

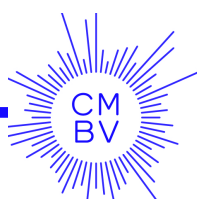
RECHERCHE, MUSIQUE & DOCUMENTS

Claude et François Parfaict

**Histoire de l'Académie
royale de Musique
depuis son établissement
jusqu'à présent (1741)**

≡≡≡≡≡ **Volume 1** ≡≡≡≡≡

**Regards croisés : textes réunis par
Jean-Philippe Goujon et Laurent Guillo**



Claude et François Parfaict
Histoire de l'Académie
royale de Musique
depuis son établissement
jusqu'à présent (1741)

Volume 1

Regards croisés
Textes réunis par Jean-Philippe Goujon
et Laurent Guillo

Recherche, musique & documents est une collection d'ouvrages numériques
du pôle Recherche du Centre de musique baroque de Versailles.
Maquette et mise en page : Agnès Delalandre

© 2025 – Centre de musique baroque de Versailles
ISBN 978-2-911239-72-5

Première publication en février 2025

Adresse de publication : <https://cmbv.fr/ark:/13681/bm1GHu>

La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect
de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence.

Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme
de produits élaborés ou de fourniture de service.

Le Centre de musique baroque de Versailles est soutenu par
le ministère de la Culture (Direction générale de la création artistique),
l'Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles,
le Conseil régional d'Île-de-France,
la Ville de Versailles,
les entreprises mécènes du CMBV,
le Cercle Rameau ainsi que le Fonds de dotation du CMBV.
Son pôle Recherche est associé au Centre d'études supérieures de la Renaissance
(Unité mixte de recherche 7323, CNRS - Université de Tours)

Centre de musique baroque de Versailles

HÔTEL DES MENUS-PLAISIRS
22, avenue de Paris
F-78000 VERSAILLES
+33 (0)1 39 20 78 10
accueil@cmbv.com
www.cmbv.fr

SOMMAIRE

Avant-propos	5
Jean-Philippe Goujon et Laurent Guillo Introduction	7
Naissance et destinée d'un manuscrit singulier	15
Laurent Guillo La place de l' <i>Histoire de l'Académie royale de musique</i> des frères Parfaict dans l'historiographie de l'opéra (1703-1763)	17
Jean-Philippe Goujon La censure dans le manuscrit NAF 6532 de l' <i>Histoire de l'Académie royale de musique</i> des frères Parfaict	29
Thomas Vernet (In)fortune posthume de l' <i>Histoire de l'Académie royale de musique</i> : le rôle de Louis-François Beffara	37
Institution, genres et arts connexes	43
Barbara Nestola L'opéra avant l'Opéra : de <i>La Finta Pazza</i> (1645) aux <i>Peines et Plaisirs de l'Amour</i> (1672)	45
Pascal Denécheau Directeurs et détenteurs du privilège de l'Opéra de Paris dans l' <i>Histoire de l'Académie royale de musique</i> des frères Parfaict	51
Dóra Kiss Sur la danse dans l' <i>Histoire de l'Académie royale de musique</i>	57
Judith le Blanc La place de la parodie dans l' <i>Histoire de l'Académie royale de musique</i> des frères Parfaict	67
Esthétique et poétique de l'opéra	73
Thomas Soury Jean-Philippe Rameau : un moderne Orphée pour les frères Parfaict ?	75
Clément Stagnol Un exemple de critique musicale au XVIII ^e siècle : le regard des frères Parfaict sur les opéras de Lully et de ses immédiats successeurs	83
France Marchal-Ninosque Poïétique et poétique de l' <i>Histoire de l'académie royale de musique</i>	95
Annexe : chronologie de la vie et des œuvres des frères Parfaict	101
Références bibliographiques	107
Index des noms propres	118
Table des abréviations	135
Présentation des auteurs	136

AVANT-PROPOS

Les deux volumes consacrés à l'*Histoire de l'Académie royale de musique* des frères Parfaict (1741) présentés ici sont l'aboutissement d'un projet scientifique porté par le Centre de Musique baroque de Versailles. Ce programme de recherches, initié en 2021, s'inscrivait dans l'axe « Scènes » du pôle recherche du CMBV dont l'objectif est, aujourd'hui encore, d'« analyser le répertoire théâtral et les genres spectaculaires français à travers une approche pluridisciplinaire visant à une compréhension globale des processus de création, d'interprétation et de réception ». L'étude du manuscrit des frères Parfaict répondait donc à deux objectifs scientifiques.

En premier lieu, il s'agissait de faciliter l'accès de la communauté scientifique à cet important manuscrit, dont les nombreuses ratures et corrections rendent la lecture souvent malaisée. Le choix de proposer un texte à la fois modernisé et annoté, qui n'omette rien de l'original et respecte sa mise en page si singulière, est apparu comme une solution permettant non seulement au lecteur d'accéder facilement au texte mais aussi d'alléger considérablement un appareil de notes déjà conséquent. Ce texte, qui figure dans le volume 2, est précédé d'une étude comparative des différentes sources manuscrites et imprimées de l'*HARM*, puis d'une étude des mains présentes dans le manuscrit original (NAF 6532).

En second lieu, nous avons souhaité nous intéresser au contenu de ce texte critique dans une perspective à la fois matérielle, historiographique et esthétique. L'organisation d'une journée d'études au Centre de musique baroque de Versailles le 10 novembre 2022, rassemblant plusieurs spécialistes en musicologie, histoire de la danse et arts du spectacle¹, a permis de porter des regards croisés sur cette source manuscrite. Le fruit de cette réflexion collective sur l'*HARM* constitue ainsi la matière du premier volume. Sans avoir la prétention d'épuiser le sujet, tant l'Opéra est un objet complexe, à la fois institution culturelle, entreprise de spectacle et vecteur d'une évolution des genres et des goûts, les textes publiés ici donneront des clés de lecture aux chercheurs qui voudront exploiter l'*HARM* avec un recul critique sur son contenu.

À la fin du volume 1, on trouvera également un index des noms propres, ainsi qu'une bibliographie ; ces outils sont communs aux deux volumes.

Enfin, les éditeurs expriment leurs plus sincères remerciements à toutes les personnes et institutions qui ont contribué à la réalisation et à la réussite de ce projet : l'ensemble des contributrices et contributeurs mais aussi, le CMBV, et notamment Agnès Delalondre à qui l'on doit la mise en page du premier volume, ainsi que la Bibliothèque nationale de France qui nous a permis de consulter le manuscrit autographe de l'*HARM*, ses copies manuscrites et divers autres manuscrits des frères Parfaict.

1. Participèrent à cette journée d'études, coordonnée par Laurent Guillo et Jean-Philippe Goujon : Pascal Denécheau, Dora Kiss, Judith le Blanc, Raphaëlle Legrand, France Marchal-Ninosque, Barbara Nestola, Thomas Soury, Clément Stagnol, Thomas Vernet.

INTRODUCTION

Jean Philippe GOUJON¹ et Laurent GUILLO²

L'*Histoire de l'académie royale de musique* manuscrite des frères Claude et François Parfaict³ est un ouvrage bien connu des chercheurs spécialistes de l'opéra comme des arts du spectacle des XVII^e et XVIII^e siècles. La richesse, la diversité et parfois la singularité des matériaux qui la composent, comme la rareté des commentaires contemporains et des discours critiques sur les genres lyriques avant 1750, ont rendu cette source incontournable. Aussi dès 1872 Théodore Lajarte citait-il abondamment l'ouvrage dans sa *Bibliothèque de l'Opéra*⁴ Aujourd'hui encore, comme en témoignent, par exemple, plusieurs notices du *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime*⁵, l'ouvrage des frères Parfaict demeure une source de référence. Pourtant, et bien que cette *Histoire* soit d'un intérêt avéré, elle n'a jamais été étudiée de façon globale, en tant qu'ouvrage pensé et construit⁶. Il s'agira donc, dans la présente étude, de tenter de combler cette lacune et d'œuvrer à la connaissance de l'*HARM* en croisant les regards de façon pluridisciplinaire.

L'*HARM* est avant toute chose l'œuvre de deux frères, Claude et François Parfaict, qui co-signèrent leur vie durant nombre d'ouvrages concernant l'histoire des spectacles. Comme la littérature peine souvent à les dissocier – on les désigne souvent par commodité comme « les frères Parfaict » —, qu'il nous soit permis de revenir brièvement sur leur parcours et leur production littéraire⁷.

QUI SONT LES FRÈRES PARFAICT ?

Claude et François Parfaict descendent d'une ancienne famille noble du xv^e siècle originaire de Normandie⁸ et qui se distingua tant par ses dignités que par ses marques de dévotion. Jean Parfaict, premier du nom, né en 1440, avait épousé Denise Meusnier en 1469 et fit le voyage de Jérusalem dont il rapporta « une partie de la vraie croix » qu'il offrit à l'église royale Saint-Paul de Paris⁹. Il contribua à l'embellissement de cette même église et fit ériger « à ses dépens » une chapelle consacrée à Notre-Dame de Piété le 25 octobre 1500, « avec droit de tombe et de sépulture [pour] lui et ses successeurs mâles et femelles¹⁰ ». Ses descendants remplirent ensuite divers offices au service du roi, « ce qui leur valut sous Henri IV, outre les autres faveurs de la Cour, la gloire de pouvoir orner leurs armes d'une fleur de lys¹¹ ». Effectivement, les armoiries de la famille Parfaict – « D'argent à trois flammes de gueules posées en bande accostées de deux cotices d'azur, au chef d'azur chargé d'une

1. Université de Perpignan Via Domitia – CRESEM UR 7397.

2. Centre de Musique Baroque de Versailles – CESR UMR 7323.

3. Désormais *HARM* dans le texte et en note.

4. Lajarte 1878. Voir également l'introduction rédigée par Arthur Pougin pour l'édition des *Fêtes vénitiennes* de Campra réalisée par Alexandre Guilmant (Paris, Théodore Michaëlis, [1883], p. 8-10.

5. Voir *DOPAR* 2019.

6. D'une manière générale, les travaux musicologiques sur les textes critiques, historiques ou lexicographiques produits sous l'Ancien Régime sont encore peu nombreux. On citera notamment les travaux de Laura Naudeix sur la *Comparaison* de Le Cerf de la Viéville (Naudeix 2018), l'édition du *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau (Rousseau 2008), ou encore le projet en cours d'édition numérique critique et collaborative de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert ↪, coordonné pour la partie musicologique par Marie Demeilliez, Malou Haine et Thomas Soury.

7. On trouvera en annexe de ce volume, une *Chronologie de la vie et des œuvres des frères Parfaict* dont est issue une grande partie des informations qui suivent.

8. Du Coudray 1777, p. 7.

9. *Généalogie* 6523, f. 1r.

10. *Généalogie* 6523, f. 1r-1v.

