⁷². Diminué, le chœur ne compte que sept femmes pour sept hommes en 1765 ²⁷³. Parallèlement, si l'on regarde le détail des parties séparées des opéras de la bibliothèque du Concert, elles sont généralement une vingtaine pour les choristes ²⁷⁴. Si l'on admet que chaque chanteur en a une, cela porte effectivement le nombre de choristes à vingt.

Le *Deus in nomine* de Dorléans, dont le matériel vocal a été conservé, ne compte pas moins de six parties de dessus de chœur, ainsi qu'une partie de dessus récitant sur laquelle sont aussi retranscrits les passages choraux. Le nombre de dessus devait donc être de douze si l'on compte un feuillet pour deux, treize avec la soliste, pour une œuvre entrée au catalogue entre 1754 et 1766 ²⁷⁵. En réalité, le premier ensemble de parties séparées, effectué par un premier copiste, comptait deux parties par pupitre. Une partie de basse et quatre de dessus ont ensuite été ajoutées, par d'autres copistes. Cette disparité entre le nombre de parties dans les différents pupitres vient renforcer les informations apportées ci-dessus quant à la composition du chœur de l'académie.

Pour exemple, le chœur de l'académie de Marseille était composé d'une petite dizaine de voix : quatre hommes et six enfants. À ces chanteurs professionnels se joignent les académiciens amateurs ²⁷⁶. Le fonctionnement de l'académie d'Aix-en-Provence est probablement similaire, bien que les musicologues n'en aient trouvé trace ²⁷⁷. Lors des concerts hebdomadaires à l'académie de Lyon, du moins dans la première moitié du siècle, il est évident que des amateurs chantaient dans les chœurs des grands motets.

2. Les voix récitantes

Les voix récitantes ou solistes sont chargées de tous les ensembles : récit, *duo*, *trio*, *quatuor*, voire quintette. L'académie de Lyon emploie plusieurs chanteurs, assignés au Concert et chargés de tenir les rôles dans les opéras ou de chanter les parties solistes des motets. Ceux-ci sont très convoités et disputés par les différentes académies provinciales qui tentent de se les attacher. Dans la seconde moitié du siècle les solistes de passage sont

²⁷² Cf. annexe IV. Cette liste des pensionnaires du Concert datant de 1757 a été trouvée par Léon Vallas dans une reliure du 2^e concert manuscrit extrait du ballet *Les Âges* de Campra. Cf. VALLAS (Léon), [1908], p. 93. Elle figure dans l'annexe IV. Les noms des voix d'hommes sont connus pour la plupart, puisqu'il s'agit de choristes de l'opéra, mais pas leur tessiture respective. Pour comparaison, le Concert spirituel parisien compte trente-neuf choristes en 1751, la Chapelle royale trente-six en 1768. Cf. FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 111–112.

²⁷³ Cf. annexe V. *Concert quartier de Juillet 1765...*, *op. cit.*

²⁷⁴ Le catalogue de l'ordre B conservé à la bibliothèque municipale est très détaillé et précise le nombre de parties séparées pour les « rôles », les « voix » et les « instruments » : *Inventaire des pièces de Musique françaises et Italiennes a grand chœur, ordre B*, *op. cit.*

²⁷⁵ Le motet porte le n° 252.

²⁷⁶ Cf. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), « L'Académie de Musique ou le Concert de Marseille 1719–1793 », *op. cit.*

²⁷⁷ Cf. JEANSELME (Christiane), « L'académie de musique d'Aix-en-Provence sous l'Ancien Régime », *op. cit.*

de plus en plus nombreux à se produire au sein de l'académie ²⁷⁸. Les interventions des récitants ont laissé quelques traces sur les partitions des grands motets conservées à Lyon.

Il est parfois difficile de savoir si deux portées vocales ne sont chantées que par deux solistes, ou par l'ensemble des voix correspondant au pupitre. Ainsi, deux portées vocales en clé de *sol* 2 peuvent aussi bien correspondre à un *duo* de solistes qu'à l'ensemble du pupitre choral féminin divisé. L'effectif est parfois indiqué dans le titre du verset (« petit chœur » par exemple) ou simplement au-dessus de la portée (« tous » ou « seul »).

LE CHANGEMENT DE TESSITURE

Une partie récitante, même si elle est assignée à une tessiture par la clé qui ouvre la portée, peut pourtant être chantée par une autre voix. Par exemple, dans le *duo* « *Spectaculum furoris* » du *Laudemus viros fortes* de Garon, à la page 11, on peut lire au-dessus de la clé de *sol* 2 : « dessus ou haute contre » ²⁷⁹. La partie supérieure, en *duo* avec une taille, pouvait donc être interprétée par un homme ou une femme. L'*ambitus*, du *la* # intermédiaire (*la* # ³, un demi-ton au-dessus du diapason) au *la* aigu (*la* ⁴), correspond à celui d'un dessus. La haute-contre chantait donc évidemment le récit à l'octave inférieure.

On trouve aussi le cas, par deux fois, d'un récit écrit pour une taille, mais chanté par une femme. Le premier, dans le *Deus noster refugium* de Campra est le récit « *Vacate et videte* », p. 58–61, écrit en *ut* 4, au-dessus duquel est inscrit le nom de la soliste, M^{lle} Selim. Le deuxième se trouve dans le *Notus in Judaea Deus* de Lalande conservé à Reims ²⁸⁰. Le récit « *Ab increpatione tua* », p. 37, écrit lui aussi en *ut* 4, est confié à M^{lle} Desmarais. Dans ces deux cas, il est évident que la chanteuse a transposé la mélodie une octave au-dessus de sa notation originelle ce qui, au vu de l'*ambitus* requis, est tout à fait réalisable. Cette coutume n'est pas spécifiquement lyonnaise : il est imprimé, dans la partition gravée du *Te Deum* de Colin de Blamont, au-dessus d'un récit de taille qu'« Un Dessus peut chanter ce Verset » ²⁸¹. Une telle pratique était donc courante, la taille ayant une tessiture correspondant à peu près à l'octave inférieure de celle d'un dessus, du moins dans la première moitié du XVIII^e siècle, ce qui rend la transposition tout à fait aisée ²⁸².

²⁷⁸ Pour un aperçu historique de l'emploi des solistes à l'académie de Lyon et de leur carrière, consulter les deux ouvrages de Léon Vallas : [1908] et [1932]. Nous nous limiterons, dans ce chapitre, à relever les détails purement musicaux.

²⁷⁹ Cette indication a été ajoutée, vraisemblablement par Bergiron, dont l'écriture est reconnaissable.

²⁸⁰ Cette partition provient du fonds de l'académie des beaux-arts lyonnaise.

²⁸¹ Récit « *Pleni sunt cali et terra* », p. 118. Cette partition est conservée à Lyon.

²⁸² L'*ambitus* du dessus vocal aura tendance, plus on avance dans le siècle, à s'étendre dans l'aigu.

Si l'on considère les motets à grand chœur des compositeurs lyonnais et les différents effectifs vocaux qu'ils utilisent, la première observation est qu'il n'y a jamais de basse-taille récitante²⁸³. Sur les dix-sept œuvres lyonnaises, aucune n'utilise cette tessiture en soliste, bien que cette partie soit requise dans la majorité des chœurs qui sont à cinq voix. Or, de façon générale, le Grand motet français a souvent recours à la basse-taille récitante²⁸⁴ ; la majorité des œuvres de maîtres parisiens, versaillais ou d'autres musiciens provinciaux conservées à Lyon confient d'ailleurs des airs à ce type de voix. La seule exception date du siècle précédent : ce sont les pièces de Lully, dans lesquelles la basse-taille récitante est complètement absente.

Un autre élément vient renforcer cette première constatation. L'*Ad te Domine clamabo* de Lalande comporte quelques indications, qui ont été portées *a posteriori* sur l'édition imprimée conservée à la bibliothèque municipale de Lyon. Plusieurs ajouts signalent des coupes ou des changements de tessiture. Il est précisé que l'on doit passer les dix-huit mesures du premier récit « *Exaudi* » pour basse-taille et attaquer directement sur l'entrée du chœur qu'il introduisait (p. 2–3). Les deux interventions de basse-taille suivantes ne sont pas supprimées, mais le mot « ténor » est inscrit au-dessus de la portée, indiquant que la mélodie doit être chantée par une taille et non par la voix initialement prévue²⁸⁵. La fin du *solo* de basse-taille est tout simplement coupée. La version manuscrite de l'œuvre ne peut confirmer cette modification, puisque seules trois parties séparées des dessus des chœurs ont été sauvegardées. Mais de toute évidence, les parties de basse-taille soliste ont été évitées.

Les divers changements de tessitures, qui s'observent dans les manuscrits lyonnaises par rapport à des sources originales, – passage de la clé de *fa* 3 à celle de *fa* 4 et *vice versa* – ne sont que des problèmes de notation²⁸⁶. Si la partie de basse-taille est souvent écrite en

²⁸³ Le tableau des effectifs vocaux présenté dans l'annexe XIII permet une vision d'ensemble rapide de ces éléments.

²⁸⁴ Cet usage peut être observé à l'étude du *Catalogue thématique des sources du grand motet français* (*op. cit.*) : la présence de basse-taille soliste se retrouve chez la majorité des compositeurs, quelque soit la situation géographique. Voir aussi : FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 224.

²⁸⁵ Le mot « ténor » à la place de « taille » semble indiquer une exécution plus tardive.

²⁸⁶ Bergiron du Fort-Michon, lorsqu'il arrange son *Misericordias Domini* en fragments, change la tessiture initiale d'un des récits qu'il transcrit. Il s'agit du verset « *Beatus cujus Deus Jacob* » de Bernier (provenant du *Lauda anima mea*, BNF, H 476), écrit en *fa* 3 et transposé dans la partition lyonnaise en *ut* 4. Le Lyonnais a donc vraisemblablement effectué lui-même cette modification. Le *Confitebor tibi* de Pétouille conservé à Lyon est très remanié par rapport à la source parisienne (BNF, H 488). Le duo « *Memoriam fecit* » pour deux basses-tailles dans la version de Paris, est copié pour basse et basse-taille dans le manuscrit donné à l'académie des beaux-arts par M^{lle} Périsset.

Singulièrement, le *Deus in nomine* de Camppra, qui n'appartenait pas à l'académie des beaux-arts, présente le fait inverse. Le jeu de parties séparées comporte deux parties appelées « basses-tailles récitantes » (l'une est en fait une partie de basse, écrite en *fa* 4 bien qu'elle porte le titre de « basse taille récitante » ; l'autre, « basse taille, ou concordant », est écrite en *fa* 3). Sur la première, qui est en réalité une partie de basse entièrement écrite en *fa* 4, est retranscrit le récit « *Averte mala* ». Avant l'armure, on peut lire sous la plume d'un second copiste qu'il s'agit d'un récit « transposé qu'on peut faire chanter à cette partie ». La seconde partie (en *fa* 4, correspondant à la partie de basse du premier chœur) porte, pour le récit dont il est question, la mention « *tacet* ». Là encore, un autre copiste a ajouté « cy

fa 4, ce qui correspondrait à une basse, ceci ne saurait être un élément supplémentaire illustrant l'abandon de cette tessiture.

L'absence de basse-taille récitante est donc une caractéristique du Grand motet lyonnais. Est-ce le résultat d'une pratique locale ? Lyon ne possédait-elle aucune basse-taille en mesure de chanter une partie récitante au XVIII^e siècle ? On trouve pourtant plusieurs basses-tailles dans les chœurs de la cérémonie du Vœu du roi. Il est vrai que l'un d'entre eux vient de Villefranche, ce qui prouve qu'il pouvait manquer des voix dans cette tessiture²⁸⁷. D'autre part, parmi tous les chanteurs de l'académie de Concert et de l'opéra lyonnais, nous n'avons relevé pour le XVIII^e siècle que deux basses-tailles solistes, Lambert et Warin, dont la participation se limite à la messe pour la Saint-Louis du 25 août 1766, durant laquelle ils « chantent seuls » et avec le chœur²⁸⁸. Le nombre de basses-tailles récitantes connues à Lyon est presque deux fois moins élevé que celui des hautes-contre, tailles ou basses.

Le fait paraît d'autant plus étonnant que la voix de basse-taille est la plus commune dans les registres de voix masculines. En fait, la tessiture de la basse-taille, dans la musique française et sur la période étudiée, est à peine plus élevée que celle de la basse : un ton, voire un ton et demi. Faut-il donc accorder de l'importance à l'absence de ce registre dans les productions musicales de grands motets à Lyon ? Rappelons que l'écriture reflète une dissolution de la partie de basse-taille entre les tailles et les basses, qui s'opère de manière générale dans la musique vocale française après 1750, et ceci même lorsque la voix est bien transcrite sur la partition. Le dispositif à cinq parties tend à se muer en une construction harmonique à quatre voix effectives, tout en conservant cinq pupitres²⁸⁹.

aprez ». En effet, à la fin de la partition, se trouve le récit « *Averte mala* », mais transposé en clé de *fa* 3. Un récit pouvait donc bien être adapté à une voix de basse-taille soliste au XVIII^e siècle, au détriment de la voix de basse. Mais, rien n'indiquant la provenance de ce motet de Campra, nous ne pouvons établir aucune conclusion sur les usages lyonnais²⁸⁶.

²⁸⁷ « Bailly de Villefranche » chante dans le chœur le 8 août 1729. D'autres basses-tailles sont nommées pour les chœurs de la messe chantée pour la Saint-Louis, pour ceux du motet du 8 août ou dans les chœurs de l'opéra : Bardet, Boital, Chaix, Colesse, Lambert, Nicolas, Reine, Sosonet et Warin. Cf. *supra*, dans notre première partie, les chapitres sur la cérémonie du 8 août (p. 74–102) et sur les fêtes et réjouissances, notamment la messe pour la Saint-Louis (p. 141–143). Les pièces d'archives mentionnant les effectifs pour le vœu du roi figurent dans l'annexe VIII.

²⁸⁸ *Affiches de Lyon*, n° 34, 20 août 1766, p. 167.

²⁸⁹ On pourra lire sur ce sujet : EBY (Jack), « À la recherche de la symphonie : Marie-Antoinette, la Chapelle royale et la révolution classique à Versailles », in : *Regards sur la musique... au temps de Louis XVI*, DURON (Jean) éd., Wavre : Mardaga/CMBV. « Regards sur la musique », 2007, p. 139–167.

PLUSIEURS RECITANTS POUR UNE MEME PARTIE

Il semblerait que les grands motets chantés à l'académie du Concert de Lyon fassent appel à plusieurs solistes pour une même partie. Les solistes de même tessiture se partagent ainsi les différents récits d'une même œuvre, voire les différents versets d'un récit. Il n'y a donc pas un seul dessus soliste, ou une seule haute-contre soliste mais plusieurs consécutivement. Nous avons décelé cet usage à la lecture de diverses partitions.

▪ Détails d'exécution d'un *Super flumina*

Léon Vallas en donne un exemple dans sa thèse. Il affirme avoir retrouvé un feuillet détaillant la répétition pour le concert hebdomadaire de l'académie des beaux-arts du 24 janvier 1742. Ce document, dont Vallas donne le détail dans son premier ouvrage, a malheureusement disparu de la partition du *Phaëton* de Lully dans laquelle il se trouvait ²⁹⁰. Il s'agit d'un *Super flumina* dont voici la distribution précise :

- v. 1 : « *Illic sedimus* » : chœur et M. Besson [taille].
- v. 2 : « *In salicibus in medio ejus* » : M. des Ormeaux [basse ²⁹¹].
- v. 3 : « *Quia illic himmum cantata* » : M. Pinet [?].
- v. 4 : [chœur ?].
- v. 5 : « *Si oblitus fuero* » : M. Fontenay [basse].
- v. 6 : [chœur ?].
- v. 7 : « *Memor esto Domine* » : M^{lle} Jacquet [dessus].
- v. 8 : [chœur ?].
- v. 8 [et 9 ?] : « *Et beatus qui retribuit* » : M. Fontenay [basse].

Si M^{lle} Jacquet est la seule soliste féminine, les hommes sont au nombre de quatre, dont trois au moins ont un registre voisin de celui de basse, voire éventuellement de basse-taille, la distinction n'étant pas toujours faite. Les interventions sont réparties entre les récitants, d'où la nécessité de le noter par écrit.

Nous n'avons malheureusement pu identifier exactement l'œuvre en question. Le catalogue des grands motets de la bibliothèque du Concert ne recense que deux *Super flumina*. Le premier, d'Estienne, en partition et quarante-sept parties séparées, n'a pas été conservé. L'académie ne possédait que la partition du second, composé par Lalouette ;

²⁹⁰ VALLAS (Léon), [1908], p. 83. Plusieurs partitions du *Phaëton* de Lully, toutes gravées par Christophe Ballard en 1683, sont pourtant conservées à la bibliothèque municipale de Lyon, sous les cotes suivantes : Rés. FM 27 276 (provenance : académie des beaux-arts), Rés. FM 27 271 (provenance : académie des beaux-arts) et Rés. FM 27 280 (provenance inconnue). Mais aucune ne contient le feuillet mentionné par Léon Vallas.

²⁹¹ Le feuillet indique également que Desormeaux chante l'air de Mérops « Roy que pour souverain daignez » dans *Phaëton*. Ce rôle est écrit pour une voix de basse.

L'œuvre n'a donc probablement pas été jouée. De plus, l'unique version conservée du motet débute par un récit de dessus, ce qui ne concorde pas avec la répartition transcrite ci-dessus ²⁹². Quand bien même l'œuvre n'aurait pas été cataloguée, la comparaison avec d'autres œuvres du même titre, n'offre pas plus de correspondances ²⁹³.

Il arrive que les noms des chanteurs soient écrits au crayon au-dessus des portées vocales dans les récits ou ensembles. Plusieurs partitions, que nous allons maintenant examiner, portent ainsi des noms de récitants : le *Deus noster refugium* de Campra, le *Notus in Judaea Deus* conservé à Reims et le *Quare fremuerunt* de Lalande et le *Te Deum* de Lalouette.

▪ **Le *Deus noster refugium* de Campra**

Le premier motet annoté conserve une distribution simple ; seule particularité, une voix de dessus partage avec une taille la partie écrite à l'origine en *ut* 4 :

Voix de dessus :

- « M^{de} Plante » – *sol* 2 : récit « *Fluminis impetus* » (p. 26–28).
- « M^{lle} Selim » – *ut* 4 : récit « *Vacate et videte* » (p. 58–61).

Voix de taille :

- « M. Besson » – *ut* 4 : récits « *Deus noster refugium* » (p. 1–4)
et « *Venite et videte* » (p. 54–55).

Voix de basse :

- « M. Fontenois » – *fa* 4 : récit « *Propter ea non timebimus* » (p. 4–8).

Tous ces chanteurs chantent au théâtre de Lyon entre 1739 et 1744. Outre le fait, évoqué plus haut, que M^{lle} Selim soit amenée à chanter une partie qui n'est pas écrite pour une voix de femme, il est intéressant de noter que les dessus solistes sont au nombre de deux, chacune étant chargée d'un récit.

²⁹² LALOUETTE (Jean-François), *Super flumina Babylonis*, manuscrit, Washington (États-Unis), Library of Congress, music division, M 2020 M 65.

²⁹³ De tous les *Super flumina* recensés par le *Catalogue thématique des sources du grand motet français (op. cit.)*, aucun ne pourrait correspondre à la structure du motet joué à Lyon. Les *Super flumina* anonymes, ceux de Fontaine, de Giroust et de Le Sueur conservés à la bibliothèque nationale datent d'après 1742 ; ceux de Charpentier, de Du Mont et de Gervais, plus anciens, débute par un récit de haute-contre, ceux de Forgelot, de Martin et de Richter par un récit de dessus. Seule l'œuvre de Gomay, conservée à Avignon, commence effectivement par un récit de taille.

▪ **Le *Notus in Judæa Deus* de Lalande (conservé à Reims)**

Dans cette partition, seules les voix de dessus sont partagées entre plusieurs chanteuses. La distribution est indiquée au crayon au-dessus de chaque portée vocale :

Voix de dessus :

- M^{lle} Gaumenil – *sol* 2 : *trio* « *Dormierunt somnum suum* » (p. 30) ²⁹⁴.
- M^{lle} Desmarais – *ut* 4 : récit « *Ab increpatione tua* » (p. 37).
- M^{lle} Monville – *sol* 2 : *duo* « *Quoniam cogitatio* » (p. 57).
- M^{lle} Tuloup – *sol* 2 : récit « *Vovete et reddite* » (p. 60).

Le récit chanté par M^{lle} Desmarais était initialement écrit pour une voix de taille, comme nous l'avons indiqué plus haut. Sous le nom de M^{lle} Gaumenil, comme le montre l'illustration photographique ci-dessous, sont inscrits à l'encre les noms de « Desmarais ou le Gait » :

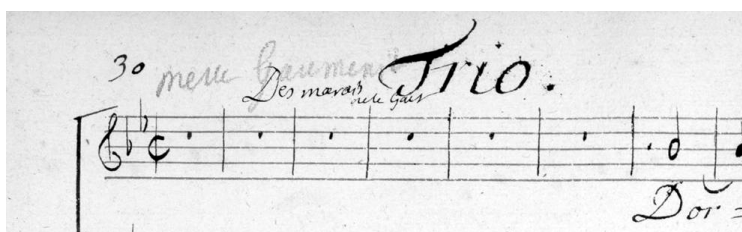


Illustration 33 : Superposition des noms des récitants.

C'est, dans ce manuscrit, la seule indication à la plume des noms des récitants. Il y a donc eu plusieurs exécutions, probablement rapprochées dans le temps, puisque M^{lle} Desmarais chante aussi le récit suivant. La période d'activité connue des chanteuses listées plus haut est comprise entre 1727 et 1732. L'exécution de l'œuvre a donc sûrement eu lieu dans les années 1730 ²⁹⁵.

²⁹⁴ Lionel Sawkins, qui relève également ces noms, lit « Gaumont » à la place de « Gaumenil » et « Delegait » à la place de « Le Gait ». Il oublie le nom de M^{lle} Tuloup (*A Thematic Catalogue...*, *op. cit.*, p. 302).

²⁹⁵ M^{lle} Desmarais chante à la cérémonie du salut du 8 août en 1727 et 1732 (*Cf. annexe VIII*). En 1729–1730, l'aînée des D^{lles} Gaumenil, la cadette des D^{lles} Monville et M^{lle} Tuloup, épouse Blanc, sont solistes à l'opéra de Lyon. À la même période, la cadette des D^{lles} Gaumenil et l'aînée des D^{lles} Monville sont choristes à l'opéra. Ces dates correspondent à la période durant laquelle le libraire Olyer publie les livrets d'opéras représentés par l'académie royale de musique de Lyon.

▪ **Le *Quare fremuerunt de Lalande* (S 70)**

Ici, les noms des dessus se superposent, témoins de deux, voire trois, exécutions distinctes de l'œuvre. Les noms des récitants de la première exécution, inscrits au crayon, ont été barrés pour faire place à de nouveaux noms en remplacement. On trouve également le nom d'une voix d'homme, écrit à l'encre.

Voix de dessus (au crayon, barré, 1^e exécution) :

- M^{lle} Monville : duo « *Qui habitat in caelis* » (p. 17).
- M^{lle} Gaumenil : duo « *Qui habitat in caelis* » (p. 17).
- M^{lle} Tuloup : récit « *Et nunc reges* » (p. 45).

Voix de dessus (au crayon, 2^e exécution) :

- M^{lle} Mater : duo « *Qui habitat in caelis* » (p. 17).
- M^{lle} Desmarais : duo « *Qui habitat in caelis* » (p. 17).
et trio « *Apprehendite disciplinam* » (p. 48).
- M^{lle} Gaumenil : récit « *Et nunc reges* » (p. 45).

Voix d'homme (à l'encre) :

- M. Arthaud [Hartaut] – *sol 2* : récit « *Et nunc reges* » (p. 45) ²⁹⁶.

L'œuvre a été chantée par deux ensembles de solistes différents. Les deux exécutions sont vraisemblablement très proches dans le temps, puisque M^{lle} Gaumenil intervient les deux fois. Les demoiselles Monville, Gaumenil ou Tuloup étaient solistes à l'opéra de Lyon au moins pour les deux années 1729 et 1730. Le chanteur Arthaud, qui devait évidemment transposer la partie en clé de *sol 2*, au-dessus de laquelle se trouve son nom, exerçait lui aussi dans ces années là. Les exécutions se situent donc approximativement à cette date.

Certains solistes sont les mêmes que pour l'exécution du *Notus in Judaea Deus* de Lalande, ce qui indique une proximité d'exécution dans le temps pour les deux œuvres. Le rapprochement entre les deux manuscrits avait déjà été fait en conclusion de l'étude des volumes de musique ²⁹⁷. Le *Quare fremuerunt* et le *Notus in Judaea Deus* rémois sont les seuls à avoir un papier dominoté en couverture qui, de plus présente les mêmes motifs. Ce sont aussi les seuls manuscrits à utiliser plusieurs papiers différents. Enfin, ils appartiennent tous deux à une série d'œuvres, certainement entrées en même temps dans

²⁹⁶ Curieusement, le nom de « m^r. hartaut » est écrit à l'encre à côté du titre « Récit », sur la portée en clé de *sol* puisqu'il s'agit d'un récit de dessus. Au-dessus figure, au crayon, les noms des deux chanteuses, M^{lles} Tuloup (barré) et Gaumenil. Arthaud est soliste de 1727 à 1735 à la cérémonie du vœu du roi du 8 août, puis « maître pour le goût du chant » à l'académie du roi de 1749 à 1753.

²⁹⁷ Cf. *supra*, dans le deuxième chapitre de cette même partie (p. 198 et 211).

la bibliothèque du Concert, cataloguées n^{os} 174–182. L'acquisition simultanée des deux manuscrits expliquerait sans doute une exécution voisine.

▪ **Le Te Deum de Lalouette**

Voix de dessus :

- « P.ⁱⁿ » ou « Per. » (Pellerin ?) : *duo* (p. 4), *trio* (p. 35), *solo* du chœur (p. 39), *quatuor* du chœur (p. 42), *duo* (p. 59), *duo* du chœur (p. 107).
- « V. » : *solo* du chœur (p. 32), *duo* (p. 59), récit (p. 83), *duo* du chœur (p. 107).

Voix de haute-contre :

- « Ch. » : *duo* (p. 4), *duo* (p. 52 et 61).
- « D. » ou « Dub. » (Dubourg ?) : *trio* (p. 35), *solo* du chœur (p. 39), *quatuor* du chœur (p. 42), récit (p. 85).
- « Berj^o. » (Bergiron) : *trio* (p. 50).

Voix de taille :

- « Co. », « Cau. » ou « Cau.^{is} » : récit (p. 3), *trio* (p. 35), *quatuor* du chœur (p. 42), *trio* (p. 50), récit (p. 62), *solo* du chœur (p. 106).
- « St. G. » : récit (p. 62), *solo* du chœur (p. 106), *solo* du chœur (p. 118).

Voix de basse-taille :

- « Co. » : *duo* (p. 52).
- « G^t. » ou « G » : récit (p. 2), *solo* du chœur (p. 33), *quatuor* du chœur (p. 42), récit (p. 53), récit (p. 55), récit (p. 67), récit (p. 84), *solo* du chœur (p. 102).
- « Lag^e. » (La Guitonnière ?) : *trio* (p. 50), *solo* du chœur (p. 117).

Dans ce motet, les interventions des dessus ne sont partagées qu'entre deux chanteuses, qui sont effectivement le *minimum* indispensable lorsque leur pupitre est divisé, et qui se répartissent les récits. Le chanteur « Co. » se voit confier une partie de basse-taille dans un *duo*. Mais cette partie, pourtant écrite en clé de *fa* 3, monte dans l'aigu et s'apparente plus à une tessiture de taille.

Les basses ne sont même pas mentionnées. Les chanteurs sont difficilement identifiables ; l'initiale « G » ou l'abréviation « Cau.^{is} » ne pourraient correspondre à aucun des chanteurs en activité à Lyon à l'époque. La seule indication reconnaissable est celle de « Berj^o. » qui pourrait correspondre à Bergiron. Or Bergiron de Briou du Fort-Michon, l'un des fondateurs de l'académie, était copiste, bibliothécaire, compositeur et arrangeur, mais n'était pas connu comme chanteur jusqu'à présent.

Les noms écrits sur les partitions sont donc vraisemblablement ceux d'amateurs qui participaient aux séances musicales de l'académie. En chantant eux-mêmes les parties qu'ils désiraient, ils se mettaient en scène et avaient le plaisir d'exécuter une pièce ensemble. Le *Te Deum* de Lalouette est inscrit au n° 65 au catalogue de l'académie des beaux-arts. C'est donc un motet qui date encore des premières décennies du Concert, période pendant laquelle les académiciens, musiciens amateurs, prennent une place importante dans l'exécution de la musique, avant d'être remplacés exclusivement par des professionnels.

À la lecture des partitions précédentes, émergent donc quelques éléments que l'on peut synthétiser. L'alternance entre les solistes ne semble pas suivre de logique précise : les interventions ne sont ni égales en longueur, ni réparties de manière équilibrée et variée. Un récitant peut n'intervenir qu'une seule fois – c'est le cas de [Bergiron ?] dans le *Te Deum* de Lalouette – ou, au contraire, avoir la majorité des parties solistes.

Plusieurs dessus se partagent donc fréquemment une même partie. Il arrive même que, si deux dessus chantent ensemble un premier *duo*, l'on fasse appel à une troisième chanteuse pour le récit de dessus qui suit, bien que les deux premières puissent parfaitement remplir cette fonction. Cet usage n'est pas spécifiquement lyonnais, mais s'observe également à Paris et à la Cour. Ce partage des voix solistes pourrait s'expliquer de plusieurs façons. Les chanteuses sont peut-être demandées par le public et l'académie, renonçant à décevoir son auditoire, prend le parti de mettre en scène le plus grand nombre de voix. Cette même académie peut aussi agir ainsi afin d'éviter de privilégier l'une de ses pensionnaires et ménager ainsi les susceptibilités des artistes qui, selon les archives de la sénéchaussée lyonnaise, étaient vives ²⁹⁸.

Mais si l'on regarde le motet de Lalouette, dont l'exécution semble antérieure à celles de Lalande et du *Phaëton* de Lully, il apparaît évident que l'usage décrit ci-dessus vient directement de la pratique initiées par les amateurs à l'académie. Ceux-ci se divisent les rôles de façon naturelle. Lorsque les chanteurs professionnels apparaissent au Concert vers les années 1730, l'habitude se maintient, jusqu'au moins en 1742 où elle est déjà beaucoup moins forte. L'absence de noms sur les partitions plus tardives pourrait indiquer qu'elle disparaît peu à peu. Quand chaque partie n'est tenue que par un soliste, il est en effet inutile de signaler son entrée sur la portée ; celle-ci est repérable simplement par la clé utilisée.

²⁹⁸ Voir les différents travaux de Léon Vallas, qui recensent au fil des pages les déboires en justice des artistes lyonnais.

L'ABSENCE DE CASTRATS

Dès 1680, les castrats chantent à la Chapelle royale. Ils remplacent les femmes pour les parties de dessus. À Lyon, bien que la ville soit proche de l'Italie, aucun castrat n'est jamais employé à l'académie royale ou au Concert. Ce n'est qu'en 1785 qu'Amantini, célèbre castrat, premier *soprano* des concerts de la reine, vient se produire lors d'un concert spirituel à son bénéfice, le dimanche de *Quasimodo*. Voici ce qu'en dit la presse locale la semaine suivante : « Comme ce genre de voix ne plaît pas également à tout le monde, nous nous abstenons de ne rien prononcer ²⁹⁹ ». Le cadre n'est d'ailleurs pas officiel, puisque l'orchestre n'est composé que d'amateurs, comme l'article prend soin de le spécifier. Malgré leur succès au Concert spirituel parisien, les castrats ou sopranistes ne semblent pas avoir suscité un intérêt particulier à Lyon durant la période concernée.

QUELQUES CONSTANTES

Les basses-tailles récitantes ne semblent jamais utilisées dans les motets lyonnais, mais les dessus et les basses requièrent parfois deux solistes. Ceci est lié au goût pour les duos de dessus ou duos de basse dans les motets. Cette caractéristique se retrouve dans toutes les compositions, lyonnaises aussi bien que parisiennes.

François Estienne confie souvent de grands récits à des bas-dessus. Il écrit cette partie vocale en clé d'*ut* 1 ³⁰⁰. Cette tessiture descend jusqu'au *mi* ³, voire *do* ³ grave, mais garde un aigu élevé (*sol* ⁴). Elle se situe environ une tierce au-dessous des dessus vocaux. Son utilisation, parfois au détriment d'un dessus commun, mérite d'être signalée, car elle est presque plus fréquente chez Estienne que dans l'ensemble du *corpus* ³⁰¹. Ceci renseigne certainement sur les qualités vocales de la chanteuse à qui il confiait ses récits ³⁰².

Le nombre total de récitants des motets lyonnais varie entre trois et sept. Les sept voix solistes du *Dominus regit me* d'Estienne laissent penser qu'il s'agit d'une œuvre d'importance ³⁰³. Les motets de ce compositeur, représentatifs du fonds lyonnais, sont

²⁹⁹ *Journal de Lyon*, Lyon : Aimé Delaroche, n° 8, 13 avril 1785, p. 126.

³⁰⁰ On trouve des passages pour bas-dessus dans les motets *Benedictus Dominus* (récit « *Misericordia mea* », p. 25–34), *Dominus regit me* (récit « *Virga tua* », p. 53–59), *Gaudete calites* (ariette « *Per campos valles* », p. 84–91) et *O felix et fausta dies* (récits « *Dominus adjutor* » et « *Qui timet Dominum* », p. 88–93).

³⁰¹ Cf. annexe XIII.

³⁰² La question des voix de dessus chantées par des femmes ou des enfants ne se pose pas à Lyon. En effet, nous l'avons vu précédemment dans notre première partie, notamment au sujet de la cérémonie du vœu du roi (cf. *supra*, chapitre II, p. 74–102), le chant polyphonique était banni de la cathédrale et des paroisses. Les couvents ou les chapelles des religieux – comme celle de la Trinité du collège des Jésuites – avaient en revanche fréquemment recours à des voix de femmes, qui n'y étaient pas interdites. Les dessus féminins n'étaient donc pas l'apanage du Concert, mais intervenaient également lors des cérémonies religieuses à Lyon.

³⁰³ Cette hypothèse est confortée par les autres éléments exposés dans la section sur les grands motets de François Estienne (Cf. *infra*, troisième partie, chapitre II, p. 428–433).

par ailleurs extrêmement homogènes si l'on considère l'effectif de récitants : ils sollicitent systématiquement une haute-contre, une taille et au moins une basse.

Les grands motets de Toutain conservés à Lyon font tous appel à un chœur à cinq et trois ou quatre voix récitantes (généralement dessus, haute-contre et basse-taille). Or l'absence de taille soliste, plutôt rare par ailleurs, se remarque dans trois des quatre motets conservés. Il en est de même pour la basse récitante³⁰⁴. Ceci donne peut-être une indication sur la pratique musicale à Rouen, ville d'où les copies manuscrites ont été envoyées à l'académie de Lyon.

* * *

L'analyse du fonds lyonnais de grands motets renseigne donc précisément sur l'exécution des œuvres du point de vue des parties vocales et permet d'en dégager quelques originalités. Certaines caractéristiques d'écriture apparaissent très clairement : la prédilection pour des chœurs simples, à quatre voix avant 1725 environ, à cinq voix après cette date, ainsi que l'absence – contrainte ou fortuite – de basse-taille récitante. Les habitudes d'exécution sont aussi surprenantes : vers les années 1730–1740, il arrive fréquemment que plusieurs solistes se partagent une même partie dans un motet. Les dessus peuvent aussi chanter des récits écrits à l'origine pour une taille.

B. L'instrumentation

Les grands motets sont accompagnés de l'orchestre complet, du moins l'ensemble instrumental est-il invariablement écrit. On trouve cependant dans le *Miserere mei Deus secundum* de Lalouette la remarque suivante au milieu d'un chœur, pour un passage en *duo* (dessus et haute-contre) accompagné de flûtes : « quand on le chante avec symphonie il faut laisser jouer aux flutes, le *duo* cy dessous, et les parties chantés [*sic*] garderont le *tacet*.³⁰⁵ ». Est-ce là un indice de possibilités d'exécution sans orchestre ?

³⁰⁴ Voir le détail des effectifs vocaux, présenté dans l'annexe XIII. Le *Cantate Domino* requiert une taille récitante, tandis que l'*Incipite Domino* fait appel à une basse récitante.

³⁰⁵ Chœur « *Tibi soli tibi peccavi* », p. 17.

Selon le témoignage d'un voyageur allemand, les instrumentistes composant l'orchestre de l'académie sont au nombre de quarante en 1715, tous des amateurs, la plupart commerçants. L'ensemble est de bonne qualité³⁰⁶. L'étude du *corpus* conservé renseigne sur l'exécution des parties vocales des grands motets à Lyon ; à l'avenant, elle offre aussi de nombreuses indications probantes sur les instruments qui composent l'orchestre, appelé symphonie, ceux qui tiennent le *continuo* ou encore sur l'effectif global.

1. Les sources d'informations

Nous disposons de plusieurs sources sur les instruments pratiqués à Lyon et utilisés pour interpréter un grand motet au XVIII^e siècle. La première se trouve dans les pièces de comptabilité municipale déjà évoquées, qui recensent les musiciens présents au vœu pour la santé du roi, spécifiant leur instrument pour les années 1727 à 1729³⁰⁷. Les pièces d'archive concernant les années 1732 et 1735 n'offrent malheureusement pas ces détails d'orchestration. Ceci ne concerne que la célébration du 8 août, pour laquelle nous avons déjà décrit la symphonie³⁰⁸. Cette cérémonie requérait évidemment, à cause de sa solennité, un effectif important. Les grands motets exécutés dans le cadre de l'académie des beaux-arts ne disposaient pas nécessairement du même orchestre que celui du 8 août chez les Jésuites.

Le deuxième document est fourni par les avis de la presse locale. Le nom des professeurs de musique est inséré gratuitement de 1761 à 1767 dans l'*Almanach* de Lyon³⁰⁹. Les annonces réapparaissent en 1771, mais elles sont payantes, ce qui réduit considérablement le nombre d'offres de leçons par des musiciens. Les *Affiches de Lyon*, hebdomadaire dont les années 1750 et 1759–1772 sont conservées, pour la période qui nous intéresse, font également paraître des communiqués : ce sont des offres ou des demandes pour des leçons de musique, mais également des annonces pour la vente ou l'achat d'instruments. En 1750, de nombreux clavecins, épinettes, flûtes à bec, violons, violes, vielles et tympanons sont à vendre, auxquels s'ajoutent, dès 1759, des mandolines, des harpes et des cors de chasse. L'enseignement de ces instruments est prodigué par les musiciens de la ville, souvent académiciens, dont les qualifications sont vantées³¹⁰. Ces

³⁰⁶ UFFENBACH (Johann Friedrich), *Tagebuch meiner Reise in Frankreich*, manuscrit, bibliothèque de l'université de Göttingen, Ms. Uffenbach 29, I–IV. Cette source est citée par Jérôme Dorival, « La vie musicale de Lyon à travers le fonds de la bibliothèque municipale et les perspectives de recherche », in : *À portées de notes : musique et mémoire*, actes de colloque (Grenoble, 14-15 octobre 2003), Annecy : Arald, 2004, p. 117, note 20.

³⁰⁷ [Effectif des musiciens ayant participé à la cérémonie du 8 août], *op. cit.*, 1727–1729.

³⁰⁸ Cf. première partie, chapitre III, p. 88–90.

³⁰⁹ *Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon*, *op. cit.*

³¹⁰ On pourra consulter, pour avoir une synthèse sur le sujet, les articles de Léon Vallas : « Musique et publicité », in : *Le salut public*, n° 167, 16 juin 1923, p. 3 ; n° 174, 23 juin 1923, p. 3 ; n° 202, 21 juillet 1923, p. 3. Prosper Holstein

sources fournissent des indications certes plus importantes pour la lutherie ou la circulation d'instruments que pour l'exécution de motets, mais elles renseignent néanmoins sur la pratique globale de la musique à Lyon à une période donnée.

La troisième source d'époque concernant les instruments, à savoir les indications que fournissent les partitions et parties séparées des motets conservés, a déjà été utilisée pour l'étude des parties vocales. Les copistes – ou, plus tard, les maîtres de musique qui interprètent les œuvres – ont souvent spécifié le nom des instruments au-dessus des portées ou en titre des matériels d'orchestre. À défaut, la clé en début de portée indique sans le nommer l'instrument qui joue cette partie. Si la nomenclature est loin d'être aussi précise et détaillée qu'elle le sera dans les siècles suivants, quelques indications parsèment cependant les copies. Du reste, il faut bien garder à l'esprit que le principe d'instrumentation au XVIII^e siècle est soustractif : lorsque la portée est dénuée de renseignements, ce sont tous les instruments concernés qui jouent. En revanche, si un instrument est indiqué, lui seul joue le passage.

Voici la liste des instruments que l'on trouve dans les motets lyonnais, selon leur clé de lecture. Ils correspondent à la norme de l'époque :

- *sol* 1 – dessus instrumentaux : dessus de violon, dessus de viole, hautbois, flûtes et éventuellement trompettes.
- *ut* 1 – remplissage : haute-contre de violon.
- *ut* 2 – remplissage : taille de violon.
- *ut* 3 – remplissage : quinte de violon.
- *fa* 4 – basse-continue : clavecin, orgue, violoncelle, basse de violon, viole de gambe, basse de viole, contrebasse, violone, théorbe, basson, serpent et éventuellement timbales.

Comme nous l'avons vu précédemment, dans le dossier de l'académie des beaux-arts conservé aux archives municipales de Lyon figure un inventaire des meubles du Concert, datant de 1756³¹¹. Ce document, reproduit en annexe, permet de savoir de quels instruments disposait l'orchestre de l'académie à cette date précise³¹². Il y avait deux clavecins, faits par Pierre Donzelague qui en jouait lui-même aux séances hebdomadaires³¹³ : l'un dans la salle de concert, l'autre dans la bibliothèque. L'académie possède en outre une trompette marine, une viole, un violon, une haute-contre de violon, un violoncelle, deux contrebasses et une trompette allemande. Sont donc entreposés dans

donne aussi un bon aperçu des annonces parues dans l'*Almanach*, dans son étude *Le Conservatoire de musique et les salles de concert à Lyon*, *op. cit.*

³¹¹ Cet inventaire est évoqué en détail dans la première partie, au chapitre sur l'académie des beaux-arts, plus spécifiquement au sujet de l'hôtel du Concert (p. 48).

³¹² *Inventaire General De Tous les meubles meublants & instruments de musique...*, *op. cit.* Cet inventaire a été établi après la vente de la salle de Concert à la ville et est retranscrit, dans l'annexe VI.

³¹³ Pierre Donzelague (1668–1747) est appelé fréquemment « Donzelague l'aîné », pour le différencier de son frère cadet Martin-François (ca 1679–1766). Cf PUSSIAU (Vincent), « Donzelague [Vandonserague, Vandonzelague] (les) », in : BENOIT (Marcelle) éd., *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, *op. cit.*, p. 245.

les locaux du Concert les gros instruments, difficilement transportables, mais aussi quelques dessus en un seul exemplaire. On le voit, la harpe ou le cor n'ont pas encore fait leur apparition. Il n'y a aucune mention de flûte ni de hautbois, mais ces instruments légers et peu encombrants étaient sûrement apportés par leurs propriétaires.

À ces informations purement locales sur la pratique doivent être ajoutées les connaissances que nous avons sur le genre et plus largement sur l'époque. Le Grand motet étant extrêmement codifié dans son écriture, son orchestration est régie par des contraintes stylistiques³¹⁴. Le genre suit à Lyon le modèle versaillais puis parisien et reste très conventionnel. Ainsi les instruments décrits plus haut composent-ils immuablement la symphonie. Bien sûr, et nous le verrons, les parties de remplissage peuvent être réduites, le basson n'est pas nécessairement mentionné, les basses sont généralement moins nombreuses que dans l'énumération présentée plus haut, mais l'on retrouve toujours les mêmes instruments. Cet académisme se reflète aussi dans l'écriture des versets : un chœur requiert systématiquement tout l'effectif instrumental, les récits peuvent être accompagnés d'une simple basse-continue, d'un dessus ajouté ou de toute la symphonie.

2. Détail des instruments

Selon Léon Vallas, l'orchestre de l'académie était composé à ses débuts de plusieurs instruments, joués par les amateurs qui participaient aux concerts :

« Il n'est pas impossible, malgré l'absence de documents précis, de se représenter la composition de cet orchestre d'amateurs. [...] Les arrangements des diverses parties devaient se faire aux répétitions mêmes et d'une manière très libre : les violes les plus diverses et les plus désuètes pouvaient trouver leur place dans le cadre des violons et des violoncelles ; les guitares et les luths pouvaient doubler lourdement la partie de basse du clavecin ou des théorbes [...]. Les aigres mandolines elles-mêmes [...] pouvaient à l'occasion renforcer les " dessus ".³¹⁵ »

Vallas ajoute à cet ensemble la musette, la trompette marine et le serpent. S'il est vrai, ainsi que le dit l'auteur, que l'exécution de la musique n'était pas l'objet de toutes les attentions comme elle le peut être aujourd'hui, il nous semble exagéré d'affirmer que le rigorisme du modèle orchestral de la Chapelle royale ou du Concert spirituel se trouvait, à Lyon, bien remis en question. Ce n'est pas parce qu'un bon nombre d'instruments de toutes sortes étaient en vogue à Lyon, tels que la musette et la vielle avec leur caractère pittoresque et champêtre, le tympanon ou la guitare, qu'ils étaient présents dans l'orchestre de l'académie.

³¹⁴ Sur ce sujet, voir : FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 105–122.

³¹⁵ VALLAS (Léon), [1908], p. 10.

L'officialisation de l'académie par des lettres patentes émanant du roi, le protectorat du maréchal de Villeroy, la compétence artistique de ses fondateurs démontre bien les ambitions et le sérieux des académiciens. L'affirmation de Vallas ne se vérifie d'ailleurs dans aucune source. L'académisme et la conformité, dans la mesure du possible, aux exécutions de la Cour nous conduisent à réfuter cette thèse, sans pour autant exclure son bien-fondé pour ce qui concerne la musique profane. L'iconographie, qui aurait pu apporter des indices sur la question, fait malheureusement défaut à Lyon.

LES DESSUS INSTRUMENTAUX

L'ensemble instrumental comprend essentiellement des cordes. Les dessus de violon, pouvant se diviser en deux ou trois parties, en sont l'élément dominant. À ces violons s'ajoutent des vents, qui ne sont cependant pas systématiques. Lorsque rien n'est indiqué, c'est l'ensemble des dessus instrumentaux qui jouent. Mais lorsqu'on lit « violons », « flûtes » ou « hautbois » au-dessus de la portée, c'est l'instrument mentionné qui est soliste. Cette alternance est fréquemment indiquée par les termes « tous » ou « seul », qui peuvent aussi bien signaler que tous les violons jouent, ou que l'ensemble des dessus joue. Les indications sont donc souvent très ambivalentes. Il semblerait que, même quand elles sont fixées, ce ne soit pas de manière immuable. Ainsi, dans le *Confitebor tibi* manuscrit de Lalande, alors que l'indication « flutes » est inscrite au-dessus des deux parties instrumentales en clé de *sol* 1, une autre écriture a ajouté à côté de la partie vocale « violons et voix », invitant ainsi les dessus des cordes à doubler le récitant³¹⁶. L'assignation des parties peut donc changer selon les interprètes.

Dans les jeux de parties séparées, les hautbois et les flûtes n'ont pas leur propre partie, mais sont implicitement groupés avec les violons. Le *Laudate pueri*, motet italien de Lotti, sépare pourtant deux parties de hautbois des violons. On trouve aussi dans le *Deus in nomine* de Dorléans deux pages d'une partie de flûte séparée pour un récit. Ce sont les seuls cas où les dessus soient séparés³¹⁷.

³¹⁶ Récit « *Redemptionem misit* », p. 38.

³¹⁷ Voir l'annexe XVI présentant l'effectif des motets conservés en parties séparées.

▪ Dessus des cordes

À partir des années 1750 et surtout 1760, le violon fait partie intégrante du paysage musical lyonnais. Il possède son propre répertoire et le commerce des instruments est actif. Si le pardessus de viole s'efface peu à peu pour céder la place au violon, les deux instruments se côtoient dans la seconde moitié du siècle. En 1762, l'*Almanach* indique qu'il y a dix-sept professeurs de violons à Lyon, contre sept pour le dessus de viole³¹⁸. La proportion sur les quatre-vingt-sept maîtres de musique de la ville indique l'importance des dessus de cordes dans la pratique instrumentale.

Le terme de « violons » que l'on trouve souvent au-dessus de la portée supérieure, et ce dès les premiers motets acquis par l'académie, peut néanmoins avoir plusieurs désinences : l'orchestre par rapport aux voix – incluant les vents –, l'ensemble des parties de cordes ou, plus rarement, les dessus de violons par rapport aux hautbois, flûtes ou trompettes.

Les violons se divisent en plusieurs catégories. Ainsi peut-on lire, sur la partition du *Notus in Judæa Deus* de M^{gr} de Villeroy : « 1^{er} et 2^e violon des ritournelles », « 1^{er} violon des ritournelles et des chœurs » ou encore « 2^e violon des ritournelles seulement ». Les « violons des dessus des chœurs », dans les parties séparées de l'*Exaltabo te* de Valette de Montigny ou du *Deus in nomine* de Dorléans, jouent dans les chœurs, mais peuvent également jouer les interludes instrumentaux d'un récit ou d'un ensemble³¹⁹. Ces violons s'opposent aux « violons d'accompagnement » qui interviennent plus largement dès que l'effectif nécessite un dessus de violon. L'effectif pour la cérémonie du salut du 8 août, pour les années 1727–1729, divise les violons en quatre « violons d'accompagnement » et six ou sept « violons des symphonies »³²⁰. Il y a donc des violons d'accompagnement ou de chœur, mais aussi de symphonie et de ritournelle. À quoi correspondent donc exactement ces différentes nomenclatures ? Faut-il entendre le terme de « ritournelle » (prélude, interlude ou postlude) en opposition à la « symphonie » qui désignerait l'orchestre complet ? Ces dénominations serviraient donc uniquement à ajouter ou soustraire des instruments, pour varier l'intensité de la masse orchestrale. Les violons des chœurs ou symphonie, ne jouent que lorsque l'effectif est complet, sous le chœur, tandis que les violons d'accompagnement ou de ritournelle jouent toutes les parties de dessus, à

³¹⁸ *Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon, op. cit.*, 1762.

³¹⁹ Dans le *Deus in nomine* de Dorléans, les violons des chœurs jouent le prélude et les interludes du premier *duo* « *Deus in nomine* », puis accompagnent les chœurs. Ils se taisent dans les récits et autres ensembles. La partie de « basse-continue des chœurs » joue au même moment.

³²⁰ [Effectif des musiciens ayant participé à la cérémonie du 8 août], *op. cit.*, 1727–1729. Pour les années 1732 et 1735, desquelles les archives municipales conservent aussi les comptes, les effectifs ne sont malheureusement pas détaillés.

l'exception de celles qui ne demandent qu'un violon seul et les sections instrumentales qui requièrent tout l'orchestre ³²¹.

Le jeu n'est précisé sur aucune partition. Cependant, le *Lauda filia Sion* de Toutain, daté de 1758, abonde en précisions ³²². On y trouve ainsi les formules « cordes pincées » et « avec l'archet », alternant dans le premier verset, ou encore « tous a demi jeu » dans le troisième ³²³.

▪ Hautbois et flûtes

Bien qu'on le trouve fréquemment dans l'orchestre dès les années 1760, le hautbois, qui se fait entendre en soliste pour la première fois au Concert spirituel parisien en 1735, étend de plus en plus son rôle d'accompagnement à celui d'instrument soliste au cours du siècle ³²⁴. La flûte, nous le savons, peut être de plusieurs types. D'une part, la flûte à bec, flûte douce au jeu aisé, dont le large usage durant le XVII^e siècle se maintient au siècle suivant. D'autre part, la flûte traversière, encore appelée « flûte allemande », de facture plus récente et qui dispute la première place à la précédente. Le perfectionnement de la flûte traversière, au début du siècle, en fait un instrument très à la mode, notamment dans les années 1710. Sa popularité grandissante est attestée par les *Affiches de Lyon* : les annonces de flûtes, souvent d'ébène ou d'ivoire et de facture italienne, sont nombreuses. Léonard Michon secrétaire de l'académie des beaux-arts, se met lui-même au *traverso*. Voici ce qu'il en dit :

« Je me suis moi-même avisé, à l'âge de 44 ans, de commencer à jouer de la flûte traversière. Cet instrument est très beau à la vérité et fort à la mode. Mais c'est s'y prendre un peu tard. Depuis deux ans néanmoins que je m'y suis mis, je me tire d'affaire et tiens assez bien ma partie. ³²⁵ »

Les nombreuses partitions pour flûte traversière, qui furent léguées à sa mort au fonds du Concert, attestent de cette pratique d'amateur ³²⁶. Au milieu du XVIII^e siècle, la flûte à bec s'efface finalement devant la flûte allemande.

³²¹ À moins que les termes « ritournelles » ou « symphonie » ne soient intervertis. Nous n'avons trouvé aucun indice désignant à quoi ils correspondaient respectivement. Il est néanmoins évident que ces dénominations correspondent aux divisions entre un « petit chœur instrumental » et la « symphonie » entière. Voir sur ce sujet la thèse d'Edmond Lemaître : *L'Orchestre dans le Théâtre lyrique français chez les Continuateurs de Lully : 1687-1715*, thèse de musicologie, CNSM, 1977, 2 vol., 291 p. ; 75 p.

³²² La date est inscrite en latin sur la première page, dans le titre de l'œuvre.

³²³ Ces indications sont courantes à l'époque. La formule « à demi », par exemple, est abondamment employée dans la version conservée de *l'In convertendo* de Rameau, datant de 1751 (BNF, Rés. Vm¹ 248).

³²⁴ Cf. PIERRE (Constant), *Histoire du Concert Spirituel...*, *op. cit.*, p. 224.

³²⁵ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon*, *op. cit.*, février 1721, t. II, f^o 97 r^o-v^o.

³²⁶ Ces partitions portent toutes l'*ex-libris* de Michon. Sur la bibliothèque de cet amateur, lire le paragraphe correspondant, au premier chapitre de cette partie (p. 167-168).

Les flûtes, comme il a été dit précédemment, sont généralement copiées sur la partie de dessus de violon. La flûte, lorsqu'elle se détache des dessus de violon, peut donner lieu à l'élaboration d'une partie spécifique. Ainsi, le *Deus in nomine* de Dorléans comprend-il une partie séparée supplémentaire d'une flûte accompagnant un récit, flûte qui n'est pas comptée dans le total du matériel d'orchestre. Malgré cela, l'instrument est encore rarement utilisé en *solo*. L'abondance des dessus instrumentaux et notamment la division des parties de flûtes, décrite ci-dessous, démontrent l'importance de ce vent dans la symphonie des grands motets lyonnais. Le seul cas, présent dans les motets de Lyonnais, de partie indépendante de flûte ou de hautbois au-dessus de l'orchestre à quatre ou à cinq – comme il s'en trouve entre autres chez Desmarest, Lalande ou Rameau – se rencontre chez Belouard. Son *Dominus regnavit decorem*, entré à l'académie des beaux-arts entre 1754 et 1761, comporte des parties de hautbois très indépendantes, présentes dans toute l'œuvre à l'exception du dernier mouvement. Le chœur central comporte même deux parties concertantes propres au hautbois et aux flûtes.

En général, les flûtistes sont également hautboïstes, les mêmes musiciens, suivant l'usage, jouant des deux instruments. Au nombre de trois, à la cérémonie pour le vœu du roi, ces musiciens sont d'ailleurs signalés comme « flûtes et hautbois » dans les comptes municipaux³²⁷. Cependant, si la majorité des compositeurs lyonnais ne font jamais intervenir la flûte et le hautbois dans un même mouvement, le *Dominus regnavit decorem* de Belouard évoqué ci-dessus ne suit pas cet usage³²⁸. Le chœur « *Elevaverunt flumina* » (p. 34–66), fait appel à quatre parties de dessus distinctes – « hautbois », « flutes », « 1^{ers} violons » et « 2^{ds} violons » –, écrites en imitation les unes par rapport aux autres. La partie de flûte requiert au moins deux instruments : la désinence de l'instrument est au pluriel et la voix se divise en plusieurs endroits, ce qui n'est pas le cas de celle du hautbois. Un hautboïste et deux flûtistes au moins sont donc nécessaires à l'interprétation de cette œuvre ; et il pourrait s'agir de trois musiciens capables de jouer des deux instruments, mais exceptionnellement divisés dans ce mouvement, le reste du motet étant écrit pour deux hautbois ou un hautbois seul. Ce chiffre de trois constituerait un indice, car il est malheureusement impossible de savoir combien de flûtes ou de hautbois étaient employées dans la symphonie de l'académie des beaux-arts³²⁹. Les partitions des motets de compositeurs lyonnais ne livrent pas beaucoup d'indices. Le copiste d'Estienne, s'il transcrit parfois deux portées de hautbois, ne mentionne jamais la flûte.

³²⁷ [Effectif des musiciens ayant participé à la cérémonie du 8 août], *op. cit.*, 1727–1729.

³²⁸ Estienne signale rarement les hautbois, jamais les flûtes, au contraire de M^{sr} de Villeroi qui indique des flûtes, mais aucun hautbois. Bergiron et Garon – ou Bouzon qui met en symphonie le motet – ne mentionnent qu'une fois la flûte dans leurs compositions respectives (p. 22 pour le premier, p. 21 pour le second).

³²⁹ Pour Vallas, selon la liste des pensionnaires de l'académie datant de 1757, il y a deux flûtistes-hautboïstes : Petit et Rousset. Cf. VALLAS (Léon), [1908], p. 96–97. Les noms des flûtistes et hautboïstes cités dans les archives du salut du 8 août – Durand, Marchand et Le Gout – ne se retrouvent pas dans cette liste, ni dans celle datant de 1765. Cf. annexes IV, V et VIII.

Le compositeur joue souvent sur les timbres des dessus, en créant une alternance entre hautbois, violons et flûtes, qui se répondent tour à tour. Cette alternance est parfois explicite visuellement. Les copistes du *Domine in virtute tua* de Lalouette ou celui du *Domine regnavit Decorem* de Belouard, par exemple, ont choisi de garder quatre portées – deux pour les violons et deux pour les flûtes ou hautbois –, alors que les deux groupes d’instruments se répondent. La majorité des copistes choisissent d’écrire tous les dessus sur les mêmes portées, indiquant parfois le nom d’instruments³³⁰. Un bel exemple est donné dans la première ritournelle de l’*Ecce Domine* de Gautier : le copiste n’écrit qu’une seule portée pour les dessus, mais il indique sur chaque mesure s’il s’agit d’une flûte ou d’un violon, l’effectif changeant au milieu de chaque mesure³³¹.

Les dessus instrumentaux sont parfois divisés en plusieurs pupitres même s’ils jouent à l’unisson, les compositeurs lyonnais semblant apprécier ce procédé d’écriture. Le motet de M^{gr} de Villeroy, par exemple, présente une originalité : il comprend parfois trois portées de flûtes écrites, correspondant en fait à deux parties réelles³³². L’effectif instrumental, ne comporte par ailleurs ni tailles de violon, ni hautbois ou basson.

Mais d’autres compositions présentent un effectif de dessus développé. Estienne, dans son *Accurrite properate*, utilise deux hautbois et trois violons, qu’il nomme séparément dans son prélude initial. Dans le motet *O felix et fausta dies*, les dessus de violon sont au nombre de quatre pour deux hautbois. Le *Gaudete celites* comporte un passage pour quatre dessus séparés, indiqués « 1^{er} dessus », « 2^d dessus », etc³³³. Le *Dominus regnavit* de Belouard requiert deux hautbois et deux violons.

LES PARTIES DE REMPLISSAGE

L’importance des instruments aigus ou graves, qui caractérise la musique française, laisse peu de place aux parties intermédiaires, ou parties de remplissage, que tiennent la haute-contre, la taille ou la quinte de violon. Pourtant ces parties intermédiaires

³³⁰ Rappelons que le terme « violons » peut désigner les violons et les flûtes, et non pas les violons seuls.

³³¹ P. 1, quatrième système.

³³² Voir le paragraphe consacré au *Notus in Judaea Deus* de M^{gr} Neufville de Villeroy, dans notre deuxième partie, au sujet de ses parties intermédiaires (p. 351–352).

³³³ Il s’agit du duo « *Tu mundi arbiter* », p. 67–83. Sur les 3^e et 4^e dessus, on peut lire p. 69 : « tous les viol. des simph. ». Il semble que cette écriture sépare les dessus solistes, jouant de petites ritournelles sur deux mesures, de l’ensemble des dessus marqués « tous ». Toutefois, dans la suite du duo, il y a en fait trois parties réelles, le 2^e et le 3^e dessus étant à l’unisson.

constituent l'une des richesses du fonds de grands motets lyonnais. Nous leur consacrerons donc une section spécifique plus loin ³³⁴.

LA BASSE INSTRUMENTALE

La basse instrumentale, toujours présente pour soutenir l'harmonie, rassemble les différentes basses de l'orchestre. En annexe, un tableau donne le détail précis des instruments jouant la basse instrumentale mentionnés sur les partitions et parties séparées de motets conservés à Lyon. Les titres y sont classés selon leur numéro du catalogue de la bibliothèque du Concert ³³⁵.

La basse peut se diviser en deux portées. La première portée est écrite pour les instruments monodiques : basse de viole, basse de violon, basson, voire serpent. La seconde portée, de basse-continue, ou *continuo*, est écrite pour les instruments polyphoniques, tels que le clavecin, le théorbe, l'orgue, l'épinette ou encore la harpe. Elle est généralement chiffrée. Mais il arrive, et même assez fréquemment, que les portées ne soient pas chiffrées, malgré l'indication « basse continue » écrite. Le chiffrage de la portée de basse se retrouve cependant du début à la fin du catalogue, preuve qu'il était pratiqué tout au long du siècle. Le plus souvent la basse n'est écrite que sur une portée. L'indication « tous », alternant avec « b. c. » (basse-continue), indique alors les changements successifs d'effectif.

Plusieurs instruments peuvent donc jouer la ligne de basse. Nous ne citerons ci-dessous que ceux dont nous avons trouvé trace à Lyon pour l'exécution des grands motets.

▪ **Basse de viole**

Durant toute la première moitié du XVIII^e siècle, la basse de viole, ou viole de gambe, est associée avec prédilection à la voix et est donc très utilisée dans l'exécution des motets. La vogue cesse dans les années 1750, alors que l'instrument est sérieusement concurrencé par les basses de la famille des violons ³³⁶.

³³⁴ Cf. *infra*, dans ce même chapitre (p. 325–353).

³³⁵ Cf. annexe XIV.

³³⁶ Cet abandon survient après la mort de Marin Marais (1728). Il est aussi l'une des conséquences du succès de la musique italienne et des violons.

▪ Basse de violon / violoncelle

On sait que le terme de « basse de violon » recouvre la basse de violon, à quatre ou cinq cordes, ainsi que le violoncelle, légèrement plus petit que celle-ci. Rival de la basse de viole, le violoncelle va lui aussi s'imposer au cours du siècle, suivant l'essor du violon.

Le terme de « violoncelle » n'apparaît que sur deux partitions ; celles-ci n'ont même pas été copiées à Lyon puisqu'il s'agit des motets de Toutain. Le premier, *Lauda filia Sion*, date de 1758 et ne rentre qu'entre 1761 et 1766 au catalogue de l'académie. Le second, *Incipite Domino*, composé une année plus tôt, n'est inscrit au catalogue que peu après le *Lauda filia Sion*. L'instrument y est précisé dans le premier récit : « violoncelle à 3. cordes soutenües ³³⁷ » et plus loin « cordes pincées », comme les autres violons. Cela indique-t-il que le violoncelle n'était pas utilisé par l'académie des beaux-arts avant les années 1760 ? L'académie en possédait pourtant un en 1756 ³³⁸. Nous pensons plutôt que, dans le cas des deux motets cités ci-dessus, le nom de l'instrument se trouve inscrit sur le papier du fait d'une nomenclature instrumentale extrêmement détaillée pour l'époque, qui indique précisément les interventions du violoncelle en soliste ³³⁹. En revanche, dans les autres partitions où les indications d'effectif sont plutôt rares, le terme « basse de violon », quand il existe, se réfère implicitement au violoncelle. L'appellation des deux instruments se confond donc bien souvent. Par ailleurs, la dénomination « basse de violon à cinq cordes », fréquente à Paris, n'apparaît jamais dans les manuscrits conservés à Lyon ³⁴⁰.

▪ Contrebasse

La contrebasse apparaît bien plus tard que celui-ci, dans le courant du XVIII^e siècle. Le Concert en possède deux en 1756 ³⁴¹. C'est un instrument dont on trouve trace dans les partitions lyonnaises. En effet, il arrive qu'elle soit ajoutée à l'effectif global. C'est le cas par exemple dans le *Cantate Domino* de Toutain : un copiste supplémentaire a inséré spécialement dans les chœurs une portée au-dessous de la partie de basse usuelle,

³³⁷ Cette indication se trouve sur la première mesure de l'œuvre. Il s'agit vraisemblablement de trois violoncelles, dont le jeu à « cordes soutenües » contraste avec celui à « cordes pincées ». Il est vrai qu'il existait des violoncelles – et surtout beaucoup de contrebasses – à trois cordes, notamment à Vienne. Il est également possible qu'un violoncelle avec une roue, faisant sonner des cordes sympathiques en bourdon ait existé, comme pour d'autres instruments à cordes et clavier vers la fin du XVIII^e siècle. Cependant, l'accord de trois sons (*rê-la-rê*) en blanches sur lequel est inscrite cette mention indiquerait plutôt la présence de trois instruments, le chevalet n'étant jamais assez plat pour que l'on puisse jouer trois cordes ensemble sur une longue durée. Nous remercions Hilary Metzger pour ces avis sur la question.

³³⁸ Cf. *Inventaire General De Tous les meubles meublants & instruments de musique...*, *op. cit.* (cf. annexe VI).

³³⁹ Dans le *Lauda filia Sion*, le violoncelle est indiqué sous la mention « avec archet » qui ne concerne que lui.

³⁴⁰ Cf. LEMAÎTRE (Edmond), *L'Orchestre dans le Théâtre lyrique français chez les Continuateurs de Lully*, *op. cit.*

³⁴¹ Cf. *Inventaire General De Tous les meubles meublants & instruments de musique...*, *op. cit.* (cf. annexe VI).

précisant la nature de l'instrument³⁴². La ligne de la contrebasse est simplifiée rythmiquement. Mais lorsque l'écriture est adaptée aux capacités de l'instrument, le copiste n'ajoute pas de portée et précise : « la mesme basse pour la contre basse »³⁴³. Le *Benedictus Dominus* d'Estienne, entré au catalogue avant 1754, comporte aussi une portée supplémentaire p. 42–71. Elle n'est composée que de rondes et attribuée à la « contrebasse ».

Quant au motet exécuté pour le vœu du roi, il comptait dans sa symphonie une contrebasse, jouée par Martin-François Donzelague le cadet, que le détail des effectifs sépare des « basses de symphonie » ou « basses d'accompagnement »³⁴⁴.

▪ Basson

Très utilisé dans la musique d'église, le basson est très fréquemment mentionné dans les partitions du fonds lyonnais et ce durant toute la période de 1713–1774. Cet instrument, qui sera pour la première fois soliste au Concert spirituel en 1732, peut être considéré comme un instrument habituel de la symphonie³⁴⁵. Le *Dominus regnavit* de Belouard, daté de 1760, lui confie une partie concertante assez virtuose, au-dessus des autres basses³⁴⁶.

Deux motets de Toutain, envoyés de la ville de Rouen au Concert de Lyon, ont une partie de basson écrite en *ut* 4³⁴⁷. Le *Jubilate Deo* de Mondonville, copié par Bergiron et catalogué à la suite des œuvres de Toutain, utilise lui-aussi cette même clé de lecture³⁴⁸. Ce sont les uniques exemples de cette écriture.

³⁴² Il s'agit vraisemblablement du copiste Lyon–33 (cf. chapitre II, p. 263–264). La composition de Toutain, n° 226, est entrée au catalogue entre 1754 et 1766, donc assez tardivement. Pourquoi Bergiron, qui copie la partition entière, n'y avait-il pas transcrit de contrebasse ?

³⁴³ P. 78. La portée est ajoutée à nouveau à la page suivante.

³⁴⁴ [Effectif des musiciens ayant participé à la cérémonie du 8 août], *op. cit.*, 1727–1729, 1732 et 1735.

³⁴⁵ Cf. PIERRE (Constant), *Histoire du Concert Spirituel...*, *op. cit.*, p. 224. Le basson fait partie des instruments autorisés à l'église. On lui donne donc un rôle concertant dans la musique religieuse. Rappelons cependant que les motets lyonnais sont exécutés dans le cadre du concert ou dans des chapelles conventuelles, l'usage du diocèse de Lyon bannissant toute polyphonie.

³⁴⁶ P. 69. Il est indiqué « basson seul ». L'autre ligne de basse, beaucoup plus statique rythmiquement, est écrite pour la contrebasse.

³⁴⁷ Il s'agit précisément du *Lauda filia Sion* et de l'*Incipite Domino*. Ces partitions ont toutes deux été copiées par le même copiste Lyon–42 et possèdent de nombreuses caractéristiques identiques, telles que le papier utilisé, la présentation générale, etc.

³⁴⁸ Le motet de Mondonville porte le n° 261, tandis que les deux œuvres de Toutain portent les n°s 254 et 259.

▪ Serpent

L'unique trace d'un serpent provient encore de l'orchestration très détaillée de l'*Incipite Domino* de Toutain. Dans le deuxième mouvement – « *Dominus conterens bella* », « Combat. Vivement » –, une des deux portées de basse instrumentale porte l'indication : « Serpent au dessous pour imiter le Canon, ou pédalle d'orgue ». Si le serpent est donc requis dans ce cas spécifique pour produire un effet guerrier, rien ne prouve que le serpent ait été véritablement utilisé dans les grands motets à Lyon. En effet, le copiste de ce motet est probablement rouennais et les indications qu'il porte sur la partition ne tiennent certainement pas compte des contingences de l'orchestre lyonnais ³⁴⁹.

▪ Théorbe

Le théorbe n'est nommé qu'une fois dans le *corpus* étudié, dans le jeu de parties séparées de l'*Exaltabo te* de Valette de Montigny. Le motet date, d'après son numéro de catalogue, des années 1720–1730 ³⁵⁰.

▪ Clavecin

Le Concert possédait deux clavecins, faits par Pierre Donzelague. La ville de Lyon a une grande tradition de facture de clavecin. Citons pour exemples célèbres les facteurs Desruisseaux, Collesse ou encore Donzelague, dont certains instruments conservés aujourd'hui attestent du savoir-faire et de l'originalité ³⁵¹.

Le clavecin est bien entendu présent de façon homogène sur l'ensemble du fonds musical. Les chiffrages, reportés sur de nombreuses partitions, ainsi que l'indication nominative de l'instrument, fréquente comparativement aux autres basses, sont autant d'indices qui permettent de penser à une utilisation *quasi*-systématique. Il est évident que

³⁴⁹ Ce copiste est répertorié Lyon-42 (*cf.* chapitre II, p. 268–269). Il pourrait s'agir de Louis-François Toutain.

³⁵⁰ Le motet porte en effet le n° 86. Il suit de peu le *Dixit Dominus* de Campra (n° 78) exécuté en 1721 et le *Notus in Judaea Deus* de M^{gr} de Villeroy (n° 81), daté entre 1718 et 1731. Sur la chronologie du catalogue, voir la section consacrée aux reliures (p. 189–206).

³⁵¹ *Cf.* PUSSIAU (Vincent), « Gilbert Deruisseaux, facteur de clavecins lyonnais », *in* : *Musique-images-instruments*, n° 2, 1996, p. 150–167 ; *Id.*, « Lyon et la facture instrumentale aux XVII^e et XVIII^e siècles », *in* : *Bulletin de la Société Historique et Archéologique de Lyon*, t. XXIII, Lyon : Archives municipales, 1997, p. 65–93. ; *Id.*, « Joseph Collesse, éléments biographiques (Rennes, 30 janvier 1717–Lyon, 28 janvier 1776) », *in* : *Musique-images-instruments*, n°4, 1998, p. 71–76 ; *Id.*, à paraître, *Le Clavecin Donzelague et la facture lyonnaise aux XVII^e et XVIII^e siècles*, actes des Journées 2008 de l'association Clavecin en France, 8 mars 2008.

Le clavecin Donzelague conservé au musée des tissus et arts décoratifs de Lyon présente une originalité dans sa construction : les barres renforçant la tenue de la caisse sont placées quasiment dans le sens des cordes, épousant la direction de l'éclisse courbe au lieu de contrer la tension du cordage. Malgré cette construction, apparemment aberrante par rapport aux contraintes des forces, l'instrument ne se déforme pas.

celle-ci se limite à la salle de concert et, plus généralement, que l'instrument cède sa place à l'orgue quand il y en a un.

▪ Orgue

L'orgue est mentionné dans trois matériels d'orchestre : le *Deus in nomine* de Campra, qui n'appartenait pas à l'académie, l'*Exaltabo te* de Valette et l'*Incipite Domino*, envoyé par Toutain. Dans le premier motet, l'appellation est alternative : « basse continue ou orgue »³⁵². Le motet de Toutain, nous l'avons vu précédemment, ne l'utilise qu'en pédale, en remplacement éventuel du serpent.

L'exécution de grands motets dans les chapelles conventuelles lyonnaises bénéficiait d'un accompagnement à l'orgue. En effet, si l'instrument est proscrit par l'Église de Lyon, mais aussi par l'ordre des Chartreux et des Oratoriens, les autres couvents et monastères, qui ne sont pas soumis à la liturgie séculière, possèdent de belles orgues au siècle des Lumières³⁵³. Malheureusement, ces instruments, confisqués à la Révolution, n'ont pas été conservés. On en trouve néanmoins trace pour le couvent des Augustins, l'hôpital de la Charité, les Carmes, l'hôtel-Dieu, les Cordeliers ou encore les Jacobins, qui possédaient tous un orgue. Jean-Philippe Rameau, lors de son séjour à Lyon en 1714, tint ainsi l'orgue du couvent des Jacobins, juste avant Antoine Fiocco. Louis-Joseph Collesse,

³⁵² Le terme « orgue » ou « organo » équivaut, au XVIII^e siècle, à l'expression « basse-continue ». Cf. BROSSARD (Sébastien de), « organo », in : *Dictionnaire de musique* [...], Paris : Christophe Ballard, 1703, s. p. : « Les Italiens se servent ordinairement du mot *Organo*, pour marquer la Basse-Continue chiffrée. »

³⁵³ Sur les orgues, nous renvoyons aux travaux de Jean-Marc Baffert : « Les orgues à Lyon du XVI^e au XVIII^e siècle », in : « Cahiers et mémoires de l'orgue », *L'orgue*, n^o 11, 1974, p. 1–55 ; « Orgues lyonnaises avant 1800 », in : *Les orgues de Lyon*, ouvrage collectif, Chambéry : Comp'Act, coll. Orgues du département du Rhône, 1992, t. I, p. 23–27.

Des orgues existaient pourtant dans les chapitres de l'église de Lyon, tels que Saint-Paul ou Saint-Nizier, jusqu'au XVI^e siècle. Ils seront détruits ou gravement endommagés en 1562 par les troupes réformées du baron des Adrets. Les orgues se multiplieront par la suite au XIX^e siècle, malgré la réticence du clergé lyonnais. Voici, pour illustration ce que constate Claude-Louis Morel de Voleine :

« Au point de vue liturgique, leurs effets ont été funestes ; elles ont amené la décadence du plain-chant et seront la cause de sa ruine complète, par l'introduction d'un élément contraire à la tonalité ecclésiastique, par les tendances naturelles de l'harmonie aux allures de la tonalité et du rythme de la musique, par l'habitude que ces instruments introduisent peu à peu, de supprimer ou de mutiler à leur profit une partie des offices et des cérémonies. Les orgues ont amené, comme l'a si judicieusement observé M. Nohac, une perturbation grave dans les rites et dans les habitudes pieuses ; les fidèles s'habituent à venir moins pour se recueillir que pour juger du mérite des artistes dont les noms sont proclamés et dont les séances sont annoncées avec fracas ; et quand la veille des grandes fêtes ils se rendent à leur église pour se réconcilier au tribunal de la pénitence ou se préparer par de sérieuses méditations, ils en sont éloignés par les exercices de l'organiste qui repasse son morceau du lendemain, accorde ses tuyaux ou fait répéter un motet. » (*De l'influence de la liturgie catholique sur l'architecture et les arts qui en dépendent principalement dans le diocèse de Lyon*, Lyon : A. Vingtrinier, 1861, p. 40–41).

facteur de clavecin, se charge de l'accord et de l'entretien de cet instrument de 1749 à 1755. Son neveu sera organiste à l'hôpital de la Charité de 1769 à 1772 ³⁵⁴.

Dès 1761, l'académie des beaux-arts loue un orgue moyennant 150 livres par trimestre, à l'organiste et facteur Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier, qui se produit au Concert spirituel parisien en 1759 ³⁵⁵. Cet instrument est peut-être celui de son père Jean-Baptiste. En effet, aucun orgue ne figure parmi les instruments que sa veuve cherche à vendre, trois mois après son décès, en 1763 ³⁵⁶. L'installation de l'instrument nécessite quelques aménagements dans la salle du Concert : un charpentier vient « agenc[er] sur l'orquestre du Concert les plafons et le siège pour recevoir l'orgue et l'organiste ³⁵⁷ ». Aucune description de cet instrument, dont l'usage ne se bornait pas à l'accompagnement, ne nous est parvenue ³⁵⁸.

▪ Répartition des basses

Le motet de Valette de Montigny, *Exaltabo te*, conservé en parties séparées, nous fournit des renseignements précieux sur les instruments qui tiennent la partie de basse dans l'orchestre dans le premier quart du siècle. En effet, si de nombreuses indications sont présentes sur les partitions, souvent en-dessous des systèmes dont la basse-continue constitue la dernière portée, l'analyse des parties séparées des basses orchestrales permet de noter exactement dans quels versets interviennent les différents instruments. Ce motet contient les six parties de basses suivantes (nous indiquons la présence ou non de chiffrage, ainsi que la clé) :

³⁵⁴ Pour toutes ces informations, nous renvoyons aux écrits de Jean-Marc Baffert cités dans la note précédente. L'auteur donne en annexe la liste de tous les organistes lyonnais, ainsi que des travaux effectués sur les orgues et recensés avant 1800 (« Orgues lyonnais avant 1800 », *op. cit.*, p. 25–26)

³⁵⁵ *Comptabilité municipale*, 1762, AML, CC 3417, pièce 39 : Charpentier reçoit 48 livres « pour le Louïage de l'orgue dont on se sert au concert, et ce pour l'année 1761 ». Sur le passage de Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier au Concert spirituel, voir : PIERRE (Constant), *Histoire du Concert Spirituel...*, *op. cit.*, p. 128.

³⁵⁶ *Affiches de Lyon*, n° 16, 20 avril 1763, p. 62 : « Fonds d'instruments, à vendre tels que clavessins, violons, basses, paredessus de viole, tympanon & autres, tant faits que prêts à faire, & tous les outils nécessaires à la facture des instruments : s'adresser à M^{de}. la Veuve Charpentier, place de la grande Douane ». L'orgue de Beauvarlet-Charpentier père était donc peut-être celui qu'utilisait le Concert, depuis deux années déjà. Cf. VALLAS (Léon), [1908], p. 122.

³⁵⁷ *Comptabilité municipale*, 26 et 30 janvier 1761, AML, CC 3398, pièce 104.

³⁵⁸ Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier fait entendre à plusieurs reprises des concertos pour orgue de sa composition au cours des années 1760. Cf. VALLAS (Léon), [1908], 1908.

- « Premiere basse de violon »	non-chiffrée – <i>fa</i> 4
- « Premiere basse de violon »	non-chiffrée – <i>fa</i> 4
- « Basse continue »	non-chiffrée – <i>fa</i> 4 / <i>ut</i> 3
- « Basse [continue ³⁵⁹] pour le théorbe »	chiffrée – <i>fa</i> 4
- « Basse continue [pour le clavecin ³⁶⁰] »	chiffrée – <i>fa</i> 4 / <i>ut</i> 3
- « Basse continue <i>organo</i> »	chiffrée – <i>fa</i> 4 / <i>ut</i> 3
-	

Trois des parties sont de la main d'un premier copiste, tandis qu'un second a ajouté les parties de théorbe, basse-continue et la deuxième « premiere basse de violon »³⁶¹. L'entrée de l'œuvre au catalogue de l'académie date des années 1720 environ³⁶² ; ceci explique la présence du théorbe, qui disparaîtra peu après, ou l'absence de violoncelle. La structure de l'œuvre, présentée en annexe, met en évidence l'effectif de chaque verset³⁶³. L'examen des parties propres à chaque instrument confirme bien les habitudes de l'époque : « basse continue », clavecin et orgue jouent dans tous les versets. Les basses de violon n'interviennent que dans les chœurs, les prélude et postlude du premier récit, le *quatuor* et un autre ensemble non déterminé³⁶⁴. Quant au théorbe, il accompagne tous les ensembles, à l'exclusion des chœurs. La basse-continue sans chiffrage pourrait faire penser à une autre basse de violon ou à un basson, bien qu'elle n'intervienne pas aux mêmes moments que les violons.

Le *Domine in virtute tua* de Lalouette, assez proche du précédent motet dans le catalogue, comporte une indication pour la basse de viole³⁶⁵. Celle-ci est associée au clavecin sur la deuxième portée de basse instrumentale, chiffrée et bien moins virtuose que la première portée, attribuée au basson et à la basse de violon³⁶⁶. Néanmoins, dans le *Te Deum* de ce même compositeur, cette basse de viole se trouve écrite avec les bassons sur une deuxième portée, la première étant réservée à la seule basse-continue.

Dans les parties séparées conservées du *Domine salvum fac regem* anonyme, se trouvent une « basse des chœurs », une « basse continue pour le clavecin » et une « basse continue ». À quoi renvoie la basse des chœurs ? Probablement aux basses de violon, si l'on s'en réfère à l'*Exaltabo te* de Valette cité plus haut, voire au serpent. La présence d'une partie écrite explicitement pour le clavecin indique que l'œuvre n'a pas été

³⁵⁹ Ce mot a été ajouté par une autre main.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ Le premier copiste est le copiste Lyon-11, le second Lyon-13 (*cf.* chapitre II, p 247-248 et 249).

³⁶² *Cf.* note 350, p. 311.

³⁶³ *Cf.* annexe XV.

³⁶⁴ Les parties de « basse-continue des chœurs » du *Deus in nomine* de Dorléans pourraient également correspondre à ces basses de violon : elles sont au nombre de trois et n'interviennent que dans les chœurs et certains interludes instrumentaux.

³⁶⁵ Le *Domine in virtute tua* de Lalouette porte le n° 70, et l'*Exaltabo te* de Valette de Montigny le n° 86. Ils datent tous les deux d'environ 1713-1727.

³⁶⁶ Ces indications se lisent sur la deuxième page de la partition.

nécessairement composée pour la cérémonie du 8 août, pendant laquelle on exécutait un *Domine salvum fac regem*, dans la chapelle de la Trinité, toute proche du Concert, chapelle qui possédait un orgue supplantant le clavecin ³⁶⁷.

Le *Deus in nomine tuo* de Campra, exemplaire qui n'appartenait pas à l'académie, comporte deux parties de basse-continue, dont une est indiquée comme « 2^e basse continue ou orgue ». Le *Deus in nomine* de Dorléans comporte deux parties de « basse continue des chœurs », comme les motets précédents, ainsi qu'une « basse continue du clavecin », soit au total trois parties de basses, dont aucune n'est chiffrée.

Le basson peut jouer sur les différentes parties de basses instrumentales. Le *Dominus regnavit* de Belouard en est l'illustration : l'instrument est joint tantôt à la contrebasse, tantôt aux basses des chœurs ou aux basses de violon et basse-continue. Le récit « *Testimonia tua* », à quatre portées pour dessus, « hautbois seul », « basson seul » et « contrebasse » porte l'indication suivante, p. 69 : « Ce récit peut s'exécuter sans contrebasse ». Dans cette partition, la configuration des basses est donc extrêmement malléable.

L'effectif pour la cérémonie du vœu du roi de 1727 à 1729 offre une autre répartition des basses ³⁶⁸. Le théorbe n'est pas employé et les basses se divisent suivant les années entre sept à huit « basses d'accompagnement » intervenant dans le petit chœur instrumental, trois ou quatre « basses de symphonie », deux ou trois bassons et une contrebasse. Les basses d'accompagnement sont probablement composées de basses de violon ou de viole, comme l'indiquerait la présence de femmes – M^{mes} De Caix, Garnier et Denibar – parmi les musiciens. En effet, les femmes sont souvent préposées à jouer de cet instrument ³⁶⁹. Mais l'aîné des Donzelague, facteur de clavecin, est également cité dans cette catégorie.

LES TROMPETTES ET TIMBALES

La trompette et les timbales, instruments de nature militaire, peuvent être occasionnellement introduites dans la symphonie des grands motets. Ceci reste

³⁶⁷ Cette cérémonie a été décrite dans le chapitre III de notre première partie (p.74–102).

³⁶⁸ [Effectif des musiciens ayant participé à la cérémonie du 8 août], *op. cit.*, 1727–1729. Cf. annexe VIII.

³⁶⁹ Cf. Constant PIERRE, *Histoire du Concert Spirituel...*, *op. cit.*, p. 97. Au Concert spirituel, dans la première moitié du siècle, les femmes se limitent à jouer de la viole. Uffenbach, cité plus haut (note n° 306, p. 300), remarque également qu'en 1715, le Concert compte deux femmes gambistes.

exceptionnel et renforce la solennité d'une œuvre telle qu'un *Te Deum*. Le timbalier pouvait jouer d'un autre instrument ³⁷⁰.

Certains motets, dont nous donnons la liste ci-dessous, intègrent à l'orchestre des trompettes et des timbales. Elles sont indiquées sur la portée des dessus pour la trompette, des basses pour la paire de timbales :

- Campra, *Beati omnes qui timent* : trompette ³⁷¹.
- Colin de Blamont, *Te Deum* : trompette et timbales.
- Desmarest, *Te Deum* : trompette, timbales ³⁷².
- Toutain, *Incipite Domino* : trompette et timbales.
- Valette de Montigny, *Surge propera* : trompette et timbales.

* * *

Au regard des analyses précédentes, les transformations de la symphonie dans la première moitié du siècle correspondent singulièrement à la professionnalisation de l'orchestre. En 1726, des musiciens sont engagés à l'académie des beaux-arts pour seconder les amateurs ; ils les remplacent en totalité en 1736 ³⁷³. Or, ces années vont voir disparaître assez rapidement les quintes de violon, les dessus et basses de viole et le théorbe. C'est également à cette époque que le violoncelle et le basson commencent à être traités comme soliste, et que la flûte s'émancipe peu à peu des violons. La symphonie ne va guère changer après cette période, si ce n'est l'ajout d'un orgue dont se pourvoit la salle de Concert.