11. Du Coudray 1777, p. 17. Voir également *Généalogie* 6523, f. 3v où il est indiqué que cette grâce daterait de 1603. Prod'homme 1930, p. 111, avance la date de 1599.

fleur de lys d'or¹² – que l'on trouve reproduites dans plusieurs sources du XVIII^e siècle¹³, témoignent de cette faveur royale.



Figure 1 – Blason de la famille Parfait, extrait du Ms. 2283-1 de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris. Dessin à la mine de plomb. Cliché L. Guillo.

Le père des frères Parfait, Timoléon-Guillaume Parfait (1659-1754), chevalier, seigneur de Boisredon puis de Fontenay, était issu d'une fratrie de huit enfants. Son père, Honoré I Parfait (1617-1666), chevalier, seigneur de Crespon, qui avait épousé en 1646 Louise-Élisabeth de Francine, bénéficia, en sa qualité de conseiller du roi en ses Conseils d'État et privé et contrôleur général de sa maison, d'une dignité élevée qui échut ensuite à son fils aîné, Honoré II (1646-1677). Quatrième dans l'ordre de succession, âgé de seulement seize ans à la mort de son frère Honoré II, le père des frères Parfait ne put vraisemblablement prétendre à une transmission de ces charges prestigieuses et lucratives qui quittèrent la famille, probablement vendues en vertu du principe de vénalité des offices et partagées entre les frères et sœurs survivants. Timoléon-Guillaume embrassa la carrière militaire et fut, selon Du Coudray, « mousquetaire du Roi en sa première Compagnie sous le commandement de M. le Comte de Monpertuis, son parent¹⁴ ». Il épousa en 1697 Madeleine d'Audibert (1670-1740), et de leur union naquirent les auteurs de l'*HARM* – François le 10 mai 1698, Claude le 2 novembre 1706¹⁵ – ainsi que leur petite sœur Suzanne-Louise le 2 janvier 1711¹⁶. On ne sait quelle fut la formation intellectuelle des frères Parfait. Il est toutefois probable, eu égard à leur naissance, qu'ils aient étudié dans l'un des nombreux collèges que comptait alors la ville de Paris. Les deux frères, sans être aussi fortunés que l'avaient pu être leurs aïeux, vécurent sans doute dans une certaine aisance matérielle¹⁷, ce qui leur permit de se consacrer entièrement à leurs travaux historiques et littéraires.

12. *Généalogie* 30056, f. 6r et 8v [variante : « flambeaux » au lieu de « flammes »]. Voir également la notice de la base *Bibale* : « Paris, Mazarine, 2909, f. 300 (Armoiries de Guillaume Parfait ↪) », consultée le 25/08/2024.

13. Voir Actes 2283, et les armes gravées collées au premier contreplat du manuscrit F-Pa : Ms 4091.

14. Du Coudray 1777, p. 2-3. Voir également F-Pan : MC/ET/XXXV/481 (12 février 1697), contrat de mariage de Timoléon-Guillaume Parfait et Marie d'Audibert.

15. Et non en 1701 comme on l'a parfois écrit.

16. Sur ces trois dates de naissance, voir *Généalogie* 3099, f. 124v et *Généalogie* 6523, f. 13r.

17. François était dit chevalier, seigneur de Boisredon en 1721, terre de Charente dont il percevait probablement une rente. En

François Parfait, l'homme de lettres

Dans son « Éloge de feu M. Parfait », Élie Fréron indique que François, l'aîné, « témoigna dès l'enfance beaucoup d'ardeur pour l'étude, et du talent pour la poésie ». Il souligne, de plus, son intérêt précoce pour le théâtre et évoque les liens qu'il entretenait « avec plusieurs auteurs et acteurs¹⁸ ». De fait, en 1721, alors qu'il était seulement âgé de 22 ans, il joua un rôle décisif dans l'octroi par Jean-Nicolas de Francine, directeur général de l'Académie royale de musique, du privilège de l'Opéra-comique à de nouveaux associés¹⁹. En effet, dans la minute de cet acte conservée aux Archives nationales, on peut lire que ces derniers, en reconnaissance « des peines et soins extraordinaires qu'il [François Parfait] a pris pour l'arrangement des affaires desdits associés au sujet des représentations dudit Opéra Comique », s'engagent à lui verser une pension de 3 000 livres par an durant les neuf années que doit durer leur privilège²⁰. Cette intercession en faveur des associés montre que le monde du théâtre forain lui était familier et qu'il était suffisamment proche du détenteur du privilège de l'Opéra pour jouer le rôle de médiateur. N'oublions pas que la famille Parfait était, nous l'avons vu plus haut, alliée à la famille Francine. La grand-mère paternelle de François Parfait, Louise-Élisabeth de Francine, était une sœur du père de Jean-Nicolas de Francine, ce dernier étant, autrement dit, le cousin germain du père de François, Timoléon-Guillaume Parfait.

Cet intérêt précoce pour les arts du spectacle se traduit ensuite par la production d'œuvres dramatiques. Fréron note à ce sujet que « cet auteur avait assez de génie pour composer lui-même des pièces de théâtre » mais qu'« il n'eut presque jamais le loisir de se livrer à son talent » et qu'« il a seulement eu part à plusieurs pièces qui ont fait honneur à divers auteurs²¹ ». Ce propos est confirmé dans l'article que *La France littéraire* consacre à François Parfait²², ajoutant qu'il « [...] a donné au Théâtre François ; avec M. de Marivaux, le Dénouement imprévu, Comédie, 1724. Au Théâtre Italien avec le même, la Fausse suivante, ou le fourbe puni, Com.[édie] 1724 ».

Co-auteur de pièces dramatiques, l'aîné semble également avoir éprouvé un certain intérêt pour les genres lyriques. Pour Catherine Cessac, François pourrait être l'auteur du « Divertissement de Chants et de Danses, dont les paroles sont de M. Parfait, et la Musique de M. Bouvar²³ », pièce ajoutée à la comédie des *Trois frères rivaux* de Joseph de La Font (1710), représentée le 21 février 1734 à Paris dans une salle de l'Arsenal, « en présence de Madame la duchesse du Maine, et d'une compagnie choisie ». Selon Fréron, il serait de surcroît l'auteur des paroles d'une tragédie lyrique – *Atrée* – et d'un ballet intitulé *Panurge*²⁴, ouvrages dont on lui aurait assuré « qu'ils étoient dignes d'exercer les talents de nos plus grands Musiciens²⁵ ». Rien n'indique que François ait été musicien mais il avait assurément une certaine expérience de la composition de paroles de musique.

Auteur de paroles de théâtre et de musique, François, publia également quelques ouvrages de littérature. Les deux premiers font explicitement référence au régiment de la Calotte, société festive et satirique créée en 1702 qui avait pour principe de distribuer des brevets en vers « à tous ceux qui avoient fait quelque sottise éclatante », et qui fit publier un *Recueil des pièces du régiment de la Calotte*²⁶. On trouve ainsi un périodique mensuel intitulé *Le Quart d'heure amusant*²⁷, publié de janvier à mai 1727

tant que cadet, Claude avait la qualité d'écuyer et hérita peut-être de la seigneurie de Fontenay à la mort de son père en 1754. Par ailleurs, selon Du Coudray 1777, p. 25, il obtint de Madame de Pompadour une pension de 1 200 lt à prendre sur le *Mercure de France*.

18. Fréron 1754, p. 46.

19. Leurs noms sont détaillés dans la *Chronologie* en annexe, à la date du 30 avril 1721.

20. F-Pan : MC/ET/CXVI/230/B (30 avril 1721), *Création de pension* [sur] *l'Opéra Comique*. Voir également, même liasse et même date : *Société* [pour] *l'Opéra Comique*, f. [2r].

21. Fréron 1754, p. 46.

22. La Porte 1769, tome 2, p. 89.

23. *Mercure de France*, février 1734, p. 370 ; référence citée dans Cessac 2016, p. 275.

24. Selon Moutonnet-Clairfons les paroles de ce ballet auraient été plagiées par Morel de Chédeville et le comte de Provence. Voir Moutonnet 1803, p. 5-7, « Avertissement ».

25. Fréron 1754, p. 48.

26. Paris, Jacques Colombat, Imprimeur privilégié du Régiment, L'An de l'Ère Calotine 7726 [adresse typographique fantaisiste, pour 1726], voir p. III. Sur Google Books [↪](#).

et dédié à Isidore-Théophile Aymon, « généralissime²⁸ » et l'un des fondateurs du régiment. Le second est intitulé *Étrennes calotines, par le sieur Perd-la-Raison*, sobriquet qui lui fut peut-être décerné par le régiment de la Calotte même, possiblement en référence à l'épître au lecteur en vers qui inaugure *Le Quart d'heure amusant* et dans laquelle François Parfaict indique que le dieu « Momus des Calotins » a séduit sa raison²⁹.

Une autre série d'ouvrages montre l'intérêt marqué de François Parfaict pour la compilation de données biographiques et historiques, intérêt que l'on retrouvera ensuite dans l'*Histoire du théâtre français* puis dans l'*HARM*. Dès 1727 il publie un *Almanach du Parnasse. Où l'on trouvera le nom & le catalogue des ouvrages de tous les poètes français vivant en la présente année 1727* (imprimé jusqu'en 1729), puis, en 1736, fait paraître *L'Agenda historique et chronologique des théâtres de Paris de l'année 1735* (imprimé jusqu'en 1738). Enfin, on lui doit un roman, *Aurore et Phæbus, histoire espagnole*, récit de voyage paru en 1732, qui dut avoir un certain succès car il fut réimprimé en 1733 et 1734. Rançon de cette gloire somme toute éphémère, l'œuvre sera ensuite citée dans le *Voyage merveilleux du prince Fan Férédin dans la Romancie*³⁰, ouvrage satirique du père Bougeant³¹.

Enfin, François Parfaict se distingua également par une activité ponctuelle d'éditeur. On lui doit ainsi en 1732 l'édition annotée des *Bains des Thermopyles* de Madeleine de Scudéry ainsi que celle des *Œuvres de Monsieur Boindin* (1753), auteur dont il était le légataire universel³².

Marié à Marie-Jacqueline Tiphaigne vers 1740, père d'une fille, Gabrielle-Philippe, François Parfaict, si l'on en croit le portrait que dresse Fréron, était un homme agréable, sociable et enjoué qui se distinguait par son goût marqué pour les anecdotes, si présentes dans l'*HARM* :

M. Parfaict joignait à son mérite littéraire un caractère doux & sociable. Il n'avait ni l'orgueil d'un savant, ni la morgue d'un homme de condition. Toujours simple dans ses manières, d'une humeur enjouée, il était très agréable en conversation. Ses lectures lui avaient rempli l'esprit d'une infinité d'anecdotes littéraires extrêmement amusantes, & qu'il faisait valoir encore par sa façon de les raconter³³.

Claude Parfaict, l'helléniste et historien

La vie de Claude Parfaict, frère cadet de François, est moins documentée et sa production littéraire personnelle beaucoup plus réduite. Selon Fréron, il possédait « les mêmes connaissances [que celles de François] et des talents d'un autre genre », précisant qu'il était « fort versé dans la mythologie, dans l'histoire et dans les langues anciennes³⁴ ». Cette dernière assertion se vérifie car, selon *La France littéraire*³⁵, Claude Parfaict serait l'éditeur-traducteur des *Lettres d'Hippocrate sur la prétendue folie de Démocrite, traduites du grec pour la première fois*. Claude, l'historien, semble avoir consacré la plus grande partie de sa carrière à co-écrire des ouvrages avec son frère, l'homme de lettres, qui joua sans doute un rôle

27. Étienne Isidore Théophile Aymon est l'un des fondateurs du Régiment de la calotte, dont il eut longtemps le titre de général. Les références bibliographiques complètes de cet ouvrage, ainsi que celles des autres ouvrages composés par l'un ou l'autre des frères Parfaict, figurent dans la Chronologie en annexe.

28. Moureau 2015.

29. Le *Quart d'heure amusant*, p. 6.

30. Paris, P.-G. Le Mercier, 1735.

31. Dans le chapitre 13 de cet ouvrage, l'auteur se moque des nombreux récits de voyages ou d'aventures qui paraissent dans les années 1730. Les romans incriminés y sont figurés par des vaisseaux accostant en nombre dans le port de la Romancie. Leurs armateurs (les auteurs des récits) sont accueillis à leur arrivée par un tribunal conduit par « une grave matrone [...] affectant un air de Magistrat » qui délibère sur leur sort, l'assemblée se demandant d'abord s'ils ne mériteraient pas « d'être punis pour avoir inutilement tant perdu de temps, & d'en avoir tant fait perdre aux autres », puis concluant finalement « à la pluralité des voix, que le peu de considération & l'oubli dans lequel ils seraient condamnés à vivre le reste de leurs jours, leur tiendrait lieu de punition ».

32. Moureau 2015. Précisons que le privilège fut demandé par « le Sr Parfait » le 9 décembre 1751 et accordé le 4 avril 1752 pour six ans.

33. Fréron 1754, p. 48-49.

34. Fréron 1754, p. 49.

35. La Porte 1769, tome 1, p. 358.

moteur dans leur collaboration. À la mort de François le 25 octobre 1753, Claude sollicite l'aide de Quentin Godin d'Abgerbe pour parachever leur dernier grand projet, le *Dictionnaire des théâtres de Paris*. Mais il semble avoir été aussi un infatigable chercheur, rassemblant jusqu'à la fin de sa vie d'innombrables matériaux pour une *Dramaturgie générale* qu'il évoque dans sa correspondance avec Voltaire en 1773, puis avec son parent le chevalier Du Coudray « quelques tems avant sa mort³⁶ » à la fin du mois de juin 1777, projet qui ne verra jamais le jour³⁷. Claude, outre le fait qu'il possédait « une mémoire étonnante³⁸ », avait également des qualités de copiste – il est le scripteur principal du manuscrit original de l'*HARM* et du *Journal de la Comédie française*³⁹ – talent qu'il tenait peut-être de l'un des membres de sa famille – son père ? – qui copia d'une belle écriture plusieurs des mémoires des Généralités du royaume de France, dressés à la demande de Louis XIV par les intendants des provinces entre 1697 et 1699 pour l'instruction du duc de Bourgogne⁴⁰.

Célibataire sa vie durant, retiré du monde et sortant peu, Claude Parfaict, tout comme son frère aîné, se distingua par la douceur de son caractère, son désintéressement et la chaleur de son amitié :

Ses mœurs ont toujours été pures, ses amours chastes ; il a manqué de se marier à une Demoiselle de La Force. On ne lui a point connu de maîtresse, quoique plusieurs femmes aient eu de l'inclination pour lui. Il n'a jamais mal parlé de personne ; son caractère était liant & doux. Paresseux, même négligent quelquefois ; inepte aux affaires, mais très capable de les bien conduire ; donnant de bons conseils, & ne s'en servant jamais. Homme désintéressé, ami chaud, rempli de politesse, noble dans ses procédés, &c. Peut-être que l'amitié m'emporte trop loin, mais c'est la vérité qui m'arrache ce faible éloge des vertus physiques & morales de M. Parfaict⁴¹.

SITUATION DE L'*HARM* DANS L'ŒUVRE COMMUN DE CLAUDE ET FRANÇOIS PARFAICT

Les littérateurs du XVIII^e siècle s'accordent sur le fait que François et Claude travaillèrent à la publication de cinq ouvrages concernant l'histoire des spectacles dramatiques français, tous fondés sur la collecte et la compilation de sources et de références bibliographiques. Le tableau chronologique⁴² qui suit rend compte de l'ampleur du travail fourni conjointement par les deux frères entre 1734 et 1756, représentant un total de 25 volumes imprimés (hors rééditions) auxquels s'ajoutent en 1741 les deux volumes manuscrits de l'*HARM* :

1734[.09.04]	1 ^{er} volume de l' <i>Histoire du théâtre français (HTF)</i>
1735[.09.22]	2 ^e volume de l' <i>HTF</i>
1741.04.20	<i>Histoire de l'Académie royale de musique</i> , en 2 volumes
1743 [1742.11.03]	<i>Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire</i> , en 2 volumes
1745[.01.18]	3 ^e et 4 ^e volumes de l' <i>HTF</i>
1745[.05.26]	5 ^e volume de l' <i>HTF</i>
1746 [1745.10.02]	6 ^e volume de l' <i>HTF</i>
1746 [1745.12.18]	7 ^e volume de l' <i>HTF</i>
1746[.06.30]	8 ^e volume de l' <i>HTF</i>
1746[.09.04]	9 ^e volume de l' <i>HTF</i>
1747 [1746.03.30]	10 ^e volume de l' <i>HTF</i>
1747[.06.15]	11 ^e volume de l' <i>HTF</i>

36. Du Coudray 1777, p. 16.

37. Voir la note de Du Coudray portée sur la page de titre du *Journal de la Comédie française depuis 1718 jusqu'en 1754*, F-Pnm : NAF 22754, manuscrit copié par Claude Parfaict.

38. Du Coudray 1777, p. 16.

39. Voir dans le volume 2 la contribution de J.-Ph. Goujon sur l'identification des mains du manuscrit NAF 6532.

40. F-Pa : Ms-4085, -4088, -4096 et -4097.

41. Du Coudray 1777, p. 15.

42. Classement par année de parution. Les années, mois et jours qui figurent entre crochets correspondent aux dates d'approbation des volumes par le censeur royal, ou s'agissant de l'*HARM*, de la date de soumission au censeur. La divergence de date entre celle de l'édition et celle de l'approbation peut être due soit aux délais requis pour l'impression, soit à une possible erreur d'impression.

1747[.10.01]	12 ^e volume de l' <i>HTF</i>
1748[.03.22]	13 ^e volume de l' <i>HTF</i>
1748[.11.20]	14 ^e volume de l' <i>HTF</i>
1749 [1751.10.24]	15 ^e volume de l' <i>HTF</i>
1753 [1751.07.21]	<i>Histoire de l'ancien théâtre italien</i>
1756 [1749.11.09]	<i>Dictionnaire des théâtres de Paris</i> , en 7 volumes

Leur premier travail commun, l'*Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, des extraits exacts, et un catalogue raisonné de leurs pièces, accompagnés de notes historiques et critiques*, est un projet d'envergure qu'ils poursuivront durant près de dix-sept ans. Toutefois, seuls les deux premiers volumes paraissent en 1734 et 1735 ; il faudra attendre 1745 et la réédition de ces deux premiers volumes pour que les treize suivants soient régulièrement publiés jusqu'en 1751. Durant ces dix années d'interruption les deux frères élargissent leur champ de recherches historiques à d'autres formes spectaculaires : l'opéra, puis les spectacles forains. Le 2 avril 1741, et bien que l'ouvrage ne semble alors pas tout à fait achevé⁴³, les deux frères soumettent leur manuscrit au chancelier pour examen mais, pour des « raisons particulières⁴⁴ », il ne franchira pas l'obstacle de la censure⁴⁵ et, après ce refus, sera abandonné par ses auteurs.

L'ouvrage, par la somme de connaissances et d'anecdotes qu'il rassemble sur l'opéra français est pourtant d'un intérêt certain. La dimension patrimoniale et historique de ce manuscrit – les ouvrages sur l'opéra français sont peu nombreux au XVIII^e siècle⁴⁶ – n'échappera pas au duc de La Vallière puis à la Bibliothèque royale qui s'en porteront successivement acquéreurs.

L'HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE DES FRÈRES PARFAICT : ÉTAT DE LA QUESTION

Mentionnée par Fréron en 1754, puis décrite dans le catalogue de la vente La Vallière en 1783, l'*Histoire de l'Académie royale de musique des frères Parfaict* acquiert véritablement le statut de source d'intérêt historique avec les travaux de Louis-François Beffara qui, en 1784 emprunte l'ouvrage à la Bibliothèque royale et en réalise une copie manuscrite⁴⁷. Il faut néanmoins attendre le milieu du XIX^e siècle pour que soit porté un premier regard critique sur cet ouvrage. On le doit à Castil-Blaze qui, dans l'introduction à son histoire de l'Académie impériale de musique, s'exprime en des termes pour le moins subjectifs et négatifs :

François Parfaict, mort en 1753, avait entrepris une Histoire de l'Opéra restée en manuscrit. *Histoire de l'Académie royale de musique, depuis son établissement jusqu'à présent* ; tel est le titre d'un fatras indigeste dans lequel on ne trouve pas plus d'ordre et de goût que de connaissances et d'exactitude⁴⁸.

Ce propos, lapidaire et péremptoire, est toutefois largement tempéré par celui d'Arthur Pougin qui, en 1880, dans le tome second du *Supplément et complément à la Biographie universelle des musiciens* de Fétis, souligne au contraire l'intérêt de cette source et déplore même qu'elle ne soit pas encore éditée :

Il ne s'est malheureusement pas encore trouvé, jusqu'ici, d'éditeur assez courageux pour publier l'Histoire de l'Opéra (ou plutôt, car tel est son vrai titre, l'Histoire de l'Académie royale de musique) de ces deux écrivains. La copie de cet intéressant ouvrage faite par Beffara se trouve aujourd'hui, non plus à la bibliothèque de la ville de Paris, comme il a été dit, mais au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale⁴⁹.

43. Certaines notices, notamment dans le deuxième volume, sont incomplètes.

44. Fréron 1754, p. 47.

45. Voir dans ce volume la contribution de J.-Ph. Goujon consacrée à la censure dans l'*HARM*.

46. Sur la place de l'*HARM* dans l'historiographie de l'opéra, voir dans ce volume la contribution de L. Guillo.

47. Voir dans ce volume la contribution de Th. Vernet.

48. Castil-Blaze 1855, p. 6. L'auteur précise plus loin, page 7, que c'est Beffara « qui nous a conservé l'ouvrage de Parfaict en le copiant ».