L'exécution des motets dans les églises des abbayes, couvents et monastères lyonnais, ne semble pas présenter une grande différence avec les concerts hebdomadaires au sein de l'académie. Les musiciens, ainsi que le maître de musique, sont d'ailleurs souvent les mêmes. L'instrumentation des grands motets à Lyon est donc bien conforme aux pratiques musicales françaises et ne présente que de petites originalités, comme parfois plusieurs parties de flûtes ou de dessus de violon.

³⁷⁰ LA GORCE (Jérôme de), « L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau », in : *Revue de musicologie*, t. LXXVI, n° 1, 1990, p. 23–43.

³⁷¹ En alternance avec le violon, la trompette est écrite sur la même portée p. 28 et 31, dans le récit « *Procentisti* ».

³⁷² Le *Te Deum* de Desmarest conservé à Lyon comporte, dans le prélude du chœur initial, plusieurs incohérences, que nous détaillons dans notre troisième partie (chapitre II, p. 455–457).

³⁷³ Cf. VALLAS (Léon), [1908]

C. Notions d'effectif, à partir de l'analyse des parties séparées

Le matériel d'orchestre, au XVIII^e siècle comme aujourd'hui, est constitué de « parties séparées », petits cahiers contenant la portée musicale isolée de chaque instrument ou voix pour l'œuvre entière³⁷⁴. Elles sont copiées à la main d'après la partition³⁷⁵. Cette dernière sert au maître de musique, tandis que les exécutants n'ont que leur propre partie sous les yeux. Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*, explique la méthode pour extraire les parties séparées, indiquant que « c'est l'opération la plus simple de l'Art » pour un copiste³⁷⁶. Ainsi, cet auteur attire l'attention, à titre d'exemple, sur les parties de hautbois qui proviennent des parties de violons et doivent être ajustées, ainsi que sur les croches dans les parties vocales qui doivent être bien détachées pour que le chanteur voie où placer les syllabes. En réalité, les parties séparées comportent souvent des erreurs d'inadvertance de copistes et l'exécution demande parfois quelques ajustements.

De nombreuses partitions conservées à la bibliothèque municipale de Lyon portent la trace de leur copie en parties séparées. On observe en effet, à la fin de chaque section, après la barre de mesure finale, écrit bien souvent à l'encre, un nombre qui correspond au total de mesures du passage. Cette donnée permet de reporter les mesures à compter sur les parties qui ne jouent pas ou de vérifier peut-être que celles-ci comportent le nombre exact de mesures, et surtout à définir la durée d'un mouvement³⁷⁷. Cet indice reste à interpréter avec précautions. En effet, d'après le catalogue de la bibliothèque de l'Académie, le *Confitebor tibi* de Pétouille, n° 257, n'avait pas de jeu de parties séparées ; or, on trouve des nombres de mesures sur la partition, ce qui pourrait indiquer qu'il existe bien un tel jeu. Est-ce le catalogue, sur lequel n'a pas été reporté le nouveau matériel vocal et orchestral, qui est en cause ou encore l'indication de mesures à compter qui ne constitue pas une preuve certaine ?

L'examen des parties séparées est intéressant à plusieurs titres. D'une part, une partition dont on tire un jeu de parties séparées est une œuvre dont on a programmé l'exécution. Elle n'est donc pas un simple ornement de bibliothèque, mais une

³⁷⁴ Rappelons qu'une partie est, par définition, « le nom de chaque Voix ou Mélodie séparée, dont la réunion forme le Concert », tandis que « la collection de toutes les Parties d'un même ouvrage, écrites l'une au-dessous de l'autre, s'appelle Partition ». Cf. ROUSSEAU (Jean-Jacques), « Partie », in : *Dictionnaire de musique*, op. cit., p. 368.

³⁷⁵ Seuls six grands motets de Lully ont été gravés en parties séparées par Christophe Ballard en 1684. Ces motets sont ceux qui sont conservés à Lyon, dans une mise en partition manuscrite.

³⁷⁶ ROUSSEAU (Jean-Jacques), « Copiste », in : *Dictionnaire de musique*, op. cit., p. 129.

³⁷⁷ On trouve ces nombre de mesures à Lyon sur toutes les partitions gravées des motets de Lalande, mais également, entre autres, sur les motets *Confitebor tibi* de Delaunay, *Quare fremuerunt gentes* de Lalande (ms), *Paratum cor meum* de Levens, *Stabat mater* de Pergolèse et *Confitebor tibi* de Pétouille. Ils se relèvent aussi fréquemment sur les partitions parisiennes. Ils nous permettent aujourd'hui de connaître le *tempo*. Cf. SAWKINS (Lionel) éd., *Lalande et ses contemporains. Actes du colloque international : Versailles 2001. Hommage à Marcelle Benoit*, Marandreuil : Abbesses, 2008, 308 p.

composition qui a été véritablement jouée. La présence de parties séparées constitue en cela un indice d'exécution.

D'autre part, l'étude des parties séparées constitue aussi un bon indicateur pour connaître l'orchestration effective des motets. Elle ne révèle cependant qu'une partie de celle-ci, puisqu'il nous est impossible de savoir combien de musiciens lisaient une même partie. Les parties de basse-continue pour clavecin ou *organo* ne servent bien sûr qu'à une seule personne, comme peut-être celle des basses de violon ou des récitants, mais les autres peuvent être communes à deux, voire trois musiciens. De plus, les hautbois et les flûtes sont généralement écrits sans distinction sur les parties de dessus de violon ; quand ils ont une voix qui leur est propre, ils peuvent faire l'objet d'un passage réécrit spécialement, mais cela reste rare. Le nombre de parties séparées ne permet donc en aucun cas de déterminer le nombre d'exécutants. Léon Vallas s'arrête à ce premier constat, affirmant, quant à l'orchestre de l'académie des beaux-arts, que :

« Si les parties séparées d'orchestre de la bibliothèque du Concert, sauf pour deux ou trois œuvres, ont complètement disparu, de leur dépouillement nous n'aurions pu rien conclure concernant cette composition, car les arrangements des diverses parties devaient se faire aux répétitions même et d'une manière très libre. ³⁷⁸ »

Malgré tout, si l'étude des parties séparées ne permet pas de conclure sur certains points – nombre exact d'exécutants –, elle révèle des informations précieuses sur la pratique musicale à Lyon. Deux éléments permettent de connaître les matériels d'orchestre : les quelques parties séparées de grands motets conservées dans le *corpus*, d'une part, et le catalogue de la bibliothèque de l'académie, d'autre part, qui indique pour chaque œuvre le nombre de parties séparées, même si celles-ci ne sont pas conservées. De ces deux sources peuvent être tirées des indications générales, mais aussi des particularités concernant l'instrumentation des grands motets à Lyon.

1. Les grands motets lyonnais conservés en parties séparées

Le fonds de Lyon conserve une partie du matériel d'orchestre de sept grands motets seulement, dont la partition a d'ailleurs disparu dans tous les cas. Un tableau général des effectifs est donné en annexe ³⁷⁹ :

- ANONYME, *Domine salvum fac regem* : 15 parties séparées (notées ps par la suite) conservées (15 inscrites au catalogue de l'académie des beaux-arts) ³⁸⁰.

³⁷⁸ VALLAS (Léon), [1908], p. 10. En réalité, la bibliothèque municipale de Lyon conserve sept motets en parties séparées, dont six proviennent de la bibliothèque du Concert. Nous en donnons la liste ci-dessous.

³⁷⁹ Cf. annexe XVI.

- CAMPRA, *Deus in nomine tuo* : 5 ps conservées
(cette œuvre n'appartenait pas à l'académie des beaux-arts)³⁸¹.
- CAMPRA, *Te Deum* : 3 ps conservées
(29 inscrites au catalogue de l'académie)³⁸².
- DORLÉANS, *Deus in nomine* : 30 ps + 1 récit de flûte conservés
(30 inscrites au catalogue de l'académie)³⁸³.
- GILLES, *Messe des morts* : 1 ps conservée
(44 inscrites au catalogue de l'académie)³⁸⁴.
- LALANDE, *Ad te Domine clamabo* : 3 ps conservées
(2 inscrites au catalogue de l'académie)³⁸⁵.
- LOTTI, *Laudate pueri* : 20 ps conservées
(20 inscrites au catalogue de l'académie)³⁸⁶.
- VALETTE de MONTIGNY, *Exaltabo te* : 9 ps conservées
(43 inscrites au catalogue de l'académie)³⁸⁷.

Lorsque les parties séparées sont copiées par plusieurs mains différentes (ce que nous avons pris soin d'indiquer en note pour chacune des œuvres citées ci-dessus), cela indique le plus souvent des exécutions postérieures à celle qui a nécessité une première copie du matériel. Tout d'abord, le copiste principal fournit un jeu assez complet de parties, lequel

³⁸⁰ **D'une première main (copiste Lyon-41)** : 1^{er} dessus, 2^e dessus, haute-contre du petit chœur, taille du petit chœur, basse-taille du grand chœur, basse chantante – dessus de violon, haute-contre de violon, taille de violon, quinte de violon, basse-continue.

D'une deuxième main (copiste Lyon-36) : basse chantante – basse des chœurs – dessus de violon, basse-continue pour le clavecin.

³⁸¹ **D'une même main (copiste Lyon-37)** : haute-taille récitante, basse-taille ou concordant récitant, basse-taille récitante (écrite en *fa* 4) – basse-continue, 2^e basse-continue ou orgue.

³⁸² D'une unique main (copiste Lyon-33) : 3 × dessus des chœurs.

³⁸³ **D'une première main (copiste Lyon-04)** : 2 × 2^e dessus des chœurs, 2 × haute-contre des chœurs, 2 × taille des chœurs, 2 × basse-taille des chœurs, 2 × basse des chœurs – 1^{er} dessus de récit, haute-contre de récit, taille de récit, basse-taille de récit – 1^{er} dessus de violon et d'accompagnement, 2^e dessus de violon et d'accompagnement, 2^e dessus de violon et des chœurs, basse-continue du clavecin, 2 × basse-continue des chœurs et un récit pour flûte.

D'une deuxième main (copiste Lyon-22) : 1^{er} dessus des chœurs, 2^e dessus des chœurs, basse des chœurs – 1^{er} dessus de violon des chœurs, 2^e dessus de violon et des chœurs, basse-continue des chœurs.

D'une troisième main (copiste Lyon-23) : 2^e dessus des chœurs – 1^{er} dessus de violon, 2^e violon des chœurs.

D'une quatrième main (copiste Lyon-24) : 2^e dessus des chœurs.

³⁸⁴ Uniquement les 1^{ers} dessus des chœurs.

³⁸⁵ 2 × 1^{er} dessus des chœurs, 2^e dessus des chœurs.

³⁸⁶ Chaque partie a été doublement copiée, par les copistes Lyon-31 et Lyon-32. Il y a donc deux jeux de dix parties : 2 × *canto*, 2 × *alto*, 2 × ténor, 2 × *basso*, 2 × *primo violino*, 2 × *secundo violino*, 2 × hautbois, 2 × *alto viol[in]a*, 2 × ténor *viol[in]a*, 2 × *basso continuo*.

³⁸⁷ **D'une première main (copiste Lyon-11)** : haute-contre de violon, taille de violon, basse de violon, basse-continue pour le clavecin.

D'une deuxième main (copiste Lyon-12) : 2^e dessus de violon des chœurs.

D'une troisième main (copiste Lyon-13) : basse-continue pour le théorbe, basse-continue, basse de violon.

D'une quatrième main (copiste Lyon-32) : basse-continue *organo*.

est grossi au fur et à mesure, pour répondre au renforcement du chœur ou de l'orchestre, ou peut-être pallier la perte de feuillets lors de concerts. Au cours des exécutions, l'ensemble instrumental est généralement augmenté de dessus de cordes ou de basses instrumentales. Le *Deus in nomine* de Dorléans illustre bien cet usage : quatre personnes différentes ont copié les parties, mais le premier jeu est très complet, tandis que les autres ajoutent des parties de chœur ou de cordes.

2. Les parties séparées dans le catalogue du Concert

Le catalogue des grands motets conservés dans la bibliothèque de l'académie des beaux-arts indique pour chaque œuvre, après son numéro, le titre et le nom du compositeur, si elle est conservée en partition ou non, ainsi que le nombre des parties séparées correspondantes s'il y en a. Nous avons établi, d'après ces renseignements, un diagramme représentant la proportion d'œuvres pour un même nombre de parties séparées, selon les tranches chronologiques du catalogue : 1713–1754, 1754–1766 et 1766–[1774 ?] ³⁸⁸. Ce document fait apparaître très nettement l'évolution entre les différentes périodes. Il permet aussi d'établir une classification des effectifs en plusieurs groupes. Voici donc ce qui apparaît à la lecture de ce document synthétique :

Entre 1713 et 1754, on observe une grande disparité. Mais les œuvres peuvent être rassemblées en plusieurs groupes, recouvrant toute la période :

Très petits effectifs : de cinq à quinze parties séparées. Cette première catégorie regroupe trente œuvres. Il s'agit principalement de grands motets d'Estienne et des motets de l'ancienne bibliothèque d'Hedelin, mais aussi de quelques œuvres souvent italiennes ou de compositeur anonyme ³⁸⁹.

Effectifs réduits : de vingt-six à trente-trois parties séparées. Cet ensemble compte trente-quatre œuvres.

Effectifs moyens : de trente-six à quarante-six parties séparées. C'est l'effectif le plus commun, qui concerne soixante-seize motets, plus du double des autres groupes. On compte même vingt motets auxquels correspondent des matériels de quarante-trois parties séparées ! Cette tranche est la plus représentative de toutes, et ce durant toute l'activité de l'académie.

³⁸⁸ Cf. annexe XVII. Le catalogue des motets à grand chœur est arrêté une première fois en 1754, une deuxième en 1766. Les dernières œuvres datent d'après 1766. Il comporte donc trois tranches chronologiques. Pour plus de détails, nous renvoyons au chapitre de cette partie sur la bibliothèque du Concert, notamment à la section concernant ses catalogues (p. 172–181).

³⁸⁹ Sur Hedelin, voir paragraphes p. 165–167.

Effectifs importants : de quarante-huit à cinquante-trois parties séparées. Ce grand nombre de parties séparées correspond à des motets gravés de Lalande et Colin de Blamont, soit quinze œuvres au total, dont beaucoup sont comprises entre les n^{os} 175 à 183 du catalogue.

Effectifs exceptionnels : jeu important de parties séparées, supérieur à cinquante-huit. Le caractère exceptionnel est attesté par le petit nombre de motets correspondants. Seul quatre motets sont concernés :

- Belissen, *Nisi Dominus*, 58 ps, n^o 214.
- Rameau, *In convertendo*, 60 ps, n^o 77.
- Estienne, *Veni virgo*, 66 ps, n^o 142.
- Campra, *Magnificat*, 70 ps, n^o 83.

Entre 1754 et 1766, les effectifs sont beaucoup plus homogènes. Les motets comportent tous entre trente et cinquante-deux parties. Le nombre de musiciens et de chanteurs semble donc s'être stabilisé. L'explication vient peut-être de l'attachement de pensionnaires attirés au Concert, après la venue des professionnels à l'académie, empêchant les amateurs de participer en nombre aléatoire. Une plus grande rigueur est donc de mise et les effectifs en rendent compte.

Deux œuvres de François-Lupien Grenet, mort en 1753, se distinguent pourtant par leur nombre important de parties séparées :

- Grenet, *Te Deum*, 66 ps, n^o 239.
- Grenet, *Levavi oculos*, 107 ps, n^o 240.

Les listes des pensionnaires du Concert, conservées pour les années 1757 et 1765, montrent également cette constante d'effectif, du moins pour les instrumentistes : si le chœur passe de vingt à quatorze éléments, l'orchestre compte également vingt et un musiciens permanents³⁹⁰. Le nombre total de pensionnaires, quarante et un en 1757, trente-cinq en 1765, correspondrait au nombre de parties séparées³⁹¹.

Seules trois œuvres sur les sept qui entrent au catalogue après 1766 sont copiées en parties séparées. Elles représentent donc moins de la moitié des acquisitions de cette période. Cette proportion présente un grand contraste avec le reste du catalogue, dans lequel les titres sans matériel d'orchestre font figure d'exception. Ces trois motets ont

³⁹⁰ Cf. annexe IV et V, dans laquelle sont présentées les pièces suivantes : *Liste des pensionnaires du Concert de Lyon, op. cit.* et *Concert quartier de Juillet 1765...*, *op. cit.*

³⁹¹ Ceci exclut la présence de musiciens supplémentaires, amateurs ou payés par cachet, et suppose que chaque musicien ait sa propre partie séparée.

tous entre trente-six et quarante parties séparées. L'effectif se maintient donc globalement depuis 1754.

3. Quelques particularités

LES MOTETS DE LALANDE

Les œuvres de Lalande inscrites au catalogue comportent toutes un matériel d'orchestre, à l'exception du *Deus Deus meus ad te* (n° 279). Les œuvres présentent sous cet aspect une grande homogénéité. Dans l'ensemble, le nombre de parties séparées des motets de Lalande, entre quarante-huit et cinquante-trois par œuvre, est supérieur à la moyenne. Ce sont ces compositions qui requéraient donc le plus gros effectif, mis à part les quelques cas exceptionnels de motets de circonstance cités plus haut, dépassant les soixante parties séparées.

LE LEVAVI OCULOS DE GRENET

Au motet de Grenet portant le n° 240 correspondent cent sept parties orchestrales et vocales. C'est un cas unique ; seulement quatre œuvres ont même entre soixante et soixante-dix parties séparées. Un effectif aussi important est sans doute lié à un événement particulier. Ce n'est certainement pas dans le cadre des séances hebdomadaires de l'académie qu'un tel dispositif d'exécution a pu être mis en place.

Les funérailles de François-Lupien Grenet en 1753 sont célébrées très solennellement. Les musiciens du Concert sont plus de cent d'après un témoignage, ce qui nécessite même deux maîtres de musique. L'anecdote est relatée comme quelque chose de très exceptionnel au vu de la quantité des exécutants³⁹². La musique interprétée est un grand *Requiem*, mais cela n'exclut en rien un motet à grand chœur à l'offertoire ou à l'issue de la messe, comme il était parfois d'usage ; l'inclusion d'un motet est en effet fréquente et l'on pourrait penser que les musiciens ont offert au compositeur une de ses propres œuvres chantée avec magnificence pour ses funérailles. Le numéro de catalogue du *Levavi oculos* indique que l'œuvre est entrée dans la bibliothèque du Concert entre 1754 et 1761, peu après la mort du compositeur, en même temps que les trois autres motets de Grenet. Il pourrait s'agir d'un legs.

³⁹² *Evénemens particuliers arrivés au convent de S^t Bonaventure...*, *op. cit.*, 1753, p. 88. Cette cérémonie est évoquée dans le chapitre sur les fêtes et réjouissances à Lyon de la première partie (p. 145).

Les autres motets nécessitant un gros effectif, cités plus haut, ont probablement aussi été joués pour une fête particulière. Deux d'entre eux – le *Veni Virgo* d'Estienne et le *Magnificat* de Campra – se rapportent à la Vierge et ont donc sûrement été chantés pour une fête mariale. Le *Te Deum* de Grenet est aussi un motet de circonstance.

LES MATERIELS COMPOSES DE DEUX PARTIES SEPARÉES

Certains motets du catalogue ne comportent que deux parties séparées. Cette particularité est d'autant plus intéressante que les dix œuvres concernées sont toutes des motets de Lalande, compris entre les n^{os} 184 et 206. Comme nous l'expliquerons plus loin, ces numéros correspondent à une acquisition massive des œuvres gravées de Lalande par l'académie³⁹³. Or, sur tous ces motets formant une grande série, douze ont un appareil semblable de parties séparées (entre quarante-trois et cinquante-trois), dix n'en ont que deux.

L'explication pourrait être simplement la suivante : les deux parties séparées indiquées correspondent aux parties de haute-contre et de taille de violon qui n'apparaissent pas sur la version gravée en partition réduite de 1729–1734. Une restitution en concert exige donc l'ajout des hautes-contre et tailles de violon manquantes. Or dans l'un des volumes conservés des éditions, le *Deus in adjutorium* (S 33, n^o 87), il y a deux feuillets collés sur la page de garde, qui sont précisément ces parties séparées de haute-contre et de taille instrumentales. Ceci pourrait donc être une preuve et expliquer ce nombre insolite de parties séparées. Trois observations viennent étayer cette hypothèse.

Premièrement, ce motet n^o 87 est mentionné dans le catalogue avec quarante-trois parties séparées et non pas seulement avec les deux conservées. Cependant, la partition conservée est une édition gravée, donc acquise en même temps que les n^{os} 184 à 206. Ceci n'interdit donc pas de penser que le n^o 87 du catalogue était une version manuscrite de l'œuvre, avec son matériel complet. Lorsque l'on achète l'édition gravée entre 1729 et 1734, on y ajoute les parties séparées du remplissage, sans les mentionner sur le catalogue puisque le motet y figure déjà. Cet argument ne s'applique cependant pas aux autres numéros : le *Confitebor tibi* (S 56, n^o 12), qui existe en partition imprimée et manuscrite, a cinquante parties au catalogue, mais l'édition gravée ne comporte pas les parties de remplissage ajoutées comme pour le *Deus in adjutorium*.

La deuxième observation concerne le *Ad te Domine clamabo* (S 64), référencé n^o 195 au catalogue, avec deux parties séparées. Or les parties séparées de l'œuvre effectivement conservées à Lyon, au nombre de trois, ne sont pas des parties de remplissage, mais des

³⁹³ Cf. *infra*, troisième partie, chapitre II : une sous-section est consacrée aux motets de Lalande gravés (p. 469–472).

parties de dessus vocaux. Elles sont donc issues d'un matériel différent, probablement complet puisqu'on a trois parties de chœur, qui n'est pas celui que mentionne le catalogue.

Enfin, le *Laudate Dominum* (S 57, n° 206) n'a lui aussi que deux parties séparées sur l'inventaire. Mais sur la partition conservée, la seule indication du nombre de mesures à compter est écrite sur un verset sans parties de remplissage. Les hautes-contre et les tailles de violon ne jouent pas à ce moment là et ont donc besoin du nombre de mesures de silence sur leur partie. Les deux parties indiquées sur l'inventaire pourraient donc être celles-ci.

Il est donc tout à fait possible que les matériels à deux parties cités au catalogue soient le complément des parties de remplissage, écrit sous la forme de parties séparées et ajouté dans le volume de la partition, comme pour le *Deus in adiutorium*. Les matériels plus complets, lorsqu'ils ont été copiés après l'entrée des œuvres dans la bibliothèque, n'ont pas été ajoutés dans l'inventaire, ce qui explique les différences de nature entre les parties conservées et celles qui sont indiquées.

LES PARTITIONS SEULES, SANS PARTIES SEPARÉES

De nombreux titres de l'inventaire de l'ordre A sont indiqués uniquement en partition, sans parties séparées ³⁹⁴. Ce sont soixante-cinq motets au total, qui se répartissent sur tout le catalogue. Cependant, la proportion s'agrandit considérablement au cours du siècle. Alors qu'avant le 27 mai 1754, première date d'interruption de la liste, seulement quarante-deux titres sur deux-cent dix-neuf n'ont pas de matériel d'orchestre, entre 1754 et 1766, ce sont dix-neuf partitions sur cinquante-huit qui sont recensées sans et quatre sur sept après 1766. Faut-il en conclure qu'après la moitié du siècle, les motets sont acquis pour enrichir la collection plus qu'à des fins d'exécution ?

Parmi ces partitions seules figurent, entre autres, quelques motets de François Estienne, dont deux sont pourtant inclus dans une série (n°s 147 et 148), mais aussi les œuvres de Lalouette et de Salomon, qui semblent avoir été intégrées à la bibliothèque ensemble ³⁹⁵. Tous les motets de Lalande, sans exception, avaient leurs parties séparées. Mais un seul des motets du recueil de Lully (n°s 102–107), le *Dies iræ* (LWV 64/1), comportait le matériel correspondant.

³⁹⁴ Voir l'inventaire de l'ordre A (*Musique Latine à Grand Chœur Sous l'ordre A...*, *op. cit.*) retranscrit dans l'annexe III, qui donne le détail pour chaque numéro.

³⁹⁵ Nous en donnons l'explication dans le chapitre II de cette partie, consacré aux reliures (p. 202–203).

* * *

S'il reste difficile de tirer des conclusions précises quant aux effectifs de l'orchestre ou du chœur – le nombre total de parties ne différencie pas les choristes ou solistes des instrumentistes et ne correspond pas, comme nous l'avons expliqué plus haut, au nombre précis d'exécutants –, cette vue d'ensemble permet de cerner l'évolution générale du nombre d'interprètes, ou d'isoler des cas particuliers, séries d'œuvres gravées ou motets de circonstance. L'évolution de la pratique musicale lyonnaise au sein du Concert se reflète dans la stabilisation de l'effectif global et la proportion croissante du nombre de titres sans parties séparées dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. La première mutation est une des conséquences de la professionnalisation des musiciens, qui amène une fixation de la taille et des composantes de l'orchestre dès le milieu du siècle. La seconde rend compte du déclin du genre, visible dès les années 1760, et réel à partir de 1766, par la présence dans le catalogue d'œuvres probablement non jouées.

D. Les parties de remplissage

La présence des parties d'*alto* dans de nombreux livres musicaux constitue l'une des grandes richesses du fonds de grands motets lyonnais. Sur plusieurs sources disponibles en France pour une œuvre donnée, il arrive en effet que seule celle qui est conservée à Lyon soit complète³⁹⁶ ; les autres versions ne sont parfois que des partitions réduites, omettant les parties intermédiaires. Ainsi l'inlassable travail des copistes lyonnais a-t-il permis de voir se réaliser la volonté de l'académie en constituant un *corpus* d'œuvres exécutables telles quelles aux concerts hebdomadaires. Ces parties intermédiaires sont, du fait de leur rareté, un patrimoine précieux. Elles constituent aussi un témoignage important quant à la pratique musicale à Lyon.

³⁹⁶ Les deux œuvres, dont seule la source lyonnaise contient des parties de remplissage, sont le *Nisi Dominus* de Belissen et le *Confitebor tibi* de Pétouille.

1. Définition et problématique

L'orchestre à cordes « à la française » se compose de quatre ou cinq parties de violon. Entre les deux parties extrêmes que sont le dessus et la basse ³⁹⁷ se trouvent deux ou trois parties, selon l'époque de composition, qui sont appelées « parties intermédiaires », « parties de remplissage » ou plus simplement « parties » ³⁹⁸ : ce sont la haute-contre, la taille et, le cas échéant, la quinte de violon. Ces instruments, correspondant aux altos modernes, ont pour rôle d'étoffer l'harmonie. Les parties extrêmes prévalent dans la musique des XVII^e et XVIII^e siècles ; le remplissage n'est présent qu'en arrière-plan. Preuve en est par exemple la composition de l'orchestre à l'Académie royale de musique en 1713 : les trois hautes-contre, les deux tailles et les deux quintes de violon sont bien minoritaires face aux douze dessus de violon, accompagnés des vents, et aux huit instruments tenant la basse ³⁹⁹. Les parties de remplissage sont d'ailleurs souvent délaissées par le compositeur et écrites par un de ses élèves ou encore par le copiste qui transcrit l'œuvre, comme nous le verrons dans les partitions lyonnaises.

Léon Vallas dépeint cette situation avec beaucoup de réalisme :

« La masse des amateurs se chargeait surtout des parties de remplissage, appelées aussi parties médiantes, moyennes, ou fiches, et dont l'importance semblait si minime qu'elles n'étaient pas portées sur les partitions, et que leur réalisation était laissée au goût des copistes. Ainsi était certainement justifiée d'avance la remarque piquante et d'apparence naïve de Rousseau : “ Ceux qui sont aux parties de remplissage peuvent s'arrêter quand ils veulent, et la musique n'en va pas moins ”. ⁴⁰⁰ »

Rameau, dans son *Traité de l'harmonie* de 1722, précise que « ces trois instruments s'accordent de même, et ont par conséquent la même étendue ⁴⁰¹ ». De façon plus juste, s'il est vrai que les trois instruments ont le même accord, la haute-contre a couramment la même tessiture qu'une partie de second dessus de violon, tandis que les tailles et les quintes ont une tessiture normale d'alto. La haute-contre instrumentale s'écrit d'ailleurs en *ut* 1, comme certains dessus ou bas-dessus vocaux ; la taille de violon se lit en *ut* 2 et la quinte en *ut* 3. Les trois instruments ont par ailleurs une taille croissante, allant d'environ 38 cm pour la haute-contre à 47 cm pour la quinte de violon. Mais, dans tous les cas, il est important de garder à l'esprit que ces notions de tessiture, de clé de lecture ou de taille d'instrument, si elles se veulent générales, sont relativement flexibles. L'emploi habituel du terme « violons » pour désigner l'ensemble à cordes ne détaille que rarement ses composantes.

³⁹⁷ Le dessus tient de la ligne mélodique supérieure ; c'est le registre le plus aigu des violons, des voix, ou plus généralement des symphonies. La basse est chargée du soutien harmonique ; c'est la voix la plus grave.

³⁹⁸ On trouve aussi l'abréviation « symph. » pour « symphonie » dans la partition du *Laudemus viros fortes* de Garon.

³⁹⁹ Cf. LA GORCE (Jérôme de), « L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau », *op. cit.*

⁴⁰⁰ VALLAS (Léon), [1908], p. 10.

⁴⁰¹ RAMEAU (Jean-Philippe), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris : Ballard, 1722, p. 175, rééd. Joseph-François Kremer en *fac simile*, Paris : Méridiens-Klincksieck, 1986.

Les parties intermédiaires sont sollicitées lorsque le verset requiert toute la « symphonie ». C'est le cas évidemment des chœurs, dans lesquels ces parties instrumentales se divisent arbitrairement entre les trois parties vocales de haute-contre, taille et basse-taille. Mais la symphonie peut aussi accompagner un récit, ou plus rarement un ensemble, à la place de la basse-continue. Lorsqu'arrive une écriture en *trio* au milieu d'un verset, les parties intermédiaires se taisent pour laisser la place à deux dessus de violon soutenus par la basse ; la division des dessus instrumentaux concorde donc de manière générale avec le silence des parties de remplissage. Mais, si la basse-continue est écrite en *ut* 3, toutes les parties intermédiaires la jouent à l'unisson.

Cependant, l'interprétation musicale est souvent assez délicate, puisque la partition n'indique pas systématiquement l'effectif : parfois les parties de remplissage peuvent en sembler absentes, attendu qu'aucune portée ne leur est attribuée, alors qu'elles sont effectivement jouées. Dans un chœur, par exemple, elles peuvent être unies aux parties vocales de haute-contre ou de taille, mais peu souvent de manière méthodique. Ainsi, l'économie de moyens dicte souvent des contraintes de mise en page. Les parties intermédiaires sont alors réunies à d'autres si elles doublent les voix, de façon stricte ou à l'octave, et le copiste n'écrit que les parties réelles ; dans le meilleur des cas, il indique au-dessus des portées quels sont les instruments concernés. La lecture et la visualisation de l'effectif sont parfois compliquées, mais le musicien a devant lui toutes les parties réelles de l'œuvre, sans surcharge visuelle, dans un espace minimal. Les parties intermédiaires peuvent être aussi tout simplement supprimées, même si elles exécutent une voix qui leur est propre. Il arrive donc fréquemment que des instruments exécutent des parties qui ne sont pas sur la partition. C'est pourquoi il convient de demeurer attentif face à une partition dont les systèmes musicaux n'incluent pas les parties de remplissage ; cette indication ne constitue pas une preuve de leur absence lors de l'exécution de la pièce. On trouve des exemples de cette écriture dans les manuscrits lyonnais. Dans le *Te Deum* de Lalouette, copié d'après l'édition gravée de 1730, l'accompagnement instrumental du petit chœur « *Tibi omnes angeli* » ne présente qu'une partie de remplissage, écrite en *ut* 2 (soit une taille de violon)⁴⁰². Or, dans la marge, il est écrit « haute contre et taille ». La portée est donc utilisée par les deux voix à l'unisson.

⁴⁰² Petit chœur « *Tibi omnes angeli* », p. 15. On retrouve la même chose p. 65.

2. Un orchestre lyonnais à quatre parties de cordes

L'orchestre des motets à grand chœur, lorsqu'il est complet, peut être composé de quatre ou cinq parties. Cette disposition typiquement française est employée *quasi* uniformément dans les œuvres profanes et religieuses sous Louis XIV et Louis XV. La différence entre l'orchestre lullyste à cinq et l'orchestre plus tardif à quatre parties – tous deux qualifiés d'« orchestre à la française » – dépend de la présence ou non de la quinte de violon. La suppression de la quinte constitue en effet l'un des traits marquants de l'évolution de l'orchestre français au XVIII^e siècle. Ce bouleversement de l'équilibre des cordes n'est certes pas brutal, puisqu'il advient progressivement. Qu'en est-il à Lyon ? Décèle-t-on cette évolution de l'orchestre dans les motets à grand chœur de l'académie des beaux-arts ?

Pour appuyer et illustrer notre propos, nous avons dressé un tableau, signalant l'effectif de l'orchestre à cordes pour chaque œuvre conservée : division des dessus, absence de la haute-contre ou de la taille, présence de la quinte et nombre total de parties de violons dans l'orchestre. Ce document est présenté en annexe ⁴⁰³. À un tri alphabétique, il a été préféré un classement par numéros de l'ancien catalogue de la bibliothèque de l'académie des beaux-arts, dont provient la grande majorité des motets. Cette numérotation étant chronologique, le document permet d'observer l'évolution de l'effectif des motets à grand chœur de 1713 à 1773 ⁴⁰⁴. Certains éléments apparaissent alors nettement, notamment la suppression soudaine de la quinte de violon dans les parties de remplissage.

LA QUINTE DE VIOLON

Seize motets manuscrits, les deux recueils de Lully, ainsi que l'*In convertendo* gravé de Campra font appel à la quinte de violon dans les parties intermédiaires ⁴⁰⁵. L'orchestre y est invariablement à cinq violons : dessus, haute-contre, taille, quinte et basse. Toutes ces œuvres, sauf les motets de Toutain sur lesquels nous reviendrons, sont entrées dans la bibliothèque du concert entre 1713 et 1754. Ce sont des compositions de la fin du siècle précédent ou du début du XVIII^e siècle, écrites par Campra, Lalande, Lalouette, Lully ou encore Salomon. Les motets de cette période composés par les Lyonnais Estienne, Garon et M^{sr} de Villeroy, n'utilisent jamais la quinte. L'unique motet d'un compositeur non-Lyonnais abandonnant la quinte – excepté la composition italienne du *Laudate pueri*

⁴⁰³ Cf. annexe XVIII.

⁴⁰⁴ La section du chapitre II de cette présente partie, sur l'analyse des reliures (*supra* p. 189–206), développe et confirme l'hypothèse que les numéros du catalogue suivent un ordre chronologique.

⁴⁰⁵ Pour le détail, consulter le tableau figurant dans l'annexe XVIII, exposant le détail des parties de remplissage pour chaque motet conservé.

suisant l'esthétique ultramontaine – est le *Confitebor* de Pétauille, mais c'est également le seul qui ait été copié par Bergiron de Briou⁴⁰⁶. Le bibliothécaire, connaissant les contingences de l'académie, n'aurait probablement pas recopié une œuvre avec un effectif inadéquat. De même qu'à Paris, la quinte n'est donc pas utilisée dans l'orchestre de l'académie de Lyon dans le second quart du siècle. Les deux motets de Toutain sont un cas exceptionnel. Les partitions viennent de Rouen, où elles ont été copiées puis envoyées à l'académie de Lyon, et ne sont donc pas révélatrices des usages lyonnais. Elles ont été transcrites par une même main, probablement celle de Toutain lui-même⁴⁰⁷.

Pourtant la quinte instrumentale figure de façon unique dans un manuscrit du fonds de l'académie. Le *Deus noster refugium* de Campra conservé à Lyon est la seule copie de l'œuvre comportant une portée en *ut* 3. La seconde source, conservée dans le fonds de la maîtrise de la cathédrale d'Aix-en-Provence, ne comporte que la haute-contre et la taille de violon⁴⁰⁸. Cette dernière copie, plus tardive que la transcription lyonnaise, a abandonné la troisième partie intermédiaire alors désuète. Il existe une première version complètement différente du *Deus noster refugium*, dont témoigne encore un manuscrit autographe daté de 1727, mais elle adopte aussi un orchestre à quatre parties⁴⁰⁹. La présence de la quinte dans la partition lyonnaise ne trouve son explication que dans sa datation bien antérieure à la source aixoise.

L'usage de la quinte instrumentale, s'il peut être observé dans une petite proportion et sur des œuvres non-lyonnaises datant des premières décennies de l'académie des beaux-arts, va vite disparaître dans les années 1720–1730. Dès le n° 135 du catalogue, cette partie de violon est complètement supprimée de la symphonie, et ce de façon assez soudaine. Il suffit d'observer le tableau présentant les effectifs de violons et les parties de remplissage pour s'apercevoir que la mutation est subite et irréversible : alors que plus des deux tiers des motets avaient une partie de quinte de violon avant le n° 135, après celui-ci on n'en compte plus aucun, excepté les deux motets de Toutain qui, comme nous l'avons vu plus haut, sont des cas particuliers. L'orchestre se réduit alors définitivement à quatre parties. Les musiciens lyonnais n'écrivent d'ailleurs jamais avec trois parties intermédiaires ; l'*In convertendo* de Rameau, composé vraisemblablement à Lyon vers 1715, est d'ailleurs à quatre parties instrumentales⁴¹⁰. Malheureusement, l'absence de datation

⁴⁰⁶ Les motets mentionnés plus haut, dont l'orchestre est à cinq parties, sont d'ailleurs l'œuvre de copistes non-lyonnais ou inconnus ; aucun n'est identifié comme étant apparenté à l'académie des beaux-arts : Lyon-15 (Philidor Painé) pour le *Dominus regnavit* et le *Confitebor tibi* de Lalande, Lyon-07 (Jean-Baptiste-François Lalouette ?) pour le *Deus noster refugium* de Campra, le *Domine in virtute tua*, le *Miserere mei Deus* et le *Te Deum* de Lalouette, copiste Lyon-20 pour les motets de Salomon, Lyon-27 pour le recueil de Lully, Lyon-30 pour le *Cum invocarem* de Bernier et Lyon-41 pour les parties de remplissage du *Domine salvum fac regem* anonyme.

⁴⁰⁷ Ce copiste, probablement Toutain, est recensé comme « copiste Lyon-42 ».

⁴⁰⁸ Fonds de la maîtrise de la cathédrale Saint-Sauveur, déposé à la BM d'Aix-en-Provence, FC ms 14 et FC ms 146. La date de la copie est inscrite à la fin du volume : « copie le 17^e Xbre 1743 Barraly ».

⁴⁰⁹ La partition est conservée à Paris, BNF, H 410.

⁴¹⁰ Il s'agit du *Deus noster refugium*. L'*In convertendo Dominus*, entré dans la bibliothèque de l'académie des beaux-arts après les années 1720, a également un orchestre à quatre parties.

précise des motets du catalogue, autour desquels s'observe la disparition de la quinte, empêche de connaître exactement la période à laquelle s'effectue ce changement. Tout au plus pouvons nous affirmer qu'il a eu lieu à Lyon entre les années 1720 et 1725 ⁴¹¹. Plus généralement, c'est à cette même période, entre 1725 et 1730, que l'on abandonne la quinte dans les orchestres français ⁴¹².

L'effectif utilisé pour la cérémonie annuelle du vœu du roi pourrait confirmer ce phénomène. Les détails de l'orchestre contenus dans les documents qui sont conservés aux archives municipales font invariablement mention de trois « haute-contre et tailles de violon » pour les années 1727, 1728 et 1729 ⁴¹³. Il est donc certain qu'en 1727–1729 il n'y avait pas de quinte de violon dans l'orchestre pour exécuter le grand motet du 8 août. Les exécutants des parties de remplissage sont alors trois à quatre fois moins nombreux que les dessus de violon. Quant aux motets de Toutain, copiés en Normandie dans les années 1760 et comportant un orchestre à cinq parties, ce sont peut-être des œuvres anciennes, datant de la période bourguignonne du compositeur.

L'orchestre lyonnais exécutant les grands motets à l'académie des beaux-arts ne comprenait donc pas de quinte de violon, comme en témoigne l'écriture des maîtres de musique locaux. Les seules compositions, avant 1720–1725, qui utilisaient cette partie sont des motets de compositeurs de la Cour, ou d'autres provinces, sont arrivées à Lyon avec leur effectif original.

UNE SEULE PARTIE DE REMPLISSAGE (HAUTE-CONTRE)

Il arrive fréquemment que la haute-contre et la taille soient réunies sur une même portée. Ceci est mentionné par une indication d'effectif au-dessus du premier système. Les parties de remplissage sont alors réduites volontairement à une seule et unique voix.

Le *Paratum cor meum* de Levens, l'arrangement du *Stabat mater* de Pergolèse, le *Beati omnes* de Pétauille, tous les motets de Toutain (*Cantate Domino*, *Lauda filia Sion*, *Incipite Domino* et *Quare fremuerunt*), le *Surge prospera* de Valette de Montigny et le *Notus in Judea Deus* de M^{sr} Neufville de Villeroy ne comportent ainsi qu'une partie de remplissage. Parfois même l'indication « haute-contre », ou « haute-contre et taille » au-dessus de la

⁴¹¹ Le motet de Pétauille portant le n° 98 est daté des années 1720, tandis que l'*Exurgat Deus* de Lalande (n° 149) a été copié en 1725 par Antoine Thauinat (copiste Lyon–17). La suppression de la quinte se produit entre les nos 132 et 135 (les nos 133 et 134 ne sont pas conservés), donc effectivement à peu près entre 1720 et 1725.

⁴¹² Voir l'article de Jérôme de La Gorce, « L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau », *op. cit.*

⁴¹³ [Effectif des musiciens ayant participé à la cérémonie du 8 août], *op. cit.*, 1727–1729 (cf. annexe VIII). La précision fait défaut aux listes de 1732 et 1735, ce qui n'autorise aucune conclusion pour ces années là. La cérémonie du vœu du roi fait l'objet d'un chapitre dans notre première partie (p. 74–102).

portée est sans équivoque. Dans ce cas précis, lorsqu'il ne reste qu'une seule partie, elle est toujours écrite en *ut* 1. Cas particuliers, les portées du *Lauda filia Sion* et du *Incipite Domino* de Louis-François Toutain – copiés environ dans les années 1760 – sont écrites en *ut* 3, pour une quinte de violon ⁴¹⁴. Mais lorsque Nicolas-Antoine Bergiron de Briou recopie, à la même époque, les deux autres motets *Cantate Domino* et *Quare fremuerunt gentes* du maître de chapelle, il préfère la seule partie de haute-contre à celle de quinte instrumentale ⁴¹⁵. Est-ce parce que la source qui lui sert de modèle ne comporte qu'une partie de haute-contre ? Ou bien est-ce le résultat d'un choix délibéré, Bergiron abandonnant la quinte dont il avait connaissance, pour écrire ou réécrire l'harmonie avec une partie de haute-contre ?

Lorsque Bergiron ajoute des parties intermédiaires à des motets copiés en partition réduite, il ne choisit jamais cet arrangement à une seule partie intermédiaire, telle que l'on peut le rencontrer : il complète la partition pour arriver à deux parties de remplissage. Et il lui arrive souvent de compléter la haute-contre lorsqu'il n'y a qu'une partie de remplissage, en y ajoutant la taille de violon. Ceci démontre bien que s'il arrive qu'une partie de haute-contre soit seule, c'est plutôt la conséquence d'un défaut de partie de taille qu'un choix délibéré. L'union de la taille et de la haute-contre sur la même portée change la couleur et la densité de l'orchestre.

L'absence sur la partition de la taille de violon n'est pas la spécificité d'une période précise à Lyon ⁴¹⁶. En effet, les motets concernés sont aussi bien des œuvres datant des débuts du Concert que des œuvres de la deuxième moitié du siècle. Néanmoins ces premières sont plus rares (uniquement les n^{os} 81 et 98), tandis que l'absence de taille est bien plus fréquente sur la fin du catalogue des motets du Concert (n^{os} 208, 215, 226, 251 et 266) ⁴¹⁷. La fusion de la taille et de la haute-contre est donc, à Lyon comme ailleurs et progressivement, l'une des évolutions majeures de l'orchestre à cordes au cours du siècle, passant des quatre parties « à la française » (dessus, haute-contre, taille et basse) à l'agencement italien (deux dessus, *alto* et basse).

⁴¹⁴ Rappelons, comme nous l'avons expliqué plus haut, que ces motets ne sont pas révélateurs de l'usage lyonnais, puisqu'ils ont été envoyés de Rouen par leur auteur.

⁴¹⁵ Sur Bergiron de Briou, copiste et bibliothécaire, lire le chapitre de cette présente partie concernant les copistes de musique. Bergiron y figure comme « copiste Lyon-01 » (p. 219–236).

⁴¹⁶ Cette seule partie de haute-contre serait pourtant une caractéristique des années 1730–1750, comme le souligne Thierry Favier (*Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 109), se basant sur les études des motets de Rameau et Pellegrin par Jean Duron : « Le grand motet à l'époque de Rameau : le cas de Claude-Mathieu Pelegrin (1682–1763), maître de chapelle à la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence », in : *La musique dans le midi de la France*, *op. cit.*, p. 147.

⁴¹⁷ Cette écriture à une partie intermédiaire se retrouve également chez Sébastien de Brossard à Strasbourg, avant 1698, mais aussi dans les motets d'Estienne conservés à Aix-en-Provence et à Carpentras – *Dixit Dominus* (BM Carpentras, Ms 1 028) et *Credidi propter* (BM Aix-en-Provence, Fonds cathédral, Ms 755) – ou dans le *Confitemini Domino* et l'*Usquequo Domine* de Campra conservés eux aussi à Aix (BM Aix-en-Provence, Fonds cathédral, Ms. IV 2 et 19). L'*In convertendo* de Rameau comporte également plusieurs mouvements écrits ainsi : le récit de basse-taille « *Convertite Domine* » et les chœurs « *Laudate nomen Dei* » et « *Euntes ibant et flebant* ».

3. Quatre cas de figure

Les partitions ou les jeux complets de parties séparées conservés à Lyon présentent plusieurs configurations orchestrales. Les parties intermédiaires, quel que soit leur nombre, peuvent être tout à fait conformes à la source originale qui a servi de modèle pour la copie lyonnaise. Mais elles peuvent manquer sur la partition lyonnaise, ou encore avoir été l'objet d'une réduction partielle d'effectif. Enfin, ces parties, quand elles existent, sont parfois un produit local : elles ont été recomposées à Lyon, souvent par des musiciens Lyonnais.

PARTIES CONFORMES A LA VERSION ORIGINALE

Lorsqu'un copiste se sert d'une source complète, ayant ses parties intermédiaires, l'éventualité la plus simple est qu'il retranscrive fidèlement ces parties dans sa copie. Les deux sources ont alors le même remplissage, ce qui établit clairement une filiation. Malheureusement, cela ne se trouve pas fréquemment dans le *corpus* étudié, d'une part, car les motets lyonnais sont majoritairement des exemplaires uniques, la source originale ayant disparu, d'autre part, parce que si une autre source existe, elle ne présente souvent pas le même état de parties intermédiaires et se trouve généralement réduite par rapport à la composition lyonnaise. C'est pourquoi la comparaison est rendue impossible dans les deux cas.

Quelques motets lyonnais, dont les partitions peuvent être soumises à une comparaison avec une autre source similaire, présentent pourtant ce cas de figure. Ainsi la confrontation du manuscrit du *Miserere mei Deus secundum* de Lalouette avec la partition gravée de 1730, qui contient, comme la source conservée à Lyon, trois parties intermédiaires, montre-t-elle que la haute-contre, la taille et la quinte de violon sont en tout point identiques⁴¹⁸. L'exemplaire lyonnais a donc sûrement été copié à partir de l'édition gravée. La seule partie de remplissage du *Paratum cor meum* de Levens est, elle-aussi, semblable à celle, également unique, de la version parisienne du motet⁴¹⁹. Les deux

⁴¹⁸ LALOUETTE (Jean-Baptiste-François), *Le psalme Miserere a grand chœur et l'hymne Veni Creator a trois voix et basse-continue ; Par M^r Lallouette, Maître de Musique, Et Beneficier de l'Eglise de Paris, livre second*, 1730, Paris : Christophe Ballard, RISM L 332, BNF, Vm¹ 1148.

⁴¹⁹ LEVENS (Charles), *Paratum cor meum*, manuscrit, BNF, D 7034.

recueils de motets de Lully conservent également, pour chaque œuvre, les mêmes parties intermédiaires que les parties séparées gravées, dont ils sont la mise en partition ⁴²⁰.

Quelques volumes des motets de Lalande, de la collection Cauvin conservée à Versailles et dont nous parlerons plus loin, présentent aussi les mêmes parties intermédiaires de haute-contre et de taille que celles des manuscrits du fonds lyonnais : le *Confitebor tibi*, le *Confitemini* et le *Cantate Domino*. Tous ont été copiés par le même copiste, Nicolas-Antoine Bergiron ⁴²¹.

ABSENCE DE PARTIES INTERMEDIAIRES

Quelques œuvres seulement, dans le *corpus* de grands motets lyonnais, n'ont aucune partie intermédiaire : ce sont les manuscrits des motets *Nisi Dominus* de Belissen, *Beati omnes* et *In exitu Israël* de Camptra, *Te Deum* de Colin de Blamont, *Benedictus Dominus*, *Notus in Judæa Deus* (S 63, conservés à Lyon et à Reims) et *Quare fremuerunt* (S 70) de Lalande, *Laudemus viros fortes* de Garon, *Lauda filia Sion* et *Incipite Domino* de Toutain, ainsi que les vingt-sept motets gravés en partition réduite de Lalande.

Concernant l'absence des parties de remplissage, deux cas de figure peuvent se présenter. Dans le cas de partitions manuscrites, on pourrait tout d'abord supposer que ces parties n'ont jamais existé. De fait, il arrive souvent que le compositeur n'écrive pas les parties de haute-contre ou de taille d'un grand motet, déléguant la réalisation à quelqu'un d'autre. Il réserve alors deux portées vides dans la version originale, s'il est prévoyant, pour permettre la composition de ces parties. Ces lignes, qui sont restées vierges entre le dessus et la basse instrumentaux, figurent encore sur les partitions manuscrites lyonnaises de l'*In exitu Israël* de Camptra, du *Benedictus Dominus* (S 44) et du *Notus in Judæa Deus* (S 63) de Lalande conservé à Lyon. Elles pourraient constituer la preuve que l'œuvre n'a pas été jouée. Si ces portées ne sont pas complétées lorsque l'œuvre est recopiée, le copiste suivant est amené, tout simplement, à les supprimer.

Le second cas concerne les partitions réduites des motets, usage très en vogue sous Louis XIV et Louis XV. À la fin du XVII^e siècle, l'imprimeur Ballard, pour faire face à un besoin de rentabilité, imagine de supprimer, dans ses éditions des partitions d'opéra, les trois parties intermédiaires de l'orchestre (haute-contre, taille et quinte de violon). Ce procédé permet d'économiser des portées et donc des pages, avantage non négligeable pour un éditeur. Ce système permet aussi, puisqu'il simplifie la reproduction en allégeant

⁴²⁰ LULLY (Jean-Baptiste), *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du Roy, mis en musique par Monsieur de Lully escuyer, conseiller secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France et de ses Finances, et Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté*, 17 parties séparées, Paris : Christophe Ballard, 1684, RISM L 2929, BNF, Vm¹ 1039.

⁴²¹ Sur la collection Cauvin copiée par Bergiron lire le chapitre de cette présente partie concernant les copistes de musique (p. 226–230).

la partition, de faire circuler plus facilement la musique, jusque dans les provinces françaises. La musique est transmise dans une version épurée, mais elle peut être jouée et chantée dans les académies et cercles privés, hors de Paris. La recomposition des parties manquantes est chose aisée : soit l'amateur fait appel à un professionnel, soit le musicien averti entreprend personnellement le travail. La copie manuscrite ou l'édition de grands motets, ceux de Lalande en 1729, par exemple, suit bien souvent ce modèle ⁴²². Une copie faite à partir des partitions gravées ne comporte donc pas les parties de remplissage, sauf si celles-ci ont été recomposées au moment de la copie. L'absence de parties intermédiaires n'indique pas que celles-ci n'existent pas : elles ont simplement été omises par rapport à la source originale à un moment donné. Les indications « chœur » ou « *tutti* », par exemple, sont sans ambiguïté et attestent que l'orchestre est bien au complet, malgré une écriture réduite, parfois, au-dessus et à la basse. Il s'en trouve un exemple dans le *Te Deum* de Colin de Blamont ; à la page 146, pour le récit « *Per singulos dies* », on peut lire : « toutes les basses avec les violons et parties du milieu », alors que ces dernières n'apparaissent pas dans le système. De nombreuses pièces du genre ont été ainsi éditées ou copiées sous forme réduite. Il s'en trouve quelques-unes dans le fonds lyonnais ⁴²³.

Lorsque les parties de remplissage manquent, il est difficile de choisir entre les deux hypothèses évoquées ci-dessus. Tout au plus peut-on en préférer une ; ainsi lorsque d'autres versions de l'œuvre existent hors de Lyon et qu'elles possèdent des voix intermédiaires de violons qui leur sont toutes communes, il est légitime de penser que la version lyonnaise a été recopiée en partition réduite, alors qu'il existait des parties de remplissage.

▪ **Le *Deus in nomine* de Dorléans : un matériel d'orchestre sans remplissage**

Un des motets du fonds lyonnais semble avoir été joué sans parties de remplissage, autour des années 1760. Dans le catalogue des motets à grand chœur conservé dans la bibliothèque de l'académie des beaux-arts, le *Deus in nomine* de Dorléans est inscrit au n° 252, en partition avec trente parties séparées. L'entrée de l'œuvre dans la collection se situe autour de l'année 1761 ⁴²⁴. La bibliothèque municipale de Lyon conserve, encore

⁴²² LALANDE (Michel-Richard de), *Motets de Feu M^r De La Lande...*, *op. cit.*

⁴²³ Citons pour exemple le *Confitebor tibi* de Pétouille, dont le livre appartenait à M^{lle} Périsset. Cette inconnue en possédait une partition réduite ; après qu'elle l'eut donné à l'académie des beaux-arts, Bergiron ajouta les parties manquantes, qui sont donc plus tardives.

⁴²⁴ Nous avons démontré précédemment que la numérotation du catalogue était chronologique (*cf. supra*, chapitre I, p. 189–206). Le *Deus in nomine* se situe entre le *Credidi propter* de Belissen (n° 245) et du *Cantate Domino* de Hardouin, tous deux mentionnés dans une quittance de mars 1761 (*Comptabilité municipale*, mars 1761, AML, CC 34008).

aujourd'hui, ces parties instrumentales et vocales, effectivement au nombre de trente ⁴²⁵ ; la partition a disparu. Le matériel est complet, non seulement pour l'orchestre, mais aussi pour le chœur et les solistes, qui ont chacun leur cahier. Les instruments sont tous représentés : premier et deuxième dessus de chœur et d'accompagnement, flûte et basse-continue. Mais il manque les parties de haute-contre ou de taille de violon !

Les parties séparées ont été écrites par deux copistes différents : le second a complété un premier matériel en y ajoutant des parties. L'œuvre a donc sûrement été exécutée, même si les *Affiches de Lyon* n'en annoncent pas le titre ⁴²⁶. De plus, le numéro tardif de catalogage indiquerait que le nombre de parties séparées n'a pas eu le temps d'évoluer : il était conforme aux exigences orchestrales des vingt dernières années de l'académie. Le matériel conservé est donc assez fiable et représentatif de la configuration de l'orchestre et du chœur. Alors que l'ensemble vocal et instrumental est complet, l'absence du remplissage des parties séparées indique donc que le motet était exécuté sans partie de remplissage, dans les années 1760, ou que les altos jouaient la partie de basse à l'octave, sur un matériel de basse, comme c'est l'usage à l'époque.

SUPPRESSION D'UNE PARTIE INTERMEDIAIRE

Un unique cas de réduction des parties intermédiaires par rapport à une autre source connue a été repéré dans la collection lyonnaise : l'*Usquequo Domine* de Desmarest. Il s'agit, en fait, du passage d'un orchestre à cinq parties dans la version parisienne à un orchestre à quatre parties pour la version lyonnaise.

▪ **Les motets de Desmarest**

La bibliothèque municipale de Lyon conserve dans son fonds musical deux motets de Desmarest : l'*Usquequo Domine* et le *Te Deum*. De chacune de ces œuvres, la bibliothèque nationale conserve elle aussi une version manuscrite ⁴²⁷. Ces différentes sources présentent de nombreuses différences : la partition lyonnaise de l'*Usquequo Domine* est très

⁴²⁵ Chœur : Premier dessus, 5 deuxièmes dessus, 2 hautes-contre, 2 tailles, 2 basses-tailles, 3 basses – Récitants : Premier dessus, haute-contre, taille, basse-taille – Orchestre : 3 premiers dessus de violon, 4 deuxièmes dessus de violon, 4 basses continues. Une feuille contient un récit de flûte.

⁴²⁶ Ce périodique, conservé pour les années 1750 et 1759–1772, annonce chaque semaine le programme détaillé du concert de l'académie des beaux-arts. Une section, débutant notre troisième partie est consacrée au détail de cette source (p. 375–378).

⁴²⁷ Le *Te Deum*, sous la cote Rés. Vma ms. 573 (1) et l'*Usquequo Domine* sous la cote Rés. F 931.

remaniée, tandis que les *Te Deum* se présentent comme deux œuvres distinctes⁴²⁸. La comparaison de ces divers manuscrits et l'identification des singularités lyonnaises feront plus loin l'objet d'un développement⁴²⁹. Il est cependant un aspect qui retient notre attention ici : alors que les versions des deux œuvres conservées à Paris sont écrites pour un orchestre « à la française » à cinq cordes, les manuscrits lyonnais ne font appel qu'à un orchestre « à la française » à quatre. La quinte de violon étoffant les parties de remplissage a disparu dans les sources lyonnaises. Nous reviendrons plus loin sur les hypothèses de cette disparition, attestant d'une adaptation aux exigences lyonnaises ou lunévilloises⁴³⁰.

▪ Le procédé d'écriture

Si les deux *Te Deum*, parisien et lyonnais, sont deux œuvres complètement différentes, les sources de l'*Usquequo Domine* ne sont que deux proches versions d'un même motet. La comparaison entre les parties intermédiaires de ces deux sources est donc possible ; elle permet de comprendre comment un orchestre se trouve réduit de cinq à quatre parties et, surtout, de saisir ce qu'il est advenu du troisième *alto*. Car, dans ce cas précis, le copiste ne se contente pas de supprimer simplement la plus grave des parties intermédiaires : il réaménage quelque peu l'ensemble du remplissage.

Deux situations se présentent. La première concerne la symphonie qui ouvre le premier numéro « *Usquequo Domine* »⁴³¹, ainsi que le récit du quatrième verset « *Illumina oculos* » et celui introduisant le chœur du sixième verset « *Exultabit cor meum* »⁴³². La haute-contre, dans la version à quatre violons, est exactement la même. La taille de violon lyonnaise, en revanche, est un amalgame des deux voix parisiennes de taille et de quinte instrumentales. En fait, cette partie reprend, tour à tour, quelques mesures de l'une ou l'autre, même si globalement la taille est préférée. Le copiste a ensuite ajouté quelques notes de son cru, permettant la transition entre les passages.

⁴²⁸ Ces grands motets ont été édités par le CMBV dans les deux versions : DESMAREST (Henry), *Grands motets de l'académie des beaux arts de Lyon...*, *op. cit.* ; *Id.*, *Grands motets lorrains pour Louis XIV : Domine ne in furore, Usquequo Domine, Dominus regnavit, Confitebor tibi Domine, Lauda Jerusalem*, DURON (Jean) éd., Versailles : CMBV, coll. « Monumentales », n° II. 4, 2000, LXXVI p. ; 338 p. ; *Te Deum (de Paris)*, Versailles : CMBV, tiré à part, s. d., 78 p. Ces éditions, adoptant globalement une mise en page identique, facilitent grandement la comparaison des sources.

⁴²⁹ Plus précisément dans la troisième partie, une section est consacré aux motets de Desmarest conservés à Lyon (p. 454–457).

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ Mesures 1–17. Après cette symphonie qui est commune aux deux versions, la musique est différente et ne permet plus une mise en regard.

⁴³² Mesures 514–575.

Le second cas se trouve dans les versets choraux des troisième et sixième versets : « *Usquequo exaltabitur* » et « *Exultabit cor meum* »⁴³³. De manière générale, il semble que le copiste ait voulu essayer, au début de chaque section, de concilier véritablement trois parties en deux. Pour ce faire, il répartit alternativement les trois parties du manuscrit parisien entre les deux parties lyonnaises : c'est d'abord la haute-contre qui joue la taille, puis celle-ci est reprise dans l'entrée suivante par la taille de violon, *etc*, sans qu'il ne paraisse y avoir de motif précis à ce découpage. L'une des trois voix est donc tour à tour abandonnée, sans qu'il y ait recomposition. Mais ce procédé est très vite délaissé ; au bout de quelques mesures le copiste fait le choix, peut-être par lassitude ou paresse, de supprimer complètement une des parties (la haute-contre dans le chœur « *Usquequo exaltabitur* », la taille dans le chœur « *Exultabit cor meum* »). En fait, les violons doublent les choristes, et l'une des voix n'est alors plus soutenue par aucun instrument⁴³⁴. Curieusement, ce n'est pas systématiquement la quinte de violon qui est retirée : la haute-contre peut se charger de la taille d'origine, tandis que la taille prend la quinte. Cette réécriture permet donc essentiellement de privilégier les tierces des accords pour maintenir l'intégrité du contrepoint.

La comparaison ci-dessus montre que les parties de haute-contre, taille ou quinte de violon sont interchangeables. Bien que la haute-contre lyonnaise ne soit jamais chargée de l'ancienne partie de quinte, il arrive très souvent qu'elle joue la taille de la source parisienne par exemple. Au-delà des différences de répartition des voix, les véritables réécritures sont exceptionnelles ; tout au plus se limitent-elles à quelques notes de transitions. Enfin, dernière conclusion de cette analyse, la partie de haute-contre est de loin la plus stable : elle est très rarement affectée par la réduction de l'orchestre. Ce sont, plus généralement, la taille et la quinte de violon qui se trouvent adaptées.

Pour affiner l'analyse, nous avons étudié le cas contraire du *Deus noster refugium* de Campra, dont la partition de l'ancienne maîtrise de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence comporte deux parties intermédiaires, au lieu des trois qui se trouvent dans la source lyonnaise⁴³⁵. La quinte de violon a disparu de la partition aixoise. Mais le procédé d'écriture du copiste provençal n'est pas le même que celui observé plus haut dans les motets de Desmarest. Il n'y a dans ce cas précis aucun travail de synthèse, ou d'essai de

⁴³³ Ce deuxième chœur est précédé d'un récit et n'occupe donc que les mesures 576–688 du mouvement.

⁴³⁴ Les dessus et basses de violon doublent toujours respectivement les dessus et basses vocales. Dans le chœur « *Usquequo exaltabitur* » de la version lyonnaise, la haute-contre de violon double la haute-contre, la taille de violon double la taille. La basse-taille vocale n'est pas doublée. Dans le chœur « *Exultabit cor meum* », toujours dans la version lyonnaise, la haute-contre de violon double la basse-taille, la taille de violon double la taille. La haute-contre du chœur n'est pas doublée.

⁴³⁵ La partition provençale du *Deus noster refugium* d'André Campra appartient à l'archevêché d'Aix-en-Provence ; elle est déposée à la bibliothèque municipale de la ville, sous la cote FC Ms 1–4

réarrangement de trois parties en deux : le copiste supprime tout simplement la quinte, sans modifier la haute-contre ni la taille ! Cette solution est donc moins efficace que la pratique lyonnaise, puisqu'elle appauvrit l'harmonie. Une erreur du copiste aixois, qui recopie sur deux mesures la quinte de violon au lieu de la taille, signale que son modèle original possédait pourtant une troisième partie intermédiaire⁴³⁶. L'adaptation des parties intermédiaires, lors de la suppression de l'une d'entre elles, si elle se retrouve dans le fonds de grands motets lyonnais, n'est donc pas un usage systématique en France.

PARTIES RECOMPOSEES OU AJOUTEES

La recomposition des parties manquantes d'une œuvre, qu'elle soit profane ou sacrée, est une pratique habituelle au siècle des Lumières. La grande diffusion de partitions réduites indique, implicitement, que cette « restauration » de la partition ne présentait aucune difficulté pour les musiciens. Les musicologues et interprètes actuels connaissent désormais parfaitement cette question, s'y employant eux-mêmes lorsqu'il s'agit de restituer une œuvre dont l'unique source se présente en partition réduite. Jean Duron affirme : « la reconstruction, la réhabilitation ne posait aucun problème aux acheteurs [...], qui disposaient sur place d'un musicien suffisamment savant pour pouvoir composer les parties manquantes⁴³⁷ ». Lyon, nous allons le voir, dispose en effet de quelques musiciens, compositeurs ou apprentis compositeurs, capables de réécrire ces parties manquantes. La médiocrité de l'écriture harmonique de nombreuses parties intermédiaires atteste d'ailleurs cette pratique.

Si la recomposition des parties est intéressante, c'est aussi parce qu'elle fournit de précieuses indications quant aux usages musicaux locaux. Les compositeurs lyonnais choisissent de créer les voix intermédiaires en adéquation avec la configuration de l'orchestre qui exécute ces œuvres. Les parties de remplissage produites localement nous renseignent donc précisément sur l'ensemble instrumental de l'académie des beaux-arts et sur la pratique musicale lyonnaise en général.

▪ Les portées vierges

Les portées laissées vides sur les trois manuscrits lyonnais cités plus haut⁴³⁸ laissent penser qu'il y eut un projet de recomposition des parties, probablement absentes de la

⁴³⁶ Cette erreur se trouve dans le chœur final « *Dominus virtutem nobiscum* », à la dernière mesure, p. 247, et à la première, p. 248.

⁴³⁷ DURON (Jean), « La musique du XVII^e français : quelle authenticité ? », *op. cit.*, p. 32.

⁴³⁸ *In exitu Israël* de Campra, *Benedictus Dominus* et *Notus in Judaea Deus* (S 63) de Lalande.

première source qui servit de base à la copie. Si cela n'avait pas été le cas, le copiste n'aurait pas laissé ces portées, gagnant ainsi de l'espace. De plus, si les parties intermédiaires avaient été présentes dans la source originale, le copiste les aurait directement retranscrites dans son travail. Si leur position dans le système de portées, entre le dessus instrumental et le *continuo* ne laisse aucun doute sur l'attribution de ces portées, la présence de clés atteste encore qu'il s'agit invariablement d'une haute-contre et d'une taille de violon.

Les deux manuscrits de Lalande comportant des portées vierges, le *Benedictus Dominus* (S 44) et le *Notus in Judaea Deus* (S 63, uniquement la partition lyonnaise) ont été transcrits par le même copiste Lyon–26. Il n'a copié que trois grands motets de Lalande parmi les motets conservés ; aux deux cités précédemment s'ajoute la partition rémoise du *Notus in Judaea Deus* qui, contrairement à la source lyonnaise, n'a pas de portées pour les parties de remplissage. Ce copiste n'était sûrement pas à même de compléter les portées vierges, mais il a jugé à propos d'en laisser la possibilité dans sa mise en page. Si les partitions conservées à Lyon, comportant des portées vierges, n'ont probablement pas été jouées, il n'en est pas de même pour l'exemplaire de Reims, dont les annotations au crayon témoignent d'une exécution.

L'In exitu Israël de Campra, en revanche, est le seul ouvrage du copiste Lyon–38 à présenter deux portées vierges dans les systèmes. Le *Confitemini Domino* (S 68) de Lalande, de la même main, a bien ses parties intermédiaires. Ceci illustre ce que nous expliquions plus haut, à savoir que les parties de remplissage sont reportées sur une copie si elles figurent sur la source originale. Si elles n'y sont pas, le copiste incompetent, mais prévoyant, laisse l'espace pour les y ajouter.

▪ Les parties intermédiaires ajoutées à Lyon

Si la haute-contre est déjà reportée dans le système, le copiste n'a besoin d'ajouter que la taille pour compléter la symphonie ⁴³⁹. Le répertoire des copistes du fonds de grands motets lyonnais permet de recenser trois « mains » de musiciens ajoutant – éventuellement composant – des parties intermédiaires. Le premier, bien connu et très productif, n'est autre que Nicolas-Antoine Bergiron de Briou. Les deux autres sont de parfaits anonymes, probablement des musiciens débutants ou des élèves qui usent de leur plume uniquement pour écrire ou réécrire le contrepoint manquant aux motets de l'académie lyonnaise.

⁴³⁹ Mais le *Jubilate Deo* de Mondonville, par exemple, ne possède qu'une seule partie intermédiaire, ajoutée en clé d'*ut* 1 par rapport à la source parisienne réduite, conservée à la bibliothèque nationale sous la cote Vm¹ 1705.

– Bergiron de Briou du Fort-Michon, Copiste Lyon-01

Bergiron, bibliothécaire pour le Concert et fervent collectionneur, paraît avoir recherché des partitions complètes. Cette attention est mentionnée dans l'annonce, déjà citée, de la vente de sa bibliothèque :

« On sait que c'est une collection faite pendant bien des années & à grands frais, par cet Amateur [...]. Un grand avantage qui se trouve dans cette Bibliothèque de Musique, c'est que toutes les Partitions ont leurs parties de remplissage, ce qui ne se trouve pas dans les Partitions gravées. ⁴⁴⁰ »

Bergiron est vraisemblablement le principal responsable de la présence dans le fonds lyonnais d'un si grand nombre de parties intermédiaires, absentes d'autres sources. Certes, les œuvres sont destinées à être jouées aux concerts hebdomadaires, ce qui nécessite d'avoir une harmonisation complète, mais ce souci de compléter les partitions réduites tient autant à son perfectionnisme qu'à des exigences d'exécution. La pastorale d'*Idas et Doris*, qu'il transcrit en 1713 à Paris, comporte déjà les parties de haute-contre et de taille de violon sous les chœurs, mais aussi deux parties détachées complètes pour ces mêmes parties ⁴⁴¹. Ceci démontre bien son attachement, dès sa jeunesse, à produire des partitions complètes des œuvres qu'il copie. Il écrit lui-même les hautes-contre et tailles de dix motets à grand chœur : le *Cantate Domino* de Bernier, huit motets d'Estienne et le *Confitebor* de Pétauille ⁴⁴². Ses compositions s'échelonnent sur toute la durée d'existence du Concert. Bergiron ne fait parfois que remplir ce qu'a laissé vide le copiste principal, puisque la partition comporte généralement des portées vides dont les clés sont souvent déjà écrites. Mais ce n'est pas toujours le cas : dans le *Confitebor* de Pétauille, il trace les portées oubliées en dessous du système.

Il nous est malheureusement impossible de savoir si ces parties intermédiaires sont de sa composition ou s'il se contente de les copier, puisqu'il n'existe pour ces œuvres aucune autre source qui permettrait de faire une comparaison de l'écriture de ces voix ⁴⁴³. Le

⁴⁴⁰ *Affiches de Lyon*, n° 17, 27 avril 1768, p. 91.

⁴⁴¹ Cette partition est conservée à la bibliothèque municipale de Lyon, sous la cote Rés. FM 133 727. La date est inscrite sur la première page.

⁴⁴² Ces motets et les fragments copiés par Bergiron de Briou sont listés *supra* dans la section « copiste Lyon-01 » concernant Bergiron (p. 219–236).

⁴⁴³ Cependant, nous avons cru identifier l'écriture de Bergiron sur un manuscrit autographe datant de 1759–1760, des *Paladins* de Jean-Philippe Rameau, provenant de la collection Decroix (BNF, Vm² 120). L'indication « Ouverture très vive » a été ajoutée au-dessous du titre. À gauche de celui-ci, on peut lire, de cette même main, mais barré : « ne copiez poin les parties » puis : « tout est corrigé / copiez tout ». Ceci signifierait donc que Bergiron, renommé pour le soin qu'il apporte aux parties intermédiaires, a pris lui-même la peine de les corriger sur un manuscrit de Rameau, pour un copiste ultérieur. La forme de guidon tracé par Bergiron (*cf.* annexe XII, copiste Lyon-01) se retrouve d'ailleurs à la fin du deuxième système, lorsqu'il recopie, en la corrigeant, une partie intermédiaire sur la portée de basse. Cette première page du manuscrit des *Paladins* est reproduite dans l'ouvrage de Catherine Massip, *Le livre de musique*, *op. cit.*

Cantate Domino de Bernier et les motets d'Estienne sont des sources uniques, la version parisienne du *Confitebor* de Pétouille, par exemple, n'a pas les parties de remplissage ajoutées sur la partition lyonnaise ⁴⁴⁴. Bergiron est aussi l'auteur de la « version Cauvin » des motets de Lalande, conservée à Versailles, dont il a copié toutes les parties intermédiaires ⁴⁴⁵.

– Les copistes Lyon–11 et Lyon–16

Les parties intermédiaires de plusieurs motets ont été complétées par deux autres copistes (Lyon–11 et Lyon–16) ⁴⁴⁶. Le premier ajoute des parties intermédiaires manuscrites à la partition gravée du *Deus in adiutorium* de Lalande. Son écriture est aussi identifiée sur certaines parties séparées de l'*Exaltabo te* de Valette de Montigny, exclusivement des parties intermédiaires et de basses instrumentales : haute-contre, taille et basse de violon, clavecin.

Il s'agit certainement d'un musicien, sûrement d'un violoniste, qui compose les parties manquantes pour une exécution ; on retrouve sa graphie sur quelques pages du *Semiramis* de Destouches, arrangée par Bergiron : il y écrit encore les parties de haute-contre et de taille de violon. Comme c'est là l'essentiel de sa production, il ne peut s'agir d'un copiste professionnel, mais plutôt d'un musicien aidant à la composition des parties de remplissage. Son lien avec l'académie, s'il ne peut être prouvé, semble probable.

L'exemple du copiste Lyon–16 conduit aux mêmes conclusions. N'ayant écrit que les parties intermédiaires de trois motets manuscrits de Lalande – *Confitemini Domino* (S 68), *Exurgat Deus* (S 71) et *Cantate Domino* (S 72), ce musicien est spécialisé lui aussi dans le remplissage harmonique. La différence entre les haute-contre et taille lyonnaise et celles des autres versions de l'*Exurgat* pourrait laisser penser que c'est ce musicien lyonnais qui en est l'auteur ⁴⁴⁷. Ceci ne se vérifiant pas pour le *Cantate* et le *Confitemini*, dont les parties intermédiaires se retrouvent dans d'autres versions, il est difficile d'affirmer que le copiste Lyon–16 est l'auteur des parties d'altos de ces deux dernières œuvres ⁴⁴⁸.

⁴⁴⁴ BNF Paris, H 488. C'est la seule source conservée avec la partition lyonnaise de l'académie.

⁴⁴⁵ Sur la collection Cauvin copiée par Bergiron lire le chapitre de cette présente partie concernant les copistes de musique (p. 226–230). Les parties de remplissage des motets de Lalande font l'objet d'un développement plus loin, dans lequel la version Cauvin est analysée (cf. *infra*, p. 343–351).

⁴⁴⁶ Ces parties ajoutées sont également détaillées dans le chapitre II de cette partie, à propos des copistes Lyon–11 et Lyon–16 (p. 247–248 et 252).

⁴⁴⁷ La deuxième source de l'*Exurgat Deus* possédant des parties de remplissage est celle de la collection Cauvin (BM Versailles, Ms. mus. 225, t. X).

⁴⁴⁸ Le manuscrit du *Cantate Domino* conservé à Paris (BNF, H 400 C) ne présente qu'une partie de remplissage, mais elle est similaire à celle de la source lyonnaise. Pour le *Confitemini Domino*, la comparaison a été faite avec le manuscrit de la collection Cauvin (BM Versailles, Ms. mus. 221, t. VI).

– **L’abbé Bouzon**

Le motet *Laudemus viros fortes* de l’abbé Garon porte un titre assez équivoque : « motet à grand chœur à 4 par M^r l’abbé Garon, mis en symphonie par M^r l’abbé Bouzon ». Est-ce bien Garon qui en a écrit le texte et Bouzon qui l’a ensuite mis en musique ? L’abbé Bouzon n’a-t-il ajouté que la symphonie ? Ce terme de « symphonie » pourrait désigner plutôt l’ajout de parties intermédiaires. De plus, Garon est bien indiqué comme l’auteur du motet dans l’inventaire de l’ordre A du Concert. Bouzon a lui aussi composé un *Nunc dimittis* à grand chœur, pour lequel il est bien cité comme auteur au n° 108. Pour le *Laudemus viros fortes*, il ne se serait chargé que de remplir l’harmonie en ajoutant les parties intermédiaires. Pourtant, si le manuscrit semble être un autographe, les haute-contre et taille de violon ne sont pas d’une main différente. Ceci semble donc indiquer que les parties intermédiaires ne sont pas l’œuvre d’un musicien autre que le compositeur lui-même. Il est en réalité plus probable que Bouzon ait arrangé pour le Concert un motet de Garon, écrit à l’origine pour voix seule et basse-continue. Il lui aurait alors ajouté une « symphonie » dans les préludes et ritournelles, dans les chœurs en doublement des voix, et pour l’accompagnement des récits.

– **Le cas complexe du *Cantate Domino* de Bernier**

L’analyse des partitions lyonnaises se révèle parfois compliquée. Voici, pour exemple, le détail des parties intermédiaires du *Cantate Domino* de Bernier :

Passage	Copiste Hcvn	Copiste Tvvn	Copiste Qvn
Prélude + récit p. 1–8	Lyon–30	Lyon–01	–
<i>Duo</i> p. 8–9	–	–	–
Chœur p. 10–32	Lyon–30	Lyon–01	Portée vierge
Récit p. 33–40	Lyon–30	Lyon–01	–
Récit p. 40–42	–	–	–
Chœur p. 42–51	Lyon–30	Lyon–01	–
Récit p. 51–73	Lyon–30	–	–
<i>Trio</i> p. 73–75	–	–	–
Récit p. 76–79	Lyon–30	–	–
<i>Duo</i> + chœur p. 79–105	Lyon–30	Lyon–01	–

Le copiste Lyon–30, qui est le copiste principal de l’œuvre, écrit simplement la haute-contre. Bergiron, copiste Lyon–01, n’ajoute que la taille, s’abstenant parfois lorsqu’il n’y a

pas de portée prévue à cet effet. La quinte peut se voir assigner parfois une portée, mais cela ne se produit que dans un chœur ; Bergiron l'ignore quand elle existe et laisse la portée vierge. L'œuvre contient donc irrégulièrement une ou deux parties de remplissage, mais elle pouvait être prévue pour en avoir trois !

4. Les motets de Lalande

Les nombreux grands motets de Michel-Richard de Lalande – vingt-sept partitions gravées et onze manuscrites, dont l'une est conservée à la bibliothèque de Reims bien qu'elle soit d'origine lyonnaise – constituent l'une des grandes richesses du fonds musical lyonnais. Ces motets à grand chœur ont bénéficié d'une large diffusion, grâce aux éditions gravées de 1729, et se retrouvent dans de nombreuses collections et bibliothèques françaises⁴⁴⁹. Pourtant, les sources manuscrites lyonnaises présentent un intérêt singulier : elles sont nombreuses à être pourvues de leurs parties intermédiaires, alors que les sources imprimées se présentent sous forme de partitions réduites. Dans le fonds lyonnais, le cas de Lalande est unique pour le genre : en plus du grand nombre de motets, la coexistence de sources gravées et manuscrites offre un large champ d'étude et de comparaison⁴⁵⁰. L'analyse de ces motets ouvre non seulement à une meilleure connaissance des œuvres du maître de musique de la Chapelle royale, mais elle permet d'observer la configuration de leurs parties intermédiaires.

Parmi les grands motets de Lalande manuscrits conservés à Lyon, seul le *Quare fremuerunt* (S 70) ne figure qu'en partition réduite, alors que pour les motets *Benedictus Dominus* (S 44) et *Notus in Judæa Deus* (S 63), les deux portées prévues pour le remplissage sont restées vierges. À ces manuscrits s'ajoute une des pièces gravées, le *Deus in adiutorium* (S 33), qui possède aussi une haute-contre et une taille de violon manuscrites, sur un feuillet collé sur la page de garde. Lionel Sawkins propose une classification des œuvres de Lalande permettant de comprendre l'histoire de leurs parties intermédiaires⁴⁵¹. Nous ne ferons que reprendre cette classification – reproduite en annexe⁴⁵² –, en ajoutant des arguments supplémentaires. Ce tri partage les motets manuscrits en trois groupes. Le premier a été copié avant la mort du compositeur, qui survient en 1726 ; le deuxième est

⁴⁴⁹ Les sources des grands motets de Lalande sont détaillées dans le *Catalogue thématique des sources du grand motet français* (*op. cit.*) ; il faut y ajouter le fonds de l'ancienne maîtrise de la cathédrale du Puy-en-Velay, récemment découvert.

⁴⁵⁰ L'annexe XIX présente l'état des sources des grands motets de Lalande conservés à Lyon.

⁴⁵¹ SAWKINS (Lionel), *A Thematic Catalogue...*, *op. cit.*, p. 26 ; « En province, à Versailles et au Concert spirituel. Réception, diffusion et exécution des motets de Lalande au XVIII^e siècle », *in* : *Revue de musicologie*, t. XCII, n^o 1, 2006, p. 19–20.

⁴⁵² Cf. annexe XIX.

contemporain des éditions gravées de 1729, acquises après 1732 ; le troisième enfin n'est constitué que de quelques parties séparées.

LES PREMIERES COPIES DES MOTETS DE LALANDE

Quatre des neuf partitions manuscrites « lyonnaises ⁴⁵³ » ont été transcrites dans le premier quart du XVIII^e siècle. Au regard de leur numéro dans l'inventaire de la bibliothèque du Concert, elles vont par groupe de deux ⁴⁵⁴ :

- *Confitebor tibi* (n° 12).
- *Dominus regnavit* (n° 14).
- *Exurgat Deus* (n° 149) – copié et donné à l'académie en 1725.
- *Cantate Domino* (n° 150) – donné à l'académie en 1724.

Les deux premières œuvres, de la main de Philidor l'aîné, sont presque immédiatement contemporaines de la création de l'académie des beaux-arts. Elles datent donc des années 1710–1720 et possèdent chacune, comme c'était alors l'usage, une partie de quinte de violon. Les deux autres, offertes au Concert par le couple Poullotier de Nainville qui protégeait l'académie des Jacobins, ont une date très précise, estampillée sur la pièce de titre du dos du plat de la reliure. La quinte a été supprimée de la symphonie, suivant l'usage qui gagnait l'orchestre français à cette époque.

▪ **N° 12 – *Confitebor tibi Domine*, ps. 110 (S 56), Rés. FM 133 647**

Le *Confitebor tibi* de Lalande a été composé en 1699. Cette copie lyonnaise, de la main même d'André Danican Philidor, correspond à la première version du motet et comporte encore un orchestre à cinq parties. Les parties intermédiaires lyonnaises n'ont pas été modifiées, au regard des deux autres sources conservées à Paris et à Versailles ⁴⁵⁵.

▪ **N° 14 – *Dominus regnavit* (S 65), Rés. FM 133 605**

De la main de Philidor l'aîné existent aujourd'hui trois partitions complètes du *Dominus regnavit* ! Les deux autres, qui sont des sources à peine antérieures à celle de Lyon, proviennent de la Musique du roi et de la collection Toulouse-Philidor ⁴⁵⁶. Elles présentent quelques petites différences, minimes, de mise en page et d'indications de

⁴⁵³ Rappelons que l'une d'entre elles est cependant conservée à Reims...

⁴⁵⁴ Le n° 13 a été perdu. C'était également un motet de Lalande.

⁴⁵⁵ Il s'agit d'une même version dans les deux sources : BNF, Rés. F 1696 (2) ; BM Versailles, Ms. Mus. 219, t. IV.

⁴⁵⁶ Elles sont conservées à la BNF sous les cotes Rés. F 1694 (4) et 400 D (1).

mouvements, de *tempo* ou d'instrumentation, avec le manuscrit de l'académie lyonnaise. Les parties intermédiaires, au nombre de trois, sont strictement identiques dans ces différentes copies.

▪ **N° 149 – *Exurgat Deus*, ps. 67 (S 71), Rés. FM 133 630**

L'*Exurgat Deus* a d'abord été copié en partition réduite, en 1725. Cette date est inscrite par le copiste Antoine Thaumat à la fin du manuscrit ; elle est aussi estampillée sur le plat de la couverture, rappelant le don du volume par l'académie des Jacobins à celle des beaux-arts. Dans un second temps, après que la partition eut été intégrée au fonds du Concert, le copiste Lyon-16 a ajouté des portées supplémentaires pour pouvoir écrire la haute-contre et la taille de violon dans les chœurs. Ce même copiste a aussi complété le *Cantate Domino* et le *Confitemini Domino* de Lalande. Or, cette dernière partition est entrée dans la bibliothèque entre 1732 et 1754, période d'acquisition des éditions gravées⁴⁵⁷. Le copiste Lyon-16 semble avoir écrit simultanément toutes ces parties intermédiaires. Il l'a donc fait nécessairement après cette date de 1732. Ces parties sont différentes de celles que copie Bergiron dans la version Cauvin⁴⁵⁸. Par ailleurs, Lionel Sawkins souligne que, bien que les numéros de mesures identiques portent à penser que la source lyonnaise, le manuscrit Cauvin et la partition gravée sont identiques, ces trois sources sont en réalité assez différentes⁴⁵⁹. Il s'agit même en réalité de versions distinctes.

▪ **N° 150 – *Cantate Domino*, ps. 97 (S 72), Rés. FM 133 657**

Cet exemplaire a été copié en 1724 ou peu avant : c'est en effet à cette date que M^{me} Poulletier donne la partition à l'académie des beaux-arts, comme l'indique l'estampille de la couverture. La partie de haute-contre instrumentale a été ajoutée uniquement dans les chœurs, sur une portée insérée en bas de page par le copiste Lyon-16, et ce vraisemblablement entre 1732 et 1754, comme pour le précédent *Exurgat Deus*. Dans deux des chœurs, les parties sont réunies en une seule portée, écrite en *ut* 1⁴⁶⁰. En fait, ne se trouvent deux parties de remplissage distinctes que dans le chœur final « *Flumina plaudent manu* » (p. 64–91). Contrairement au motet précédent, ici les parties de remplissage sont identiques à celles du manuscrit Cauvin, même lorsque la taille est omise⁴⁶¹. Mais les parties font entièrement défaut sur la version lyonnaise, dans la

⁴⁵⁷ Les motets gravés de Lalande ont été acquis en même temps que le *Te Deum* de Colin de Blamont, gravé en 1732. Sur l'acquisition des œuvres de Lalande, voir notre troisième partie, chapitre II, p. 457–473.

⁴⁵⁸ LALANDE (Michel-Richard de), *Confitemini Domino*, manuscrit, BM Versailles, Ms. mus. 225, t. X.

⁴⁵⁹ SAWKINS (Lionel), *A Thematic Catalogue...*, *op. cit.*, p. 338–339.