49. Pougin 1880.

Par la suite, deux articles, parus au début du XX^e siècle, font directement référence dans leur titre à l'*HARM*. Le premier – « Notes sur les frères Parfaict (Histoire de l'Académie royale de musique) » – est l'œuvre de Gabriel Vauthier et paraît en 1911 dans la *Revue musicale*⁵⁰. Dans ce très court article, l'auteur a pour ambition principale de signaler l'existence du manuscrit « aux érudits qui sont curieux des choses de l'Opéra ». Après avoir brièvement décrit le manuscrit et cité quelques extraits, il conclut que cette *Histoire*, qu'il juge « un peu sèche » contient néanmoins « des renseignements précieux qu'il n'est pas toujours facile de rencontrer réunis ». De plus, comme Arthur Pougin précédemment, il met en avant, l'intérêt « probable » qu'il y aurait à éditer ce texte, soulignant à juste titre que ce projet nécessiterait « un travail minutieux » et qu'il réclamerait « un appareil de notes considérable ». En effet, l'édition de ce manuscrit est une tâche particulièrement ardue, l'ouvrage étant structurellement complexe et parsemé de biffures et de réécritures dont il est parfois difficile de savoir qui des frères Parfaict ou du censeur en est l'auteur.

Le second article, intitulé « Les frères Parfaict historiens de l'Opéra », est l'œuvre de Jacques-Gabriel Prod'homme et paraît en 1930 dans la *Revue musicale*⁵¹. Dans cette étude, l'auteur, après avoir synthétisé et enrichi la biographie des deux frères, retrace brièvement le parcours mouvementé du manuscrit original depuis l'année 1741 jusqu'à sa réintégration officielle en 1893 dans les collections de la Bibliothèque nationale⁵², sans se livrer toutefois à une analyse critique du contenu de l'ouvrage. Quelques années plus tard, en 1936, Hans Finke soutient à l'Université de Leipzig une thèse intitulée *Les Frères Parfaict: ein Beiträge zur Kenntnis des literarische Geschmacks in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*⁵³. Dans ce travail, publié l'année suivante à Dresde⁵⁴, l'auteur s'intéresse principalement aux aspects biographiques et s'attache à replacer la production littéraire et théâtrale des deux frères dans le contexte esthétique du XVIII^e siècle français. L'*HARM* y est bien mentionnée mais, peut-être du fait de la spécificité de son objet – l'opéra –, elle ne donne lieu à aucune analyse ni commentaire particulier⁵⁵.

Enfin, Philippe Vendrix, dans son ouvrage publié en 1993 et intitulé *Aux origines d'une discipline historique – La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, consacre, au sein d'un paragraphe dédié aux quatre manuscrits relatifs à l'histoire de l'Opéra, quelques lignes à celui des frères Parfaict. Il s'interroge plus particulièrement sur la destinée du manuscrit et sur le fait qu'il n'ait jamais été publié de leur vivant :

Eurent-ils des difficultés à trouver un éditeur ? Le privilège, s'il leur fut refusé, quelle en fut la raison ? Avaient-ils le sentiment d'effectuer un travail de faible qualité qui les fit changer d'avis ? Se désintéressèrent-ils du projet parce qu'ils en avaient d'autres en cours ? Les documents manquent pour proposer quelque interprétation⁵⁶.

Beaucoup de questions, tout aussi légitimes, méritent également d'être posées : que contient véritablement cette *Histoire*, sur quelles sources s'appuie-t-elle et comment est-elle structurée ? Que dit ce texte de la réception des œuvres, des artistes, et des arts en lien avec l'opéra ? Le discours des frères Parfaict est-il original ou relève-t-il davantage de la compilation de données ? Enfin, l'*HARM* est-elle une source fiable ?

La première partie de cet ouvrage – « Naissance et destinée d'un manuscrit singulier » – est consacrée plus particulièrement à l'histoire du manuscrit, à sa genèse et à son devenir. Quelle place occupe-t-il dans la production historiographique relative à l'opéra français du XVIII^e siècle ? Pour quelles raisons fut-il censuré et qu'advint-il ensuite de ce manuscrit resté inédit ? Telles sont les questions auxquelles Laurent Guillo, Jean-Philippe Goujon et Thomas Vernet tentent respectivement de répondre.

50. Vauthier 1911, p. 441-442.

51. Prod'homme 1930.

52. Omont 1896, et mention sur la première page du manuscrit.

53. « Les Frères Parfaict : une contribution à la connaissance du goût littéraire dans la première moitié du XVIII^e siècle » [nous traduisons].

54. Finke 1936.

55. Notons que, si l'auteur cite les copies Beffara et Nutter, il ne mentionne pas l'existence du manuscrit autographe NAF 6532.

56. Vendrix 1993, p. 26.

Dans la seconde partie de ce volume, intitulée « Institution, genres et arts connexes », l'étude de l'*HARM* est envisagée d'un point de vue thématique. Dans une perspective historiographique et générique, Barbara Nestola s'intéresse plus particulièrement aux opéras italiens représentés en France avant la naissance de l'Académie royale de musique, et à la façon dont les frères Parfaict appréhendent ces œuvres. Pascal Denécheau se penche, quant à lui, sur la façon dont les deux historiographes relatent l'histoire des directeurs et détenteurs du privilège de l'Opéra de Paris, tout en s'interrogeant sur la nature des sources que les deux frères ont possiblement consultées pour élaborer leurs notices. Les deux contributions suivantes sont consacrées à ces deux pratiques artistiques en lien avec l'opéra que sont la danse et la parodie. Dora Kiss s'interroge ainsi sur la capacité des frères Parfaict à produire un discours critique sur la danse et, dans une perspective plus générale, pose la question de l'intérêt de cette source manuscrite pour les historiens de la danse. Judith le Blanc s'intéresse enfin à la place qu'occupe la parodie au sein de l'*HARM*, et porte son attention plus particulièrement sur les différentes acceptions du terme, les auteurs cités, mais aussi sur la compréhension et la perception parfois erronée qu'ont pu avoir les frères Parfaict de ce genre.

Enfin, dans la dernière partie de cet ouvrage, l'*HARM* est abordée dans sa dimension poétique et esthétique. Thomas Soury, à travers l'exemple de Jean-Philippe Rameau, étudie la manière dont les frères Parfaict se positionnent vis-à-vis de la modernité. Ce faisant, il s'interroge sur leur possible conservatisme et leur éventuel manque de recul vis-à-vis d'un phénomène qui, en 1741, relève encore de l'actualité musicale. Clément Stagnol, dans sa contribution, se penche sur le discours des frères Parfaict sur les opéras de Lully et de ses successeurs entre 1672 et 1704, discours oscillant entre une critique musicale intrinsèquement subjective et une historiographie factuelle. Il démontre, par ailleurs, que ce discours critique s'appuie bien souvent sur des comptes rendus de reprises d'opéras parus dans le *Mercur* dans les années 1730. Pour finir, France Marchal-Ninosque, s'intéressant à la poétique et à la poétique de l'*HARM*, montre que le discours des frères Parfaict relève à la fois d'une historiographie alternative très prisée du public et d'une esthétique romanesque, mêlant journalisme littéraire, historiette, portrait et galerie.

NAISSANCE ET DESTINÉE D'UN MANUSCRIT SINGULIER

LA PLACE DE L'*HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE* DES FRÈRES PARFAICT DANS L'HISTORIOGRAPHIE DE L'OPÉRA (1703-1763)

Laurent GUILLO¹

Comparée aux autres travaux qui constituent graduellement l'histoire de l'Opéra, l'*HARM* tient une place très particulière. Séparée de l'histoire des autres théâtres parisiens, envisagée de multiples points de vue (chronologie, administration, œuvres et artistes), porteuse également de nombreux commentaires ou critiques, elle témoigne d'une richesse de matière qui la distingue aisément des publications antérieures, voire de certains travaux postérieurs. Mais ce texte n'est pas apparu *ex nihilo*. Mus par un principe de compilation, les auteurs l'ont alimenté de plusieurs écrits antérieurs tout en ignorant d'autres. C'est l'objet de la présente contribution de le situer dans la production historiographique de l'opéra français du XVIII^e siècle et d'apprécier en quoi il est redevable aux travaux qui l'ont précédé.

LES MATÉRIAUX DÉJÀ DISPONIBLES : LE *RECUEIL GÉNÉRAL DES OPÉRAS* (1703-1745), LES *TITRES CONCERNANT L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE* (1731, 1740) ET LE *PARNASSE FRANÇOIS* (1732)

À examiner la chronologie des publications et des documents en rapport avec l'Académie royale de musique, un constat s'impose : avant même la publication des premiers essais visant à retracer son histoire, plusieurs ouvrages avaient paru² qui chacun apportèrent leur lot de matériaux utilisables sur le répertoire, l'administration et les artistes. Dans leur *HARM*, les frères Parfaict en ont fait un usage manifeste mais pas systématique, qui justifie qu'on s'y arrête avant d'examiner les premiers essais sur l'histoire de l'Opéra.

Il faut citer en premier lieu, le *Recueil général des opéras* (ou *RGO*) publié entre 1703 et 1745 par l'atelier Ballard³. Dès la création de *Pomone* de Perrin et Cambert en 1671, la presque totalité des livrets des œuvres interprétées par l'ARM avait été imprimée chez Robert III Ballard puis Christophe Ballard ; ce dernier disposait depuis le 18 mars 1699 d'un démembrement du privilège de l'ARM limité à l'impression des livrets que lui avaient concédé les deux directeurs Jean-Nicolas de Francine et Hyacinthe de Gauréault Dumont⁴.

Lorsqu'il obtient le 10 juin 1703 un privilège de six ans pour donner au public un *Recueil général des opéra représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement*, Jean-Nicolas de Francine confie assez naturellement à Christophe Ballard le soin d'imprimer cette collection, lui transportant son privilège deux jours plus tard⁵. Ainsi commence une collection qui, en seize volumes parus de 1703 à 1745, republie les livrets de tout le répertoire de l'ARM joué entre 1671 (*Pomone* de Perrin et Cambert⁶) et 1737 (*Le Triomphe de l'harmonie* de Le Franc et Grenet, et *Castor et Pollux* de Bernard et

-
1. Centre de musique baroque de Versailles – CESR UMR 7323.
 2. Dans cet exposé, je me limiterai aux travaux qui ont un caractère de compilation, soit pour la chronologie, soit pour les œuvres. J'exclus donc les recueils de notes, les correspondances et les textes à caractère critique (Tralage, Ladvocat, Saint-Évremond, Le Cerf de La Viéville...), de même les ouvrages dont l'histoire de l'opéra ou des théâtres n'est pas le premier objectif, telles la biographie de Quinault (Boscheron 1715) ou les histoires de la musique des Bonnet et Bourdelot (Bonnet 1725) ou de Dom Philippe Joseph Caffiaux (1754). De même, j'exclus les almanachs, publications qui signalent sur une courte période les productions de tous les spectacles privilégiés (Comédie Française, Comédie Italienne, Opéra, Concert spirituel) et contiennent des listes sommaires d'œuvres ou de personnes. L'*Almanach historique et chronologique de tous les spectacles de Paris* de Joseph de La Porte édité par le libraire Nicolas-Bonaventure Duchesne depuis 1751 renferme toutefois quelques pépites, comme des notices sur les autrices qui ont travaillé dans le genre dramatique, des jugements sur les comédies de Molière ou des extraits des pièces nouvelles et des opéras nouveaux.
 3. Voir les références, sous *RGO*. Ce recueil est cité dans l'*HARM* sous les termes de « recueil des opéras » ou « recueil de Ballard ».
 4. Francine était détenteur depuis le 30 décembre 1698 de trois quarts du privilège de l'ARM et Dumont d'un quart. Sur les privilèges pour l'impression des livrets de l'ARM, voir Guillo 2021, p. 73-78.
 5. Guillo 2021, p. 283.

Rameau). Il faut voir dans cette entreprise de Francine une triple volonté : patrimonialiser la production de l'Académie en rendant son répertoire facile à conserver et à diffuser sous une forme compacte et homogène, contrer la diffusion des éditions hollandaises (qui sont parfois même des contrefaçons), enfin exploiter le plus longtemps possible l'avantage commercial que lui confère le privilège détenu par l'ARM ou par Ballard pour faciliter la vente de ce corpus de textes. Pari tenu : le *RGO* est d'une typographie élégante et la gravure qui précède chaque opéra ajoute à son charme ; il a eu un succès considérable à voir le nombre d'exemplaires actuellement conservés. Il devient *de facto* la référence qui définit le répertoire officiel de l'ARM : chaque œuvre y est numérotée de I à CXXIX et ce numéro sera rappelé par les frères Parfaict tout au long de leur *HARM*, telle une référence indiscutable⁷.

La publication du *RGO* subit quelques accidents, puisque le onzième volume, contenant les créations de 1713 à 1716, sort en 1720 des presses de Pierre II Ribou, Jean-Baptiste Christophe Ballard ayant perdu son privilège pour l'impression des livrets entre 1713 et 1727⁸. Enfin, l'arrêt de la collection en 1745 correspond au passage de ce privilège à la maison Delormel, jusqu'à la Révolution. Par ailleurs, les livrets inclus dans le *RGO* ne reprennent pas toujours la dernière version de chaque œuvre : il s'en trouve qui correspondent à la version originale du livret et ignorent les changements – parfois rapides et importants – intervenus par la suite⁹. Il y a, au long de cette collection, une hésitation entre une volonté de figer l'œuvre dans l'état de sa création¹⁰ (ce qui rend aussi le livret cohérent avec la partition éditée, toujours en vente) et une volonté de donner le livret dans son dernier état, plus soucieuse des besoins des amateurs d'opéra.

Au début du premier tome, une longue préface donne quelques éléments sur la genèse de l'opéra en France : si rien n'est dit des opéras italiens, « qu'on avait tenté diverses fois, mais inutilement, d'introduire en France », l'accent est mis sur les œuvres de Cambert entre 1659 et 1672 (*Pastorale d'Issy*, *Ariane*, *Pomone*, *Les Peines et les plaisirs de l'Amour*), puis sur celles de Lully (des *Festes de l'Amour et de Bacchus* en 1672 jusqu'à *Achille et Polyxène* en 1687), avec à chaque fois des éléments ou des anecdotes assez décousus relatifs aux circonstances de la création ou à quelques artistes. Rien n'est dit des successeurs de Lully, mort depuis seize ans déjà. Le reste de la préface s'attache à vanter ce recueil pour l'intégralité du répertoire ainsi mis à disposition du public et pour la correction du texte. Les éditions des livrets parues dans les Provinces-Unies y sont décriées pour leur orthographe douteuse, des vers manquants ou leur mise en pages approximative :

Voilà une partie des défauts qui ont décrédité les impressions contrefaites des opéra. On n'a pas eû de peine à les éviter dans ce recueil, qui sort d'une imprimerie où tous les opéra ont été imprimés originairement ; & l'on a même apporté toute l'attention nécessaire pour les purger des fautes légères, que la précipitation y auroit pû faire glisser, lorsqu'on n'a eu quelquefois qu'un jour ou deux pour en donner l'impression au public, dans le temps de leur première représentation¹¹.

Le recueil des *Titres concernant l'Académie royale de musique* (1731 et 1740)¹² regroupe les principaux actes émis par le pouvoir touchant l'administration de l'ARM. Dans son édition de 1731, il rassemble des privilèges, cessions de privilèges, lettres du roi à son Lieutenant de police, règlements, ordonnances,

6. Avec ces deux œuvres de Cambert, l'ARM a donc repris à son compte les créations de l'Académie des opéras dirigée par Pierre Perrin avant la création de l'ARM par Lully en 1672.

7. La numérotation est même prolongée par les frères Parfaict jusqu'au 133^e opéra : *Zaïde, reine de Grenade* de La Marre et Royer (1739). En 1733, Maupoint l'utilise aussi. Elle est également reprise, mais sans mentionner le *RGO*, par Durey de Noinville et Travenol (1753), prolongée jusqu'au 154^e opéra (*Acanthe et Céphise*, 1751) ; Lérès la reprend encore en 1754 jusqu'au 169^e (*Le Jaloux corrigé* de 1753) mais elle diverge de celle de Durey de Noinville et Travenol.

8. Toutefois, ce onzième tome a été réimprimé en 1738 par ses soins.

9. Guillo 2021, p. 168-169.

10. Comme si la création de l'œuvre constituait un acte royal qu'il convient de restituer dans son état original sans en rien modifier. Sur l'assimilation du livret à un acte royal, voir Karro 1993.

11. *RGO*, vol. 1, préface, f. [a8r].

12. *Titres* 1731 et *Titres* 1740. Ce recueil est assez peu connu ; l'édition de 1731 est citée par Goujon 2019, vol. 1, p. 66 et celle de 1740 par Couvreur 1992, p. 270.

arrêts du Conseil d'État, permissions, brevets et lettres patentes, touchant à l'établissement de l'ARM, à son organisation ou à la maîtrise de la concurrence des autres scènes privilégiées, parus entre le 28 juin 1669 (privilege pour Pierre Perrin) et le 21 juillet 1721.

Les deux tiers environ des actes antérieurs à 1722 cités ou copiés dans *l'HARM* sont transcrits dans ce recueil, qui n'est toutefois jamais cité. Il est probable que les frères Parfaict en aient fait usage pour rédiger leur histoire¹³ ; il est aussi possible qu'ils aient directement exploité la documentation administrative conservée dans les bureaux de l'ARM (au moins pour les actes qui ne figurent pas dans ces *Titres*). L'édition de 1731 a été republiée et augmentée en 1740¹⁴ ; elle contient des actes qui courent jusqu'en septembre 1739.

Le *Parnasse françois dédié au roi* d'Évrard Titon du Tillet¹⁵ contient la description d'une sculpture monumentale qui devait être fondue en bronze à la gloire des poètes et des musiciens français les plus fameux. Le projet ne dépassa jamais le stade de la maquette, toutefois l'ouvrage présente l'intérêt de contenir les notices biographiques de presque trois cents artistes, d'inégale célébrité. Une petite vingtaine d'entre eux fait aussi l'objet de notices biographiques dans *l'HARM* : celles des compositeurs Cambert, Charpentier, Collasse, Di Gatti, Jacquet de La Guerre, Lully, Marais et Salomon, et celles des poètes Campistron, Thomas Corneille, Duché de Vancy, Gilbert, La Fontaine, La Motte, Perrin, l'abbé Pic, Quinault et M^{me} de Saintonge. La comparaison de ces notices avec celles du *Parnasse françois* révèle que pour Collasse, Di Gatti, Duché de Vancy, La Guerre, Marais, M^{me} de Saintonge et Salomon les emprunts des frères Parfaict au *Parnasse* sont manifestes.

LA PREMIÈRE COMPILATION : LA BIBLIOTHÈQUE DES THÉÂTRES DE MAUPOINT (1733)

La *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéra, parodies et opéras comiques, et le temps de leurs représentations, avec des anecdotes sur la plupart des pièces contenues en ce recueil, et sur la vie des auteurs, musiciens et acteurs* (Paris, Laurent-François Prault, 1733, in-8°, impr. Jacques Chardon), est due à l'avocat Maupoint¹⁶. Imprimée sans aucune préface ni avertissement qui puisse éclairer le lecteur sur les intentions de l'auteur, elle propose :

- p. 1-329 : un dictionnaire des pièces de théâtre et des opéras, classé par titre, qui occupe les neuf dixièmes du volume ;
- p. 330-332 : une chronologie de la création des opéras (1671-1732) ;
- p. 333 : une chronologie des compositeurs classée par l'année de leur première œuvre (1659-1730) ;
- p. 334-342 : un catalogue alphabétique des opéras comiques joués sur les foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent (toutes pièces absentes du dictionnaire ci-dessus) ;
- p. 343-356 : une chronologie des auteurs dramatiques (1450-1730) ;
- p. 357-369 : une table alphabétique des auteurs, musiciens et acteurs avec des renvois vers la pièce où ils sont évoqués.

Ce volume est donc essentiellement un dictionnaire de pièces, ne laissant que très peu de place aux appréciations critiques et aucune à un discours sur l'histoire des scènes parisiennes. Si les opéras sont bien présents dans le dictionnaire, la chronologie de leur création et de leurs compositeurs est à chercher dans les tables qui suivent. Les éléments biographiques restent très succincts, réduits à quelques anecdotes, à la mention de quelques charges ou à une liste d'œuvres ; ainsi les lignes consacrées à Lully, Collasse, Desmarest ou Campra (à rechercher respectivement dans les notices sur *Alceste*, *Achille & Polyxène*, *Iphigénie en Tauride* et *L'Europe galante*) sont, à cet égard, décevantes.

13. Plus tard, Durey de Noinville cite l'édition de 1731 dans ses sources (tome I, p. 76).

14. *Titres* 1740.

15. Ce projet a donné lieu à plusieurs publications à partir de 1727 ; je me réfère à l'édition in-f° de 1732, qui est la dernière parue avant l'écriture de *l'HARM*. Elle sera suivie de deux suppléments en 1743 et 1755 et d'une édition récapitulative en 1760.