⁴⁶⁰ Voici les passages concernés : le premier chœur « *Cantate Domino* », p. 4–17 (il est écrit « dans la taille et la haute contre » au-dessus de la portée) et le chœur « *Notum fecit Dominus* », p. 26–45.

⁴⁶¹ LALANDE (Michel-Richard de), *Cantate Domino*, manuscrit, BM Versailles, Ms. mus. 216, t. I.

symphonie initiale (p. 1), dans les récits de haute-contre « *Salvabit sibi dextera ejus* » (p. 18–21), de dessus « *Viderunt omnes termini* » (p. 52–59) et de basse-taille « *Jubilate in conspectu* » (p. 59–63).

LES COPIES CONTEMPORAINES DES ÉDITIONS GRAVÉES

Les premières versions des motets de Lalande mises à part, les cinq autres copies manuscrites lyonnaises, contemporaines des éditions de 1729–1734, étaient toutes à l'origine des partitions réduites. En effet, soit les portées préparées pour les parties intermédiaires de violon sont restées vierges, soit elles ont été complétées mais par une autre main. Ici encore, les numéros de catalogue sont assez voisins :

- *Benedictus Dominus* (n° 174).
- *Confitemini Domino* (n° 175).
- *Notus in Judæa Deus* (n° 177) - exemplaire manuscrit conservé à Lyon.
- *Notus in Judæa Deus* (n° 177) - exemplaire manuscrit conservé à Reims.
- *Quare fremuerunt* (n° 182).

Ces numéros correspondent à une entrée massive des motets de Lalande dans la bibliothèque du Concert, après 1732⁴⁶². Entre les n°s 173 et 207, si l'on excepte deux pièces du même genre, de Campra et de Colin de Blamont, ce sont exclusivement des compositions de Lalande, soit trente-deux titres⁴⁶³ ! Il s'agit, en fait, des éditions de Lalande gravées par Hüe, parues en 1729, que l'académie acquiert à ce moment là. Preuves en sont les titres du catalogue, à partir du n° 193 et jusqu'au n° 207, classés à l'identique du sommaire des éditions des livres XI à XX. Il faut retirer de cette partie de liste les œuvres que l'académie possédait déjà en partitions manuscrites lors de l'acquisition des éditions, et pour lesquelles elle n'a donc pas recréé de numéros, réutilisant ceux des manuscrits déjà répertoriés. Certains numéros antérieurs à cette série désignent donc deux versions de l'œuvre : une partition manuscrite et un exemplaire gravé, joint par la suite.

Quant aux quelques motets manuscrits de ce deuxième groupe, ils sont nécessairement antérieurs ou contemporains de l'édition gravée.

⁴⁶² Le *Te Deum* de Colin de Blamont, entré dans la bibliothèque en même temps que les livres de Lalande a été gravé en 1732. Voir, à propos des motets de Lalande, le chapitre II de notre dernière partie, dans laquelle une section leur est consacrée (p. 457–473).

⁴⁶³ Par erreur, le n° 189 n'a pas été attribué par le bibliothécaire.

▪ **N° 174 – *Benedictus Dominus*, ps. 143 (S 44), Rés. FM 27 328**

Sur le *verso* d'une page de garde du *Benedictus Dominus* manuscrit, on peut lire : « Cette partition n'est pas conforme a La gravée sur Laqu'elle on a tiré Les parties ». La phrase daterait donc d'après 1729 ; il s'agit en effet de la reproduction d'une version antérieure, conservée à Paris ⁴⁶⁴. L'argument avancé est l'unisson presque total des dessus de violon, indiquant la présence hypothétique d'une quinte de violon. Cet effectif correspond à celui qui était utilisé lors de la composition de l'œuvre en 1695. Les portées de remplissage, demeurées vierges, ne sont qu'au nombre de deux, la quinte ayant été supprimée, mais les dessus ne sont pas divisés pour autant. L'absence de parties de remplissage est aussi soulignée, dans le manuscrit parisien, par deux portées vierges. La deuxième version de l'œuvre, faisant suite à celle-ci, est celle du manuscrit Cauvin, copié par Bergiron, encore différente de la version gravée en 1729 ⁴⁶⁵. Les dessus de violon y sont divisés, comme l'exige l'effectif en usage.

▪ **N° 175 – *Confitemini Domino* (S 68), Rés. FM 27 307**

C'est ici une deuxième version du motet qui est conservée dans la collection lyonnaise ⁴⁶⁶. Si le copiste principal a transcrit la partition sans en écrire les parties intermédiaires, l'œuvre a été complétée par un deuxième copiste (Lyon-16), spécialiste de l'harmonie puisqu'il est aussi l'auteur des parties de remplissage du *Cantate Domino* et de l'*Exurgat Deus* précédemment cités. Les portées en *ut* 1 et *ut* 2 sont respectivement placées en haut et en bas de la feuille ou, selon la place disponible, toutes deux en dessous des systèmes musicaux. Pourtant, si elles sont présentes dans les chœurs initial et final ⁴⁶⁷, elles sont absentes des autres versets. Cela ne saurait être la conséquence d'un problème de mise en page : même s'il arrive qu'il n'y ait matériellement pas de place pour ajouter des portées supplémentaires (p. 21 par exemple), l'espace ne fait pas défaut à toutes les pages... Cette deuxième version du motet correspond à la partition copiée par Bergiron à Versailles ⁴⁶⁸. Seule l'absence aléatoire de remplissage dans le manuscrit lyonnais crée une différence, les parties étant par ailleurs identiques lorsqu'elles sont présentes dans les deux chœurs.

⁴⁶⁴ Ce manuscrit conservé à la BNF, sous la cote H 400 (A). La filiation des sources du *Benedictus Dominus* est justifiée dans notre troisième partie (p. 465–466).

⁴⁶⁵ BM Versailles, Ms. mus. 222, t. VII.

⁴⁶⁶ La première version de l'œuvre est celle de la collection Toulouse-Philidor, BNF, Rés. F 1694 (2). Voir l'annexe XIX présentant la collection de motets de Lalande conservée à Lyon.

⁴⁶⁷ « *Confitemini Domino* », p. 3–14 et « *Et dedit illis* », p. 37–57.

⁴⁶⁸ BM Versailles, Ms. mus. 221, t. VI.

▪ N° 177 – *Notus in Judæa Deus* (S 63), Rés. FM 27 308 / BM Reims, MS 2 840

Les deux partitions, conservées dans les fonds lyonnais et rémois, sont d'exactes copies. Aucune ne possède de parties de remplissage. Le manuscrit de Lyon présente parfois deux portées vides sans clés, entre le dessus instrumental et la basse-continue : dans les chœurs « *Turbati sunt* », « *Ab increpatione tua* » et « *Tu terribilis es* ». Toutefois, le chœur initial « *Ibi confregit* » n'en contient pas, et le dernier chœur « *Terribili et ei* » n'en présente qu'une seule.

▪ N° 182 – *Quare fremuerunt gentes* (S 70), Rés. FM 27 334

Ce dernier motet en partition ne comporte pas non plus ses parties intermédiaires, dont les portées pourtant tracées restent vierges. L'œuvre a cependant été jouée, comme l'attestent les différents noms de solistes indiqués au début des ensembles.

LES PARTIES AJOUTÉES A L'ÉDITION GRAVÉE

▪ N° 87 – *Deus in adiutorium* (S 33), Rés. FM 27 306

Parmi les exemplaires gravés des motets de Lalande conservés à Lyon, un seul contient des parties manuscrites de « haute contre » et « taille » de violon, collées sur la page de garde du livre. L'œuvre existait déjà en version manuscrite, ce qui explique le numéro de catalogue peu élevé de l'exemplaire gravé. Celui-ci a été détaché de l'ensemble des livres nouvellement acquis par le Concert, pour être joint à la partition manuscrite antérieure déjà cataloguée et aujourd'hui perdue, qui devait être une version primitive de l'œuvre.

Les parties intermédiaires détachées insérées dans l'édition gravée sont peut-être une copie de celles qui figuraient alors dans l'exemplaire manuscrit disparu. Force est de constater, en effet, qu'elles ne correspondent pas à la partition gravée : si le découpage global des sections est identique, le nombre des mesures attribuées à chaque verset et leur structure interne sont différents ⁴⁶⁹. Une comparaison de ces parties intermédiaires ajoutées avec celles qui figurent sur le manuscrit Cauvin de Versailles, dont le reste de l'orchestre est conforme à l'édition gravée, confirme bien qu'il s'agit de deux versions différentes ⁴⁷⁰. Hormis quelques passages identiques, en particulier le début des chœurs ou le récit « *Exultent et latentur in te* », dans lequel la haute-contre instrumentale double la

⁴⁶⁹ Le premier chœur « *Confundantur* », à 3, compte 64 mesures (dont 9 à ♩) dans les parties intermédiaires, contre 81 dans l'édition gravée. Le duo « *Avertantur retrosum* » compte 52 mesures dans les parties intermédiaires, 34 dans l'édition gravée. Le récit « *Exultent et latentur in te* » est identique. Le chœur « *Ego vero egenus* » compte 94 mesures dans les parties intermédiaires, 81 dans la version gravée. Enfin le récit et chœur « *Adiutor meus et liberator* » compte 35 + 56 mesures dans les parties intermédiaires, 42 + 46 dans l'édition gravée.

⁴⁷⁰ BM Versailles, Ms. mus. 230, t. XXX.

haute-contre vocale, tandis que la taille de violon se tait, les parties sont assez différentes. On ne pourrait en aucun cas affirmer que l'une a servi de modèle pour copier l'autre.

Les parties intermédiaires ajoutées au *Deus in adjutorium* gravé semblent donc plutôt avoir été jointes à la partition *a posteriori*. Difficile en effet d'imaginer qu'un copiste les ait transcrites ou composées exprès, puisqu'elles ne correspondent pas à l'édition gravée et ne peuvent absolument pas être jouées avec les parties séparées tirées de cette dernière. Elles proviennent donc sûrement d'un matériel d'orchestre antérieur à l'acquisition de la partition gravée par l'académie, dont on n'aurait conservé que ces deux parties, pour palier leur absence dans la nouvelle partition. Car même si elles proviennent d'une version différente, un copiste aurait pu s'appuyer sur des similitudes pour en composer d'autres. Ces parties sont par ailleurs la preuve qu'il existait une première version de l'œuvre, différente de celle gravée en 1729–1734.

Lorsque la partition gravée entre dans la bibliothèque, elle rejoint l'exemplaire manuscrit, non conservé, de ce motet de Lalande, catalogué au n° 87. C'est une œuvre acquise indépendamment des autres motets du compositeur, en partition et quarante-trois parties séparées.

▪ La version Cauvin

Nous avons déjà fait plusieurs fois référence à la collection de livres de motets de Lalande de la bibliothèque municipale de Versailles, appelée plus communément « version Cauvin », du nom de son présumé propriétaire. En effet, cet ensemble complet de partitions contient toutes les parties intermédiaires de haute-contre et taille de violon. Or, elle a été copiée par Bergiron du Fort-Michon, chargé alors de la bibliothèque de l'académie lyonnaise⁴⁷¹. Celui-ci, en plus de ses propres compositions, a composé ou transcrit de nombreuses parties de remplissage dans les volumes de musique sacrée et profane que possédait le Concert. Le lien entre les motets de la version Cauvin et les manuscrits lyonnais de Lalande est donc bien plus étroit que l'on ne pouvait l'imaginer. La comparaison entre les deux *corpus* est d'autant plus pertinente qu'ils sont l'œuvre d'une même personne ; les différences en sont d'autant plus significatives.

⁴⁷¹ Nous avons déjà présenté la version Cauvin, à propos des copistes de musique (*cf. supra*, chapitre II, p. 226–230).

Bergiron avait, bien sûr, accès aux partitions gravées, puisque l'académie les possédait toutes, mais aussi à des versions antérieures de huit motets de Lalande. Le catalogue, bien avant l'arrivage des éditions de 1729–1734, détaille plusieurs motets dans ses premiers numéros ⁴⁷². Il est curieux de constater que la version Cauvin ne correspond pas toujours aux versions lyonnaises : celles-ci lui sont identiques pour le *Confitebor tibi* (S 56), le *Confitemini Domino* (S 68) et le *Cantate Domino* (S 72), mais sont différentes pour le *Benedictus Dominus* (S 44), le *Notus in Judæa Deus* (S 63), le *Dominus regnavit* (S 65) et l'*Exurgat Deus* (S 71). Bergiron ne s'est donc pas nécessairement servi des partitions qu'il avait à disposition à Lyon. Mais, selon Lionel Sawkins, il est certain qu'il connaissait le matériel du vivant de Lalande ⁴⁷³. Sawkins en tient pour preuve le fait que cinq motets, sur les quarante et un de la version Cauvin, sont des versions antérieures à l'édition gravée. Les versions plus tardives n'ont survécu que sous la forme de partitions réduites. Or, celles de la collection Cauvin ont toutes leurs parties intermédiaires. Bergiron aurait donc recopié un matériel précédant chronologiquement celui qui, peu après la mort du compositeur, fut utilisé pour l'édition. En l'absence d'éléments de comparaison avec ces versions antérieures, rien ne prouve qu'il n'ait pas pu lui-même ajouter ces parties intermédiaires, si elles n'apparaissaient pas sur son modèle.

L'absence de quinte de violon dans les manuscrits Cauvin ne renseigne pas significativement sur la source ayant servi de modèle. Le copiste peut avoir enlevé cette troisième partie désuète d'une partition sans changer les autres violons ⁴⁷⁴. 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. Bergiron a sans doute recopié des parties intermédiaires existantes. Le matériel auquel il a pu avoir accès aurait pu être celui de Lyon, mais le peu de correspondances entre les manuscrits lyonnais et versaillais dément en partie cette hypothèse. Les haute-contre et taille de violon des manuscrits Cauvin ont pourtant souvent leur équivalence dans la collection de la Musique du roi, copiée par Philidor, elle aussi conservée à Versailles ⁴⁷⁵. Mais pourquoi Bergiron n'aurait-il pas composé lui-même ces parties, alors qu'il en a écrit un grand nombre à Lyon et qu'il était par ailleurs très bon harmoniste, arrangeur, voire compositeur ? Selon Sawkins, la version Cauvin est une

⁴⁷² Cf. annexe XIX. On pourra aussi se reporter au deuxième chapitre de notre troisième partie, qui s'arrête sur les grands motets de Lalande au catalogue de l'académie des beaux-arts (p. 457–473).

⁴⁷³ SAWKINS (Lionel), « En province, à Versailles et au Concert spirituel... », *op. cit.*, p. 23. L'auteur affirme que la collection Cauvin est l'œuvre d'un copiste professionnel en activité jusqu'en 1757 et émet l'hypothèse que les sources dont il s'est servi aient été fournies par la veuve de Lalande, qui louait régulièrement ses matériels au Concert spirituel.

⁴⁷⁴ C'est ainsi que l'*Exaudi Deus* (S 24) de la collection Toulouse-Philidor, pourtant similaire à celui de la version Cauvin, a une partie de quinte de violon tandis que ce dernier n'en a pas. Rappelons aussi le cas, évoqué plus haut, du *Deus noster refugium* de Campra, dont la version aixoise a supprimé la quinte, sans affecter les autres voix de haute-contre et taille de violon.

⁴⁷⁵ LALANDE (Michel-Richard de), *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'aîné en 1689*, manuscrits, 1689–1690, 10 t., BM Versailles, Ms. mus. 8–17.

« source d'autorité », en dépit de sa date avancée, des motets de Lalande : les parties intermédiaires figurant dans cette collection sont celles qui ont été corrigées de la main du compositeur dans la Musique du roi ⁴⁷⁶.

L'histoire des parties intermédiaires des motets de Lalande de la collection Cauvin et des motets lyonnais reste donc énigmatique. Bergiron du Fort-Michon a sans doute copié des parties existant dans la Musique du roi copiée par Philidor, ou peut-être les a-t-il composées lui-même, et les a-t-il reproduites pour trois motets, dont le remplissage est commun à la collection Cauvin à Versailles et au fonds de l'académie des beaux-arts à Lyon. Quant aux autres, il reste impossible de savoir d'où elles proviennent.

5. *Le Notus in Judæa Deus* de M^{gr} Neufville de Villeroy

Le manuscrit du motet de l'archevêque de Lyon présente des originalités dans son effectif instrumental. Il fait intervenir trois parties de dessus, violons et flûtes jouant ensemble une même voix. Les violons sont eux-mêmes divisés, de façon complexe, en deux parties de violons des chœurs et deux de violons des ritournelles. Quant aux parties de remplissage, elles posent plusieurs problèmes.

Une partie de haute-contre de violon apparaît dès la première page. Elle intervient dans le premier verset du motet et dans les chœurs occupant les sixième et dernier versets. Il n'y a pas de taille instrumentale, ce qui n'est pas une exception dans le fonds lyonnais, nous l'avons vu plus haut. Par ailleurs, à certains endroits, il n'y aurait pas la place dans l'harmonie pour ajouter une taille, par exemple au tout début de la composition, ce qui amène à penser que le remplissage se limitait à la seule voix de haute-contre. Or, cette haute-contre instrumentale présente plusieurs curiosités.

La première originalité réside dans l'écriture. De façon conventionnelle, la haute-contre de violon est écrite dans la musique française en clé d'*ut* 1. Elle apparaît ainsi au premier système du motet de M^{gr} de Villeroy. Mais lorsqu'elle soutient un chœur, la portée est alors transcrite en clé de *sol* 1, comme un dessus de violon ⁴⁷⁷. L'unisson des dessus vocaux empêche de penser que cette portée puisse être un deuxième dessus de violon ⁴⁷⁸. La partie est donc bien celle d'une haute-contre de violon, d'ailleurs souvent indiquée comme telle. On passe ainsi d'une clé à l'autre. Il semble que le copiste ait d'abord tracé des clés d'*ut*, puis qu'il les ait barrées pour dessiner par-dessus une clé de *sol*. Cette écriture maintient une ambiguïté quant à l'assignation de la portée à une haute-

⁴⁷⁶ SAWKINS (Lionel), « En province, à Versailles et au Concert spirituel... », *op. cit.*, p. 20–23.

⁴⁷⁷ La haute-contre de violon est écrite en clé de *sol* 1, dans les chœurs « *Ibi confregit* » (mes. 67–151), « *Tu terribilis es* » (mes. 326–360 et 372–400) et « *Terribili et ei* » (mes. 579–597, 611–627, 639–661 et 675–681).

⁴⁷⁸ Dans les chœurs, les violons ne sont divisés que lorsque les dessus le sont ; les petits chœurs fonctionnent également sur ce principe.

contre ou à un dessus de violon. La nomenclature de la première page spécifie d'ailleurs « violons, ou haute contre de violon ». Parfois, l'un ou l'autre est désigné, mais généralement, le doute est maintenu. La partie tient tantôt du violon, tantôt de la haute-contre ⁴⁷⁹. Cela signifie-t-il que la partie de haute-contre était jouée par de simples violons ?

Un deuxième problème se pose : il arrive que la partie de haute-contre, écrite en clé de *sol* 1, soit trop haute pour cet instrument ⁴⁸⁰. Elle monte jusqu'au *sol*⁴. Il faudrait donc descendre le tout d'une octave dans les passages concernés, ou admettre qu'un dessus de violon joue la partie de remplissage.

D'autres aspects de l'orchestration suivent une particularité de l'époque. Ainsi, le récit pour dessus « *Quoniam cogitatio* » comporte plusieurs mesures sans basse-continue ⁴⁸¹. La voix dialogue seule avec le dessus instrumental, même pour la cadence finale. Le *duo* qui suit s'apparente à une écriture organistique. Il met en jeu cinq dessus, à savoir deux voix et trois violons et flûtes. Enfin, dans le chœur final, la haute-contre quitte sa fonction habituelle de doublure des voix, pour doubler le dessus de violon.

* * *

Le détail des parties intermédiaires des manuscrits et imprimés conservés à Lyon rend effectivement compte de particularités et d'une nette évolution de l'ensemble de violons. L'usage de la quinte instrumentale n'a pas la faveur des compositeurs lyonnais. L'absence de la quinte de violon dans les compositions lyonnaises peut laisser penser que cette troisième partie de remplissage ne faisait pas partie de l'orchestre de l'académie des beaux-arts de Lyon, qui n'aurait donc comporté que quatre parties de cordes. Les motets de la Cour, de Paris ou d'autres provinces, exécutés à Lyon dans la première moitié du XVIII^e siècle, sont pourtant copiés avec leur partie de quinte, mais celle-ci disparaît soudainement – entre 1720 et 1730 – pour ne laisser place qu'à deux parties intermédiaires (haute-contre et taille). La taille est de plus en plus délaissée au cours du siècle.

L'une des richesses du fonds est la collection des neuf motets de Lalande, qui possèdent leurs parties intermédiaires. Leur originalité, en comparaison avec les autres

⁴⁷⁹ Nous remercions Jean Duron de nous avoir indiqué que cette spécificité se retrouvait aussi chez Brossard, dans son arrangement de *Céphale et Procris* de Jacquet de La Guerre, où il est écrit : « pour une haute-contre de violon ou un 3^e dessus ».

⁴⁸⁰ Cela arrive de manière évidente dans les passages des mesures 95–110 et 327–386.

⁴⁸¹ Les mesures sans basse sont les suivantes : 412–413, 420–433, 439–453, 456–460 et 482–486.

sources, l'absence de datation, la difficulté de cerner la source originale ou d'identifier l'auteur du remplissage harmonique en rendent l'analyse complexe.

L'intérêt du problème concernant les parties de cordes intermédiaires n'est pas seulement de poser la question de la copie, de l'histoire des partitions ou encore de leur filiation. C'est en réalité l'un des points essentiels de la restitution, éditoriale ou musicale, des partitions de musique française à grand chœur. La question des parties de remplissage se pose dès lors que l'on aborde une œuvre dans l'esprit d'une restitution authentique. Mais les multiples suppressions, recompositions ou arrangements des parties de violons montrent bien que l'objet n'est pas fixé, qu'il est en perpétuel mouvement au XVIII^e siècle.

E. Aspects complémentaires : particularités d'écriture

L'écriture musicale et les aspects stylistiques ou esthétiques à proprement parler ne sont pas l'objet principal de notre étude. Cependant, nous présenterons ici brièvement quelques éléments ayant trait à ces questions de composition, qui ne peuvent être dissociées de la pratique musicale. Ils apporteront autant d'informations supplémentaires pour une étude plus approfondie.

1. Diapason et tempéraments

Nous ne connaissons pas le diapason utilisé à Lyon. Tout au plus pouvons-nous supposer qu'il se situe entre le *sol* (392 Hz) et le *sol* # (415 Hz) actuels, conformément aux usages de l'époque. Le diapason de l'Académie royale de Paris est fixé à 405 Hz en 1715 et celui de la Chapelle royale à 409 Hz en 1780. L'académie des beaux-arts de Lyon possède en 1756 un « choriste a soufflet de 15 P^{ces} de long Pour fixer le ton au Concert »⁴⁸². Le diapason doit donc être donné de manière invariable par ce guide-chant, sur lequel les instruments s'accordent.

⁴⁸² *Inventaire General De Tous les meubles meublants & instruments de musique... op. cit. (cf. annexe VI)*. Il s'agit d'un petit orgue portatif de quatre octaves, à anches libres, doté d'un soufflet à l'arrière. L'instrument se joue d'une main, l'autre actionnant le soufflet. Ces guides-chants, que l'on retrouve encore aujourd'hui dans certaines églises de campagne, servent essentiellement de soutien aux répétitions, ou à donner les premières notes d'une mélodie.

Les théoriciens se sont beaucoup querellés à Lyon sur la question du tempérament. Le sujet, ainsi que l'histoire des débats, est développé par Albert Cohen, dans son article sur la controverse lyonnaise ayant trait au tempérament égal développé par Rameau ⁴⁸³. Louis Bollioud-Mermet (1709–1794) et le père jésuite Jean Dumas (1696–1770), deux académiciens lyonnais de la société de conférences musicales, vont débattre pendant deux décennies (1739–1762) sur la répartition de l'octave ⁴⁸⁴. Bollioud-Mermet, organiste amateur, sans remettre en cause les idées nouvelles de Rameau, estime imprécis le tempérament égal et son application dans l'accord des instruments à clavier. Il écrit plusieurs mémoires et va même jusqu'à inventer un instrument annoncé par le *Mercur de France* en juillet 1740 – le phtongomètre –, pour déterminer le diapason et le tempérament des instruments à clavier ⁴⁸⁵. En 1741, Jean-Philippe Rameau, mis en cause dans ces écrits, envoie une lettre à Jean-Pierre Christin, secrétaire de l'académie, pour sa défense ⁴⁸⁶.

Quant au père Dumas, il participe au débat en écrivant sur la question, inventant lui-aussi son propre système pour les instruments à clavier ⁴⁸⁷. Où aurait-on essayé ces inventions et appliqué ces théories sinon au sein du Concert ? En effet, si les débats ont lieu à la société de concert attenante au Concert, il est facile d'imaginer qu'ils aient occasionné des mises en pratique et que le Concert ait été marqué par ces multiples investigations.

La question du tempérament, telle qu'elle est abordée par les académiciens lyonnais, pointe du doigt le décalage entre la théorie et son application pratique. En réalité, les écrits des théoriciens – citons, par exemple, les *Éléments de musique* de D'Alembert –, ne résolvent pas nécessairement la question des habitudes locales pour l'accord du clavecin,

⁴⁸³ COHEN, Albert, « Rameau, Equal Temperament, and the Academy of Lyon: A Controversy Revisited », in *French musical Thought, 1600-1800*, édité par Georgia Cowart, collection Studies in Music, n° 105, 258 p, Ann Arbor, Research press, 1989, p. 121-127.

⁴⁸⁴ L'existence d'une société de conférences, aux côtés du Concert lyonnais, est évoquée dans l'histoire de l'académie des beaux-arts (cf première partie, chapitre I, p. 26–27).

⁴⁸⁵ Bollioud-Mermet présente plusieurs mémoires sur le tempérament à l'académie des sciences, belles-lettres et arts : *Le Tempérament et l'accord des instruments*, 1740 (Académie de Lyon, Ms. 154, f° 86–87) ; *Mémoire sur le tempérament que les voix observent dans le chant*, 1741 (Académie de Lyon, Ms. 161, f° 42–47) ; *Accord du clavecin et de l'orgue*, 1748 (non conservé) ; *Le tempérament et l'accord des instruments* (pamphlet, s. d.). Cf. GUILLO (Laurent), *Répertoire des écrits sur la musique antérieurs à 1800...*, op. cit.

⁴⁸⁶ Cette lettre de la main de Rameau, datant du 3 septembre 1741, est conservée dans les archives de l'académie de Lyon, Ms. 268, f° 159–160.

⁴⁸⁷ Dumas présente lui-aussi plusieurs mémoires à l'académie des sciences, belles-lettres et arts, sur le même sujet : *Le tempérament de l'orgue et du clavecin*, 1755 (Académie de Lyon, Ms. 160, f° 1–11) ; *Mémoire sur les premiers principes de l'harmonie d'où l'on tire les systèmes de ce que l'on appelle la gamme et un nouveau système du tempérament du clavecin*, mémoire présenté le 28 mars 1756 (Académie de Lyon, Ms. 160, f° 12–16) ; *Le Tempérament*, discussion entre le Père Dumas et Bollioud-Mermet (Académie de Lyon, Ms. 160, f° 20–32 ; 34–37 ; 86–87). Cf. GUILLO (Laurent), *Répertoire des écrits sur la musique antérieurs à 1800...*, op. cit.

dont le tempérament reste une sorte de compromis entre l'ancien mésotonique et le tempérament égal, prôné par Rameau et qui sera adopté plus tard ⁴⁸⁸.

2. Une écriture conforme au modèle versaillais

Plusieurs motets à grand chœur du fonds sont l'œuvre de Lyonnais, écrites à Lyon pour les musiciens et le public de cette ville ⁴⁸⁹. Ces compositions locales reprennent les procédés d'écriture et l'esthétique générale des œuvres de la Cour et de la capitale, que l'on tente partout d'imiter. Elles s'inscrivent pleinement dans une conformité du genre, dont Thierry Favier développe dans sa monographie les caractéristiques propres ⁴⁹⁰.

LES CHŒURS

L'harmonie est assez statique chez des compositeurs comme M^{gr} Neufville de Villeroy, mais prend déjà des tournures plus osées dans les motets d'Estienne, qui joue avec de nombreuses modulations. La maîtrise du style fugué transparait dans les grands chœurs horizontaux et l'imitation est prétexte à toutes sortes de jeux rythmiques et harmoniques. De manière générale, l'écriture est plus harmonique que contrapuntique – treize chœurs verticaux pour huit horizontaux chez Estienne –, certaines sections, au nombre de cinq chez ce même compositeur, mêlant les deux styles. Les deux œuvres d'Estienne, *Gaudete cœlites* et *Accurrite properate*, présentent la particularité de n'avoir aucun chœur contrapuntique.

Les chœurs sont extrêmement structurés, répondant en cela aux exigences littéraires du texte qu'ils mettent en musique. Chaque stique des versets fait en principe l'objet d'un traitement particulier. Cela donne naissance à des formes bipartites ou tripartites. Dans ce dernier cas, on retrouve souvent l'alternance imitations – homorythmie – imitations. Les passages pour petit chœur s'enchaînent avec la réponse du grand chœur et l'intervention

⁴⁸⁸ Cf. D'ALEMBERT (Jean Le Rond), *Éléments de musique théorique et pratiques suivant les principes de M. Rameau*, Paris : David l'aîné, 1752, 172 p. rééd. de Jean-Michel Bardez en *fac simile*, Genève : Slatkine, coll. « Ressources », 1980, XIII p. ; 172 p. ; RAMEAU (Jean-Philippe), *Nouveau système de musique théorique où l'on découvre le Principe de toutes les Règles nécessaires à la Pratique. Pour servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie*, Paris : J.-B.-C. Ballard, 1726, VIII, 114 et 6 p. ; *Id.*, *Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique*, Paris : Prault fils, 1737, 227 p. Ces deux ouvrages de Rameau ont été réédités dans l'*Intégrale de l'œuvre théorique*, POROT (Bertrand) et SAINT-ARROMAN (Jean) éd., *fac simile*, Courlay : Fuzeau, 2004, vol. I et II, 321 et 313 p.

⁴⁸⁹ Ce sont précisément le *Dominus regnavit* de Belouard, le *Confitebor tibi* de Delaunay, les onze motets d'Estienne, le *Laudemus viros fortes* de Garon, mis en symphonie par Bouzon, et le *Notus in Judæa Deus* de M^{gr} de Villeroy (tous manuscrits).

⁴⁹⁰ FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur...*, *op. cit.* Citons également l'ouvrage de MONGRÉDIEN (Jean) et FERRATON (Yves) éd., *Le Grand Motet français...*, *op. cit.*

des solistes. Certains chœurs s'enrichissent de ces contrastes qui dynamisent toute la pièce.

LES SYMPHONIES

Le terme de symphonie, au XVIII^e siècle, s'applique aussi bien au prélude initial de chaque mouvement qu'à l'interlude, à la ritournelle instrumentale ou au postlude. Une section est souvent introduite par l'ensemble instrumental, mais pas nécessairement. Si M^{gr} de Villeroy ne nomme pas ces passages, Estienne, comme Belouard, ne sont pas avares d'indications ; ils utilisent fréquemment l'appellation « prélude » ou encore « symphonie », mentionnant plus rarement les « ritournelles ».

La longueur des symphonies est variable, mais elle est, sauf exceptions rares, assez brève. Elle dure environ entre une dizaine et une trentaine de mesures. Le prélude est le plus développé dans le temps, les interludes étant plus courts. La durée réduite de ces passages minimise les possibilités d'un quelconque développement thématique réel et rend effectivement compte du peu d'importance accordée aux symphonies dans les motets.

Les symphonies des grands motets lyonnais ne présentent aucune innovation particulière, si ce n'est parfois un éloignement progressif du thème chanté. Estienne et Belouard conservent un style archaïque au travers duquel transparait toutefois une certaine ingéniosité quant au traitement de la mélodie. Si les symphonies sont parfois l'occasion de déployer la virtuosité des interprètes, les pièces lyonnaises n'abondent pas dans ce sens. Ceci n'empêche pas ces symphonies de remplir parfaitement et de manière très appropriée leur rôle d'introduction et de respiration dans la musique. La continuité de caractère du prélude et des ritournelles est la garantie de l'unité musicale au sein de chaque verset.

LE TRAITEMENT DE LA MELODIE

Les thèmes mélodiques, qui se situent dans la lignée des grands maîtres versaillais et parisiens, reflètent pleinement le style français, se colorant souvent d'italianismes.

▪ Le style français

D'une façon générale, les Lyonnais empruntent beaucoup au style français. L'expressivité maximale, issue du figuralisme, illustre parfaitement le texte sacré. La musique est volontairement au service du texte, déployant dans de brèves phrases

musicales une ornementation calculée, usant abondamment des tremblements sur cadence, ou autres agréments caractéristiques de la musique française du siècle des Lumières.

Voici chez Estienne, par exemple, des consonances de sonneries militaires, construites autour d'un accord de tonique, qui soulignent fortement l'idée de victoire ⁴⁹¹ :



Estienne, *Exaudiat te*, chœur « *Lætabimur in salutarit* » (dessus, mes. 295–297)

Dans l'extrait ci-dessous, l'évocation mélodique des flux et reflux de la mer par une vocalise sur la première syllabe du mot « *mare* » (mer) participe également à la mise en valeur du texte :



Estienne, *Venite exultemus*, récit « *Quoniam ipsius* » (basse, mes. 130–135)

▪ Les italianismes

Charles Burney, passant deux jours à Lyon en 1770, remarque : « Comme cette ville est proche de l'Italie, je m'attendais à y trouver une musique qui soit d'avantage teintée par le goût italien qu'elle ne l'est à Paris. ⁴⁹² » En réalité, le style italien transparait beaucoup dans les compositions lyonnaises. Mais il ne supplante jamais, en effet, l'académisme national. Il est vrai que les compositions versaillaises puis parisiennes jouent déjà avec ce mariage des deux goûts français et italien. Cet italianisme n'est absolument pas surprenant à Lyon lorsque l'on évalue l'influence de la musique italienne en France et les échanges transalpins que la capitale des Gaules pouvait développer à cette époque. On retrouve, dans le motet lyonnais, de nombreux chromatismes, appoggiatures, retards ou encore

⁴⁹¹ Cf. BOGHOSSIAN (Irma), « Les sources et l'esthétique du Grand Motet en Provence au XVIII^e siècle : les musiciens de la maîtrise Saint-Sauveur d'Aix et leur rayonnement », in : *Le Grand Motet français...*, *op. cit.*, p 175 :

« Par ailleurs le début de certains thèmes sur l'accord parfait que l'on qualifie de sonneries paraît être aussi une résurgence des modes grégoriens : le I, III et V sont les cordes récitatives sur lesquelles est donnée la réplique des chants de l'office Répons, Versets, Acclamations ou Graduel. Quoi de plus naturel que l'utilisation de l'antique assise tonale ? »

⁴⁹² BURNEY (Charles), *The Present State of Music...*, *op. cit.*, p. 83.

intervalles diminués, qui sont l'expression d'une sensibilité extrême. La dominante virtuose des parties solistes est présente dans chaque œuvre. L'expressivité se traduit aussi par la répétition des mots, les nombreuses vocalises empruntant à l'opéra italien.

L'extrait qui suit offre un exemple de style purement italien dans ces compositions lyonnaises :

A - quis et ig - ni tra - dun - tur O mi - ra - cu - lum a -
 A - quis et ig - ni tra - dun - tur
 mo - ris
 O spec - ta - cu - lum fu - ro - ris

Garon, *Laudemus fortes, duo «Aquis et ignis traduntur»*

3. François Estienne : mise en évidence d'originalités d'écriture

François Estienne est le plus représentatif des compositeurs lyonnais, puisque ces onze motets conservés à la bibliothèque municipale de Lyon représentent la grande majorité du *corpus*. Nous avons relevé, dans ces compositions, deux caractéristiques supplémentaires, qui constituent une originalité : l'influence de la mélodie provençale et des procédés d'auto-plagiat.

DES TRACES DE MUSIQUE POPULAIRE

Estienne, originaire de Provence, utilise quelques éléments musicaux faisant directement référence à la tradition populaire ⁴⁹³. Cette influence n'est pas déterminante dans l'écriture et ne se retrouve que chez un musicien issu de la tradition provençale. Cependant elle constitue un apport supplémentaire dans la caractérisation du genre lyonnais. Cette marque folklorique tient à la récurrence des mesures à trois temps ($\frac{3}{8}$ ou $\frac{3}{4}$), qui sont traditionnellement utilisées dans la danse. On retrouve également les structures symétriques, qui sont le propre des musiques traditionnelles. Mais l'élément principal se trouve dans la mélodie ; de caractère souvent sautillant, résultant de l'emploi de rythmes pointés, elle porte en elle l'esprit de la musique populaire. Elle mêle bien souvent dans ses composantes une base de chant grégorien et des rythmes de musique traditionnelle. Voici, pour exemple, le prélude du dernier verset de l'*Exaudiat te* d'Estienne. Il s'apparente, effectivement, à un timbre d'une musique populaire, répondant à la description faite plus haut, dont la vivacité ou le caractère sautillant et pastoral font explicitement référence à la danse :



Estienne, *Exaudiat te*, « *Domine salvum fac regem* » (dessus de violon, mes. 582–592)

LE PLAGIAT ET L'AUTO-PLAGIAT

Les œuvres de François Estienne ont des thèmes mélodiques souvent très proches les uns des autres. Un exemple de ce procédé, qui s'apparente réellement à un auto-plagiat, se révèle après comparaison, dans les motets *Beati quorum* et *Exaudiat te*.

Voici le thème, tel qu'il apparaît, introduit par un soliste puis repris par le chœur final « *Lætamini in Domino et exultate justi* », dans le *Beati quorum* :

⁴⁹³ Une courte biographie d' Estienne est présentée dans la troisième partie de ce travail (chapitre II, p. 428–429).

Lae - ta - - - mi-ni, lae - ta - - - mi-ni, lae - ta - mi-ni in Do...

Estienne, *Beati quorum*, récit « *Lætamini in Domino* » (dessus, mes. 718–724)

Le cinquième verset de l'*Exaudiat te*, « *Lætabimur in salutari tuo* », est traité par un chœur qui reprend la même mélodie que celle du *Beati quorum* à quelques détails près :

Lae-ta - - - bi-mur, lae-ta - - - bi-mur, lae-ta - bi - mur

Estienne, *Exaudiat te*, chœur « *Lætabimur in salutari tuo* » (dessus, mes. 265–268)

La différence de tonalité – le *si* mineur remplaçant le *sol* mineur précédent – est assez négligeable. Elle ne remet pas en cause le caractère exultant du chœur. La conduite générale de la mélodie est identique, malgré quelques dissemblances de notes. Le motif caractéristique, comparable à une broderie et conduisant à la dominante dans sa première exposition, est bien analogue. Les mesure de l'*Exaudiat te* et du *Beati quorum* sont toutes deux binaires. Les paroles « *lætamini* » et « *lætabimur* », très proches, sont un indice supplémentaire.

Le chœur du *Beati quorum* fait quelques emprunts supplémentaires à l'*Exaudiat te*, au fur et à mesure de son développement, mais se démarque aussi de plus en plus de ce dernier. Estienne s'est donc servi d'une première mélodie, qu'il a reprise, mais chaque chœur reste original. Le thème ne sert que de support et de ligne directionnelle à la composition.

Ce mélisme, développé sur l'accent des mots « *lætamini* » et « *lætabimur* », se retrouve par ailleurs dans le dernier chœur « *Lætamini justi* » du *Dominus regnavit* d'Henry Desmarest⁴⁹⁴. Il n'est pas repris dans la suite des paroles, comme dans les exemples précédents, et n'est énoncé que sur quelques mesures, mais la ressemblance est confondante. Voici le thème, tel qu'il est présenté dans la première entrée vocale du chœur :

⁴⁹⁴ Le *Dominus regnavit* de Desmarest est une des premières partitions acquises par l'académie des beaux-arts de Lyon : elle porte le n° 30 au catalogue des grands motets de la bibliothèque. Ni la partition, ni les quinze parties séparées n'ont été conservées. Il a été édité à partir d'une autre source par le Centre de musique baroque de Versailles : *Grands motets lorrains pour Louis XIV...*, *op. cit.*

Desmarest, *Dominus regnavit*, chœur « *Letamini justi* » (dessus 2, mes. 836–840)

Si l'intervalle de seconde entre l'anacrouse et la note suivante contraste avec les tierces ascendantes ou descendantes chez Estienne, les trois mesures qui marquent l'entrée des voix sont quasiment identiques à celle du *Beati quorum*. Les similitudes se situent aussi bien au niveau des paroles, du chiffrage, que du rythme ou de la mélodie. La tonalité – *si mineur* – est d'ailleurs la même que celle du chœur de l'*Exaudiat te*. Voici, pour confirmer cette ressemblance, l'entrée des tailles, sept mesures plus loin, dont le thème est exactement le même que celui de l'*Exaudiat* :

Desmarest, *Dominus regnavit*, chœur « *Letamini justi* » (taille, mes. 844–846)

La taille ne reprend le motif mélodique du mot « *letamini* » qu'une fois, avant de passer à la suite de la phrase musicale et latine. Seul le chiffrage diffère, mais le rapprochement des mélodies est indéniable.

Si le lien entre les trois œuvres peut donc être mis en exergue, il est bien plus difficile d'affirmer quel est le compositeur qui s'est inspiré de l'autre. L'hypothèse qu'Estienne ait repris des idées musicales de Desmarest serait peut-être la plus plausible, puisque le Lyonnais avait probablement entendu et vu la partition du *Dominus regnavit*, dont l'académie des beaux-arts possédait même les parties séparées.

Cet exemple de plagiat dans les motets d'Estienne pourrait probablement être complété par d'autres exemples. Il semble impossible de relever tous les extraits copiés d'autres œuvres du répertoire, tant le nombre de grands motets conservés en France est important. Les plagiat peuvent également concerner les genres profanes, ainsi que toutes les œuvres dont la musique a disparu. La tâche paraît donc immense, et nous nous sommes contentée simplement ici de relever cet exemple singulier, démontrant ainsi l'existence de cette pratique à Lyon. L'usage du plagiat est en outre très fréquent dans la musique ancienne, de façon souvent cachée et implicite, ce qui rend compte une nouvelle fois que le *corpus* lyonnais constitue un *corpus* représentatif d'un genre.

4. Les modifications ultérieures

Les motets conservés à Lyon gardent des traces de suppressions, corrections ou ajouts manuscrits, qui ont été effectués après la copie. Au crayon ou à l'encre lorsqu'elles sont écrites, ces modifications apparaissent aussi bien dans les manuscrits que dans les éditions gravées. Sans dresser une liste exhaustive de ces modifications, qui sont nombreuses, nous en relèveront les principales catégories ⁴⁹⁵.

CORRECTIONS DES ERREURS DE COPIES

Il arrive assez fréquemment que le copiste se trompe par inadvertance. La correction est alors effectuée par lui, ou par les interprètes qui constatent les erreurs à l'exécution. Plusieurs moyens se présentent pour rétablir le texte original. S'il ne s'agit que d'un signe musical, un simple grattage avec une pointe sèche suffit pour effacer la faute et réécrire par-dessus. Le papier, dont l'apparence a été modifiée en ce point précis, en garde trace. Lors d'une erreur sur une portée entière, celle-ci est recopiée sur un morceau de feuille, qui est épinglé ou collé sur le passage erroné. Ainsi, dans le *Deus in nomine* de Dorléans, une des parties de deuxième dessus des chœurs présente un papier épinglé, sur dix mesures dans le premier chœur. La partie avait été écrite initialement une tierce trop haute. Ce procédé ne constitue pas une généralité, car dans le *Te Deum* gravé de Colin de Blamont, on observe un grattage sur trois mesures entières, pour descendre la partie de dessus instrumental d'une octave ⁴⁹⁶. Enfin, il arrive que le copiste trace une croix sur une page entière lorsqu'il se rend compte lors d'une erreur d'écriture trop conséquente.

AJOUT D'INDICATIONS DE TEMPO OU D'EFFECTIF

La majorité des partitions conservées comportent de petites annotations, ajoutées par une autre main. Il s'agit fréquemment des mots « tous » ou « seul » qui indiquent si l'ensemble d'un pupitre doit jouer ou si seul un soliste exécute le passage, mais aussi de noms d'instruments, ce qui permet de savoir quel dessus ou quelle basse joue la partie. Parfois, des précisions de *tempo*, comme « vif » ou « lentement » par exemple, peuvent être inscrites au-dessus d'une section. Ce peut être encore des liaisons, ou des ornements.

⁴⁹⁵ Ces modifications seront évoquées en détail dans le deuxième chapitre de notre troisième partie, dans la mesure où elles rendent compte de la réception des motets à Lyon des compositeurs versaillais, parisiens ou d'autres provinces (cf. p. 426–482).

⁴⁹⁶ Dans le récit « *Pleni sunt caeli* », p. 118, partie de dessus instrumental.

Plusieurs partitions contiennent aussi, à la fin de chaque section, le nombre de mesures à compter, inscrites par le copiste chargé de réaliser les parties séparées pour les instruments qui ne jouent pas le verset. On peut observer d'autres signes à l'encre, comme des croix, par exemple, qui sont autant d'indicateurs établissant que la musique a été jouée.

La durée des grands motets français est très inégale : elle varie de dix à quarante minutes environ. Sur la partition de *In convertendo* de Campra, ancienne propriété de Christin, on peut lire la durée de l'œuvre : « 20 min », inscrite au crayon au-dessus de la première lettre enluminée. Cette information permet d'estimer le temps qu'occupera l'exécution de l'œuvre, en vue d'un concert.

SUPPRESSIONS DE PASSAGES

Lors de l'exécution d'une œuvre, le maître de musique peut décider de la suppression d'un verset, ou d'un passage plus court. On trouve alors parfois un feuillet épinglé, comme dans le *Quare fremuerunt* de Lalande, sur lequel est inscrit « allés au dernier chœur », afin de passer le *trio* « *Apprehendite* » pour dessus, haute-contre et basse-taille. Les pages sautées peuvent aussi être attachées entre elles, pour les condamner et faciliter la tourne. Il y a ainsi des traces de trous d'épingles sur le verset « *Sicut Sagitta* », mouvement à deux chœurs à quatre voix du *Nisi Dominus* de Belissen (p. 33–54). Enfin, moins précautionneux, certains maîtres de musique n'hésitent pas à barrer à l'encre le passage concerné. C'est le cas à la fin du récit « *Redemptionem* » du *Confitebor tibi*, de Pétauille (p. 29). L'interprète adjoint un système de renvoi avec le sigle ✂ qui, présent avant et après le passage sauté, indique les coupes effectuées. Ce procédé se trouve aussi, avec le symbole Ⓢ, dans les partitions manuscrites d'Estienne et les exemplaires gravés du *Miserere mei Deus* et de *Ad te Domine clamabo* de Lalande ⁴⁹⁷.

CHANGEMENTS D'EFFECTIF

La reprise des œuvres conduit parfois à certaines modifications. Un exemple nous en est donné dans le chœur « *Nam et sic* » du *Dominus regit me* d'Estienne ⁴⁹⁸. S'agit-il du compositeur en personne, poussé par des contraintes esthétiques ou par une volonté intérieure d'améliorer son œuvre, et ainsi amené à transformer un *duo* en un chœur à quatre voix, en écrivant deux portées vocales supplémentaires (respectivement écrites en *ut* 3 et *ut* 4) au-dessus du système ? L'ajout de deux voix change totalement le caractère

⁴⁹⁷ Ces modifications dans les motets de Lalande font l'objet d'un point dans notre troisième partie (chapitre II, p. 457–473).

⁴⁹⁸ P. 45–52. La main ayant ajouté les voix supplémentaires est celle du copiste Lyon–43.

du verset. En effet, tandis que les deux voix de basses adoptent un langage concertant, les voix supérieures, ajoutées après, se greffent toutes deux de façon syllabique sur l'une des voix originales, créant une texture dans laquelle une seule voix est en imitation avec les trois autres. Il en résulte une impression globale de verticalité, contrastant avec la technique d'imitation d'origine. Le déséquilibre vocal est accentué par l'écriture des instruments qui se partagent entre les deux voix initiales, et non pas entre les quatre voix. Cette transformation porte donc atteinte à l'intégrité du verset tout entier, en rompant avec le caractère initial d'un *duo* très empreint d'italianismes.

REECRITURE

Le *Te Deum* de Colin de Blamont offre un exemple de quelques passages réécrits. Des collettes ont été placées pour ajouter des mesures à la fin des récits « *Pleni sunt caeli* » (six mesures, p. 120) et « *Per singulos dies* » (sept mesures, p. 147). Ces différences seront analysées plus loin ⁴⁹⁹.

Toutes ces modifications ont une grande valeur, puisqu'elles racontent comment étaient interprétés les grands motets à Lyon. Cependant, il faut bien garder à l'esprit que le papier n'est qu'un support et qu'il est toujours envisageable que l'interprète ait pris des libertés supplémentaires, non consignées sur la partition, ou à l'inverse, qu'il n'ait pas pris en considération les changements écrits. En outre, les modifications ne rendent peut-être compte que d'une exécution singulière à un moment donné. Une œuvre peut avoir été jouée de nombreuses fois comme elle était copiée initialement et n'avoir subi une modification que très tardivement, dans l'histoire de ses reprises éventuelles.

LES RECITS DETACHES

Plusieurs indices laissent à penser que des récits pouvaient être détachés d'un grand motet, pour former une œuvre plus courte. Le catalogue mentionne après le n° 46, « une petite Partition du Recit *Quoniam rex*, par Cassaigne » sous forme de cinq parties de remplissage. Or le verset « *Quoniam rex* » est extrait du psaume *Omnes gentes plaudite* ⁵⁰⁰. Le récit, non numéroté, proviendrait donc d'un motet *Omnes gentes plaudite* à grand chœur, sinon pourquoi ne pas l'avoir inventorié avec les motets à voix seule.

Des croix placées sur la partition du *Jubilate Deo* de Mondonville pourraient également être un indice supplémentaire : elles sont en effet placées en début de récit et

⁴⁹⁹ Cf. troisième partie, chapitre II, pour la comparaison des différentes sources (p. 426–482).

⁵⁰⁰ Il n'y en a pas d'autre occurrence dans l'Écriture sainte.

indiqueraient, soit l'intervention du récitant dans le cas de l'exécution de l'intégralité du motet, soit les passages sélectionnés pour une exécution partielle ⁵⁰¹.

* * *

Les partitions et parties séparées, en plus du discours musical à proprement parler, livrent donc de multiples informations sur la façon dont était exécutée la musique à Lyon. Les caractéristiques de l'orchestre et des voix utilisés pour exécuter les grands motets à Lyon se trouvent éclairées par cette étude. La découverte de l'utilisation stricte d'un orchestre à quatre parties par les compositeurs locaux, de l'absence de basse-taille soliste ou de sopranistes permet de connaître mieux ces caractéristiques lyonnaises et d'étudier le répertoire du genre sous un nouvel angle : ces éléments peuvent contribuer, par exemple, à éclaircir l'origine – lorraine plutôt que lyonnaise – des motets de Desmarest. La description détaillée de l'instrumentation remet quelque peu en cause les affirmations de Léon Vallas, qui demeurent une référence incontestée, et offre un nouveau regard sur l'évolution de l'orchestre lyonnais, évolution au travers de laquelle transparaissent pleinement les mutations de l'époque. Le *corpus* de Lyon a aussi été mis en perspective, par rapport à l'ensemble des sources françaises, grâce à l'examen des parties intermédiaires qui, nous l'avons vu, présentent de nombreuses particularités. Enfin, des caractéristiques ont été également mises en évidence dans le langage musical, ainsi que des aspects de l'histoire des partitions.

La nature des voix ou des instruments, l'effectif global, les parties intermédiaires – à première vue insignifiantes – de l'orchestre et les diverses habitudes musicales sont donc autant d'éléments qui définissent le Grand motet lyonnais. Plus généralement, toutes ces informations enrichissent considérablement la connaissance que nous avons de la pratique musicale à Lyon au XVIII^e siècle.

Malgré tout cela, l'interprétation des partitions, qu'elles soient gravées ou manuscrites, réduites ou complètes, reste extrêmement délicate. En effet, la musique conservée ne fournit pas tous les renseignements nécessaires à une restitution fidèle, notamment pour les questions d'instrumentation, d'effectifs ou de tempérament ; une grande part est laissée au choix de l'interprète. Celui-ci serait peut-être d'ailleurs en droit d'agir comme le faisaient les Lyonnais au XVIII^e siècle, c'est-à-dire d'adapter les pièces du répertoire à des nécessités et un goût dictés par l'époque et par le lieu.

⁵⁰¹ Une première croix se trouve au tout début de l'œuvre, qui débute par un récit de taille (p. 1). La seconde, suivie de la lettre « R » – récitant –, est placée avant le récit de dessus « *Populus ejus* » (p. 18).

Conclusion

L'étude analytique du support musical se révèle étonnamment riche en conclusions. Les informations qu'elle livre se recoupent souvent : la chronologie du catalogage, permettant de situer les œuvres les unes par rapport aux autres selon leur numéro d'inventaire, est confirmée par l'analyse des reliures ou l'étude du travail des copistes. Si certains domaines d'investigation, tels que les papiers à musique, n'ont malheureusement pas permis d'affiner de manière tangible la connaissance du fonds, d'autres, tels que l'indexation des copistes, ont dévoilé des éléments totalement inédits et inattendus.

C'est ainsi que quelques caractéristiques ont pu être mises à jour quant à la pratique musicale à Lyon. L'établissement d'une chronologie dans l'indexation des motets qui, si elle semblait logique, n'avait jamais été véritablement démontrée, est le premier de ces éléments. L'œuvre de Bergiron du Fort-Michon, déjà évoquée à propos de la fondation de l'académie des beaux-arts, se trouve être en fait bien plus importante qu'on ne l'imaginait : bibliothécaire, il est tour à tour relieur, copiste, arrangeur et peut-être compositeur de ces parties de remplissage, dont la genèse reste encore mystérieuse et qui font la richesse du fonds lyonnais. L'authentification de sa main dans les collections Decroix et Cauvin atteste de sa renommée au niveau national. Notre recherche a également permis de mettre au jour quelques aspects musicaux : l'évolution de l'effectif global, des chœurs passant de quatre à cinq parties vers 1725, un ensemble de cordes à quatre parties, le manque de basse-taille récitante ou encore l'originalité des parties de remplissage (réécriture, suppression, ou absence de taille de violon).

Pourtant, si une telle étude apporte des informations, elle démontre une fois de plus combien la musique écrite n'est que le témoin imprécis d'une œuvre éphémère, d'un art déterminé par le temps. Si la richesse de la partition est justement la multiplicité de cette « sorte de matrice dont on s'inspire, que l'on arrange, triture, modèle à ses propres besoins, à ses propres forces », la partition ne peut rendre compte de tous les aspects de la musique entendue⁵⁰². C'est en ce point précis que s'arrête l'investigation du musicologue, qui ne peut présenter qu'une image évanescence de l'œuvre musicale.

⁵⁰² DURON (Jean), « La musique du XVII^e siècle français : quelle authenticité ? », *op. cit.*, p. 21.

TROISIEME PARTIE :

Un répertoire lyonnais ?

Introduction

Après s'être intéressée aux institutions et lieux d'exécutions du Motet à grand chœur à Lyon, puis avoir analysé la collection de partition comme support écrit représentatif de la pratique musicale locale, notre étude s'attache maintenant au répertoire du genre. Cette dernière partie tentera, ici encore, de répondre à la problématique des modalités d'exécution des œuvres latines à grand chœur, en considérant la pratique musicale en usage dans la ville de Lyon dans le XVIII^e siècle de l'Ancien Régime. La question du répertoire nécessite de prendre en considération le genre français d'un point de vue général, et non pas localement. Car, élaboré pour Louis XIV, le Grand motet est d'abord lié à la Chapelle royale et à son rituel¹. Le Concert spirituel, institution créée en 1725 à Paris, devient ensuite le second lieu d'épanouissement du genre, indépendamment de la Cour. Son répertoire demeure, avec la Chapelle royale et durant soixante-cinq ans, le lieu de toutes les innovations et le reflet du goût de l'époque².

Le motet constitue la plus importante forme de musique sacrée en France aux XVII^e et XVIII^e siècles³. Le genre à grand chœur conquiert peu à peu différentes sphères institutionnelles au cours du XVIII^e siècle, et jouit déjà, en 1713, d'une grande diffusion. Les maîtrises des cathédrales et les académies, qui se créent dans de nombreuses villes françaises au cours du XVIII^e siècle, seront autant de lieux propices à sa diffusion et à son développement. Plusieurs de ces institutions ont fait l'objet de travaux généraux, comme d'études spécifiques⁴.

Notre dernière partie s'attache néanmoins à présenter des éléments nouveaux sur la connaissance du répertoire lyonnais. En effet, si l'on connaît depuis un siècle, grâce aux travaux de Léon Vallas, la constitution et la chronologie globale du répertoire de grands motets à l'académie des beaux-arts, plusieurs éléments n'avaient pas encore été explorés⁵. Ceci tient à deux choses. Tout d'abord, l'approche et l'état des connaissances musicologiques ont considérablement évolué ces dernières décennies ; le répertoire n'est donc pas abordé avec les mêmes méthodes ou les mêmes interrogations qu'au siècle

¹ Cf. BENOIT (Marcelle), *Versailles et les musiciens du roi, 1661–1733 : Étude institutionnelle et Sociale*, Paris : Picard, 1971, 474 p. ; LESPINARD (Bernadette), « La Chapelle royale sous le règne de Louis XV », in : *Recherches sur la musique française classique*, t. XXIII, 1985, p. 131–175 ; MARAL (Alexandre), *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV. Cérémonial, liturgie et musique*. Wavre : Mardaga/CMBV, 2002, 478 p. Voir aussi : MONTAGNIER (Jean-Paul C.), « Chanter Dieu en la Chapelle royale : le Grand Motet et ses supports littéraires », *op. cit.*

² L'ouvrage de référence, sur l'histoire de cette institution demeure celui de Constant Pierre : *Histoire du Concert Spirituel...*, *op. cit.*

³ MEUNIER (Alexis), « La musique religieuse sous Louis XV », *op. cit.*

⁴ Nous renvoyons à notre bibliographie en fin de volume, dans laquelle on retrouvera les auteurs suivants : BRENET (Michel), BURTON (Humphrey), CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), DURAND (Henri-André) ; ESCOFFIER (Georges), FAVIER (Thierry), JEANSELME (Christiane), LA LAURENCIE (Lionel de), MACHARD (Roberte), MICHEL (Benoît), RAUGEL (Félix), RODRIGUEZ (Jacques), SCHERPEREEL (Joseph), SIGNORILE (Marc), TAÏEB (Patrick), TALVARD (Françoise) et VIDAL (Henri).

⁵ VALLAS (Léon), [1908] et [1932].

passé. Le recensement des fonds, la mise en rapport des sources, ou encore les études menées sur les différentes villes de province sont autant de méthodes ou de travaux auxquels n'avaient pas accès des chercheurs tels que Léon Vallas, Michel Brenet ou Lionel de La Laurencie, précurseurs en leur domaine.

Dans l'ouvrage récent déjà maintes fois évoqué – *Le motet à grand chœur (1660–1792). Gloria in Gallia Deo* – Thierry Favier offre une vision aussi complète que synthétique de la constitution et du développement de ce genre musical en France⁶. L'auteur y développe aussi largement la question du répertoire, s'appuyant sur des confrontations entre les villes et institutions. C'est pourquoi nous le citerons souvent, invitant ainsi le lecteur à compléter et mettre en regard les points développés successivement. Cependant, l'analyse de Thierry Favier repose avant tout sur les dépouillements de périodiques ou sur le catalogage de l'académie des beaux-arts décrit précédemment, sans faire nécessairement appel aux sources musicales originales et à leur mise en contexte. Or celles-ci offrent précisément une multitude de renseignements sur la réception des œuvres à Lyon.

En effet, l'examen du répertoire de province permet de répondre à des questions essentielles quant à l'existence d'un répertoire spécifiquement lyonnais : dans quelle mesure les pièces jouées à Lyon constituent-elles un répertoire original et emblématique des goûts provinciaux ? La pratique musicale et le goût des Lyonnais a-t-il une influence sur la réception des motets à grand chœur ? Lyon s'est-il approprié le genre ?

Cette dernière partie de notre thèse tentera de répondre à ce questionnement, en exposant d'abord une présentation générale du répertoire du Grand motet à Lyon, présentation qui s'appuiera sur les sources archivistiques qui en témoignent, sur l'évolution du répertoire et sur les textes utilisés pour les mises en musique. Cette présentation globale sera suivie d'une analyse singulière des motets du *corpus* conservé. L'étude des supports musicaux permettra de cerner les originalités des compositions locales, par rapport au genre, ainsi que les conditions et particularités de réception, à Lyon, de l'œuvre religieuse des compositeurs extérieurs, de la Cour, de Paris ou d'autres provinces françaises.

⁶ FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*

CHAPITRE I :

CARACTERISTIQUES ET EVOLUTION

DU REPERTOIRE A LYON

Le répertoire de motets lyonnais à grand chœur est extrêmement dense et varié. Les quatre-vingt-huit compositeurs et trois cent trois titres d'œuvres répertoriés en font l'un des fonds les plus riches de France⁷. Si Lyon n'est pas un centre de production immensément fécond pour le genre, en comparaison d'une institution parisienne telle que le Concert spirituel, la richesse et la diversité de son répertoire nuancent quelque peu l'affirmation de Michel Brenet, au siècle dernier :

« Malgré tout le rôle des concerts provinciaux restait secondaire et effacé. Il y avait extension, diffusion ; il n'y avait rien qui ressemblât à la fertile décentralisation des petits états allemands ou italiens, à la même époque. ⁸ »

Le fonds de l'académie des beaux-arts concentrait les compositions de maîtres de musique de la France entière et d'Italie. Certaines de ces œuvres ne rassemblaient certes aucunement les qualités artistiques nécessaires pour être exécutées à Paris ; le répertoire de ce concert provincial ne soutient donc pas la comparaison qualitative. Cependant, le catalogue du répertoire du Grand motet à Lyon interdit de lui-même toute déconsidération⁹. Tant par son étendue que par sa diversité, il est la preuve que Lyon était un foyer de création musicale, à en juger par la production de musiciens lyonnais, de centralisation pour les compositeurs de province, qui ne manquaient pas d'y envoyer leurs compositions, et enfin de diffusion, au regard des grands motets de maîtres et sous-maîtres de la Chapelle royale inlassablement recopiés et exécutés à Lyon.

⁷ Il vient naturellement après la collection de musique de la Chapelle royale et celle du Concert spirituel, tous deux conservés à la bibliothèque nationale. Le fonds musical récemment découvert lors de la restauration de la cathédrale du Puy-en-Velay compte plus de sept cents œuvres sacrées. Il fait actuellement l'objet d'un catalogage. Parmi les fonds musicaux possédant encore des grands motets, citons la collection Toulouse-Philidor répartie entre la bibliothèque nationale, la bibliothèque municipale de Versailles et diverses autres bibliothèques françaises ou étrangères, le fonds musical de la maîtrise d'Aix-en-Provence déposé à la Bibliothèque Méjanes, celui de la cathédrale de Carpentras conservé à la bibliothèque Inguimbertaine et d'autres de moindre importance à Strasbourg, Saint-Quentin, Avignon, Lille, Rouen et Clermont-Ferrand. Lire à ce sujet la préface de Jean Mongrédien à son *Catalogue thématique des sources du grand motet français* (*op. cit.*, p. 2-3). Ce catalogue fait l'objet d'une mise à jour par le Centre de musique baroque de Versailles, qui paraîtra prochainement.

⁸ BRENET (Michel), *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 191.

⁹ Cf. annexe XXII.

Ce chapitre a pour but de montrer le répertoire lyonnais dans sa globalité, sans s'arrêter sur la biographie de chaque compositeur. Pour les maîtres de musique parisiens ou versaillais, nous renvoyons aux outils de bibliographie communs, qui permettront d'en savoir plus. Lorsque les musiciens nous sont moins connus, une note viendra indiquer les travaux effectués sur le sujet. Les musiciens lyonnais, dont certains ont déjà été cités, ont fait l'objet de plusieurs études. Les deux ouvrages de Léon Vallas demeurent une référence et l'index qu'ils présentent à la fin de chaque volume permet d'y retrouver rapidement de multiples informations sur les noms mentionnés ¹⁰. Ajoutons à ces livres les divers articles concernant le XVIII^e siècle lyonnais de l'ouvrage collectif dirigé par Daniel Paquette, qui apporte des compléments de connaissance, ainsi que le livre de Pierre Guillot sur les Jésuites et la musique à Lyon ¹¹. Nous n'avons pas jugé nécessaire d'alourdir cette synthèse sur le répertoire par des notices bibliographiques sur chaque musicien évoqué.

Thierry Favier a également examiné ce répertoire lyonnais, en proposant de celui-ci une très bonne synthèse détaillée, comme exemple de diffusion provinciale du genre versaillais ¹². Notre travail, mené indépendamment des données de cet ouvrage récemment paru, présente lui aussi une même vue d'ensemble de ce répertoire, confortant et corroborant pleinement la justesse des observations et conclusions de Thierry Favier. Néanmoins, notre étude met en évidence ou identifie des éléments nouveaux sur le sujet. En effet, l'importance contextuelle des Italiens, le rôle de Bergiron du Fort-Michon dans la constitution du répertoire de la première moitié du siècle ou, plus généralement, l'importance variable des maîtres de musique de l'académie lyonnaise n'avaient jusqu'à présent jamais été évalués.

Nous avons considéré le répertoire du Grand motet à Lyon, dans le cadre spécifique de l'académie des beaux-arts, puisque c'est cette institution qui regroupe la majorité des livres et copies manuscrites de musique et des exécutions de motets à grand chœur recensés au XVIII^e siècle. Cette étude débute par la présentation des sources de première main, qui offrent des informations très précises sur les œuvres diffusées à Lyon. C'est en premier lieu le catalogue de la bibliothèque du Concert qui présente toutes les œuvres retranscrites sur papier ou acquises puis, en second lieu, les annonces hebdomadaires des *Affiches de Lyon* qui publient les programmes des séances musicales de l'académie. De ces sources d'époque nous avons établi des synthèses, servant de base à l'étude du répertoire à proprement parler ¹³.

¹⁰ VALLAS (Léon), [1908], p. 231–243 ; *Id.*, *Un siècle de musique...*, *op. cit.*, p. 521–554.

¹¹ PAQUETTE (Daniel) éd., *Aspects de la musique baroque et classique à Lyon et en France...*, *op. cit.* ; GUILLOT (Pierre), *Les Jésuites et la musique...*, *op. cit.* Ce dernier livre possède un index complet des noms cités, p. 271–272.

¹² FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 411–431.

¹³ Cf. annexes III, XX–XXII. Thierry Favier a également produit deux documents graphiques. Le premier, un graphique circulaire, met en évidence la représentativité des grands motets du Concert lyonnais en 1754, selon l'origine de leur auteur. Le deuxième présente sous forme d'histogramme le nombre de motets et le nombre global

À Lyon, comme plus généralement en France, deux périodes se dégagent lorsqu'on considère l'évolution du genre. La première et la seconde moitié du siècle seront donc distinguées, offrant ainsi un aperçu de la mutation qui s'opère après 1750 environ. Nous situerons la date charnière à l'année 1754, qui correspond à l'arrêt du catalogue et permet de dater précisément les œuvres¹⁴. Le répertoire lyonnais sera mis successivement en regard avec celui des autres villes françaises possédant une académie, ainsi que le Concert spirituel. Nous examinerons ensuite les supports littéraires utilisés à Lyon, qui nous sont connus par les différentes sources mentionnées plus haut et, lorsqu'elles sont conservées, par les partitions elles-mêmes.

A. Les sources

Le répertoire du Grand motet à Lyon est intrinsèquement lié à celui de l'académie des beaux-arts, puisque cette institution programmait chaque semaine au concert, entre 1713 et 1773, un motet à grand chœur. Les deux sources d'étude pour le répertoire lyonnais – le catalogue et les *Affiches de Lyon* –, étendues à la musique tant profane que sacrée, au XVIII^e siècle, sont naturellement les traces écrites liées à ces séances musicales. Elles sont toutes deux d'une valeur inestimable, puisqu'elles offrent des renseignements de première main, souvent complets et exhaustifs.

1. Le catalogue de la bibliothèque du Concert

Le premier document offre un état complet du répertoire de l'académie des beaux-arts sur l'ensemble de la période 1713–1773. Il s'agit de l'inventaire dressé par le bibliothécaire recensant les deux cent quatre-vingt-trois motets à grand chœur que possédait le Concert¹⁵. Les grands motets y figurent à l'ordre A ; leur catalogue manuscrit est conservé aux archives municipales de Lyon¹⁶. Ce catalogue, dont nous présentons une transcription intégrale et fidèle en annexe, est intéressant à plusieurs

d'exécutions au Concert, d'après les *Affiches de Lyon* de 1759 à 1772. Il considère Lalande, Mondonville, les autres compositeurs versaillais et parisiens, les Lyonnais et les compositeurs d'autres provinces (*Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 419 et 426).

¹⁴ Cette date, qui constitue une borne temporelle évidente, a également été choisie par Thierry Favier (*Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 411–426) pour délimiter les deux parties de son étude sur le répertoire lyonnais.

¹⁵ Les numéros vont jusqu'à deux cent quatre-vingt-quatre, mais l'un d'entre eux, par erreur, n'a pas été attribué.

¹⁶ *Musique Latine a Grand Chœur Sous l'ordre A...*, *op. cit.* Les différents inventaires de la bibliothèque du Concert sont présentés et détaillés dans leur forme et leur histoire dans notre deuxième partie, chapitre I (p. 172–181).

titres¹⁷. Il s'agit tout d'abord d'un inventaire qui surprend par son importance quantitative. Le répertoire peut être examiné à travers un nombre respectable d'œuvres, ce qui est extrêmement rare si l'on considère les sources de cette époque¹⁸. Il s'agit ensuite d'une liste apparemment exhaustive, puisque le bibliothécaire était tenu d'y recenser méthodiquement toutes les partitions et parties séparées qui entraient dans la collection de musique du Concert, et ce durant toute la durée de vie de l'institution. Un document de ce genre, témoin de l'intégralité d'une collection dont ne nous sont conservés que quelques exemplaires, est immensément précieux, au regard des autres sources contemporaines, en majorité lacunaires.

Le catalogue de l'académie permet de savoir exactement et sans exception le nom des compositeurs connus à Lyon, leur importance par rapport au nombre de titres qui leur sont attribués, mais il signale dans le même temps quels maîtres de musique sont absents du répertoire. L'inventaire mentionne encore des œuvres, dont nous ignorerions l'existence si elles n'y étaient pas indiquées, puisque nombre d'entre elles sont aujourd'hui perdues. Enfin l'évolution du répertoire du genre est parfaitement identifiable. Les titres sont en effet numérotés par ordre chronologique¹⁹. Deux mises à jour mentionnées sur le manuscrit permettent de répartir les motets en trois périodes : 1713–27 mai 1754, 27 mai 1754–9 juin 1766 et 9 juin 1766–ca. 1773²⁰. Venant affiner ces tranches chronologiques, la datation connue de certaines œuvres constitue un jalon supplémentaire pour cerner l'évolution des titres et des compositeurs de motets. Il convient néanmoins de dissocier partiellement ce répertoire écrit du répertoire effectivement exécuté ; en effet, la présence dans cette grande bibliothèque musicale ne garantit aucunement que les œuvres aient été jouées²¹.

¹⁷ Cf. annexe III. Léon Vallas retranscrit également cet inventaire dans sa thèse : [1908], p. 153–157. Cependant certains noms ont été mal déchiffrés : ainsi Bassani par exemple, qui est orthographié « Bassan » au n° 5 est répertorié par Vallas à « Bassau ».

¹⁸ Bien souvent, les catalogues sont partiels, ou limités dans le temps. Citons, pour exemple, la principale source d'étude sur le Grand motet à Montpellier. Il s'agit du catalogue d'un marchand de musique, établi entre 1730–1750, qui se décline en deux inventaires manuscrits : *Liste des motets a grand chœur dont on peut fournir les partitions* et *Mémoires des motets que j'y ai à vendre en partition à grand chœur* (AD Hérault, C 8 144). Ces deux documents sont cités et reproduits par : VIDAL (Henri), « Le Grand Motet aux États de Languedoc. Note sur la vie musicale à Montpellier au XVIII^e siècle », in : *Recherches sur la musique française classique*, t. XXVI, 1988–1990, p. 222–229. Les listes sont assez fournies, totalisant respectivement cent trente-trois et vingt-trois œuvres, pour un nombre total de vingt-cinq compositeurs, mais ceci reste bien moins important que l'étendue de l'inventaire lyonnais.

¹⁹ Cette numérotation chronologique est expliquée et argumentée dans le deuxième chapitre de notre deuxième partie, quand sont analysées les reliures des volumes de musique conservés (p. 189–206).

²⁰ Cet exemplaire a été copié pour le consulat de la ville de Lyon en 1754, d'après l'original que possédait le Concert dans sa bibliothèque et qui est aujourd'hui perdu.

²¹ Il apparaît, sur le catalogue, qu'un certain nombre d'œuvres n'ont pas leur jeu de parties séparées. La bibliothèque du Concert spirituel contenait, elle-aussi, des motets qui n'ont jamais été programmés.

2. Les *Affiches de Lyon* (1759–1772)

La deuxième source d'archives se trouve dans la presse lyonnaise de l'époque. L'académie des beaux-arts avait pour habitude d'y annoncer son concert hebdomadaire, habitude à laquelle elle n'a guère dérogé²². C'est ainsi que se retrouvent dans les *Affiches de Lyon* les programmes détaillés de chacune de ses séances. Ce périodique, un feuillet de quatre pages publiant des annonces de particuliers aussi diverses que variées, est conservé pour l'année 1750 – date de sa relance officielle après une première tentative entre 1742 et 1745 dont ne subsiste aucune trace – et les années 1759 à 1772²³. Il paraît chaque semaine, sans exception aucune et du moins pour les années 1750, 1759–1772, aucun exemplaire n'est porté manquant.

UNE PARUTION HEBDOMADAIRE

En 1750, le journal paraît le mardi, soit le lendemain du concert de l'académie, fixé au lundi, entre 1744 et 1752. C'est peut-être une des raisons pour laquelle aucune annonce de concert ne figure dans les *Affiches de Lyon* de cette année précise. Cependant, entre 1759 et 1772, la parution du journal, déplacée au mercredi, concorde avec le jour choisi par l'académie dès 1753 pour son concert hebdomadaire²⁴. Les *Affiches de Lyon* annoncent alors la musique exécutée le soir même ou, le cas échéant, le report du concert²⁵. La fréquence des avis est tout de même assez variable d'une année à l'autre. Le tableau de la page suivante présente pour chaque année le nombre de concerts annoncés, même si le programme n'en est pas donné, ainsi que le nombre de motets à grand chœur mentionnés :

²² Ce type d'annonces se retrouve après 1760 dans les périodiques de plusieurs villes françaises, notamment Reims, ou Aix-en-Provence. Cf. TAÏEB (Patrick), « Le Concert de Reims, 1749–1791 », *op. cit.* ; JEANSELME (Christiane), « L'académie de musique d'Aix-en-Provence sous l'Ancien Régime », *op. cit.*

²³ Cet hebdomadaire, qui paraît chez Aimé Delaroche, s'appelle d'abord *Les affiches de Lyon, avis divers, &c.* (1750), puis *Les affiches de Lyon, annonces & avis divers* (1759–1772), devenues *Affiches de Lyon* (1802). Distribué initialement le mardi, il paraît ensuite le mercredi, dès 1759. La bibliothèque municipale de Lyon conserve ce périodique uniquement pour les années 1750 ; 1759–1772, an III et an IV, sous la cote 951 100. Cf. DURANTON (Henri), « *Affiches de Lyon* (1750–1821), in : SGARD (Jean) éd., *Dictionnaire de journaux 1600–1789*, Paris : Universitas, 1991, vol. I, p. 48–49.

²⁴ Sur le jour choisi pour le concert, nous renvoyons à la première partie de notre travail, chapitre I (p. 38).

²⁵ Ainsi par exemple, les *Affiches de Lyon* du mercredi 8 août 1759 indiquent que le concert est renvoyé au lundi, à cause de la cérémonie du Vœu du roi qui a lieu le jour même et à laquelle les musiciens de l'académie participent. Aucun programme n'est publié pour ce concert-ci, le programme n'étant détaillé que si le concert a lieu le jour même. La semaine suivante, les *Affiches de Lyon* paraissent le jeudi 18 août, le lendemain du concert qui, s'il a bien eu lieu, n'est pas mentionné.

Année	Nombre de concerts annoncés	Nombre de programmes	Nombre de grands motets mentionnés	Pourcentage : nombre de grands motets par rapport au nombre de programmes
1759	35	34	31	91 %
1760	18	18	12	67 %
1761	7	6	4	57 %
1762	6	5	3	60 %
1763	8	8	4	50 %
1764	22	22	10	45 %
1765	31	31	9	29 %
1766	33	33	17	51 %
1767	31	31	10	32 %
1768	31	31	13	42 %
1769	33	33	9	18 %
1770	23	22	9	39 %
1771	23	23	13	56 %
1772	32	32	13	41 %

Une attention particulière a été portée par l'académie à la publication du programme de ses séances musicale la première année de diffusion, qui demeure la plus exhaustive : les *Affiches de Lyon* annoncent trente-cinq concerts sans presque aucun manquement ²⁶. Les années 1760–1763 sont marquées par la rareté des avis publiés : six seulement en 1762 ! Il semble que l'académie pare à ce relâchement dès 1765 et jusqu'à 1772. Sur les années 1766–1769 et 1772, l'absence de publication est, comme en 1759, pratiquement toujours liée au décalage du jour de parution du périodique, le plus souvent le jeudi, très exceptionnellement le mardi ou le vendredi, qui ne permet pas d'annoncer le concert du mercredi.

Les chiffres concernant l'exécution d'une œuvre particulière doivent être considérés différemment de ceux du Concert spirituel parisien. En effet, l'académie des beaux-arts de Lyon avait l'habitude, au vu des programmes de 1759 à 1772, de jouer deux fois de suite une même œuvre, à une semaine ou quinze jours d'écart. Le total des exécutions ne rend donc pas nécessairement compte d'un succès certain, mais plutôt du fait d'un mode de programmation qui doublait systématiquement ou presque les exécutions ²⁷. Cette reprise d'un même motet d'un concert à l'autre ne semble nullement, par ailleurs, être liée à la réception de l'œuvre. Ainsi, le motet *Magnus de Dominus* de Mondonville, succès avéré à Lyon, peut être exécuté une seule fois sur une longue période, aussi bien que dans deux

²⁶ Les seuls numéros des *Affiches de Lyon* ne comprenant pas d'avis du Concert pour l'année 1759 sont ceux des 7 et 21 juin, et du 16 août, qui paraissent un jeudi, des mercredis 5 et 19 et du samedi 29 décembre. Le total de concerts sur une année s'élèverait donc à quarante et un. Patrick Taïeb, qui a recensé lui aussi le nombre de séances musicales du Concert de Reims pour une année, indique que la moyenne s'élève à un total de trente-six pour l'année, sur une saison allant d'octobre à juin. Il compare ce chiffre à la moyenne annuelle de vingt-cinq pour le Concert spirituel, mettant ainsi en évidence « l'extraordinaire vitalité du concert de Reims ». Cf. TAÏEB (Patrick), « Le Concert de Reims, 1749–1791 », *op. cit.*, p. 32.

²⁷ Cette habitude facilite l'authentification d'une œuvre, lorsque son titre n'est pas mentionné, mais que le compositeur indiqué a été programmé la semaine précédente.

programmes successifs. Il nous est donc impossible de conclure au mauvais accueil d'une œuvre, en arguant d'une unique exécution.

DES PROGRAMMES DETAILLES

Les annonces de l'académie des beaux-arts présentent les programmes de façon relativement précise et constante : y figurent le titre des pièces dans l'ordre où elles sont exécutées, leur auteur, leur genre et, le cas échéant, le soliste ou l'interprète. Voici, pour exemple, un de ces programmes, datant du mercredi 18 mars 1767 :

« On exécutera ce soir au grand Concert, le cinquième Acte de *Castor & Pollux*, du célèbre Rameau, qui sera suivi du *Conserva me*, petit Motet à voix seule, dans le goût Italien, & du troisième Acte des *Fêtes de Paphos*, de M. de Mondonville. Le Concert sera terminé par l'*Exultate, justè*, Motet à grand Chœur, de M. de la Lande. ²⁸ »

L'académie de Lyon prévoyait que chaque concert finisse par un motet à grand chœur ²⁹. Cette directive a d'ailleurs été reprise par quelques autres concerts provinciaux ³⁰. Le tableau ci-dessus l'a fait apparaître, la présence d'un motet n'est pas systématique à Lyon, du moins dans les années 1759–1772. Les programmes alternent des œuvres lyriques – le plus souvent sous forme de fragments ou réarrangées –, un motet à grand chœur et orchestre et des pièces instrumentales ou morceaux chantés. De 1759 à 1761, les programmes sont très légers : ils comportent un fragment d'opéra ou de ballet, rarement deux, et un grand motet. Dès le printemps 1763 apparaissent les ariettes et pièces instrumentales pour solistes. Le programme s'étoffe grandement : à l'acte d'œuvre lyrique succède une symphonie, une pièce chantée, puis un grand motet. L'année suivante, un deuxième fragment d'opéra est parfois ajouté à l'ensemble. Les œuvres pour voix et instruments solistes sont maintenant encadrées de deux pièces d'envergure, profane au début, profane ou sacrée à la fin, le grand motet cédant parfois sa place à un opéra comique. Ce sont les interprètes, chanteurs ou instrumentistes de renom, qui sont majoritairement mis en valeur. Même pour un grand motet, il arrive que les solistes vedettes soient annoncés, comme le 11 mars 1767 :

« Le Concert sera terminé par le *Cantate*, Motet à grand Chœur, de M. de la Lande, où M. Petit accompagnera avec le Hautbois, le récit *Jubilate*, qui sera chanté par M^{me}. Charpentier. ³¹ »

Globalement, le programme restera le même jusqu'en 1772, mais quelque peu allégé : à partir de 1769, il ne compte plus que trois pièces musicales. Les concerts de l'académie

²⁸ *Affiches de Lyon*, n° 11, 18 mars 1767, p. 51.

²⁹ « Concert », in : DIDEROT (Denis) et D'ALEMBERT (Jean Le Rond) éd, *Encyclopédie...*, *op. cit.* Cette règle ne figure pas dans les statuts de 1724 (*Statuts et reglements de l'Academie des Beaux-Arts...*, *op. cit.*).

³⁰ C'est le cas notamment dans les statuts du Concert de Lille datant de 1733. Cf. BURTON (Humphrey), « Les académies de musique en France au XVIII^e siècle », *op. cit.*, p. 135.

³¹ *Affiches de Lyon*, n° 10, 11 mars 1767, p. 48.

des beaux-arts mélangeant différents répertoires, rendent donc très nettement compte de l'apparition de nouvelles formes, telles la sonate, l'ariette italienne, la symphonie, l'opéra comique ou le *concerto* pour orgue, et du rôle croissant des artistes se produisant en *solo*.

Après avoir dépouillé et relevé attentivement ces programmes de concert, dont le nombre s'élève à trois cent vingt-neuf, nous avons établi un tableau chronologique, dans lequel sont recensés uniquement les motets à grand chœur programmés entre 1759 et 1772 dans les *Affiches de Lyon*³². Ce document, présenté en annexe, permet d'avoir un aperçu du répertoire du genre exécuté à l'académie des beaux-arts et permet d'en cerner l'évolution³³. Si les motets programmés au Concert sont très souvent des œuvres mentionnées au catalogue de l'ordre A, il est surprenant de remarquer que ce n'est pas toujours le cas. Le dépouillement des *Affiches de Lyon* vient donc enrichir d'autres œuvres le catalogue précédemment cité.

3. Autres pièces d'archives

Un troisième document, figurant lui aussi en annexe, répertorie les motets qui n'entrent pas dans le cadre des séances du Concert et sont révélés par d'autres sources que les *Affiches de Lyon*, telles que le *Mercure* ou la comptabilité municipale, par exemple³⁴. Seuls une petite quinzaine de motets y sont cités, sur une période allant de 1721 à 1771. Les renseignements y sont bien plus lacunaires et les œuvres ne sont parfois pas identifiables, mais ce sont là les seules preuves d'exécution véritables pour la première moitié du siècle, par exemple, les *Affiches de Lyon* ne permettant de connaître le contenu d'un concert qu'à partir de 1759. Nous présentons donc ainsi deux annexes consacrés aux motets programmés : la première fondée strictement sur les programmes de l'académie du Concert entre 1759 et 1772, la seconde rassemblant les œuvres restantes, exécutées dans divers cadres.

Ces deux documents, fusionnés avec le catalogue de l'ordre A de la bibliothèque de l'académie des beaux-arts, nous ont permis d'établir un index général du motet à grand chœur à Lyon. Celui-ci recense, pour chaque compositeur, toutes les œuvres dont les sources contemporaines font état, signalant leur présence dans la bibliothèque du Concert, ou une exécution. Cet inventaire tant précieux qu'inédit figure en annexe ; il

³² Les notices de ces concerts ont été dépouillées il y a peu par Michel Hild, sous la direction de Patrick Taïb, en septembre 2006. Ils sont consultables sur le site du Centre de musique baroque de Versailles, sous le titre *Répertoire des programmes de concert en France*, dans la base de données « Philidor-événements » (*philidor.cmbv.fr*). Cependant, ce travail n'ayant pris en compte que les annonces parues dans les *Affiches de Lyon*, il reste lacunaire : les concerts lyonnais qui nous sont connus par d'autres sources d'époque n'y sont pas mentionnés.

³³ Cf. annexe XX.

³⁴ Cf. annexe XXI.

nous semble constituer un document de synthèse utile pour l'étude du répertoire de grands motets à Lyon dans les trois premiers quarts du XVIII^e siècle ³⁵.

B. Le répertoire du Grand motet à Lyon avant 1754

Comme nous venons de l'exposer, le répertoire de grands motets de la première moitié du XVIII^e siècle nous est connu exclusivement par le catalogue de la bibliothèque du Concert et quelques rares pièces d'archives. Les titres recensés y sont fort nombreux et de compositeurs variés, puisque le catalogue compte déjà deux cent dix-neuf numéros avant 1754, sur un total de deux cent quatre-vingt-quatre ³⁶. L'académie naissante s'est dotée d'un solide répertoire immédiatement après sa fondation, le motet à grand chœur constituant la pièce centrale de ses programmes. Les compositions d'Estienne ont rejoint la bibliothèque du Concert peu après la dissolution de l'académie des Jacobins, vraisemblablement effective au printemps 1727. Or le dernier motet d'Estienne inventorié, après une grande série (n^{os} 135–148), porte le n^o 168 ³⁷. On peut donc considérer que plus de la moitié de la collection de l'ordre A était déjà rassemblée avant les années 1730, soit en moins d'une vingtaine d'années. Seulement cinquante et une œuvres seront acquises entre, environ, 1730 et 1754, dont les trente-cinq motets gravés de Lalande. Le deuxième quart du siècle connaît donc un essoufflement certain, en regard de l'extraordinaire travail des bibliothécaires, dès 1713, pour établir une collection riche et variée.

Les premiers numéros de l'inventaire sont tous d'auteurs différents, ce qui n'arrivera que rarement par la suite. Les œuvres de Campra, Bergiron, Valette de Montigny, Villesavoie, Bassani, Gautier et Desmarest constituent les premiers motets acquis par l'académie. Celle-ci va alors collectionner des œuvres d'origines très diverses, parmi lesquelles nous dissocierons compositeurs versaillais et parisiens, Lyonnais, compositeurs d'autres provinces, Italiens et anonymes.

³⁵ Cf. annexe XXII.

³⁶ Ces chiffres englobent le n^o 189, qui n'est pas attribué.

³⁷ Les motets d'Estienne conservé portent tous, en effet, le cachet de l'académie des Jacobins. Le n^o 168 est le *Beatus quorum* conservé.

1. Les compositeurs de la Cour et de la capitale

Dans le fonds lyonnais de grands motets, pour l'ensemble des compositions antérieures à 1754, la part des œuvres de musiciens parisiens ou versaillais est majoritaire, ainsi que l'établit Thierry Favier ³⁸ :

- Sous-maîtres de la Chapelle royale :	36, 5 %
- Surintendants de la Musique de la Chambre :	6, 5 %
- Autres institutions royales (Académies, Saint-Cyr) :	4, 5 %
- Maîtres de chapelle d'églises parisiennes :	7, 5 %
- Total :	55 %

Ces données sont bien révélatrices de l'importance du modèle versaillais dans la diffusion du genre en province. Les artistes de la Cour ou des institutions parisiennes bénéficient d'une renommée et font autorité dans le choix des programmes. Pour exemple, l'article déjà cité vantant la bibliothèque du Concert lyonnais stipule que celle-ci est « composée d'une très-grande quantité de Motets à grand Chœur, des meilleurs Auteurs, tels que Lalande, Bernier, Campra, *etc.* ³⁹ ». Ces trois musiciens nommés sont en effet les plus réputés et les plus joués à Lyon ; aucune trace de Blanchard ni de Mondonville dans les programmes de l'Académie des beaux-arts de cette première moitié de siècle, bien que l'on sache que ce dernier, dont le succès grandit au Concert spirituel dans les années 1740, fit deux voyages à Lyon ⁴⁰. Lors de son premier voyage avec Jean-Pierre Guignon, long de plusieurs semaines durant l'été 1744, Mondonville se vit commander la composition d'un motet à grand chœur en vue de la cérémonie du vœu du roi, ce qui montre bien que le musicien avait déjà acquis une solide réputation à Lyon ⁴¹ ; cette pièce reste cependant l'unique motet de cet auteur joué dans la première moitié du siècle. Le second voyage, toujours avec Guignon, a lieu l'été suivant ; plusieurs témoignages attestent de leur passage et de leur participation – sous quelle forme ? – au salut du 8 août ⁴². Mondonville et Blanchard seront programmés à Lyon seulement après 1754. Les compositeurs de la première génération de motets, Du Mont et Robert, mais aussi Minoret ou encore Goupillet sont exclus également de ce répertoire.

³⁸ FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 419.

³⁹ Cet article paraît dans l'*Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon (op. cit.)* dès 1747, à la rubrique « Concert », puis « Bibliothèques » à partir de 1753.

⁴⁰ Lors de son premier voyage, long de plusieurs semaines durant l'été 1744 et pendant la révolte des ouvriers de la soie, Mondonville exhorta dans la rue à un retour au calme. Sur les deux séjours à Lyon de Mondonville et Guignon, et plus particulièrement leur participation aux émeutes d'août 1744, lire : MACHARD (Roberte), *Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, virtuose, compositeur et chef d'orchestre*, Béziers : Centre international de documentation occitane et Société de musicologie du Languedoc, 1980, p. 44–47 ; VALLAS (Léon), [1908], p. 84–85.

⁴¹ Cette année 1744, la cérémonie du vœu du roi fut renvoyée exceptionnellement au 31 août. Sur le salut du 8 août, voir le chapitre III de notre première partie (p. 74–102).

⁴² Roberte Machard détaille les sources archivistiques qui attestent à nouveau le passage des deux musiciens à Lyon : *Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville...*, *op. cit.*, p. 46–47.

Michel-Richard de Lalande est le grand favori du goût musical lyonnais de cette première moitié de siècle, avec ses quarante motets à grand chœur répertoriés. Si la majorité représente en fait l'achat de l'ensemble des partitions gravées en 1729, l'académie possédait cependant quelques partitions avant cette date, dont certaines acquises avant 1720, dans les tout premiers numéros⁴³. Néanmoins, elle se procure très rapidement les œuvres gravées. Le succès de Lalande à l'académie des beaux-arts reflète pleinement les choix musicaux du Concert spirituel, qui consacre le sous-maître de la Chapelle royale, compositeur dont le prestige reste inégalé dans toute la France durant toute la première moitié du siècle⁴⁴. En effet, ses motets, très souvent exécutés en dehors de la Cour, consacrent le genre. Nous reviendrons dans un chapitre ultérieur sur l'ensemble de ces œuvres⁴⁵. Nicolas Bernier, deuxième compositeur cité dans l'annonce de l'*Almanach* évoquée plus haut, est représenté par dix motets avant 1754. André Campra tient une place de choix, puisque seize de ses motets sont enregistrés au catalogue, auxquels il faut ajouter un *Beati omnes qui timent* encore conservé aujourd'hui, estampillé du cachet de l'académie lyonnaise mais pas répertorié⁴⁶. Ses œuvres, sur lesquelles nous reviendrons par la suite, figurent parmi les toutes premières acquisitions et sont, pour certaines, antérieures à son activité à la Chapelle royale, qui débute en 1723⁴⁷.

Parmi les autres compositeurs de la Cour ou des grandes institutions parisiennes de cette première moitié du siècle, se trouve Jean-Baptiste Lully, un des premiers maîtres du genre. Il est cependant difficile d'affirmer si ces motets, catalogués sous les n^{os} 102 et 107, ont réellement été exécutés. En effet, ils forment un recueil conservé, dont l'écriture est très peu soignée, provenant probablement d'une collection extérieure⁴⁸. Un *Magnificat* isolé est également mentionné au n^o 22. François Colin de Blamont n'est présent qu'avec son *Te Deum*, gravé et conservé. Un seul motet de Pascal Colasse est inventorié, alors que huit titres d'Henry Desmarest sont inscrits très tôt dans le catalogue : cinq motets sont compris entre les n^{os} 7 et 40, donc acquis dans les dix premières années d'existence de l'académie. Ces motets dateraient peut-être de la période d'activité du musicien à la Chapelle royale, sinon de son passage à la cour du duc de Lorraine, Stanislas Leszczyński, à Lunéville⁴⁹. Les cinq compositions de Destouches mentionnées dans l'inventaire se

⁴³ Les éditions gravés constituent une série entre les n^{os} 174 et 207. Voici les motets acquis avant cette date : *Confitebor tibi* (S 56) portant le n^o 12, *Nisi quia Dominus* (S 26) le n^o 13, *Dominus regnavit* (S 65) le n^o 14, *Sacris solemnis* (S 74) le n^o 16, *Deus in adiutorium* (S 33) le n^o 87, *Exurgat Deus* (S 71) le n^o 149, *Cantate Domino* (S 72) le n^o 150, *Exaudi Deus* (S 24) le n^o 160. Voir *infra*, la section de cette même partie sur les motets de Lalande (p. 457–473).

⁴⁴ Cf. SAWKINS (Lionel), « En province, à Versailles et au Concert spirituel... », *op. cit.*

⁴⁵ Voir *infra*, la section de cette même partie sur les motets de Lalande (p. 457–473).

⁴⁶ Cette partition porte le n^o 280, biffé puis complété d'un « ou n^o 272 ». En réalité, aucun de ces deux numéros ne correspond au *Beati omnes qui timent*, qui n'apparaît d'ailleurs nulle part dans le catalogue.

⁴⁷ L'*In convertendo* porte le n^o 1 au catalogue de l'ordre A, le *Ferte coronas* le n^o 8, le *Quare fremuerunt gentes* le n^o 44, le *Te Deum* le n^o 50 et l'*Exurgat Deus* le n^o 54. Voir *infra*, la section sur les motets de Campra (p. 446–451).

⁴⁸ Le copiste et la reliure ne sont communs à aucune autre partition du fonds lyonnais. Voir *infra*, la section de cette même partie sur les motets de Lully (p. 474–476).

⁴⁹ Voir *infra*, la section de cette même partie sur les motets de Desmarest (p. 454–473).

suivent aux n^{os} 209–213, signe qu’elles ont été acquises dans la même période, vraisemblablement pendant l’année 1742 ou peu avant⁵⁰. Ce sous-maître de la Chapelle royale se fait connaître à Lyon entre six et dix ans après l’audition de ses motets à grand chœur *Cantate Domino laus ejus, Deus Deus meus, Diligam te Domine* ou *Te Deum* au concert de la Reine, mais presque vingt ans après l’exécution au Concert spirituel de son *De profundis*.

Le lien évident entre Lyon et la Chapelle royale, dès les débuts de l’académie lyonnaise, s’incarne probablement en la personne de Nicolas-Antoine Bergiron. En effet, ce jeune amateur, qui aura toute sa vie le souci de l’excellence de la bibliothèque musicale lyonnaise, semble avoir fait fréquemment des allers-retours, de 1713 à 1715, entre Lyon et la capitale. Le fonds lyonnais garde trace des partitions qu’il y copie pour les rapporter dans sa ville natale⁵¹. Il était probablement en relation avec Bernier et Rameau, qui l’estimaient. De plus, la réputation de Bergiron, attestée dans la France entière, lui valut sûrement une correspondance ou des relations suivies avec les grandes institutions musicales de l’époque⁵².

Tandis que trois motets de Jean-Baptiste Drouard de Bousset sont indexés, dont l’un assez tôt (n^o 56), les compositions de Louis-Antoine Dornel, qui connaissent alors un succès au Concert spirituel, sont au nombre de quatre. Ces deux compositeurs, maîtres de musique à l’Académie française, sont les seuls représentants des musiciens en fonction dans les grandes institutions parisiennes, avec Louis-Nicolas Clérambault et Jean-Baptiste Moreau, maîtres de musique à Saint-Cyr, dont le catalogue ne recense respectivement qu’une œuvre⁵³. Unique représentant des églises parisiennes, Jean-François Lalouette, maître de chapelle à Notre-Dame entre 1700 et 1727, est présent dans le catalogue avec neuf motets. Ceux-ci se trouvent de façon éparse entre les n^{os} 48 et 165 : leur acquisition date des années 1720–1730⁵⁴. La musique de Lalouette était donc reconnue et estimée à Lyon, alors que seul son *Miserere mei Deus* fut joué en 1726 au Concert spirituel.

⁵⁰ Le n^o 214 conservé, une partition du *Nisi Dominus* de Belissen, est daté par son copiste du 8 juillet 1742.

⁵¹ C’est le cas de la partition d’*Idas et Doris*. Les copies de Bergiron sont évoquées dans la sous-section « copiste Lyon-01 ». Cf. deuxième partie, chapitre II, p. 219–236.

⁵² Aucun document personnel de Bergiron qui aurait pu confirmer cette hypothèse n’a été retrouvé. Ces informations proviennent de l’annonce de la vente de sa bibliothèque après son décès (*Affiches de Lyon*, n^o 17, 27 avril 1768, p. 91), déjà mentionnée dans notre deuxième partie, à propos du travail de copiste de Bergiron. Cf. deuxième partie, chapitre II, p. 221.

⁵³ Thierry Favier (*Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 415) signale par ailleurs qu’il pourrait y avoir un lien entre Clérambault et le maréchal de Villeroy, gouverneur de Lyon. Ce dernier, parce que favori de M^{me} de Maintenon, avait peut-être des relations avec la maison Saint-Louis de Saint-Cyr.

⁵⁴ Le n^o 48 vient après le *Te Deum* de Bernier, n^o 39, exécuté le 17 août 1721. Le n^o 165 se situe peu avant l’acquisition des œuvres gravées de Lalande, datant d’après 1732. Voir *infra*, la section de cette même partie sur les motets de Lalouette (p. 473–474).

2. Les compositeurs locaux

Plusieurs Lyonnais se sont essayés au genre du Motet à grand chœur. Ils ont très souvent déposé leurs compositions dans le fonds de l'académie de leur ville, pendant la première moitié du siècle. À l'image du répertoire de beaucoup de provinces et sauf exception, les motets de ces musiciens locaux n'ont pas été divulgués hors de leur cité d'origine. Cependant, si certains Lyonnais demeurent presque inconnus, d'autres ont bénéficié à leur époque d'une grande reconnaissance.

LES MAITRES DE MUSIQUE DE L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

Contrairement aux autres villes françaises, il n'existe pas à Lyon de maître de chapelle de la cathédrale ; il ne se trouve donc pas dans cette cité l'empreinte spécifique d'un maître de musique unique, cumulant les postes de maître de musique à l'église et au Concert et faisant bénéficier ce dernier de ses compositions sacrées. Le maître de musique de l'académie des beaux-arts lyonnaise n'est pas dans l'obligation de composer pour cette société et sa production peut être extrêmement réduite au sein du répertoire du genre. Il est notamment surprenant de constater que nous n'avons aucune trace de motets d'un maître de musique tel que Jacques-Simon Mangot (1720–?), beau-frère de Jean-Philippe Rameau, pourtant en activité pendant trois ans, de 1753 à 1755⁵⁵. Jacques-Louis David (*ca.* 1680–*ca.* 1760), maître de musique entre 1718 et 1726 n'a composé qu'un *Qui habitat* à grand chœur⁵⁶. De Paul de Villesavoye (1683–1760) qui lui succède pour cinq ans, l'inventaire des grands motets ne mentionne qu'un *Kyrie* et *Gloria in excelsis*, composés vers 1713, puisqu'ils portent le n° 4⁵⁷. Villesavoye est pourtant officiellement nommé en 1726 par le consulat pour composer le motet annuel pour la cérémonie du Vœu du roi⁵⁸ ; or ces œuvres ne sont mentionnées nulle part.

⁵⁵ Cf. BEZIER (Marie-France), « Jacques-Simon Mangot », in : BEAUSSANT (Philippe), *Rameau de A à Z*, Paris : Fayard/IMDA, 1983, p. 207 ; PAQUETTE (Daniel), « La famille Mangot », in : PAQUETTE (Daniel) éd., *Aspects de la musique baroque et classique...*, *op. cit.*, p. 228. Mangot est pourtant payé pour la cérémonie du vœu du roi, le 8 août 1755, qui impliquait la composition d'un motet à grand chœur.

⁵⁶ Le catalogue de la bibliothèque de l'académie des beaux-arts recense aussi un motet pour voix seule et symphonie à l'ordre E (*In hoc mundo*), ainsi qu'un divertissement à l'ordre B (*L'Amour et l'hymen réconcilié*). Sur David, lire l'article de Daniel Paquette, « Petite anthologie des compositeurs lyonnais du XVII^e au XIX^e siècle », in : PAQUETTE (Daniel), *Aspects de la musique baroque et classique...*, *op. cit.*, p. 27 et le travail de Catherine Gas, *Autour du Projet concernant une nouvelle notation musicale d'après Jean-Jacques Rousseau. Les relations entre Jacques David et Jean-Jacques Rousseau*, s. l., 1989, 213 p. Voir aussi le travail de David comme copiste, dans notre deuxième partie (p. 272–273).

⁵⁷ Une *Idylle héroïque* et *Le Retour de Pirrus Néoptolème* sont aussi inscrits au catalogue de la bibliothèque de l'académie des beaux-arts, respectivement sous les n°s 22 et 38 de l'ordre B. La présence de son œuvre au tout début du catalogue signale que ce parisien d'origine était certainement l'un des premiers membres de l'académie des beaux-arts naissante, peu après son arrivée à Lyon en 1703. Sur Villesavoye, cf. GAS (Catherine), *La Cantate à travers l'œuvre d'un académicien lyonnais du XVIII^e siècle : Paul de Villesavoye*, *op. cit.* ; PAQUETTE (Daniel), « Petite anthologie des compositeurs lyonnais du XVII^e au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 23–24.

⁵⁸ *Délibération consulaire*, 19 décembre 1726, AML, BB 290, f° 136 v°–137 r°.

Parmi les maîtres plus prolifiques, François Estienne (1671–4 mars 1755), sur lequel nous reviendrons, est représenté par dix-huit motets, provenant tous de l'ancienne académie des Jacobins, regroupés en trois séries d'acquisition : nos 60–62 et nos 135–148 et 168⁵⁹. Ce musicien, né à Aix-en-Provence, formé à Saint-Sauveur en même temps qu'André Campra, gagne sa renommée en Arles, Avignon et à Marseille où il est maître de chapelle avant de venir à Lyon⁶⁰. Ses œuvres cataloguées à l'inventaire de l'académie des beaux-arts, semblent être en majorité des compositions lyonnaises⁶¹. Une œuvre anonyme de l'ancien fonds du Concert spirituel, identifié comme étant un motet d'Estienne, indiquerait que celui-ci était connu, et peut-être même joué à Paris, dans cette institution⁶².

LE FONDATEUR DE L'ACADEMIE : NICOLAS-ANTOINE BERGIRON DE BRIOU DU FORT-MICHON

De Nicolas-Antoine Bergiron de Briou du Fort-Michon (1690–1768), nous avons évoqué précédemment les talents de bibliothécaire, tour à tour copiste, relieur et collectionneur⁶³. Mais le fondateur de l'académie est aussi un compositeur et arrangeur. Outre ses nombreuses œuvres lyriques et cantates, il a composé cinq motets à grand chœur⁶⁴. Trois apparaissent dans les premiers numéros du catalogue – *In te Domine speravi* (n° 2), *Jubilate Deo* (n° 57) et *Dies iræ* (n° 79) – tandis que les deux autres datent des années 1761–1766 – *Misericordias Domini* (n° 268) et *Salvum me fac* (n° 276)⁶⁵. Ces deux derniers titres sont en fait des « fragments » de motets à grand chœur, sur lesquels nous reviendrons dans la suite de cette partie⁶⁶. Bergiron demeure le seul exemple de musicien lyonnais dont l'œuvre s'étend des tout premiers numéros (n° 2) aux derniers (n° 276). Ses œuvres sacrées, dont une seule est conservée, devaient donc être parfaitement représentatives de l'évolution du goût musical lyonnais⁶⁷. Toutefois, l'absence de

⁵⁹ Voir *infra*, la section de cette même partie sur les motets d'Estienne (p. 428–433).

⁶⁰ Il existe un doute sur l'identité de l'Estienne qui chante dans la maîtrise de Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence en novembre 1683. Il pourrait s'agir de Jacques, frère de François.

⁶¹ Le *Super flumina Babylonis* a sans doute été apporté d'Aix-en-Provence. Ce motet, catalogué très tôt dans l'inventaire lyonnais, fait partie de l'ancien répertoire rejoué à l'académie d'Aix dans les années 1772–1773, ce qui laisserait supposer qu'il a été composé avant qu'Estienne n'arrive à Lyon.

⁶² Il s'agit du *Credidi propter*, BNF, Vm¹ 1 387, évoqué plus loin, dans la section de cette même partie sur les motets d'Estienne (p. 428–433).

⁶³ Ces aspects de la personnalité et du travail de Bergiron sont développés tout au long de notre deuxième partie.

⁶⁴ Bergiron publie en 1729, sous le nom de B*** de Briou, un livre de *Cantates françoises à voix seule avec symphonie et sans symphonie. Mises en musique par M. B*** de Briou*, gravées par J. L'Hoste. Il est conservé à la bibliothèque nationale de France, sous la cote Vm⁷ 261.

⁶⁵ D'après une quittance des 27 et 28 août 1761 (*Comptabilité municipale*, AML, CC 3 408, pièce 68), le n° 266, *Quare fremuerunt* de Touthain, a été copié en août 1761. Quant au *Regina cæli* de Chupin de La Guittonnière, il date de 1765 (*Compte que rend à Messieurs les Directeur... op. cit.*). Le *Misericordias Domini* de Bergiron date donc de 1761–1765 et le *Domine salvum fac regem* de 1765–1766.

⁶⁶ Dans le deuxième chapitre, une section est consacrée au *Misericordias Domini* en fragments de Bergiron (p. 433–440). Le motet et sa structure y sont détaillés, ainsi que le mode de composition.

⁶⁷ Les œuvres profanes copiées, arrangées ou composées par Bergiron sont conservées pour certaines à la bibliothèque municipale de Lyon. Les analyses de Léon Vallas, [1908], ou Pierre Guillot (*Catalogue des manuscrits*

témoignage dans la presse locale d'une quelconque exécution ne permet pas de mesurer l'impact de ce musicien sur le répertoire de sa ville. Bergiron, distingué par ses pairs, a cependant certainement joué un rôle capital au sein de l'académie qu'il a fondée, notamment dans le choix de son répertoire. Rappelons, à son sujet, une des phrases de l'annonce parue peu après son décès dans les *Affiches de Lyon* :

« Le célèbre M. Bernier, le grand Rameau, le père de la Musique Française, estimèrent ses talents & les distinguèrent toujours. Le titre d'Examineur & Censeur des Ouvrages destinés au Théâtre, lui acquit tant de réputation & tant de confiance, qu'on recouroit à lui pour avoir, dans les Cathédrales & dans les Concerts, des Maîtres de son choix. ⁶⁸ »

Les liens qu'il entretenait avec Bernier et Rameau expliquent sûrement la présence de ces compositeurs dans le fonds lyonnais. Quant à son appréciation du talent musical, il est fort probable qu'il l'ait appliqué en premier lieu dans sa propre académie ; son investissement dans la constitution d'une bibliothèque aussi riche et fournie en est la preuve indiscutable ⁶⁹. Curieusement, Jean-Pierre Christin, co-fondateur avec Bergiron du Concert de Lyon, semble, quant à lui, n'avoir composé aucun motet ⁷⁰.

UN MUSICIEN DE PASSAGE : JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Jean-Philippe Rameau (1683–1764) est de passage à Lyon entre 1713 et 1715. Le Concert lyonnais acquiert très tôt trois de ses motets. Le *Deus noster refugium* figure parmi les premiers numéros (n° 11) ; il est très probable que le compositeur l'ait lui-même déposé à l'académie des beaux-arts lors de son séjour. Son lien avec l'institution est attesté, bien plus tard, par sa correspondance avec Jean-Pierre Christin, conservée encore aujourd'hui dans les archives de l'académie ⁷¹. Les deux autres motets, l'*In convertendo Dominus* dans sa première version (n° 77) et le *Quam dilecta* (n° 113), ont été mis au répertoire de l'académie après les années 1720.

Le dernier motet répertorié au n° 219, juste avant le 27 mai 1754, est à nouveau l'*In convertendo*. L'académie se procure à cette époque une nouvelle version de ce motet, tel qu'il a été joué – pourtant sans succès – au Concert spirituel le 20 mars 1751 ⁷².

musicaux de la bibliothèque municipale de Lyon, op. cit.), ne distinguant pas les arrangements des compositions, sont peu précises, quant à l'attribution des pièces.

⁶⁸ *Affiches de Lyon*, n° 17, 27 avril 1768, p. 91.

⁶⁹ Le rôle qu'à joué Bergiron dans la constitution de la bibliothèque de l'académie des beaux-arts est développé tout au long de notre deuxième partie.

⁷⁰ Le contraste entre les deux fondateurs est aussi surprenant que complémentaire. Christin s'est occupé essentiellement de la partie administrative et théorique de l'académie, laissant la pratique artistique à son associé. Il a cependant composé un divertissement, *Le Triomphe de Vénus*, encore conservé aujourd'hui. Christin est recensé parmi les copistes de musique, comme « copiste Lyon–28 ». Cf. deuxième partie, chapitre II, p. 260–161.

⁷¹ Académie de Lyon, Ms. 268, f° 159–160. Cette correspondance a pour sujet le diapason et le tempérament égal.

⁷² Cf. PIERRE (Constant), *Histoire du Concert spirituel...*, *op. cit.*, p.104–106.

DE NOMBREUX COMPOSITEURS ECCLESIASTIQUES

« Peut-être faut-il attribuer aussi – mais ceci n'est qu'une hypothèse – à l'influence de l'archevêque-musicien la très grande importance accordée aux motets – à la " musique latine " – dans le répertoire de l'Académie. ⁷³ »

Léon Vallas émet ici une hypothèse quant à l'importance de la musique sacrée dans le répertoire du Concert de Lyon. Plus précisément, sous l'égide de M^{sr} de Neufville de Villeroy, force est de constater que le répertoire lyonnais réunit les compositions de nombreux ecclésiastiques qui écrivent des motets à grand chœur.

L'abbé Vincent Bouzon, dont le *Nunc dimittis* figure en n° 108, est clerc tonsuré du diocèse de Paris. C'est lui qui met en symphonie un motet de l'abbé Garon, le *Laudemus fortes* conservé (n° 97). Un autre ecclésiastique serait présent au répertoire dans les années 1720–1730 : l'abbé La Croix. Trois de ses œuvres sont inventoriées très tôt, sous les n°s 33, 47 et 53 : *Domine in virtute tua*, *Jubila Deo Lugdunum* – composé spécifiquement pour une fête lyonnaise – et *Deus Dominus Deorum*. La Croix est peut-être Léonard de La Croix (1673–1734), obéancier de Saint-Just, prêtre et docteur en théologie, nommé grand vicaire de l'archevêque en 1716, dont la place, la richesse et l'ambition en font l'une des plus éminentes personnalités lyonnaises. Cet abbé, par ailleurs parent de Bergiron, est académicien, mais nous n'avons retrouvé aucun témoignage d'une quelconque inclination artistique de sa part dans les écrits de l'époque ⁷⁴. Peut-être faut-il envisager l'hypothèse que ces trois motets soient en réalité des compositions de l'abbé François de Lacroix (1683–1759), successeur de Nicolas Bernier à la Sainte-Chapelle, dont le *Jubilate Deo* est joué les 17 et 18 mars 1728 au Concert spirituel. Les paroles de ce psaume auraient pu être adaptées pour une circonstance locale, ce qui expliquerait le titre quelque peu différent de *Jubila Deo Lugdunum*.

Cette présence importante du clergé, et notamment peut-être d'un des quatre grands vicaires, est peut-être liée, comme énoncé plus haut, au protectorat de M^{sr} François-Paul Neufville de Villeroy (1677–1731) qui assiste parfois aux séances de l'Académie. Après la disparition de celui-ci, aucun ecclésiastique lyonnais ne composera de motets pour le Concert ⁷⁵. La participation de l'archevêque à la création musicale est bien connue et ses compétences ne semblent pas résister aux jugements de ses contemporains ; en février 1721, Michon fait la remarque suivante, parlant des séances musicales du Concert :

⁷³ VALLAS (Léon), [1908], p. 30–31.

⁷⁴ La mère de l'abbé La Croix, Françoise Bergiron serait la tante de Nicolas-Antoine Bergiron du Fort-Michon. Léonard Michon évoque souvent dans son journal l'abbé La Croix, dont il est cousin issu-de-germain par sa mère et également ami d'enfance. Cf. notamment : *Journal de Lyon, op. cit.*, avril 1716, t. I, f° 305 ; 13 mai 1734 ; t. IV, f° 178 v°–179 r°.

⁷⁵ Seule exception, remarquable il est vrai, François Estienne, maître de musique de 1731 à 1739 à l'Académie, était sous-diacre du diocèse d'Aix-en-Provence.

« Ce prélat y est assidu ; il se pique de musique et même de composition ; il n'y entend rien du tout et cependant à le voir se mêler de conduire un concert, on croiroit, si on ne le connoissoit pas, que c'est un grand clerc. Les connoisseurs en rient tout leur soû, mais ce n'est qu'intérieurement car on n'est pas si mal avisé que de faire éclater ce qu'on pense sur cela. ⁷⁶ »

Son motet conservé, le *Notus in Judæa Deus*, montre pourtant de bonnes connaissances de l'écriture musicale. En plus de cette œuvre (n° 81) l'inventaire répertorie un autre motet à grand chœur, un *Miserere mei Deus* (n° 49) ; ces deux compositions sont au répertoire de l'académie avant la mort de l'archevêque en 1731 ⁷⁷.

Le catalogue de l'ordre A recense aussi d'autres compositeurs lyonnais de moindre envergure. Un récit, « *Quoniam rex* », provenant sans doute d'un *Omnes gentes plaudite*, est intercalé entre les n°s 46 et 47. L'auteur en est La Cassaigne, un chanteur lyonnais qui compose en 1723 le motet pour le vœu du roi ⁷⁸.

Dans l'ensemble, rares sont donc les témoignages d'exécutions de ces œuvres dans les débuts de l'académie, mis à part pour l'archevêque dont le passage dans l'institution reste notoire. Il ne nous est pas possible de discerner si ces motets constituaient réellement un répertoire à disposition ou s'ils témoignent seulement d'un moyen pour les compositeurs locaux de proposer leurs créations, sans savoir si elles seraient retenues pour figurer au programme. La majorité a pourtant ses parties séparées inscrites au catalogue, ce qui pourrait être un indice d'exécution. L'ensemble des compositions lyonnaises reste toutefois assez faible au regard des auteurs de la capitale ou d'autres provinces. Ainsi, si l'on examine l'ensemble du répertoire du Motet à grand chœur avant 1754, la production des locaux n'excéderait pas vingt pour cent du total ⁷⁹.

3. Les compositeurs d'autres provinces françaises

L'institution lyonnaise semble avoir bénéficié dès ses débuts d'une forte réputation. Preuve en sont les nombreuses œuvres envoyées par les maîtres de musique des

⁷⁶ MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, février 1721, t. II, f° 97 v°.

⁷⁷ Le *Mercurie galant* signale l'exécution d'un motet de M^{sr} de Villeroy en 1721, à l'occasion de la guérison du roi (« Lettre du 7 septembre 1721 », septembre 1721, p. 197–201). Le *Notus in Judæa Deus* est évoqué au sujet des parties intermédiaires dans notre deuxième partie (chapitre III, p. 351–352). Sur le protectorat de M^{sr} Neufville de Villeroy, lire le chapitre concernant l'académie des beaux-arts de notre première partie (p. 33–35). Cf. VALLAS (Léon), « Un archevêque de Lyon compositeur et chef d'orchestre », in : *Revue Musicale de Lyon*, 6^e année, n° 1, 18 octobre 1908, p. 5–9. Cet article concentre les éléments fournis dans sa thèse sur M^{sr} Neufville de Villeroy.

⁷⁸ *Etat des parties payées par Mr Gaultier...*, *op. cit.*

⁷⁹ Nous devons ces statistiques à Thierry Favier, qui dresse un graphique des « Origines des motets de l'inventaire [ordre A] de l'Académie de musique de Lyon (1754) » (*Le motet à grand chœur, op. cit.*, p. 419). Les compositeurs lyonnais représentent exactement 14,5 % du total, auquel il faut peut-être ajouter une part des 9 % de noms non-identifiés.

différentes provinces françaises, qui considèrent leur inscription au répertoire lyonnais comme un moyen évident de se faire connaître. Peut-être faut-il, une fois encore, accorder cette renommée de la ville de Lyon dans les chapitres et Concerts provinciaux à la personnalité de Bergiron, dont le goût musical semblait faire autorité dans tout le royaume. Celui-ci semble avoir eu des échanges avec de nombreuses institutions musicales ⁸⁰.

Les maîtres de musique des différentes institutions ecclésiales ou académiques sont joués de façon relativement éphémère à Lyon, sans aucune comparaison possible avec les compositeurs parisiens ou versaillais. Quelques musiciens ont pourtant pour eux seuls un grand nombre de titres à l'inventaire lyonnais. Ainsi, François Pétouille (1681–1730) fait partie de ceux-ci, avec sept motets, acquis presque en même temps, dans les années 1720–1725 ⁸¹. Ces œuvres dateraient précisément de la période où il exerçait comme maître de chapelle à Langres (1723–1727), avant d'être recruté en 1727 par le chapitre de Notre-Dame de Paris, peu avant l'exécution de son *Confitebor tibi* au Concert spirituel ⁸². Pétouille se serait donc fait connaître et apprécier à Lyon d'abord en tant que maître de musique d'une cathédrale provinciale. Le répertoire lyonnais contient d'ailleurs un *Domine quid multiplicati* d'un autre maître de chapelle de Langres, Bernard Bernard, probablement envoyé à Lyon en même temps que le *Confitebor tibi* de Pétouille précédemment évoqué ⁸³.

Jean Gilles, pourtant mort en 1705, tient une grande place aux côtés de Pétouille, avec neuf titres, à l'instar de sa diffusion dans les grandes villes françaises. Une copie non conservée de son *Diligam te Domine* (n° 16), motet dont le triomphe au Concert spirituel s'étendra de 1731 à 1771, date de 1713 ou peu après. La célèbre *Messe des morts* (n° 10), l'une des pièces sacrées les plus jouées du XVIII^e siècle, est encore antérieure. Les œuvres de Gilles font partie du tout premier fonds musical rassemblé par l'académie et, si elles ont été acquises dans un temps assez court, n'ont pas été inventoriées ensemble sous forme de série ⁸⁴. Ceci pourrait indiquer des copies régulières des motets à grand chœur et messes de Gilles, peut-être suivant une volonté définie du bibliothécaire.

Il est difficile de déterminer avec précision la provenance des motets de Joseph Valette de Montigny (1665–1738). En effet, ce maître de musique se retrouve tour à tour à Bordeaux, Nancy, Senlis et Toulouse, sans exclure peut-être même un passage à Lyon ⁸⁵.

⁸⁰ Cf. *Affiches de Lyon*, n° 17, 27 avril 1768, p. 91.

⁸¹ Ils sont inventoriés sous les n°s 82, 98–101 et 109, avant les motets d'Estienne provenant du fonds de l'académie des Jacobins dissoute en 1727.

⁸² Le *Contibor tibi* ne figure qu'une seule fois au programme de l'institution parisienne, le 30 mai 1726, jour de l'Ascension. Cf. PIERRE (Constant), *Histoire du Concert Spirituel...*, *op. cit.*, p. 233. Ce titre, qui porte le n° 82 dans l'inventaire lyonnais, est d'ailleurs dissocié des suivants qui forment une série (n°s 98–101).

⁸³ Ce motet est répertorié au n° 85, suivant de près le *Confitebor tibi* de Pétouille. Bernard Bernard occupe le poste de 1702 à 1710 ; cf. FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 383.

⁸⁴ Ses motets portent les n°s 10, 16, 18, 34, 43, 45, 55, 74 et 115.

⁸⁵ Cf. MICHEL (Benoît), *Joseph Valette de Montigny (1665–1738). Éléments biographiques et esthétiques d'un compositeur de Province*, mémoire de maîtrise sous la direction de Thierry Favier, Université de Bourgogne, 2002, 2 vol., 234 p. ;

Il semble lui aussi emblématique du répertoire lyonnais, puisque le premier motet mentionné porte le n° 4, tandis que le dernier a le n° 208 ⁸⁶. Valette jouit donc de la fidélité de l'académie lyonnaise qui, avec quatre motets répertoriés avant 1754, lui fait une place importante comparativement aux autres provinciaux. Son *In convertendo*, motet à voix seule aujourd'hui conservé, a été envoyé à l'académie de Lyon en 1717, comme le stipule le manuscrit. Il est possible que les grands motets soient parvenus de la même façon à l'académie des beaux-arts. Ceci témoignerait peut-être des relations particulières que pouvait entretenir Valette de Montigny avec la cité rhodanienne.

Aux côtés de Gilles dont la renommée est nationale, le catalogue lyonnais mentionne un autre maître de musique toulousain : Thibault Aphrodise (ca. 1659–1719) avec un *Dominus regnavit*. Différents motets sont composés par des musiciens du Languedoc, tels qu'André Malet, de Montpellier, ou Joseph-François Salomon, de Cahors, avec chacun deux motets au catalogue. Les œuvres de Salomon semblent avoir été envoyées ensemble expressément à l'académie de Lyon ⁸⁷. D'autres maîtres de musique ne font qu'une brève apparition dans la liste des motets à grand chœur de l'académie lyonnaise, comme Jacques Bournonville (1675–1753), élève de Bernier ou encore Yves Dupin. La Bourgogne, proche du Lyonnais, est bien représentée, par Joseph Michel (1679–1736) et Pierre Lavocat, exerçant l'un et l'autre à Dijon, et Jacques Delaunay, alors maître de musique de Notre-Dame de Beaune ⁸⁸.

La dernière zone géographique de provenance des motets à grand chœur lyonnais est enfin la Provence : Aix-en-Provence avec Claude-Matthieu Pellegrin (1682–1763), dont les motets font eux aussi partie du répertoire primitif, Marseille avec Laurent Desmazures et Pierre Gautier (1642–1696) ⁸⁹. Gautier était connu à Lyon, où il avait séjourné entre 1688 et 1689 pour diriger une compagnie d'opéra, ce qui explique sûrement la présence de son unique motet – *Ecce Domine* conservé (n° 6) – répertorié dès la fondation de l'académie. Le lien entre la cité rhodanienne et la Provence est assez marqué. François Estienne, par exemple, est originaire de cette région. L'axe rhodanien place Lyon sur la voie entre le Sud et Paris ; la ville constitue donc une étape nécessaire pour des musiciens

124 p. ; *Id.* Introduction au *Catalogue de l'œuvre de Joseph Valette de Montigny (1665–1738)*, en ligne sur la base de donnée « Philidor » du site internet du Centre de musique baroque de Versailles (philidor.cmbv.fr), novembre 2009. Plusieurs indices soutiendraient cette thèse, dont Benoît Michel défend la validité dans ses recherches en cours.

⁸⁶ Ce dernier motet, un *Surge propera* conservé dont le livret date de 1730, a été envoyé de Toulouse, où Valette de Montigny était maître de musique à Saint-Sernin. Cf. MICHEL (Benoît), « Un fonds de livrets conservés à la Bibliothèque municipale de Grenoble : une source importante pour l'étude de la musique religieuse toulousaine (1726–1744) », in : *Revue de musicologie*, t. XCI, n° 1, 2005, p. 233–258.

⁸⁷ Ces œuvres, portant les n°s 66 et 67, sont inventoriées ensemble et présentent des caractéristiques similaires. Nous renvoyons au chapitre II de notre deuxième partie pour l'étude des volumes de musique conservés (p. 188–280). Salomon est par ailleurs un des nombreux maîtres de musique du fonds lyonnais à avoir été formé à la maîtrise de Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence

⁸⁸ Les motets de Delaunay, n°s 72 et 84, ont certainement rejoint la bibliothèque du Concert avant que le maître de musique ne parte à Toul vers 1722.

⁸⁹ Desmazures poursuivra ensuite sa carrière à Autun, Bordeaux, Rouen, puis de nouveau Marseille. La *Messe des morts*, n° 80, a été inscrite à l'inventaire lyonnais alors que Desmazures était encore à Marseille.

provençaux montant à la capitale ou en revenant. Ainsi, Pellegrin, de passage à Paris entre 1724 et 1731, a certainement dû s'arrêter à Lyon. Une partition du *Jubilate Deo* de Mondonville, de la main de Bergiron du Fort-Michon, dans le fonds musical de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence, témoigne de ces interactions entre les deux villes ⁹⁰.

4. Les compositeurs italiens

Qu'on ne se fie pas aux titres du catalogue pour évaluer la présence des Italiens dans le répertoire des motets à grand chœur de l'académie des beaux-arts du début du XVIII^e siècle ! En effet, treize des vingt-deux titres recensés proviennent de la collection d'Antoine Hedelin. Cet amateur de musique, qui lègue sa bibliothèque à l'académie des beaux-arts, se distinguait par son goût prononcé pour la musique italienne ⁹¹. Sa collection, recensée à l'ordre A, est comprise entre les n^{os} 118 et 132 ; elle se compose de deux motets, une messe des morts et trois messes en musique de Giovanni Battista Bassani (1657–1716)⁹², et de motets isolés de Fideli, Lotti, Melani, Scarlatti, Stradella et Torri. Outre qu'il est peu probable que ces œuvres aient été jouées, elles ont sûrement été rangées par défaut – ou par erreur – parmi les grands motets. En effet, l'effectif du *Quis habitat* de Stradella et du *Buccina litui* de Scarlatti, qui sont conservés dans le fonds musical lyonnais, ne correspondent pas à celui d'un motet à grand chœur ⁹³. Le petit nombre de parties séparées accordées à l'ensemble des œuvres d'Hedelin dans l'inventaire – entre six et quatorze, exceptionnellement vingt pour le *Laudate pueri* de Lotti – indiquerait qu'il en était de même pour les autres titres. La collection d'Hedelin comportait aussi un motet d'un certain Veidner.

L'académie s'était tout de même dotée par elle-même de quelques rares motets à grand chœur de compositeurs italiens, et ce à trois reprises. Première mention, un *Magnificat* de Bassani est inventorié au n^o 5. Puis viennent les *Kyrie*, *Gloria* et *Credo* des messes en musique du Bolognais Giulio Cesare Arresti (1625–1704) et de Fortunato Chelleri (1690–1757), alors en poste à Plaisance, qui portent respectivement les n^{os} 19–20 et 23–24. Toutes ces œuvres datent donc des toutes premières acquisitions. Si les œuvres d'Arresti ou de Chelleri comportent un matériel assez réduit – moins de quinze parties séparées, voire aucune –, au motet de Bassani correspondent quarante-six parties séparées, ce qui suppose une exécution effective et d'envergure. Enfin, entre les n^{os} 166–172, se trouvent

⁹⁰ Cette partition est déposée à la bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence, sous la cote Fc, Ms 466.

⁹¹ On trouve de nombreux auteurs italiens dans le *corpus* de plus de deux cents petits motets qu'Hedelin lègue à l'académie et qui constituent presque la totalité du répertoire du genre. Sur Antoine Hedelin, voir, dans notre deuxième partie, le chapitre II concernant la bibliothèque de l'académie des beaux-arts (p. 165–167).

⁹² Les quatre messes sont aussi inventoriées en quatorze livres gravés de parties séparées, sous un même numéro (n^o 125).

⁹³ Ceci est expliqué dans l'introduction générale (p. 11).

le *Plaudes calum* de Francesco Mancini (1672–1737), l'*Alta collis* de Nicola Fago (1676–1745) et trois motets de Giuseppe Ottavio Pitoni (1657–1743) : *Miserere mei Deus*, *Omnes gentes* et *Te Deum*. Voici donc trois musiciens exactement de la même génération, deux Napolitains et un autre qui fit sa carrière à Rome, dont les œuvres sont entrées au répertoire du Concert lyonnais *quasi* simultanément, dans les années 1727–1732 ⁹⁴.

Les compositeurs ultramontains sont donc très peu présents dans le répertoire lyonnais de motets à grand chœur de l'académie des beaux-arts avant 1754, si l'on excepte la collection d'Hedelin. Lorsque Marie Meunier-Loiseleur, qui a fait un travail sur le fonds musical italien à Lyon, affirme qu'« une place de choix est réservée à la musique vocale, profane et religieuse [italienne] », c'est précisément parce qu'elle ne dissocie pas les deux cent vingt motets de cet amateur lyonnais du fonds de l'académie ⁹⁵. Or la collection d'Hedelin est bien le fait d'une seule personne et ne représente donc évidemment pas ce qui était joué réellement au Concert.

5. Les anonymes et inconnus

Le catalogue recense neuf motets de compositeurs anonymes : les auteurs des n^{os} 21, 25–27, 36–38, 117 et 132 ne sont pas mentionnés. Le nombre d'anonymes décroît au fur et à mesure que l'on avance dans les numéros, pour disparaître complètement après le n^o 132, ce qui laisserait évidemment penser que l'établissement du répertoire devient réfléchi et non pas, comme cela put l'être au début, une simple collecte de musique sacrée de provenances diverses et variées.

Certains compositeurs, dont le nom n'apparaît qu'une fois, restent à ce jour inconnus. Ainsi Belot, Gui ou Pipereau n'ont pu être identifiés ⁹⁶.

* * *

La constitution du répertoire à Lyon s'est donc faite en grande partie dans le premier quart du siècle, bénéficiant de l'élan consécutif à la fondation de l'académie des beaux-arts. Elle rassemble, avant 1730, une grande diversité de compositeurs, témoignant de la vie musicale de la cité. Les motets italiens de la collection d'Antoine Hedelin, les œuvres de Rameau, de passage dans la ville, la présence de nombreux ecclésiastiques lyonnais,

⁹⁴ Leur numérotation succède aux motets d'Estienne, entrés après la dissolution de l'académie des Jacobins en 1727, et précède l'acquisition des œuvres imprimées de Lalande, peu après 1732.

⁹⁵ Cf. MEUNIER-LOISELEUR (Marie), *Le fonds musical ancien italien...*, op. cit., vol. I, p. 18.

⁹⁶ Pipereau serait peut-être le musicien qui fit graver en 1715, par Christophe Ballard, sa cantate de *L'Île de Delos*.

vraisemblablement sous l'influence de M^{gr} Neufville de Villeroy, de compositeurs d'autres provinces, mais aussi l'importance des maîtres de musique de la Cour et de la capitale caractérisent le répertoire de cette première période. Après 1732, les œuvres de Lalande, tiennent une grande part dans l'inventaire. Celles-ci bénéficieront d'un engouement quelques décennies encore.

C. Le répertoire du Grand motet à Lyon après 1754

Si l'on reconsidère le tableau présenté plus haut, recensant les annonces de concerts dans les *Affiches de Lyon*, il apparaît que la fréquence de programmation des grands motets est assez peu constante. En 1759 et 1760, les rares concerts qui ne font pas entendre de motet à grand chœur consistent exclusivement en d'imposants extraits d'œuvres lyriques⁹⁷. Aucune pièce sacrée n'est exécutée lors des neuf concerts se succédant entre le 11 juillet et le 5 septembre 1764, dont les programmes sont pourtant détaillés. Le même phénomène s'observe au cours des étés 1766, 1767 et, de façon moins évidente, en 1768⁹⁸. À Lyon comme au Concert spirituel parisien, la musique profane et instrumentale prend une place grandissante dans les programmes dès les années 1760–1770, mais cette absence de musique latine dans les concerts lyonnais durant les étés 1764–1768 est toutefois difficilement explicable.

Le Grand motet tient encore une grande place dans la deuxième moitié du siècle. Le catalogue de l'académie des beaux-arts ne rend pas compte de l'ensemble des motets acquis ou exécutés après 1754. S'il recense cinquante-huit nouveaux titres entre 1754 et 1766 et sept après 1766, il faut ajouter au moins vingt-cinq œuvres annoncées dans les *Affiches de Lyon* et dont l'inventaire ne fait pas mention⁹⁹ : le *Confitebimur* et l'*Exaltabo te* de Lalande, le *Regina celi* de Pergolèse ou le *Dixit Dominus* de Jean-Christien Bach font ainsi partie de celles-ci. L'académie n'inventorie donc pas nécessairement les œuvres qu'elle exécute ; mais ces partitions utilisées appartenaient peut-être aussi à des particuliers qui

⁹⁷ Ainsi pour l'année 1759, ce sont « l'acte de la *Vue*, du Ballet des *Sens*, de M. Mouret ; & l'acte de *Pigmalion*, de M. Rameau » (*Affiches de Lyon*, n° 20, 16 mai 1759, p. 79) et le « Prologue des *Indes galantes*, & l'acte d'*Anacréon*, du Ballet des *Surprises de l'Amour*, de M. Rameau » (*Affiches de Lyon*, n° 22, 30 mai 1759, p. 86 ; *Ibid.*, n° 26, 27 juin 1759, p. 103)

⁹⁸ En 1766, il n'y a qu'un seul motet à grand chœur parmi les neuf programmes du 2 juillet au 3 septembre, et son titre précis n'est même pas indiqué dans l'annonce : il s'agit juste d'« un Motet, de la Lande » (*Affiches de Lyon*, n° 22, 16 juillet 1766, p. 147). Entre le 8 juillet et le 9 septembre 1767, les dix concerts annoncés toutes les semaines ne comprennent aucun motet, de même que les huit concerts qui ont lieu entre le 30 juin et le 14 septembre 1768

⁹⁹ L'approximation de ce nombre tient au fait que pour certains motets, seul l'auteur est indiqué : il est donc impossible de savoir si l'œuvre a déjà été citée ou s'il s'agit d'une œuvre nouvelle. Ce nombre ne tient pas non plus compte des exécutions anonymes.

les mettaient à disposition du Concert. Celui-ci possédait cependant la majorité des œuvres annoncées dans la presse.

1. Les compositeurs de la Cour et de la capitale

Les compositeurs de la Chapelle royale et du Concert spirituel sont encore très présents après 1754. Ce sont, tout d'abord, les compositeurs dont les motets constituaient déjà une partie du répertoire du siècle précédent et dont la bibliothèque de l'académie des beaux-arts s'enrichit de nouvelles œuvres. Lalande vient toujours en première place avec l'acquisition de quatre motets supplémentaires, qui ne figuraient pas dans les éditions gravées de 1729 précédemment acquises, et soixante et une exécutions, d'après la presse, entre 1759 et 1772. *L'Exaltabo te*, l'un des motets les plus joués au Concert spirituel, est exécuté à Lyon les 4 et 14 juillet 1759 alors qu'il ne figure pas au catalogue. Voici un tableau rendant compte des œuvres les plus exécutées de Lalande à Lyon entre 1759 et 1772, selon les annonces des *Affiches de Lyon* :

Titre du motet	Nombre de programmations ¹⁰⁰	Nombre d'exécutions	Première exécution	Dernière exécution
<i>Dominus regnavit</i>	6	8	1759	1772
<i>Dixit Dominus</i>	6	7	1764	1770
<i>Exurgat Deus</i>	5	9	1759	1768
<i>Lauda Jerusalem</i>	5	8	1759	1770
<i>Cantate Domino</i>	5	6	1759	1771
<i>Exultate justi</i>	4	5	1759	1767
<i>Confitemini Domino</i> , ps. 104	4	4	1759	1771
<i>Cantate</i> [?]	3	3	1766	1767
<i>Magnus Dominus</i>	2	3	1764	1765
<i>Exaltabo te</i>	1	2	1759	1759

Certains motets font partie des grands succès antérieurs de Lalande, comme le *Cantate Domino* (ps. 95 ou 97), le *Lauda Jerusalem*, l'*Exurgat Deus* ou encore le *Dominus regnavit* ¹⁰¹. De façon générale, Lalande connaît le succès en France tout au long du XVIII^e siècle : les académies d'Aix-en-Provence ou de Marseille se dotent de ses motets respectivement en 1754 et 1756 et l'on sait que le chapitre d'Arles, qui n'en possédait aucun en 1736, en compte quatre dans son répertoire en 1760 ¹⁰². La cathédrale du Puy-en-Velay en

¹⁰⁰ Le total des programmations ne tient pas compte du fait qu'un motet peut être joué deux fois de suite. Deux exécutions distinctes à une semaine d'intervalle sont ainsi comptées comme une seule programmation.

¹⁰¹ Contrairement à ce qu'écrit Thierry Favier dans son ouvrage (*Le motet à grand cœur...*, *op. cit.*, p. 420), le *Confitemini Domino* et l'*Exaltabo te* ne font pas partie des six motets les plus joués à Lyon après 1754.

¹⁰² Cf. BURTON (Humphrey), « Les académies de musique... », *op. cit.* ; DURAND (Henri-André), « Notes sur la diffusion de M. R. Delalande dans les chapitres provençaux au XVIII^e siècle », in : *Revue de musicologie*, t. XXXIX, n^o 1, 1957, p. 72-73. ; JEANSELME (Christiane), « L'académie de musique d'Aix-en-Provence sous l'Ancien Régime », *op. cit.* ; SIGNORILE (Marc), *Musique et société : le modèle d'Arles à l'époque de l'absolutisme (1600-1789)*, Paris : Minkoff,

conserve également des versions arrangées tardivement, Lalande étant le principal compositeur étranger du répertoire aux côtés des maîtres locaux ¹⁰³. Le choix des motets de Lalande exécutés à Lyon ne s'accorde pas exactement avec celui du Concert spirituel. Ainsi, l'*Exultabo te*, succès parisien, ne compte que peu d'auditions à Lyon, tandis que le *Dixit Dominus* et le *Dominus regnavit*, abandonnés dans le répertoire parisien, y résonnent souvent.

Après Lalande, vient Cassanéa de Mondonville avec quatre motets inventoriés entre 1754 et 1766, ainsi que le *Benedic anima mea* mentionné dans la presse. Le nombre total d'exécutions s'élève à vingt-huit, soit moitié moins que pour Lalande. De plus, les œuvres de Mondonville se concentrent en quelques titres dont le nombre d'auditions peut dépasser celui des motets de Lalande, comme le montre le tableau ci-dessous :

Titre du motet	Nombre de programmations	Nombre d'exécutions	Première exécution	Dernière exécution
<i>Magnus Dominus</i>	12	15	1759	1771
<i>Dominus regnavit</i>	7	8	1759	1769
<i>Jubilate Deo</i>	3	3	1760	1766
<i>Benedic anima mea</i>	1	1	1764	1764
<i>Cantate Domino</i>	1	1	1759	1759

L'académie des beaux-arts a acquis assez tardivement les motets de Mondonville. Ces acquisitions se partagent en deux séries. La première comprend le *Magnus Dominus* et le *Cantate Domino*, qui portent les nos 220–221, la seconde les *Dominus regnavit* et *Jubilate Deo* aux nos 260–261. Ces deux derniers motets, portant sur l'inventaire la mention « Consulat », ont été commandés à Paris par Bergiron et ont été exécutés pour les cérémonies du vœu du roi des années 1759 et 1762 ¹⁰⁴. Le *Dominus regnavit* est à l'époque copié puis joué dans toutes les grandes villes de France ¹⁰⁵. Les grands succès du Concert spirituel, tel le *Venite exultemus* ou le *Nisi Dominus*, succès persistants chantés pendant vingt ans ou plus, mais aussi le *Cæli enarrant*, le *De profundis* et le *Laudate Dominum*, ne semblent pas avoir été joués à Lyon. L'engouement lyonnais pour Mondonville ne dépassera jamais non plus celui pour Lalande, comme c'est le cas à Paris à partir des années 1750.

Les deux autres grandes figures du répertoire d'avant 1754, Bernier et Campra, ont presque disparu. L'*Exultate justi* du premier entre dans la collection du Concert dans les

1993, 321 p. L'*Exurgat Deus*, qui vient en tête du répertoire lyonnais est également le motet le plus exécuté à Aix-en-Provence en 1772–1773.

¹⁰³ Cf. ESCOFFIER (Georges), « Les grands motets de Lalande dans les fonds provinciaux : réduction ou amplification des reflets des dispositifs de cour », in : SAWKINS (Lionel) éd., *Lalande et ses contemporains...*, op. cit.

¹⁰⁴ *Comptabilité municipale*, 29 et 30 août 1760, AML, CC 3398, pièce 68 ; *Affiches de Lyon*, n° 32, 11 août 1762, p. 127 ; *Ibid.*, n° 35, 29 août 1759, p. 137.

¹⁰⁵ Cf. MACHARD (Roberte), *Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville...*, op. cit., 286 p.

années 1760–1761¹⁰⁶. Deux pièces à grand chœur du second sont acquises après 1766 : un *Nisi Dominus* et un *Confitemini Domino*. La presse ne mentionne jamais ces trois œuvres dans ses annonces, ni les anciens motets de ces compositeurs, ce qui laisse supposer qu'ils n'étaient plus exécutés après 1759.

Henry Madin et Esprit-Joseph-Antoine Blanchard, sous-maîtres de la Chapelle royale, commencent à être joués à Lyon dès 1754. L'académie se procure un premier motet de Madin, catalogué juste avant la mise à jour du 27 mai 1754¹⁰⁷. Ce sont au total sept œuvres, entrées au catalogue pour la plupart autour de 1765, qui constituent le répertoire lyonnais de ce compositeur¹⁰⁸. Seulement deux d'entre elles sont jouées, et à une seule reprise, en 1759 et 1763¹⁰⁹. Ce choix des motets de Madin, décédé en 1748, correspond à celui de la Chapelle royale ; les titres prisés au Concert spirituel sont en revanche absents du répertoire lyonnais¹¹⁰. Blanchard, mort en 1770, n'est annoncé qu'une fois dans les programmes, avec son *Conserva me*. L'académie ne possédait que trois motets de ce musicien, pourtant très apprécié à la capitale.

Pour les autres compositeurs parisiens, ce sont les exécutions sporadiques qui dominent. Le *Confitebor tibi* de François Pétauille est acquis vers 1760–1761 – trente ans après la mort du compositeur –, sans aucun indice d'une quelconque audition¹¹¹. Le *Deus venerunt gentes* de Nicolas Fanton, programmé maintes fois au Concert spirituel entre 1752 et 1772, n'est acquis que dans les années 1760–1761 et exécuté par deux fois : à deux reprises en 1770, puis en 1772¹¹². Pierre-Just Davesne figure aussi dans le catalogue avec un titre unique, joué deux fois en 1759, à une semaine d'intervalle¹¹³. Un motet de Jean-Pierre Legrand, organiste et compositeur dont les œuvres latines sont jouées au Concert spirituel entre 1771 et 1773, est programmé à Lyon le 18 décembre 1771. Si le catalogue ne recense aucun motet de Jean-Claude Trial, un de ses motets à grand chœur a pourtant été donné le 18 novembre 1772. Le co-directeur de l'Académie royale de musique est bien connu à Lyon avant cette date pour ses œuvres profanes – opéras et ariettes – qui

¹⁰⁶ Il porte le n° 248, ce qui le situe avant le *Credidi propter* de Belissen (n° 245) copié en août 1761 et après le *Dominus regnavit* de Belouard (n° 249), dont les parties séparées datent de mai 1760. La chronologie inversée est due au fait que les motets ont probablement été inventoriés ensemble. Sur ce sujet, lire le point de notre deuxième partie, chapitre I, traitant d'une chronologie parfois inversée (« quelques étrangetés », p. 185–186).

¹⁰⁷ Il porte le n° 216, alors que la mise à jour de 1754 a lieu après le n° 219.

¹⁰⁸ Les motets de Madin à l'inventaire lyonnais portent les n°s 216, 228, 270–272, 275 et 277. La majorité, qui se situe entre les n°s 270 et 277, peut être datée grâce au n° 273, un *Regina caeli* de Chupin de La Guitonnière, qui serait le motet donné en 1765 au Concert lyonnais par son auteur, cité dans le *Compte que rend à Messieurs les Directeur...*, *op. cit.*

¹⁰⁹ Il y a en réalité deux dates pour le *Cantate Domino*, selon l'usage lyonnais qui programmait souvent les mêmes œuvres pour deux concerts successifs. Ce sont donc trois exécutions de cette œuvre – et non pas trois œuvres comme l'écrit Thierry Favier (*Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 421) – qui sont programmées à Lyon entre 1759 et 1772.

¹¹⁰ Il s'agit plus précisément du *Notus in Judaea Deus* et du *Diligam te*. Cf. FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 420.

¹¹¹ Au sujet de la date, cf. *supra* note n° 106, sur cette même page.

¹¹² *Id.* Le *Deus venerunt gentes* de Fanton porte le n° 268. L'œuvre est exécutée les 5 et 12 décembre 1770, puis le 1^{er} avril 1772. Ce sont trois exécutions réelles, mais deux choix effectifs de programmation.

¹¹³ Il s'agit du *Laudate Dominum*, qui porte le n° 224.

sont souvent chantées à l'académie des beaux-arts, ainsi que celles de son frère Antoine, chanteur du prince de Conti.

Une exécution de l'*In convertendo* de Rameau, acquis en 1754, est signalée le 27 février 1771. La deuxième version de ce motet a probablement été jouée avant 1759 ce qui, à défaut de sources, ne peut être confirmé. Ce serait donc cette même version que le Concert de Lyon reprend près de vingt ans plus tard, alors que l'œuvre a reçu des critiques et un accueil malveillant au Concert spirituel lors de son unique exécution en 1751¹¹⁴. Voici, une fois encore, une démonstration du conservatisme et de l'indépendance des goûts lyonnais. Étrangement, au deuxième *In convertendo* inventorié à Lyon ne correspond aucune partie séparée. Rameau, dont les funérailles ont pourtant été célébrées fastueusement en Avignon par exemple, n'a reçu aucun honneur dans la cité rhodanienne, ville qui l'accueillit et dans laquelle ses œuvres lyriques sont restées longtemps favorites du public à l'académie des beaux-arts et à l'académie royale de musique.

2. Les compositeurs locaux

Les maîtres de musique lyonnais de la deuxième moitié du siècle sont mieux connus que les précédents. Il s'agit essentiellement des maîtres de musique et interprètes du Concert. Les ecclésiastiques ont totalement disparu, après le décès de M^{gr} de Villeroy et la professionnalisation des musiciens.

LES MAITRES DE MUSIQUE DE L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

Nous avons plus de titres d'œuvres des maîtres de musique de l'académie des beaux-arts dans le répertoire de la seconde moitié du siècle que pour la période précédente. De Matthieu Belouard (?–1765), qui assure l'*intérim* en 1755, nous connaissons trois titres, datant de 1754–1766 : le *Dominus regnavit* conservé, de style très italianisant (n° 262), et deux *Regina caeli* (n°s 253 et 267). Ces œuvres semblent être contemporaines de la prise de direction musicale de ce violoniste réputé à Lyon, auparavant batteur de mesure à l'opéra de cette même ville¹¹⁵. Difficile de savoir auquel des frères Legoux – l'aîné André-Louis ou le cadet Claude – doit être attribué le *Domine salvum fac regem* chanté le 8 août 1759 à la

¹¹⁴ Cf. PIERRE (Constant), *Histoire du Concert Spirituel...*, *op. cit.*, p. 104–106.

¹¹⁵ Belouard, également connu sous le nom de Mathieu, a été maintes fois évoqué dans notre première partie (nous renvoyons à l'index des noms de personnes en fin de volume, qui répertorie les pages concernées). Ce maître de musique fait chanter un *Triomphe de l'Académie* en 1723 à Orléans. Cf. LESURE (François), *Dictionnaire musical des villes de province*, *op. cit.*, p. 241. Le catalogue lyonnais de l'ordre B signale deux œuvres lyriques : *Le Triomphe de la constance* (n° 81) et *L'Amour vainqueur* (n° 91).

chapelle de la Trinité. C'est le seul motet répertorié de ces musiciens, maîtres de musique l'un après l'autre de 1756 à 1768. Le chanteur Jean Lobreau (1731 ou 1732–1794 ¹¹⁶) est le dernier batteur de mesure du Concert ¹¹⁷ ; deux de ses motets à grand chœur sont exécutés, le 16 novembre 1768 et le 20 décembre 1769.

Un des anciens maîtres de musique de l'académie, François-Lupien Grenet (?–1754) bénéficie d'un succès certain après sa mort, contrairement aux autres musiciens qui occupèrent la même charge. Enfant de chœur à la Sainte-chapelle en 1705, élève de Nicolas Bernier, il acquiert sa renommée à Paris ¹¹⁸. Deux de ses motets font une apparition au Concert spirituel en 1734 et 1735 ¹¹⁹. Dès son arrivée à Lyon en 1739, il prend la direction musicale de l'académie des beaux-arts, jusqu'à sa mort. Très apprécié des Lyonnais, ses funérailles sont célébrées par plus de trois cents musiciens à Saint-Bonaventure ¹²⁰. Or, il est étonnant de noter que l'inscription de quatre de ses motets à l'inventaire de l'académie lyonnaise, regroupés sous les n^{os} 239–240 et 242–243, date d'après 1754, année de sa mort. Ceci indiquerait-il que le compositeur n'a pas été joué avant cette date ? Peut-on envisager que les œuvres de Grenet aient rejoint la bibliothèque de l'académie seulement après son décès ? Le *Levavi oculos* (n^o 240) était pourtant joué vingt ans auparavant, en 1735, au Concert spirituel. Quoi qu'il en soit, les grands motets du musicien sont encore joués à Lyon seize ans après sa mort, ce qui en dit long sur sa renommée : le *Domine salvum fac regem*, absent du catalogue, est exécuté le 8 août 1762 au vœu pour le salut du roi, tandis que l'*Omnes gentes plaudite* est au programme du concert de l'académie le 15 février 1769. La notoriété de Grenet dépasse d'ailleurs de loin le territoire du Lyonnais : ses œuvres lyriques sont jouées à l'académie marseillaise en 1760–1761 ¹²¹. Le Concert spirituel ne le reprogrammera plus après 1754.

¹¹⁶ Léon Vallas avance cette date vraisemblable pour le décès de Jean Lobreau : il aurait été condamné à mort le 28 nivôse de l'an II comme contre-révolutionnaire. Cf. VALLAS (Léon), [1932], p. 416.

¹¹⁷ Jean Lobreau, chanteur lyonnais, fils de Jean-Michel Lobreau qui était maître de musique à Bordeaux, ne doit pas être confondu avec Chrétien Lobreau, de la Musique de la Chapelle royale. Les *Affiches de Lyon* précisent bien la charge de chacun des deux pour éviter l'amalgame. Le Lyonnais Jean, formé à la maîtrise de la cathédrale de Chartres, épouse en 1759 Michelle Poncet, dit la Destouches, ou la Destouches-Lobreau ; celle-ci restera vingt-trois ans à la tête de l'opéra de Lyon. Cf. VALLAS (Léon), [1932], p. 295.

¹¹⁸ Grenet fait représenter son opéra *Le Triomphe de l'Harmonie* à la capitale en 1737, dont l'accueil est mitigé. Sur ce compositeur, lire l'article de François-Joseph Fétis dans sa *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris : Firmin-Didot Frères, 2/1873–1875, vol. IV, p. 99 ; PAQUETTE (Daniel), « Petite anthologie des compositeurs lyonnais du XVII^e au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 24–25 ; GAS (Catherine), « François-Lupien Grenet musicien lyonnais est-il le compositeur du *Devin du village* ? », in : PAQUETTE (Daniel) éd., *Aspects de la musique baroque et classique...*, *op. cit.*, p. 210–222 ; VALLAS (Léon), [1908], 1932.

¹¹⁹ Un motet à grand chœur est programmé le 15 août 1734. Le deuxième motet, joué le 8 décembre 1735, est le *Levavi oculos*. Cf. PIERRE (Constant), *Histoire du Concert Spirituel...*, *op. cit.*, p. 87, 243–244.

¹²⁰ Ces funérailles sont décrites dans le chapitre IV de notre première partie, à propos des services funéraires (p. 145). Sur l'activité de Grenet comme maître de musique à l'académie des beaux-arts, évoquée tout au long de notre première partie, nous renvoyons à l'index des noms de personnes en fin de volume, qui répertorie les pages concernées.

¹²¹ Cf. BURTON (Humphrey), « Les académies de musique... », *op. cit.*, p. 145. Lors de cette saison, l'académie de Marseille fait entendre au total six compositeurs déjà décédés.

Parmi les compositeurs lyonnais de cette deuxième moitié de siècle, on retrouve Bergiron du Fort-Michon, avec les motets en « fragments » cités plus haut. Cette nouvelle déclinaison du genre semble n'avoir existé qu'à Lyon, résultant peut-être de l'essoufflement certain de la musique latine, constaté à partir des années 1760 ¹²².

Pierre-Nicolas Chupin de La Guitonnière, ancien maître de musique de l'académie de Moulins, puis maître de chapelle de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi, revient vers 1763 à Lyon – ville où il s'était marié en 1745 –, pour y enseigner la musique ¹²³. Nous connaissons de lui deux motets. Le premier, un *Regina caeli*, figure dans la bibliothèque de l'académie sous le n° 273 et est exécuté le 24 avril 1765. La même année, Chupin de La Guitonnière reçoit 72 livres « pour gratification à l'occasion de la remise d'un mottet de sa composition qu'il a faite au Concert, suivant un mandement quittancé ¹²⁴ ». Il ne s'agit pas de la seconde œuvre de ce compositeur, un *Lauda Jerusalem*, puisque celle-ci est donnée en concert deux ans auparavant, le 15 juin 1763, comme l'annoncent les *Affiches de Lyon*, mais certainement du *Regina caeli*. Ceci atteste que le Concert de Lyon ne recevait pas seulement en dépôt les compositions de maîtres locaux, trouvant là un moyen de faire connaître leurs talents, mais qu'il savait commander ou acquérir des motets de musiciens Lyonnais reconnus pour étoffer son répertoire.

LES INTERPRETES-COMPOSITEURS

Les autres auteurs locaux sont des interprètes, souvent solistes de l'académie des beaux-arts, qui s'essayent à la composition de motet à grand chœur. Il est rare que ces œuvres, annoncées dans les *Affiches de Lyon*, soient répertoriées dans la bibliothèque du Concert. Le premier de ces musiciens, Léopold-Bastien Desormery (ca 1740–ca 1810), basse taille à l'académie, fait exécuter son *Laudate pueri* le 12 juin 1765. Il remportera cinq ans plus tard, avec l'un de ses motets, un prix au Concert spirituel parisien où il sera joué plusieurs fois ¹²⁵. C'est une autre basse-taille, Warin, qui fait lui aussi entendre un motet à grand chœur, d'abord à l'académie le 20 novembre 1765, puis lors de la messe du 26 août 1766 dans l'église des Carmes des Terreaux ¹²⁶. Nous ne connaissons rien de cette œuvre, si ce n'est qu'elle est dédiée au maréchal duc de Richelieu, gouverneur de Guyenne. Warin, chanteur de l'Académie royale de Paris est engagé en 1765 au Concert de Lyon,

¹²² Sur ces œuvres en « fragments », voir *infra* dans le chapitre II, la section concernant le *Misericordias Domini* de Bergiron du Fort-Michon (p. 433–440).

¹²³ Cf. LESURE (François), *Dictionnaire musical des villes de province*, *op. cit.*, p. 53, 213–214 ; VALLAS (Léon), [1932], p. 328.

¹²⁴ *Compte que rend à Messieurs les Directeur...*, *op. cit.*

¹²⁵ Le sujet du concours était la quatrième ode de Rousseau : *La Gloire du Seigneur*. Cf. PIERRE (Constant), *Histoire du Concert Spirituel...*, *op. cit.*, p. 142.

¹²⁶ La messe chantée est annoncée dans les *Affiches de Lyon* (n° 34, 20 août 1766, p. 167).

qui lui paye même les frais de déplacement ¹²⁷. Il y prend une part très active durant l'été et la fin d'année 1765 et y chante jusqu'en 1768 ¹²⁸. Ce soliste-vedette fait aussi exécuter d'autres compositions, de genres musicaux divers ¹²⁹. Un autre chanteur moins connu, Guichard, haute-contre au Concert lyonnais en 1757, compose une messe chantée avec le motet de Warin en 1766 ¹³⁰. Les solistes de l'académie des beaux-arts sont donc quelques-uns à s'essayer à l'écriture de motets à grand chœur dans les années 1765–1766.

Les chanteurs ne sont pas les seuls à composer. Jean-Charles Duval, qui compose à son tour une messe en musique le 25 août 1767, fait entendre par deux fois son *Regina cali* au Concert, en 1769 et 1770. Ce violoncelliste écrit aussi quelques petites pièces vocales et est joué à l'académie au cours des années 1768 et 1772 ¹³¹. La messe de Duval est accompagnée en 1767 d'un grand motet d'Itasse. C'est un des rares Lyonnais à s'être produit au Concert spirituel, même si ce fut brièvement : sa femme y chante un petit motet en 1766 ¹³². Le jeune claviériste Deprés – ou Després – fait exécuter deux de ses motets les 29 juillet et 19 août 1772, juste après son arrivée dans la ville. Tauseani – Tauzeany, Tauzeano, Tarzeany, Tosseani ou Tozeani – est italien, mais il arrive à Lyon en 1765, la même année qu'Itasse et sa femme. Contrebassiste au Concert, il se met à la composition en 1771 et est cité sept fois dans les *Affiches de Lyon* dans les années 1771–1772, dont quatre fois pour un motet, exécuté vraisemblablement à grand chœur ¹³³. Les œuvres sont toujours annoncées comme « motet » ou « nouveau motet », sans titre aucun ¹³⁴.

¹²⁷ L'académie des beaux-arts lui paye ses frais de voyage en 1765 : *Compte que rend à Messieurs les Directeur...*, *op. cit.*

¹²⁸ Les interventions de Warin sont d'une fréquence très rapprochée au début et se raréfient progressivement. Il bénéficie au début d'un succès certain : le 17 juillet, il chante trois fois seul, une ariette, un motet et un monologue. Voici les dates où, d'après les *Affiches de Lyon*, il se produit à l'académie des beaux-arts : 3, 10 et 17 juillet, 7 et 21 août, 11 septembre, 13, 20 et 27 novembre, 18 décembre 1765, 19 mars, 3 avril, 25 août et 3 septembre 1766, 29 juillet et 12 août 1767, 20 janvier 1768. Ce sont le plus souvent des ariettes, des duos ou la partie de récitant d'une œuvre lyrique.

¹²⁹ Warin compose une musette exécutée le 3 juillet 1765, une cantate à deux voix dédiée à la duchesse de La Rochefoucault le 21 août 1765, un motet à grand chœur le 20 novembre 1765 et un divertissement le 17 décembre 1766. Il dirige aussi la messe en musique qui a lieu le 25 août 1766. Sur l'exécution de cette messe, voir notre première partie (chapitre IV, p. 142).

¹³⁰ La liste des pensionnaires de l'académie pour 1757 est reproduite en annexe IV. Sur la messe du 25 août 1766, voir note précédente.

¹³¹ Duval, dont nous ne connaissons pas les dates, se produit avec son violoncelle, le plus souvent pour des sonates, les 22 juin et 30 novembre 1768, 29 novembre 1769, 7 février, 12 septembre et 14 novembre 1770, 15 mai, 10 et 31 juillet 1771, 2 janvier et 2 septembre 1772 (d'après les *Affiches de Lyon*). Une ariette de sa composition est chantée les 1^{er} mars 1769 et 18 novembre 1772. Aucune de ses compositions n'est conservée, ni même mentionnée dans le catalogue de l'académie.

¹³² Cf. PIERRE (Constant), *Histoire du Concert Spirituel...*, *op. cit.*, p. 144.

¹³³ Les motets sont annoncés les 28 août, 4 septembre et 13 novembre 1771 et le 29 janvier 1772.

¹³⁴ Il est cependant peu probable que ce soit un petit motet. En effet les motets à voix seules sont annoncés de façon générale avec le nom de leur interprète, par une phrase type : « M^{lle} [nom de l'interprète] chantera un motet de M. [nom du compositeur] ». De plus, les motets de Tauseani sont programmés en fin de concert (sauf le 4 septembre 1771), comme le sont les œuvres sacrées à grand chœur. Tauseani joue le 20 août 1766 pour la Saint-Louis, le 28 novembre 1770 au Concert ; il fait chanter ses petits motets le 4 et 28 décembre 1771 et le 2 septembre 1772 (d'après les *Affiches de Lyon*).

À ces musiciens, il faut ajouter le nom d'Olivier, avec un *Dominus regnavit* attribué sans doute par erreur à Belouard¹³⁵. Ce serait peut-être, selon Léon Vallas, le musicien lyonnais témoin le 27 juillet 1757 du mariage de Castaud¹³⁶. Mais aucune source complémentaire n'a pu nous renseigner sur ce patronyme.

3. Les compositeurs d'autres provinces françaises

Un changement d'importance a lieu après 1754, si l'on considère les origines des compositeurs provinciaux. Il ne se trouve quasiment plus dans le répertoire lyonnais de maître de musique du sud de la France. François Estienne est mort en 1755 et peut-être est-ce là une des explications à la disparition de ce lien fort qu'entretenait Lyon avec la Provence, au vu de la circulation des partitions. Ce sont essentiellement, dans cette seconde moitié de siècle, des musiciens d'autres académies provinciales qui envoient leurs œuvres latines au Concert de Lyon.

François Belissen (1693–1762) est le seul Provençal à être alors joué à Lyon. L'académie acquiert son *Nisi Dominus* (n° 214), copié à Lyon en 1742, avant son exécution au Concert spirituel en 1750, et son *Jubilate Deo* (n° 217) vers le milieu du siècle¹³⁷ ; six autres motets entrent dans la bibliothèque en deux séries : n°s 233–235 et n°s 245–247. Le deuxième envoi de ces motets date des années 1760–1761. Le *Nisi Dominus* bénéficie d'un succès jusqu'en 1768 à l'académie des beaux-arts : c'est ce même motet qui est repris en 1763 au Concert spirituel¹³⁸. Si aucune exécution du *Credidi propter* n'apparaît dans la presse lyonnaise, alors que ses parties séparées ont pourtant été copiées par Bergiron en 1761, l'*Exultate justi* est joué deux fois de suite en mars 1759.

Quatre motets à grand chœur de Levens sont répertoriés. Le premier, *Paratum cor meum* (n° 215), vraisemblablement composé par Charles, le père, entre dans la bibliothèque de l'académie vers 1754 et est donné en concert le 3 janvier 1759, si ce n'est avant. Les trois autres titres – *Deus noster* (n° 231), *Verba me* (n° 232) et *Benedictus Dominus* (n° 283) – sont plus difficiles à attribuer : en effet, rien n'indique s'il s'agit de compositions de Charles Levens (1689–1764) ou de son fils Nicolas-Vincent (1721–?)¹³⁹. Si les n°s 231–232 dateraient des années 1754–1760, le n° 283 est l'avant dernier motet à grand chœur inscrit au catalogue. Faut-il considérer alors les trois premiers motets comme étant de Charles et le dernier de Nicolas-Vincent ? Les périodes d'activité des deux musiciens se

¹³⁵ Sur cette attribution du *Dominus regnavit*, voir notre deuxième partie (p. 185).

¹³⁶ Cf. VALLAS (Léon), [1932], p. 324.

¹³⁷ Rappelons que la mise à jour du 27 mai 1754 commence au n° 220.

¹³⁸ Ce motet est joué quatre fois entre 1759 et 1768, sans que l'on sache s'il fut exécuté de 1754 à 1759.

¹³⁹ Cf. DEYRIS (Edith), *La vie et l'œuvre de Charles Levens, maître de chapelle à la cathédrale Saint-André de Bordeaux : contribution à l'étude du milieu musical bordelais au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat ès musicologie, université Bordeaux 3, 1990, 3 vol., 945 p.

recoupant dans la chronologie, il restera difficile, en l'absence d'éléments nouveaux, d'attribuer ces œuvres à l'un ou à l'autre ¹⁴⁰.

De l'académie de Reims, la bibliothèque de grands motets de Lyon possède sept motets de deux compositeurs : l'abbé Henri Hardouin (1727–1808), maître de musique à la fois de la maîtrise et du Concert, et Arnoult qui prend temporairement sa place durant l'année 1760. Or c'est précisément cette même année d'*intérim*, les 13 et 27 août, que la presse lyonnaise annonce l'exécution de son *Laudate Dominum omnes gentes*, rappelant que son auteur est « Maître de Musique de l'Eglise Cathédrale de Rheims ». L'académie possède déjà un *Incipite Domino* (n° 230), pour lequel le bibliothécaire a transformé le nom du compositeur en « Renoult » ¹⁴¹. Les six œuvres à grand chœur d'Hardouin, acquises entre 1754 et 1766, sont cataloguées de façon relativement rapprochée, entre les n°s 229 et 256. Le premier – *Jubilate Deo*, n° 230 – a du être envoyé avec l'*Incipite Domino* d'Arnoult. Plusieurs exécutions ont lieu, entre les années 1759 et 1768.

Dorléans, élève de Bernier et compositeur de la ville de Soissons, voisine de Reims, fait parvenir à l'académie un *Deus in nomine*, aujourd'hui conservé, catalogué alors sous le n° 252 ¹⁴². Un rapprochement pourrait être effectué avec les motets d'Hardouin, numérotés 250, 255 et 256, qui ont du être envoyés à la même période, vers les années 1760.

La Normandie est représentée par Louis-François Toutain qui, à l'époque où il adresse ses motets à l'académie des beaux-arts, exerce comme maître de musique à la cathédrale de Rouen. Comme pour Hardouin, les huit œuvres inventoriées portent des numéros assez proches, allant de 225 à 266. Nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises ces motets, dont deux des quatre conservés – *Incipite Domino* et *Lauda filia Sion* – ont été

¹⁴⁰ Le père comme le fils ont d'ailleurs été maîtres de musique dans de nombreuses villes. Cf. LESURE (François), *Dictionnaire musical des villes de province*, op. cit.

¹⁴¹ La similitude de graphie entre le « a » et le « r » majuscules puis, parfois, entre le « r » et le « e », nous permet d'avancer qu'il s'agit bien d'Arnoult et non pas de Renoult, comme le transcrivent Léon Vallas, [1908], p. 157 et Jean Mongrédien, *Catalogue thématique des sources...*, op. cit., p. 221. Arnoult, lorsque son motet entra dans la collection musicale de l'académie des beaux-arts, n'était pas connu à Lyon. Le fait qu'un motet rémois, celui d'Hardouin porte le numéro précédant (n° 229) celui de l'*Incipite Domino* au catalogue est un indice supplémentaire.

¹⁴² Il ne s'agit pas du régent Philippe d'Orléans, mort en 1723, qui était musicien et compositeur, mais bien d'un certain Dorléans, exerçant en 1711 à Soissons. Il se présente cette année-là avec un de ses motets au concours de recrutement de maître de musique à la maîtrise d'Évreux. Sébastien de Brossard examine les compositions des quatre candidats et en fait un compte-rendu détaillé. L'abbé de Saint-Martin recueillant l'avis de Brossard, répond à ce dernier en lui révélant l'identité des candidats. Le meilleur est, selon Brossard, Louis Homet, après lequel arrive Dorléans ; ils sont tous deux « ecoliers de M^r Bernier ». Voici les détails concernant Dorléans : « Son concurrent sapelle M. Dorleans et peut avoir 25 ans et etoit M^e de Musique de l'eglise de Soissons ». Brossard lui reconnaît de solides connaissances compositionnelles, qu'il use avec beaucoup de génie et de vivacité. Cf. BROSSARD (Sébastien de), *Mélanges et extraits relatifs à l'histoire de la musique* (manuscrit n° XIII, 6–15 septembre 1711, f° 114–120, BNF, cote NAF 5269) ; DETRÉE (Jean-François), « Un motet de Louis Homet, composé en 1711 à Evreux », in : *Musiciens et musique en Normandie*, bulletin du Centre normand d'histoire musicale, n° 4, 1977, p. 19–26. Un catalogue de musique de Montpellier cite cinq motets « de M d'Orléans » (*Liste des motets à grand chœur dont on peut fournir les partitions*, op. cit.).

copiés à Rouen ¹⁴³. Le *Cantate Domino* et le *Quare fremuerunt* ont en revanche été transcrits par Bergiron. Toutain a donc envoyé lui-même certains motets, tandis que le bibliothécaire lyonnais en a copié d'autres dont il s'était procuré un modèle. L'académie fait établir un jeu de parties séparées pour les concerts du 11 et 18 février 1761, comme le prouve la quittance de mars 1761 ¹⁴⁴. Un autre motet non nommé, joué le 10 novembre 1762 et le *Regina cali* exécuté en 1769 lorsque, nous le verrons plus loin, le Concert lyonnais inscrivait cette hymne très fréquemment au programme, constituent les rares auditions des œuvres de Toutain.

Enfin, Pierre Ozy, dit « Izo », maître de musique à l'académie de Moulins, figure dans le répertoire lyonnais avec un *Cantate Domino* joué en janvier et février 1768 ¹⁴⁵. La partition a pu être rapportée par Jean-Marie Leclair cadet qui, après avoir été très actif au sein de l'académie des beaux-arts, se fait engager par l'académie de Moulins après 1741, ou par Chupin de La Guitonnière, prédécesseur d'Izo, qui arrive à Lyon en 1763. À tout le moins, ces faits établissent un lien certain entre les deux villes.

Dans les années 1750–1760, les motets étaient d'abord envoyés par les maîtres de musique à Bergiron, qui devait exercer une sorte de censure, puis les reverser dans la bibliothèque du Concert. Il faisait alors copier, ou copiait lui-même, les parties séparées pour une exécution, comme le laisse supposer la quittance suivante :

« Du [sic] mars Mr Bergiron a fait présent au Concert trois motets savoir *Cantate* de Hardouin, *Quare* de Toutain et *Credidi* de Belissen qui font trois partitions. Pour en avoir fait copier les parties des susdits trois motets, 73^{re} 6. ¹⁴⁶ »

La quittance ne mentionne que trois motets, parmi tant d'autres de Belissen, Hardouin ou Toutain répertoriés au catalogue. Cette dissociation est simplement due au fait que Bergiron ne signale que les seuls motets pour lesquels il a copié un matériel orchestral et vocal, ce qui n'exclut pas que d'autres motets aient été eux aussi donnés à la bibliothèque du Concert. La présence de parties séparées pour les motets de ces trois compositeurs n'est d'ailleurs pas systématique ¹⁴⁷. Le Lyonnais Olivier, en revanche, fait directement

¹⁴³ Ces motets de Toutain sont mentionnés dans notre deuxième partie, au sujet de l'identification de leur copiste et de leur filigrane (p. 212 et 223). Le filigrane de la page de garde des deux livres est rouennais et les titres mentionnent la ville de Rouen et les années 1757 et 1758.

¹⁴⁴ *Comptabilité municipale*, 27 août 1761, AML, CC 3408, pièce 68. Cette pièce d'archive mentionne plusieurs dépenses pour copie de musique, à plusieurs périodes de l'année : celle du *Quare fremuerunt* de Toutain date de mars.

¹⁴⁵ Ce musicien fait jouer son *Benedic anima mea* à la Chapelle royale les 8 et 9 avril 1753, ainsi qu'un motet à voix seule au Concert spirituel le 6 avril 1773.

¹⁴⁶ *Comptabilité municipale*, 27 août 1761, *op. cit.*

¹⁴⁷ Étrangement, le « *Cantate* » d'Hardouin, cité dans la quittance, n'est inscrit au catalogue que sous forme de partition.

présent de la partition de son *Dominus regnavit* au Concert, comme le spécifie la même quittance ¹⁴⁸.

4. Les compositeurs italiens et étrangers

La rareté des Italiens dans le répertoire latin du Concert de Lyon peut sembler paradoxale, si l'on considère la circulation de musique ultramontaine que devait entraîner la proximité de l'Italie. Les nombreux musiciens italiens de passage dans cette seconde moitié de siècle, tels que la cantatrice Angelica Saiz (durant la saison 1750–1751), le violoniste Gaetano Pugnani (en novembre 1754) ou encore le violoniste Manfredi et le violoncelliste Boccherini (le 25 novembre 1767), n'ont vraisemblablement pas influencé outre mesure le choix des œuvres latines à grand chœur, comme ils l'ont fait pour la musique instrumentale ¹⁴⁹. La cité rhodanienne est bien différente d'une ville comme Aix-en-Provence, par exemple, qui propose dans ses compositions religieuses une esthétique des goûts réunis, français et italien ¹⁵⁰. Cependant, même dans les villes provençales, telles que Arles, Avignon, Aix ou Marseille, plus marquées par l'Italie, le répertoire sacré du Concert, ou de la cathédrale le cas échéant, ne contient pas de compositeurs italiens. L'académie des beaux-arts de Lyon concentre son répertoire de musique latine à grand chœur exclusivement sur le genre français du Grand motet, maintenant fortement la tradition nationale durant toute sa période d'activité. Le programme tout entier est d'ailleurs significatif : mis à part quelques pièces instrumentales ou ariettes italiennes apparues dans la deuxième moitié du siècle, l'académie de Lyon ne propose que de la musique française ¹⁵¹.