16. Maupoint 1733.

LA SECONDE COMPILATION : LES *RECHERCHES DE BEAUCHAMPS (1735)*

C'est dans les *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cens soixante-et-un, jusques à présent* de Pierre-François Godard de Beauchamps¹⁷ (Paris, Prault père, 1735, en 3 parties in-8^o) que l'on décèle pour la première fois les prémices d'un discours historique¹⁸. Après une préface dans laquelle l'auteur explique ses intentions et relève les difficultés techniques inhérentes à son projet, l'ouvrage est organisé en trois parties et par périodes chronologiques :

- 8 p. de dédicace et préface ;
- p. 1-70 : Histoire des poètes provençaux (une série de notices biographiques assez développées) ;
- p. 71-90 : Discours sur l'origine des spectacles en France ;
- p. 90-101 : Établissement des théâtres ;
- p. 101-166 : Mystères, moralités, etc. avant Jodelle.
- p. 1-18 : Discours sur la Comédie-Française ;
- p. 19-39 : Théâtre français, premier âge de Jodelle à Garnier (chronologie des pièces) ;
- p. 39-93 : Théâtre français, second âge de Garnier à Hardy (*idem*) ;
- p. 93-145 : Théâtre français, troisième âge de Hardy à P. Corneille¹⁹ (*idem*) ;
- p. 145-334 : Théâtre français, quatrième âge de P. Corneille à présent (*idem*).
- p. 1-92 : chronologie des mascarades et ballets (1548-1733) ;
- p. 93-114 : chronologie des opéras (1671-1735) ;
- p. 114-119 : Théâtre italien (qui se limite au sommaire des six volumes du *Théâtre italien de Gherardi*, Paris, 1717) ;
- p. 119-158 : Nouveau théâtre italien (qui correspond au répertoire joué après la reprise de ce spectacle en 1716, et est traité comme le théâtre français, c'est-à-dire par ordre chronologique de l'apparition des auteurs) (1716-1734) ;
- p. 159-162 : Opéra-comique ou théâtre de la foire (il n'est évoqué qu'au travers du sommaire des neuf volumes du *Théâtre de la foire, ou l'opéra comique, contenant les meilleures pièces, qui ont été représentées aux foires de S. Germain & de S. Laurent, enrichies d'estampes [...] recüeillies, revûtés, & corrigées par Messieurs le Sage & d'Orneval*, Paris, 1721, in-12^o) ;
- p. 163-180 : *Particularités de la vie de quelques comédiens français* (où certaines ont une valeur de notice biographique) ;
- Table chronologique des auteurs de théâtre ;
- Table alphabétique des auteurs ;
- Table alphabétique des pièces.

Chez Beauchamps, la typologie des genres lyriques est mieux définie, l'auteur opérant une distinction entre les mascarades et ballets et les opéras proprement dits (il fait découler les seconds des premiers²⁰). Comme chez Maupoint, le discours critique est presque absent et l'auteur s'en explique pour n'avoir pas été mandaté par le public pour le tenir, bien qu'il ait disposé des éléments nécessaires²¹. Pour les sources des opéras, Beauchamps donne toujours la référence du livret (à la différence de Maupoint qui cite plus volontiers les partitions).

17. Beauchamps 1735.

18. Encore l'auteur se défend-il de cette ambition : « L'ouvrage que j'annonce au public n'est point une histoire du théâtre ; cette entreprise est au-dessus de mes forces. J'ai fait des recherches, je les ai mises en ordre, dans la vue qu'elles pourraient être utiles à ceux qui aiment ce genre de littérature. »

19. Dans ce troisième âge, des erreurs sur les dates d'édition ont été relevées dans Lancaster 1922.

20. « Les Ballets n'étaient d'abord que des danses figurées [...] Sous le règne de Louis XIV, ils furent portés au dernier degré de magnificence [...] Nous souvenons encore, avec admiration, de ces merveilleuses fêtes de Saint-Germain, de Paris et de Versailles, qui devaient leur éclat, moins à la puissance du prince, qu'à la délicatesse de son goût. Quand on fait réflexion que nos opéra doivent leur origine aux faibles commencements des ballets, on est surpris que de si petites choses en aient produit de si grandes ; mais de quoi ne sont point capables le génie & l'art, quand ils sont animés par la gloire et par les récompenses ! »

21. « Je me suis abstenu de juger, parce que le public, à qui seul il appartient de le faire, ne m'a point transmis ses droits. Le lecteur veut être libre. Pour un, qui par indolence d'amour propre, se soumet à la décision qu'il n'a pas formée, il s'en trouve mille qui se révoltent, quand ils soupçonnent qu'on a voulu prévenir ou gêner leurs suffrages ; c'est par respect pour cette précieuse liberté, que je me renferme avec scrupule dans la simple exposition des sentiments de ceux qui sont venus avant moi. Ma première intention était de rapporter toutes les dissertations faites pour ou contre les pièces qui ont eu le plus de succès. J'étais en état de le faire ; mais j'ai cru devoir en réserver une partie pour un autre temps ; elles contiennent des réflexions et des préceptes si capables de perfectionner notre poétique, que je suis surpris qu'on ne les ait point encore rassemblées. »

Les deux auteurs essaient – et c'est louable – de traiter à la fois des opéras (avec un dictionnaire et une chronologie) et des artistes (avec des listes d'œuvres et des anecdotes). Ils adoptent la même solution, qui consiste à inclure des éléments biographiques sur l'artiste dans la notice du premier opéra où il est intervenu. Solution certes déséquilibrée, puisqu'elle revient à privilégier l'œuvre, mais logique puisque, chez Beauchamps, les anecdotes sont volontairement limitées aux auteurs ou acteurs déjà morts, et doivent être de source sûre et jamais offensantes²². Il n'était pas judicieux, dans ces conditions, de se risquer à écrire des notices biographiques autonomes.

Passé les compilations de Maupoint et de Beauchamps, les deux travaux suivants sur l'histoire de l'ARM sont restés manuscrits : le premier parce qu'il n'était pas destiné à être publié, le second parce qu'il n'a pas franchi l'obstacle de la censure.

L'HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE (MANUSCRIT DE 1739)

Cette *Histoire de l'Académie royale de musique* peut être datée du début de 1739²³. Il s'agit d'un rapport émanant de l'administration de l'ARM, probablement rédigé pour le Secrétariat d'état à la Maison du roi²⁴. Il est composé de plusieurs parties assez disparates quoique fort riches :

- f. 1-70 : une histoire administrative de l'Opéra qui court de 1669 à 1738 ;
- f. 72-91 : détail de la police de l'intérieur et de l'extérieur de l'Opéra, avec la transcription des actes qui s'y rapportent ;
- f. 92-127 : transcription de 35 actes intitulée *Recueil des lettres patentes, édits, déclarations, arrêts et ordonnances du roi, concernant l'Académie royale de musique*, courant de juin 1669 à août 1738 ;
- f. 118-169 : détail de la régie actuelle de l'Opéra avec la liste des acteurs, actrices, symphonistes, danseurs, danseuses actuellement employés avec leurs appointements et gratifications, celle des pensionnaires avec le coût de leur pension annuelle, la liste des commis, celle des marchés en cours ;
- f. 170-186 : récapitulation des recettes et des dépenses de 1713 (début de la régie Thuret) à 1733 puis détail des recettes et dépenses de 1734 à 1738, puis réflexions sur les vingt chapitres des dépenses de l'opéra.

Cette *Histoire* est le premier document qui propose une histoire administrative de l'Opéra, allant de l'Académie des opéras de Perrin jusqu'au milieu de la régie de Thuret, documentée par la transcription de nombreux actes, tant dans le cours du texte que dans sa troisième section. Ici, nul discours sur les œuvres ni sur la chronologie des créations, quelques éléments biographiques sur les artistes et peu d'anecdotes. L'accent est surtout donné sur les aspects administratif, financier et logistique de la gestion de l'Opéra ; les listes d'artistes et d'employés attachés à l'ARM en 1738 ou pensionnés par elle sont d'un grand intérêt, puisqu'elles donnent à voir une radiographie de l'organisation à cette date.

Ce document, du fait de sa nature administrative, n'avait pas vocation à être diffusé. Il est donc probable que les frères Parfaict n'y aient pas eu accès.

22 Voir à ce propos la contribution de J.-Ph. Goujon dans ce volume.

23. Voir *Histoire 1739*. La date citée la plus récente est janvier 1739, au bas du f. 129r.

24. Ce manuscrit peut être mis en relation avec un *Mémoire concernant l'Académie royale de musique* écrit par Louis-Armand-Eugène de Thuret, détenteur du privilège de l'ARM de 1733 à 1744 (F-Pan : O/1/613 pièce 16). Ce document rappelle les sommes considérables que Thuret a investies pour redresser les finances de l'Opéra et en payer les dettes, déjà remboursées en partie, se réclame de la protection constante dont il a joui de la part du roi depuis sa création par Louis XIV, insistant ainsi sur l'intérêt moral et financier qu'il y aurait à perpétuer cette protection. Thuret demande que le projet d'interdire aux artistes de l'Opéra de se produire à la cour soit abandonné, comme risquant de nuire à la qualité des artistes qui resteraient à l'Opéra. De plus, la gravité des réparations à faire à la salle du Palais-Royal et les risques d'incendie l'incitent à demander la mise à disposition de la salle des Machines du palais des Tuileries, nonobstant les réparations préalables nécessaires, en attendant qu'une nouvelle salle puisse être financée et construite. Si le *Mémoire* n'est pas daté, la réponse portée en marge l'est : *Pour le compte que j'en ai rendu à sa Majesté, il a été convenu pour ce qui concerne la salle des ballets qu'il fallait auparavant que M. de Maurepas fût convenu de l'arrangement à prendre avec les gouverneurs. 19 janvier 1739*. Comme les deux derniers points évoqués aux f. 70-71 de l'*Histoire* (sur le projet d'exclusivité des carrières des artistes entre l'ARM et la cour et sur le mauvais état de la salle) sont précisément ceux qui font l'objet du *Mémoire*, il apparaît clairement que l'*Histoire de l'Académie royale de musique* de 1739 est un dossier ayant servi à documenter et soutenir le *Mémoire* de Thuret.

L'HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE DES FRÈRES PARFAICT (MANUSCRIT DE 1741)

Peu après, en 1741, les frères Parfaict achèvent leur manuscrit de l'*HARM* et le soumettent à la censure royale. Le manuscrit original (NAF 6532) se compose de :

- 3 folios de préface,
- p. 1-121 : l'histoire de l'ARM de 1645 à 1709,
- p. 1-100 : l'histoire de l'ARM de 1710 à 1741.
- p. 101-109 : règlement de l'Opéra de 1714 (toujours en vigueur en 1741).