Les motets à grand chœur de deux Italiens seulement sont joués après 1754 à Lyon. Le premier, Francesco Zannetti, fait exécuter un *Magnificat* au concert les 24 et 31 janvier 1770 ¹⁵². Le second est Giovanni Battista Pergolesi – Pergolèse pour le public français –, qui connaît un succès extraordinaire en Europe et plus particulièrement en France. Un *Regina cæli* est donné en concert le 3 mai 1769 à Lyon. Son *Stabat mater*, n° 251 à l'inventaire du Concert lyonnais et dont la partition est conservée, est également exécuté

¹⁴⁸ *Comptabilité municipale*, 27 août 1761, *op. cit.* C'est cette fois Castaud qui en copie les parties séparées.

¹⁴⁹ Voir VALLAS (Léon), [1932] ; MEUNIER-LOISELEUR (Marie) *Le fonds musical ancien italien...*, *op. cit.*

¹⁵⁰ BOGHOSIAN (Irma), « Les sources et l'esthétique du Grand Motet en Provence au XVIII^e siècle : les musiciens de la maîtrise Saint-Sauveur d'Aix et leur rayonnement », in : MONGRÉDIEN (Jean) et FERRATON (Yves) éd., *Le Grand Motet français (1663-1792)*, *op. cit.*, p. 173–179.

¹⁵¹ Le Concert de Lille, par exemple, fait une grande part à la musique italienne, comme le stipule son règlement : « La musique sera partie française et partie italienne et autant qu'il sera possible, elle sera terminée par un motet. » ; Cf. BURTON (Humphrey), « Les académies de musique... », *op. cit.*, p. 135.

¹⁵² La première fois, il est indiqué comme « compositeur italien ». Un air italien de sa composition sera joué le 3 avril 1789.

à Lyon fin mars 1771 à l'académie lyonnaise¹⁵³. La partition conservée est une version remaniée du point de vue de l'effectif, avec des chœurs ajoutés¹⁵⁴. L'œuvre est abondamment jouée dans tout le royaume : elle figure périodiquement au programme du Concert spirituel parisien entre 1753 et 1790¹⁵⁵. L'académie d'Aix-en-Provence la fait exécuter entre janvier 1772 et mai 1773, soit peu après Lyon¹⁵⁶. Impossible de savoir si l'académie lyonnaise a mis cette œuvre à son programme dès 1753, suivant de près son succès à Paris, puisque aucun témoignage n'existe avant 1759. Son entrée dans la bibliothèque daterait plutôt de 1761¹⁵⁷. Curieusement, les *Affiches de Lyon* ne mentionnent explicitement aucune audition du motet entre 1759 et 1772, ce qui laisserait à penser que l'œuvre ne connaît pas à Lyon un succès aussi grand qu'au Concert spirituel par exemple. Au demeurant, nous ne savons pas si les « litanies mises en motet » de l'Italien Matteo Stabinger, exécutées en 1772, sont une œuvre à grand chœur, comme pourrait le laisser penser une place en fin de programme¹⁵⁸.

L'académie acquiert par ailleurs deux motets de Georg Friedrich Händel (1685–1759), sous les n^{os} 236 et 237. L'entrée au catalogue, entre 1754 et 1761, pourrait correspondre à l'année de la mort d'Händel¹⁵⁹. Léon Vallas ne saurait être contredit lorsqu'il affirme que sa musique était copiée à Lyon, mais que sa grande difficulté l'empêchait d'y être jouée : aucune trace d'exécution n'a été trouvée et les partitions n'étaient pas copiées en parties séparées, d'après le catalogue¹⁶⁰. Jean-Christien Bach apparaît dans les *Affiches de Lyon* début 1770, à la même époque que Zannetti, avec un *Dixit Dominus*. Le 17 janvier, le « Sieur Chrétien Bach » est annoncé ; son nom sera simplifié en « M. Basch » le 14 février de la même année.

¹⁵³ Ce renseignement ne vient pas des *Affiches de Lyon*, mais d'Horace Coignet, fils du garde de bibliothèque du Concert. Cf. VALLAS (Léon), [1908], p. 139. Il s'agit peut-être du 13 mars, date à laquelle les *Affiches de Lyon* annoncent un motet italien, sans en préciser le titre ni le compositeur.

¹⁵⁴ Une section du chapitre suivant s'attache à ce réarrangement du *Stabat mater* (cf. *infra*, p. 477–482).

¹⁵⁵ Le total des exécutions du *Stabat mater* de Pergolèse au Concert spirituel s'élève à quatre-vingt-deux. Pour plus de détails, voir le livre de Constant Pierre : *Histoire du Concert Spirituel...*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁵⁶ Cf. JEANSELME (Christiane), « L'académie de musique d'Aix-en-Provence sous l'Ancien Régime », *op. cit.* Il n'est pas impossible que l'académie aixoise ait donné l'œuvre avant ; les seuls programmes connus étant limités aux années 1772–1773 et 1777–1778. L'œuvre est aussi jouée en Avignon, pour la mort de Rameau, le 20 octobre 1764. Cf. RODRIGUEZ (Jacques), « La musique et les musiciens à la cathédrale d'Avignon au XVIII^e siècle », in : *Recherches sur la musique française classique*, t. XIII, 1973, p. 64–101.)

¹⁵⁷ D'après la quittance déjà citée (*Comptabilité municipale*, 27 août 1761, *op. cit.*), les n^{os} 245 et 256, *Credidi propter* de Belissen et *Cantate Domino* de Hardouin, ont été copiés en août 1761. Le *Stabat mater* de Pergolèse, n^o 251, est donc entré dans la bibliothèque du Concert aux environs de cette date.

¹⁵⁸ Le 28 mars 1772, le flûtiste et clarinettiste Stabinger, dont la famille est d'origine allemande, est de passage à Lyon. Il se produit au concert à cette occasion, en *duo* avec Carminati au violon. Il est très probable que le musicien ait apporté avec lui ses compositions sacrées, avec les symphonies qu'il fit entendre au public lyonnais.

¹⁵⁹ Les motets sont entrés au catalogue avant 1761 : cf. *supra* note n^o 157, sur cette même page.

¹⁶⁰ VALLAS (Léon), [1908], p. 109. Cette affirmation est reprise par Humphrey Burton, (« Les académies de musique... », *op. cit.*, p. 135). Les œuvres profanes d'Händel sont tout autant délaissées par le répertoire académique lyonnais.

5. Les anonymes et inconnus

Les compositeurs anonymes, ou plus exactement dont le nom n'est pas indiqué, disparaissent du catalogue après 1754. Le répertoire de la seconde moitié du XVIII^e siècle, grâce en grande partie à la présentation des programmes dans la presse locale, qui introduit souvent le nom et la fonction des compositeurs, ne comporte que très peu de motets sans auteur ou d'auteur difficilement identifiable.

* * *

Dans l'ensemble, les pièces très appréciées à Paris n'ont pas connu le même engouement à Lyon après 1754. Ainsi, les deux villes, comme cela a été souligné plus haut, privilégient des titres différents parmi les motets de Mondonville. De plus, mis à part le *Deus venerunt* de Fanton joué deux semaines de suite en 1770, puis une fois en 1772, aucune audition des motets *Diligam te* de Gilles, *Fugit nox* de Boismortier, *Diligam te* de Madin et *Venite exultemus* de Davesne n'est annoncée dans la presse lyonnaise. Ces œuvres, qui sont inlassablement reprises au Concert spirituel durant des dizaines d'années, ne sont même pas mentionnées dans l'inventaire de la bibliothèque de l'Académie des beaux-arts¹⁶¹. Cette réalité démontre une certaine démarcation des répertoires ou, du moins, une indépendance relative de Lyon par rapport aux goûts du public parisien. Si Lyon adopte le répertoire dans son ensemble, l'absence des pièces citées plus haut et des motets de compositeurs essentiels du genre en cette fin de siècle, tels qu'Antoine Dauvergne, François Giroust, François-Joseph Gossec et François-André Philidor, témoigne d'une réelle divergence entre le goût lyonnais et la mode parisienne. Thierry Favier fait cette même observation dans son étude monographique, soulignant le décalage entre le conservatisme lyonnais et l'attrait de la modernité au sein d'une académie comme celle d'Aix-en-Provence :

« D'un côté, l'Académie des beaux-arts de Lyon associe gloires parisiennes du passé – Lalande, Mondonville, Rameau ou Fanton – et compositeurs en activité menant une carrière exclusivement locale ou, plus rarement, provinciale ; de l'autre, le concert d'Aix mêle aux célèbres motets de Lalande, Mondonville ou Pergolèse, ceux de gloires parisiennes contemporaines et des grandes figures de la musique régionale.¹⁶² »

¹⁶¹ Cf. PIERRE (Constant), *Histoire du Concert spirituel...*, *op. cit.* ; FAVIER (Thierry), « Nouvelles sociabilités, nouvelles pratiques... », *op. cit.*, p. 115. L'Académie des beaux-arts de Lyon possédait toutefois un *Diligam te* de Gilles (n° 16 à l'inventaire de l'ordre A), acquis très tôt et qui ne semble pas avoir été joué dans la seconde moitié du siècle, d'après les *Affiches de Lyon*.

¹⁶² FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 430. L'auteur expose, p. 430–431, deux tableaux illustrant son propos, qui font apparaître très clairement les différences de répertoire entre l'Académie de Lyon et, successivement, les académies d'Orléans en 1765 et d'Aix-en-Provence au début des années 1770.

La liste des sept dernières œuvres acquises à Lyon, après le 7 juin 1766, est très éloquente sur ce point : alors que le Concert spirituel délaisse Lalande et que Giroust et Dauvergne y rencontrent un véritable succès, l'académie des beaux-arts acquiert encore deux nouveaux motets de Campra et trois de Lalande ! Le répertoire lyonnais inventorié demeure donc éminemment conservateur, idée qui doit être, cependant, relativisée au vu la programmation effective qui, si elle n'inclut pas plus les titres et compositeurs en vogue à Paris, annonce des compositeurs nouveaux, interprètes ou étrangers, reflétant ainsi l'évolution du Motet à grand chœur des années 1660–1770.

D. Les supports littéraires

Les grands motets sont chantés exclusivement en latin, sur un texte sacré qui détermine la structure de l'œuvre. Le support textuel utilisé ne s'inscrit pas nécessairement dans la liturgie définie par le canon de l'Église gallicane et les divers usages diocésains. La grande majorité des œuvres est composée sur des psaumes, mais le Grand motet peut aussi puiser des cantiques de l'Ancien et du Nouveau testament ¹⁶³. La dernière catégorie de textes prisés par le genre n'est pas biblique, mais issue de la tradition chrétienne : il s'agit des hymnes, telles le *Te Deum*. Certaines hymnes ou prières liturgiques néo-latines peuvent appartenir à une tradition strictement gallicane, voire diocésaine ; il peut également arriver que les textes soient rédigés à l'occasion d'une composition particulière. Parmi les supports de motets se trouvent enfin des centons, fragments assemblés empruntés à divers auteurs ¹⁶⁴.

La diversité des textes influence naturellement leur mise en musique. Certaines prières très longues et de caractère solennel, impliquent ainsi un effectif supérieur à la moyenne et une structure plus ample. Ces psaumes ou cantiques sont d'ailleurs souvent traités comme des œuvres d'envergure, sortant de l'ordinaire. Le *Magnificat* ou le *Te Deum* rentrent dans ce cadre. Mais la majorité des textes sont de dimensions moins importantes, ayant été tronqués ou choisis volontairement comme tels. La longueur d'une dizaine de versets au total permet un traitement musical adapté, notamment, à la durée d'exécution.

¹⁶³ Parmi ces cantiques se trouvent le *Cantemus Domino* (cantique de Moïse, Ex. 15, 1–20), le *Magnificat* (cantique de Marie, Lc. 1, 46–56), le *Nunc dimittis* (cantique de Siméon, Lc. 2, 29–33) ou encore l'*Exultavit cor meum* (cantique d'Anne, 1 Sm. 2, 1–10) pour les plus usuels

¹⁶⁴ Thierry Favier consacre un chapitre précis de son ouvrage sur le Grand motet à la poésie néo-latine et aux centons de textes scripturaires (« Poésie scripturaire et nouvelle latinité », in : *Le motet à grand chœur, op. cit.*, p. 45–56). Il met en contexte cette écriture littéraire parallèle aux textes romains – développée notamment par le poète Pierre Perrin, d'origine lyonnaise –, analysant les revendications qu'elle incarne à son apparition. La prédominance des psaumes est également argumentée.

Le support littéraire, comme le Grand motet en général, va évoluer au cours du XVIII^e siècle, notamment après 1750. Ceci tient essentiellement à deux aspects, que nous rappellerons brièvement avant d'en constater plus loin les répercussions. Tout d'abord, l'image sacrée du roi s'atténue considérablement dans la deuxième moitié du siècle, aux aurores de la Révolution. Le message véhiculé par le Grand motet, étroitement lié à la monarchie de droit divin, est donc bien moins fort qu'il ne l'était. Ensuite, intervient au cours du siècle une sécularisation progressive dans le royaume de France. Si, avant 1750, le calendrier liturgique est respecté à la lettre, les motets suivant l'ordonnance des fêtes catholiques, les motets vont peu à peu se détacher de cette fonction rituelle. La liturgie n'est plus leur principale raison d'être. Ainsi, l'exécution du Motet à grand chœur au sein de cercles mondains, comme le Concert spirituel parisien ou l'académie des beaux-arts de Lyon, ou encore son assignation progressive à des cérémonies en dehors du cadre liturgique, comme le salut lyonnais du 8 août ou la mort d'une personnalité, le détournent de sa fonction première liée à la messe quotidienne.

1. L'évolution du choix des textes

Bien souvent, le répertoire lyonnais, constitué en grande majorité d'œuvres parisiennes ou versaillaises, ne se différencie donc pas du répertoire du genre dans le royaume de France ¹⁶⁵. Quelques particularités apparaissent cependant dans l'évolution du choix des textes par les musiciens, dont le milieu du siècle marque un tournant.

LES SUCCES CONSTANTS DE 1713 A 1773

Des psaumes ou des hymnes vont bénéficier d'un succès constant pendant toute la période 1713–1773. La plupart de ces textes ont par ailleurs servi de base à de nombreuses compositions, dont beaucoup sont restées célèbres. Il s'agit des titres suivants, que nous avons réunis dans un tableau, page suivante, pour en faire apparaître l'évolution par périodes ¹⁶⁶ :

¹⁶⁵ Jean-Paul Montagnier présente en annexe de son article « Chanter Dieu en la Chapelle royale... » (*op. cit.*, p. 253–263) un répertoire des mises en grand motet des psaumes, avec un recensement non-exhaustif par titre, complétée d'une liste des psaumes rejetés par les surintendants et sous-maîtres de musique de la Chapelle du roi.

¹⁶⁶ Ces périodes sont celles que nous avons mentionnées plus haut, délimitées par les mises à jour du catalogue de l'académie des beaux-arts et par la parution des *Affiches de Lyon*.

Titre	Nombre de mentions ou d'exécutions			
	Catalogue du Concert			<i>Affiches de Lyon</i> 1759–1772
	1713–1754	1754–1766	1766–ca 1773	
<i>Dixit Dominus</i> (ps. 109)	6	1		9
<i>Dominus regnavit</i> (ps. 92, 96 ou 98)	4	3		15
<i>Jubilate Deo</i> (ps. 65 ou 99)	2	3		5
<i>Lauda Jerusalem</i> (ps. 147)	6			10
<i>Magnificat</i>	4	1		2
<i>Magnus Dominus</i> (ps. 47)	2	1		19
<i>Nisi Dominus</i> (ps. 126)	4	1	1	6
<i>Quare fremuerunt</i> (ps. 2)	2	1		3

Hormis le *Magnificat* et le *Dominus regnavit* qui louent la personne divine, les textes bénéficiant d'un succès constant dans le répertoire lyonnais sont tout à la gloire du souverain : enthousiasme pour ses actions belliqueuses (*Magnus Dominus*), louange d'un roi protecteur (*Dixit Dominus*, *Dominus regnavit*, *Jubilate Deo* et *Nisi Dominus*), d'un roi qui assure la paix intérieure du royaume et exerce la justice sur ses sujets (*Lauda Jerusalem*) et légitimation de la monarchie de droit divin à travers l'élection du roi d'Israël (*Quare fremuerunt*).

La période 1754–1766 du catalogue ne comporte que cinquante-huit numéros, pour deux cent dix-neuf avant 1754, ce qui explique *de facto* la diminution du nombre de mentions par titre après 1754. Seuls six titres sont recensés après 1766. Plusieurs psaumes ont le même *incipit*, ce qui ne permet pas de les différencier. Il convient également de signaler que sur les neuf exécutions du *Dixit Dominus*, il s'agit pour sept d'entre elles de la composition de Lalande, tandis que les deux autres sont de Jean-Christien Bach¹⁶⁷. Le *Lauda Jerusalem* de Lalande est chanté au moins huit fois entre 1759 et 1772¹⁶⁸. Le *Jubilate Deo* et le *Dominus regnavit*, exécutés si souvent, sont exclusivement des reprises des motets de Mondonville et Lalande, si l'on excepte un *Dominus regnavit* d'Olivier, annoncé une fois. Les *Magnificat*, en revanche, qu'ils figurent au catalogue ou qu'ils soient annoncés par les *Affiches de Lyon*, sont tous de compositeurs différents. La liste ci-dessus est en fait étroitement liée à certains succès du genre, tels que les motets de Mondonville par exemple qui, repris au Concert spirituel et à Lyon de nombreuses fois, assurent la renommée du titre. Ces psaumes et cantiques sont préférés, de façon consensuelle, par la majorité des compositeurs de grands motets.

¹⁶⁷ Voir l'annexe XX qui présente les programmes des concerts d'après les *Affiches de Lyon*.

¹⁶⁸ La neuvième exécution est une œuvre de Chupin de La Guitonnière ; la dixième est anonyme.

APRES 1750 : ABANDON DE CERTAINS TEXTES

La moitié du siècle constitue un tournant pour le répertoire du Grand motet. Ceci se vérifie à l'observation des supports littéraires utilisés. Certains vont être privilégiés, alors que d'autres seront abandonnés ou délaissés. Ces derniers sont nombreux ; nous en avons dressé une liste dans le tableau ci-dessous, comme pour les titres à succès :

Titre	Nombre de mentions ou d'exécutions			
	Catalogue du Concert			<i>Affiches de Lyon</i> 1759–1772
	1713–1754	1754–1766	1766–ca 1773	
<i>Beatus vir</i> (ps. 1, 40 ou 111)	6	1		
<i>Benedictus Dominus</i> (ps. 143)	6		1	
<i>Cum invocarem</i> (ps. 4)	3	1		
<i>Deus in adiutorium</i> (ps. 69)	4			
<i>Deus noster refugium</i> (ps. 45)	4	1		
<i>Domine in virtute tua</i> (ps. 20)	5			
<i>Domine quid multiplicati</i> (ps. 3)	3			
<i>Exaltabo te</i> (ps. 29 ou 144)	5			2
<i>In convertendo Dominus</i> (ps. 125)	5			1
<i>Judica me</i> (ps. 25 ou 42)	4			
<i>Miserere mei Deus</i> (ps. 50, 55 ou 56)	4	1		1
<i>Notus in Judæa Deus</i> (ps. 75)	4			
<i>Omnes gentes plaudite</i> (ps. 46)	4	1		1
<i>Qui habitat</i> (ps. 90)	3			
<i>Usquequo Domine</i> (ps. 12)	4			
<i>Te Deum</i>	10	2		

La majorité des textes délaissés dans le répertoire lyonnais sont des psaumes propices à la glorification du souverain, qui exaltent fortement le roi (*Exaltabo te*), portant à adorer celui-ci comme un protecteur (*Benedictus Dominus*, *Deus in adiutorium*, *Deus noster refugium* et *In convertendo Dominus*) ou louant ses actions belliqueuses (*Cum invocarem*, *Domine in virtute tua*, *Domine quid multiplicati*, *Notus in Judæa Deus* et *Omnes gentes plaudite*)¹⁶⁹. Quelques décennies avant la Révolution, le déclin de l'image sacrée du roi, avéré dans cette deuxième moitié de siècle, se laisse donc sensiblement entrevoir dans le répertoire, dont on abandonne de nombreux textes liés à la politique royale, au profit des séquences et antiennes.

Les deux exécutions de l'*Exaltabo te* sont la reprise, à une semaine d'intervalle, du motet de Lalande. Certains psaumes, cités plusieurs fois dans les débuts de l'inventaire du Concert ne sont jamais exécutés à l'académie dans la deuxième moitié du siècle. Est-ce un hasard si parmi ces psaumes, beaucoup – *Deus in adiutorium*, *Domine quid multiplicati*, les

¹⁶⁹ Pour un détail de ces psaumes « royaux », nous renvoyons à l'article de Jean-Paul Montagnier, « Chanter Dieu en la Chapelle royale... », *op. cit.*, p. 253–263.

deux *Judica me*, les trois *Miserere mei Deus*, *Usquequo Domine* – sont des prières de demande, des appels vers Dieu ? Ou si d'autres textes – le *Domine in virtute tua*, le *Benedictus Dominus*, les deux *Exaltabo te*, le *Notus in Judaea Deus* et le *Te Deum* – sont des actions de grâce pour le roi ou la victoire du peuple de Dieu ?

Le nombre de *Te Deum* figurant au catalogue est en nette diminution ; aucun n'est programmé aux concerts hebdomadaires de l'académie des beaux-arts. Cependant, les *Te Deum* sont exécutés dans un cadre exceptionnel, lors de réjouissances populaires et n'apparaissent donc pas nécessairement dans notre tableau. Le chapitre que nous avons consacré au *Te Deum* montre bien néanmoins que l'hymne ne jouit pas, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, du succès qu'il pouvait connaître au début de ce même siècle ¹⁷⁰. On peut supposer que l'*Exaudiat te*, très souvent associé au *Te Deum* bien que très rarement mentionné, connaît le même déclin.

APRES 1750 : QUELQUES RARES TEXTES EMERGENTS

Voici enfin les titres, bien moins nombreux, des prières latines qui sont privilégiées après 1750 :

Titre	Nombre de mentions ou d'exécutions			
	Catalogue du Concert			<i>Affiches de Lyon</i> 1759–1772
	1713–1754	1754–1766	1766–ca 1773	
<i>Cantate Domino</i> (ps. 95, 97 ou 149)	3	4		15
<i>Laudate Dominum</i> (cantique de Judith ou ps. 116, 146, 148, 150)	1	2		3
<i>Regina caeli</i>	2	4		5

Les deux premiers *incipit*, quels que soient les psaumes auxquels ils renvoient, sont des prières de louange, adressées au souverain qui suscite l'adoration. Il subsiste donc quelques psaumes exaltant l'image royale. Le *Regina caeli*, hymne à la Vierge, semble avoir du succès : les six exécutions programmées entre 1765 et 1772 sont de quatre compositeurs différents – Chupin de La Guitonnière, Duval, Toutain et Pergolèse – dont les œuvres datent, sauf pour la dernière, de la deuxième moitié du siècle. Parmi les quatre *Regina caeli* acquis par l'académie après 1754, on retrouve les motets de Toutain, de Chupin de la Guitonnière, que l'auteur donne au Concert en 1765. Les n^{os} 253 et 267 sont deux compositions de Belouard présentes uniquement sous forme de partitions, ce qui explique qu'elles n'aient pas été programmées dans les annonces de concerts des *Affiches de Lyon*. Ce sont donc essentiellement des compositeurs lyonnais peu connus,

¹⁷⁰ Sur le *Te Deum*, voir notre première partie, chapitre IV (p. 104–130).

souvent simples académiciens, qui s'intéressent à cette hymne mariale ¹⁷¹. En fait, si l'on regarde de près les exécutions des *Regina cæli* au Concert, on s'aperçoit qu'elles ont lieu systématiquement pendant le temps pascal, période entre Pâques et la Pentecôte, durant laquelle l'hymne remplace l'*Angelus* quotidien. En 1769, le *Regina cæli* est même exécuté à grand chœur, toutes les semaines, à l'académie des beaux-arts : le 12 avril on entend celui de Chupin de La Guitonnière, le 19 avril celui de Toutain et le 3 mai le motet est de la composition de Pergolèse. Aucun concert n'est annoncé dans la presse pour le 26 avril 1769. Cette préférence pour les hymnes mariales va de pair avec une dévotion à la Vierge fortement ancrée à Lyon, au moins depuis le XV^e siècle, pendant lequel la ville s'est placée sous la protection mariale, lors de l'épidémie de peste. Peut-être pourrait-on y voir aussi une influence du *motetto concertato* italien, bien souvent composé sur une prose destinée à célébrer la Vierge.

Certains textes sont par ailleurs complètement ignorés par le répertoire de l'académie lyonnaise et ce durant toute la période considérée. Ce sont généralement des psaumes peu prisés par les compositeurs de grands motets, parce qu'ils constituent de grandes lamentations ou des prières très imprécatoires ¹⁷².

D'une façon globale, les textes du répertoire de grands motets à Lyon correspondent au goût français. Les textes jouissant d'un succès à Lyon, sont aussi très prisés des compositeurs de la Chapelle royale et *vice versa*.

2. La poésie néo-latine de circonstance

Te Deum mis à part, les musiciens lyonnais sont amenés à composer sur des textes de circonstances. Les psaumes représentent la grande majorité des textes choisis par les Lyonnais comme support littéraire, les textes centonisés ou les nouvelles poésies correspondant généralement à des occasions bien spécifiques et extraordinaires. Nous n'avons recensé que sept textes de compositions locales mentionnés dans les différentes sources archivistiques, contre trente-cinq psaumes, huit cantiques bibliques et hymnes mariales ou funéraires, et trois messes de production locale. Les prières écrites

¹⁷¹ Ces musiciens ont déjà été évoqués : Chupin de La Guitonnière s'installe à Lyon en 1763 pour y enseigner la musique ; Duval est payé par l'académie en 1765 pour ses leçons particulières de musique ; Belouard est un musicien lyonnais, maître de musique vocale de 1740 à 1765, batteur de mesure tantôt à l'opéra, tantôt à l'académie des beaux-arts.

¹⁷² Citons pour exemple les psaumes *Deus auribus nostris* (ps. 43), *Si vere utique justitiam* (ps. 57), *Domine refugium factus es* (ps. 89) et *Deus laudem meam* (ps. 108).

expressément sont donc assez peu nombreuses chez les Lyonnais¹⁷³. Les cantiques bibliques sont très peu nommés dans le catalogue des motets à grand chœur. Seul y figurent le cantique de Siméon, *Nunc dimittis*, de l'abbé Bouzon (n° 108) et le cantique de Zacharie *Benedictus Dominus Deus Israël* d'Estienne (n° 143). Le reste des titres, en dehors des psaumes et des *Te Deum*, dont le cas particulier fait l'objet d'un chapitre¹⁷⁴, est lié à une fête en l'honneur d'un saint ou de l'Église de Lyon. Le *Jubila Deo Lugdunum* de La Croix (n° 47), dont le titre fait explicitement référence à la ville de Lyon, n'a pas été conservé. Il s'agissait certainement d'une œuvre liée à une fête diocésaine célébrée dans la liesse au cours du premier quart du XVIII^e siècle. *L'incipit* exhortant à célébrer Dieu annonce plutôt une réjouissance, telle que pourrait l'avoir été la prise de fonction, le 13 mars 1715, du nouvel archevêque François-Paul Neufville de Villeroy, dont le père était protecteur de l'académie par exemple. Un autre titre de louange en apparence, le *Cæli splendete* (n° 265) de Michel-Antoine Giay, n'a pas été conservé. Il est annoncé comme un *Splendete cæli* par les *Affiches de Lyon* du 19 novembre 1760.

Quatre hymnes sont vouées à la Vierge : deux *Regina cæli* de Belouard (nos 252 et 167), un de La Guitonnière (n° 273) mentionnés plus haut, ainsi qu'un *Veni virgo* composé par Estienne (n° 142). Aucun n'a été conservé et il est impossible de savoir si le motet d'Estienne est un texte de tradition gallicane ou, comme il est très probable, s'il a été écrit expressément pour une fête mariale.

Trois des motets de François Estienne conservés, écrits sur un texte de circonstance, sont destinées aux fêtes patronales de Saint-Louis, Saint-Pierre et Saint-Joseph, comme le désignent leurs intitulés respectifs¹⁷⁵. Un autre motet conservé, de l'abbé Garon, se réfère directement aux martyrs dont il pourrait célébrer un mémorial. Ces trois motets d'Estienne se démarquent sensiblement de l'ensemble des onze motets du compositeur conservés, d'une part par leur support latin, composé pour la circonstance comme nous allons le voir ci-dessous, d'autre part parce le dispositif orchestral est transcrit de façon plus développée qu'à l'habitude, ce qui multiplie les portées : quatre dessus de violons, deux hautbois et parfois un basson¹⁷⁶. Le texte de circonstance, composé pour une fête précise s'accompagne donc d'un effectif élargi. Tout ceci indique nécessairement que ces motets sont des œuvres jouées dans un contexte particulier, peut-être même commandées spécialement pour une fête liturgique. Ce n'est pas le cas pour le motet de l'abbé Garon, dont la symphonie ne requiert que quatre parties instrumentales.

¹⁷³ À Toulouse, sur vingt-neuf motets dont les livrets sont conservés pour la période 1726–1744, on recense dix-huit psaumes et onze compositions latines. L'usage des prières néo-latines est donc bien plus fréquent qu'à Lyon. Cf. MICHEL (Benoît), « Un fonds de livrets conservés à la Bibliothèque municipale de Grenoble... », *op. cit.*, p. 236.

¹⁷⁴ Sur le *Te Deum*, voir notre première partie, chapitre IV (p. 104–130).

¹⁷⁵ *Acurrîte mottet à gr. chœur pour la F. de S. Joseph par Mr. Estienne ; Gaudete mottet A G. chœur pour la F. de S. Pierre par M^r. Estienne ; O felix mottet à G. chœur pour la F. de S. Louis par M^r. Estienne.*

¹⁷⁶ On n'y trouve aucune mention de flûte.

La longueur des textes composés à Lyon varie entre quatre versets pour l'*Accurrite properate* et huit pour le *Gaudete cœlites* d'Estienne ou le *O felix et fausta dies*. Le nombre de versets n'est pas nécessairement proportionnel à la longueur de la composition, puisque l'*Accurrite properate* compte cinq cent trente-six mesures pour seulement quatre versets : la brièveté du texte n'a donc pas dicté une composition de dimensions réduites. Les textes de production locale sont généralement moins développés que les poèmes bibliques. Cette brièveté s'explique peut-être par la difficulté pour les compositeurs à écrire ou faire écrire des textes plus longs. Mais ces textes lyonnais, sans doute écrits expressément pour les motets à grand chœur, pourraient être considérés comme le support idéal, parfaitement adapté aux exigences locales.

Nous allons présenter la totalité de ces textes, poésies néo-latines des grands motets conservés à Lyon, avec leur traduction en regard ¹⁷⁷.

L'ACCURRITE PROPERATE DE FRANÇOIS ESTIENNE : MOTET POUR LA SAINT-JOSEPH

Cette première hymne utilisée par Estienne célèbre saint Joseph, époux de Marie et père adoptif de Jésus. Le caractère général reprend l'allégresse des psaumes de louange dans des formulations très proches. La musique y est évoquée très précisément par la mention des chœurs, du tambourin et de l'orgue. La louange de Joseph passe à travers l'énumération de ses multiples qualités. Voici la transcription du texte de ce motet, accompagné de sa traduction française.

<i>Accurrite properate venite fideles ! Populi celebrate Joseph ! Resonent chori nostri, Resonent in tympano, in organo!</i>	Accourez, hâtez-vous, venez fidèles ! Peuples célébrez Joseph ! Que résonnent nos chœurs, Qu'ils résonnent sur le tambourin, sur l'orgue !
<i>O felix Joseph, o nimis beatus, Qui tantum meruit honorem Ut pater Dei dictus et creditus sit ! Deus spes vitæ nostre mundique, Columen laudes suscipe quas tibi læti canimus !</i>	Ô bienheureux Joseph, ô trop heureux, Qui a seulement mérité l'honneur D'être déclaré et cru père de Dieu ! Dieu, espoir de notre vie et de notre monde, Accueille les louanges que nous te chantons joyeux !
<i>Tu bonus, tu fidelis, Tu castus Joseph cui Virgo desponsata est ! Lætetur hodie in cordibus nostris, Lætetur in conspectu Dei Quem talem nobis dedit patronum!</i>	Toi le bon, toi le fidèle, Toi le chaste Joseph auquel la Vierge a été fiancée ! Réjouissons-nous aujourd'hui dans nos cœurs, Réjouissons-nous à la vue du Dieu Qu'il nous donne pour tel défenseur !
<i>Laudemus virum justum, laudemus Josephum ! Sint illi plausus, Sint illi honores in æternum.</i>	Louons cet homme juste, louons Joseph ! À lui les applaudissements, À lui les honneurs dans l'éternité.

¹⁷⁷ Toutes les traductions qui suivent sont de Marie-Josèphe Huzar.

LE GAUDETE CÆLITES DE FRANÇOIS ESTIENNE : MOTET POUR LA SAINT-PIERRE

Ce texte était destiné à la fête de saint Pierre, « prince des apôtres »¹⁷⁸. Il reprend les paroles de Jésus instituant Pierre comme chef de son Église et lui conférant ainsi une place privilégiée. Suit une glorification de l'Église puis de son serviteur. Le dernier verset fait explicitement référence au jour fêté. Le texte est à peine plus long que celui de l'*Accurrite properate* :

<i>Gaudete cælites, Latantes psallite, Petri triumphum dicite.</i>	Réjouissez-vous habitants du ciel, Joyeux, jouez de la cithare, Dites le triomphe de Pierre.
<i>Tu es Petrus Et super hanc petram edificabo ecclesiam meam.</i>	Tu es Pierre Et sur cette pierre je construirai mon église.
<i>Irruant venti, non commovebitur. [Larviant ?] procella, Non subvertetur.</i>	Que se déchaînent les vents, elle ne sera pas ébranlée. Que les bourrasques [fassent violence ?], Elle ne sera pas renversée.
<i>Confundantur demones, Dentibus fremant et tabescant !</i>	Que soient confondus les démons, Qu'ils frémissent des dents et dépérissent !
<i>Nimis honorati sunt amici tui Deus, Nimis confortatus est principatus eorum.</i>	Tes amis, ô Dieu, sont extrêmement honorés, Leur dignité est tout à fait reconfortée.
<i>Tu mundi arbiter Tu custos clavium Tu pastor ovium, Ad nutus tuos panduntur cæli clauduntur tartara.</i>	Toi arbitre du monde, Toi gardien des clefs, Toi pasteur des brebis, À tes commandements les cieus sont ouverts, les enfens sont fermés.
<i>Per campos et valles lata oves currite, Carpite flores thyma depascite, Ite felices et lupinæ pacis furores temnite.</i>	À travers plaines et vallées courez, brebis joyeuses, Cueillez des fleurs, broutez du thym, Allez bienheureuses et dédaignez les désirs furieux de paix du loup.
<i>Latemur, exultemus, Latis concentibus resonent athera, Principis Apostolorum celebremus solemniam.</i>	Réjouissons-nous, exultons, Que les cieus résonnent de joyeux concerts, Célébrons la fête solennelle du prince des Apôtres.

L'O FÆLIX ET FAUSTA DIES DE FRANÇOIS ESTIENNE : MOTET POUR LA SAINT-LOUIS

L'hymne *O felix et fausta dies* se réfère lui aussi à une fête patronale. Celle-ci revêt infiniment plus de solennité que les autres, puisqu'il s'agit de la fête du monarque français. Le « Louis » magnifié dans ce texte est-il saint Louis, ancien roi des Francs, ou Louis XV ? L'ambiguïté est maintenue dans les formulations, mais l'interprétation ne fait aucun doute : c'est bien le souverain actuel qui est glorifié dans toutes ses actions

¹⁷⁸ La Saint-Pierre était célébrée solennellement à Lyon, comme nous l'indique une annonce parue dans les *Affiches de Lyon* en 1768 : le jour du concert de l'Académie des beaux-arts est décalé « à cause de la Fête de S. Pierre » (n° 28, 30 juin 1768, p. 137).

héroïques et de gouvernance. Les éléments du *cosmos*, les instruments de musique ainsi que tous les attributs royaux sont invoqués pour vanter les qualités du souverain et le donner en exemple. L'amalgame entre le roi et Dieu permet la transition vers la louange du nom divin et atteint son paroxysme dans la dernière phrase, qui mêle la louange de Dieu et celle du roi.

Le texte s'appuie une fois encore sur le style psalmique, dont il reprend de nombreuses formulations. Sa longueur est un argument supplémentaire indiquant qu'il célèbre une grande solennité.

<p><i>O felix et fausta dies ! Cantemus exultemus jubilemus in ea !</i></p> <p><i>Sumite psalmum et date tympanum ! Sonate tubæ resonate plectra ! Ludovici nomen tollamus ad astra ! Latentur cæli exultet terra, Campi virescant floreat lilia ! Date rosas texite sertia.</i></p> <p><i>Beatus Rex, Beatus quem tu erudieris Domine. Thronus ejus in aeternum firmabitur, Justitia et judicium preparatio sedis ejus.</i></p> <p><i>Non timebit millia populi circumdantis eum, Roboravit brachium suum, Contrivit inimicos.</i></p> <p><i>Salve regum lectissime ! Salve columen Gallie tuorum vota suscipe ! Te bellantem imitentur duces, Te regnantem amulentur Reges !</i></p> <p><i>Dominus adjutor justi, Certamen forte dedit ille ut vinceret, Descendit cum illo in foveam, Et in vinculis non dereliquit eum.</i></p> <p><i>Qui timet Dominum non commovebitur, Liberabit eum dextera ejus, Altissimum posuit tabernaculum suum salvum faciet, Eum exultabit vehementer.</i></p> <p><i>Regna terræ cantate Deo, Psallite Domino ! Hilares plaudite ! Coronas Ludovico texite !</i></p>	<p>Ô jour heureux et fortuné ! Chantons, exultons, jubilons en ce jour !</p> <p>Choisissez un psaume et jouez du tambourin ! Sonnez trompettes, résonnez lyres ! Que nous portions jusqu'aux astres le nom de Louis ! Que les cieux se réjouissent, que la terre exulte, Que les plaines verdissent, que les lys fleurissent ! Donnez des roses, tressez des couronnes.</p> <p>Roi bienheureux, Bienheureux celui que tu auras instruit, Seigneur. Son trône sera affermi pour l'éternité, La justice et le jugement, seront le fondement de sa résidence.</p> <p>Le peuple qui l'entoure par milliers ne craindra pas, Son bras a été rendu robuste, Il a détruit ses ennemis.</p> <p>Salut ô le plus distingué des rois ! Salut soutien de la Gaule, regarde les vœux des tiens ! Que les chefs t'imitent lorsque tu combats, Que les Rois cherchent à t'égalier lorsque tu règnes !</p> <p>Le Seigneur, qui favorise la justice, A livré avec courage un combat, Il est descendu dans la fosse avec lui pour vaincre, Et il ne l'a pas abandonné dans les chaînes.</p> <p>Celui qui craint le Seigneur ne sera pas ébranlé, Sa droite le libérera, Il a placé sa tente très haut, il la gardera saine et sauve, Il le fera sauter de joie.</p> <p>Royaumes de la terre, chantez pour Dieu, Jouez de la cithare pour le Seigneur ! Applaudissez gaiement ! Tressez des couronnes pour Louis !</p>
--	---

LE LAUDEMUS VIROS FORTES DE L'ABBE GARON : COMMEMORATION DES MARTYRS

Cette dernière hymne lyonnaise loue les martyrs du Christ. Un tel texte n'est pas étonnant dans l'Église de Lyon, dont l'histoire a été marquée par de nombreuses persécutions et dont le nécrologe contient de grandes figures de martyrs des premiers siècles. Les premières persécutions, sous Marc-Aurèle en 177, restent l'épisode fondateur du christianisme de la Gaule romaine. Blandine, Pothin, premier évêque de Lyon, et quarante-sept de leurs compagnons périssent dans de grandes souffrances. L'année suivante, ce sont les corps d'Alexandre, crucifié, et d'Épipode, décapité, qui sont retrouvés. Toutes les reliques de ces martyrs des premiers siècles ont été longtemps vénérées dans l'église Saint-Nizier où elles avaient été recueillies. L'Église romaine de l'Ancien Régime fête ces saints martyrs de Lyon dans un office spécifique, tandis que Saint Irénée, évêque lyonnais et patron du diocèse, martyr en 202, ainsi que saint Ennemond (ou Chamond), évêque de Lyon assassiné en 663, sont célébrés indépendamment. Ces mémoires sont dignement fêtées à Lyon : le propre des saints du diocèse attribue à chaque saint martyr une date anniversaire, dont la majorité est encore rappelée aujourd'hui dans le diocèse ¹⁷⁹.

Ce motet était peut-être destiné à une fête des saints martyrs cités plus haut. Parmi les plus solennelles, il pourrait s'agir de la Saint-Pothin, patron principal de la ville et de ses compagnons martyrs, fêtée le 2 juin, ou encore de la fête de saint Irénée et de ses compagnons, le 28 juin. Le texte n'offre aucun indice qui permettrait d'identifier une figure ou un événement précis. Malgré sa brièveté, il présente toujours les mêmes éléments : invitation à la louange, bref rappel de leurs hauts-faits et glorification des martyrs.

<i>Laudemus viros fortes in generatione sua ! Cantemus Christi martires Et gesta fortia ! Furore accenduntur ignes, Aplantur flammis martires, Instat strenuum certamen ! Caelo corona parantur triumphales. O spectaculum furoris, Christi martires dilaniantur aquis et igni traduntur. O miraculum amoris, His omnibus non laduntur. Mortui mundo, Vincunt Deo aduolant in aethera, Et aeterna perfuuntur gloria.</i>	Louons les hommes courageux dans leur génération ! Chantons les martyrs du Christ Et leurs hauts faits courageux ! Des feux sont allumés par la folie, Les martyrs sont préparés pour les flammes, Un rude combat pour les [?], Des couronnes triomphales sont préparées dans le ciel. Ô spectacle de la folie, Les martyrs du Christ sont déchirés par les eaux et livrés au feu. Ô miracle de l'amour, Ils ne sont pas blessés par tout cela. Morts au monde, Ils vaincraient pour Dieu, ils s'envolent vers le ciel, Et ils jouissent sans fin de la gloire éternelle.
--	---

¹⁷⁹ Cf. GADILLE (Jacques) et al., *Le diocèse de Lyon*, Paris : Beauchesne, 1983, p. 318.

<i>Jubilate, cantate, resonate caelites, Et collaudate eum qui facit martyres !</i>	<i>Jubilez, chantez, retentissez, habitants du ciel, Et comblez de louanges celui qui en fait des martyrs !</i>
---	---

Tous ces textes lyonnais sont donc d'une écriture assez simple. Le vocabulaire se concentre sur la louange et ses attributs, alors que les phrases exclamatives scandent le texte en des formulations identiques et répétées. Le style psalmique transparaît de manière criante à travers l'articulation des idées. Ces prières auront vraisemblablement été écrites par un ecclésiastique. Estienne ou Garon étant tous deux membres du clergé, rien ne pourrait empêcher qu'ils les aient composés eux-mêmes, les adaptant parfaitement à leur idée.

Un autre texte inconnu sert de support à un motet conservé à Lyon ; il s'agit du *Surge propera* de Valette de Montigny.

LE SURGE PROPERA DE FRANÇOIS-JOSEPH VALETTE DE MONTIGNY

Bien que l'*incipit* de ce motet de Valette de Montigny soit identique à celui du *Cantique des cantiques*, il s'agit en réalité d'un tout autre texte, que le compositeur est le seul à avoir traité. Le texte est, par ailleurs, complètement inconnu. Un livret de ce motet, d'origine toulousaine, est conservé à la bibliothèque de Grenoble¹⁸⁰. Le texte en est identique mais, à défaut de musique conservée avec le livret, il demeure impossible de comparer les sources pour attester qu'il s'agit effectivement de la même œuvre¹⁸¹. Il serait néanmoins surprenant, étant donnée l'originalité du texte, que Valette ait composé deux *Surge propera*. De plus, le motet toulousain a été exécuté en 1730, comme le précise le livret, tandis que la composition lyonnaise conservée a été acquise peu après 1732 par l'académie des beaux-arts¹⁸². La similitude des dates contribue à rapprocher les deux sources. Valette de Montigny étant alors maître de musique à Toulouse, le texte a donc très probablement été écrit dans cette ville, avant que le motet ne soit envoyé à l'académie de Lyon. Ce texte ne peut donc être considéré comme une œuvre lyonnaise, bien que la source présente dans le fonds musical lyonnais soit la seule conservée. En voici le texte latin et sa traduction :

¹⁸⁰ *Cantique à l'honneur du tres-saint sacrement, Mis en Musique par Monsieur Valette de Montigny, Maître de la Chapelle de Saint Sernin. Et chanté à la Procession de la Compagnie Royale de Messieurs les Penitens Bleus, le 11. Juin 1730*, Toulouse : Claude-Gilles Lecamus, 1730, BM Grenoble, BB 12 669 et BB 12 788. Nous remercions Benoît Michel de nous en avoir procuré un *fac-simile*. Pour l'histoire et le détail de ce fonds de livrets toulousains, nous renvoyons à l'article de cet auteur, « Un fonds de livrets conservés à la Bibliothèque municipale de Grenoble... », *op. cit.*

¹⁸¹ Seul différence : l'inversion des mots « *mortis* » et « *victor* » dans le troisième verset.

¹⁸² Son numéro de catalogue (n° 208) le situe juste après la collection de motets gravés de Lalande (n°s 173–207) incluant le *Te Deum* de Colin de Blamont, gravé en 1732 et acquis peu après cette date.

<p><i>Surge, prospera, Sion filia. Victoria, letitiae Non prius auditos hymnos concine. Ecce, Rex tuus, venit triumphans venit mansuetus.</i></p> <p><i>Quanto factus humilior, Tanto factus sublimior. Gloriae humanitatis Quod nigra non detraxerat, Debito nutu Deitatis Clara dies reparat.</i></p> <p><i>Tuba sonitu, solemni plausu, Victor mortis progreditur. Fugatur malorum procella ; Bonorum spirat aura.</i></p> <p><i>Christo vero Soli, vero caeli rori Hortorum honos, adeste flores ; Fumigate, adolete, sabaei odores. Quam ei vos decet ardere ! Super omnes Deos Ille Magnus, ille Sanctus, ille solus Dominus.</i></p> <p><i>Audiat homo, et intelligat. Non acceptus non gratus honor, Quem fervidus non parit amor. Amans amantem Deus peroptat.</i></p> <p><i>Quid homo ? o Deus ! Ut memor sis eius.</i></p> <p><i>Illum te ipso redimis : illum te ipso pascis.</i></p> <p><i>O tui nimis prodiga Deitas ! Quam miram artem adhibet charitas ! Sub Meri nube, sub nube Panis, Tanta majestas abderis. Ne fulgore perterreas Quos sacras ducit Amor ad epulas.</i></p> <p><i>Quis silit, quis esurit Snavitatem et justitiam Ad Domini properat Mensam. Satiabunt pia fercula ; Inebriabunt sancta pocula.</i></p> <p><i>Deo servant omnia, facit solus mirabilia. Charitate, potestate, magnificentia, Non par et sapientia. Regnum eius in aeternum et ultra.</i></p>	<p>Debout, hâte-toi, fille de Sion, Chante des hymnes de victoire et de joie Qui n'ont pas été entendues auparavant. Le voici, ton Roi, il arrive triomphant, il arrive serein.</p> <p>Plus il s'est fait humble, Plus il s'est fait grand. Ce que la mort n'avait pas enlevé À la gloire de son humanité, Le jour éclatant le restaure Par la volonté de sa Divinité.</p> <p>Au son de la trompette, avec des battements solennels, Il s'avance vainqueur de la mort. L'ouragan de ses malheurs est mis en fuite, La brise des bonheurs souffle.</p> <p>Oui pour le Christ Soleil, oui pour la rosée du ciel, Soyez là, fleurs, honneurs des jardins ; Fumez, brûlez, odeurs d'encens. Comme il convient que vous brûliez pour lui ! Au-dessus de tous les dieux, Il est le Grand, il est le Saint, il est le seul Seigneur.</p> <p>Que l'homme entende et qu'il comprenne. Il n'est pas bienvenue ni agréable l'honneur, Qu'un amour ardent ne fait pas naître. Dieu qui aime désire vivement qu'on l'aime.</p> <p>Eh quoi, homme ? ô Dieu ! Puisses-tu te souvenir de lui. Tu le rachètes par toi-même, tu le nourris par toi-même.</p> <p>Ô Divinité trop prodigue pour toi ! Quel art admirable emploie ton Amour ! Sous le voile du Vin, sous le voile du Pain, Se cache une si grande majesté. N'épouvante pas par ton éclat Ceux que l'Amour conduit au banquet sacré.</p> <p>Qui a soif, qui a faim De douceur et de justice, Qu'il se hâte vers la table du Seigneur. Les mets sacrés le rassasieront ; Les saintes coupes l'enivreront.</p> <p>Que tout soit soumis à Dieu, lui seul fait des merveilles. Par son amour, sa puissance, sa magnificence Et sa sagesse, il est sans égal. Son règne est pour toujours et à jamais.</p>
--	---

L'utilisation de poésie néo-latine composée expressément est donc bien présente dans le *corpus* musical lyonnais. Le modèle littéraire est celui du centon, mais les formulations quelque peu masquées et l'emploi partiel voire disséminé des extraits originaux rendent difficile l'identification. Cette pratique, consistant à utiliser un texte littéraire spécifiquement écrit pour la composition, que les Lyonnais présentent beaucoup, disparaît après les années 1730, au profit des psaumes et des hymnes mariaux.

3. Les remaniements du texte original

Si *l'incipit* d'un grand motet correspond explicitement à un psaume, il peut arriver que les paroles s'éloignent quelque peu du texte original. Les œuvres du fonds musical lyonnais, comme l'ensemble des motets à grand chœur français, présentent souvent des remaniements, formels ou ponctuels, du texte biblique¹⁸³. Citons pour exemple les deux cas de *l'Ecce Domine* de Pierre Gautier et du *Benedictus Dominus* de François Estienne.

Le premier motet choisi, *l'Ecce Domine* de Gautier de Marseille, est une des œuvres les plus anciennes de notre *corpus*, puisque son auteur meurt à la fin du siècle précédent, en 1696. Elle est d'ailleurs mentionnée dans les tout premiers numéros du catalogue de l'Académie des beaux-arts¹⁸⁴. L'œuvre est composée sur le psaume 138, *Domine probasti me*, long de vingt-quatre versets, dont le cinquième est « *Ecce Domine* ». Gautier supprime donc d'emblée les quatre premiers versets du texte. Les versets 13–22 sont eux-aussi abandonnés. En réalité, l'unité du texte est sauvegardée, les passages supprimés n'étant que des redondances, comme cela est si souvent le cas dans le genre psalmique. C'est ainsi que les quatre premiers versets se trouvent résumés dans le cinquième qui devient lui-même *l'incipit* de l'œuvre. Quant au passage central, il correspond à un développement de la pensée énoncée en premier lieu, à savoir la toute puissance et l'omniscience de Dieu. Le fait que des versets soient omis n'altère en rien la compréhension du texte et permet au compositeur d'avoir un support plus court, écourté de quatorze versets. Il conserve néanmoins les deux dernières phrases, brève conclusion en forme de prière de demande. Voici donc un exemple précis d'adaptation d'un texte à laquelle le musicien se trouve contraint, impliquant l'exercice difficile qui consiste à raccourcir la longueur sans affecter le sens poétique.

Le deuxième exemple, le *Benedictus Dominus Deus qui docet*, est une œuvre d'un compositeur lyonnais écrite sur le psaume 143. Ce poème, long de quinze versets, se divise structurellement en deux parties, la seconde débutant au onzième verset. Réduire ce psaume de grandes dimensions pour l'adapter au genre du motet pourrait donc naturellement consister à n'en conserver, par exemple, que les dix premiers versets. Or Estienne ne choisit de mettre en musique que les neuf premiers, jugeant le dixième inutile. Si ce choix semble étonnant, il peut se justifier cependant par le caractère de louange du neuvième verset, qui sert de belle conclusion et est très approprié à un chœur final, tandis que le dixième verset, n'apportant que des qualificatifs supplémentaires attachés à Yahvé, peut en effet avoir paru superflu au compositeur.

Estienne peut d'ailleurs prendre de nombreuses libertés avec le texte biblique : le *Venite exultemus* (ps. 94) comporte onze versets, longueur tout à fait propre à composer

¹⁸³ Cf. FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 210–211.

¹⁸⁴ Cette œuvre porte le numéro 6. L'exemplaire conservé venant de la collection de Christin porte, lui, le numéro 4.

un grand motet d'une dizaine de sections, en réunissant deux versets en un seul comme cela se fait couramment. Mais le compositeur transforme le psaume ajoutant des mots ou des phrases, alors que certaines parties de textes sont abandonnées. Le support littéraire, s'il inspire la musique, peut aussi s'y adapter sans difficulté. Des compositeurs comme Estienne, sous-diacre dans son diocèse d'origine, ou comme l'abbé Garon, connaissent le latin et ses subtilités et sont tout à fait aptes à aménager un texte pour leurs besoins compositionnels.

Cette pratique n'est pas spécifique au Grand motet lyonnais ; elle se retrouve dans l'ensemble des compositions du genre. Les maîtres de musique n'hésitent pas à appréhender le texte biblique avec leur propre conception, ne respectant que rarement dans la structure de leurs compositions celle du support littéraire. Ainsi bouleversent-ils fréquemment l'enchaînement des versets et leur indépendance, pour les regrouper, les supprimer, les maquiller ou encore les exploiter inégalement. De bien moins grande conséquence que les changements qui affectent directement la forme, de petites différences avec le texte original se retrouvent dans presque tous les motets à grand chœur de l'époque. Il en va ainsi des omissions : on relèvera aussi des majuscules manquantes ou l'oubli de certains mots. Les compositeurs lyonnais utilisent souvent aussi souvent des artifices typographiques ou des ajouts de ponctuation, telles des abréviations – « *psall* : » pour « *psallite* » par exemple –.

4. Un exemple de centon : le *Lauda filia Sion* de Toutain

Le motet *Lauda filia Sion* de Toutain, également titré *De prompta e scripturis musica modulata in honorem sanctae Ceciliae musicorum patronae*, est en réalité composé d'un assemblage de plusieurs fragments bibliques, dont le tout forme une hymne en l'honneur de sainte Cécile. Le manuscrit lyonnais, unique source de ce motet, contient un livret collé sur la page de garde ; celui-ci, sur l'usage et la mise en forme duquel nous reviendrons plus loin, présente le texte latin, sa référence biblique et une paraphrase française pour chaque verset. Voici ces deux éléments, transcrits page suivante, auxquels nous avons ajouté une traduction française, corrigeant les références bibliques lorsqu'elles étaient erronées :

Référence	Texte latin	Traduction française ¹⁸⁵	Paraphrase du livret lyonnais
Soph. 3, 14	<i>Lauda, Filia Sion,</i>	Fille de Sion, chantez des cantiques de louanges ;	Sion, de ta reconnaissance Fais en cet heureux jour éclater les transports ; Exalte la magnificence D'un Dieu qui t'a comblé de ses plus chers trésors ;
	<i>Jubila, Israël</i>	Israël, poussez des cris d'allégresse ;	Israël, qu'une sainte joye Bannisse de tes murs la tristesse & l'effroi ; Aux douleurs cesse d'être en proye, Et chantes en tous lieux ton Seigneur & ton Roi ;
	<i>Lætare & exultare in omni corde, Filia Jerusalem</i>	Fille de Jerusalem, soiez remplie de joie, & tressaillez de tout votre cœur.	Jerusalem, que l'allégresse Paroisse en tes murs, y fixe son séjour, Et pleine de ta douce yvresse, Unis tes chants à ceux de la celeste Cour.
Ps. 65, 16	<i>Venite, audite, Et narrabo omnes qui timetis Deum</i>	Venez & écoutez, vous tous qui avez la crainte de Dieu, & je vous raconterai	O vous, Peuples toujours fideles Que Dieu jamais ne vit rebelles à sa voix Qui n'écoutez que votre zele, Suivites à l'envi ses respectables loix ;
	<i>Quanta fecit anima mea.</i>	Combien de graces il a faites à mon ame.	Venez, volez pour entendre Les immenses bienfaits dont il combla mon cœur ; A l'Univers je vais apprendre Et quel est mon triomphe, & quel est mon bonheur.
Jb. 23, 10–11	<i>Probat me Dominus quasi aurum quod per ignem transit :</i>	Mais il connoît lui-même ma voie, & il m'éprouve comme l'or qui passe par le feu.	De même que l'or dans la flame Se dépouille de tout ce qu'il avoit d'impur, Dieu de même éprouvant mon ame En a fait des vertus le séjour le plus pur.
	<i>Vestigia ejus secutus est pes meus, viam ejus custodivi & non declinavi ex ea.</i>	Mon pied a suivi ses traces, j'ai gardé sa voie, & je ne m'en suis point détourné.	Vers les sentiers de sa justice Je dirigeai mes pas ; il y fut mon appui ; Jamais il ne me vit au vice Prodiguer un encens qui ne fut dû qu'à lui.

¹⁸⁵ La traduction du texte latin provient de l'édition suivante : *La Sainte Bible traduite en français sur la Vulgate. Avec des Notes courtes tirées des SS. Peres & des meilleurs Interprètes pour l'intelligence des endroits les plus difficiles*, Bruxelles : François Foppens, 1700, 3 vol.

Référence	Texte latin	Traduction française ¹⁸⁵	Paraphrase du livret lyonnais
Ps. 16, 3 (indiqué 16, 4)	<i>Probasti, Domine, cor meum & visitasti nocte; igne le examinasti & non est inventa in me iniquitas.</i>	Vous avez sondé mon cœur, vous m'avez examiné durant la nuit ; vous m'avez fait passer par le feu, & vous n'avez point trouvé de péché en moi.	Grand Dieu, de ma foible innocence Et la nuit & le jour vus futes défenseur ; Vous éprouvâtes ma confiance, Et le crime jamais ne régna dans mon cœur.
Jdt. 13, 31	<i>Benedicta, tu a Deo tuo in omni tabernaculo Jacob :</i>	Vous êtes benie de votre Dieu dans toute la maison de Jacob :	Ton Seigneur dans ce sacré Temple, Où Jacob chaque jour adoroit ses grandeurs, D'un œil paternel te contemple Et verse dans ton sein ses plus rares faveurs.
	<i>Quoniam in omni gente qua audierit nomen tuum, magnificabitur super te, Deus Israël.</i>	Parce que le Dieu d'Israël sera pour jamais glorifié en vous, parmi tous les peuples qui entendront parler de votre nom.	Si l'on chante un jour sa victoire, Son nom dans quelqu'endroit de ce vaste Univers, Grand Dieu, pour célébrer ta gloire, Les airs retentiront des plus charmants concerts.
Sag. 4, 1b	<i>Immortalis est memoria illius, quoniam apud Deum nota est apud homines.</i>	Sa memoire est immortelle, & elle est en honneur devant Dieu & devant les hommes.	Ton nom, ta gloire est immortelle, Dieu, les Hommes, toujours ont admiré dans toi Des vertus le parfait modèle, Et l'accomplissement de la divine Loi.
Sag. 4, 2b (indiqué 2, 7)	<i>In perpetuum Coronata triumphat.</i>	Elle triomphe & est couronnée pour jamais comme victorieuse.	Jamais foible, toujours constante, Elle se moissonna de lauriers toujours verts, Une Couronne triomphante, Qui ne redoute point la rigueur des hyvers.

Le centon puise dans les livres de Sophonie, des Psaumes, de Job, de Judith et de la Sagesse. Le premier de ces livres, série de réquisitoires, est pourtant très court et peu connu. Mais Toutain choisit son dernier chapitre, prédiction d'un glorieux avenir, pour le mettre en musique. Il ne prend que l'exhortation à la louange, sans en énoncer le motif ; c'est ainsi que ce passage de Sophonie retrouve tout à fait l'esprit de certains psaumes jubilatoires. Le fragment emprunté à Job adopte lui-aussi un langage psalmique, avec l'image de la vertu et de la trace divine qui caractérisent communément la prière du juste. Les versets puisés dans le livre de la Sagesse viennent conclure le texte à la manière de nombreux psaumes. L'ensemble est donc tout à fait dans le ton des psaumes, même si en réalité, la pertinence des versets tirés du livre de Job pourrait être discutée par rapport à la cohérence du sens.

Ce motet de composition rouennaise est la seule œuvre utilisant ce procédé de centonisation pour les paroles. Cela ne se retrouve dans aucune pièce lyonnaise conservée ; toutefois la pratique du « pot-pourri » appliquée à la musique religieuse, telle qu'elle apparaît dans le *Misericordias Domini* de Bergiron, que nous examinerons plus loin,

dépasse la simple recomposition de texte, en affectant aussi la musique ¹⁸⁶. L'assemblage de plusieurs fragments de l'Écriture sainte est assez usuel au XVIII^e siècle : Marc-Antoine Charpentier l'utilise ainsi dans ses histoires sacrées, par exemple ¹⁸⁷.

5. Les deux livrets de motets conservés à Lyon

Le roi et la Cour disposaient de livrets de paroles imprimés présentant le texte des motets exécutés à la Chapelle royale. Ces recueils de livrets, malheureusement conservés de façon fragmentaire, offrent un important témoignage qui permet de reconstituer le répertoire sous Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, notamment lorsque la musique a été égarée ¹⁸⁸. Cet usage ordinaire du livret de musique semble avoir été unique. Cependant, quelques exemplaires provinciaux conservés, notamment dans les bibliothèques de l'ancienne province du Languedoc – Narbonne, Toulouse et Béziers –, montrent que des livrets pouvaient être imprimés à l'occasion de solennités. Il s'agit en fait essentiellement de cérémonies particulières ou, dans le cas du sud-ouest de la France, des fêtes religieuses annuelles du calendrier liturgique revêtant un caractère particulier, car concernant le saint patron local ¹⁸⁹. Les livrets ont une présentation assez classique, le texte latin étant généralement accompagné d'une traduction en regard ¹⁹⁰. Le tout est disposé sous forme de colonnes que surplombe un bandeau de titre, indiquant le plus souvent l'identité du compositeur, le lieu et la date de composition et le support littéraire.

Le fonds lyonnais possède, quant à lui, deux livrets de motets. Le premier est contenu dans un recueil de livrets de ballet provenant du collège jésuite de la Trinité. Il s'agit des paroles d'un *Audite populi*, « tirées de l'Écriture Sainte » par Berthinet, mises en musique

¹⁸⁶ Bergiron juxtapose en effet plusieurs versets, qui proviennent de motets différents, tant par leur auteur que par leur support littéraire. Nous examinons cette œuvre au chapitre suivant, dans la section consacrée à Nicolas-Antoine Bergiron (p. 433–440).

¹⁸⁷ Citons par exemple le *Renement de saint Pierre* (H 424), qui est construit sur des fragments de la Passion, en grande partie issus de Mt. 26, mais avec quelques apports de Mc. 14, Lc. 22 et Jn. 18, ou encore le *Judicium Salomnis*, quant à lui fondé essentiellement sur le troisième livre des Rois, mais avec une citation du Ps. 117, 1–3 et un texte d'inspiration libre. Cf. CESSAC (Catherine), « Les histoires sacrées », in : *Marc-Antoine Charpentier*, Paris : Fayard, 1988, p. 297–338.

Sébastien de Brossard, dans un manuscrit de 1711, évoque un motet de Dorléans dont le titre, *Ommes quidem curunt sed unus accipit bravium*, correspond textuellement au deuxième stique du premier verset de la première lettre aux Corinthiens de Paul. Or l'auteur mentionne plus loin le *trio* sur les paroles « *Suscipiant montes* », qui sont empruntées au psaume 72, verset 3. Il est donc évident que Dorléans, dans cette œuvre perdue, a choisi différents passages bibliques afin de créer un texte cohérent pour composer un motet, comme l'a fait Valette de Montigny. Cf. BROSSARD (Sébastien de), *Mélanges et extraits relatifs à l'histoire de la musique*, op. cit., f^o 114–120.

¹⁸⁸ Cf. SAWKINS (Lionel), « Chronology and evolution of the *grand motet* at the court of Louis XIV : evidence from the *Livres du Roi* and the works of Perrin, the *sous-maîtres* and Lully », in : *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque : Essays in honor of James Anthony*, HEYER (John Hajdu) éd., Cambridge : Cambridge University Press, 1988, p. 41–79 ; FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur*, op. cit., p. 58–62. Catherine Massip détaille l'état de la collection des livrets de paroles destinées au roi et à la Cour dans son ouvrage *Le livre de musique*, Paris : BNF, 2007, p. 68.

¹⁸⁹ Cf. MICHEL (Benoît), « Un fonds de livrets conservés à la Bibliothèque municipale de Grenoble... », op. cit.

¹⁹⁰ *Ibid.* Ce n'est pas le cas pour les livrets toulousains.

par Mignon ¹⁹¹. Le motet, datant de 1687, célèbre le rétablissement de la santé du roi ; le livret est d'ailleurs conservé dans plusieurs fonds de bibliothèque ¹⁹². Trois pages le composent, présentant le texte latin à gauche et sa traduction française en vis-à-vis. Le titre, en haut, est surmonté d'un bandeau illustratif gravé. La musique de ce motet n'a pas été conservée. Le second ne possède pas de cote propre, puisqu'il est inséré dans le motet *Lauda filia Sion* de Toutain ; c'est en fait le seul exemplaire du XVIII^e siècle dans le fonds musical lyonnais.

Le *Lauda filia Sion* comporte, comme nous l'avons signalé plus haut, un texte imprimé de deux pages, collé sur la page de garde : *Depromta è scripturis musicè modulata, in honorem sanctæ cæcilie, musicorum patronæ, a dd. toutain*. Ce livret présente, dans un encadré, des paraphrases françaises accompagnant le texte en latin et les références bibliques. L'œuvre a été envoyée de Normandie par Louis-François Toutain, alors maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, qui par ailleurs a fait parvenir plusieurs motets à l'académie des beaux-arts lyonnaise ¹⁹³. Il est donc fort probable que le livret ait été imprimé à Rouen et joint à la copie de la composition avant l'envoi à l'académie lyonnaise, à moins qu'il ne date de la période bourguignonne du compositeur.

L'impression de livrets destinés aux auditeurs de grands motets n'était donc pas d'usage à Lyon. L'absence de traces de commandes dans la comptabilité de l'académie des beaux-arts et, surtout, le fait qu'aucun livret de facture lyonnaise n'ait été conservé dans les archives et bibliothèque de la ville, en sont autant de signes. Des deux livrets conservés, l'un, de facture parisienne, date du siècle précédent, l'autre a été envoyé de Rouen et se révèle être un cas exceptionnel dans l'ensemble du *corpus*. Lyon, cité dans laquelle l'imprimerie s'est développée et demeure encore au XVIII^e siècle l'une des activités florissantes, ne connaît pas l'usage du livret pour la musique religieuse ¹⁹⁴.

* * *

Le répertoire lyonnais des motets à grand chœur suit donc parfaitement le goût musical de l'époque. Si l'influence italienne se fait sentir dans l'écriture même des motets

¹⁹¹ *Motet pour le rétablissement de la santé du roy, Composé de Paroles tirées de l'Écriture Sainte, Par le Sieur Berbinet : Mis en Musique par Monsieur Mignon, Maître de Musique de l'Église de Paris. Lequel y a été chanté le vingt-sixième du mois de Juillet dernier, & y sera chanté de nouveau après les Vespres du Samedi 16. du présent mois d'Aoust 1687 Feste de S. Roche, & du Samedi 23. du même mois, surveille de saint Louïs*, Paris : Jean Cusson, 1687, BML., 365 637.

¹⁹² Il s'en trouve trois exemplaires à la bibliothèque nationale de France, sous les cotes Rés. L Yc 914 (35), Rés. M Yc 966 (59) et Yc 2349, et un à la bibliothèque municipale de Grenoble, sous la cote C 5 280 Rés.

¹⁹³ Les filigranes des pages de garde des partitions de l'*Incipite Domino* et du *Lauda filia Sion* sont rouennais. Cf. deuxième partie, chapitre II, section sur les filigranes (p. 211).

¹⁹⁴ Les livrets d'opéra imprimés à Lyon sont pourtant nombreux, comme le montre la collection conservée à la bibliothèque municipale.

lyonnais, elle ne se retrouve absolument pas dans le choix du répertoire, contrairement à ce qui a longtemps été pensé. La grande part des motets italiens à grand chœur vient en effet du legs d'un amateur et non d'un choix délibéré des académiciens.

Le répertoire est, sur toute la période qui s'étend de 1713 à 1773, largement dominé par l'œuvre des compositeurs du roi ou des maîtres de musique en poste à la capitale. Parmi eux sont tout de même absents quelques musiciens de renom, tels que Charpentier, Giroust ou Gossec, par exemple. Les années 1713–1730 sont fondamentales pour la jeune académie lyonnaise, qui se constitue assez rapidement un fonds musical : la majorité des motets à grand chœur sont acquis à cette période, comme le montre le catalogue de la bibliothèque. Plus généralement, une observation des compositions de la première moitié du siècle met en relief la présence d'œuvres de la fin du siècle précédent, de nombreux anonymes, l'implication des compositeurs locaux – maîtres de musique de l'académie, musiciens séjournant à Lyon comme Rameau, mais aussi plusieurs membres du clergé – et, déjà, l'intérêt de maîtres de musique d'autres provinces. Après 1754, les interprètes s'approprient le genre, en composant à leur tour des grands motets, dont peu de partitions nous sont parvenues. Le Concert lyonnais semble toujours être en relation avec les autres académies françaises, dont il acquiert de nombreuses œuvres. Mais, le troisième quart de siècle est incontestablement marqué par un déclin du répertoire, qui s'accroît dans les années 1760 : la baisse de la quantité des motets acquis par l'académie démontre parfaitement l'abandon du genre.

L'analyse du répertoire lyonnais illustre donc parfaitement le rôle déterminant qu'ont tenu les académies de province au XVIII^e siècle dans l'expansion, puis le déclin du genre latin à grand chœur.

CHAPITRE II :
LA RECEPTION DU GRAND MOTET A LYON,
PARCOURS A TRAVERS LES ŒUVRES CONSERVEES

Les témoins authentiques de la pratique musicale lyonnaise sont les volumes de musique conservés dans le fonds ancien de la bibliothèque municipale. Ceux-ci ont déjà été étudiés en tant que support musical dans notre deuxième partie : nous en avons examiné les qualités et relevé les particularités pouvant apporter des éléments précis sur l'exécution du Grand motet à Lyon. C'est maintenant du point de vue du répertoire du genre français, que se situe notre analyse de ces sources musicales. La proportion de partitions et de matériel conservés ne constitue qu'un fragment de ce répertoire riche et varié, que nous venons de présenter dans sa totalité à partir du catalogue de la bibliothèque de l'académie des beaux-arts et des sources archivistiques. Cependant, une mise en perspective des œuvres musicales conservées localement, à Lyon, avec le *corpus* général du genre permet de percevoir quelle était la réception du motet à grand chœur dans cette ville de province.

Afin de comprendre la nature des sources lyonnaises manuscrites, celles-ci seront mises en regard avec d'autres sources conservées, le cas échéant, dans les différentes bibliothèques françaises¹⁹⁵. Les variantes, mises en évidence par ces confrontations, feront parfois émerger des éléments de réponse quant à la datation d'une partition, sa provenance, sa genèse, son histoire, *etc*, mais aussi des modalités de son exécution. Devant l'existence de sources diverses, il convient de se demander si l'on est en présence de deux compositions différentes, de deux versions d'une même œuvre, ou d'une seule et même version. Déterminons précisément ce que recouvrent ces divers cas de figures. La mise en musique d'un motet à grand chœur se caractérise par un découpage du texte. Lorsque, pour deux copies différentes, les versets sont globalement traités avec un effectif semblable, constituant ainsi une structure commune, il s'agit bien d'une même pièce. L'une des sources de cette œuvre peut toutefois avoir subi d'importants changements – tels que la suppression ou le traitement musical différent d'une section –,

¹⁹⁵ Nous nous appuyons sur les catalogues du genre : MONGRÉDIEN (Jean) éd., *Catalogue thématique des sources...*, *op. cit.* ; SAWKINS (Lionel), *A Thematic Catalogue...*, *op. cit.*

tout en conservant l'effectif général ou la plus grande partie de l'appareil thématique ; elle s'avère alors être une version remaniée de l'œuvre. Enfin, le dernier cas de figure concerne des différences entre deux partitions ou parties séparées qui n'affectent ni le thème vocal, ni la composition de l'ensemble des récitants, du chœur ou de l'ensemble instrumental. Les copies seront ici décrites comme une seule et même version, présentant ou non quelques légères différences. C'est cette démarche d'identification que nous avons adoptée dans notre travail et dans la présentation des différentes sources. C'est pourquoi, pour des motets donnés, il arrivera que certaines sources ne soient pas mentionnées, puisqu'il s'agit des autres versions de la pièce, qui sont trop éloignées de la copie conservée à Lyon, les unes ou les autres ayant été remaniées. En revanche, lorsqu'une source musicale d'une même version de l'œuvre existe, celle-ci sera bien évidemment présentée. L'originalité des partitions lyonnaises, ainsi révélée, offre des renseignements concrets sur l'état des motets, tels qu'ils pouvaient être exécutés en province.

Un relevé des divers indices d'exécution, présents sur les manuscrits comme sur les imprimés, sera ensuite exposé pour chaque œuvre. Il s'agit d'ajouts manuscrits, tels que les noms des récitants, précédemment évoqués, de précisions d'effectif ou de caractère. Mais l'observation des partitions permet également l'identification des coupes pratiquées lors des exécutions à l'académie, généralement signalées par des épingles, encore en place ou ayant laissé des trous ¹⁹⁶. Ces coupes sont parfois notées directement sur la partition ou sur un feuillet. Toutes ces modalités d'interprétation ont donc laissé des traces qui permettent de cerner la façon dont était donné à entendre un grand motet du répertoire dans un concert lyonnais. Ces divers éléments peuvent concerner une seule exécution, comme la totalité des exécutions. La source nous parvient avec les marques de son histoire, dont il est trop souvent impossible de discerner la chronologie. Ajoutons enfin que toutes les partitions conservées ne présentent pas nécessairement de trace d'interprétation et sont des sources uniques, ce qui ne permet aucune comparaison ; c'est pourquoi certains motets du fonds musical lyonnais ne pourront être évoqués dans cette partie.

Nous présenterons dans un premier temps quelques motets de maîtres de musique lyonnais. Notre étude se limitera aux compositions emblématiques : celles d'Estienne et de Bergiron de Briou. Dans un deuxième temps, nous examinerons les œuvres conservées à Lyon des musiciens d'autres provinces, tels que Belissen, Levens et Pétouille. Seront ensuite analysées les sources lyonnaises de l'œuvre religieuse à grand chœur des compositeurs de la Cour et de la capitale. Le cas de Bernier, Campra, Colin de Blamont, Desmarest, Lalouette, Lully et Mondonville sera examiné. Les compositions de Lalande tiendront ici une place prédominante, place dictée par la proportion de

¹⁹⁶ Il s'agit d'épingles simples, comme il en reste encore sur certaines partitions. Lorsqu'elles sont piquées, elles font donc deux trous.

manuscrits et d'imprimés conservés dans le fonds musical lyonnais. La version lyonnaise du *Stabat mater* de Pergolèse, avec chœurs ajoutés, sera présentée pour finir.

A. Les compositeurs lyonnais

Dans le premier cas, celui des compositeurs locaux, aucune comparaison de sources n'est possible, puisque les motets de leur production conservés à Lyon n'ont vraisemblablement pas été diffusés ailleurs. Les œuvres lyonnaises permettent cependant de définir la réception, non pas d'une composition en particulier, mais plus globalement du genre. Comment les Lyonnais se sont-ils appropriés le Motet à grand chœur, pièce marquée par son esthétique sacrée et sa fonction au service de la monarchie ?

1. François Estienne (1671 – 4 mars 1755)

La grande place que tient François Estienne dans cette partie se justifie, d'une part, par sa production musicale : l'académie des beaux-arts possédait dix-huit grands motets de sa composition, dont le fonds lyonnais actuel conserve onze titres, en partition. Ils représentent aujourd'hui un sixième du *corpus* manuscrit des oeuvres latines à grand chœur. D'autre part, ce musicien est une figure emblématique de la vie artistique rhodanienne. En lien consécutivement avec les deux académies musicales de la ville, il est aussi très impliqué dans la vie de la cité, mettant son art, à plusieurs reprises, au service du pouvoir local. Sa notoriété et la qualité de ses compositions – presque exclusivement des grands motets – en font un personnage remarquable à bien des égards.

François Estienne, sous-diacre du diocèse d'Aix-en-Provence, débute sa carrière à Saint-Trophime en Arles, Saint-Victor à Marseille et Notre-Dame des Doms en Avignon¹⁹⁷. Alors que Léon Vallas, et de nombreux musicologues à sa suite, signalent son arrivée à Lyon, comme maître de musique de l'académie des Jacobins, en 1718, les premières preuves de son installation se trouvent en réalité entre le 4 novembre 1721 et le 1^{er} août 1722¹⁹⁸. Rien n'indique en fait qu'Estienne ait occupé une quelconque fonction à

¹⁹⁷ Il y occupe la charge de maître de chapelle, respectivement pour les périodes suivantes : Arles (31 août 1694–8 octobre 1696), Marseille (nommé le 9 septembre 1714) et Avignon (septembre à octobre 1719). Cf. *Livre des conclusions du vénérable chapitre de la Sainte Église métropolitaine de cette ville d'Avignon commencé le 26 novembre 1695* (AD Vaucluse, 1 G 446, 11 septembre 1717, f° 271 r°).

¹⁹⁸ C'est à cette période que le chapitre d'Aix-en-Provence décide de le solliciter, pour la charge de maître de chapelle. La délibération indique que François habite alors à Lyon. Cf. MARBOT (Edmond), « Les Maîtres de Chapelle de Saint-Sauveur d'Aix au XVIII^e siècle », in : *Semaine religieuse d'Aix*, n° 27–28, 7–14 juillet 1905, p. 280–282 et 290–293. L'auteur ne cite pas ses sources, ni la date de la délibération capitulaire. Si Estienne refuse ce poste,

l'Académie des Jacobins. En 1731, il est maître de musique à l'Académie des beaux-arts de Lyon et bénéficie d'une excellente renommée¹⁹⁹. Si son statut au Concert de la ville lui offre d'être sollicité dans des situations extraordinaires, aucun de ses prédécesseurs, ni de ses successeurs, ne parviendra à ce degré d'estime et ne recevra autant de critiques élogieuses. Il prend sa retraite du Concert en 1739, obtenant du consulat une pension de 300 livres par an, « en considération des soins qu'il s'étoit donné pendant trente années pour le concert en qualité de maître de musique et dans différents motets qu'il a composé pour ladite academie²⁰⁰ ».

Estienne a écrit exclusivement de la musique sacrée : une vingtaine de motets à grand chœur, un *Noël* en musique et un motet sans symphonie sont mentionnés dans le catalogue de l'Académie des beaux-arts. Les maîtrises des cathédrales de Provence, au sein desquelles Estienne débute sa carrière, possédaient quelques partitions de motets de ce maître de musique²⁰¹. Ces motets ne sont pas mentionnés dans le catalogue lyonnais. Ils sont orchestrés pour un ensemble de quatre violons – dessus divisés, une haute-contre et une basse – et reflètent une écriture assez archaïque et une esthétique proche de celle de Campra. Le *Noël* en symphonie conservé par l'Académie est le seul du genre dans la bibliothèque. La forte tradition provençale des *Noëls* indique qu'Estienne l'a peut-être composé dans la première partie de sa vie. Mais l'œuvre entre au catalogue après 1741²⁰². Le musicien a peut-être légué cette œuvre de jeunesse qu'il gardait avec lui, à son départ du Concert.

Les onze motets conservés forment une collection homogène et fort agréable à regarder. Toutes copiées de la même main, les partitions sont belles et extrêmement

c'est peut-être à cause de sa pénibilité avérée, mais aussi, probablement, parce qu'il occupe déjà un emploi dans sa nouvelle ville. Un document de 1749 signale que Estienne, alors âgé, a été attaché à l'Académie des beaux-arts pendant trente années (*Délibération consulaire*, 22 octobre 1749, AML, BB 315). Cela daterait son arrivée à Lyon de l'année 1719. Mais cette pièce d'archive contient de nombreuses indications assez incertaines.

¹⁹⁹ Diverses pièces des archives municipales lyonnaises rendent compte des services rendus par Estienne lors du passage de personnalités. Cf. *Comptabilité municipale*, 20 octobre 1731, AML, CC 3135, pièce 92 ; *Etat des musiciens qui ont chanté au passage de M. le Cardinal de Polignac*, 10 juillet 1732, AML, CC 3139, pièce 53 ; *[Effectif des musiciens ayant participé à la cérémonie du 8 août]*, *op. cit.*, 1732 et 1735. ; MICHON (Léonard), *Journal de Lyon, op. cit.*, mars 1737, t. V, f° 113 v°.

²⁰⁰ Parmi les engagements que prend le consulat lorsqu'il rachète l'hôtel du Concert figure la pension viagère de 300 livres, que verse la ville au musicien, depuis novembre 1739 (*Délibération consulaire*, 30 décembre 1741, AML, BB 306, f° 188–189).

²⁰¹ *Dixit* sans symphonie en *F.-ut-fa*, partition et parties séparées (Saint-Trophime, Arles – non conservé) ; *Beati quorum* (Saint-Siffrein, Carpentras – non conservé) ; *Dixit Dominus*, grand motet, partition (Saint-Siffrein, Carpentras – BM Carpentras, Ms 1028) ; *Credidi propter*, grand motet, partition et parties séparées (Saint-Sauveur, Aix-en-Provence, BM Aix-en-Provence, Fonds cathédral, Ms 755). Cf. « Inventaire des musiques du chapitre, 1760 », in : *Mélanges laissés par Jean-Baptiste Vallière organiste de la métropole d'Arles recueillis et mis en ordre par Louis Mége*, 1760, p. 225–256 ; *Inventaire des œuvres musicales donné par Louis Archimbaud, Maître de chapelle de la cathédrale de Carpentras (1734-1748)*, collection privée, cité par : SCHERPEREEL (Joseph), « Emplois et modes d'emplois du Grand Motet en Avignon... », *op. cit.*

²⁰² Le premier catalogue de l'ordre C, datant de 1741 s'arrête au n° 19. Le *Noël* ne figure que sur le second inventaire, établi en 1747. Voir, à propos des catalogues le chapitre consacré à la bibliothèque de l'Académie dans notre deuxième partie (p. 172–181).

lisibles. Est-ce Estienne qui, partant d'Avignon, a fait copier toute la musique qu'il avait écrite ? Arrivé à Lyon, il l'aurait remise à l'académie des Jacobins. Toutes les partitions conservées ont en effet d'abord été estampillées du cachet des Jacobins, avant de recevoir celui de l'académie des beaux-arts. Leur style est décidément français, alors que les motets provençaux – mentionnés plus haut – étaient très italianisants. Cependant, la délibération consulaire, précédemment citée, précise qu'il a composé différents motets, spécialement pour l'académie des beaux-arts ²⁰³. Certaines œuvres n'auraient d'ailleurs pas été jouées avant d'entrer dans la collection du Concert, puisque la grande majorité d'entre elles ne comportaient pas de parties de remplissage. Celles-ci ont été ajoutées par Bergiron du Fort-Michon, bibliothécaire du Concert.

Une grande disparité apparaît à l'examen des parties de remplissage. Deux motets seulement possèdent des voix de haute-contre et taille de violon, copiées de la même main que les autres portées par le copiste Lyon-05. Bergiron (copiste Lyon-01) remplit des parties intermédiaires sur huit des onze motets conservés, mais il ne s'agit parfois que de la taille, parfois de la haute-contre et de la taille de violon. Un troisième copiste, Lyon-43, écrit l'harmonie du *Beati quorum* restant ; c'est cette même main qui ajoutera des voix dans le *Dominus regit me* et des violons dans le *Cum invocarem* ²⁰⁴. Les motets, après avoir été copiés par une première personne, sont donc passés dans les mains de Bergiron, bibliothécaire de l'académie des beaux-arts. Ce dernier en complète les parties intermédiaires manquantes, excepté pour une œuvre. Cet élément indique que le Concert, nouveau propriétaire des œuvres après la dissolution de l'académie des Jacobins, a eu besoin de partitions complètes, probablement en vue d'une exécution. Enfin, un dernier musicien – ou peut-être intervient-il avant Bergiron ? – achève le travail et apporte quelques modifications d'effectif. Est-ce là encore un signe que les motets ont été entendus à l'académie des beaux-arts ? La différence de main des parties intermédiaires du *Beati quorum*, par rapport au reste des motets, indique-t-elle une exécution antérieure ou postérieure aux autres œuvres ?

La majorité des partitions conservées porte des ajouts d'une autre main que celle du copiste, corrigeant des erreurs, spécifiant les effectifs ou ajoutant des indications de caractère. Une comparaison avec l'écriture d'Estienne, relevée sur les différentes quittances de comptabilité, indiquerait peut-être que ces ajouts sont de la main du compositeur lui-même. La partition du *Beati quorum* fait également état des coupes opérées lors d'une exécution dans les mouvements suivants :

récit « *Beati quorum* », p. 2–4 : « alles au Recit »

(coupe d'une partie du prélude et du début du récit).

trio « *Multa flagella peccatoris* », p. 107 : « *Trio* un peu lent on passe ce *Trio* ».

²⁰³ *Délibération consulaire*, 22 octobre 1749, *op. cit.*

²⁰⁴ Sur l'ajout des parties de remplissage d'Estienne par les copistes Lyon-01 et Lyon-43, voir les chapitre II et III de notre deuxième partie (p. 225, 269 et 340–341).

Ceci constitue donc une preuve que les partitions ont servi, même si les circonstances pourraient être multiples : séance musicale à l'académie des Jacobins, cérémonie du vœu du roi chez les Jésuites, concert hebdomadaire de l'académie des beaux-arts ou célébration extraordinaire dans un couvent.

Les motets à grand chœur d'Estienne sont en grande majorité des pièces de dimension moyenne. Pour le plus grand nombre, la longueur est comprise entre 536 et 748 mesures, la moyenne se situant aux environs de 650. Il y a pourtant deux exceptions : le *Domine quis habitabit*, œuvre très courte (362 mesures) et le *Dominus regit me*, au contraire, de grande dimension (près de 1 000 mesures). L'effectif correspond exactement aux usages lyonnais : chœur à cinq voix, orchestre à quatre parties à la française, abandon de la basse-taille soliste ²⁰⁵. Par leur structure et leur esthétique, les mises en musique correspondent parfaitement au genre tel qu'il se développait à la Cour et à Paris.

L'*Accurrite properate*, le *Gaudete calites* et le *O felix et fausta dies* se distinguent des autres. Ces œuvres ont été écrites respectivement pour la Saint-Joseph, la Saint-Pierre et la Saint-Louis. Elles s'appuient toutes sur un texte qui n'est pas tiré de l'Écriture sainte, mais écrit pour l'occasion ²⁰⁶. L'orchestre y est plus développé, et la partition comporte une portée pour chacun des trois ou quatre dessus de violon, deux hautbois et même pour le basson dans l'*Accurrite properate* ²⁰⁷. Ce sont des œuvres de circonstance, composées pour la fête de l'époux de Marie, du prince des apôtres ou du saint patron royal.

Le *Dominus regit me* se différencie, quant à lui, par son extrême longueur : même si l'on ôte le « *Domine salvum fac regem* », prière pour le roi, qui la conclut, l'œuvre compte encore 877 mesures, nombre bien supérieur à la moyenne ²⁰⁸. Elle a donc incontestablement été composée pour une occasion extraordinaire. Cette partition a d'ailleurs été copiée sur un papier différent des autres motets. La réglure est aussi beaucoup plus épaisse et granuleuse, l'encre des lignes de portées est plus foncée. Le psaume, dont le sens peut être détourné aisément en faveur du roi, a certainement été composé et exécuté pour un événement lié à la politique. Le « *Domine salvum fac regem* » ajouté ne fait que conforter cette idée. Ce pourrait bien être là l'un des motets composés pour le Vœu du roi célébré le 8 août.

²⁰⁵ Ces éléments sont développés dans notre deuxième partie, chapitre III (p. 283–316).

²⁰⁶ Le texte de ces trois motets a fait l'objet d'un point dans le chapitre précédent (*cf. supra*, p. 413–415).

²⁰⁷ La partition du *Dominus regit me* comporte aussi un système de six portées – deux hautbois et quatre violons –, mais uniquement dans récit « *Impinguasti in oleo* » (p. 71–101).

²⁰⁸ Le « *Domine salvum fac regem* », fameuse prière pour le roi a été ajoutée par le même copiste, mais elle suit une barre de mesure ornée, identique à celle qui achève un motet. Elle forme donc une pièce indépendante.

Le *Super flumina*, annoncé en Provence par les *Annonces, Affiches, Avis divers d'Aix*²⁰⁹, pour un concert dans les années 1772–1773, est sans doute le même que celui que possédait l'académie des Jacobins, puis l'académie des beaux-arts de Lyon. Estienne est peut-être monté de Provence avec des copies de sa musique. Le motet, portant le n° 60, est le premier à être entré au Concert. Il est aussi possible que le compositeur ait continué d'entretenir des relations avec sa ville natale, lui faisant parvenir ses œuvres lyonnaises. Cependant, l'académie d'Aix-en-Provence jouait le répertoire des anciens maîtres de musique locaux, durant ces années 1772–1773, ce qui laisserait penser que le motet d'Estienne joué à Aix était déjà dans le fonds musical provençal.

Le Concert spirituel pourrait avoir acquis un motet d'Estienne. En effet, un *Credidi propter*, classé avec les anonymes dans le fonds de cette institution conservé à la bibliothèque nationale²¹⁰, correspond au *Credidi propter* du Lyonnais, conservé à Aix-en-Provence²¹¹. Les sources aixoise et parisienne sont très proches. Les quelques écarts sont des différences d'ornementation ou de rythme, quelques mesures ajoutées dans la source parisienne et des petites distinctions sur la participation ou non des dessus de violon. Seul le récit de haute-contre introduisant un chœur, « *Pretiosa in conspectu Domini* », comporte beaucoup de variantes. Il semblerait que l'une des versions est antérieure à l'autre. Celle de Paris a sûrement subi quelques remaniements : les ajouts de mesure en sont un des indices les plus évidents. Toutefois, la source parisienne conserve l'ensemble de quatre cordes à l'italienne. Cependant, aucun des programmes du Concert parisien n'indique que l'œuvre a été jouée²¹².

François Estienne jouira de sa renommée après sa mort, dans sa Provence natale. Le *Super flumina Babylonis* est encore joué à Aix, entre les mois de janvier 1772 et mai 1773, et l'on copie encore des parties séparées du *Credidi propter* en 1822²¹³. Le catalogue de la bibliothèque de la cathédrale de Carpentras conservait deux de ses grands motets datant de 1747 et celle de Saint-Trophime d'Arles possédait aussi un de ses motets, copié entre

²⁰⁹ Cf. *Annonces, Affiches, Avis divers d'Aix*, Aix-en-Provence : Paris de Lespinard, 1769–1773, hebdomadaire conservé à la bibliothèque municipale d'Aix-en-Provence, cité par BURTON (Humphrey), « Les académies de musique en France au XVIII^e siècle », *op. cit.*, p. 147 (appendice II) ; JEANSELME (Christiane), « L'académie de musique d'Aix-en-Provence sous l'Ancien Régime », *op. cit.*

²¹⁰ Ce motet est conservé en quarante-neuf parties séparées, sous la cote Vm¹ 1 387. Cf. *Catalogue de la musique provenant du fonds de l'ancien Concert Spirituel, 1794–1797*, BNF, Vma ms 67 (Le n° 31 est un *Credidi propter* anonyme : « Motet à Grand Chœur avec toutes les Parties Séparées, La Partition manque »). Nous remercions Jean Duron de nous avoir orienté sur les compositeurs anonymes de la bibliothèque nationale et ce faisant d'avoir permis cette découverte.

²¹¹ Le fonds de la maîtrise conserve une partition et dix-neuf parties séparées sous la même cote (Ms 755). Ce fonds, déposé à la bibliothèque municipale, est extrêmement protégé par l'archevêché, qui délivre les autorisations de consultation avec parcimonie. Il est en conséquence difficile d'accès. Cette œuvre est indexée sous le nom d'« Étienne », par Irma Boghossian dans le catalogue du fonds musical d'Aix, comme étant un arrangement de Supriès (*Catalogue du fonds musical de l'ancienne maîtrise de la cathédrale Saint-Sauveur. Aix-en-Provence, Bibliothèque Municipale Méjanes*, Aix-en-Provence : Édisud/Arcam, 1991, 168 p.)

²¹² Cf. PIERRE (Constant), *Histoire du Concert Spirituel...*, *op. cit.*

²¹³ *Annonces, Affiches, Avis divers d'Aix*, *op. cit.* Pour le *Credidi propter*, la date de 1822 est inscrite sur certaines parties séparées de la source aixoise.

1749 et 1760²¹⁴. La découverte d'une autre composition du genre d'Estienne, dans le fonds du Concert spirituel parisien, établit clairement que la réussite du musicien aixois a dépassé la vallée du Rhône et que son œuvre a pu être entendue à la capitale.

2. Nicolas-Antoine Bergiron du Fort-Michon (1690–1768) et le Grand motet en « fragments »

Le *Misericordias Domini*, n° 269, entré entre 1761 et 1765 au catalogue des grands motets de l'académie des beaux-arts, est complètement méconnu²¹⁵. Il constitue en fait un exemple unique, à notre connaissance, d'une sorte de « pot-pourri » de plusieurs motets. En conséquence, l'œuvre a été attribuée jusque très récemment, à tort, à divers compositeurs, tels que Belouard ou Toutain²¹⁶. Les musicologues n'ont pas pris au sérieux le catalogue du Concert, indiquant au n° 269 : « *Misericordia Dⁿⁱ* par M Bergiron ». L'œuvre est pourtant de sa main et c'est bien d'une composition, ou plutôt d'un arrangement de Nicolas-Antoine Bergiron du Fort-Michon, seule œuvre sacrée conservée de cet auteur, qu'il s'agit ici. Ce motet, pour le moins original, n'avait jamais fait l'objet d'une étude.

La particularité de cette œuvre – particularité ayant, de fait, engendré des confusions – est de rassembler plusieurs sections de compositeurs et de motets disparates. Bergiron a reconstitué une composition homogène à partir de différents versets de motets, détachés de leurs motets d'origine. À charge pour le musicologue de retrouver la provenance des divers fragments ; la chose n'est malheureusement pas aisée, étant donné le nombre immense de motets composés au XVIII^e siècle, ainsi que la disparition d'un grand nombre d'entre eux. Nous avons cependant pu établir la structure et déterminer les composantes de ce motet, mettant en évidence sa constitution littéraire et musicale. Ce travail, auquel nous renvoyons, est présenté en annexe²¹⁷.

²¹⁴ Cf. *Inventaire des œuvres musicales donné par Louis Archimbaud...*, *op. cit.* La date de 1747 est avancée par Joseph Scherpereel (« Emplois et modes d'emplois du Grand Motet en Avignon... », *op. cit.*) ; Cf. « Inventaire des musiques du chapitre, 1760 », *op. cit.* Le motet d'Estienne n'apparaît pas sur le catalogue de 1749, mais seulement sur celui de 1760, ce qui explique la date proposée.

²¹⁵ Le *Misericordias Domini* (n° 269) daterait de 1761–1765 : il suit le *Quare fremuerunt* de Toutain (n° 266) daté de 1761 et précède le *Regina caeli* de Chupin de La Guitonnière (n° 273) daté de 1765. Le *Salvum me fac* non-conservé (n° 276) suit ce motet de La Guitonnière ; la mise à jour du catalogue, après le n° 277, date de juin 1766. L'œuvre date donc des années 1765–1766.

²¹⁶ Seul Léon Vallas attribue l'œuvre à Bergiron, respectant en cela le catalogue de l'académie des beaux-arts. Le *Catalogue thématique des sources...* (*op. cit.*, notice 66, p. 18) le classe parmi les motets anonymes, spécifiant : « partition pouvant être attribuée à Belouard ou à Toutain ». Un an plus tard, Pierre Guillot, dans son *Catalogue des manuscrits musicaux de la bibliothèque municipale de Lyon* (*op. cit.*, p. 19), le date d'environ 1750 et l'attribue à Belouard, tout comme le catalogue de Jérôme Dorival et Corinne Pedrinis (*Catalogue des fonds musicaux conservés en Région Rhône-Alpes*, *op. cit.*, notice 109, p. 43–44) qui, s'il le répertorie comme une composition de Belouard, précise : « Auteur présumé : Mathieu Belouard ou Toutain ».

²¹⁷ Cf. annexe XXIII.

LA CONSTRUCTION LITTÉRAIRE

Le texte même du motet ne provient pas d'un seul et même psaume²¹⁸. Le titre, *Misericordias Domini*, verset par lequel débute l'œuvre, est le deuxième verset du psaume 88. Vient ensuite le psaume 145 (versets 4 puis 5), suivi du psaume 70 (verset 22). Le psaume 88 est repris dans la cinquième section du motet, qui en met consécutivement en musique les versets 8 et 10. Le motet se poursuit par un récit sur le psaume 56 (verset 8) pour se conclure par un chœur en deux parties, réunissant les versets 3 et 11 du psaume 144. L'ensemble est donc très complexe d'un point de vue strictement littéraire. Cinq psaumes sont utilisés, pour une œuvre comportant sept sections musicales, et les versets d'un même psaume ne se suivent pas nécessairement : le chœur final mentionné plus haut utilise deux versets éloignés du psaume 144. Malheureusement, cette nouvelle composition poétique ne présente aucune unité littéraire. Ce sont tout d'abord les pronoms, si chers aux psalmistes et dont l'emploi extrêmement étudié constitue une richesse essentielle des poèmes bibliques, qui présentent une grande disparité : le texte passe, de verset en verset, d'une expression à la première personne à une formulation plus neutre, désignant le Seigneur par la troisième personne, empruntant parfois le tutoiement au détour d'un troisième verset. Plus grave encore, les troncatures malvenues de certains versets les rendent partiellement inintelligibles. Citons, pour exemple, le dernier verset du motet, représentatif de la majorité des sections. Le voici, tel qu'il se présente dans la Bible (Ps. 144, 11), ici traduit en français et encadré des versets précédent et suivant²¹⁹ :

- v. 10 « Que toutes vos œuvres vous louent, Seigneur ;
 & que vos saints vous bénissent.
- v. 11 « Ils publieront la gloire de votre regne,
 & annonceront votre puissance ;
- v. 12 « afin de faire connoître aux enfants des hommes votre puissance,
 & la gloire si magnifique de votre regne. »

Le verset 11 est inséparable du verset 10, qui comporte le sujet complet de la phrase, que reprennent les stiques suivants. Le verset 12 fait également partie de la même phrase. Dans la construction de Bergiron, la troisième personne du pluriel, présente dans le verset 11, n'a pas été annoncée dans la section précédente – verset 3 du même psaume –, ce qui rend étrange la construction littéraire :

- v. 3 « Que le Seigneur est grand & qu'il est digne de louanges !
 Sa grandeur n'a point de bornes.

²¹⁸ Une recherche dans les concordances bibliques du texte latin nous a permis de retrouver la provenance des différents versets.

²¹⁹ La traduction provient de *La Sainte Bible traduite en français sur la Vulgate, op. cit.*

v. 11 « Ils publieront la gloire de votre regne,
 & annonceront votre puissance [...] »

Le choix de ces deux versets composant un même mouvement choral constitue une preuve évidente que la composition musicale se fait au détriment de la construction littéraire. Si le nouveau poème latin, formé par la juxtaposition des versets, conserve comme unité de sens l'idée de glorification du Seigneur, il ne respecte aucune règle littéraire. Le texte ne constitue donc évidemment pas un élément privilégié par Bergiron dans le choix des fragments musicaux.

LA JUXTAPOSITION DE FRAGMENTS MUSICAUX

L'alternance judicieuse des récits et des chœurs laisse penser que Bergiron a composé son arrangement en fonction des effectifs musicaux, plutôt que de la cohérence littéraire. Le compositeur n'a pas réécrit un motet ; il s'est contenté de choisir plusieurs fragments, ou sections, d'œuvres existantes et de les juxtaposer. L'élément unificateur est sans conteste la tonalité de *mi* mineur, passant parfois à son homonyme majeur. Le dispositif vocal comporte dessus, taille et basse solistes, ainsi qu'un chœur à cinq voix. Curieusement, alors que la taille de violon est présente dans les deux autres chœurs, le chœur médian ne fait appel qu'à la haute-contre instrumentale. Les flûtes n'interviennent qu'occasionnellement. L'effectif orchestral n'est donc pas homogène. Ce manque de cohésion apparent est dû essentiellement au procédé de composition du motet. Les extraits choisis par Bergiron manquent d'unité, bien qu'ils soient parfaitement cohérents du point de vue harmonique et respectent la structure globale du genre, avec des sections alternant récits et chœurs.

Les différentes sections proviennent de motets d'autres compositeurs. À partir de l'*incipit* latin des différents psaumes, dont sont extraits les différents versets, nous avons pu identifier la provenance des passages composant ce *Misericordias Domini*, présenté dans le tableau suivant ²²⁰ :

²²⁰ La base de données « Philidor » du Centre de musique baroque de Versailles, accessible sur son site internet (philidor.cmbv.fr), se révèle très utile dans ce genre de recherche : les *incipit* musicaux codés des versets des œuvres répertoriées y sont présentés, un thésaurus permettant une identification rapide.

Section	<i>Incipit</i>	Provenance
I.	« <i>Misericordias Domini</i> »	Non-identifiée.
II.	« <i>Exibit spiritus ejus</i> »	Nicolas Bernier, <i>Lauda anima mea</i> .
III.	« <i>Beatus cujus</i> »	Nicolas Bernier, <i>Lauda anima mea</i> .
IV.	« <i>Nam et ego confitebor tibi</i> »	Non-identifiée.
V.	« <i>Deus qui glorificatur</i> » et « <i>Tu dominaris</i> »	Non-identifiée.
VI.	« <i>Paratum cor meum</i> »	Nicolas Bernier, <i>Miserere mei Deus</i> .
VII.	« <i>Magnus Dominus</i> » et « <i>Gloriam regni tui</i> »	François-Joseph Valette de Montigny, <i>Exaltabo te</i> .

Malheureusement, la recherche concernant la provenance s'est révélée vaine pour les versets des mouvements I, IV et V (ps. 70 et 88). Le verset « *Nam et ego confitebor tibi* » (ps. 70, 22), tiré d'un *In te Domine speravi*, pourrait être extrait d'un motet de Bergiron lui-même, aujourd'hui perdu, qui portait le n° 2 au catalogue de l'académie. De fait, il ne correspond pas à l'*In te Domine speravi* de Salomon conservé, qui s'arrête au verset 11, tandis que Bergiron utilise ici le verset 22. Le psaume 88 est le *Misericordias Domini* qui donne son titre à la composition : le verset 2 sert de support au premier mouvement du motet et les versets 8 et 10 sont utilisés dans le cinquième mouvement. Un seul motet est mentionné sous ce titre, n° 146 du catalogue de l'académie des beaux-arts, dont Bergiron était bibliothécaire. C'est un motet de François Estienne qui a été perdu. Il existe par ailleurs un motet de Blanchard, également composé sur ce psaume, qui serait antérieur à la composition de Bergiron, mais c'est une œuvre différente de celle dont s'est servie le Lyonnais ²²¹.

Ces extraits non-identifiés correspondaient donc probablement à des œuvres aujourd'hui perdues. Il a en revanche été possible d'identifier quatre sections du *Misericordias Domini* ; elles proviennent toutes d'œuvres de Valette de Montigny ou de Bernier, cataloguées dans l'inventaire du Concert sous les n°s 41, 42 et 86. Ce sont toutes des partitions qui possédaient leur jeu de parties séparées ²²².

²²¹ Par ailleurs, l'académie des beaux-arts ne possédait pas ce motet. La bibliothèque nationale conserve une partition de ce *Misericordias Domini* de Blanchard, sous la cote H 521. Cf. MONGRÉDIEN (Jean) éd., *Catalogue thématique des sources...*, notices 223, p. 37.

²²² Quarante-trois parties séparées pour le *Lauda anima mea* de Bernier et l'*Exaltabo te* de Valette, quarante-quatre pour le *Miserere mei quoniam* de Bernier.

▪ Des œuvres de Bernier

Nicolas-Antoine Bergiron connaissait vraisemblablement Nicolas Bernier. On peut en effet supposer que les deux musiciens se soient rencontrés ou aient eu une correspondance. Outre le fait que le Lyonnais soit estimé du compositeur de la Sainte-Chapelle, comme le stipule l'annonce de 1768 déjà citée, d'autres indices laisserait entrevoir un lien entre Gouffet, frère cordelier organiste à Saint-Bonaventure, et Bernier, par exemple ²²³.

Les deux versets tirés du psaume 145 sont des fragments du *Lauda anima mea* pour grand chœur, soliste et orchestre de Nicolas Bernier. Le Concert de Lyon possédait cette œuvre, n° 41 du catalogue de l'ordre A. La partition et le matériel d'orchestre lyonnais sont aujourd'hui perdus, mais une partition manuscrite du motet est conservée à la bibliothèque nationale ²²⁴. Le premier mouvement emprunté à cette œuvre est le chœur « *Exibit spiritus ejus* », le second un récit sur le verset « *Beatus cujus Deus Jacob* » ²²⁵. Les deux sections, qui occupent dans l'œuvre lyonnaise les mêmes places que dans le *Lauda anima mea* d'origine, font l'objet de quelques aménagements. Alors que la partition parisienne est une version réduite, Bergiron copie deux parties de remplissage dans le chœur et une haute-contre de violon dans le récit. Il ajoute aussi vingt-neuf, puis quatre mesures dans la partie finale du chœur et six mesures de symphonie concluant le récit. Ce récit, initialement écrit pour une basse-taille, est transposé en clé d'*ut* 4 ²²⁶. De moindres détails, affectant parfois le rythme, la hauteur de note ou l'ornementation, différencient également les deux versions. Difficile néanmoins d'affirmer que Bergiron est lui-même l'auteur de ces arrangements et qu'il n'a pas simplement copié dans son *Misericordias Domini* une version du *Lauda anima mea* différente de l'unique source conservée. Les autres sections identifiées sont reprises de façon stricte, si l'on excepte le nombre de violons, ce qui accrédirait plutôt l'hypothèse d'une deuxième source du motet de Bernier, aujourd'hui perdue, ayant servi de modèle à Bergiron. Cette source pourrait être, bien entendu, la partition que possédait l'académie des beaux-arts.

Le Lyonnais transcrit un autre passage d'un grand motet de Bernier. Il s'agit cette fois du *Miserere mei Deus quoniam*. Le texte de ce psaume 55 s'enchaîne avec celui du psaume 56 dont est tiré le verset « *Paratum cor meum* ». L'académie des beaux-arts possédait l'œuvre, répertoriée à la suite du *Lauda anima mea* précédemment mentionné, sous le

²²³ Voir les *Affiches de Lyon*, n° 17, 27 avril 1768, p. 91. Sébastien Gaudelus (*Les offices de Ténèbres en France... , op. cit.*, p. 130) émet l'hypothèse d'un lien entre Gouffet et Bernier, relevant les similitudes entre les *Leçons de Ténèbres* de chacun d'entre eux, copiées en 1706 dans un même recueil aujourd'hui conservé à la bibliothèque municipale de Lyon (cote Rés. FM 133 971).

²²⁴ Sous la cote H 476. Les numéros considérés correspondent aux pages 5–21 et 22–24 de cette source.

²²⁵ Nous renvoyons à l'annexe XXIII présentant la structure du motet qui détaille ces extraits.

²²⁶ La basse-taille soliste est absente des compositions lyonnaises. Sur ce sujet, voir le chapitre III de notre deuxième partie (p. 290–291).

n° 42. La source lyonnaise est perdue, mais la bibliothèque nationale conserve encore deux partitions de ce motet, dont l'une correspond à l'extrait lyonnais²²⁷. Ici, contrairement aux versets précédents, le mouvement est entièrement identique dans les deux sources.

▪ Une œuvre de Valette de Montigny

Les deux passages composant le chœur final sont des fragments de l'*Exaltabo te* de François-Joseph Valette de Montigny. Cette pièce figure aussi parmi les motets à grand chœur que possédait l'académie lyonnaise, au n° 86 du catalogue. Les parties séparées de la symphonie, source unique de l'œuvre, sont conservées à la bibliothèque municipale de Lyon. Un travail de mise en partition de ce matériel d'orchestre nous a permis une comparaison avec le chœur du *Misericordias Domini*, même si l'absence des parties vocales dans l'*Exaltabo te* de Valette limite quelque peu la mise en regard. Bergiron a accolé deux chœurs, pour n'en créer qu'un seul, alors que dans le motet de Valette de Montigny les chœurs sont des sections bien distinctes, séparés par d'autres versets.

La première partie du mouvement choral, sur le troisième verset du psaume, possède une basse instrumentale identique²²⁸. La principale différence se situe au niveau des violons. L'harmonie est similaire, mais alors qu'il n'existe que quatre violons chez Valette (dessus, haute-contre, taille et basse de violon²²⁹), Bergiron en utilise cinq : il ajoute un deuxième dessus dès la douzième mesure du chœur, et ce jusqu'à la fin. La répartition des voix est affectée par ce changement : les cordes doublent systématiquement les cinq voix du chœur chez Bergiron, tandis que Valette était contraint d'abandonner une doublure, n'ayant que quatre violons. Si Bergiron ajoute un second dessus instrumental, celui-ci reprend souvent le dessus ou la haute-contre de violon composée par Valette. La partie réellement ajoutée par Bergiron est celle qu'il confie à sa taille de violon. Dans les petits chœurs, Valette ne prévoit aucune doublure pour le deuxième dessus vocal, tandis que le premier dessus est doublé par le dessus de violon et la haute-contre par la basse instrumentale sonnante à l'unisson avec les parties de remplissage ; mais l'ajout d'un dessus de violon permet à Bergiron de palier ce déséquilibre. Le musicien lyonnais est spécialiste de ces arrangements de symphonie : nous l'avons vu au sujet des parties de

²²⁷ La partition porte la cote H 475. Le récit considéré correspond aux pages 29–32. L'autre source de cette œuvre, également conservée à la bibliothèque nationale sous la cote H 474, présente quelques différences.

²²⁸ Bergiron ajoute un passage pour basse-continue, mesures 15–17, absent des parties de basse de Valette de Montigny. Il ajoute aussi des notes de passages dans les mesures 43–46 et 78. Parfois, des ornements supplémentaires sont présents dans les parties instrumentales de Valette. Celui-ci fait taire la basse dans les petits chœurs, tandis que Bergiron la met à l'unisson avec les parties intermédiaires.

²²⁹ Le matériel d'orchestre semble être complet, ce qui nous permet de penser qu'il n'existait que quatre violons dans l'*Exaltabo te* de Valette.

remplissage, il pratique souvent ces modifications lorsqu'il ajoute des haute-contre ou taille de violon aux motets qu'il recopie ou complète pour l'académie des beaux-arts ²³⁰.

Bergiron tronque les vingt-deux dernières mesures du premier chœur à **3** en *mi* mineur, pour l'enchaîner avec le dernier chœur à **2** en *mi* majeur. L'introduction d'une tierce majeure sur la cadence finale lui permet d'effectuer la transition. Ce chœur final, qui devient alors la deuxième partie du dernier chœur chez Bergiron, est recopié à l'identique si l'on en juge par le matériel d'orchestre de Valette, mis à part, là encore, l'ajout d'un cinquième violon par le Lyonnais. Le chœur est en fait beaucoup plus uniforme que le précédent, puisque les voix chantent de façon continue et sont systématiquement doublées ²³¹. La basse-taille chantant parfois à l'unisson avec la basse, le chœur est alors ramené à quatre voix. Dans ce cas, le deuxième dessus de Bergiron est écrit à l'unisson avec le premier et la partition suit la répartition d'origine de Valette. Le cas échéant, les cordes de Bergiron doublent les voix, à l'exemple du chœur précédent.

Les fragments musicaux sont donc choisis essentiellement pour leur conformité à la tonalité choisie et pour leur effectif. Si Bergiron ajoute un deuxième dessus de violon dans les extraits de Valette, les chœurs sont tous à cinq voix, mais l'orchestre n'est pas très homogène du point de vue des violons. Les fragments sont recopiés à l'identique, excepté quelques mesures ajoutées et un changement de tessiture par rapport à la composition de Bernier, ainsi que les différences que nous avons signalées dans la répartition des voix dans le chœur final, conséquence de l'ajout d'un violon par rapport à l'œuvre de Valette.

L'ÉCRITURE EN « FRAGMENTS » A LYON

Ce procédé d'écriture en « fragments » est extrêmement original pour le genre académique qu'est le Grand motet français. Il existe, dans le fonds lyonnais, un motet de Toutain qui est également constitué d'une succession d'extraits : *l'Incipite Domino*. Cependant, le cas est fondamentalement différent, puisque les versets ne sont pas des extraits de psaumes, mais ont été choisis plus largement dans toute l'Écriture sainte, ancien et nouveau testaments confondus. L'unité de l'œuvre réside essentiellement dans le fait que tous les mouvements sont du même compositeur. Le choix de fragments n'intervient que dans l'agencement du texte, support d'une composition usuelle.

²³⁰ Cette question des recompositions des parties intermédiaires est développée dans notre deuxième partie, au chapitre III (p. 338–343).

²³¹ Les doublures sont systématiques, sauf sur le mot « *potentiam* », traité de façon homosyllabique et suscitant des broderies aux violons.

Le *Misericordias Domini* semble avoir été joué, puisqu'il comportait quarante-trois parties séparées. Les autres motets de Bergiron, tous perdus, étaient peut-être composés de la même façon ²³². Le dernier, un *Sabvum me fac*, l'était de façon certaine, puisque le mot « fragments » est indiqué à la suite du titre. Avec le *Misericordias Domini*, ils sont entrés dans la bibliothèque entre 1754 et 1766, peut-être plus précisément dans les années 1761–1766 ²³³. C'est donc une pratique attestée, au moins sur cette durée assez tardive, de cinq années. Elle correspond à une période où le genre du Grand motet commençait à décliner ; est-ce un moyen pour Bergiron du Fort-Michon de revaloriser les partitions du répertoire du Concert ou encore de parer le manque d'inspiration du genre ? Il est intéressant de noter que les trois motets identifiés, entrant dans la composition du *Misericordias Domini*, figurent parmi les premiers numéros du catalogue : leur entrée dans la collection de musique de l'académie date du premier quart du siècle. C'est donc un répertoire déjà ancien qu'utilise Bergiron pour son arrangement. Le bibliothécaire excelle par ailleurs dans la composition de « fragments » de partitions lyriques. La bibliothèque de Lyon conserve encore quelques-unes des nombreuses partitions en « fragments modernes » ou arrangées en « concerts » des succès lyriques de l'époque, composées par Bergiron et mentionnées dans l'inventaire de l'académie ²³⁴. Ces œuvres sont toutes répertoriées avant 1729, donc bien avant la composition des motets. Cependant, le succès en France des « fragments » lyriques est avéré dans les années 1760, c'est-à-dire au moment même où Bergiron applique ce procédé au Motet à grand chœur ²³⁵.

B. Les compositeurs provinciaux

Le corpus étudié compte plusieurs compositeurs provinciaux : Belissen, Delaunay, Dorléans, Gautier, Levens, Pétouille, Salomon, Toutain et Valette de Montigny. Nous n'examinerons ici que les œuvres dont la source lyonnaise n'est pas une source unique et dont la partition laisse apparaître des signes d'interprétation.

²³² Voici les motets de Bergiron du Fort-Michon listés au catalogue de l'ordre A de la bibliothèque de l'académie des beaux-arts de Lyon : *In te Domine speravi* (n° 2), *Jubilate Deo* (n° 57), *Dies ira* (n° 79), *Sabvum me fac - fragments* (n° 276).

²³³ Cf. *supra* : note n° 65, p. 384.

²³⁴ *Inventaire... ordre B*, 27 mai 1754, *op. cit.* ; *Inventaire... ordre B*, 1742 et 1743, *op. cit.* Les « fragments modernes » sont les suivants : *Hypermnestre et Lyncée* (Rés. FM. 129 977), *L'Apothéose d'Hercule* (non-conservé), *La Chasse* (non-conservé), *La Fête de l'amour* (Rés. FM. 129 972), *La Fête marine* (non-conservé), *La Jalousie* (Rés. FM. 129 953), *La Pastorale* (non-conservé), *La Tempête* (non-conservé), *Le Désespoir* (non-conservé), *Le Retour de la paix* (Rés. FM. 129 948), *Thétis et Pelée* (Rés. FM. 129 952). Il serait très intéressant d'étudier ces œuvres, ce qui n'a jamais été entrepris.

²³⁵ Cf. LEMAÎTRE (Edmond), « Fragments (spectacles-fragments) » in : *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, *op. cit.*, p. 303 : « Vers 1760, [les fragments] furent un pis-aller au manque de renouvellement et d'inspiration constaté dans l'art lyrique. Peu d'entre eux convainquirent le public. »

1. Le *Nisi Dominus* de Belissen

Le *Nisi Dominus* est le seul conservé aujourd'hui, parmi les huit motets de Belissen que possédait l'académie des beaux-arts. La partition a été copiée en 1742 par Joseph Gavaudan ²³⁶.

La bibliothèque nationale conserve une autre source de ce *Nisi Dominus*, partition copiée à Lyon par Nicolas-René Simpol en avril 1748, sous la cote Vm¹ 1 318 ²³⁷. Cette copie est quasiment identique à celle de Gavaudan ; il est même fort probable que Simpol ait pris comme modèle cette dernière. La mise en page, excepté quelques mesures disparates, est strictement la même – notamment celle de la page de titre et la disposition des systèmes et des mesures. Les indications, par ailleurs d'une grande précision, sont recopiées à l'identique. Les nombreuses retouches, qui s'observent sur la source parisienne (grattages, papiers collés, pages arrachées pour être déplacées, corrections au crayon de couleur, indications supplémentaires, *etc.*) sont des rectifications effectuées après la copie de Simpol, ce qui ne saurait être pris en considération dans la comparaison des sources originales. Quatre passages, de quelques mesures chacun, ont en revanche été réécrits par Simpol lors de la copie : il s'agit essentiellement de formules mélodiques différentes ²³⁸. Simpol ajoute aussi, dans son travail, des numéros aux sections. Ces deux détails mis à part, cette source parisienne, telle qu'elle se présentait à l'origine, est bien conforme à celle de Gavaudan.

Le fonds musical parisien conserve également un jeu de soixante-six parties séparées, provenant du Concert spirituel. Mais celles-ci correspondent à une version remaniée des deux copies lyonnaises, dans laquelle l'œuvre est donnée à Paris le 15 mars 1750 ²³⁹.

La source conservée à Lyon offre des précisions sur la réception locale de l'œuvre. En effet, elle laisse apparaître au fil des pages des traces d'épingles, qui marquaient les coupes opérées en condamnant les pages concernées. Ces empreintes s'observent dans les passages suivants :

- *Duo*, haute-contre et basse : « *Nisi Dominus et edificaverit domum* », p. 1–10.
- Récit de bas-dessus : « *Ecce hereditas Domini filii* », p. 31–32.
- Chœur divisé : « *Sicut sagitta in manu potentis* », p. 33–54.

²³⁶ Gavaudan est recensé comme copiste Lyon–19. Cf. deuxième partie, chapitre II, p. 254–256.

²³⁷ Ces informations sont mentionnées à la fin de la copie. Sur Nicolas-René Simpol, voir « copiste Lyon–14 », deuxième partie, chapitre II, p. 248–250.

²³⁸ Ces mesures, différentes dans les deux copies d'origine, sont les suivantes :

- La 2^e mesure du 3^e système, p. 1 de la source lyonnaise.
- Les deux premières mesures du 1^{er} système, p. 5.
- Les trois dernières mesures du 2^e système, p. 27.
- Les six premières mesures du 1^{er} système, p. 28.

Le remaniement, *a posteriori*, du chœur final y empêche toute identification de tels passages.

²³⁹ Sous la cote Vm¹ 1 319. Cf. PIERRE (Constant), *Histoire du Concert Spirituel...*, *op. cit.*, p. 257.

Il est surprenant de constater que le *duo* initial pouvait être coupé lors d'une exécution, alors que c'est dans celui-ci qu'est énoncé le premier verset donnant son titre à l'œuvre. Au vu de la vingtaine de trous d'épingles, qui ont quasiment arraché les bords des pages 33 à 54, il apparaît évident que le passage à deux chœurs était presque systématiquement supprimé lors des concerts. Le récit qui précède a dû être épinglé avec, mais la trace d'épingle est très légère.

De plus, des annotations manuscrites ont été reportées, pour spécifier un effectif, un caractère, ou faciliter la lecture de la partition. On trouve ainsi, au crayon, les mots « chœur » (p. 10 et 30), « petit chœur » (p. 55), « gay » (p. 98), « vitte » (p. 102) ou encore un trait tracé (p. 71).

2. Le *Paratum cor meum* de Levens

Le *Paratum cor meum* de Levens, datant des années 1754–1760, est également le seul motet conservé de ce musicien dans le fonds lyonnais. Les deux autres sources en partition de ce motet, conservées à Paris et Aix-en-Provence, sont conformes au manuscrit lyonnais. Ce dernier présente la seule différence, dans le *duo* « *In Deo faciemus virtutem* » (p. 39–42), de transposer en *fa* 4 une des deux voix récitantes, écrite à l'origine en *fa* 3. Le *duo* se trouve chanté à Lyon par deux basses, au lieu d'une basse-taille et d'une basse. Cette différence se situe uniquement au niveau de la transcription, sans affecter la hauteur des notes.

La partition du Concert de Lyon comporte plusieurs ajouts manuscrits, d'une encre plus pâle et d'une graphie plus grosse. On y relève les inscriptions « seul » (p. 2 et 33), « Chœur » (p. 5, 22, 42 et 45), « petit chr » (p. 5), « tous » (p. 7), « quinqué » (p. 15), la correction du nombre de mesures à compter (p. 21 et 32), « *Duo* » (p. 37 et 43), « *Duo* de Basses » (p. 38 et 43). Deux croix ont été dessinées, au crayon, pour signaler des entrées de voix au milieu du chœur « *Exaltare super calos* » (p. 28 et 29).

Les pages massicotées, si elles n'offrent souvent plus de pagination, laissent encore apparaître de nombreux trous d'épingles, dont voici la localisation :

- Quintette : « *Confitebor Domine* », p. 15–22.
- Chœur : « *Exaltare super calos* », p. 23–32.
- *Duo* de basses : « *In Deo faciemus virtutem* », p. 39–42.

Le chœur central n'est percé que d'une paire de trous par page, mais le premier ensemble en compte douze et le dernier six ²⁴⁰. L'exécution dont témoigne la partition

²⁴⁰ Sur les p. 15–22 et 39–42, l'empreinte laissée par l'épingle montre que celle-ci perçait trois fois le papier, au lieu des deux fois constatées généralement.

pourrait être celle du 3 janvier 1759, unique mention dans la presse, à moins que l'œuvre n'ait été donnée auparavant ²⁴¹.

3. Le *Confitebor tibi* (ps. 110) de Pétouille

C'est à la bibliothèque municipale de Lyon que se trouvent les deux uniques motets de François Pétouille dont la musique soit connue : le *Beati omnes qui timent* et le *Confitebor tibi* (ps. 110). La première de ces sources est unique, puisqu'elle n'est conservée qu'à Lyon ; la partition n'offre aucun signe témoignant d'une utilisation.

La bibliothèque nationale possède également une partition et un jeu de parties séparées de ce deuxième motet de Pétouille ²⁴². La partition lyonnaise ne porte pas de numéro et l'inventaire des grands motets de l'académie des beaux-arts en recense deux : un *Confitebor* au n° 82 et un *Confitebor tibi* au n° 257. L'académie possédait donc vraisemblablement deux partitions d'une même œuvre ; le manuscrit conservé, don de M^{lle} Périssette, correspond sans doute au n° 257 ²⁴³.

Le *Confitebor tibi* de Pétouille conservé à Paris est une version assez différente de la source lyonnaise, bien qu'elle en suive exactement la structure générale ²⁴⁴. Voici, présentées dans le tableau suivant, les modifications constatées :

Section	Comparaison	Source parisienne	Source lyonnaise
I. Récit « <i>Confitebor tibi Domine</i> »	Similaire Quelques notes différentes		Ajout 2 mesures de symphonie
II. Chœur « <i>Magna opera Domini</i> »	Très remanié Inversion d/hc Inversion t/bt Construction différente de la fugue	Ajout 8 mesures de symphonie Total : 23 mesures	Ajout hcvn/tvn Total : 28 mesures
III. Récit « <i>Confessio et magnificentia</i> »	Remanié	Récit de dessus	Récit de taille Ajout d'une reprise
IV. Duo « <i>Memoriam fecit</i> »	Similaire	<i>Duo</i> 2 basses-tailles	<i>Duo</i> basse/basse-taille

²⁴¹ Cette exécution est mentionnée dans les *Affiches de Lyon*, n° 1, 3 janvier 1759, p. 2.

²⁴² La source parisienne est conservée sous forme de partition (BNF, H 488) avec les parties séparées correspondantes (BNF, H 460 et Bibliothèque du Conservatoire, L 18 679).

²⁴³ Sur M^{lle} Périssette, voir notre deuxième partie, chapitre I (p. 168–169).

²⁴⁴ Le *Catalogue thématique des sources...* (*op. cit.*, notices 1 660 et 1 662, p. 194) signale que la partition lyonnaise est une « version légèrement remaniée » de la source parisienne.

Section	Comparaison	Source parisienne	Source lyonnaise
V. Récit - chœur « <i>Memor erit in sæculum</i> »	Très remanié Basse-continue différente Construction différente de la fugue	Changement mètre : $\frac{3}{8}$ Total : 78 mesures	Changement mètre : $\frac{3}{8}$ Total : 82 mesures
VI. Chœur « <i>Fidelia omnia mandata</i> »	Très remanié Construction différente de la fugue	Fin : modulation au ton de la dominante	Pas de modulation
VII. Récit « <i>Redemptionem misit Dominus</i> »	Similaire Quelques notes différentes		
VIII. <i>Quatuor</i> « <i>Sanctum et terribile nomen ejus</i> »	Très remanié Différence de forme : éléments supprimés, ajoutés	Total : 77 mesures	Total : 91 mesures
IX. Chœur « <i>Laudatio ejus manet</i> »	Très remanié Construction différente	Nombreux passages supprimés	
X. Chœur « <i>Gloria patri et filio</i> »	Très remanié Différence de forme : éléments supprimés, ajoutés	Total : 57 mesures	<i>Trio</i> avant le chœur Total : 86 mesures

Globalement, les chœurs en imitations ont été très retouchés : s'ils débutent de façon identique et sont construits sur les mêmes éléments, les entrées fuguées sont très vite bouleversées. Les passages en symphonie de ces mouvements peuvent être conservés à l'identique, mais les chœurs de la version lyonnaise sont au total plus longs que les parisiens. À ces différences formelles s'ajoute le fait que, contrairement à la source lyonnaise, la partition parisienne est réduite : la haute-contre et la taille de violon n'y sont pas transcrites. Quant aux récits, ils sont identiques, pour la majorité. Il en résulte donc une version lyonnaise assez différente de la source conservée à Paris, principalement dans les passages choraux. Le motet donné par M^{lle} Périsset à l'académie des beaux-arts est plus long que la source parisienne.

Cette partition lyonnaise a été jouée, comme l'attestent l'indication « basse-taille » ajoutée au crayon (f^o 16), les paroles souvent complétées et les différents passages barrés à l'encre ²⁴⁵.

²⁴⁵ Les passages barrés sont au nombre de deux. Le premier (f^o 28 v^o-29) concerne des mesures de reprises du récit « *Redemptionem misit Dominus* ». Il s'agit en fait plutôt d'une erreur du copiste qui transcrit deux fois la même chose. L'autre passage barré se situe au milieu du *quatuor* « *Sanctum et terribile nomen ejus* » : les deuxième et troisième des quatre sections imitatives sont supprimées (f^o 31 v^o-32). Les pages sont numérotées par *folio*.

C. Les compositeurs de la Cour et de la capitale

Le répertoire de motets à grand chœur de l'académie des beaux-arts, nous l'avons vu, est majoritairement constitué des œuvres des compositeurs de la Cour et des grandes institutions parisiennes. Les motets de Bernier, Campra, Colin de Blamont, Desmarest, Lalande, Lalouette ou Lully, conservés à Lyon, peuvent donc souvent être mises en regard avec d'autres sources, parisiennes pour la plupart. Cette comparaison permet, comme pour le motet de Pétauille précédemment étudié, de faire émerger les différences ou les similitudes de versions et de percevoir les adaptations que pouvaient subir les œuvres du genre à Lyon.

1. Les grands motets de Bernier

Le Concert a acquis les motets de Bernier par périodes. Les trois premières œuvres, entrées dans la collection avant les années 1720, sont répertoriées au catalogue sous les n^{os} 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* (n^o 39) à Lyon, le 17 août 1721, mentionnée dans *Le Mercure galant* du mois suivant²⁴⁶. Les deux partitions de motets à grand chœur de Nicolas Bernier, conservés aujourd'hui dans le fonds lyonnais, ont été réalisées par un même copiste (Lyon-30) et sont toutes deux identiques par leur petit format et leur reliure, de type D. Elles appartiennent à une série, numérotée de 90 à 97, dans laquelle se trouvent cinq compositions de Bernier²⁴⁷ : 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 caeli* (n^o 134) et d'un *Exultate justi* (n^o 248). La première est entrée dans la bibliothèque peu après 1727, la deuxième vers 1760²⁴⁸.

Les partitions du *Cantate Domino* et du *Cum invocarem* ne portent pas de trace évidente d'exécution ; seuls les nombres de mesures à compter, inscrits à l'encre après chaque section, indiquent l'élaboration des parties séparées, qui sont d'ailleurs mentionnées dans le catalogue de l'ordre A²⁴⁹. Quelques petits signes apparaissent également sur la partition du *Cum invocarem*, au dessous des portées : « Λ » (p. 25 et 88, sous la basse-continue), « + » (p. 89, sous le troisième dessus instrumental). La mention « violon 1^{er} » a aussi été ajoutée sur la première page.

²⁴⁶ *Le Mercure galant*, « Lettre du 7 septembre 1721 », septembre 1721, p. 197–201. Cet article est transcrit dans le chapitre IV de notre première partie (p. 121–122).

²⁴⁷ Sur la justification de cette série, voir le point de notre deuxième partie (p. 203–204).

²⁴⁸ Le *Regina caeli* précède juste les motets d'Estienne, qui ont été reversés à la bibliothèque de l'académie des beaux-arts après la dissolution de l'académie des Jacobins en 1727. Le n^o 245 – *Credidi propter* de Belissen – a été copié en 1761 et le n^o 249 – *Dominus regnavit* de Belouard – en 1760, ce qui permet de dater l'*Exultate justi* de Bernier.

²⁴⁹ Le *Cum invocarem* comporte 32 parties séparées, le *Cantate Domino* en comporte 46.

Les sources des motets à grand chœur de Bernier sont, sauf exception, des sources uniques ²⁵⁰. Il est, par conséquent, impossible de savoir si les motets copiés pour l'académie de Lyon ont subi des modifications par rapport à une pièce originale. Seuls les extraits du *Lauda anima mea* et du *Miserere mei Deus quoniam* insérés dans la composition en « fragments » du *Misericordias Domini* de Bergiron de Briou – qui sont analysés plus haut ²⁵¹ – ont pu fournir des éléments. Ces passages auraient été copiés à partir des partitions des motets que possédait l'académie des beaux-arts, inventoriés aux n^{os} 41 et 42. Si l'extrait du *Lauda anima mea* présente plusieurs modifications par rapport à la version de la bibliothèque nationale, celui du *Miserere mei Deus* est en revanche identique. Doit-on généraliser cette comparaison à la totalité des deux œuvres ? Si les modifications de la première attestent bien d'une version différente, rien ne prouve que la seconde n'ait pas subi de changements sur d'autres sections. De plus, il se pourrait tout aussi bien que Bergiron lui-même ait opté pour ces aménagements de la musique de Bernier, alors que les partitions de l'académie des beaux-arts, dont il s'est servi de modèle, étaient conformes aux versions parisiennes. Quoi qu'il en soit, la présence de ces extraits signale que Bernier était encore de mode à Lyon dans les années 1760–1765, époque où Bergiron rassemble ces fragments dans son *Misericordias Domini*.

2. Les grands motets de Campra

Les motets à grand chœur de Campra, très populaires, sont plus de cent cinquante. Ils ont suscité de nombreuses études : citons notamment la thèse de Conan Jennings Castle sur le sujet et les travaux d'Anne Baker, qui s'applique à décrire toutes les sources des grands motets conservés ²⁵².

L'académie des beaux-arts de Lyon possédait dix-neuf motets à grand chœur de Campra. Singulièrement, ceux-ci se répartissent sur tout le catalogue, exactement du premier au dernier numéro (n^{os} 1 et 284). La bibliothèque municipale de Lyon conserve trois partitions manuscrites provenant de cette collection. On compte aussi quelques parties séparées du *Deus in nomine tuo*, ancienne possession de la comtesse de Chambure, et d'un *Te Deum*, provenant probablement de l'académie des beaux-arts. De l'*In convertendo* gravé, le fonds musical possède deux exemplaires : l'un provient de l'académie des beaux-

²⁵⁰ Le *Catalogue thématique des sources...* (*op. cit.*, p. 23–25) dénombre onze œuvres en partition, dont certaines ont un jeu de parties séparées correspondant. Seul le *Miserere mei Deus quoniam* est conservé en deux sources différentes. Mis à part les motets lyonnais, toutes les autres compositions sont déposées à la bibliothèque nationale.

²⁵¹ Voir *supra* p. 433–440.

²⁵² CASTLE (Conan Jennings), *The grands motets of André Campra*, thèse de doctorat, Université de Michigan (États-Unis), 2 vol., 1962, 297 p. ; 230 p. BAKER (Anne), « The Church Music of André Campra. A reconsideration of the Sources », in : *Recherches sur la musique française classique*, t. XXII, 1990, p. 89–130 ; « La musique religieuse d'André Campra », in : LESURE (François) éd., *Le concert des muses, promenade musicale dans le baroque français*, Paris : Klincksieck/CMBV, 1997, p. 285–305.

arts, l'autre de la collection de Jean-Pierre Christin. La richesse de ce fonds musical du Concert lyonnais réside dans le fait qu'il comporte trois copies manuscrites uniques – *In exitu Israël*, *Beati omnes* et *Te Deum* –, ces sources ne se retrouvant dans aucune autre collection. Tous ces motets, excepté le *Beati omnes* plus tardif, sont antérieurs à l'arrivée de Campra à Versailles en 1723 ²⁵³.

LES MOTETS MANUSCRITS

▪ Le *Beati omnes qui timent*

Sur la reliure de cette première partition, sont inscrits deux numéros (« n° 272 », « ou n° 280 »), qui ne correspondent pas au catalogue du Concert ²⁵⁴. La présence du cachet de l'Académie des beaux-arts atteste cependant sa provenance. Les numéros apposés, bien qu'erronés, situeraient son acquisition vers les années 1765 ²⁵⁵. La partition, dont les pages ont été massicotées, est très sale et peu soignée ; mais aucune indication d'exécution n'y apparaît. La source lyonnaise constitue une source unique. Il ne nous semble pas exact d'affirmer, comme le fait Anne Baker, qu'il s'agit d'une révision du motet du même titre, extrait du quatrième livre gravé de petits motets, datant de 1706 ²⁵⁶. En effet, malgré quelques similitudes dans le traitement du texte et une similarité du style, il y a très peu de ressemblances tangibles : les deux compositions sont absolument différentes, aussi bien du point de vue structurel, que mélodique ou harmonique.

▪ Le *Deus noster refugium*

Quatre sources complètes existent du *Deus noster refugium* de Campra ²⁵⁷. Le manuscrit lyonnais est une deuxième version de l'œuvre, la première étant le manuscrit autographe de 1727 ²⁵⁸. La partition provenant de la maîtrise de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence correspond également à cette deuxième version ²⁵⁹. Les deux manuscrits sont assez conformes, même si des différences peuvent y être relevées. La source lyonnaise est vraisemblablement antérieure à la source aixoise, puisqu'elle comporte encore une quinte

²⁵³ Cf. BAKER (Anne), « La musique religieuse d'André Campra », *op. cit.*, p. 296. Thierry Favier émet aussi cette hypothèse dans son ouvrage sur le genre (*Le motet à grand chœur...*, *op. cit.*, p. 414).

²⁵⁴ Le n° 272 est le *Deus venerunt gentes* de Madin ; le n° 280 est le *Confitemini Domino* de Campra. L'inventaire ne répertorie par ailleurs aucun *Beati omnes* de Campra.

²⁵⁵ La mise à jour de l'inventaire, le 7 juin 1766, se situe entre les n°s 277 et 278. L'indication « 1739 » inscrite trois fois sur la partition, après la double barre finale, ne correspond peut-être pas à la date de la copie.

²⁵⁶ CAMPRA (André), *Motets a I, II, et III voix. sans Symphonie, et avec Symphonie. Livre Quatrième Dedié à Monseigneur Par M. Campra.*, Paris : Ribou, 1706, RISM C 693. Cf. BAKER (Anne), « The Church Music of André Campra », *op. cit.*, p. 115.

²⁵⁷ Cf. BAKER (Anne), « The Church Music of André Campra », *op. cit.*, p. 116.

²⁵⁸ Ce manuscrit est conservé à Paris, BNF, H 410.

²⁵⁹ Cette partition est déposée à la bibliothèque Méjanes, sous la cote FC Ms. 1–4

de violon, ce qui n'est pas le cas dans le manuscrit d'Aix ²⁶⁰. Le petit chœur de dessus « *Dominus virtutum nobiscum* » a été supprimé de la copie provençale. Dans le récit de haute-contre qui suit, « *Venite et videte opera Domini* », le hautbois a également été omis dans cette même source.

On trouve également, ça et là, quelques erreurs de copie, des ajouts d'agrément dans la partition lyonnaise et de petites divergences d'effectif ²⁶¹. Parmi ces dernières, signalons plusieurs changements de clés entre les voix de basse-taille et de basse. La partition aixoise transcrit parfois la partie vocale de *fa* 3, en une partie en *fa* 4 : le récit de basse-taille « *Deus in medio ejus* » devient un récit de basse dans le manuscrit aixois, tandis que le *duo* de basses-tailles « *Arcum conteret* » de la partition lyonnaise se transforme en *duo* de basses. Ce changement de tessiture n'apparaît que par la clé de lecture, la hauteur des notes n'étant pas affectée par cette transcription.

La partition du *Deus noster refugium* conservée à Lyon a été jouée dans les années 1740 : les noms des récitants y sont indiqués au crayon ²⁶². Plusieurs indications d'effectif – « flutes seules », « flutes et haubois », « seul » ou encore « tous » – semblent avoir été ajoutées par une autre plume (p. 58, 64, 65 et 67). Le cahier contenait à l'origine la partition de l'*Omnes gentes* de Dupin (n°64), qui faisait suite au motet de Campra (n° 63). Les pages en ont été arrachées pour ranger le motet de Dupin à sa place, comme il est indiqué sur la dernière page ²⁶³. Ce motet est aujourd'hui perdu.

▪ *L'In exitu Israël*

L'In exitu Israël a été probablement copié en même temps que le *Confitemini Domino* de Lalande, par le copiste Lyon–38. La partition est vierge de toute annotation. La source lyonnaise est l'unique source en partition de l'œuvre, mais la bibliothèque nationale en possède deux parties de récitant dans un recueil comprenant les parties séparées de plusieurs motets de Campra ²⁶⁴. Ces parties correspondent exactement à la source en

²⁶⁰ La quinte de violon a été retirée de la partition de la cathédrale Saint-Sauveur, sans que la haute-contre et la taille n'en soient affectées. Le copiste aixois avait sûrement sous les yeux une source comportant cette quinte, comme l'indiquerait l'erreur de copie sur la portée de taille de violon p. 247–248. Nous expliquons ce point dans le chapitre III de notre deuxième partie, concernant les éléments musicaux (p. 329 et 337–338).

²⁶¹ Dans le chœur « *Sonnerunt et turbata sunt* », sur la première portée de basse, on peut lire « Bassons » dans la source lyonnaise, « Basse de violon » dans la source aixoise. Le rythme de la basse-continue de ce même chœur est parfois simplifié dans la source lyonnaise. Dans le chœur « *Conturbata sunt gentes* », l'intervention de la basse-taille soliste porte la mention « seul » dans la source lyonnaise, tandis qu'elle est doublée de la basse dans le manuscrit d'Aix. L'indication « basse de viole » est ajoutée dans la partition aixoise, dans le *duo* « *Arcum conteret* ». Celle de « flutes seules » se transforme en « violons » dans ce même manuscrit. Dans le chœur final, des hautbois sont ajoutés aux flûtes.

²⁶² Pour le détail de ces noms figurant sur le *Deus noster refugium*, voir notre deuxième partie (p. 293–294).

²⁶³ « Le motet *omnes gentes*, de M. Dupin qui étoit icy, en a été otez pour le mettre en son rang ».

²⁶⁴ Ces deux parties, de dessus et basse vocales, sont conservées sous la cote Vm¹ 1 103.

partition lyonnaise, autant que l'on puisse en juger, puisqu'elles constituent une source très lacunaire ²⁶⁵.

▪ **Le *Te Deum***

Le *Te Deum* de Campra est conservé à Lyon sous la forme de trois parties séparées, toutes trois des dessus instrumentaux des chœurs. Les feuillets reliés ne comportent aucun indice de provenance, mais le catalogue de l'académie des beaux-arts recense bien un motet de Campra sous ce titre, portant le n° 50. Le copiste (Lyon-33) est aussi l'auteur de l'*Ecce Domine* de Gautier, partition qui appartenait à cette académie. L'attribution à Campra a été ajoutée par une deuxième main sur les partitions. Sur la dernière partie, on peut lire : « toutes ces parties son de M [?] ». Le dernier mot, malheureusement arraché dans le coin de la page, aurait pu fournir un élément supplémentaire. Anne Baker date ce motet d'environ 1729 ²⁶⁶. Mais, si la partition est entrée dans la bibliothèque du Concert dans les premières, elle pourrait même être antérieure à cette date. En effet, elle est acquise bien avant l'entrée massive des partitions de l'académie des Jacobins, consécutive à sa dissolution en 1727.

La structure de ce motet, reconstituée et présentée en annexe ²⁶⁷, permet une comparaison avec la source autographe en partition, conservée à la bibliothèque nationale sous la cote H 426. Malgré un style similaire, la partie lyonnaise ne correspond à l'autographe ni du point de vue thématique, ni pour la longueur des sections, la tonalité générale, la métrique ou le caractère. Il s'agit, par conséquent, de deux compositions différentes. Le découpage et la disposition des chœurs demeurent cependant identiques dans les deux sources. Campra a probablement composé plusieurs *Te Deum* ; diverses exécutions d'une nouvelle mise en musique de l'hymne par Campra sont signalées de son vivant ²⁶⁸. Malheureusement, seuls la source lyonnaise, le manuscrit autographe et le matériel parisiens sont conservés.

²⁶⁵ Les agréments sont placés aux mêmes endroits, mais la partition comporte quelques petites notes supplémentaires.

²⁶⁶ BAKER (Anne), « The Church Music of André Campra », *op. cit.*, p. 122.

²⁶⁷ Cf. annexe XV.

²⁶⁸ BAKER (Anne), « The Church Music of André Campra », *op. cit.*, p. 118.

LES PARTITIONS GRAVEES

▪ **Le *Deus in nomine tuo* (1^e livre de motets à grand chœur)**

L'académie des beaux-arts ne possédait pas les deux livres de grands motets de Campra, l'un gravé en 1737 puis réédité en 1749, l'autre en 1738²⁶⁹ : les titres des quatre motets, contenus dans ces deux livres, ne figurent pas dans l'inventaire de la bibliothèque, parmi les dix-neuf motets de cet auteur.

Cependant, un exemplaire de la collection de la comtesse de Chambure, détaché du premier livre, est conservé à la bibliothèque municipale de Lyon. La partition, de reliure moderne, ne comporte aucune trace manuscrite. De cette même collection proviennent cinq parties séparées manuscrites : une haute-taille récitante, deux basses-tailles ou concordants récitants, ainsi que deux basses-continues²⁷⁰. L'encre est de plusieurs teintes, mais l'on peut identifier des ajouts manuscrits offrant des précisions musicales, telle que la tessiture d'un récit, ou encore sa tonalité. La copie de ces parties séparées ne comporte aucune erreur ; elles constituent un matériel extrêmement fidèle à l'édition gravée. Seule différence notoire, déjà observée dans des sources précédentes, le changement de tessiture dans le récit « *Averte mala inimicis* ». Celui-ci, pour basse-taille dans la partition gravée, est d'abord confié à la basse récitante dans le matériel lyonnais. Par la suite, il est tout de même recopié à la fin des parties de basses-tailles.

▪ **L'*In convertendo* (3^e livre de motets à voix seules)**

L'académie lyonnaise possédait, en revanche, deux exemplaires de l'*In convertendo*, extrait du troisième livre de motets à voix seules, gravé en 1703 par Christophe Ballard²⁷¹ : ces deux exemplaires lui ont été légués, l'un par l'académie des Jacobins vers 1727, l'autre par Jean-Pierre Christin en 1756. Curieusement, l'*In convertendo* à grand chœur est le premier numéro de l'inventaire de l'académie des beaux-arts, ce qui suppose qu'il ait été acquis dès 1713. Or, même si Jean-Pierre Christin est le co-fondateur de l'académie des beaux-arts, sa bibliothèque ne se confondait pas de son vivant avec celle de la société²⁷². L'académie possédait donc vraisemblablement un troisième exemplaire, antérieur aux deux volumes conservés.

²⁶⁹ CAMPRA (André), *Pseaumes mis en musique à grand chœur dédiés au Roy par M. Campra maître de musique de la Chapelle de sa Majesté Livre premier*, Paris : de La Croix, 1737 ; *Pseaumes mis en musique à grand chœur dédiés au Roy par M. Campra Maître de Musique de la Chapelle de sa Majesté Livre second*, Paris : veuve Boivin, 1738. Le premier livre contient le *Notus in Judaea Deus* et le *Benedictus Dominus*, le deuxième le *Deus in nomine tuo* et le *Cantate Domino* (ps. 95).

²⁷⁰ Les parties séparées sont cotées indépendamment de la partition (Rés. FM 31 636). Cette dernière n'est pas référencée dans le catalogue de Laurent Guillo (*Catalogue de la musique imprimée avant 1801...*, *op. cit.*).

²⁷¹ CAMPRA (André), *Motets a I et II voix... livre troisieme, op. cit.*, p. 55–116.

²⁷² Ceci ne semble pas avoir été le cas pour Bergiron : *cf.* deuxième partie, chapitre II (p. 221–222).

– L'exemplaire de l'académie des Jacobins

La première des deux sources gravées porte, sur la page de titre, les cachets des deux académies lyonnaises – Jacobins et beaux-arts – ainsi que l'inscription à la plume : « l'academie des jacobins ». Cet exemplaire n'a pas été numéroté lorsqu'il a été reversé à l'académie des beaux-arts²⁷³. Le volume contient le titre et l'intégralité du troisième livre de motets de 1703, suivi de quatre pages de papier à musique, réglées à la main, et de neuf pages vierges sur lesquelles des traits verticaux ont été tracés au crayon pour faciliter une éventuelle réglure²⁷⁴. La partition est en très bon état et les pages correspondant au grand motet ne comportent aucune trace de crayon²⁷⁵.

– L'exemplaire de Jean-Pierre Christin

Christin possédait une riche bibliothèque personnelle, dont les volumes de musique seront reversés, un an après sa mort, à la bibliothèque du Concert²⁷⁶. Cette collection est riche de plusieurs œuvres de Campra, dont les trois premiers livres de motets à une, deux ou trois voix. Ces trois livres sont reliés en un unique volume, dans lequel se trouve l'*In convertendo*. L'indication « 20 m » est portée au-dessus de la première lettre enluminée (p. 55). Il s'agit peut-être d'une indication de durée. C'est là la seule trace manuscrite de la partition.

3. Le *Te Deum* de Colin de Blamont

Des motets de François Colin de Blamont, publiés en 1732, le plus célèbre est bien son *Te Deum*. Le Concert de Lyon acquiert la partition en même temps que les vingt livres de grands motets de Lalande. La composition de Colin de Blamont se trouve répertoriée au beau milieu de cette collection²⁷⁷. C'est là l'unique motet à grand chœur de ce maître de musique dont disposait l'académie des beaux-arts de Lyon. Cependant, elle possédait, par ailleurs, plusieurs partitions gravées d'œuvres lyriques de ce compositeur : *Le Caprice d'Erato*, *Les Festes grecques et romaines*, ballet héroïque plusieurs fois donné sur la scène de

²⁷³ Voir, sur l'académie des Jacobins, le chapitre II de notre première partie (p. 64–73).

²⁷⁴ Les deux premiers feuillets de papier réglé sont vierges. Sur le *recto* du troisième a été copiée une partie de basse vocale : « Vaste mer dont le calme perfide ». Le *verso* contient quelques mesures instrumentales en *ut* 3, qui sont reprises sur la page suivante, accompagnée d'une portée écrite en *fa* 4.

²⁷⁵ Dans le motet qui suit, p. 117–131, la portée de premier dessus de violon est systématiquement signalée par un trait au crayon.

²⁷⁶ Voir, dans notre deuxième partie, la section consacrée à la bibliothèque de Christin, au chapitre sur la bibliothèque du Concert (p. 163–164). La bibliothèque municipale conserve encore, de sa collection, les trois premiers livres de petits motets imprimés (Rés. FM 129 873), et les partitions gravées d'*Alcine* (Rés. FM 27 291), du *Carnaval de Venise* (Rés. FM 133 636), d'*Hésione* (Rés. FM 133 638) et des *Muses* (Rés. FM 133 641).

²⁷⁷ Il porte le n° 183 ; les motets gravés de Lalande sont répertoriés entre les n°s 173 et 207.

l'opéra lyonnais entre 1741 et 1750, *La Feste de Diane*, nouvelle entrée ajoutée au titre précédent, et *Le Retour des Dieux*²⁷⁸.

La partition du *Te Deum*, encore conservée aujourd'hui à Lyon, offre un champ d'étude important quant à la réception des compositions parisiennes en province et à la pratique musicale lyonnaise. En effet, la partition gravée, détachée de son livre d'origine et reliée à part, présente de petits remaniements²⁷⁹. Ceux-ci sont immédiatement repérables par des corrections et ajouts manuscrits ou des papiers collés. En voici la liste, tels qu'ils apparaissent sur la partition :

Section	Page	Annotations à l'encre	Papiers collés	Commentaires
Symphonie	p. 84	« Ritourné » « Rité »		
	p. 86	Croix (au crayon)		
Petit chœur « <i>Tibi omnes angeli</i> »	p. 100	« Lentem ^t »		
	p. 101	« Leger & gracieux »		
Récit « <i>Pleni sunt cali</i> »	p. 118 et 119	Mes. 4–7 (dvn 1) : grattées puis réécrites une octave en dessous. Corrections de rythme : silences et notes barrés. Quelques notes descendues d'une tierce.		
	p. 120		6 mesures réécrites : cadence finale.	Ajout de 4 mesures : répétition du mot « <i>gloria</i> ».
Trio « <i>Te gloriosus</i> »	p. 120		3 mesures réécrites : entrée haute-contre. 4 mesures réécrites : entrée dessus.	Ajout de 2 mesures : répétition des mots « <i>Te gloriosus</i> ». Ajout de 2 mesures : répétition des mots « <i>Te prophetarum</i> »
Récit « <i>Tu rex gloria</i> »	p. 124 à 127	« Violons » « tous » « Flute seule » « B. C. »		
Trio « <i>Tu devicto mortis</i> »	p. 129	« gravement »		
	p. 130	« Lentement et gracieux »		
	p. 132	« Pesamment sans lenteur »		

²⁷⁸ *Le Caprice d'Erato ou les Caractères de la Musique* (Rés. 133 652), *Les Festes grecques et romaines* (Rés. 133 603), *La Feste de Diane* (Rés. FM 133 651) et *Le Retour des Dieux sur la Terre* (Rés. FM 133 633). Pour *Les Festes grecques et romaines*, Cf. VALLAS (Léon), [1932], p. 217, 240 et 247. Le livret des *Festes grecques et romaines*, datant de 1741, est conservé à la bibliothèque municipale de Lyon sous la cote 114 576.

²⁷⁹ La partition est détachée du livre de *Motets à une et deux voix avec symphonie, sans symphonie, et à grand chœur... livre premier*, Paris : Boivin et Le Clerc, grav. L. Hüe, 1732, [RISM C 3318](#). Les pages 83–169 occupent le volume relié conservé à Lyon. Le *Te Deum* commence au *recto* d'un feuillet, p. 84 ; le livre s'ouvre donc sur la fin du motet précédent, p. 83.

Supprimé :

Section	Page	Annotations à l'encre	Papiers collés	Commentaires
Chœur « <i>Salvum fac populum tuum</i> »	p. 135	« Gracieusement sans lenteur »		Changement de caractère (initialement : « lentement »)
	p. 140	[Legerem] « et marqué, sans vitesse »		
Récit « <i>Per singulos dies</i> »	p. 146 et 147	« Toutes les Basses avec les Violons et Parties du milieu » « B. C. et Bassons » « tous » Points sur les croches		
	p. 147	« Lentement »	8 mesures réécrites : cadence finale.	Ajout de 7 mesures : répétition du dernier stique.
Récit « <i>Dignare Domine die isto</i> »	p. 148	« Tous »		

Ainsi, si la partition n'est affectée ni dans sa structure, ni dans son effectif, quelques changements ont été opérés, allongeant les sections de quelques mesures, par quatre fois. Les passages réécrits sont recopiés sur un morceau de papier réglé à la main, puis collés directement sur le système concerné. Ce papier est même replié, p. 147, par manque d'espace ; généralement, il empiète sur la marge. Il ne s'agit pas de véritables réécritures, mais d'aménagements, dus à la répétition d'un mot ou d'une expression en début ou en fin de phrase, sur très peu de mesures. Dans la version lyonnaise, la fin du récit « *Per singulos dies* » (p. 147) se termine, par exemple, par huit mesures réécrites proposant une fin lente et ornée à la voix, suivies d'une mesure de basse permettant l'enchaînement avec le verset suivant. Par ailleurs, la partition ne présente aucune indication manuscrite de coupe, ou trace d'épingle susceptible de faciliter la lecture dans le cas d'une coupe. Les principaux ajouts, outre les papiers collés mentionnés ci-dessus, sont des indications d'effectif ou des précisions de caractère inscrites à l'encre. Une seule indication change réellement le *tempo*, dans le chœur « *Salvum fac populum tuum* » (p. 135) : le « Gracieusement sans lenteur » de Lyon remplace l'indication « lentement » de la source parisienne.

L'indication manuscrite « Toutes les Basses avec les Violons et Parties du milieu », p. 146, atteste l'exécution du *Te Deum* à Lyon avec des parties de remplissage, qui ne sont pourtant pas écrites sur la partition gravée²⁸⁰. Ces « parties du milieu » ont dû nécessairement être copiées en parties séparées : le catalogue de l'académie des beaux-arts en répertorie le nombre important, cinquante au total. Le total des mesures à compter, inscrit invariablement après chaque section, est souvent utile en premier lieu pour les parties séparées de haute-contre et taille de violon, qui ne jouent pas systématiquement :

²⁸⁰ Cette indication se trouve au-dessus de la portée de basse instrumentale, écrite en *ut* 3. Elle alterne avec l'indication « Bc et bassons ».

le copiste peut ainsi écrire sur les parties respectives le nombre de mesures à sauter, au-dessous de la mention « *tacet* ».

4. Les grands motets de Desmarest

L'académie lyonnaise possédait huit motets à grand chœur d'Henry Desmarest, acquis en trois ou quatre fois : les n^{os} 7 et 9 vers 1713, les n^{os} 29–31 et 40 vers 1720, et les n^{os} 110–111 entre 1720 et 1730 environ. Les titres des motets correspondent en partie au neuf volumes de parties manuscrites copiées par Philidor l'aîné pour le comte de Toulouse en 1704²⁸¹ : *De profundis clamavi*, *Beati omnes qui timent*, *Cum invocarem*, *Nisi Dominus*, auxquels il faut ajouter *Dominus regnavit*, *Lauda Jerusalem*, *Usquequo Domine* et *Te Deum*. Ce dernier motet est le seul pour lequel le catalogue ne mentionne aucune partie séparée. Seulement deux d'entre eux ont été sauvegardés : l'*Usquequo Domine* (n^o 40) et le *Te Deum* (n^o 111).

La bibliothèque nationale possède également deux sources manuscrites de ces deux motets²⁸². La mise en regard des manuscrits parisiens avec les grands motets de Desmarest conservés à Lyon a suscité récemment la curiosité de nombreux musicologues. L'édition scientifique des sources lyonnaises par le Centre de musique baroque de Versailles, quelques années après celles des motets lorrains conservés à Paris, a fait apparaître l'originalité des partitions de l'académie des beaux-arts et soulevé des interrogations quant à leur histoire²⁸³.

UN ORCHESTRE A QUATRE PARTIES « A LA FRANÇAISE »

L'orchestre des deux motets conservés à Lyon ne comporte que quatre parties de violon, sans quinte. Les autres motets à grand chœur du même compositeur, conservés à Paris, font appel à un orchestre à cinq parties²⁸⁴. Cette particularité pourrait s'expliquer

²⁸¹ Ces volumes sont conservés à la bibliothèque nationale sous la cote Rés. F 1 681. Aucun titre inventorié à Lyon n'est commun à la seconde série de parties en huit volumes, conservée sous la cote Rés. F 1 682.

²⁸² Le *Te Deum*, sous la cote Rés. Vma ms. 573 (1) et l'*Usquequo Domine* sous la cote Rés. F 931. La bibliothèque nationale possède la majorité des motets à grand chœur de Desmarest, mais un *Confitebor tibi* est conservé à Versailles et trois parties séparées d'un *Exultabo te Domine* (ps. 29) à Aix-en-Provence. Cf. MONGRÉDIEN (Jean) éd., *Catalogue thématique des sources...*, *op. cit.*, notices 569–592, p. 77–80.

²⁸³ Ces grands motets ont été édités par le CMBV dans les deux versions : DESMAREST (Henry), *Grands motets de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon...*, *op. cit.* ; *Id*, *Grands motets lorrains pour Louis XIV...*, *op. cit.* ; *Id*, *Te Deum (de Paris)*, Versailles : CMBV, tiré à part, s. d., 78 p. Les éditions adoptant globalement une mise en page commune facilitent grandement la comparaison des sources. Catherine Cessac, dans la préface de la première édition citée, consacre un chapitre aux motets de Desmarest provenant du fonds de l'académie des beaux-arts (p. V–VIII).

²⁸⁴ Il en est de même pour le *Confitebor tibi* (ps. 110) conservé à la bibliothèque municipale de Versailles. Nous avons abordé précédemment cette singularité des motets lyonnais de Desmarest, dans laquelle la quinte instrumentale est abandonnée. Cf. deuxième partie, chapitre III, p. 335–336.

de deux façons et les avis des musicologues sont bien partagés sur le sujet²⁸⁵. La première explication est qu'Henry Desmarest – installé en Lorraine au service du duc Léopold, dès 1706 – aurait composé ces deux œuvres pour un orchestre à quatre parties, tel que celui qui exécutait les motets au château de Lunéville. Les manuscrits lyonnais, dont il est évident qu'il s'agit de copies, seraient les seuls témoins de cet usage lorrain²⁸⁶. La seconde interprétation suppose que la suppression de la quinte de violon résulte d'une adaptation aux exigences musicales de l'académie des beaux-arts de Lyon qui s'est procurée la partition. Les deux œuvres conservées de Desmarest (n^{os} 40 et 111) sont entrées dans la collection dans le premier quart du siècle, soit bien avant la disparition de la quinte dans les partitions acquises par l'académie, disparition qui est effective après le n^o 135 du catalogue de la bibliothèque²⁸⁷. La présence d'une troisième partie de remplissage dans le *Te Deum* ou *l'Usquequo Domine* n'aurait donc nullement été contraire aux habitudes. De fait, de nombreux motets non-lyonnais, entrés dans la bibliothèque du Concert, comportent une quinte de violon. Cependant, l'orchestre lyonnais, nous l'avons expliqué plus haut, ne comportait que quatre parties de cordes. Les motets de Desmarest, dans lesquels la quinte est supprimée, répondent donc à cette particularité locale. Ils pourraient donc avoir été copiés exprès pour le Concert de Lyon. Malheureusement, aucun argument ne peut encore confirmer l'une ou l'autre hypothèse et, avec la disparition des autres sources lyonnaises des motets de Desmarest, il demeure difficile d'expliquer l'absence de la quinte de violon.

LE TE DEUM

Le *Te Deum* conservé à Lyon se révèle être une version différente de la source parisienne. François Jourdain, dans sa thèse, en fait une comparaison structurelle sous forme de tableau qui met en évidence les distinctions entre les deux versions et fait apparaître des œuvres intrinsèquement différentes²⁸⁸. La partition de l'académie des beaux-arts est une deuxième mise en musique du *Te Deum*, qui reprend néanmoins quelques éléments de la première composition. La principale dissemblance se situe dans les sections chorales, qui constituent un total de numéros plus nombreux à Paris qu'à Lyon. Alors que la version de Paris requiert deux chœurs de onze voix au total, l'effectif choral est très affaibli dans la version lyonnaise : le chœur du manuscrit de Lyon – à

²⁸⁵ Voir la préface de Catherine Cessac à l'édition d'Henry Desmarest : *Grands motets de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon...*, *op. cit.*, p. VI.

²⁸⁶ Les manuscrits ont tous deux été copiés sur une source originale. Les nombreuses erreurs de copie, qui rendent même « injouable » le début du *Te Deum* tel qu'il est écrit, en sont une preuve.

²⁸⁷ La date de 1727 est celle de la dissolution de l'académie des Jacobins, dont la bibliothèque musicale a été reversée dans celle de l'académie des beaux-arts. La présence de certaines de ces partitions numérotées en série dans l'inventaire chronologique de l'ordre A, comme les grands motets d'Estienne, permettent de définir une limite temporelle. Les motets de Desmarest ont tous été acquis avant ceux d'Estienne, ce qui permet cette datation.

²⁸⁸ JOURDAIN (François), *Le Te Deum en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, *op. cit.*, p. 103–104.

quatre voix, sans basse-taille – correspond à l'effectif utilisé dans les motets de facture locale. L'écriture, moins élaborée que la version parisienne, laisserait penser que Desmarest n'a pas exploité sa force de création dans un appareil d'envergure, comme pour son premier *Te Deum* – créé le 3 février 1687 par la Musique du roi –, mais se serait plutôt adapté à des contingences locales.

Le prélude qui débute l'œuvre présente des incohérences qui rendent impossible son exécution avec conducteur tel qu'il est écrit ²⁸⁹. La symphonie fait appel aux trompettes et timbales : un deuxième copiste a ajouté une mesure de trompette, sur la sixième mesure du prélude initial. Dès la septième mesure, l'indication « hautbois seul, ou trompettes » est vraisemblablement d'une seule et même main, celle du premier copiste. Mais, p. 2, la mention « trompette » au-dessus de la partie de dessus pose un problème : l'instrument ne pourrait pas jouer le *si*^b 4 figurant dans sa partie. À la jonction des pages 5 et 6, les parties de trompettes et de violon sont interverties. Les timbales sont ajoutées dès la première page, sur la ligne de basse qui alterne les notes *sol* 2 et *do* 2, avec l'indication « bassons, ou tymbales ». À partir de la page 4, les trompettes et timbales ont chacune leur propre portée, ajoutée en dessous du système. Le mouvement, de forme rondeau, tourne sur lui-même à cause de fautes de transcription. Les incohérences disparaissent dès le deuxième couplet. Le copiste, qui avait vraisemblablement un jeu de parties séparées comme modèle, a commis, par inadvertance, des erreurs dans la mise en partition. Les problèmes liés aux parties de trompettes sous-entendent peut-être une exécution avec un autre instrument. Sur la pièce de titre de la couverture, l'effectif est indiqué initialement par Bergiron : « avec des Trompettes, hautbois ». Quelqu'un y a cependant inscrit la conjonction « ou » entre les deux noms d'instruments, transformant ainsi l'effectif : « avec des Trompettes ou hautbois », ce qui indiquerait sans doute l'existence d'une adaptation sans trompette.

L'état peu soigné de la copie ne permet pas de repérer les ajouts postérieurs de façon certaine. Il semblerait pourtant que la mesure de trompette, copiée sur la partie de violon (p. 1), les indications « lentem^t » et « vitte » (p. 10 et 11), « gravement » (p. 18, 19, 24 et 27), « vif » (p. 18 et 31), « gayem^t » (p. 25), « gracieusem^t » (p. 26 et 35), « Chœur » (p. 31), « Duo » (p. 35) et « Chœur. tres gay » (p. 39) aient été ajoutées, car elles sont d'une encre plus foncée et d'une graphie différente. Certaines accolades sont tracées au crayon (p. 26 et 30). Cependant, aucun jeu de parties séparées ne devait compléter la partition, comme le spécifie l'inventaire. Ceci est confirmé par l'absence des nombres de mesures à compter, ordinairement inscrits sur la partition. Sur la couverture du volume, l'indication « mon sieur Mignot », écrite en biais à travers la pièce de titre et d'une encre très pâle,

²⁸⁹ Catherine Cessac, dans la préface de son édition critique de l'œuvre, analyse précisément ces lacunes et incohérences, dans son chapitre « Proposition de restitution » : *Grands motets de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon...*, *op. cit.*, p. VI.

constitue peut-être une information supplémentaire sur l'histoire de la partition. Malheureusement, nous n'avons pu identifier ce nom.

L'USQUEQUO DOMINE

L'Usquequo Domine, quant à lui, est une version remaniée de la copie parisienne de Philidor, datée de 1708. Dans la préface de son édition critique de l'œuvre, à laquelle nous renvoyons pour plus de détails, Catherine Cessac analyse précisément les différences entre les deux sources²⁹⁰. Celles-ci sont assez proches, même si la partition lyonnaise est plus courte et fait appel à cinq solistes, au lieu de quatre dans la version parisienne. La structure générale est identique ; seul le deuxième verset, « *Quamdiu ponam consilia* », constitue un mouvement totalement différent. Les divergences se situent essentiellement au niveau de l'instrumentation et du développement des sections – dans les versets 1 et 5. Quant aux versets 3, 4 et 6, ils sont quasiment identiques. La partition, copiée par le Lyonnais Guillot, est extrêmement soignée et vierge de tout indice d'utilisation²⁹¹.

Il reste difficile, tant que subsiste la question de l'origine de la partition lyonnaise, de déterminer si ces remaniements ont été opérés pour les besoins de la cour de Lunéville, ou pour ceux de l'académie des beaux-arts de Lyon. S'il est vrai que la source lyonnaise correspond aux contingences de la pratique musicale locale, rien n'exclut cependant que la partition ait été adaptée d'abord aux effectifs lorrains, auxquels elle répondrait également.

5. Les grands motets de Lalande

ANALYSE DE LEUR REPARTITION DANS LE CATALOGUE DE L'ORDRE A

Les œuvres latines à grand chœur de Lalande, inscrites au catalogue de l'académie des beaux-arts, sont au nombre de quarante-trois. Certains titres correspondent parfois à deux, voire trois partitions différentes, qu'elles soient gravées ou manuscrites²⁹². Les *Affiches de Lyon* mentionnent en outre un *Confitebimur* non répertorié, joué au Concert le

²⁹⁰ DESMAREST (Henry), *Grands motets de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon...*, *op. cit.*, p. XII–XIII.

²⁹¹ Sur Guillot (copiste Lyon-02), voir notre deuxième partie, chapitre II (p. 236–238). La partition n'a pas été copiée par Lestoublon, comme l'affirme Catherine Cessac dans la préface des éditions des motets de Desmarest (*Grands motets de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon...*, *op. cit.*, p. XII).

²⁹² La bibliothèque municipale de Lyon possède ainsi deux partitions, respectivement manuscrite et imprimée, du *Notus in Judæa Deus*, tandis qu'une troisième partition manuscrite – provenant également du fonds de l'académie des beaux-arts – est conservée à la bibliothèque Carnegie de Reims. Les éditions gravées en 20 volumes par Hüe, en 1729, ont déjà été maintes fois évoquées : LALANDE (Michel-Richard de), *Motets de Feu M De La Lande...*, *op. cit.*

23 mai 1759²⁹³. 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 imprimés²⁹⁴ – se divisent en trois catégories : les manuscrits acquis du vivant du compositeur, les livres détachés des éditions gravées de 1729 et les manuscrits acquis en même temps que, ou très peu avant, les éditions gravées. Le seul motet acquis après les éditions gravées, un *Deus Deus meus ad te* (S 20, n° 279), n'a pas été conservé. Nous donnons en annexe un état de la collection des grands motets de Lalande, conservée dans le fonds musical ancien de la bibliothèque municipale de Lyon. Cette annexe se présente sous forme d'un premier tableau, dans lequel figurent les exemplaires mentionnés au catalogue de l'académie des beaux-arts avec leur numéro respectif, ainsi que la nature des sources. Un second tableau indique les différentes versions des motets manuscrits conservés²⁹⁶.

Supprimé : 295

Plusieurs éléments apparaissent à la lecture du premier tableau synthétique. L'académie lyonnaise a acquis en une seule fois les vingt volumes des motets gravés de Lalande, que le bibliothécaire a inventoriés de façon presque continue, sous les n°s 173–207, en ôtant les pages de titre²⁹⁷. L'archiviste a d'abord numéroté quelques exemplaires gravés dans le désordre, avec le *Te Deum* de Colin de Blamont au milieu. Cependant, dès le n° 184, les motets se succèdent dans l'ordre défini par le sommaire des éditions, comme le montre le détail de la dernière colonne du premier tableau qui indique la correspondance avec les livres gravés. Or, le Concert possédait déjà dans son répertoire quelques motets de Lalande en partition manuscrite (n°s 12–15, 87, 149–150 et 169). C'est pourquoi on n'a pas créé de nouveaux numéros pour les partitions gravées correspondantes. Certains imprimés sont donc conservés au côté de copies manuscrites dans les premiers titres du catalogue. Enfin, quelques partitions semblent être entrées dans la bibliothèque peu avant l'acquisition des éditions gravées : ce sont tous les manuscrits portant un numéro supérieur à 174. Ils sont répertoriés avec les motets imprimés, sauf pour le *Deus Deus meus ad te*, qui n'avait pas été gravé et qui fait l'objet d'un nouveau numéro (n° 279). Ces copies manuscrites se concentrent entre les n°s 174 et 182²⁹⁸. 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 n°s 184 et 207. Si l'on recoupe cette information avec l'ordre de catalogage des motets imprimés, qui ne suit celui du

²⁹³ *Affiches de Lyon*, n° 21, 23 mai 1759, p. 83.

²⁹⁴ Lionel Sawkins, dans son article « En province, à Versailles et au Concert spirituel... » (*op. cit.*, p. 17), dénombre à Lyon neuf manuscrits – il ne comptabilise pas le *Notus in Judaea 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.

²⁹⁶ Cf. annexe XIX. Pour le détail de ces partitions, notamment le détail des livres des éditions gravées, nous renvoyons à l'annexe I présentant les notices des motets conservés. On pourra également consulter le catalogue de Lionel Sawkins, *A Thematic Catalogue...*, *op. cit.*

²⁹⁷ 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.

²⁹⁸ La copie manuscrite qui fait exception est l'*Ad te clamabo* (n° 195), car la source n'est pas une partition, mais se compose de quelques parties séparées.

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. Le bibliothécaire pourrait même avoir attendu l'entrée des livres gravés pour cataloguer les derniers manuscrits acquis. 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. La première copie de l'inventaire, incluant le n° 219 et datant du 27 mai 1754, indique que la collection a été acquise quelques années avant cette date²⁹⁹. Des parties séparées ont été copiées à partir des exemplaires gravés, comme l'indiquent les numéros de mesures à compter, écrits à l'encre à la fin de chaque mouvement³⁰⁰.

Nous avons déjà amplement parlé des reliures, papiers et copistes de cette vaste collection de motets conservée à Lyon, indicateurs permettant d'établir des preuves de l'acquisition en série, ou du regroupement de quelques œuvres³⁰¹. La question des parties de remplissage a également été développée, ce qui nous a permis de mettre en évidence la diversité des sources ayant servi de modèles aux copies manuscrites lyonnaises et la richesse de la collection de l'académie des beaux-arts³⁰². Reprenant ces éléments, nous allons à présent examiner ces mêmes motets conservés – éditions gravées et copies manuscrites – afin d'en évaluer les modalités de réception à Lyon.

SPECIFICITE DES SOURCES LYONNAISES

Il n'existe pas pour Lalande de *corpus* de manuscrits autographes. Les motets à grand chœur ont été copiés sous forme de partitions isolées ou en collections. Celle de Lyon figure aux côtés du fonds Philidor, de la collection Toulouse-Philidor, des recueils de Cauvin, copiés par Bergiron, et de la collection de la Musique du roi. C'est la confrontation de l'ensemble de ces sources qui permet de situer les copies de l'académie des beaux-arts dans une chronologie relative et de discerner parfois l'autorité d'une source par rapport à une autre. Les récents travaux menés par Lionel Sawkins sur l'ensemble des sources musicales de Lalande l'ont amené à établir un état des lieux des

²⁹⁹ Seuls douze titres sont répertoriés entre la fin de la collection des livres imprimés de Lalande et le n° 219.

³⁰⁰ Le copiste a même précisé le détail des mouvements pour le chœur introductif du *Beati omnes*, sur lequel on peut lire « 46 et 47 avec la finale » p. 2, « 43 » et « le tout 89 » p. 4.

³⁰¹ Cf. deuxième partie, chapitre II (p. 188–280).