Ici, l'intention historique ne se limite pas à l'histoire administrative mais se double de considérations plus artistiques, tandis que le début de l'histoire est avancé de 1669 à 1645 pour prendre en compte les opéras italiens donnés à la cour. Les œuvres sont décrites en tant que telles dans des notices plus complètes et clairement identifiables et leurs reprises sont également mentionnées. Les compositeurs et poètes les plus notables font maintenant l'objet de notices autonomes, qui précisent le cours de leur vie, les spectacles où ils se sont produits, leurs succès et parfois des faits plus anecdotiques. Des notices sur des chanteurs, des danseurs ou des maîtres de ballet apparaissent, de sorte que la dualité poète/compositeur n'est plus la seule approche de l'opéra, ouvrant la voie à une histoire des interprètes et de l'interprétation. De très nombreuses références à la presse du temps apportent des éléments critiques, outre ceux que les auteurs avancent par eux-mêmes. En somme, la structure de l'ouvrage est complètement originale, même si son contenu ne l'est pas toujours mais il est largement enrichi par rapport à ce qui avait paru précédemment.

Il en résulte un texte à la structure complexe, puisque sur un discours chronologique viennent se greffer de nombreuses notices d'œuvres (avec leurs distributions), de poètes, de compositeurs, de chanteurs ou de danseurs, sans oublier quelques directeurs, décorateurs ou maîtres de ballet. L'ouvrage est néanmoins conçu dans une longue continuité de rédaction. Qu'elles précisent un point du discours ou qu'elles reprennent des éléments parus dans la presse, les notes sont nombreuses et parfois très développées.

	1645-1670	1671-1675	1676-1680	1681-1685	1686-1690	1691-1695	1696-1700	1701-1705	1706-1710	1711-1715	1716-1720	1721-1725	1726-1730	1731-1735	1736-1740
Texte															
Texte total (en mots)	3204	17152	6338	6598	7704	7791	7583	8630	5295	6744	5870	8248	15231	14348	11319
Texte historique (en mots)	3204	5420	0	1244	603	29	131	64	85	638	935	2376	4426	2110	2094
Texte des notices (en mots)	0	11732	6338	5354	7101	7762	7452	8566	5210	6106	4935	5872	10805	12238	9225
Pourcentage notices/total	0 %	68 %	100 %	81 %	92 %	99 %	98 %	99 %	98 %	91 %	84 %	71 %	71 %	85 %	82 %
Notices															
Œuvres		8	14	17	11	12	21	26	24	29	27	21	31	29	27
Compositeurs		2			4	5	5	2	2	4	1	1	3	3	3
Poètes		4			2	5	5	3	2	4			1	3	4
Chorégraphes		3													
Acteurs chantants		2	1		3	4		2	2	1	1				
Actrices chantantes		6	2	1			1	4	2	1	3	1			
Acteurs dansants			1			2		1							
Actrices dansantes				2		2	1	1						1	
Décorateurs/machinistes		1													
Directeurs		1			1			1							
Total des notices		27	18	20	21	30	33	40	32	39	32	23	35	36	34
Actes/comptes transcrits		2		1						1	1	1			
Références															
Réf. au <i>Mercur</i> ²⁵		9	12	10	19	5	6	4	3	2	7	10	16	11	8
Réf. Le Cerf de La Viév.		13	3	6	1	2	2			1					
Réf. à d'autres sources		23	11	5	5	9	7	3	2	2			1	4	1
Total des références		45	26	21	25	16	15	7	5	5	7	10	17	15	9

Tableau n 1 – Statistique des notices et des références, par périodes de cinq ans (1671-1740).

25. Seules sont comptées les références explicites au *Mercur*, et aux publications périodiques concurrentes, telle la *Gazette*.

Il en résulte également un texte hétérogène, à plusieurs niveaux, comme il apparaît dans le tableau statistique donné ci-dessus, établi par périodes de cinq ans. L'importance relative du discours historique varie beaucoup avec le temps (il disparaît presque entre 1691 et 1710) et la densité des notices est également très variable (on en compte seulement dix-huit dans la période 1676-1680, durant laquelle Lully règne sur l'Académie, et jusqu'à quarante dans la période 1701-1705). Les notices d'œuvres (297) sont deux fois et demi plus nombreuses que la somme de toutes les autres (123) ; parmi les personnes, les acteurs chantants ou dansants (48) sont majoritaires, devant les compositeurs (35) et les poètes (33). Parmi les acteurs, ceux qui dansent (11) ne font qu'un petit quart du total. Chorégraphes, décorateurs et directeurs ne font qu'exceptionnellement l'objet d'une notice (7).

Les sources mentionnées par les frères Parfaict sont nombreuses et assez variées. Le *Mercur galant*, le *Mercur de France*, les œuvres de Le Cerf de La Viéville, de Boscheron ou de Bonnet sont les plus citées et pour la plupart référencées avec soin. Toutefois, plus on avance dans le siècle, moins les extraits copiés ou très inspirés du *Mercur de France* sont signalés, comme si les auteurs étaient pressés de finir en réutilisant discrètement un matériau disponible. Ainsi la densité des références par période de cinq ans passe-t-elle de 45 dans la période 1671-1675 à seulement 5 ou 7 dans les périodes 1701-1720.

Replacée dans ce contexte et une fois comparée aux autres ouvrages publiés²⁶, l'*HARM* des frères Parfaict apparaît avoir apporté plusieurs nouveautés :

- Un discours historique continu du début à la fin de l'ouvrage, quoique d'importance variable au cours du temps ;
- De véritables notices biographiques, écrites au même titre que les notices d'œuvres ;
- Le détail des distributions ;
- Des notices biographiques sur des personnes qui échappent à la dualité poète-compositeur : les principaux acteurs chantants et dansants, les maîtres de ballet, décorateurs et directeurs ;
- L'insertion d'un discours critique, qu'il soit original ou de seconde main, et des références à des extraits de presse susceptibles de l'enrichir.

À l'inverse, l'*HARM* manque de tables, mais les auteurs attendaient sans doute que le manuscrit fût approuvé par la censure pour qu'elles soient compilées²⁷.

LA PREMIÈRE HISTOIRE DE L'OPÉRA PUBLIÉE : DUREY DE NOINVILLE ET TRAVENOL (1753)

Le manuscrit des frères Parfaict n'ayant pas paru, c'est à Jacques-Bernard Durey de Noinville et à Louis-Antoine Travenol qu'il revint de publier le premier ouvrage spécifiquement consacré à l'histoire de l'Opéra²⁸. Celui-ci résulte de la collaboration de deux hommes aux talents complémentaires : un bref examen du catalogue de la Bibliothèque nationale de France révèle que le premier a exercé son goût de la compilation dans quatre domaines (les bibliothèques, la généalogie, l'Opéra et les dictionnaires) ; le second est un violoniste et compositeur qui connaissait l'intérieur pour y avoir été attaché entre 1739 et 1758, après avoir exercé son art à la cour de Lorraine puis au Concert spirituel. Franc-maçon, c'était également un auteur pamphlétaire qui s'était fait remarquer pour ses attaques envers Voltaire et Rousseau. Il publia en 1753 et 1754 des textes en rapport avec la Querelle des Bouffons.

Leur *Histoire du théâtre de l'Opéra en France, depuis l'établissement de l'Académie royale de musique jusqu'à présent, en deux parties* (Paris, Joseph Barbou, 1753, 2 vol. in-8^o) annonce, dans un court avant-propos, une matière qui, comme les deux manuscrits précédents, touche aux poètes, aux compositeurs, aux spectacles, aux acteurs et actrices, aux directeurs et inspecteurs et aux actes administratifs. L'ambition des auteurs ressemble donc à celle des frères Parfaict même si certains aspects apparaissent plus approfondis et d'autres plus négligés.

26. En excluant donc, de cette comparaison, les manuscrits *Histoire* 1739 et *Mémoires* 1758.

27. Dans sa copie (Français 12355), Louis-François Beffara s'est dépêché de les établir pour faciliter l'usage de l'*HARM*.

28. Durey-Travenol 1753. L'ouvrage a été étudié dans Schneider 2010.

Le tome premier inclut :

- p. 1-30 : un chapitre proprement historique qui commence par une définition de l'opéra et remonte à Ottavio Rinuccini, Jacopo Corsi et Claudio Monteverdi, passe par les ballets de cour et, à partir de 1645, donne une chronologie des premiers spectacles italiens et français, jusqu'à Perrin, Cambert et Lully ;
- p. 31-76 : une biographie de Lully assez développée, qui détaille aussi ses œuvres dramatiques et mentionne ses proches (sa descendance, les Lambert et les Francine) ;
- p. 76 : une bibliographie des sources utilisées (qui recoupe largement celle des frères Parfaict) ;
- p. 77-176 : une notice sur Pierre Perrin et une série d'actes administratifs allant de juin 1669 à mars 1739. À partir de la p. 159, un bref historique est donné du bal de l'Opéra et du Concert spirituel, avec une liste des artistes employés par ce dernier en 1751 ;
- p. 177-264 : une série de 49 notices biographiques d'inégale importance, sur les poètes ayant travaillé pour l'Opéra (1659-1751), par ordre d'apparition et précédée d'un sommaire ; elles donnent aussi des listes d'œuvres non limitées au genre dramatique ;

Le tome second inclut :

- p. 1-53 : une série de 43 notices biographiques sur les compositeurs ayant travaillé pour l'Opéra de 1659 à 1752, par ordre d'apparition et précédée d'un sommaire ; elles donnent aussi des listes d'œuvres, dramatiques ou non ;
- p. 54-71 : des « Particularités de la vie de quelques acteurs chantants et actrices chantantes de l'Opéra, qui sont morts », à savoir MM. Baumavielle, Thévenard, Dumesny, M^{les} Le Rochois, Moreau, Journet, Antier, Pellissier, Fontaine, Subligny et Prévost (les trois dernières étant des danseuses) ;
- p. 72-137 : les *Noms des acteurs et actrices de l'Opéra* exposent les distributions des créations (ou des reprises d'opéras de Lully seulement) de 1660 à 1752, dans un chapitre difficile à consulter car il ne donne pas d'index alphabétique ; on peut supposer que la plupart de ces distributions sont directement reprises des livrets imprimés ;
- p. 138-144 : l'état du personnel artistique et administratif de l'Opéra pour l'année 1751 (qui ne peut provenir que d'une source administrative) ;
- p. 145-169 : un catalogue chronologique des opéras représentés à Paris de 1645 à 1752. Il donne quelques détails pour les années 1645 à 1669, puis reprend (sans le mentionner) le sommaire du *Recueil général des opéras*, des tomes I à XVI (1671-1737), continuant avec des tomes XVII et XVIII²⁹ jusqu'en 1752, avec à la fin le détail de la distribution des *Amours de Tempé* ; le détail des œuvres est limité à la date de création, le genre, le poète et le compositeur ;
- p. 170-201 : un catalogue alphabétique des opéras de 1645 à 1752, présenté en double page, où le détail sur les œuvres est limité aux mêmes éléments, avec en sus la liste des reprises ;
- p. 202-220 : une table générale des matières, qui mêle les personnes, les œuvres et les sujets.