³⁰² Cf. deuxième partie, chapitre III, section sur les parties de remplissages (p. 325–252).

différentes copies, de les mettre en relation et d'en tirer les conclusions conséquentes ³⁰³. Nous ne saurons que nous référer à ses ouvrages, en prenant précisément comme point de départ les sources lyonnaises et leur situation dans la diffusion générale de l'œuvre du sous-maître de la Chapelle royale. Le problème essentiel de l'étude des grands motets de Lalande est que celui-ci a retravaillé toute sa vie l'ensemble de sa production, ce qui rend très difficile l'analyse de son évolution. Néanmoins, sa mort en 1727 et la gravure des partitions imprimées en 1729 constituent des repères relatifs.

Ces partitions ont déjà amplement été présentées et décrites, lors de l'analyse des parties de remplissage, dont l'historique est assez complexe. Nous renvoyons donc à ce chapitre pour la description des sources et ajouterons ici les éléments liés à l'interprétation et à la pratique musicale qui apparaissent sur les copies lyonnaises ³⁰⁴.

▪ Les partitions manuscrites antérieures aux éditions gravées

Les huit premières partitions manuscrites de Lalande intègrent la bibliothèque du Concert avant les éditions gravées ³⁰⁵. La moitié de ces copies a disparu, et la bibliothèque municipale de Lyon conserve quatre titres : *Confitebor tibi*, ps. 110 (S 56), *Dominus regnavit* (S 65), *Exurgat Deus* (S 71) et *Cantate Domino*, ps. 97 (S 72). Une comparaison des sources atteste qu'il s'agit de versions authentiques des motets de Lalande, dont certaines ont une correspondance dans d'autres collections, créées du vivant du compositeur ³⁰⁶.

– Les deux premiers manuscrits, n^{os} 12 et 14

Le *Confitebor tibi* (ps. 110) et le *Dominus regnavit*, acquis très peu après 1713, sont ainsi des copies fidèles, de la main d'André Danican Philidor ³⁰⁷. Ces manuscrits correspondent à la première version de chacune de ces œuvres, datant de leur composition respective, en 1699 et 1704 ³⁰⁸. Ces partitions présentent peu d'indices manuscrits d'exécution. Il leur a sans doute été préféré par la suite l'édition gravée de

³⁰³ Cf. SAWKINS (Lionel), *A Thematic Catalogue...*, *op. cit.* ; « En province, à Versailles et au Concert spirituel... », *op. cit.* L'auteur présente, p. 19–20 de cet article, un tableau mettant en regard les différentes versions des motets de Lalande. Nous en reproduisons la partie concernant les sources lyonnaises dans l'annexe XIX.

³⁰⁴ Voir la section concernant les parties de remplissage des motets de Lalande, dans notre deuxième partie, chapitre III, (p. 343–351).

³⁰⁵ Il s'agit des numéros compris entre 12 et 169. Cf. annexe XIX.

³⁰⁶ Cf. annexe XIX. Le deuxième tableau présente ces différentes correspondances, en faisant état des diverses versions. Lionel Sawkins, dans *A Thematic Catalogue...*, (*op. cit.*), donne le détail, pour chaque œuvre, des différences de structures selon les versions.

³⁰⁷ Ce copiste a été répertorié comme « copiste Lyon–15 », dans le chapitre II de notre deuxième partie (p. 250–252).

³⁰⁸ Cf. deuxième partie, chapitre III, p. 344–345.

1729. Cependant, des trous d'épingles encore visibles signalent que certaines pages étaient condamnées. Les exécutants lyonnais ont donc opéré des coupes dans ces œuvres.

Confitebor tibi, ps. 110 (§ 56)

La partition manuscrite du *Confitebor tibi*, conservée dans le fonds musical lyonnais, se révèle être une version en tout point identique à la partition de la collection Cauvin, conservée à Versailles³⁰⁹. La comparaison des sources établit même une filiation probable entre les deux copies, qui ne présentent pas de différences fondamentales.

Le *Confitebor tibi* conservé à Lyon correspond également à une troisième source manuscrite de 1704, provenant de la collection Toulouse-Philidor et conservée à la bibliothèque nationale³¹⁰. La copie lyonnaise comporte des indications de caractère et d'effectif supplémentaires ; quelques ornements diffèrent également. La partition parisienne comporte en fait quelques lacunes, comme dans le récit « *Confessio et magnificentia* », où manque un dessus de violon présent dans la source lyonnaise, ou encore dans le chœur final « *Gloria in excelsis Deo* », dans lequel le copiste omet de remplir les parties intermédiaires instrumentales.

Sans doute quelques indications de *tempo* ou d'effectif ont-elles été ajoutées dans le *Confitebor tibi* lyonnais, ce qui expliquerait les différences – néanmoins très légères – de teinte d'encre et de grosseur des caractères³¹¹. La partition est également marquée de divers trous d'épingles, qui permettent d'identifier les coupes qui y ont été pratiquées. Les pages condamnées correspondent à trois sections, dont deux se succèdent :

- Récit de taille « *Confessio et magnificentia* », p. 14–17.
- Récit de dessus « *Redemptionem misit populo suo* », p. 38–39.
- *Quatuor* « *Sanctum et terribile nomen ejus* », p. 40–43.

Les deux récits précèdent ou suivent un autre récit. Leur suppression ne déséquilibre donc pas totalement l'œuvre du point de vue du contraste créé par l'alternance des effectifs.

³⁰⁹ BM Versailles, Ms. Mus. 219, t. IV.

³¹⁰ Cette partition est référencée sous la cote Rés. F 1696 (2).

³¹¹ Il se trouve notamment une série d'indications, p. 3 : « grave », « chœur », « tous », « gayement », « petit chœur », au-dessus de la portée supérieure. Le cas se représente p. 22, 26–28, 30, 33, 35, 37–38, 44–45 ; ce sont principalement les interventions du petit chœur qui y sont indiquées.

Dominus regnavit (S 65)

Comme le *Confitebor tibi*, le *Dominus regnavit* conservé à Lyon correspond à la partition de la collection Toulouse-Philidor, qui figure à la bibliothèque nationale ³¹². La version du motet est également identique à une troisième source, présente elle aussi à Paris, sous la cote H 400 D (1). Les trois copies sont de la main de Philidor l'aîné lui-même, ce qui en justifie les similitudes : elles ne se distinguent que par le format – affectant donc la mise en page – et quelques éléments de métrique différents dans le septième mouvement « *Confundantur* » ³¹³. Les modifications de la partition lyonnaise se retrouvent dans le manuscrit Cauvin, qui est pourtant une deuxième version postérieure du motet.

Des ajouts au crayon sont présents dans la partition lyonnaise. On peut ainsi lire le mot « *in circuitu* » (p. 17), confirmant la graphie illisible du copiste au-dessous de la portée du récitant, l'indication « *sol majeur* » (p. 23), ainsi que des points d'orgue (p. 81). Des traces d'épingles s'y observent également et permettent d'identifier les coupes suivantes :

- Récit de basse « *Nubes et caligo in circuitu* », p. 17–22.
- Petit chœur « *Illuxerunt fulgura ejus orbi terræ* », p. 23–25.
- Chœur « *Et commota est terra* », p. 26–29.
- Récit de haute-contre « *Montes sicut cera fluxerunt* », p. 30–33.

S'il est certain que les récits de basse et de haute-contre étaient coupés, rien n'indique comment étaient placées les épingles qui ont laissé des traces sur les pages correspondant au petit chœur et au chœur mentionnés, ni s'ils étaient supprimés ou non. De plus, l'abondance des trous sur une même page indiquerait peut-être des changements dans le choix des coupes. Celles-ci ont probablement été dictées par la longueur imposante de l'œuvre – 860 mesures –, une exécution aux concerts hebdomadaires de l'académie lyonnaise exigeant une réduction de sa durée.

- Les n^{os} 149–150, offerts par le couple Poulletier de Nainville

L'*Exurgat Deus* et le *Cantate Domino*, n^{os} 149–150, ont été offerts en 1725 et 1724, l'un par l'intendant Poulletier de Nainville, l'autre par son épouse ³¹⁴. Tous deux étaient

³¹² Cette partition est référencée sous la cote Rés. F 1694 (4).

³¹³ Lionel Sawkins (*A Thematic Catalogue...*, *op. cit.*, p. 313–314) indique que les copies auraient été réalisées dans l'ordre suivant : partition de la collection Toulouse-Philidor, partition cotée H 400 D (1), puis partition de l'académie des beaux-arts de Lyon. Le septième numéro de la version de la collection Toulouse-Philidor est à \mathfrak{C} , alors qu'il est à \mathfrak{C} dans l'autre source parisienne et à $\mathfrak{2}$ dans la partition lyonnaise. La source de Lyon compte, par conséquent, le double de mesures pour cette section ; une mesure est également ajoutée avant la phrase finale.

³¹⁴ On a porté en estampille sur les couvertures respectives : « La partition et les parties de ce mottet ont été données à l'academie en l'annee 1725 par monsieur povlletier intendant de lion » et « donne en l'annee 1724 par madame poulletier intendante de lion ». Les partitions ont été numérotées ensemble, ce qui explique la place de l'*Exurgat Deus*, donné en 1725, avant le *Cantate Domino*, donné en 1724.

protecteurs de l'éphémère académie des Jacobins, dont le *Cantate Domino* porte d'ailleurs le cachet. Les partitions sont arrivées à Lyon du vivant du compositeur et il s'agit, ici encore, de la première version de ces motets, tels qu'ils ont été composés en 1706 et 1707. Peut-être ont-elles été apportées par l'intendant et sa femme lors de leur arrivée ? Les parties de remplissage, transcrites plus tardivement, datent vraisemblablement d'après 1732³¹⁵.

Le *Cantate Domino*, ps. 97 (S 72)

Une comparaison avec les différentes sources manuscrites du *Cantate Domino* de Lalande confirme bien qu'il s'agit d'une première version de l'œuvre. Elle est identique à la partition réduite conservée à Paris, sous la cote H 400 C, à l'exception du chœur final manquant, remplacé par un *Gloria in excelsis Deo*. La source parisienne ne comporte pas de chiffrage, contrairement au manuscrit lyonnais. La copie de la version Cauvin est semblable à la copie lyonnaise³¹⁶. En effet, si le manuscrit versaillais, de la main de Bergiron, est bien plus tardif, il correspond également à une version antérieure à l'édition gravée de 1729. La principale différence entre ces deux sources se trouve dans les parties de remplissage, ajoutées par un autre copiste dans la partition lyonnaise, non nécessairement aux endroits où elles figurent dans la version Cauvin³¹⁷.

La source du *Cantate Domino* de Lyon a servi pour de nombreuses exécutions, comme le prouvent les annotations manuscrites. Le copiste Lyon-16 a ajouté des portées de haute-contre et taille de violon en bas du système. Sur les p. 50, 53 et 55, on trouve les expressions suivantes, écrites d'une autre main : « tous tres doux », « 1^{er} dessus de ritournelle », « et un haubois », « fort » ou encore « haubois seul ». Enfin, les portées sont liées verticalement par une accolade au crayon. C'est ce même crayon qui signale la partie récitante de taille (p. 2-17), place un dièse au-dessus de la portée (p. 15), corrige ou complète les paroles (p. 55 et 58) et indique enfin les enchaînements par les mots « chœur » ou « petit chœur » (p. 21, 25 et 57)³¹⁸. Ces ajouts ont-ils été faits pour l'académie des Jacobins, premier possesseur de la partition ou pour un concert à l'académie des beaux-arts ?

³¹⁵ Ce même copiste a ajouté des parties à l'*Exurgat Deus*, mais aussi au *Confitemini Domino* manuscrit de Lalande. Or ce dernier est catalogué avec la collection d'éditions gravées des motets et date donc environ de 1732-1754. Les parties n'ont donc pu être ajoutées qu'après 1732 et l'on peut supposer que le copiste Lyon-16 ait ajouté dans le même temps les parties de remplissage aux autres motets antérieurs, *Cantate Domino* et *Exurgat Deus*.

³¹⁶ Cette partition est conservée à la bibliothèque municipale de Versailles, sous la cote Ms 216.

³¹⁷ Voir notre chapitre sur les parties de remplissage, dans lequel nous décrivons ces différences (*cf.* deuxième partie, chapitre III, p. 345-346).

³¹⁸ Les pages ne sont pas numérotées sur le manuscrit.

Les pages de ce manuscrit présentent aussi de nombreux trous d'épingle, dont il est difficile de reconstituer l'emplacement exact. En voici la localisation globale :

- Chœur « *Cantate Domino canticum novum* » p. 3–17.
- Récit de haute-contre « *Salvabit sibi dextera ejus* » p. 18–21.
- Petit chœur et chœur « *Notus fecit Dominus* » p. 22–45.
- Trio « *Recordatus est misericordiae suae* » p. 46–51.

Curieusement, les pages du premier chœur ne présentent des traces d'épingles qu'à partir de la troisième page et ce jusqu'à la fin. Il est difficile de croire en la pertinence de ces indices, qui indiqueraient une troncature subite du chœur, peu après son commencement. Si deux trous seulement apparaissent dans les premières pages de ce mouvement initial, ils sont une dizaine sur les pages du petit chœur et chœur « *Notus fecit Dominus* ». Dès la page 46, le nombre de trous double, indiquant une coupe quasiment systématique du trio « *Recordatus est misericordiae suae* », lors des diverses exécutions.

L'Exurgat Deus, ps. 67 (S 71)

La partition de l'*Exurgat Deus*, donné un an après à l'académie des beaux-arts, ne peut être comparée aux autres sources de ce motet, qui en sont des versions différentes. Tandis que la majorité des copies de l'*Exurgat Deus* est postérieure à l'édition gravée de 1729, l'exemplaire conservé à Lyon est la seule partition à avoir été copiée avant cette date ³¹⁹.

La source semble vierge de toute exécution. On y observe pourtant quelques trous d'épingles, bien plus rares et moins visibles que dans le cas précédent du *Cantate Domino*. Un seul passage, mais cette fois-ci clairement identifié, aurait été supprimé : le trio « *Et justi epulentur* » (p. 31–51) ³²⁰. La question de la longueur ne peut être retenue ici : le *Cantate Domino*, long de 781 mesures, semble avoir subi plus de coupes que l'*Exurgat Deus*, qui compte pourtant 858 mesures.

▪ Les partitions manuscrites inventoriées avec les éditions gravées (1732–1754)

Les cinq autres partitions manuscrites de Lalande, provenant de l'ancien Concert de Lyon, ont été inventoriées très peu avant, voire en même temps que les partitions gravées auxquelles elles correspondent. Trois des quatre œuvres correspondent encore, comme

³¹⁹ Les parties intermédiaires ont été ajoutées plus tard, comme nous l'expliquons dans le chapitre consacré aux parties intermédiaires (cf. deuxième partie, chapitre III, p. 345). Cf. SAWKINS (Lionel), *A Thematic Catalogue...*, op. cit., p. 338–339.

³²⁰ La restauration du manuscrit a déplacé un feuillet – extrait du chœur précédent – qui se trouve par erreur au milieu de ce trio et ne comporte, par conséquent, aucune trace d'épingle.

pour les précédentes, à une première version des motets de Lalande ; le *Confitemini Domino* est, quant à lui, une deuxième version.

– **Le *Benedictus Dominus Deus qui docet*, ps. 143 (S 44)**

Le copiste du *Benedictus Dominus* (Lyon–26), qui est vraisemblablement parisien, a transcrit trois motets de Lalande : le *Benedictus Dominus*, mais aussi les deux partitions du *Notus in Judaea Deus*³²¹. Ces copies ont donc sûrement été réalisées en même temps, puis rapportées de Paris pour l'académie lyonnaise. La partition, portant le n° 174 au catalogue du Concert de Lyon, est une version antérieure à l'édition gravée. La copie a peut-être été effectuée après 1729, à moins que la phrase portée sur le *recto* de la page de garde – « Cette partition n'est pas conforme a La gravée sur Laqu'elle on a tiré Les parties » – n'ait été ajoutée bien après, en vue de distinguer les deux versions. Les parties séparées ont été établies à partir de la partition gravée de 1729 ; la partition manuscrite est d'ailleurs l'une des seules partitions de Lalande à ne pas comporter, après les doubles barres de mesure, l'indication du total de mesures correspondant à chaque section, qui pourrait témoigner de l'élaboration de parties séparées. Par ailleurs, le manuscrit conserve deux portées vierges pour d'éventuelles parties de remplissage – celles-là même qui sont absentes de la partition gravée –, mais qui n'ont jamais été retranscrites. Une comparaison avec le *Benedictus Dominus* conservé à la bibliothèque nationale en partition réduite confirme le fait qu'il s'agit bien d'une première version de l'œuvre³²². Les deux sources sont strictement identiques, y compris dans les chiffrages de basse-continue ou la position des ornements. Le récit « *Misericordia mea* » et le chœur « *Deus canticum* » de chacune de ces versions ont par ailleurs exactement la même mise en page, ce qui permet d'établir une filiation certaine³²³. Le manuscrit parisien constitue donc le modèle, antérieur à 1729, d'après lequel fut établie la copie lyonnaise³²⁴. La partition parisienne comportant des portées vierges pour les parties de remplissage, ceci expliquerait l'absence de ces dernières dans le manuscrit lyonnais, même si le copiste avait l'intention, en reportant à son tour des portées vierges et sans clés, de les y ajouter par la suite.

La seule différence visible, entre les deux sources citées précédemment, sont les quelques indications instrumentales, ajoutées *a posteriori* dans le manuscrit lyonnais :

³²¹ Le copiste Lyon–26 a également copié la musique de la collection du marquis de La Salle, ainsi que le ballet *Les Éléments* de Lalande et Destouches, conservés à Paris. Sur ce copiste, voir « copiste Lyon–26 », dans notre deuxième partie, p. 259.

³²² Cette partition est conservée sous la cote H 400 A.

³²³ Les tournes se situent précisément aux mêmes mesures, même si le nombre de systèmes par page peut différer.

³²⁴ Lionel Sawkins émet l'hypothèse que la source ayant servi de modèle comportait une quinte de violon, ce que laisserait penser l'unisson des dessus de violon (*A Thematic Catalogue...*, *op. cit.*, p. 243). Or, il s'avère que le modèle parisien ne contient aucune partie de remplissage, ce qui nous amène à penser qu'il devait exister une troisième source, qui comportait ces trois parties intermédiaires – haute-contre, taille et quinte de violon –, sur laquelle a été copiée la source parisienne aujourd'hui conservée.

« violon ou hautbois seul » (p. 17), « tous » (au-dessus de trois portées p. 20 et de deux portées p. 24 et 41), et « ritour^e » (au-dessus de deux portées p. 42).

Le manuscrit ne contient pas d'autres traces d'interprétation. De fait, si les parties séparées ont bien été élaborées à partir de la version gravée, le matériel était inutilisable avec la partition manuscrite qui ne leur correspondait pas.

– **Le *Confitemini Domino et invocate*, ps. 104 (S 68)**

La source du *Confitemini Domino* est le second manuscrit répertorié avec la partition gravée correspondante. Il s'agit d'une partition réduite, copiée par le copiste Lyon–38, auquel le copiste Lyon–16 a ajouté des portées de remplissage³²⁵. Ces haute-contre et taille de violon sont transcrites, lorsqu'elles interviennent, sur des portées en dessous de chaque système. La version de la source lyonnaise est postérieure à celle de la collection Toulouse-Philidor, mais antérieure aux éditions gravées³²⁶. Elle correspond exactement à la version Cauvin, y compris dans ses chiffrages de basse-continue, qui sont notés dans les deux sources. La seule différence réside dans l'omission des parties de remplissage dans certains passages du manuscrit lyonnais³²⁷.

La partition est tachée de plusieurs coulées de cire jaune. Des trous d'épingle apparaissent sur les pages du chœur « *Mementa mirabilium ejus* » (p. 21–28). Ce chœur pouvait donc être supprimé lors d'un concert ; mais la page 24 de cette même section chorale porte toutefois l'indication « gay » au crayon, vraisemblablement ajoutée par un maître de musique. Des croix sont tracées, elles aussi au crayon, (p. 14 et 17), ainsi qu'une inscription presque entièrement effacée au début d'un récit (p. 29). À la fin de ce dernier, l'inscription « au chœur » (p. 30) indique donc que l'on passe les récits de dessus « *Dirupit petram* » et « *Quoniam memor fuit* » (p. 31–36), pour enchaîner directement avec le chœur final. L'addition, à l'encre, de deux portées de haute-contre et taille de violon, est une preuve supplémentaire d'utilisation de la partition.

³²⁵ Le copiste Lyon–38 copie également l'*In exitu Israël* de Campra (n° 178), seul manuscrit intercalé au milieu de la collection de motets de Lalande. Le copiste Lyon–16 transcrit d'autres parties de remplissage, dans les partitions manuscrites de l'*Exurgat Deus* et du *Cantate Domino* de Lalande. Ces deux partitions datent de 1724 et 1725.

³²⁶ La partition de la collection Toulouse-Philidor est conservée à Paris sous la cote Rés. F 1694 (2).

³²⁷ Le *Confitemini Domino* de la collection Cauvin est conservée à la bibliothèque municipale de Versailles, sous la cote Ms. mus. 221, t. VI. Sur les parties de remplissage du *Confitemini Domino*, voir le chapitre III de notre deuxième partie (p. 347).

– **Les deux copies du *Notus in Judæa Deus* (S 63)**

L'académie des beaux-arts de Lyon possédait au moins trois partitions du *Notus in Judæa Deus* de Lalande ! Les deux premières sont des manuscrits, œuvres du copiste Lyon-26. L'un des deux a été offert à la ville de Reims, alors que le premier conflit mondial avait fortement endommagé le fonds patrimonial de la région champenoise. Il est donc conservé, depuis moins d'un siècle, à la bibliothèque Carnegie ³²⁸. Le choix de cette source musicale parmi d'autres, pour en faire don à la bibliothèque sinistrée, a peut être été déterminé par la présence, dans le fonds lyonnais, de deux partitions d'une même œuvre, manifestement similaires par la graphie. Les deux manuscrits portent bien le même numéro d'inventaire (n° 177), comme l'exemplaire gravé, que nous allons citer plus loin.

La partition conservée à Lyon

La version lyonnaise est, avec la version rémoise qui lui est identique, la première de toutes les autres sources conservées ; elle serait donc quelque peu antérieure à l'édition gravée, avec laquelle elle présente beaucoup de dissemblances ³²⁹. L'œuvre est donnée en 1727 au Concert spirituel et peut-être est-ce de cette époque que date la copie de la partition, répertoriée peu d'années après. Le manuscrit conservé à Lyon n'a sans doute jamais servi pour une exécution, contrairement à son double rémois.

La partition conservée à Reims

Le motet offert à la ville de Reims est une version parfaitement identique à la première version de l'œuvre, telle qu'elle est conservée à la bibliothèque municipale de Lyon, y compris du point de vue des agréments, des chiffrages ou des liaisons ³³⁰. La mise en page des deux partitions n'est différente que sur les neuf premières pages, de façon insignifiante pour le contenu. Par conséquence, la suite en est décalée de deux pages, bien qu'elle soit strictement conforme ³³¹.

³²⁸ Sous la cote Ms 28 240. Dans le fonds musical de la bibliothèque rémoise se trouvent aussi des œuvres lyriques de Bernier, Lully et Montéclair, provenant de la bibliothèque de Christin. Cette partition du *Notus in Judæa Deus* de Lalande conservée à Reims n'est pas mentionnée dans le *Catalogue thématique des sources du grand motet français (op. cit.)*.

³²⁹ Cf. SAWKINS (Lionel), *A Thematic Catalogue...*, *op. cit.*, p. 307.

³³⁰ Les deux seules différences relevées se trouvent être une blanche pour deux noires dans le manuscrit conservé à Lyon et l'omission de l'indication « vivement » dans la source rémoise (respectivement p. 9 et 64 du manuscrit conservé à Reims).

³³¹ La page 7 de la source lyonnaise correspond à la page 9 de la source rémoise et ainsi de suite.

Cette similitude dans la répartition des systèmes et des mesures laisse à penser que les partitions ont été copiées à partir d'un original unique ou encore – hypothèse plus plausible – l'une sur l'autre. Ce serait vraisemblablement la partition conservée à Lyon qui aurait servi de modèle pour celle qui fut déposée à la bibliothèque Carnegie. Preuves en sont les ajustements et rectifications de mise en page, que l'on peut observer dans la partition rémoise³³². Si la partition lyonnaise comporte deux portées vides dans les chœurs pour les parties de remplissage, le copiste n'a pas laissé d'espace pour les ajouter dans la partition conservée à Reims. Peut-être cette deuxième copie, moins exécutable que la première dont les portées auraient pu être complétées, était-elle vouée à la conservation.

Singulièrement, cependant, ce n'est pas l'exemplaire lyonnais qui porte des traces d'exécutions, mais la partition conservée à Reims. On y observe des noms de récitants, permettant d'identifier au moins deux exécutions vers les années 1730³³³. Le *trio* « *Dormierunt somnum suum* », pour dessus, haute-contre et basse-taille, dans lequel sont pourtant indiqués les récitants, devait être l'objet d'une coupe occasionnelle : les pages 19 à 36 correspondantes sont percées d'au moins quatre trous, témoins des épingles qui les attachaient.

– Le *Quare fremuerunt gentes*, ps. 2 (S 70)

Le *Quare fremuerunt gentes* (n° 182) est le dernier des motets manuscrits de Lalande répertoriés. Il existe en fait qu'une version de l'œuvre, qui est celle de l'édition gravée de 1729, à laquelle correspond la copie lyonnaise³³⁴. La comparaison entre les deux sources fait néanmoins apparaître quelques différences : des valeurs de notes transformées çà et là, ainsi que l'addition ou l'omission de broderies. Le deuxième dessus instrumental est supprimé de la copie lyonnaise dans les passages suivants : récit de dessus « *Quare fremuerunt gentes* », récit de basse-taille « *Dominus dixit ad me* » et *trio* « *Apprehendite disciplinam* ».

Le manuscrit lyonnais se révèle riche d'informations. Nous avons déjà détaillé, dans un précédent chapitre, les noms des deux groupes de récitants inscrits au-dessus des passages concernés, au crayon ou à l'encre³³⁵. Ces annotations, comme pour le *Notus in*

³³² Par exemple, le copiste commence le prélude initial du manuscrit lyonnais en reportant la portée vide de basse-taille récitante sur les deux premiers systèmes (neuf mesures au total), ce qui lui fait perdre de la place. Cette portée vide est supprimée dans le manuscrit rémois. Cette rectification se reproduit p. 60 dans la partition rémoise. Le manque de place à la fin du récit, dans le manuscrit de Lyon, p. 54, est corrigé dans la partition de Reims par le décalage de la dernière mesure à la page précédente, ce qui permet de finir le passage sur une même portée.

³³³ Sur les annotations du *Notus in Judaea Deus*, voir le chapitre III de notre deuxième partie (p. 294).

³³⁴ Cf. SAWKINS (Lionel), *A Thematic Catalogue...*, *op. cit.*, p. 332.

³³⁵ Sur les annotations du *Quare fremuerunt*, voir le chapitre III de notre deuxième partie (p. 295–296).

Judæa Deus conservé à Reims, renvoie à deux exécutions distinctes mais voisines, datées d'environ 1730. La partition n'est percée d'aucun trou d'épingle, mais on y trouve de nombreuses indications au crayon : un simple trait (p. 7), « chœur » (p. 29 et 51), « gay » (p. 49). Entre les pages 48 et 49, un feuillet est inséré dans la reliure. Celui-ci devait être épinglé sur les pages 49–52, avant restauration de la reliure, condamnant ainsi le *trio* « *Apprehendite disciplinam* »³³⁶. Cet ensemble a donc été passé lors d'une exécution, mais ceci n'était pas systématique, puisque le début du mouvement comporte le nom d'une des récitantes (p. 48), et deux indications au crayon sont inscrites dans les pages suivantes (p. 49 et 51).

▪ Les éditions gravées de 1729, acquises entre 1732 et 1754

Parmi les motets à grand chœur imprimés, certaines partitions sont vierges de tout indice témoignant d'une exécution, hormis parfois des numéros de mesures à compter pour la copie des parties séparées. C'est le cas des titres suivants : *Beatus vir* (S 39), *Benedictus Dominus* (S 44), *Confitebor tibi*, ps. 110 (S 56), *Credidi propter* (S 49), *Deus in adiutorium* (S 33), *Deus noster refugium* (S 54), *Dominus regit me* (S 43), *Exaltabo te Deus meus* (S 76), *Exaltabo te Domine* (S 66), *Judica me Deus* (S 38), *Laudate Dominum* (S 57), *Magnus Dominus* (S 61), *Nisi quia Dominus* (S 26), *Notus in Judæa Deus* (S 63), *Pange lingua gloriosi* (S 67), *Quemadmodum desiderat* (S 45), *Regina celi* (S 53), *Sacris solemniis* (S 74) et *Usquequo Domine* (S 40).

D'autres exemplaires portent des signes manuscrits, rares ou insignifiants, mais qui sont bien des indices d'interprétation. Trois croix signalent des récits dans l'*Exurgat Deus* : celui de taille « *Cantate Deo* » (p. 11), de dessus « *Regna terræ* » (p. 20) et de haute-contre « *Ecce dabit voci suæ* » (p. 26). Sur la partition du *De profundis clamavi*, à la fin du premier chœur (p. 4), se trouve une petite marque au crayon, formée d'un trait suivi d'une croix. Avant le récit « *Filii tui* » du *Beati omnes* (p. 13), deux mots sont inscrits, l'un à l'encre, l'autre au crayon : « En geresol ». L'*In convertendo*, porte quant à lui plusieurs indications agogiques, tracées grossièrement au crayon : « gay » (p. 8, 11 et 15), « lent » (p. 14), « chœur » (p. 11 et 14)³³⁷.

Enfin, quelques partitions, sur lesquelles nous allons maintenant nous arrêter, ont été abondamment annotées. Elles présentent parfois les coupes qui ont été pratiquées lors d'une exécution. Si l'on ne peut dater celle-ci, les suppressions constituent un témoignage sérieux de la réception des œuvres gravées de Lalande en province.

³³⁶ Des traces d'épingles sont encore visibles sur les pages correspondantes et sur le feuillet.

³³⁷ Un autre mot, indéchiffrable, est écrit entre deux portées, p. 17.

– **L'Ad te Domine clamabo (S 64)**

Nous avons déjà mentionné les différentes coupes opérées dans ce motet de Lalande, au sujet de la basse-taille soliste³³⁸. Les passages supprimés concernent uniquement des récits pour cette tessiture. Les changements de nomenclature des voix et le terme « ténor » laisse supposer une exécution assez tardive. Voici le détail des annotations de cette partition ; toutes sont au crayon :

Récit – chœur « Exaudi Domine »

- Signe « Φ » (p. 2 et 3) : coupe du récit de basse-taille introductif ?
- « ténor » (p. 4, 5 et 6, sur la portée de la basse-taille récitante).
- Signe « Φ » (p. 5 et 6) : coupe de 14 mesures (*solo* basse-taille et chœur) ?

Duo « Ne simul trabas me »

- Croix (p. 7 et 8).
- Signe « Φ » (p. 9) : coupe de la fin du *duo* ?

Chœur « Secundum opera manuum tuarum »

- Signe « Φ » (p. 11).
- Signes « Φ » (p. 13) : coupe de trois mesures de symphonie ?

– **Le Confitebor tibi, ps. 137 (S 48)**

Le *Confitebor tibi* a probablement été exécuté en même temps que l'*Ad te Domine clamabo*. En effet, les annotations au crayon qu'offre la partition sont assez voisines. En voici le relevé précis :

Récit « Confitebor tibi »

- « Basse » (p. 1, sur la portée de basse-taille récitante).
- « ténor » (p. 1, sur la portée de haute-contre récitante).
- Signe « Φ » (p. 2, après la double barre).

Récit et chœur « In conspectu »

- Signe « Φ » (p. 3 et 6), marquant les interventions du récitant.

Récit et chœur « Confiteantur tibi »

- « ténor » (p. 12, sur la portée de haute-contre récitante).

³³⁸ La basse-taille soliste est absente des compositions lyonnaises. Sur ce sujet, voir le chapitre III de notre deuxième partie (p. 290–291).

- Signe « Φ » (p. 14) marquant l'intervention du récitant.
- « *solo* » (p. 15).

Cette partition, tout comme la précédente, ne présente aucune trace d'épingle.

- **Le *Miserere mei Deus*, ps. 50 (S 27)**

La partition gravée du *Miserere mei Deus* est la plus annotée de toute la collection lyonnaise. C'est, du reste, la seule qui présente deux séries d'indications, l'une au crayon et l'autre à l'encre. Voici, dans le tableau suivant, les différentes traces manuscrites que l'on peut y lire, avec leur signification le cas échéant :

Section	Page	Annotations à l'encre	Annotations au crayon	Commentaires
	garde	« <i>amplius lava me le chant</i> »		?
Récit et chœur « <i>Miserere mei Deus</i> »	p. 1		« Gravement »	Indication de caractère
Fin du récit « <i>Tibi soli peccavi</i> »	p. 10	« Chœur »		Indication d'enchaînement
Fin du chœur « <i>Tibi soli peccavi</i> »	p. 13		« au chœur » « page 24 » « au récit <i>asperges</i> »	- 1 ^e version (annotation barrée) : coupe du <i>trio</i> « <i>Ecce enim</i> » introdutif au chœur divisé.
<i>Trio</i> « <i>Ecce enim</i> »	p. 14		Page barrée	- 2 ^e version : coupe du <i>trio</i> et du chœur divisé « <i>Ecce enim</i> »
Fin du récit « <i>Asperges me</i> »	p. 28	« Chœur »		Indication d'enchaînement
Fin du chœur « <i>Averte faciem tuam</i> »	p. 30		« § au recit 32 »	Coupe du <i>quatuor</i> « <i>Cormundum crea</i> »
Fin du <i>quatuor</i> « <i>Cormundum crea</i> »	p. 32		« § »	
Chœur « <i>Docebo iniquos</i> »	p. 37	« chœur »		Indication d'effectif
Récit « <i>Libera me</i> »	p. 41		« Lent »	Indication de caractère
Chœur « <i>Quoniam si voluisses</i> »	p. 45		« gay »	Indication de caractère
Récit « <i>Sacrificium Deo</i> »	p. 47	« seul » « seul »		Indications d'effectif (dessus instrumentaux)
	p. 49	« Chœur »		Indication d'enchaînement

Les indications ajoutées à la plume concernent donc l'effectif et les questions d'enchaînement, prévoyant une tourne rapide des pages. Elles ont probablement été inscrites par un premier maître de musique ayant dirigé l'œuvre intégralement. Quant aux

annotations au crayon, si certaines d'entre elles précisent le caractère d'une section, d'autres signalent l'abandon d'un passage. Il s'agit du *trio* s'enchaînant sur le passage à deux chœurs « *Ecce enim* » et du *quatuor* « *Cormundum crea* ». Le signe de renvoi est sans équivoque, puisqu'il est accompagné de l'indication de la page à laquelle il faut se rendre ³³⁹. La presse lyonnaise n'annonce qu'une fois l'exécution de ce motet, le 27 mars 1768, bien qu'il ait pu être joué maintes fois avant 1759 ³⁴⁰.

– Le *Venite exultemus* (S 58)

Le *Venite exultemus* présente aussi par deux fois le signe « Φ » tracé au crayon. Le premier se situe à la fin du chœur « *Adoremus ploreumus* » (p. 21) et le second au début du petit chœur « *Nos autem populus ejus* » (p. 23). Si ce symbole indique un renvoi, il semblerait donc que le récit de haute-contre « *Nos autem populus ejus* » (p. 22–23), introduisant le petit chœur du même nom, ait été coupé lors de l'exécution. Les autres interventions de la haute-contre récitante ne comportent aucun signe de ce type.

▪ Les motets en parties séparées

L'*Ad te clamabo* est le seul motet de Lalande dont soient encore conservées les parties séparées. Au XVIII^e siècle, le fonds des grands motets de Lalande du Concert de Lyon ne comptait pas moins de mille cinq cent trente parties séparées ³⁴¹. Cette énorme quantité de matériel d'orchestre et de chœur a complètement disparu, excepté les trois parties décrites ci-dessous.

– L'*Ad te Domine clamabo*, ps. 27 (S 64)

La partition de l'*Ad te Domine clamabo* (n° 195) conservée est une partition gravée. Seules subsistent dans la collection trois parties de dessus des chœurs : deux premiers et un second dessus, toutes copiées par Bergiron de Briou. Le filigrane date le papier utilisé d'après 1742, ce qui indique une élaboration assez tardive de ce matériel vocal. Le catalogue de l'ordre A ne mentionne d'ailleurs que deux parties séparées ; les parties

³³⁹ La suppression d'un *quatuor* n'est pas sans rappeler celle qui fut opérée dans le *Confitebor tibi* manuscrit.

³⁴⁰ Les *Affiches de Lyon* commencent à donner les programmes de concert de l'académie des beaux-arts à cette date. Certains motets de Lalande sont annoncés, sans que le titre en soit donné (Cf. annexe XXII).

³⁴¹ Ce total s'obtient en additionnant les nombres de parties séparées mentionnés au catalogue de l'ordre A. Il n'est toutefois pas exhaustif, puisque, par exemple, à l'*Ad te clamabo* (n° 195) ne correspondent que deux parties séparées, tandis que la bibliothèque municipale de Lyon en conserve trois.

conservées ont donc pu être ajoutées bien après l'acquisition de la partition, en vue d'une exécution tardive et, par conséquent, ne pas être répertoriées.

La confrontation de la version lyonnaise avec les autres sources de ce motet est malheureusement lacunaire, puisque ne sont conservées à Lyon que des parties chorales. Celles-ci se trouvent néanmoins être conformes à l'édition gravée, avec des agréments ajoutés. Mais il est tout à fait possible que des modifications aient été pratiquées dans les passages solistes, ou bien dans les autres voix et instruments des chœurs.

Les partitions des grands motets de Lalande conservés révèlent donc de multiples informations sur la diffusion des œuvres en province. Les noms des récitants ou des appellations différentes permettent parfois d'en dater une exécution ponctuelle. Peu d'imprimés portent des traces d'interprétation ; cependant le maître de musique a laissé des signes au crayon sur quelques-uns d'entre eux. Trois motets gravés, ainsi que la plupart des manuscrits, offrent même plusieurs détails sur des coupes ou changements opérés à Lyon et constituent un témoignage précieux sur la réception de ces œuvres, à une date malheureusement non définie. Il apparaît, par exemple, que les coupes opérées lors des exécutions affectent très souvent les sections en *trio* des grands motets de Lalande. Ce sont les passages le plus souvent passés, *quasi-systématiquement* dans certaines œuvres : p. 46–51 dans le *Cantate Domino*, p. 31–51 dans l'*Exurgat Deus*, p. 14 dans le *Miserere me Deus*, p. 19–36 dans le *Notus in Judaea Deus* et p. 49–52 dans le *Quare fremuerunt*. Aucun de ces mouvements n'ayant le même effectif, c'est bien l'écriture à trois voix solistes – et non pas un soliste en particulier – qui est en cause et suscite une coupe lors des exécutions à l'académie des beaux-arts de Lyon ³⁴².

6. Les grands motets de Lalouette

Une grande proportion des œuvres latines à grand chœur de Jean-François Lalouette citées dans l'inventaire de l'académie des beaux-arts (quatre sur neuf) est conservée à Lyon : *Beatus vir qui timet*, *Miserere mei Deus secundum* (ps. 50), *Domine in virtute tua* et *Te Deum*. Les trois premiers motets constituent des sources uniques. Deux autres sources du *Miserere mei Deus secundum* sont en revanche conservées à la bibliothèque nationale de France et à Washington ³⁴³. Le fonds musical lyonnais contient la majorité des grands

³⁴² Les trios sont respectivement écrits pour les voix suivantes : deux dessus et une basse-taille ; trois dessus ; deux dessus et une taille ; un dessus, une haute-contre et une basse-taille ; deux dessus et une haute-contre.

³⁴³ La Library of Congress de Washington conserve, dans deux recueils de motets de différents auteurs, un *Miserere mei Deus secundum* et un *Super flumina Babylonis* de Lalouette. Cf. MONGRÉDIEN (Jean) éd., *Catalogue thématique des sources...*, *op. cit.*, notices 1 364 et 1 365, p 165. Le *Super flumina Babylonis* est répertorié dans l'inventaire de l'académie de Lyon.

motets de Lalouette, motets évoqués par Tilton du Tillet dans son *Parnasse françois* en 1732³⁴⁴.

Le *Miserere mei Deus* de Lalouette, joué dès 1726 au Concert spirituel, est le seul motet à avoir été publié, par Ballard en 1730. C'est cette partition gravée qui est conservée à la bibliothèque nationale³⁴⁵. Une comparaison entre les deux sources confirme la notice d'Yves Ferraton, qui précise qu'il s'agit de la même version³⁴⁶. Les différences se situent uniquement au niveau des doublures d'orchestre, qui sont parfois attribuées diversement. Dans le manuscrit lyonnais, le copiste écrit quelquefois des violons à l'unisson avec les parties vocales, dans des passages où l'édition gravée indique des silences³⁴⁷. Il ajoute souvent un second violon pour doubler les deuxièmes dessus dans les sections chorales. Le chœur « *Tibi soli tibi peccavi* » comporte quelques ajouts dans le manuscrit de Lyon. Un *duo* vocal de dessus et haute-contre double les deux flûtes seules, « quand il n'y a point de symphonie » (p. 17–18 de la partition gravée)³⁴⁸. L'œuvre pourrait donc être donnée à entendre sans orchestre à Lyon. Une deuxième basse-taille supplémentaire est aussi ajoutée, sur neuf mesures (p. 19–20). La source lyonnaise présente aussi quelques inévitables erreurs de copie.

Le *Miserere mei Deus* et le *Beatus vir qui timet* ne portent aucun indice d'exécution. On décèle quelques rares ajouts, d'une encre plus pâle, dans le *Domine in virtute tua*. En revanche, le *Te Deum* a probablement été joué plusieurs fois, comme le prouvent les noms des solistes au-dessus des portées, les précisions d'effectif ajoutées tantôt à l'encre, tantôt au crayon et les multiples corrections postérieures (p. 117)³⁴⁹.

7. Les grands motets de Lully

De nombreux travaux ont été consacrés à l'œuvre religieuse de Lully, et plus particulièrement à ses grands motets. Citons, parmi les plus importants, le catalogue d'Herbert Schneider, dont nous utilisons la numérotation, la monographie de Jérôme de

³⁴⁴ « Jean-François Lalouette », in : TITTON DU TILLET (Evrard), *Le parnasse françois, dédié au roi, Par M. Tilton du Tillet, Commissaire Provincial des Guerres, ci-devant Capitaine de Dragons, & Maître-d'Hôtel de feu Madame la Dauphine, Mere du Roi*, Paris : J.-B. Coignard fils, 2/1732, p. 628.

³⁴⁵ LALOUETTE (Jean-Baptiste-François), *Le psalme Miserere a grand chœur et l'hymne Veni Creator...*, *op. cit.*, BNF, Vm¹BNF1 148.

³⁴⁶ MONGRÉDIEN (Jean) éd., *Catalogue thématique des sources...*, *op. cit.*, notices 1 362–1 363, p. 165.

³⁴⁷ C'est le cas dans la totalité des chœurs. La partition fait ainsi apparaître l'effectif entier, de manière visuelle : chaque instrument se voit décerner une partie, même si celle-ci est une doublure de voix.

³⁴⁸ Une autre inscription stipule sur la source lyonnaise, parlant du motet : « Quand on le chante avec symphonie il faut laisser jouer aux flutes le *duo* cy-dessous et les parties chantées garderont le tout ».

³⁴⁹ Sur les noms des récitants, voir le chapitre III de notre deuxième partie (p. 296). Les ajouts d'interprétation se trouvent à l'encre p. 1, 15, 35 et 67, au crayon p. 25. Ils concernent exclusivement des variations d'effectif, du type « violons et flutes ritournelles », « tous 1^{er} chœur », « *trio* », etc.

Supprimé : *Le psalme Miserere a grand chœur et l'hymne Veni creator, a trois voix et basse-continue ; Par M. Lallouette, Maître de Musique, Et Beneficier de l'Eglise de Paris ; Livre second*, Paris : Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1730,

Supprimé : , Vm¹

Supprimé :

La Gorce, ou l'article de John Hajdu Heyer³⁵⁰. Ballard édite six de ses œuvres latines à grand chœur, en 1684, sous la forme de parties séparées³⁵¹ :

- *Miserere mei Deus*, ps. 50 (LWV 25).
- *Plaudite latate Gallia* (LWV 37).
- *Te Deum* (LWV 55).
- *Dies iræ* (LWV 64/1).
- *De profundis clamavi* (LWV 62).
- *Benedictus Dominus Deus Israël* (LWV 64/2).

Ces parties séparées gravées ont souvent été mises en partition ; plusieurs de ces recueils de partitions manuscrites sont conservés dans les diverses collections parisiennes³⁵². C'est aussi sous cette forme que se présentent les deux recueils conservés aujourd'hui à la bibliothèque municipale de Lyon. Les motets qu'ils contiennent sont les copies exactes des parties séparées gravées. Comme pour les deux volumes de l'*In convertendo* de Campra, le premier provient de l'académie des beaux-arts, le second de la bibliothèque de Jean-Pierre Christin.

- Le recueil de l'académie des beaux-arts

Avant d'acquérir le recueil correspondant aux éditions gravées, l'académie des beaux-arts possédait un *Magnificat*, inventorié au n° 22. C'est une mise en musique dont on ne trouve trace nulle part ailleurs. La mention dans le catalogue lyonnais est la seule indication de l'existence d'un motet de Lully à grand chœur sur cette hymne. Le *Magnificat* fait donc partie des nombreuses œuvres, composées par Lully avant 1661, ayant disparu. L'académie se dote ensuite des partitions de l'intégralité des six motets gravés, reliés ensemble et numérotés consécutivement de 102 à 107. La copie est assez peu soignée. Le cachet de l'académie figure sur la couverture et est reporté en début de chaque œuvre. Un sommaire précède le tout, sur lequel on peut lire :

« En suite de ces motets à grand chœur, il y en a dix autres en trio, du même auteur, à la fin du livre, après la page 365. ou est une table de ces trios.

Et depuis on à Jugé à propos de sortir ces 10 motets de ce livre et en faire un volume séparé pour etre placé dans le rang des autres trios. »

Le recueil contenait donc aussi dix petits motets, que le bibliothécaire a ensuite séparés des grands, pour les classer. Une « partye adioutée au *Te Deum* pour les tymballes, dont on se servira si l'on veut » se trouve copiée à la fin, p. 358.

³⁵⁰ SCHNEIDER (Herbert), *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke...*, *op. cit.* ; LA GORCE (Jérôme de), *Jean-Baptiste Lully*, Paris : Fayard, 2002, p. 730–774 ; HEYER (John Hajdu), « The sources of Lully's grands motets », *op. cit.*

³⁵¹ LULLY (Jean-Baptiste), *Motets a deux chœurs pour la Chapelle du Roy...*, *op. cit.*

³⁵² Cf. MONGRÉDIEN (Jean) éd., *Catalogue thématique des sources...*, *op. cit.*, notices 1 412–1 416, p. 170–171.

Supprimé : , mis en musique par Monsieur de Lully escuyer, conseiller secretaire du Roy, Maison, Couronne de France et de ses Finances, et Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté, Paris : Christophe Ballard, 1684, 17 parties séparées

Le recueil a probablement servi à constituer un fonds de partitions dans les premières années de l'académie, mais il est fort possible qu'il n'ait pas été joué. En effet, il ne comporte aucune indication d'une quelconque utilisation. De plus, aucune exécution d'un des motets de Lully n'est évoquée dans les archives lyonnaises.

– Le recueil de Jean-Pierre Christin

Un second recueil de motets à grand chœur de Lully a rejoint plus tard la collection musicale du Concert lyonnais. Cet ensemble de *Cantica sacra Variorum Auctorum* contient en fait plusieurs petits motets de Robert, Salomon, Carisio, Cieco, Carissimi et Minoret, parmi lesquels se trouvent trois motets à grand chœur de Lully : *Benedictus Dominus*, *De profundis clamavi* et *Miserere mei Deus*. Ces titres correspondent à la moitié des motets gravés. Ces partitions sont également de fidèles copies des parties séparées imprimées.

Ce deuxième recueil eut plusieurs possesseurs : d'abord le séminaire des Bons enfants, Christin ensuite, puis l'académie des beaux-arts qui le reçoit en 1756, après la mort de son co-fondateur³⁵³. La copie du recueil constitué est très peu soignée : l'écriture n'est pas appliquée, les motets s'enchaînent parfois sur la même page et les systèmes sont peu repérables. Une plume s'est même essayée à la calligraphie à la fin du volume.

8. Les grands motets de Mondonville

Un seul motet de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville est conservé à Lyon, sur les quatre que possédait l'académie : un *Jubilate Deo*, manuscrit oblong, transcrit en 1760 par Bergiron. C'est une copie exacte de l'exemplaire parisien³⁵⁴. La seule différence majeure est l'ajout d'une partie de haute-contre de violon dans la partition lyonnaise. On y remarque aussi quelques ajouts ou erreurs de copie³⁵⁵. L'ensemble des sources de ce motet conservées en France sont d'ailleurs une même et unique version³⁵⁶. Deux croix

³⁵³ Voir, dans notre deuxième partie, le chapitre I consacré à la bibliothèque de l'académie et plus particulièrement la collection de Christin (p. 163–164).

³⁵⁴ Conservé sous la cote Vm¹ 1 705.

³⁵⁵ On trouve quelques rares erreurs de notes et deux mesures plus ou moins inversées à la partie de flûte (p. 19 du manuscrit lyonnais), et une doublure de taille vocale ajoutée à la partie de dessus de violon sur huit mesures (p. 26–27). Les indications peuvent aussi différer : Bergiron ajoute « legerement » sur le duo « *Introite in conspectu* » (p. 13), « lent » sur le récit « *Scicote quoniam Dominus* » (p. 17). Il écrit « gratieux » ou lieu de « gay » sur le récit « *Populus ejus* » (p. 18), « gay » ou lieu de « vitte » sur le récit « *Laudate nomen ejus* » (p. 20), « vivement » au lieu de « vite » au milieu du chœur « *Gloria patri et filio* » (p. 26).

³⁵⁶ Le *Catalogue thématique des sources du grand motet français* (op. cit., notices 1 608–1614, p. 189–190) répertorie quatre autres exemplaires manuscrits, dans les bibliothèques de Versailles, Aix-en-Provence, Arles et Carpentras. Le *Jubilate Deo* d'Aix a d'ailleurs, comme celui de Lyon, été copié par Bergiron.

tracées au crayon indiqueraient des interventions de récitants dans le cas d'une exécution entière, ou la sélection de passages précis ³⁵⁷.

D. Les compositeurs étrangers

Le *corpus* étudié comporte deux motets de compositeurs étrangers : le *Laudate pueri Dominum* attribué à Lotti, en parties séparées, et le *Stabat mater* de Pergolèse, en partition. C'est cette deuxième source que nous présenterons, la première n'offrant malheureusement aucun élément d'information visible sur sa réception et son exécution à Lyon.

Le *Stabat mater* de Pergolèse

UNE VERSION AVEC CHŒURS AJOUTES

Marie Meunier-Loiseleur, dans son mémoire sur le fonds musical italien de la bibliothèque municipale de Lyon, a déjà noté la particularité de la partition du *Stabat mater* de Pergolèse, motet à deux voix seules avec chœurs ajoutés ³⁵⁸. Bergiron copie la partition du *Stabat mater* vers les années 1760. C'est du moins à cette date que l'œuvre entre dans la bibliothèque du Concert de Lyon. La source est une version remaniée du point de vue de l'effectif, puisque des chœurs y ont été ajoutés. Le motet à deux voix se trouve par conséquent transformé en un motet pour soliste, grand chœur et orchestre.

▪ Détail de l'œuvre

Les modifications ne portent pas uniquement sur l'ajout de pupitres choraux, mais affecte aussi la partie d'un des deux dessus solistes, transcrite pour voix de basse. L'ensemble instrumental reste « à l'italienne » : deux violons, un *alto* et une basse chiffrée. Voici, page suivante, un tableau détaillant de la structure de la partition lyonnaise ; celle-ci est mise en regard avec l'une des versions partitions gravées, en vente chez Legoux et

³⁵⁷ Une première croix se trouve au tout début de l'œuvre, qui débute par un récit de taille (p. 1). La seconde, suivie de la lettre « R » – récitant –, est placée avant le récit de dessus « *Populus ejus* » (p. 18). Nous évoquons l'extraction de récits détachés dans notre deuxième partie (chapitre III, p. 364–365).

³⁵⁸ MEUNIER-LOISELEUR (Marie), *Le fonds musical ancien italien...*, *op. cit.*, p. 24–25.

Castaud à Lyon, datée d'environ 1763³⁵⁹. Le tableau se concentrant sur les particularités de la version lyonnaise, l'effectif orchestral, constant, n'y a pas été reporté.

N°	Incipit	Manuscrit lyonnais	Partition gravée
I.	« <i>Stabat mater dolorosa</i> »	<i>Duo</i> – « gravé » Voix : dessus, basse	<i>Duo</i> – « <i>Grave</i> » Voix : 2 dessus
II.	« <i>Cujus animam gementem</i> »	<i>Solo</i> – « <i>andante</i> » Voix : dessus	<i>Solo</i> – « <i>Andante</i> » Voix : dessus
III.	« <i>O quam tristis</i> »	Chœur – « <i>Larghetto</i> » Voix : D, hc, t, b, b	<i>Duo</i> – « <i>Larghetto</i> » Voix : 2 dessus
IV.	« <i>Quæ merebat et dolebat</i> »	<i>Solo</i> – « <i>allegro</i> » Voix : basse	<i>Solo</i> – « <i>Allegro</i> » Voix : dessus
V.	« <i>Quis est homo</i> »	<i>Duo</i> – « <i>Largo</i> » Voix : dessus, basse	<i>Duo</i> – « <i>Largo</i> » Voix : 2 dessus
	« <i>Pro peccatis suæ</i> »	<i>Duo</i> – « <i>allegro</i> » Voix : dessus, basse	<i>Duo</i> – « <i>Allegro</i> » Voix : 2 dessus
VI.	« <i>Vidit suum dulcem natum</i> »	<i>Solo</i> – « <i>tempo giusto</i> » Voix : dessus	<i>Solo</i> – « <i>Tempo giusto</i> » Voix : dessus
VII.	« <i>Eia mater</i> »	<i>Solo</i> – « <i>allegretto</i> » Voix : basse	<i>Solo</i> – « <i>Allegretto</i> » Voix : dessus
VIII.	« <i>Fac ut ardeat cor meum</i> »	Chœur – « <i>allegretto</i> » Voix : D, hc, t, b, b	<i>Duo</i> Voix : 2 dessus
IX.	« <i>Sancta mater</i> »	<i>Solo</i> – « <i>Tempo giusto</i> » Voix : dessus	<i>Solo</i> – « <i>Tempo giusto</i> » Voix : dessus
	« <i>Tui nati vulnerati</i> »	<i>Solo</i> Voix : basse	<i>Solo</i> Voix : dessus
	« <i>Fac me vere tecum</i> »	<i>Duo</i> Voix : dessus, basse	<i>Duo</i> Voix : 2 dessus
X.	« <i>Fac ut portem</i> »	<i>Solo</i> – « <i>adagio</i> » Voix : basse	<i>Solo</i> Voix : dessus
XI.	« <i>Inflamatus et accensus</i> »	<i>Solo</i> – « <i>allegro</i> » Voix : dessus	<i>Solo</i> Voix : dessus
		<i>Duo</i> Voix : dessus, basse	<i>Duo</i> Voix : 2 dessus
XII.	« <i>Quando corpus morietur fac</i> »	<i>Duo</i> – « gravé » Voix : dessus, basse	<i>Duo</i> – « <i>Largo</i> » Voix : 2 dessus

³⁵⁹ PERGOLÈSE (Giovanni Battista), *Stabat Mater del Sig.^r Giovanni Battista Pergolese, della Città della Pergola Stato di sua santità Maestro di Musica à Loreto*, s. l. : s. e., RISM P 1353. La partition est en vente « a lion Chez M.^{rs} le Goux Et Chez M.^r Gastaud [sic] place de la Comedie ». C'est François Lesure qui en propose une datation, dans son *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris*, Paris : Bibliothèque nationale, 1981, p. 486. La bibliothèque municipale de Lyon possède une partition gravée de cette édition, dans la collection Michel Chomarat, sous la cote A 5358. L'œuvre a été éditée plusieurs fois en France dans les années 1750–1760 (RISM P 1352–P 1359). À Lyon, les dépositaires des éditions gravées sont tour à tour Debretonne, Castaud et Legoux.

N°	Incipit	Manuscrit lyonnais	Partition gravée
XIII.	« Amen »	Chœur – « presto » Voix : D, hc, t, b, b	Duo – « Allegro » Voix : 2 dessus

Si l'édition gravée, par souci d'économie, ne transcrit pas l'*alto* lorsqu'il double la basse-continue, celui-ci est reporté sur le manuscrit lyonnais. Il en est de même du deuxième dessus de violon, quand il est à l'unisson avec le premier. Ces différences apparentes d'effectif ne sont pas prises en compte dans le tableau ci-dessus, puisque les portées transcrites sur la partition ne représentent pas l'effectif réel.

Les deux œuvres sont absolument identiques du point de vue de la structure et de l'écriture musicale. Les seules différences entre les deux versions concernent les indications de mouvements, d'une part, le dispositif vocal, d'autre part. La première divergence est ténue : elle s'observe dans les sections X à XIII, dont les indications de caractère sont absentes ou quelque peu différentes dans la version gravée. Il faut ajouter à cela des « forte » et « piano », fréquemment ajoutés par Bergiron, lors de la répétition de petits motifs mélodiques, afin de créer un contraste de nuances.

La seconde particularité du manuscrit lyonnais est bien plus originale, puisqu'elle affecte tout l'appareil vocal. Tandis que la version originale de l'œuvre est écrite pour deux voix solistes (*soprano* et *alto*, transcrites en *sol* 2), la copie de Bergiron fait appel à un chœur à cinq voix (dessus, haute-contre, taille et deux basses) et deux solistes (dessus et basse, écrits respectivement en *ut* 1 et *fa* 4). La première modification de l'effectif concerne les solistes. À l'une des deux voix aiguës se substitue une voix de basse dans le manuscrit lyonnais. Les *arie* ou *duos* I, IV, V, IX (en partie), X et XII se trouvent ainsi parfois chantés une octave plus bas, selon la voix qui intervient. L'écriture mélodique n'en demeure pas moins rigoureusement identique, la voix étant strictement transposée, excepté quelques rares ajouts de tremblements et de ports de voix dans le manuscrit.

Les transformations du dispositif vocal affectent ensuite le traitement de trois versets, à l'origine des *duos*, qui se muent en chœur. Ces mouvements (III, VIII et XIII) sont répartis régulièrement dans l'œuvre, conformément à la construction du Motet à grand chœur français, dont ils constituent les sommets musicaux. Cette modification implique l'ajout de trois voix supplémentaires à la partition initiale, ainsi que la transposition déjà observée d'un dessus en basse. Les trois chœurs suivent le même processus : le premier dessus est repris par le dessus du chœur, tandis que le second est chanté par la basse du chœur. C'est cette même répartition que l'on retrouve dans les changements des tessitures solistes. Les trois pupitres supplémentaires se partagent la basse-continue et le violon *alto*, qu'elles doublent vocalement. Une des trois voix ajoutées, souvent la taille, est entièrement nouvelle ; celle-ci ne se limite pas à un remplissage harmonique : par exemple, la taille composée dans le chœur « *Fac ut ardeat cor meum* » reprend le motif basé sur une quarte développé dans le thème et entre ainsi en imitation avec les autres voix.

Dans le premier chœur « *O quam tristis* », l'ensemble instrumental ne s'accordant pas avec le caractère homorythmique des voix, les trois parties vocales ajoutées ne doublent pas les instruments et sont composées indépendamment.

▪ Un remaniement dans le goût français

La voix instrumentale d'*alto*, transcrite à l'italienne en *ut* 3 sur la partition gravée, est recopiée par Bergiron en *ut* 2, selon l'habitude française. Cette voix était sûrement écrite en *ut* 3 dans la source qui servit de modèle. En effet, nombreux sont les passages où le Lyonnais commet des erreurs et recopie la voix à la tierce supérieure, avant d'en corriger les notes ³⁶⁰. La notation en clé d'*ut* 1 de la partie de dessus soliste, ou *soprano*, dans le manuscrit lyonnais, indique vraisemblablement que Bergiron a eu accès directement à une source italienne de l'œuvre. Il aurait alors changé alors la clé de lecture de l'*alto* instrumental, mais pas celle de la voix soliste aigüe.

Il est intéressant de constater combien l'œuvre est réaménagée pour répondre au goût français : la distribution géométrique des *arias* et des *duos* se trouve fondue dans la structure d'un motet à grand chœur, dans la tradition française. Le changement de tessitures d'un des solistes, pour une voix masculine, renforce le contraste structurel, abandonnant l'idée de deux voix égales.

▪ L'auteur des chœurs

Qui a composé ces chœurs ? Est-ce Bergiron du Fort-Michon ? La question reste entière, même si quelques rares indices pourraient éventuellement offrir des réponses. Une version avec chœurs ajoutés a été donnée au Concert spirituel parisien, cinq fois en 1754 et deux fois en 1755. L'œuvre, qui y avait été jouée six fois de suite l'année précédente, a été ainsi transformée par Pancrace Royer, qui pensait en améliorer la popularité en y ajoutant des chœurs, dispositif vocal alors très appréciés du public ³⁶¹. Le Concert spirituel reprendra ensuite le motet dans sa forme originale. Cette version avec chœurs ajoutés est chantée par Albanese et Guadagni, deux chanteurs italiens, respectivement sopraniste et contraltiste. Cependant, en l'absence de sources ou de témoignages supplémentaires sur cette version retravaillée par Royer, il est évidemment impossible d'établir une comparaison avec le manuscrit lyonnais.

³⁶⁰ Ces erreurs de copie se trouvent p. 36 (six mesures), p. 41 (une mesure), p. 44 (deux mesures), p. 49 (cinq mesures), p. 78 (une mesure), p. 81 (une mesure) et p. 83 (une mesure).

³⁶¹ Cf. PIERRE (Constant), *Histoire du Concert Spirituel...*, *op. cit.*, p. 108, 266–267 et 269. L'œuvre est chantée par les solistes Guadagni et Albanese dans cette version, avec chœurs ajoutés, les 8, 9, 10, 11 et 13 avril 1754, puis les 28 et 29 mars 1755.

En outre, l'œuvre, bénéficiant d'un immense succès en France, peut aussi avoir donné lieu à d'autres ajouts choraux que ceux effectués pour le Concert spirituel³⁶². Il est difficile de déterminer à quel « grand Maître de Musique » fait référence l'annonce suivante, parue deux fois dans la presse lyonnaise en 1772 :

« Une Dame d'Avignon, fille d'un grand Maître de Musique, qui est l'Auteur des Chœurs du *Stabat* de Pergoleze, enseigne la Musique instrumentale & vocale, & l'accompagnement du Clavessin : s'adresser au Bureau d'avis.³⁶³ »

Cette dame est-elle la fille de Royer ? L'ancien directeur du Concert spirituel, originaire de Turin mais établi à Paris depuis 1725, ne semble pas avoir séjourné en Avignon, ville dont est originaire l'auteur de l'annonce. De plus, s'il s'agissait réellement de Royer, il est fort probable que ses fonctions auprès du roi ou autres réalisations auraient été invoquées, titres plus illustres que le simple fait d'avoir ajouté des chœurs au *Stabat mater* de Pergolèse³⁶⁴. Ce maître de musique, mentionné dans l'annonce, pourrait donc être un autre compositeur de chœurs pour le motet, ceux-là mêmes qui sont retranscrits sur la copie de Bergiron³⁶⁵.

LES TRACES D'EXECUTION DU MOTET

Au crayon, quelques annotations ont été ajoutées par un maître de musique, bien que Bergiron ait déjà écrit des nuances en abondance. Ces inscriptions supplémentaires sont les suivantes : « *forte* » et un point d'orgue (p. 12), « *piano* » (p. 15), « *piano* » à la place de « *forte* », puis « *pianissimo* » (p. 32) et l'indication d'enchaînement : « au chœur deriere » (p. 35).

L'indication « allez à la page 63. », toujours au crayon (p. 51), indique que l'on passe le récit de basse et *duo* « *Sancta mater* ». Ce n'est pas là la seule coupe opérée : dans cette partition s'observent encore les traces qu'ont laissé les épingles. Voici les sections concernées :

³⁶² Il est en effet singulier de noter que Bergiron copie la partition en 1760, période où le *Stabat mater* n'était plus joué au Concert spirituel : l'œuvre est donnée plusieurs fois par an jusqu'en 1790, excepté pendant les années 1759–1762.

³⁶³ *Affiches de Lyon*, n° 32, 5 août 1772, p. 158 ; *Ibid.*, n° 34, 19 août 1772, p. 166.

³⁶⁴ Royer, mort en 1755, fut d'abord maître de musique à l'Académie royale de musique (1730–1733), puis il obtint les charges de maître de musique des Enfants de France (1734), de chantre de la Musique du roi (1735) et de maître de musique de la Chambre du roi (1753). En 1748, il prend la direction du Concert spirituel et devient en 1753 chef d'orchestre et compositeur de l'Académie royale de musique.

³⁶⁵ Ce pourrait être Vidal, qui se présente dans les *Affiches de Lyon* du 4 juin et du 13 août 1766 comme « Haute-Contre du Concert de cette Ville, ci-devant Haute Contre du Concert & de la Métropole de la Ville d'Avignon », annonçant qu'il est copiste de musique. Sur Vidal voir le chapitre II de notre deuxième partie, dans laquelle un paragraphe lui est consacré (p. 278).

- Récit de dessus « *Cujus animam gementem contristam* » (p. 7–11).
- Chœur « *O quam tristis et afflicta* » (p. 12–16) ³⁶⁶.
- Récit de basse « *Quæ mærebat et dolebat* » (p. 17–22).
- Récit de dessus « *Quis est homo* » (p. 22–28).
- Chœur « *Fac ut ardeat cor meum* » (p. 36–51).
- Chœur « *Amen* » (p. 77–83).

Tous les chœurs pouvaient donc être supprimés lors d'un concert. Le succès de Pergolèse a donc certainement été exécuté sans les passages choraux, dans une version plus proche de la composition originale.

L'œuvre est donnée en concert à la fin du mois de mars 1771, concert auquel assiste Jean-Jacques Rousseau ³⁶⁷. Le 13 mars, la presse annonce en effet qu'un motet italien termine le programme, sans en spécifier ni le titre, ni l'auteur ³⁶⁸. Mais l'œuvre pourrait bien correspondre au *Stabat mater* de Pergolèse.

* * *

Les motets conservés, sous forme manuscrite ou imprimée, offrent donc un panorama extrêmement détaillé et représentatif d'un répertoire de province. Les sources lyonnaises, copies fidèles ou adaptations de la musique jouée à la Cour ou au Concert spirituel, portent en elles le témoignage des exécutions locales. Les différentes copies, les indices d'utilisation des partitions, révèlent les modalités de réception des œuvres des maîtres de musique versaillais ou parisiens. L'état des sources des motets de Lalande, la suppression fréquente des trios dans les œuvres de ce compositeur, l'élaboration d'un motet en fragments par Bergiron, la filiation des sources lyonnaises avec d'autres, la question irrésolue de la provenance des œuvres de Desmarest, la présence de recueils de Lully probablement jamais exécutés, ou encore le réaménagement du *Stabat mater* de Pergolèse en motet à grand chœur, sont autant d'éléments particuliers du fonds de grands motets lyonnais, que ce regard sur les œuvres conservées a pu éclairer.

³⁶⁶ Le chœur « *O quam tristis et afflicta* » comporte plusieurs trous d'épingles, contrairement aux récits qui l'entourent.

³⁶⁷ Le concert est cité dans les « Lettres inédites » de Jean-Jacques Rousseau (*op. cit.*).

³⁶⁸ *Affiches de Lyon*, n° 11, 13 mars 1771, p. 48.

Conclusion

Au regard de l'analyse du répertoire lyonnais de motets à grand chœur et d'un parcours à travers les sources conservées, il apparaît très clairement que la ville de Lyon s'est approprié le genre versaillais. Si les compositeurs de la Cour et les maîtres de musique joués au Concert spirituel sont majoritairement présents dans le fonds musical et les programmes de concerts lyonnais du XVIII^e siècle, l'académie des beaux-arts a été le lieu de nombreuses créations de féconds compositeurs locaux. Elle a parallèlement permis la diffusion de l'œuvre latine des maîtres de musique d'autres provinces, souvent en quête de reconnaissance. L'influence du Concert spirituel sur l'académie lyonnaise semble relative, même si l'institution parisienne a su imposer en province les grandes évolutions musicales. Le goût lyonnais reflète parfois une indépendance dans le choix des œuvres proposées, bien que son répertoire demeure assez conventionnel.

À Lyon comme dans le reste de la France, le milieu du siècle marque un réel tournant, signe d'un déclin progressif du Motet à grand chœur. Si le début du siècle est marqué par l'influence religieuse, en la personne de M^{gr} Neufville de Villeroy et des compositeurs appartenant au clergé, le motet en concert ne semble plus concerner l'Église lyonnaise après 1750. Les cérémonies publiques se font plus rares, et le genre souffre alors de la disparition du cadre fastueux propice à de nouvelles compositions. Les acquisitions de l'académie des beaux-arts, nombreuses dans les premières décennies suivant sa création, se font plus rares au fil des années. Les interprètes, attraction du concert public de cette fin du XVIII^e siècle, s'essayaient également à la composition de motets à grand chœur.

Les partitions et parties séparées offrent de multiples renseignements sur la réception du genre en province. Les Lyonnais en ont même proposé des compositions, sous forme de « fragments », ou ont revisité un succès comme celui du *Stabat mater* de Pergolèse, partition à laquelle on ajoute des chœurs. Les sources musicales révèlent également les détails des modalités d'exécutions de pièces emblématiques du genre, telles que les œuvres de Lalande, par exemple. La richesse du fonds lyonnais de grands motets n'est donc pas uniquement constituée par la présence de sources uniques et la quantité de titres qu'elle recouvre ; elle tient aussi au témoignage qu'elle offre de la pratique musicale locale à un moment donné. L'observation des sources de grands motets conservées à Lyon s'est donc révélée très utile dans notre quête de connaissances, apportant parfois des réponses, soulevant des interrogations et nourrissant notre intérêt de découvertes parfois surprenantes, notamment quant à la datation, la provenance ou le remaniement des œuvres.

Conclusion générale

Nous avons l'espoir que cette thèse constitue, un siècle après les travaux menés par Léon Vallas, un apport inédit sur la vie musicale lyonnaise au XVIII^e siècle. L'examen du *corpus* des motets à grand chœur conservés à la bibliothèque municipale de Lyon, la mise en contexte de chacune des sources et leur analyse ont dévoilé des caractéristiques concernant la pratique musicale locale de 1713 à 1773. L'émergence, au travers des œuvres latines, de particularités lyonnaises – particularités souvent singulières – pourrait caractériser un art local, se révélant à travers une facture lyonnaise propre, mais également perceptible dans l'adaptation des compositions du répertoire de la Cour et de Paris aux usages locaux.

Notre première partie a exposé un panorama complet des cadres d'exécution du motet à grand chœur à Lyon. L'académie des beaux-arts s'est posée comme principal organe de développement du genre puisque, de 1713 à 1773, elle propose chaque semaine un concert dans lequel le Grand motet occupe une place de choix. L'académie des Jacobins, active pendant une dizaine d'années seulement, semble avoir également promu le genre latin, dont elle fit copier des partitions reversées ensuite dans la collection de l'académie des beaux-arts. Parallèlement à ces sociétés, les réjouissances publiques rythment la vie de la cité rhônalpine. Car, si le culte lyonnais interdit la musique polyphonique dans les églises du diocèse, les congrégations religieuses accueillent de nombreuses célébrations en musique. En premier lieu vient la cérémonie du vœu pour la santé du roi qui fait entendre chaque année, et ce entre 1721 et 1764, un motet à grand chœur dans la chapelle jésuite de la Trinité. Les *Te Deum* fastueux et les grands motets de circonstances résonnent ensuite à l'occasion d'une fête du royaume. S'il reste difficile de distinguer dans certains documents les exécutions en plain-chant des motets en musique, il demeure certain que beaucoup de *Te Deum* bénéficiaient d'un appareil musical important. Enfin, les quelques concerts spirituels, mis en place tout au long du siècle, sont eux aussi l'occasion de chanter un motet. Les différents lieux et circonstances constitutifs de la vie musicale lyonnaise ont été répertoriés. Il est apparu de façon évidente que le Grand motet bénéficiait, à Lyon, d'une place de choix, aussi bien pour l'amateur, qui vient l'écouter en concert, que pour l'homme public, qui en recherche la solennité.

Notre deuxième partie s'attachait plus spécifiquement au *corpus* conservé, provenant presque exclusivement de l'ancienne bibliothèque de l'académie des beaux-arts. La

constitution et le fonctionnement de celle-ci ont d'abord été examinés de façon méthodique, au regard des pièces d'archives témoignant de la richesse de cette collection aujourd'hui majoritairement disparue. Les volumes de musique conservés ont ensuite fait l'objet d'une étude spécifique. Les reliures et les papiers à musique ont été analysés dans le détail, les copistes de musique recensés. Ce travail a fourni la preuve de la chronologie jusqu'alors supposée du catalogue d'époque, autorisant alors une datation relative des sources. La participation de Bergiron de Briou du Fort-Michon, bibliothécaire de l'Académie, à la constitution de la collection s'est avérée centrale : copiste dominant du fonds musical lyonnais, auteur de la majorité des reliures des partitions, il a, en outre, été identifié comme auteur des célèbres collections Cauvin et Decroix. Pour finir, nous avons développé la question des éléments musicaux et des usages lyonnais, transparaissant dans les sources musicales. L'analyse des supports écrits – particulièrement les nombreux motets de Lalande – a livré de nombreuses informations sur le rôle des voix, l'instrumentation, l'effectif global, les parties de remplissage et sur des particularités d'écriture. Tout ceci tend à caractériser une musique empreinte de spécificités locales, ce qu'a développé davantage la partie suivante.

En effet, notre troisième partie s'est attachée à la question de l'existence d'un répertoire lyonnais. Celui-ci est constitué majoritairement d'œuvres de compositeurs de la Cour ou de la capitale, mais aussi d'un bon nombre de pièces de maîtres de musique d'autres provinces françaises, parmi lesquels se trouvent quelques Lyonnais. Une césure intervient au milieu du siècle, marquant un réel tournant. Le genre est très vivant et assez académique avant 1754. Durant les vingt premières années, sous le protectorat de M^{gr} de Villeroy, l'Académie fait indéniablement une grande place au motet français à grand chœur, place qu'il honore les vingt années suivantes. À partir de 1754, il semble décliner, cherchant à se renouveler à travers un nouveau répertoire, pour disparaître progressivement des programmes. Par ailleurs, le répertoire de l'Académie lyonnaise, s'il est fortement influencé par celui du Concert spirituel, se démarque néanmoins souvent dans le choix de ses œuvres favorites. La présentation du répertoire général s'est trouvée complétée par un examen concret de la réception du Grand motet à Lyon. Les compositions de Lyonnais révèlent en effet une appropriation du genre. Ainsi, Estienne a été identifié comme l'auteur du *Credidi propter* anonyme de la bibliothèque nationale, ce qui indiquerait qu'il a été joué au Concert spirituel. Bergiron, quant à lui, va jusqu'à appliquer le principe des « fragments » au Motet à grand chœur. La confrontation de différentes sources d'une même œuvre a permis de mettre en évidence des spécificités d'adaptation ou d'exécution lyonnaises. Les compositions de Lalande, aussi diverses qu'originales, en offrent l'illustration concrète. Les modalités de réception des œuvres à Lyon, telles que nous les avons présentées, définissent aussi la spécificité du répertoire joué dans cette ville et constituent un exemple parmi d'autres de la réception d'un répertoire en province.

Une telle étude, sur une collection musicale, est également intéressante d'un point de vue musicologique et sociologique. Les questions abordées s'inscrivent dans un champ d'investigation plus global, tentant de définir la fonction et la place de la musique dans la France des Lumières. Le collectionneur, l'amateur, les académies musicales, le culte catholique, le centralisme artistique sont autant de thèmes qui transparaissent en filigrane dans notre travail. L'étude d'un genre défini, sur une période précise, dans un lieu donné offre donc une vision de détail du paysage musical du royaume tout entier. Elle renseigne aussi, par exemple, sur l'élaboration d'une bibliothèque, son mode de fonctionnement, sa finalité, son utilisation effective, *etc.*

Ce travail effectué sur le Grand motet lyonnais comporte cependant deux insuffisances majeures, inhérentes au support écrit. D'une part, le fonds de musique latine à grand chœur, conservé aujourd'hui à la bibliothèque municipale de Lyon ne compte que moins du tiers des titres de l'ancienne académie des beaux-arts. Deux cent un motets ont été perdus. Si l'on ajoute à cela la disparition de la *quasi-totalité* des milliers de cahiers composant le matériel instrumental et vocal, il apparaît clairement que le *corpus* considéré est très faiblement représentatif du répertoire effectif dont disposait le Concert au XVIII^e siècle. L'objet de notre étude est, par conséquent, très lacunaire.

D'autre part, le support écrit ne constitue que le témoignage d'un objet sonore, dont il ne prouve ni l'existence, ni la véracité et dont il n'est qu'une transcription codifiée. La connaissance des usages de l'époque, en ce qui concerne l'écriture de la musique et son interprétation, ne peut restituer l'essence même de la source musicale : l'objet d'étude intangible, car sonore, est décentré et capté à travers une traduction approximative de la réalité – le support écrit. L'insuffisance des sources étudiées, pâles reflets d'un objet insaisissable, constitue une limite indéniable. De plus, le papier ne laisse apparaître que certaines traces, aléatoires, d'exécution. Les sources ne rendent donc parfois compte que d'une exécution bien précise, sans que l'on puisse y déceler ce que fut l'usage réel de la partition. L'ensemble des paramètres sonores n'est pas nécessairement apparent, ce qui contraint le musicologue à ne formuler que des hypothèses.

Cette thèse, si elle a tenté de répondre à de nombreuses interrogations sur le genre et sa réception en province, n'a pu élucider certaines questions. Il en va ainsi, par exemple, des motets de Desmarest, dont on ne sait si les sources lyonnaises sont une version composée pour la cour de Stanislas à Lunéville ou adaptée aux exigences de l'académie des beaux-arts de Lyon. Les parties de remplissage de la collection de motets de Lalande posent encore un problème quant à leur provenance. De manière plus générale, le répertoire du Concert de la première moitié du siècle reste assez méconnu. Le catalogue de sa bibliothèque fournit un témoignage concret, mais comment établir un lien certain entre la présence de titres dans l'inventaire et leur exécution aux séances hebdomadaires ? Les circonstances même de la création de cette bibliothèque demeurent encore énigmatiques. Il faudrait, par exemple, déterminer le rôle exact de Bergiron du Fort-

Michon qui, s'il est présent tout au long de cette thèse, n'a pas été considéré en lui-même. Cette figure s'est révélée extrêmement féconde à tout point de vue : il s'avère être à la fois fondateur de l'académie, directeur de l'opéra, collectionneur, censeur, relieur, copiste – dans le fonds lyonnais, mais aussi à Aix-en-Provence, Paris et Versailles –, chanteur, compositeur, chef d'orchestre et arrangeur. Il serait intéressant de compléter son portrait, que notre étude a laissé entrevoir épisodiquement.

Notre recherche a néanmoins permis de cerner un peu plus les modalités de la musique à Lyon. Elle nous semble ouvrir sur de nombreuses perspectives. L'étude du fonds de grands motets a permis notamment des avancées sur la connaissance de l'ensemble de la collection musicale de l'académie des beaux-arts. En effet, en nous attachant à l'étude du support écrit, nous avons relevé et synthétisé des caractéristiques symptomatiques de la bibliothèque du Concert, telles l'histoire du catalogage, des reliures ou de nombreuses graphies. Cet ensemble de données collectées sera, nous l'espérons, utile à d'éventuelles études ultérieures, les musicologues souhaitant mener des recherches sur le fonds lyonnais disposant d'informations historiques et descriptives. Par ailleurs, la bibliothèque du Concert comportant de nombreux autres genres musicaux que le Grand motet, ils trouveront ici des éléments comparatifs pour en analyser les sources imprimées et manuscrites, qu'il s'agisse de musique profane ou instrumentale, par exemple. Il paraît évident qu'un travail d'envergure devrait être mené en particulier sur le répertoire lyrique, qui occasionnerait de nombreuses découvertes. La musique instrumentale, les *oratorios* ou encore les cantates sont régulièrement consultées pour les besoins d'exécutions très sporadiques, mais une véritable étude serait à envisager, à l'image de celle que nous proposons sur le motet à grand chœur. Elle viendrait compléter notre thèse qui, précisément parce qu'elle ne considère pas la totalité de la collection, porte en elle des lacunes.

Nous ne pouvons que réaffirmer combien il serait nécessaire de compléter le catalogue des manuscrits musicaux de la bibliothèque municipale de Lyon¹. Ceci permettrait notamment d'établir des liens entre la collection lyonnaise et des fonds récemment découverts, tel que celui du Puy-en-Velay, cité voisine ou peu s'en faut.

Notre thèse fournit de nombreuses informations sur la façon dont était donnée à entendre cette musique. Le fonds offre aux interprètes actuels quantité d'œuvres inédites, dont certaines sont typiquement lyonnaises. Nous souhaitons que ce travail serve à une meilleure diffusion de cette musique, incitant les musiciens à y puiser un répertoire nouveau. Il sera peut-être aussi le point de départ d'une réflexion sur l'interprétation spécifique de cette musique. Au terme d'un tel travail survient toujours la question de la restitution authentique. Faut-il jouer la musique à l'identique ? Possédons-nous, au

¹ Les notices du catalogue de Jérôme Dorival et Corinne Pedrinis ont été récemment mises en ligne sur le site de la bibliothèque municipale : www.bm-lyon.fr/trouver/pleade/cataloguemanuscrits.htm.

demeurant, toutes les connaissances nécessaires pour en restituer les caractères originaux, notamment celui du timbre ? Si de nombreux éléments de pratique musicale ont été identifiés, ils ne constituent en aucun cas une représentation exhaustive de la façon dont était interprétée la musique à Lyon au XVIII^e siècle ; ils pourraient constituer cependant autant d'indices pour l'interprète.

La bibliothèque municipale de Lyon est l'un des fonds musicaux les plus importants de France, pour le XVIII^e siècle. Promouvoir un tel patrimoine permettrait de redonner à cette collection la place qu'elle mérite, en tant que véritable atout culturel de la ville. Notre travail se veut, modestement, une contribution à cette entreprise de revalorisation.

Table des illustrations

1. Cachet de l'académie des beaux-arts, *Cantate Domino*, Bernier, Rés. FM 129 978, plat avant, photo.
2. Portrait du Maréchal François de Villeroy (1644–1730), gravure d'après Hyacinthe Rigaud.
3. Plan schématique de la salle de concert, reproduit dans la *Lettre de F.-M. Christin à Jean-Pierre Christin*, 11 septembre 1739, archives de l'académie de Lyon, Ms 268, I, f° 51–52.
4. Schéma d'une urne en forme de poires, *idem*.
5. *Plan de la place du Concert*, 17 mars 1855, Voirie de la ville, AML, 0 925 WP 44, carton 15.
6. TOURNIER (Charles), *Ancienne place des Cordeliers, Méridien et Salle de Concert démolie en 1858*, gravure, 1891–1892, ADR, Fonds Léon Galle, FGA 22(8) / 3J 3861.
7. PIETRA SANTA (Federico), *Plans de la salle de concert*, AML, DD 380, pièce 2.
8. COTTE, *L'hôtel du concert*, cartouche du plan de la ville Lyon par Joubert, 1773, AML 1 S 90.
9. FROISSART (Louis), *Démolition de l'hôtel du Concert*, photo sur plaque de verre, 1856, AML, 3 PH 0059.
10. Cachet académie des Jacobins figurant sur les motets de François Estienne.
11. Portrait gravé de Léonard Michon, Daudet sculpt. 1730, Grandon pinx. Détail du médaillon.
12. *Inventaire des pièces de Musique françoises & Italiennes a grand cœur, ordre B, du concert de l'academie des Beaux arts*, 27 mai 1754 (ajouts après 27 mai 1754 et après le 9 juin 1766), AML, 0003 GG 156, pièce 15, f° 5 v°.
13. PÉTOUILLE (François), *Confitebor tibi*, Rés. FM 133 981, détail tranche, photo.
14. PÉTOUILLE (François), *Confitebor tibi*, Rés. FM 133 981, détail plat, photo.
15. LALANDE (Michel-Richard de), *Notus in Judæa*, BM Reims, Ms 2840, plat avant, photo.
16. LALANDE (Michel-Richard de), *Benedictus Dominus qui docet*, Rés. FM 27 328, plat avant, photo.
17. Schéma représentant l'évolution des pièces de titre.
18. LALANDE (Michel-Richard de), *Benedictus Dominus qui docet*, Rés. FM 27 328, détail du plat avant, photo.
19. BELOUARD (Mathieu), *Dominus regnavit decorem*, Rés. FM 129 928, détail plat avant, photo.
20. CAMPRA (André), *Deus noster refugium*, Rés. FM 27 281, détail plat avant (cachet de l'académie), photo.
21. Schéma représentant la dorure du dos de la reliure C.
22. BERNIER (Nicolas), *Cantate Domino*, Rés. FM 129 978, plat avant, photo.
23. BERNIER (Nicolas), *Cantate Domino*, Rés. FM 129 978, détail plat avant (cachet de l'académie), photo.
24. Écriture de Nicolas-Antoine Bergjron de Briou du Fort-Michon, AML GG 156 (9), 1718.
25. LALANDE (Michel-Richard de), *Cantate Domino*, BM Versailles, Ms. mus. 216, t. I., page de titre du recueil.
26. LALANDE (Michel-Richard de), *Cantate Domino*, BM Versailles, Ms. mus. 216, t. I., page de titre du motet.
27. LALANDE (Michel-Richard de), *Cantate Domino*, BM Versailles, Ms. mus. 216, t. I., table des matières.
28. LALANDE (Michel-Richard de), *Cantate Domino*, BM Versailles, Ms. mus. 216, t. I., p. 6, détail.
29. DEMAREST (Henri), *Didon*, BML, Rés. FM 27 280, p. 6, détail.
30. RAMEAU (Jean-Philippe), *Les fêtes de l'hymen et de l'amour*, BNF, Vm² 363, page de titre.
31. RAMEAU (Jean-Philippe), *Platée*, BNF, Vm² 369, p. 20, détail.
32. MONDONVILLE (Jean-Joseph Cassanéa de), *Jubilate Deo*, BML, Rés. FM 129 980, p. 18, détail.
33. LALANDE (Michel-Richard de), *Notus in Judæa*, BM Reims, Ms 2 840, p. 30, détail.

Sources et orientation bibliographique

1. Sources (avant 1800 et fonds d'archives)

ARCHIVES – SOURCES MANUSCRITES

Archives municipales de Lyon (AML) :

Série AA : correspondances et divers actes consulaires.

Série BB : registres des délibérations consulaires.

Série CC : comptabilité municipale.

Série DD : construction de l'hôtel du concert (DD 380).

Série GG : dossier de l'académie du concert (003 GG 156).

Inventaire Chappe : copie de certains actes et documents concernant l'académie des beaux-arts.

Registres d'état civil des paroisses.

Fonds du service de la voirie. Bâtiment de l'hôtel du Concert : travaux et photos.

Fonds Pointet : historique des propriétés et des maisons.

Bibliothèque municipale de Lyon (BML) :

Fonds musical ancien : musique manuscrite et imprimée, fin XVII^e et XVIII^e siècles, provenant en grande partie de la bibliothèque de l'académie des beaux-arts.

Fonds Léon Vallas : ce fonds rassemble deux cent trente-cinq dossiers ayant appartenu au musicographe.

On y trouve sa correspondance, des articles, ouvrages, enseignements ou discours manuscrits et encore quelques notes ayant trait à ses recherches. *L'Inventaire du Fonds d'archives de Léon Vallas* est consultable sur le site internet de la bibliothèque municipale de Lyon (www.bm-lyon.fr).

Inventaire de la bibliothèque du Concert, ms., Rés. FM 134 008.

Evénemens particuliers arrivés au couvent de St Bonaventure depuis l'année 1720 jusqu'en l'année [1770], ms., 1720–1770, Ms. 1423 (1338).

Archives départementales du Rhône (ADR) :

Série D : dossiers de l'académie des sciences, belles-lettres et arts.

Archives des couvents : Abbaye Saint-Pierre-les-Nonnains, Capucins, Chartreux, Cordeliers de Saint Bonaventure, Cordeliers de l'Observance, Feuillants, Franciscains de la Guillotière, Grands augustins, Grands carmes des Terreaux, Lazaristes, Oratoriens et Récollets.

Archives hospitalières de la Charité (Lyon) :

Archives de la congrégation des Jeunes messieurs du collège de la Trinité.

Archives de l'hôpital de la Charité.

Musée Gadagne (Lyon) :

MICHON (Léonard), *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*, 1715–1743, ms., 7 tomes.

Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon :

Mémoires présentés dans les académies des sciences et des beaux arts.

Recueils de correspondance académique.

Registres des procès verbaux.

Bibliothèque nationale de France (BNF) :

Catalogue de la musique provenant du fonds de l'ancien Concert Spirituel, inventaire de 1794–1797, ms., Vma Ms 67.

BROSSARD (Sébastien de), *Mélanges et extraits relatifs à l'histoire de la musique*, n° XIII, 6–15 septembre 1711, ms., f° 114–120, cote NAF 5269.

SOURCES IMPRIMEES

Sources diverses :

Catalogue des livres de feu M. Michon, Ancien Avocat au Bureau des Finances, Lyon : Claude-Marie Jacquenod, Libraire, rue Mercière, 1772, 142 p.

Délibération consulaire portant fondation d'un salut, dans l'Eglise des R. P. Jesuites, pour la conservation de la santé du Roy, Lyon : Chez André Laurens, 1722, 11 p., AML, dossier GG 155, pièce n° 24.

Description de la pompe funèbre de Monseigneur le Maréchal Duc de Villeroy, faite dans l'Eglise de l'Aumône Générale & Hôpital Général de la Charité de Lyon, le 15. Septembre 1730, par Messieurs les Administrateurs, Lyon : André Degoin, s. d., 6 p.

La Fête de la Saône, mise en musique par Mr des Marais, exécutée à Lyon devant Madame l'Intendante, dans son salon de l'Arceuil, le 14 juillet 1721, veille de sa fête, Lyon : Philibert Chabanne, 1721, 9 p.

Lettre à M. de D. L., conseiller au Parlement de Paris sur les réjouissances faites et ordonnées par MM. les Comtes de Lyon, pour célébrer le rétablissement de la santé du Roi, Lyon : Aimé Delaroche, 1744, 25 p.

BRUYZET de MANÉVIEUX, *Éloge de M. Soubry, trésorier de France de la généralité de Lyon*, Chambéry : s. e., 1775, p. 13–16.

BURNEY (Charles), *The Present State of Music in France and Italy ; Or, the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for A General History of Music*, Londres : T. Becket & Co, 2/1773, version française : *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, NOIRAY (Michel) éd., Paris : Flammarion, coll. « Harmoniques », 1992, p. 83.

COLONIA (Dominique de), *Histoire littéraire de la ville de Lyon avec une bibliothèque des auteurs lyonnais sacrés et profanes distribués par siècles*, Lyon : François Rigollet, 1728 et 1730 ; rééd. Genève : Slatkine reprints, 1970, 2 t., 860 p.

D'ALEMBERT (Jean Le Rond), *Éléments de musique théoriques et pratiques suivant les principes de M. Rameau*, Paris : David l'aîné, 1752, 172 p. ; rééd. BARDEZ (Jean-Michel) éd., Genève : Slatkine, coll. « Ressources », 1980, XIII + 172 p.

LA R.*** (M. de), *Voyage d'un amateur des arts en Flandre, dans les Pays-Bas, en Hollande, en France, en Savoye, en Italie, en Suisse, fait dans les années 1775–76–77–78*, t. I, Amsterdam : s. e., 1783, 4 t., 366 p.

- LEBRUN des MARETTES (Jean-Baptiste), *Voyages liturgiques de France ou recherches faites en diverses villes du Royaume Par le Sieur de Moleon. Contient plusieurs particularitez touchent les Rits & les Usages des Eglises : Avec des Découvertes sur l'Antiquité Ecclesiastique & Payenne*, Paris : chez Florentin Delaulne, 1718, 581 p.
- NOYER (Anne-Marguerite du), *Lettres historiques et galantes de deux dames de conditions, dont l'une étoit à Paris, et l'autre en province*, Cologne : Pierre Marteau, 1723, t. II, lettres XXXVI–L.
- PERNETTI (Jacques), *Recherches pour servir à l'histoire de Lyon ou les lyonnais dignes de mémoire*, Lyon : chez les frères Duplain, libraires, grande rue Mercière, 1757, 2 vol., 448 p. ; 448 p.
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Dictionnaire de musique*, Paris : imprimerie de la veuve Ballard, 1768, 550 p. ; 14 planches.
- Id.*, « Lettres inédites », publiées par Philippe GODET, in : *Revue des deux mondes*, LXXVIII^e année, 5^e période, t. XLVII, 1^{er} septembre 1908, p. 5–42.

Périodiques :

- Almanach des muses*, 1765–1773, annuel.
- Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon*, 1711–1759, puis *Almanach de la ville de Lyon et des provinces de Lyonnais, Forez et Beaujolois*, 1760–1793, Lyon : Aimé Delaroche, annuel. Dès 1742, paraît un article sur l'académie de concert, avec la composition de son bureau.
- Les affiches de Lyon, avis divers, &c.* ou *Les affiches de Lyon, annonces & avis divers*, devenues *Petites affiches lyonnaises*, 1750 ; 1759–1772, hebdomadaire.
- Le Glaneur*, 15 janvier 1772–15 janvier 1774, bimensuel.
- Mercure Galant*, 1672–1724, puis *Mercure de France*, 1724–1820, mensuel.
- Journal de Lyon ou annonces et variétés littéraires, Pour servir de suite aux Petites Affiches de Lyon*, n° 1, 8 janvier 1784, bimensuel.

2. Ouvrages – Études – Articles (après 1800)

LE MOTET A GRAND CHŒUR

Ouvrages :

- BEAUSSANT (Philippe), *Rameau de A à Z*, Paris : Fayard-IMDA, 1983, 397 p.
- CASTLE (Conan Jennings), *The grands motets of André Campra*, thèse de doctorat, Université de Michigan (États-Unis), 1962, 2 vol., 297 p. ; 230 p.
- FAVIER (Thierry), *Le motet à grand chœur (1660–1792)*. Gloria in Gallia Deo, Paris : Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2009, 644 p.
- LA GORCE (Jérôme de), *Jean-Baptiste Lully*, Paris : Fayard, 2002, 910 p.
- LAUNAY (Denise), *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris : Société française de musicologie/Klincksieck, 1993, 583 p.
- MACHARD (Roberte), *Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, virtuose, compositeur et chef d'orchestre*, Béziers : Centre international de documentation occitane et Société de musicologie du Languedoc, 1980, 286 p.
- MICHEL (Benoît), *Joseph Valette de Montigny (1665–1738). Éléments biographiques et esthétiques d'un compositeur de Province*, mémoire de maîtrise sous la direction de Thierry Favier, Université de Bourgogne, 2002, 2 vol., 234 p. ; 124 p.

MONGRÉDIEN (Jean) et FERRATON (Yves) éd., *Le Grand Motet français (1663-1792)*, actes du colloque international de musicologie, Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1986, 302 p.

SAWKINS (Lionel) éd., *Lalande et ses contemporains. Actes du colloque international : Versailles 2001. Hommage à Marcelle Benoit*, Marandreuil : Abbesses, 2008, 308 p.

Articles et contributions :

BAKER (Anne), « The Church Music of André Campra. A reconsideration of the Sources », in : *Recherches sur la musique française classique*, t. XXII, 1990, p. 89–130.

Id., « La musique religieuse d'André Campra », in : LESURE (François) éd., *Le concert des muses, promenade musicale dans le baroque français*, Paris : Klincksieck/CMBV, 1997, p. 285–305.

BOGHOSSIAN (Irma), « Les sources et l'esthétique du Grand Motet en Provence au XVIII^e siècle : les musiciens de la maîtrise Saint-Sauveur d'Aix et leur rayonnement », in : MONGRÉDIEN (Jean) et FERRATON (Yves) éd., *Le Grand Motet français (1663-1792)*, actes du colloque international de musicologie, Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1986, p. 173–179.

COTTE (Roger), « La musique religieuse de Jean-Jacques Rousseau », in : PORTE (Jacques) éd., *Encyclopédie des musiques sacrées*, Paris : Laberge, 1969, t. II, p. 553–555.

DETRÉE (Jean-François), « Un motet de Louis Homet, composé en 1711 à Evreux », in : *Musiciens et musique en Normandie*, bulletin du Centre normand d'histoire musicale, n^o 4, 1977, p. 19–26.

DURAND (Henri-André), « Notes sur la diffusion de M. R. Delalande dans les chapitres provençaux au XVIII^e siècle », in : *Revue de musicologie*, t. XXXIX, n^o 1, 1957, p. 72–73.

DURON (Jean), « Le Grand Motet : Rameau face à ses contemporains », in : LA GORCE (Jérôme) éd., *Jean-Philippe Rameau*, actes du colloque international organisé par la société Rameau (Dijon, septembre 1983), Paris/Genève : Champion/Slatkine, 1987, p. 331-370.

Id., « Le grand motet à l'époque de Rameau : le cas de Claude-Mathieu Pelegrin (1682–1763), maître de chapelle à la cathédrale St-Sauveur d'Aix-en-Provence », in : LESURE (François) éd., *La musique dans le midi de la France. XVII^e–XVIII^e siècles*, actes des Rencontres de Villecroze (octobre 1994), Paris : Klincksieck, 1996, p. 166–178.

ESCOFFIER (Georges), « Les grands motets de Lalande dans les fonds provinciaux : réduction ou amplification des reflets des dispositifs de cour », in : *Lalande et ses contemporains. Actes du colloque international : Versailles 2001. Hommage à Marcelle Benoit*, Marandreuil : Abbesses, 2008, 308 p.

HEYER (John Hajdu), « The sources of Lully's grands motets », in : HEYER (John Hajdu) éd., *Jean-Baptiste Lully and the music of the french baroque*, Cambridge : Cambridge university press, 1989, p. 81–98.

MEUNIER (Alexis), « La musique religieuse sous Louis XV », in : *Regards sur la musique... au temps de Louis XV*, DURON (Jean) éd., Wavre : Mardaga/CMBV. « Regards sur la musique », 2007, p. 31–60.

MICHEL (Benoît), « Un fonds de livrets conservés à la Bibliothèque municipale de Grenoble : une source importante pour l'étude de la musique religieuse toulousaine (1726–1744) », in : *Revue de musicologie*, t. XCI, n^o 1, 2005, p. 233–258.

MONTAGNIER (Jean-Paul C.), « Chanter Dieu en la Chapelle royale : le Grand Motet et ses supports littéraires », in : *Revue de musicologie*, t. LXXXVI, n^o 2, 2000, p. 217–263.

Id., « Le *Te Deum* en France à l'époque baroque, un emblème royal », in : *Revue de musicologie*, t. LXXXIV, n^o 2, 1998, p. 199–233.

RAUGEL (Félix), « François Pétauille, maître de chapelle de Notre Dame de Paris » in : *Recherches sur la musique française classique*, t. II, 1961–1962, p. 117–119.

SAWKINS (Lionel), « En province, à Versailles et au Concert spirituel. Réception, diffusion et exécution des motets de Lalande au XVIII^e siècle », in : *Revue de musicologie*, t. XCII, n^o 1, 2006, p. 13–40.

- SCHERPEREEL (Joseph), « Emplois et modes d'emplois du Grand Motet en Avignon et dans le Comtat venaisin », in : MONGRÉDIEN (Jean) et FERRATON (Yves) éd., *Le Grand Motet français (1663-1792)*, actes du colloque international de musicologie, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1986, p 187–196.
- SCHNEIDER (Herbert), « Rameau et sa famille. Nouveaux documents », in : *Recherches sur la musique française classique*, t. XXIII, 1985, p. 94–130.
- VIDAL (Henri), « Le Grand Motet aux États de Languedoc. Note sur la vie musicale à Montpellier au XVIII^e siècle », in : *Recherches sur la musique française classique*, t. XXVI, 1988–1990, p. 222–229.

VIE MUSICALE EN PROVINCE ET A PARIS

Ouvrages :

- ANTHONY (James R.), *La musique en France à l'époque baroque de Beaujoyeux à Rameau*, trad. française de Béatrice Verne, titre original : *French Baroque music from Beaujoyeux to Rameau*, Paris : Flammarion, 1981, 556 p.
- BOUQUET (Marie-Thérèse), *Musique et musiciens à Annecy. Les Maîtrises 1630–1789*, Annecy : Académie salésienne ; Paris : A. & J. Picard, coll. « La vie musicale en France sous les rois Bourbons » n° 16, 1970, 202 p.
- BRENET (Michel), *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris : Fischbacher, 1900, 407 p.
- DEYRIS (Edith), *La vie et l'œuvre de Charles Levens, maître de chapelle à la cathédrale Saint-André de Bordeaux : contribution à l'étude du milieu musical bordelais au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat ès musicologie, université Bordeaux 3, 1990, 3 vol., 945 p.
- DOUSSOT (Joëlle-Elmyre), *Musique et Société à Dijon au siècle des Lumières*, Paris : Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 1999, 240 p.
- DUHAMEL (Jean-Marie), *La musique dans la ville, de Lully à Rameau*, Lille : Presses universitaires de Lille, 1994, 358 p.
- GAUDELUS (Sébastien), *Les offices de Ténèbres en France. 1690-1790*, Paris : CNRS, coll. « Sciences de la Musique », 2005, 300 p.
- JOURDAIN (François), *Le Te Deum en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, thèse de doctorat ès histoire de la musique sous la direction de Norbert Dufourq, CNSM, Paris, 1963, 161 p.
- LA LAURENCIE (Lionel de), *La vie musicale en province au XVIII^e siècle, l'académie de musique et le concert de Nantes à l'hôtel de la Bourse (1727–1767)*, Paris : Société française d'imprimerie et de librairie, 1906. XXVI et 211 p.
- LESURE (François), *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris : Klincksieck, 1999, 367 p.
- LIONNET (Jean) éd., *Le concert des muses, promenade musicale dans le baroque français*, Paris : Klincksieck/CMBV, 1997, 378 p.
- MACHARD (Roberte), *Mondonville et le Concert de Lille au XVIII^e siècle*, catalogue de l'exposition du Festival de Lille du 24 au 10 décembre 1979, s. l. : Bibliothèque municipale de Lille, 1979, 26 p.
- [MARAL \(Alexandre\), *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV. Cérémonial, liturgie et musique*. Wavre : Mardaga/CMBV, 2002, 478 p.](#)
- MONTAGNIER (Jean-Paul C.), *Un mène-musicien : Philippe d'Orléans, Régent (1674–1723)*, Bourg-la-Reine : Zurfluh, coll. « Le temps musical », 1996, 152 p.
- PIERRE (Constant), *Histoire du Concert Spirituel, 1725–1790*, Paris : Société française de musicologie, 1974, 2/2000, 372 p.
- SIGNORILE (Marc), *Musique et société : le modèle d'Arles à l'époque de l'absolutisme (1600-1789)*, Paris : Minkoff, 1993, 321 p.

Id., *La musique à Arles du milieu du XVII^e siècle à la veille de la Révolution*, thèse de doctorat sous la direction d'André Bourde, université d'Aix-Marseille I, 1985, 2 vol., 403 p. ; 121 p.

TALVARD (Françoise), *La Maîtrise de la cathédrale de Rodez aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Versailles : CMBV, cahier Philidor n° 31, 2005, 36 p.

Articles et contributions :

BERTHIER de LIONCOURT (Vincent), « Le vœu de Louis XIII », *in* : DUROSOIR (Georgie) et LECONTE (Thomas) éd., *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, livret programme des Grandes journées d'automne 2003, Versailles : CMBV, 2003, p. 225–228.

BOURDE (André), « Aux origines de la “ provençalité musicale ” », *in* : LESURE (François) éd., *La musique dans le midi de la France. XVI^e–XVIII^e siècles*, actes des Rencontres de Villecroze (octobre 1994), Paris : Klincksieck, 1996, p. 11–26.

BURTON (Humphrey), « Les académies de musique en France au XVIII^e siècle », *in* : *Revue de musicologie*, t. XXXVII, n° 2, 1955, p. 122–147.

CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), « L'Académie de Musique ou le Concert de Marseille 1719–1793 », *in* : LESURE (François) éd., *La musique dans le midi de la France. XVII^e–XVIII^e siècles*, actes des Rencontres de Villecroze (octobre 1994), Paris : Klincksieck, 1996, p. 58–70.

ÉLART (Joann), « Les origines du concert public à Rouen à la fin de l'Ancien Régime », *in* : *Revue de musicologie*, t. XCIII, n° 1, 2007, p. 53–73.

ESCOFFIER (Georges), « Le répertoire de la cathédrale du Puy au XVIII^e siècle : entre provençalité et provincialité », *in* : LESURE (François) éd., *La musique dans le midi de la France. XVII^e–XVIII^e siècles*, actes des Rencontres de Villecroze (octobre 1994), Paris : Klincksieck, 1996, p. 107–131.

Id., « Formes institutionnelles et enjeux sociaux des pratiques musicales au XVIII^e siècle, l'exemple du concert de Grenoble », *in* : *Revue de musicologie*, t. LXXXVII, n° 1, 2001, p. 5–32.

FAVIER (Thierry), « Nouvelles sociabilités, nouvelles pratiques : les concerts sous le règne de Louis XV », *in* : *Regards sur la musique... au temps de Louis XV*, DURON (Jean) éd., Wavre : Mardaga/CMBV. « Regards sur la musique », 2007, p. 107–139.

FRÉMIOU (Marcel), « L'école provençale », *in* : PORTE (Jacques) éd., *Encyclopédie des musiques sacrées*, Paris : Labergerie, 1969, t. II, p. 541–552.

JEANSELME (Christiane), « L'académie de musique d'Aix-en-Provence sous l'Ancien Régime », *in* : LESURE (François) éd., *La musique dans le midi de la France. XVI^e–XVIII^e siècles*, actes des Rencontres de Villecroze (octobre 1994), Paris : Klincksieck, 1996, p. 71–105.

LA GORCE (Jérôme de), « L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau », *in* : *Revue de musicologie*, t. LXXVI, n° 1, 1990, p. 23–43.

LANGLOIS, (Abbé P.-L.), « La revue des maîtres de chapelle et musiciens de la métropole de Rouen », *in* : *Précis analytique des travaux de l'académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen pendant l'année 1848-1850*, Rouen : Alfred Péron, 1850, p. 199–227.

LESPINARD (Bernadette), « La Chapelle royale sous le règne de Louis XV », *in* : *Recherches sur la musique française classique*, t. XXIII, 1985, p. 131–175.

MACHARD (Roberte), « Les musiciens de la cathédrale Saint-Etienne de Toulouse (1682–1790) », *in* : *Annales du Midi*, t. LXXXVI, n° 118, juillet–septembre 1974, p. 298–320.

MARBOT (Edmond), « Les Maîtres de Chapelle de Saint-Sauveur d'Aix au XVIII^e siècle », *in* : *Semaine religieuse d'Aix*, n° 25–30, 23 juin–28 juillet 1905, p. 260–261 ; 269–270 ; 280–282 ; 290–293 ; 301–304 ; 312–314.

RAUGEL (Félix), « Une Maîtrise célèbre au grand siècle : la maîtrise de la cathédrale d'Aix en Provence », *in* : *Bulletin de la société d'étude du XVII^e siècle*, n° 21–22, 1954, p. 422–432.

- RODRIGUEZ (Jacques), « La musique et les musiciens à la cathédrale d'Avignon au XVIII^e siècle », in : *Recherches sur la musique française classique*, t. XIII, 1973, p. 64–101.
- SIGNORILE (Marc), « Les maîtres de chapelle du chapitre cathédral de Saint-Trophime d'Arles aux XVII^e et XVIII^e siècles », in : *Recherches sur la musique française classique*, t. XXVII, 1991–1992, p. 43–70.
- TAÏEB (Patrick), « Le Concert de Reims, 1749–1791 », in : *Revue de musicologie*, t. XCIII, n^o 1, 2007, p. 17–52.

LYON : HISTOIRE ET CONTEXTE MUSICAL

Ouvrages :

- Entrées royales et fêtes populaires à Lyon du XV^e au XVIII^e siècles*, exposition du 12 juin–12 juillet 1970, Lyon : bibliothèque de la ville de Lyon, 200 p. ; 14 planches.
- Forma urbis, les plans généraux de Lyon, XVI^e–XX^e siècles*, Lyon : Archives municipales, coll. « Les dossiers des archives municipales », 1997, 250 p. ; 30 planches.
- L'art baroque à Lyon*, actes de colloque (Lyon, octobre 1972), organisé par l'université Lyon 2 et l'institut d'histoire de l'art, Lyon : CNRS et université Lyon 2, 1975, 408 p.
- BAYARD (Françoise), *Vivre à Lyon sous l'Ancien Régime*, Paris : Perrin, 1997, 352 p.
- BÉGHAIN (Patrice) et al. éd., *Dictionnaire historique de Lyon*, Lyon : éd. Stéphane Bachès, 2009, 1 504 p.
- BOITEL (Léon), *Lyon ancien et moderne*, Lyon : L. Boitel, t. II, 1888, 325 p.
- BONNEL (Antonin), *De l'instruction publique à Lyon avant 1789*, Lyon : imprimerie Pitrat aîné, 1889, 177 p.
- BRÉGHOT du LUT (Claude) et PERICAUD (Antoine), *Catalogue des Lyonnais dignes de mémoire*, Lyon : Giberton et Brun, 1839, 336 p.
- CHARLETY (Sébastien), *Histoire de Lyon depuis les origines jusqu'à nos jours*, Lyon : A. Rey & C^{ie}, 1903, 310 p.
- COCHARD (Nicolas-François), *Description de Lyon ou notice sur les monumens [sic] remarquables et sur tous les objets de curiosité que renferme cette ville*, Lyon : Périsse frères, 1817, 316 p.
- Id.*, *Le Guide du voyageur et de l'amateur à Lyon, description historique des monuments, curiosités et établissements publics et particuliers que renferme cette ville, suivie d'une notice sur les rues, places, quais, etc.*, Lyon : Prézieux, 1826, 638 p.
- CORMIER (Michel), *Souvenirs lyonnais et dominicains*, Lyon : Imprimerie Mougin-Rusand, 1896, 2 vol., 8 p. ; 47 p.
- CORNELOUP (Gérard) et GAY (Jérôme), *Trois siècles d'opéra à Lyon, de l'Académie royale de musique à l'opéra nouveau*, Lyon : Association des amis de la bibliothèque municipale de Lyon, 1982, 213 p.
- DÉRIARD (Jules et Louis), *Antoine-Auguste Dériard, sa vie intime, ses travaux scientifiques et littéraires et le résumé analytique de ses biographies des Lyonnais dignes de mémoire, nés à Lyon ou qui y ont acquis droit de cité*, Lyon : Pitrat l'aîné, 1890, 436 p.
- DOBBINS (Frank), « Bergiron [Bergiron de Briou], Nicolas-Antoine », in : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres : Macmillan, 2001, t. III, p. 341.
- GADILLE (Jacques) et al., *Le diocèse de Lyon*, Paris : Beauchesne, 1983, 350 p.
- GARDEN (Maurice), *Lyon et les Lyonnais au XVIII^e siècle*, Paris : Les Belles-Lettres, 1970, 772 p.
- GAS (Catherine), *Autour du Projet concernant une nouvelle notation musicale d'après Jean-Jacques Rousseau. Les relations entre Jacques David et Jean-Jacques Rousseau*, s. l., s. e., 1989, 213 p.
- Id.*, *La Cantate à travers l'œuvre d'un académicien lyonnais du XVIII^e siècle : Paul de Villevoye*, mémoire de maîtrise d'éducation musicale sous la direction de Daniel Paquette, 1987, 2 vol., 202 p. ; 253 p.

- GRISARD (Jacques-Jules), *Documents pour servir à l'histoire du Couvent des Carmélites de Notre Dame de la Compassion de Lyon*, Lyon : Pitrat l'aîné, 1887, 346 p. ; 2 planches.
- GUILLOT (Pierre), *Les Jésuites et la musique, le collège de la Trinité à Lyon, 1565–1762*, Wavre : Mardaga, 1991, 285 p.
- HAINL (George-François), *De la musique à Lyon depuis 1713 jusqu'à 1852*, Lyon : Vingtrinier, 1852, p. 1–9.
- HERTZ (Bénédicte), *Le Grand Motet à Lyon au XVIII^e siècle*, mémoire de D. E. A. de musicologie sous la direction de Pierre Saby, université Lumière-Lyon 2, 2004, 2 vol., 142 p. ; 33 p.
- LATREILLE (André) éd., *Histoire de Lyon et du Lyonnais*, Toulouse : Privat, 1975, 511 p.
- LEROY (Jean-Luc), *Contribution à l'étude du Grand Motet français au XVIII^e siècle ; restitution du Confitebor... de Delaunay de la bibliothèque de l'Académie de Lyon*, mémoire de maîtrise de musicologie sous la direction de Pierre Saby, université Lumière-Lyon 2, 1996, 2 vol., 242 p. ; 50 p.
- MOREL de VOLEINE (Claude-Louis), *De l'influence de la liturgie catholique sur l'architecture et les arts qui en dépendent principalement dans le diocèse de Lyon*, Lyon : Vingtrinier, 1861, 56 p.
- OLIVIER (Maurice), *Les controverses de la musique en France et notamment à Lyon de 1700 à 1754*, mémoire de maîtrise de musicologie sous la direction de Daniel Paquette, université Lumière-Lyon 2, 1989, 120 p.
- PERICAUD (Antoine), *Notes et Documents pour servir à l'histoire de la ville de Lyon*, Lyon : Imprimerie de Pélagaud Lesne et Crozet, 1836, t. III, 55 p. ; suivi de *Tablettes chronologiques pour servir à l'histoire de la ville de Lyon pendant le 18^e siècle*, Lyon : M. P. Rusand, 1833, 31 p. ; suivi de *Tablettes chronologiques pour servir à l'histoire de la ville de Lyon, 1751–1789*, Lyon : M. P. Rusand, 1832, 124 p.
- PINCHERLE (Marc), *Jean-Marie Leclair, sa vie, son œuvre, discographie*, Paris : La Colombe, 1952 ; rééd. Plan-de-la-Tour : éd. d'Aujourd'hui, coll. « Les introuvables », 1985, 133 p.
- SACHET (Alphonse), *Le grand jubilé de Saint Jean de Lyon, 1451–1546–1666–1734*, Lyon : A. Waltener & C^{ie}, 1886, 51 p ; 512 p. ; 12 p.
- SACHET (Alphonse), *Le pardon annuel de la Saint Jean et de la Saint Pierre à Saint Jean de Lyon, 1393–1790*, Lyon : P. Grange, 1918, 2 vol., 592 p. ; 678 p.
- SACHET (Alphonse), *Arras et Lyon*, Lyon : Rey, 1915, p. 7–16.
- SAINT-OLIVE (Paul), *Mélanges historiques sur Lyon*, Lyon : Vingtrinier, 1864, 249 p.
- TRENARD (Louis), *Lyon, de l'Encyclopédie au Prérromantisme*, Paris : P. U. F., 1958, 2 vol., 821 p.
- VALLAS (Léon), *La musique à Lyon au dix-huitième siècle. La musique à l'académie*, thèse de doctorat ès lettres, université de Lyon, Lyon : La Revue musicale de Lyon, 1908, t. I, 243 p.
- Id.*, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688–1789*, Lyon : P. Masson, 1932, 559 p.
- VINGTRINIER (Emmanuel), *Le Théâtre à Lyon au XVIII^e siècle*, Lyon : Meton, 1879, 130 p.

Articles et contributions :

- « Les concerts de l'ancienne académie de musique de Lyon, 1713–1970 », Programme du concert du 12 mars 1970, grand salon de la bibliothèque de Lyon.
- BAFFERT (Jean-Marc), « Orgues lyonnais avant 1800 », in : GUÉRITTEY (Pierre-Marie et Michelle) éd., *Les orgues de Lyon*, Chambéry : Comp'Act, coll. « Orgues du département du Rhône », 1992, t. I, p. 23–27.
- Id.*, « Les orgues à Lyon du XVI^e au XVIII^e siècle », in : « Cahiers et mémoires de l'orgue », *L'orgue*, n° 11, 1974, p. 1–55.
- BARD (Joseph), « Bulletin monumental et liturgique de la ville de Lyon », in : *Revue du lyonnais*, t. I, 1850, p. 169–170.

- CLEYET-FAURE (Paulette), « L'activité musicale lyonnaise au XVIII^e siècle », in : PAQUETTE (Daniel) éd., *Aspects de la musique baroque et classique à Lyon et en France : Lyon et la musique du XVI^e au XX^e siècle*, Lyon : À cœur joie/Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 37–52.
- COHEN (Albert), « Rameau, Equal Temperament, and the Academy of Lyon : A Controversy Revisited », in : COWART (G.), *French musical Thought, 1600–1800*, s. l. : Ann Arbor-Research press, coll. « Studies in Music », 1989, 258 p., p. 121-127.
- DOBBINS (Frank), « Lyon », in : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres : Macmillan, 2001, t. xv, p. 411–416.
- DORIVAL (Jérôme), « La musique à Lyon au 17^e siècle : un chantier de recherche », in : *Les concerts à Lyon au 17^e siècle*, publication de la journée d'études des Rencontres de Gadagne (14 octobre 2002), dirigée par Jérôme Dorival, Lyon : musée Gadagne, 2004, p. 14–28.
- FERRATON (Yves), « Estienne, François », in : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel : Bärenreiter Metzler, 1949–1957, t. VI, p. 535.
- GAS (Catherine), « François-Lupien Grenet musicien lyonnais est-il le compositeur du *Devin du village* ? », in : PAQUETTE (Daniel) éd., *Aspects de la musique baroque et classique à Lyon et en France : Lyon et la musique du XVI^e au XX^e siècle*, Lyon : À cœur joie/Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 210–222.
- GUILLOT (Pierre) et MONTAGNIER (Jean-Paul C.), « Estienne, François », in : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres : Macmillan, 2001, t. VIII, p. 339.
- HOLSTEIN (Prosper), *Le Conservatoire de musique et les salles de concert à Lyon*, Lyon : Rey/Revue d'histoire de Lyon, 1904, 52 p.
- LEROUX (Martial), « Lyon (maîtrise de) », in : BENOIT (Marcelle) éd., *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris : Fayard, 1992, p. 424.
- PAQUETTE (Daniel), « Petite anthologie des compositeurs lyonnais du XVII^e au XIX^e siècle », in : PAQUETTE (Daniel) éd., *Aspects de la musique baroque et classique à Lyon et en France : Lyon et la musique du XVI^e au XX^e siècle*, Lyon : À cœur joie/Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 19–36.
- Id.*, « La famille Mangot », in : PAQUETTE (Daniel) éd., *Aspects de la musique baroque et classique à Lyon et en France : Lyon et la musique du XVI^e au XX^e siècle*, Lyon : À cœur joie/Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 228.
- PUSSIAU (Vincent), « Gilbert Desruissaux, facteur de clavecins lyonnais », in : *Musique-images-instruments*, n°2, 1996, p. 150–167.
- Id.*, « Lyon et la facture instrumentale aux XVII^e et XVIII^e siècles », in : *Bulletin de la Société Historique et Archéologique de Lyon*, t. XXIII, Lyon : Archives municipales, 1997, p. 65–93.
- Id.*, « Joseph Collesse, éléments biographiques (Rennes, 30 janvier 1717–Lyon, 28 janvier 1776) », in : *Musique-images-instruments*, n°4, 1998, p. 71–76.
- Id.*, « Lyon, foyer historique de lutherie et facture instrumentale », in : *Les concerts à Lyon au 17^e siècle*, publication de la journée d'études des Rencontres de Gadagne (14 octobre 2002), dirigée par Jérôme Dorival, Lyon : musée Gadagne, 2004, p. 50–92.
- REUSCHEL (Maurice), « La musique à Lyon », in : *L'express musical*, n° 7, 5 juillet 1903, p. 1 ; n° 9, 2 août 1903, p. 1–2 ; n° 10, 16 août 1903, p. 1–2.
- SALLES (Antoine), « Le mouvement musical à Lyon pendant la période contemporaine » in : *Mémoire de la Société littéraire historique et archéologique de Lyon, 1898–1902*, Lyon : Louis Brun, 1903, p. 157–252.
- VALLAS (Léon), « Rameau à Lyon », in : *Revue Musicale de Lyon*, 6^e année, n°s 3 et 4, 1 et 8 novembre 1908, p. 73–84.
- Id.*, « Un archevêque de Lyon compositeur et chef d'orchestre », in : *Revue Musicale de Lyon*, 6^e année, n° 1, 18 octobre 1908, p. 5–9.
- Id.*, « Les billets de faveur à Lyon au XVIII^e siècle », in : *Revue Musicale de Lyon*, 6^e année, n° 2, 25 octobre 1908, p. 47–49.

Id., « Musique et publicité », in : *Le salut public*, n° 167, 16 juin 1923, p. 3 ; n° 174, 23 juin 1923, p. 3 ; n° 202, 21 juillet 1923, p. 3.

CATALOGUES GENERIQUES – DICTIONNAIRES – BIBLIOGRAPHIES

- AMIET (Robert), *Catalogue des livres liturgiques manuscrits et imprimés*, tapuscrit, 1975, 89 p.
- BENOIT (Marcelle) éd., *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris : Fayard, 1992, 811 p.
- BERTON (Nathalie), *Catalogue du Petit Motet imprimé en France (1647–1789). Table des œuvres*, Versailles : CMBV, cahier Philidor n° 5, 2003, 14 p., publication en ligne sur *philidor.cmbv.fr*, 2005.
- CESSAC (Catherine) et LONCHAMPT (Sylvie), *Bibliographie du Petit Motet*, Versailles : CMBV, cahier Philidor n° 6, 2003, 16 p.
- CHORON (Alexandre-Etienne) et FAYOLLE (François-Joseph-Marie), *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants [sic] qui se sont illustrés en un partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs*, Paris : Valade, 1811, 2 vol., 436 p. ; 471 p.
- DEVRIÈS (Annick) et LESURE (François), *Dictionnaire des éditeurs de musique française*, t. I, Genève : Minkoff, 1979, p. 161–165.
- FÉTIS (François-Joseph), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris : Firmin-Didot Frères, 2/1873–1875, 8 vol. ; supplément et complément d'Arthur Pougin, Paris : Firmin-Didot Frères, 1878–1880, 2 vol.
- MICHAUD (Louis-Gabriel), *Biographie universelle ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, Paris : Michaud, 1843, 45 t., 23 vol.
- MONGRÉDIEN (Jean) éd., *Catalogue thématique des sources du grand motet français (1663–1792)*, Munich, New York, Londres, Paris : K. G. Saur, 1984, 234 p.
- SAWKINS (Lionel), *A Thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande (1657–1726)*, Oxford : Oxford University Press, 2005, 700 p.
- SCHNEIDER (Herbert), *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV)*, Tützing : Hans Schneider, 1981, 570 p.
- SGARD (Jean), *Dictionnaire des journaux 1600–1789*, Paris : Universitas, 1991, 2 vol., 1210 p.
- THENEVIN (Isabelle), *Revue musicale de Lyon, Revue française de musique, Nouvelle revue musicale : Index*, mémoire de fin d'études, école nationale supérieure des bibliothèques de Villeurbanne, 1982, 236 p.
- TRICOU (Jean), *Armorial et répertoire lyonnais*, Paris : Saffray, 1965, t. I–VII édités, tomes suivants manuscrits conservés sous forme de microfiches aux A. M. L.

ÉTUDES DE FONDS MUSICAUX LOCALISES, CATALOGUES

Ouvrages :

- AMIET (Robert), *Les manuscrits liturgiques du diocèse de Lyon, description et analyse*, Paris : CNRS, 1998, 240 p.
- BOGHOSSIAN (Irma), *Catalogue du fonds musical de l'ancienne maîtrise de la cathédrale Saint-Sauveur. Aix-en-Provence, Bibliothèque Municipale Méjanes*, Aix-en-Provence : Édisud/Arcam, 1991, 168 p.
- DORIVAL (Jérôme), *Notations musicales, partitions en Rhône-Alpes*, Chambéry : Comp'Act, coll. « Musique et Danse en Rhône-Alpes », 1997, 78 p.

- Id. et PEDRINIS (Corinne) éd., *Catalogue des fonds musicaux conservés en Région Rhône-Alpes*, t. II : « Bibliothèque municipale de Lyon », BAT non édité, Agence musique & danse Rhône-Alpes, 252 p.
- FERRATON (Yves), « Autour de quelques grands motets du fonds ancien de la bibliothèque municipale de Lyon », in : MONGRÉDIEN (Jean) et FERRATON (Yves) éd., *Le Grand Motet français (1663-1792)*, actes du colloque international de musicologie, Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1986, p. 169–172.
- GAUDRIault (Raymond), *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France au XVII^e et XVIII^e siècle*, Paris : CNRS, 1995, 322 p.
- GOY (François-Pierre), avec la collaboration de Marc Desmet, *Fonds musicaux anciens conservés en Champagne-Ardenne, 1500–1800*, Paris : Minkoff France, 2000, 213 p.
- GUILLO (Laurent), *Catalogue de la musique imprimée avant 1801, conservée dans les bibliothèques de Lyon, Grenoble et la région*, Grenoble : Les cahiers de la pensée sauvage, coll. « Patrimoine des bibliothèques rhônalpines », 1986, 156 p.
- Id., *Répertoire des écrits sur la musique antérieurs à 1800 conservés dans les bibliothèques publiques et universitaires de Lyon*, Lyon : chez l'auteur, 1980, 115 p.
- GUILLOT (Pierre), *Catalogue des manuscrits musicaux de la bibliothèque municipale de Lyon*, vol. I, Bordeaux : s. e., coll. « Patrimoine des bibliothèques de France », 1985, 150 p. ; 11 planches.
- HERLIN (Denis), *Catalogue du fonds musical de la bibliothèque de Versailles*, Paris : Société française de musicologie, Klincksieck, 1995, CLXXIV p. ; 778 p.
- MASSIP (Catherine), *Le livre de musique*, Paris : BNF, 2007, 144 p.
- MEUNIER-LOISELEUR (Marie), *Le fonds musical ancien italien à la bibliothèque municipale de Lyon ; place de la musique italienne à Lyon au XVIII^e siècle*, mémoire de maîtrise de musicologie, université Jean Moulin-Lyon 2, 1977, 2 vol., 63 p. ; 79 p.
- RANUM (Patricia M.), *Vers une Chronologie des Œuvres de Marc-Antoine Charpentier. Les papiers employés par le compositeur : un outil pour l'étude de sa production et de sa vie*, Baltimore : chez l'auteur, 1994, 59 p.
- SIROT (Patricia), *Un amateur de musique au XVIII^e siècle, Marie-Louis Caillebot marquis de La Salle, à propos d'un catalogue*, mémoire pour un diplôme de musicologie sous la direction de Marcelle Benoit, CNSM, 1978, 2 vol., 433 p.

Articles et contributions :

- CORP (Edward), « The Musical Manuscripts of “ Copiste Z ” : David Nairne, François Couperin and the Stuart Court at Saint-Germain-en-Laye », in : *Revue de musicologie*, t. LXXXIV, n° 1, 1998, p. 34–62.
- DECOBERT (Laurence), « La Collection Philidor de l'ancienne bibliothèque du Conservatoire de Paris », in : *Revue de musicologie*, 2007, n° 2, t. XCIII, p. 269–316.
- DORIVAL (Jérôme), « La vie musicale de Lyon à travers le fonds de la bibliothèque municipale et les perspectives de recherche », in : *À portée de notes : musique et mémoire*, actes de colloque (Grenoble, octobre 2003), Annecy : Arald, 2004, p. 106–117.
- DURON (Jean), « La musique du XVII^e français : quelle authenticité ? », in : *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. III, n°s 1–2, septembre 1999, p. 21–35.
- FRAISSE (Charles), « Notice sur la bibliothèque du Palais des Arts », in : *Revue du Lyonnais*, t. II, série 2, 1851, p. 391–405.
- GUILLO (Laurent), « Les papiers à musique imprimés relevés dans le fonds Brossard », in : DURON (Jean) éd., *Sébastien de Brossard, musicien*, Paris : CMBV/Klincksieck, 1998, p. 109–123.
- Id., « Les papiers à musique imprimés en France au XVII^e siècle : un nouveau critère d'analyse des manuscrits musicaux », in : *Revue de musicologie*, t. LXXXVII, n° 2, 2001, p. 307–369.

- Id.*, « Les papiers imprimés dans les *Mélanges*, relevés et hypothèses », in : CESSAC (Catherine) éd., *Les manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*, Wavre : Mardaga/CMBV, 2007, p. 36–54.
- HERLIN (Denis), « La constitution d'une mémoire musicale : La collection Philidor », in : DURON (Jean) éd., *Le Prince et la musique*, Wavre : Mardaga, coll. « Études du Centre de Musique Baroque de Versailles », 2009, p. 233–273.
- LEBEAU (Elisabeth), « Un fonds provenant du concert spirituel à la bibliothèque nationale », in : *Revue de musicologie*, t. XXXVII, n° 2, 1955, p. 187–191 ; t. XXXVIII, n° 1, p. 54–62.
- Id.*, « J.-J.-M. Decroix et sa collection Rameau », in : *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales*, Paris : Richard-Masse, 1955, t. II, p. 81–91.
- MASSIP (Catherine), « Les filigranes : utilisation, lecture et reproductions », in : *Fontes artis musicae*, n° 28/1–2, 1981, p. 87–93.
- Id.*, « La collection musicale Toulouse-Philidor à la Bibliothèque nationale », in : *Fontes artis musicae*, n° 30/4, 1983, p. 184–207.
- WOLF (Jean K. et Eugene K.), « *Rastrology and Its Use in Eighteenth-Century Manuscript Studies* », in : WOLF (Eugene K) et RCESNER (Edward H.) éd., *Studies in Musical Sources and Style, Essays in Honor of Jan LaRue*, Madison : A-R Editions, 1990, p. 237–291.
- WOLF (R. Peter), « *An Eighteenth-Century Œuvres Complètes of Rameau* », in : LA GORCE (Jérôme) éd., *Jean-Philippe Rameau*, actes du colloque international organisé par la société Rameau (Dijon, septembre 1983), Paris-Genève : Champion-Slatkine, 1987, p. 159–169.

ÉDITIONS MUSICALES

- DESMAREST (Henry), *Grands motets de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon : Te Deum, Usquequo Domine*, CESSAC (Catherine) éd., Versailles : CMBV, coll. « Monumentales », n° II. 5, 2006, XXXVIII p. ; 110 p.
- Id.*, *Grands motets lorrains pour Louis XIV : Domine ne in furore, Usquequo Domine, Dominus regnavit, Confitebor tibi Domine, Lauda Jerusalem*, DURON (Jean) éd., Versailles : CMBV, coll. « Monumentales », n° II. 4, 2000, LXXVI p. ; 338 p.
- Id.*, *Te Deum (de Paris)*, Versailles : CMBV, tiré à part, s. d., 78 p.
- ESTIENNE (François), *Exaudiat te Dominus*, Versailles : CMBV, coll. « Cahiers de musique », n° 76, 2000, 76 p.
- RAMEAU (Jean-Philippe), *La musique religieuse : Laboravi clamans, Quam dilecta, Deus noster refugium, In convertendo Dominus*, DURON (Jean) éd., Versailles : CMBV, coll. « Anthologies », n° III. 4, 2005, LXXXV p., 215 p.

Index des noms cités (avant 1800)

Adamoli (Pierre) 10, 61, 163
Aiguillon (M^{me} d'), 139
Albanese, 480
Aldrovandini, 166
Amantini, 150, 298
Amati, 277
Anthony, 32
Aphrodise (Thibault), 389
Arboville (d'), 32, 150
Arnoult, 401
Arresti (Giulio Cesare), 30
Arthaud, 84, 140, 295
Artois (comte d'), 129, 138, 139, 146
Artois (Marie-Thérèse, comtesse d'), 139, 141
Audibert (Guillaume), 42
Aubert (Pierre), 158
Bach (Jean-Christien), 392, 404, 408
Bailly, 82
Bailly de Villefranche, 82, 291
Ballard (Christophe), 163, 164, 209, 215, 279, 292, 312, 317, 326, 332, 333, 355, 450
Barbier, 142
Bardet, 142, 291
Bassani (Giovanni Battista), 166, 204, 374, 379, 390
Bathéon (Léonard), 71
Batter (Tony), 33
Beauvarlet-Charpentier (Jean-Baptiste), 60, 313
Beauvarlet-Charpentier (Jean-Jacques), 60, 313
Belissen (Laurent), 11, 186, 198, 201, 218, 223, 250, 254, 255, 285, 287, 321, 333, 353, 400, 402, 427, 440, 441
Belot, 391
Belouard (Mathieu), 12, 41, 88, 93, 137, 149, 183, 185, 186, 223, 279, 306, 307, 310, 315, 355, 356, 396, 400, 410, 411, 412, 433, 445
Bergiron de Briou du Fort-Michon (Nicolas-Antoine) 16, 25, 28, 29, 32, 35, 41, 71, 160, 161, 165, 171, 172, 178, 179, 186, 200, 201, 208, 217, 219–225, 228–241, 243, 248, 260, 261, 279, 296, 297, 310, 329, 331, 333, 339–343, 345, 347, 349–351, 356, 372, 379, 382, 384–386, 388, 390, 394, 398, 400, 402, 422, 427, 430, 433–440, 446, 456, 459, 453, 472, 476, 477, 481, 486, 487
Bernier (Nicolas), 13, 96, 111, 121, 122, 126, 147, 157, 163, 168, 181, 193, 204, 221, 225, 262, 290, 329, 340–342, 380–382, 385, 386, 389, 394, 397, 401, 427, 436, 437, 439, 445, 446
Beraud, 140
Bernard (Bernard), 388
Bernin (Gian Lorenzo Bernini, dit le Cavalier), 121
Berthod (Blaise), 86
Berthinet, 423, 424
Bertin, 142, 217, 270
Bertin de La Doué (Toussaint), 224, 241
Berton, 161, 168
Besson, 292, 293
Blamont *voir* Colin de Blamont (François)
Blanc, 85
Blanchard (Esprit-Joseph-Antoine), 12, 111, 380, 395, 436
Blanchet (Thomas), 121

Boccherini (Luigi), 403
 Bodin (Pierre), 250
 Boismortier (Joseph Bodin de), 405
 Boital, 291
 Bollioud-Mermet (Louis), 29, 354
 Bon (M^{lle}), 40
 Bonato (Lorenzo), *voir* Carminati (Lorenzo Bonato, dit)
 Bonnet (M. et M^{lle}), 142
 Bordet (Antoine), 14
 Bottu de Saint-Fond (François), 65
 Boulet, 160
 Boullogne (Louis de), 250
 Bourbon-Condé (M^{me} de), 130
 Bourbon-Condé (Louis-Alexandre de, comte de Toulouse), 155, 251, 267, 344, 347, 350, 459, 461, 462
 Bourges, 96
 Bournonville (Jacques de), 163, 204, 389
 Bousset *voir* Drouard de Bousset (Jean-Baptiste)
 Bouzon (Vincent), 12, 196, 256, 306, 342, 355, 386, 412
 Brancas (marquis de), 141
 Brijon, 142, 143
 Briou *voir* Bergiron de Briou du Fort-Michon (Nicolas-Antoine)
 Brossard (Sébastien de), 21, 169, 207, 312, 331, 352, 401, 423,
 Brosses (Anne de), 71
 Brosses (Christine de), 71
 Bruyzet de Manéviex (Jean-Marie), 30, 31, 35, 271
 Buisson (Louis), 275
 Bury (Bernard de), 224
 Burney (Charles), 8, 149, 357
 Caillebot de La Salle (Marie-Louis, marquis), 259
 Campra (André), 10-13, 72, 96, 111, 126, 157, 164-166, 168, 183, 185, 199, 205, 213, 215, 224, 239-
 241, 244, 245, 264-266, 284, 289-291, 293, 311, 312, 315, 316, 319, 321, 323, 326, 328-331, 333,
 337-339, 346, 350, 363, 379-381, 384, 394, 406, 427, 429, 445-451, 458, 466, 475
 Canaque, 50
 Cardinal (M^{lle}), 140
 Carignan (Louis de, princesse de Lamballe), 139
 Carisio, 476
 Carissimi (Giacomo), 476
 Carminati (Lorenzo Bonato, dit), 142, 149
 Castaud (Jean-Antoine), 185, 216, 217, 256, 270-272, 276, 277, 279, 400, 403, 478
 Cauvin (Gaspard-Alexis), 225, 226, 228-232, 234, 235, 252, 333, 341, 345-351, 366, 459, 461-463, 466,
 486
 Chabanne (Philibert), 66
 Chaix, 87, 291
 Chambaud *voir* Chambord (Joachim Michaud, dit)
 Chambord (Joachim Michaud, dit), 137,
 Charpentier (Marc-Antoine), 293, 423, 425
 Charpentier (Mme), 377
 Charton, 142
 Chateaufort de Rochebonne (Charles-François, archevêque), 7, 34, 108, 113, 124, 128
 Cheinet, 65
 Chelleri (Fortunato), 390
 Cholier (Pierre), 68, 77, 78, 121
 Christin (Jean-Pierre), 12, 25, 28, 29, 32, 49, 50, 160, 163-165, 169, 186, 191, 208, 217, 221, 223, 224,
 237, 238, 256, 258, 260, 261, 354, 363, 385, 419, 447, 450, 451, 467, 474, 476
 Christin (F.-M.), 49
 Christin (abbé), 164

Chupin de La Guitonnière (Pierre-Nicolas), 384, 395, 398, 402, 408, 410-412, 433
 Cieco, 476
 Clapeyron, 158
 Claret de La Tourrette (Jacques-Annibal), 146
 Clément (Nicolas), 169
 Clérambault (Louis-Nicolas), 229, 239, 382
 Coignard (Jean-Baptiste, fils), 174
 Coignet père, 50, 150, 157, 161, 173, 175, 176-181
 Coignet (Horace, fils), 150, 161, 404
 Colbert (Jean-Baptiste), 222
 Coles, 142
 Colasse (Pascal), 224, 241, 381
 Colin de Blamont (François), 10, 111, 126, 192, 215, 289, 316, 321, 333, 334-346, 362, 364, 381, 417,
 427, 445, 451, 458, 459
 Collesse (Joseph), 9, 311, 312
 Colonia (Dominique de), 51
 Conti (prince de), 25, 138, 139
 « Copiste Z », 267, 268
 Corrette (Michel), 215
 Cosset (François), 97
 Cotte (Robert de), 55
 Couperin (François), 166, 267
 Cramer, 150
 Cusson (Jean), 424
 D'Alembert (Jean Le Rond), 24, 89, 102, 354, 355, 377
 Danielis (Daniel), 263
 Dauvergne (Antoine), 405, 406
 Dauvergne (cardinal), 139
 Davesne (Pierre-Just), 395, 405
 David l'aîné, 355
 David, 32
 David (Jacques-Louis), 41, 72, 139, 148, 199, 217, 243, 272, 273, 383
 Debargues, 9
 De Brotonne (Etienne), 88, 137, 140, 147, 271, 478
 De Caix (François-Joseph), 83
 De Caix (Jeanne-Ursule), 83, 315
 De Coy, 85
 Decroix (Jacques-Joseph-Marie), 225, 230, 232-235, 286, 340, 366
 Degoin (André), 145
 De Lammonoye (Richard), 50
 Delaroche (Aimé), 29, 30, 37, 109, 132, 141, 150, 255, 298, 375
 De Lâtre, 150
 Delaunay (Jacques), 15, 16, 247, 317, 355, 389, 440
 Delombre, 86, 139
 Delombre (Jean), 88
 Delombre (Guillaume), 88
 Deloule, 142,
 Deloule (Jean-Claude), 88, 275
 Delisieux, 142
 Denibar (Mlle), 83, 85, 315
 De Poilly, 226
 Des Marais, 66, 132
 Desmarais (Madeleine), 84, 289, 294, 295
 Desmarest (Henry), 66, 72, 84, 90, 126, 168, 199, 215, 224, 228, 237, 238, 240, 244, 273, 274, 306, 316,
 335-337, 360, 361, 365, 379, 381, 427, 445, 454-457, 482, 487
 Desmazures (Laurent), 389

Desormeaux, 292
 Desormery (Léopold-Bastien), 398
 Després, 399
 Desruisseaux (Gilbert), 9, 311
 Destouches (André Cardinal, dit), 224, 237, 248, 259, 276, 279, 381, 465
 Destouches (Justin) *voir* Dubourg (Justin Destouches, dit)
 Destouches-Lobreau (Mme), 149
 Devert, 142
 Diderot (Denis), 24, 89, 102, 317
 Donzelague (Pierre, l'aîné), 9, 39, 58, 60, 86, 88, 301, 311, 315
 Donzelague (Martin-François, le cadet), 86, 88, 140, 310
 Dorléans, 12, 211, 212, 242, 257, 258, 282, 288, 303, 304, 306, 314, 315, 319, 320, 334, 362, 401, 440, 423
 Dornel (Louis-Antoine), 382
 Drot (Jeanne-Ursule) *voir* De Caix (Jeanne-Ursule)
 Drouard de Bousset (Jean-Baptiste), 72, 165, 197, 267, 382
 Drujon, 142
 Dubois, 79
 Dubourg (Justin Destouches, dit), 83, 85, 296
 Du Breuil, 220, 224, 230
 Dufour (Claude), 9
 Dugas, 65, 158
 Dugay, 85
 Dumas (Jean-Baptiste), 85,
 Dumas (Jean), 354
 Dumont (32)
 Du Mont (Henry), 5, 215, 293, 380
 Dupin (Yves), 389, 448
 Duplain, 276
 Duprey (Simon), 89
 Duroncel, 84
 Duronceray, 84
 Duronceray (Charles-Simon), 85
 Durozier (Antoine), 217, 273
 Duval, 143
 Duval (Jean-Charles), 399, 410, 411
 Duvillié *voir* Fauvelet de Villers
 Edelinck, 58, 60
 Eguillon de La Chaux, 160
 Espagne (enfant d'), 130
 Este (Fortunée-Marie d', princesse de Modène), 139
 Estienne (François), 12, 41, 48, 63, 64, 72, 73, 93-95, 101, 134, 136, 139, 140, 149, 165, 166, 184, 197, 203, 212, 225, 237, 242, 243, 269, 284, 286, 293, 298, 299, 306, 307, 310, 320, 321, 323, 324, 328, 331, 340, 341, 355-361, 363, 379, 384, 386, 388, 389, 391, 400, 412-414, 417, 419, 420, 427-433, 436, 445, 455, 486
 Fago (Nicola), 391
 Fanton (Nicolas), 395, 405
 Fauvelet de Villers, 85
 Favart (Mme), 85
 Feaugat, 89
 Fideli, 204, 390
 Finger, 166
 Fiocco (Antoine), 312
 Flesselles (Jacques de), 69
 Flesselles (Mme), 145
 Floquet, 140

Fodor, 32
 Fontaine, 293
 Fontenay, 292,
 Foppens (François), 421
 Forgelot, 293
 Fort-Michon, *voir* Bergiron de Briou du Fort-Michon (Nicolas-Antoine)
 Fouquet, 142
 France (Elisabeth de), 138
 Francœur (François), 168, 180
 Furin, 142
 Gacon, 96, 158
 Gaillard, 50
 Garnier (Mlle), 83, 315
 Garon (abbé), 12, 196, 204, 256, 286, 289, 306, 326, 328, 333, 342, 355, 358, 386, 412, 416, 417, 420
 Gaultier, 92, 93, 101, 132
 Gautier (Pierre), 157, 164, 186, 191, 207, 208, 264, 287, 307, 389, 419, 440, 449
 Gaumenil (Mlle), 294, 295
 Gavaudan (Joseph), 217, 250, 254, 255, 263, 441
 Gervais (Charles-Hubert), 97, 293
 Giay (Michel-Antoine), 276, 412
 Gillequin, 9
 Gilles (Jean), 11, 126, 131, 144, 145, 148, 249, 255, 319, 388, 389, 409
 Girard, 50
 Giroust (François), 97, 293, 405, 406, 425
 Gomay, 293
 Goret (Alexandre), *voir* Philippe (Alexandre Goret, dit)
 Gossec (François-Joseph), 32, 106, 405, 425
 Gouffet (Jean-Baptiste), 9, 136, 147, 437
 Goupillet (Nicolas), 380
 Goy, 78
 Grandon (Charles), 58, 118
 Grandon (Mlle), 142
 Grandtoine, 90
 Grangeblanche (de), 65, 66, 68, 70, 119
 Granier, 161
 Grenet (François-Lupien), 39, 41, 58, 62, 93, 95, 96, 98, 126, 145, 161, 168, 253, 255, 321-323, 397
 Grenier (fils), 142
 Grou (Damien), 9
 Group, 140
 Guadagni, 480
 Gualtieri (cardinal), 139
 Guerard (N.), 197
 Guérin de Tencin (Pierre), 7, 34, 99, 118, 128, 129
 Gui, 391
 Guichard, 142, 399
 Guignon (Jean-Pierre), 380
 Guido (Giovanni Antonio), 164
 Guillot (Mlle), 238
 Guillot (frères), 238
 Guillot, 216-218, 224, 236-238, 254, 457
 Händel (Georg Friedrich), 126, 404
 Hardouin (Henry), 223, 224, 334, 401, 402, 404
 Hedelin (Antoine), 165-167, 169, 171, 182, 204, 205, 320, 390-391
 Hedoux (Vincent), 149
 Hedoux (Marguerite) *voir* Hus-Desforges (Marguerite, épouse Hedoux)
 Hequet (Charles), 250

Hesse (Georges de), 139
 Hode (Mlle), 142
 Homet (Louis), 401
 Hoste (Louis), 384
 Huguenot (Marguerite), 84
 Hüe (Louis-Hector), 215, 227, 346, 452, 457
 Hullot (Marie-Gabrielle), 167
 Hullot (Angélique), 167
 Hus-Desforges (Marguerite, épouse Hedoux), 149
 Hus (Jean-Baptiste), 277
 Itasse, 143, 399
 Izo (Pierre Ozy, dit), 215, 402
 Jacquet (Mlle), 292
 Jacquet de La Guerre (Elisabeth), 352
 Janno, 142
 Jarnowick, 30
 Joannon de Saint-Laurent, 49, 50
 Jommelli (Niccolò), 168
 Kers, 32
 Kroll (Christian), 9
 La Bruyère (Jean de), 102
 La Cassaigne, 92, 93, 364, 387
 Lacroix (François de), 386
 La Croix (Léonard, abbé), 121, 158, 386
 La Croix (abbé), 386, 412
 La Guitonnière *voir* Chupin de La Guitonnière
 Lalande (Michel-Richard de), 10-13, 16, 18, 63, 72, 73, 97, 107, 125, 126, 148, 157, 162, 165, 168, 184, 186, 190, 194, 195, 197-199, 202, 205, 211-213, 215, 223, 225-227, 229, 230, 240, 243, 248, 251-254, 259, 261, 266, 284-286, 289, 290, 293-295, 297, 303, 306, 317, 319, 321-324, 328-330, 333, 334, 338, 339, 341, 343-351, 353, 363, 373, 379-382, 391-394, 405, 406, 408, 409, 417, 427, 445, 448, 451, 457-460, 463-470, 472, 473, 482, 483, 486, 587
 Lalouette (Jean-Baptiste-François), 126, 163, 203, 204, 215, 244, 245, 287, 293, 296, 297, 299, 307, 314, 324, 327, 328, 332, 382, 386, 427, 445, 473, 474
 La Marche (comtesse de), 139
 Lambert, 142, 291
 Lami, 215
 La Porte (ambassadeur de), 139
 La Pouplinière (Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de), 149
 Larchier (Jean-Baptiste), 61
 La Salle, *voir* Caillebot de La Salle (Marie-Louis, marquis)
 La Tourette, *voir* Claret de La Tourette (Jacques-Annibal)
 La Tourette de Fleurieu, 158, 181
 La Valette, 158
 La Viéville (de), 65
 La Violette, 9
 Lavocat (Pierre), 389
 Le Brun (Charles), 121
 Lebrun, 142
 Lebrun des Marettes (Jean-Baptiste), 111
 Lecamus (Claude-Gilles), 417
 Leclair, 29, 60, 86, 88
 Leclair (Mlle), 83
 Leclair (Antoine, père), 29, 60, 82, 83
 Leclair (Antoinette), 83
 Leclair (Françoise), 83
 Leclair (Jeanne), 83

Leclair (Jean-Marie, l'aîné), 29, 39, 82, 229, 402
 Leclair (Jean-Marie, le cadet), 39, 83
 Le Gait (Mlle), 294
 Legay (Jean-Pierre), 9
 Legoux, 58, 88, 94-96, 478
 Legoux (André-Louis, l'aîné), 41, 93, 97, 98, 100, 217, 275, 396
 Legoux (Claude-Marie, le cadet), 41, 217, 276, 179, 396
 Legrand (Jean-Pierre), 35
 Lesage, 82, 86, 91
 Lesage de Villefranche, 82
 Lestoublon (Étienne-Simon), 88, 217, 224, 237-241, 276, 278, 279, 457
 Le Sueur (Jean-François), 293
 Leszczyński (Stanislas, duc de Lorraine), 381
 Levens, 265, 317, 330, 332, 427, 440, 442
 Levens (Charles), 400
 Levens (Nicolas-Vincent), 400
 Lobreau (Chrétien), 397
 Lobreau (Jean), 41, 397
 Lobreau (Jean-Michel), 397
 Lochon (Jacques-François), 163
 Lorraine (Elisabeth-Thérèse de, reine de Sardaigne), 13, 140
 Lotti (Antonio), 166, 204, 262, 263, 303, 319, 390, 477
 Lubert (de), 25
 Lully (Jean-Baptiste), 5, 9, 10, 12, 13, 23, 26, 27, 29, 32, 39, 58, 60, 72, 90, 97, 107, 117, 126, 157, 163, 164, 167, 168, 199, 209, 212, 215, 239, 243, 251, 258, 260-263, 272, 276, 285, 290, 292, 297, 305, 309, 317, 324, 328, 329, 333, 381, 423, 427, 445, 467, 474, 475, 476, 482
 Madin (Henry), 395, 405, 447
 Magnan (Dominique), 89
 Malvin de Montazet (Antoine), 7, 8, 34, 129
 Malet (André), 204, 389
 Maltaire, 133
 Mancini (Francesco), 391
 Manévieux *voir* Bruyzet de Manévieux
 Manfredi, 403
 Mangot (Jacques-Simon), 41, 93, 95, 149, 253, 383
 Marais (Marin), 239, 308
 Marchand, 306
 Maret (Hugues), 234
 Martellange, 80
 Martin (François), 293
 Mater (M^{lle}), 295
 Mathieu, *voir* Belouard (Mathieu)
 Mazarin (Jules), 222
 Méhul (Étienne), 97
 Melani, 204, 390
 Mercier (Jean), 216, 276
 Mesplet, 142
 Meunier, 142
 Michaud (Joachim), *voir* Chambord (Joachim Michaud, dit)
 Michel, 78
 Michel (Antoine), 135
 Michel (Joseph), 147, 389
 Michel (père), 140
 Michel (M^{lle}), 142
 Michel (M.), 142

Michon (Léonard), 25, 46, 65, 67, 68, 70, 71, 75-80, 90, 93, 94, 98, 99, 101, 109, 110, 114, 115, 119,
 122, 131, 140, 144, 148, 158, 167, 168, 305, 386, 387, 429
 Mignard (Paul), 58
 Mignon (Jean), 424
 Minot, 456
 Minoret (Guillaume), 380, 476
 Modène (duc et duchesse de), 139
 Moigne (M^{lle}), 57
 Mondonville (Jean-Joseph Cassanéa de), 28, 93, 95, 96, 98, 123, 168, 190, 212, 213, 219, 222, 223, 225,
 233, 274, 279, 310, 339, 365, 373, 376, 377, 380, 390, 394, 405, 408, 427, 476
 Monsigny (Pierre-Alexandre), 168
 Montclair (Michel Pignolet de), 87, 148, 163, 168, 467
 Montjouvens (Marie-Eugène de), 124
 Monville (M^{lle}), 294, 295
 Morand, 50
 Moreau (Jean-Baptiste), 382
 Morel, 32
 Morin (Jean-Baptiste), 164
 Motheron, 96
 Mouret (Jean-Joseph), 168, 224
 Mozart (Wolfgang Amadeus), 29
 Nainville, *voir* Poulletier de Nainville
 Nairne (David), 267
 Nattiez (Jean-Marc), 58
 Neufville de Villeroy, 33, 34, 121, 133
 Neufville de Villeroy (Camille, archevêque), 34, 109, 110
 Neufville de Villeroy (Charles), 121
 Neufville de Villeroy (François, maréchal, duc), 7, 25, 28, 33, 34, 58, 66, 68, 69, 75, 77-79, 108, 121,
 122, 124, 128, 139, 145, 224, 303, 382
 Neufville de Villeroy (François-Camille), 128
 Neufville de Villeroy (Louis-François-Anne), 34, 58
 Neufville de Villeroy (François-Paul), 7, 28, 33, 34, 35, 58, 68, 77, 113, 121, 122, 126, 127, 139, 236,
 237, 286, 304, 306, 307, 311, 328, 331, 351, 355, 356, 386, 387, 392, 396, 412, 483, 486
 Neufville de Villeroy (Gabriel-Louis-François), 34
 Neufville de Villeroy (Louis-Nicolas, marquis d'Alincourt), 34
 Neufville de Villeroy (M^{me}, Mère Madeleine-Éléonore de Jésus), 121
 Neufville de Villeroy (princesse de Monaco), 139
 Neufville de Villeroy (comte de Sault, marquis d'Alincourt), 128
 Nicolas, 142, 291
 Nicolau, 222, 223
 Nonotte, 141
 Noyel de Belleroy, 270
 Olivier, 185, 270, 400, 402, 408
 Olivier, 62
 Olyer, 294
 Orléans (Philippe, duc d'), 75, 79, 139, 401
 Orléans (chevalier d'), 139
 Ozy (Pierre), *voir* Izo (Pierre Ozy, dit)
 Page, 50, 51
 Palais (Suzanne, épouse Villesavoie), 40, 41, 84
 Pamart, 97
 Parme (duchesse de), 139, 146
 Passerat, 239
 Pelegrin, *voir* Pellegrini (Fernando)
 Pellegrin (Claude-Matthieu), 331, 389, 390
 Pellegrini (Fernando), 149

Pellerin, 296
 Pellion (Dom Michel), 96
 Penthèvre (duc de), 139
 Pergolèse (Giovanni Battista Pergolesi, dit), 11, 13, 150, 205, 212, 213, 223, 317, 330, 392, 403-405, 410, 411, 428, 477-483
 Périsset (M^{lle}), 168, 184, 191, 208, 290, 334, 443, 444
 Perrichon (Camille), 33, 78, 85, 99, 122, 132
 Perrin (Pierre), 406, 423
 Pétouille (François), 168, 184, 191, 197, 204, 207, 208, 223-225, 264, 290, 317, 325, 329, 330, 334, 340, 341, 363, 388, 395, 427, 440, 443, 445
 Philidor (André Danican, l'aîné), 155, 222, 250, 251, 252, 267, 329, 344, 347, 350, 351, 454, 457, 459-462, 466
 Philidor (François-André Danican), 167, 168, 405
 Philippe (Alexandre Goret, dit), 210, 217, 255, 274, 275, 278, 279
 Philippe V (roi d'Espagne), 273
 Pietrasanta (Federico), 45, 53, 55-57
 Pinet, 292
 Pipereau, 391
 Pitoni (Giuseppe Ottavio), 126, 391
 Plante (M^{me}), 293
 Plastrap de Bonnet, 222
 Plessy, 215
 Polignac (cardinal de), 139, 140
 Pons (M.), 142
 Pons (M^{lle}), 142
 Porto, 30
 Poullietier de Nainville (Henriette-Guillaume), 64-68, 70-73, 76, 122, 165, 186, 261, 344, 345, 462, 463
 Poullietier de Nainville (Pierre), 64, 65, 69, 72, 186, 344, 462
 Prade (comte de), 139
 Prault (fils), 355
 Prin (Jean-Baptiste), 170, 171
 Prunier (C.-P.), 242
 Pugnani (Gaetano), 403
 Quadrio (Giovanni Battista), 45
 Rameau (Claude-François), 234
 Rameau (Jean-Philippe), 23, 26-29, 95, 132, 137, 139, 161, 168, 180, 184, 221, 224, 225, 230-235, 247, 253, 274, 286, 305, 306, 312, 316, 321, 326, 329-331, 340, 354, 355, 377, 382, 383, 385, 391, 392, 396, 404, 405, 425
 Rauch, 97
 Rebel (Jean-Ferry), 168, 180
 Reine, 142, 291
 Retz (duc de), 34, 85, 122, 139
 Richelieu (Louis-François-Armand de Vignerot du Plessis, duc de), 142
 Richelieu (Armand-Jean du Plessis, cardinal de), 222
 Richier, 226
 Richter (Georg Franz Xaver), 293
 Richter (fils), 32
 Rinaldo, 168
 Riverieux (de), 270, 272
 Robert (Pierre), 5, 215, 380, 476
 Roche (Joseph), 142, 255
 Rochebonne, *voir* Chateauneuf de Rochebonne (Charles-François)
 Rochebonne (marquis de), 85
 Rochefort (de), 231
 Roland, 78
 Rousseau (Jean-Jacques), 29, 85, 150, 161, 209, 215, 317, 326, 383, 398, 482

Roussel, 215
 Rousset, 91
 Royer (Pancrace), 224, 480, 481
 Ruffier d'Attigna, 158
 Saint-Aubin, 32, 150
 Sainte-Colombe,
 Saint-Georges (Claude de), 7
 Saint-Mars (chevalier de), 66
 Saint-Aignan (duc et duchesse de), 139, 140
 Saint-Fond, *voir* Bottu de Saint-Fond
 Saint-Laurent, *voir* Joannon de Saint-Laurent
 Saint-Martin (abbé de), 401
 Saiz (Angelica), 403
 Salomon (Joseph-François), 186, 203, 212, 256, 285, 324, 328, 329, 389, 436, 440, 476
 Sambat, 142
 Sarrau, 260, 261
 Sarti, 169
 Savoie (Marie-Joseph-Louise de), 139
 Scarlatti (Alessandro), 11, 13, 182, 204, 262, 390
 Scelle, 255
 Selim (M^{lle}), 149, 289, 293
 Serrière (M^{lles}), 32, 277
 Serrière (Hugues-Philippe), 32, 142, 216, 276, 277
 Sève de Flechère, 121
 Simpol (Claude), 250
 Simpol (Nicolas-René), 218, 249, 250, 441
 Sosonet, 142, 291
 Soubry, 30, 35
 Soufflot (Germain), 42
 Soulié, 32
 Stabingher (Matteo), 404
 Stadler, 32, 150
 Stradella (Alessandro), 11, 13, 166, 167, 182, 183, 204, 390
 Supriès, 432
 Suze (comte de), 65, 66
 Tartini (Giuseppe), 149
 Tauseani, 142, 399
 Tavannes (comtesse de), 13
 Tencin, *voir* Guérin de Tencin (Pierre)
 Thauvat (Antoine), 72, 217, 253-255, 330, 345
 Thibaut, 32, 150
 Titon du Tillet (Evrard), 474
 Torri, 204, 390
 Toulouse (comte de), *voir* Bourbon (Louis-Alexandre)
 Toulouse (comtesse de), 139
 Toutain (Louis-François), 12, 201, 205, 207, 208, 211, 212, 219, 223, 264, 268, 269, 274, 282, 299, 305,
 309-312, 316, 328-331, 333, 384, 401, 402, 410, 411, 420, 422, 424, 433, 439, 440
 Trial (Antoine), 396
 Trial (Jean-Claude), 395
 Trudaine (M. et M^{me} de), 139, 161
 Tuloup (M.), 216, 278, 279
 Tuloup (M^{me}) 216, 278, 279, 294, 295
 Tuloup (M^{lle}, épouse Blanc), 85
 Uffenbach (Johann Friedrich), 300, 315
 Valette, 88, 137

Valette de Montigny (François-Joseph), 157, 164, 172, 245, 246, 248, 249, 263, 304, 311-314, 316, 319,
330, 341, 379, 388, 389, 417, 423, 436, 438
Vallancier (Jean), 137
Valliette, 137
Valois (Charlotte-Aglé de), 138, 139
Veidner, 204
Vidal, 142, 217, 278, 481
Vignerón, 86
Villars (maréchal de), 139
Villatre, 91
Villeroy, *voir* Neufville de Villeroy
Villers, *voir* Fauvelet de Villers
Villesavoie (Paul de), 15, 16, 40, 41, 84, 92-95, 144, 224, 379, 383
Violet (M^{lle}), 85
Wachter, 32
Warin, 142, 291, 398, 399
Watteau (Antoine), 250
Will (Jean-Georges), 58
Zannetti (Francesco), 403, 404

Table des matières

Remerciements	1
Avertissement.....	3
Introduction générale.....	5
PREMIERE PARTIE : Les cadres d'exécution du Grand motet à Lyon	6
Introduction	21
Chapitre I : L'académie des beaux-arts (1713–ca. 1773).....	23
A. Historique de l'académie.....	25
1. 1713 : la création	25
L'académisme musical en France.....	25
Différentes académies sous un même nom	26
La devise et le cachet	27
2. 1713–1724	28
3. 1724–1759	28
4. 1759–1773	29
5. Après 1773 : la dissolution	30
Une date incertaine	30
Le Concert des amateurs et les concerts à bénéfices	31
B. Fonctionnement de l'académie.....	33
1. Les protecteurs	33
2. Les officiers, inspecteurs, bibliothécaires, <i>etc.</i>	35
3. Les académiciens.....	36
4. Les concerts hebdomadaires	36
Les billets et avertissements	36
Les relâches et jours fériés	37
La fréquence des concerts	38
Les répétitions	38
5. Les musiciens.....	39
6. Les maîtres de musique	41
C. L'hôtel du Concert.....	42
1. Avant 1724 : des lieux de concerts méconnus	43
2. 1724–1725 : la construction de la salle	43
Le consentement des frères cordeliers	44
Le projet de Pietrasanta.....	45
3. 1727 et 1741 : le consulat vient en aide à son Concert	47
Les problèmes financiers de l'académie	47
1727 : l'acquisition de la salle	47
1741 : l'acquisition du mobilier.....	48
4. 1750–1752 : la salle en travaux.....	48
5. Description du bâtiment.....	51
Un emplacement central.....	52
La façade	55
Le vestibule	56
Les vestiaires	57
La bibliothèque (ou salle des assemblées)	57
Les deux pièces d'entresol	58

L'étage.....	58
La grande salle de concert.....	59
6. Le devenir de la salle après 1773.....	61
Chapitre II : L'académie des Jacobins (ca. 1718–ca. 1727).....	64
A. Éléments historiques.....	64
1. Pierre et Henriette-Guillaume Poullétier de Nainville.....	64
2. Un nom significatif ?	65
3. La somptueuse fête des 14 et 15 juillet 1721	65
4. Apogée et dissolution.....	67
B. Deux académies rivales ?	68
1. Témoignages de contemporains	68
2. Raisons politiques.....	69
3. Marques de conflits.....	69
4. Un public différent ?	70
C. La bibliothèque	72
Chapitre III : Le salut du 8 août, « vœu pour la santé du roi »	74
A. La guérison du roi à l'origine du vœu (1721).....	74
B. Historique de la fondation	76
1. Les réjouissances publiques du 8 août 1721	76
2. L'acte officiel du 10 juillet 1722	77
3. Le choix du lieu : la chapelle de la Trinité.....	80
C. L'exécution du motet.....	81
1. Les musiciens	81
Des statuts particuliers.....	82
Les chanteurs	84
Les instrumentistes.....	88
Des rémunérations différentes	90
Le maître de musique	92
2. Le répertoire	93
Le Motet à grand chœur.....	94
Le « Domine salvum fac regem »	96
D. Le salut au fil des ans	98
1. Évolution de la cérémonie.....	98
2. Des dépenses considérables	100
Chapitre IV : Les fêtes et réjouissances	103
A. Le <i>Te Deum</i>	104
1. Généralités.....	105
Histoire de l'hymne.....	105
Circonstances d'exécution.....	106
2. Le <i>Te Deum</i> officiel à la primatiale Saint-Jean-Baptiste	108
Une convocation sur ordonnance ou mandement	108
L'hymne chantée.....	111
3. Les <i>Te Deum</i> des congrégations, compagnies et académies	114
Modalités d'exécution	115
Le <i>Te Deum</i> des institutions du pouvoir local.....	119
Le <i>Te Deum</i> des corporations	120
Le <i>Te Deum</i> des académies	121
Le <i>Te Deum</i> des communautés religieuses	123
4. Le répertoire	125
5. Parcours historique	127

B.	Les motets et messes de circonstances.....	131
1.	Les fêtes diocésaines et politiques	131
	Les motets accompagnant les Te Deum.....	131
	Les fêtes annuelles.....	133
2.	Les fêtes propres aux couvents et monastères lyonnais	136
	Chez les Jésuites	136
	Chez les autres ordres	138
3.	Le passage à Lyon de personnalités	138
4.	Les messes pour la Saint-Louis.....	141
5.	Les services funéraires.....	143
Chapitre V :	Les concerts spirituels	147
	Conclusion.....	152

DEUXIEME PARTIE : Présentation et analyse du <i>corpus</i> conservé	153
Introduction	155
Chapitre I : La bibliothèque de l'académie des beaux-arts et son catalogue	157
A. Généralités.....	158
B. L'organisation de la bibliothèque	159
1. Les bibliothécaires perpétuels.....	160
2. Le garde de la bibliothèque.....	161
3. La bibliothèque dans les statuts de 1724	162
C. Les apports extérieurs : legs et dons	162
1. Jean-Pierre Christin	163
2. L'académie des Jacobins	165
3. Antoine Hedelin	165
4. Marie-Gabrielle et Angélique Hullot	167
5. Léonard Michon	167
6. M ^{lle} Périsset	168
D. Le catalogage des œuvres.....	169
1. Une classification par genre.....	169
Les différents ordres	169
Les détails de la classification	171
2. Les catalogues ou inventaires	172
Présentation selon les textes officiels	172
Les catalogues du consulat	174
Les catalogues de l'académie	177
Comparaison des catalogues	180
3. Les incohérences du catalogue.....	182
Un classement par genre pas toujours respecté	182
Quelques motets en double exemplaire	183
Quelques étrangetés	185
Chapitre II : Étude du support musical écrit	188
A. Les reliures	189
1. Hypothèse de départ et travail réalisé.....	189
Vers une meilleure connaissance du fonds	189
Un ordre chronologique dans le catalogue de l'académie ?.....	190
Mise en œuvre	191
2. Description des différentes reliures.....	191
Reliure A	191

Reliure B.....	192
Reliure C.....	195
Reliure D.....	196
Reliure E.....	197
3. Premières observations.....	197
4. Éléments de réponse et conclusions.....	199
Ordre chronologique du catalogue.....	199
La reliure A, associée au fonds des Jacobins.....	199
La reliure B, spécifique de l'académie des beaux-arts.....	200
Les motets en deux sources différentes.....	202
Identification de séries.....	202
B. Les papiers à musique.....	206
1. La réglure.....	207
Le papier imprimé.....	207
Le papier réglé à la main.....	208
2. Les filigranes.....	210
3. Observations.....	211
Généralités sur les papiers lyonnais.....	211
Quelques cas particuliers.....	212
C. Les copistes du fonds musical lyonnais.....	215
1. Généralités – présentation des sources.....	215
Les sources.....	215
Conditions sociales des copistes.....	216
2. Recensement des copistes lyonnais.....	218
Première série selon les graphies.....	218
Seconde série sans les graphies.....	269
Tarif de la copie.....	278
Chapitre III : Éléments musicaux et usages lyonnais.....	281
A. Les voix.....	283
1. Les chœurs.....	284
Le nombre de pupitres.....	285
Nombre de choristes.....	287
2. Les voix récitantes.....	288
Le changement de tessiture.....	289
L'absence de la basse-taille récitante.....	290
Plusieurs récitants pour une même partie.....	292
L'absence de castrats.....	298
Quelques constantes.....	298
B. L'instrumentation.....	299
1. Les sources d'informations.....	300
2. Détail des instruments.....	302
Les dessus instrumentaux.....	303
Les parties de remplissage.....	307
La basse instrumentale.....	308
Les trompettes et timbales.....	315
C. Notions d'effectif, à partir de l'analyse des parties séparées.....	317
1. Les grands motets lyonnais conservés en parties séparées.....	318
2. Les parties séparées dans le catalogue du Concert.....	320
3. Quelques particularités.....	322
Les motets de Lalande.....	322

Le Levavi oculos de Grenet.....	322
Les matériels composés de deux parties séparées	323
Les partitions seules, sans parties séparées	324
D. Les parties de remplissage.....	325
1. Définition et problématique	326
2. Un orchestre lyonnais à quatre parties de cordes	328
La quinte de violon	328
Une seule partie de remplissage (haute-contre).....	330
3. Quatre cas de figure.....	332
Parties conformes à la version originale	332
Absence de parties intermédiaires	333
Suppression d'une partie intermédiaire.....	335
Parties recomposées ou ajoutées.....	338
4. Les motets de Lalande	343
Les premières copies des motets de Lalande.....	344
Les copies contemporaines des éditions gravées.....	346
Les parties ajoutées à l'édition gravée	348
5. <i>Le Notus in Judæa Deus</i> de M ^{gr} Neufville de Villeroy	351
E. Aspects complémentaires : particularités d'écriture.....	353
1. Diapason et tempéraments	353
2. Une écriture conforme au modèle versaillais.....	355
Les chœurs.....	355
Les symphonies	356
Le traitement de la mélodie	356
3. François Estienne : mise en évidence d'originalités d'écriture	358
Des traces de musique populaire	359
Le plagiat et l'auto-plagiat	359
4. Les modifications ultérieures	362
Corrections des erreurs de copies	362
Ajout d'indications de tempo ou d'effectif	362
Suppressions de passages	363
Changements d'effectif	363
Réécriture	364
Les récits détachés	364
Conclusion	366

TROISIEME PARTIE : Un répertoire lyonnais ?	367
Introduction	369
Chapitre I : Caractéristiques et évolution du répertoire à Lyon	371
A. Les sources	373
1. Le catalogue de la bibliothèque du Concert.....	373
2. Les <i>Affiches de Lyon</i> (1759–1772).....	375
Une parution hebdomadaire	375
Des programmes détaillés	377
3. Autres pièces d'archives	378
B. Le répertoire du Grand motet à Lyon avant 1754	379
1. Les compositeurs de la Cour et de la capitale.....	380
2. Les compositeurs locaux.....	383
Les maîtres de musique de l'académie des beaux-arts	383

Le fondateur de l'académie : Nicolas-Antoine Bergiron de Briou du Fort-Michon	384
Un musicien de passage : Jean-Philippe Rameau	385
De nombreux compositeurs ecclésiastiques	386
3. Les compositeurs d'autres provinces françaises.....	387
4. Les compositeurs italiens	390
5. Les anonymes et inconnus.....	391
C. Le répertoire du Grand motet à Lyon après 1754	392
1. Les compositeurs de la Cour et de la capitale	393
2. Les compositeurs locaux	396
Les maîtres de musique de l'académie des beaux-arts.....	396
Les interprètes-compositeurs	398
3. Les compositeurs d'autres provinces françaises.....	400
4. Les compositeurs italiens et étrangers	403
5. Les anonymes et inconnus.....	405
D. Les supports littéraires.....	406
1. L'évolution du choix des textes.....	407
Les succès constants de 1713 à 1773	407
Après 1750 : abandon de certains textes	409
Après 1750 : quelques rares textes émergents	410
2. La poésie néo-latine de circonstance	411
L'Accurrite properate de François Estienne : motet pour la Saint-Joseph.....	413
Le Gaudete cœlites de François Estienne : motet pour la Saint-Pierre	414
L'O fœlix et fausta dies de François Estienne : motet pour la Saint-Louis.....	414
Le Laudemus viros fortes de l'abbé Garon : commémoration des martyrs.....	416
Le Surge propera de François-Joseph Valette de Montigny.....	417
3. Les remaniements du texte original.....	419
4. Un exemple de centon : le <i>Lauda filia Sion</i> de Toutain.....	420
5. Les deux livrets de motets conservés à Lyon	423
Chapitre II : La réception du Grand motet à Lyon, Parcours à travers les œuvres conservées 426	
A. Les compositeurs lyonnais.....	428
1. François Estienne (1671 – 4 mars 1755).....	428
2. Nicolas-Antoine Bergiron du Fort-Michon (1690–1768) et le Grand motet en « fragments »	433
La construction littéraire.....	434
La juxtaposition de fragments musicaux	435
L'écriture en « fragments » à Lyon.....	439
B. Les compositeurs provinciaux	440
1. Le <i>Nisi Dominus</i> de Belissen.....	441
2. Le <i>Paratum cor meum</i> de Levens	442
3. Le <i>Confitebor tibi</i> (ps. 110) de Pétauille.....	443
C. Les compositeurs de la Cour et de la capitale.....	445
1. Les grands motets de Bernier	445
2. Les grands motets de Campra.....	446
Les motets manuscrits	447
Les partitions gravées	450
3. Le <i>Te Deum</i> de Colin de Blamont	451
4. Les grands motets de Desmarest	454

Un orchestre à quatre parties « à la française »	454
Le Te Deum.....	455
L'Usquequo Domine.....	457
5. Les grands motets de Lalande.....	457
Analyse de leur répartition dans le catalogue de l'ordre A.....	457
Spécificité des sources lyonnaises	459
6. Les grands motets de Lalouette.....	473
7. Les grands motets de Lully.....	474
8. Les grands motets de Mondonville	476
D. Les compositeurs étrangers	477
Le <i>Stabat mater</i> de Pergolèse.....	477
Une version avec chœurs ajoutés.....	477
Les traces d'exécution du motet.....	481
Conclusion	483
Conclusion générale	485
Table des illustrations.....	491
Sources et orientation bibliographique	493
Index des noms cités (avant 1800).....	505
Table des matières	516