Comparé à l'essai des frères Parfaict, l'ouvrage de Durey de Noinville et de Travenol a le souffle court. Le discours historique s'arrête brusquement après la biographie de Lully ; les œuvres dramatiques ne font pas l'objet de véritables notices (rien sur les distributions ni sur les arguments, aucune critique). L'ouvrage apparaît comme désarticulé, étant essentiellement constitué d'énumérations sans valeur de synthèse. Cet aspect n'a pas échappé au censeur Moncrif, qui l'examina et en fit rapport défavorable le 18 août 1751 au directeur de la Librairie, Malesherbes³⁰. L'ouvrage fut toutefois réexaminé par un autre censeur (Picquet) qui donna son approbation le 1^{er} mars 1752³¹.

L'ouvrage reparait en 1757 chez Duchesne avec une seconde édition « corrigée & augmentée des pièces qui ont été représentées sur le Théâtre de l'Opéra par les Musiciens Italiens, depuis le premier août 1752 jusqu'à leur départ en 1754, avec un extrait de ces pièces & des écrits qui ont paru à ce sujet³² ». Il s'agit en fait d'une réémission dont quelques cahiers seulement ont été recomposés, avec une mise à jour partielle concernant les œuvres parues de 1752 à 1755³³.

29. Ces tomes n'ont jamais paru dans la collection in-12° du *RGO*, mais peut-être fait-on allusion aux recueils in-4°, proposés sous le même titre par Jean-Baptiste Christophe Ballard, qui sont en fait des recueils factices de livrets parus séparément. Voir par exemple une description du *RGO* in-4° de 1714 dans Guillo 2021, p. 579-583.

30. Voir plus bas la contribution de J.-Ph. Goujon sur la censure de l'*HARM*.

31. Voir l'approbation à la fin du volume 2.

32. Cet ajout est remplacé par Schneider 2010 dans le contexte de la *Querelle des Bouffons*.

33. Cette particularité est déjà relevée dans Schneider 2010. Les pages recomposées sont : les quatre premiers folios (avec le titre

LE DICTIONNAIRE PORTATIF DE LÉRIS (1754 ET 1763)

Le *Dictionnaire portatif des Théâtres* d'Antoine de Lériss³⁴ (Paris, Charles-Antoine Jombert, 1754, in-8°) paraît un an après l'*Histoire* de Durey de Noinville et Travenol. La structure de l'ouvrage est assez simple :

Première partie :

- p. iii-vii : avertissement ;
- p. ix-xxvii : origine des différents théâtres établis à Paris ;
- p. xxviii-xxxv : état des différents spectacles de Paris au 1^{er} juillet 1754 ;
- p. xxxvi-xlvi et 1-348 : dictionnaire des œuvres (y compris les opéras).

Seconde partie :

- p. 351-379 : chronologie des auteurs dramatiques (1450-1754, sans les librettistes) ;
- p. 379-380 : chronologie des compositeurs (1659-1753, de Cambert à Blavet) ;
- p. 381-537 : dictionnaire des auteurs, musiciens et acteurs ;
- p. 538-544 : chronologie des créations des opéras (1645-1753), numérotés suivant le *RGO* ;
- p. 545-557 : chronologie des pièces imprimées ou représentées depuis 1729 (1730-1754).

Si l'ouvrage renoue avec le principe d'un dictionnaire des pièces, déjà mis en œuvre depuis 1733 dans l'ouvrage de Maupoint, il innove avec un dictionnaire des personnes (auteurs, musiciens et acteurs), dont les notices sont assez sommaires mais au nombre d'environ 750, bien plus nombreuses que dans tous les ouvrages précédents. La production de l'Opéra y est mise en avant, avec, comme dans Maupoint, deux chronologies spécifiques (compositeurs puis opéras).

Le *Dictionnaire* de Lériss peut être considéré comme une reprise augmentée de la *Bibliothèque des Théâtres* de Maupoint dans la mesure où il en reprend les principaux chapitres et où sa chronologie des pièces imprimées (1730-1754) reprend là où s'arrêtent les chronologies données par Maupoint. L'ouvrage de ce prédécesseur est cité dans l'avertissement avec quelques critiques de fond et de forme mais Lériss reconnaît s'en être inspiré pour ce qui concerne le choix des annexes chronologiques. L'ouvrage est réédité à Paris chez le même libraire en 1763 ; il s'agit d'une vraie réédition, entièrement recomposée et avec des augmentations sensibles³⁵.

LE DICTIONNAIRE DES THÉÂTRES DE PARIS DES FRÈRES PARFAICT (1756)

Ce sont les frères Parfaict, assistés de Quentin Godin d'Abguerbe, qui vont publier, en 1756, un *Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres françois, et sur celui de l'Académie royale de musique* (Paris, Lambert, 1756, 6 vol. in-12° et supplément³⁶). Ce faisant, ils reprennent la formule de Maupoint, Beauchamps et Lériss, qui consiste à traiter des opéras au sein d'un ouvrage plus généralement consacré au théâtre.

L'ouvrage est bien plus considérable par son volume et son détail que tout ce qui avait été publié précédemment. L'opéra et les genres apparentés y sont mêlés aux pièces de théâtre dans un classement

et un avis sur cette seconde édition) ; aux p. 173-176 la liste du personnel du Concert spirituel mise à jour pour l'année 1756 ; aux p. 177-178 le sommaire des poètes qui va jusqu'en 1755 ; aux p. 257-272 les notices de poètes qui vont jusqu'au poète Saint-Foix (1755) ; aux p. 273-320 pour une nouvelle section dévolue aux douze pièces italiennes représentées sur le théâtre de l'Opéra entre août 1752 et 1754, avec distributions, arguments et critiques (ce qui, paradoxalement, manque aux notices des opéras). Pour le tome second, les p. 1-2 du sommaire des musiciens qui va jusqu'à Rousseau (1755) ; p. 51-53 les notices des compositeurs qui vont jusqu'à celle de Giraud et Le Breton [Berton] (1755) ; les p. 54 et 137 par nécessité de l'imposition typographique ; les p. 138-144 qui contiennent l'état du personnel mis à jour pour l'année 1756 ; les p. 159-164 à la fin du catalogue chronologique mais celui-ci s'arrête encore en 1752 avec le détail des *Amours de Tempé* et montre quelques incohérences d'imposition aux p. 165-169 ; enfin la p. 170. Tout le reste (soit 82 %) provient de l'édition de 1753 ; les nouvelles œuvres représentées de 1752 à 1756 restent donc inconnues du catalogue alphabétique comme de la table générale.

34. Lériss 1754.

35. L'état des spectacles de Paris est celui de juin 1763 ; les notices du dictionnaire des pièces sont complétées ; la chronologie des auteurs dramatiques est élargie de 1300 à 1763 ; celle des compositeurs va jusqu'en 1759 ; les notices du dictionnaire des personnes sont complétées ; la chronologie des créations des opéras court jusqu'en 1763 (179^e opéra, *Polixène*) ; la chronologie des pièces imprimées ou représentées depuis 1729 court jusqu'en 1768 (*sic*) ; un supplément est ajouté pour les pièces et un autre pour les auteurs.

36. *DTP* 1756. Une seconde édition paraît dix ans plus tard (Paris, Rozet, 1767, 7 vol. in-12°).

alphabétique général ; leurs notices sont enrichies avec les dates et lieux de création, les distributions et le détail des reprises ou des parodies, des extraits du poème, la mention des livrets de la création (avec leur place dans le *RGO*) ou des reprises, ainsi que, le cas échéant, des extraits publiés dans le *Mercure de France* – ainsi la notice d'*Atys* de Quinault et Lully occupe-t-elle huit pages et demie. Hormis ces notices, il n'y a rien dans l'ouvrage qui soit spécifique à l'ARM : ni chronologie, ni actes, ni biographies, ni discours historique. L'Opéra y est considéré comme un théâtre privilégié parmi les autres, traité sur le même plan que la Comédie Française ou la Comédie Italienne.

On peut naturellement supposer que les frères Parfaict ont réutilisé ici beaucoup des matériaux rassemblés pour leur *HARM* restée manuscrite ; quelques comparaisons entre leur manuscrit de 1741 et cette édition de 1756 montrent que les notices ont été passablement détaillées dans l'intervalle, avec des distributions plus complètes et des reprises plus nombreuses. Mais, comme il a été dit, les considérations critiques ou historiques ont disparu³⁷.

LES MÉMOIRES POUR SERVIR À L'HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE, VULGAIREMENT L'OPÉRA (MANUSCRIT DE 1758)

Les *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique, vulgairement l'Opéra, depuis son établissement en l'année 1669, jusques et compris l'année 1758* peuvent être rapprochées de l'*Histoire de l'Académie royale de musique* de 1739 en ce sens qu'il s'agit aussi d'un manuscrit en lien direct avec l'administration de l'ARM ; ces deux sources ont eu un sort commun puisqu'elles ont paru dans la vente des livres d'Antoine-Marie-Henri Boulard de 1833 à Paris et se sont retrouvées dans la collection Fétis, maintenant à la Bibliothèque royale de Bruxelles³⁸. Ce manuscrit est connu sous le nom de *Manuscrit Amelot*³⁹ et la raison pour laquelle il a été rédigé peut se déduire de son contenu⁴⁰. Il est composé de plusieurs parties :

- f. 1r-141r : une histoire administrative de l'Opéra qui court de 1669 à 1757 ; elle est entrecoupée de la transcription de quelques actes importants et de nombreux autres sont transcrits en note ; de nombreux passages sont repris de l'*Histoire* de 1739 ;
- f. 141v-142r : un budget annuel de l'Opéra moyenné sur dix ans ;
- f. 143r-146v : « Entrées à l'Opéra et police de ce spectacle », avec la transcription de quelques règlements ;
- f. 147r-154v : « Garde de l'opéra et punition de ceux qui y commettent des désordres », avec un historique des incidents intervenus de 1700 à 1715 ;
- f. 155r-161r : « Concert spirituel » ;
- f. 162r-173v : « Opéra-comique » ;
- f. 175r-177v : « Requête présentée au roi par les Comédiens Français et Italiens » ;
- f. 178r-188v : « Mémoire pour les administrateurs de l'Hôtel-Dieu de Paris », « Réplique de l'Hôtel-Dieu à la réponse de l'Opéra », et « Mémoire pour les administrateurs de l'Hôpital général ».

37. On sait (voir plus bas la contribution de J.-Ph. Goujon) que la majeure part des objections exprimées par le censeur Moncrif contre le texte de l'*HARM* touchait le respect des personnes, l'image de l'Opéra et la loyauté envers les institutions royales. Ceci a pu inciter les frères Parfaict à reprendre leurs notices en restant plus factuels, comme dans le *Dictionnaire des théâtres de Paris* ; à ce moment le projet de ce dictionnaire était peut-être suffisamment avancé pour qu'ils estimassent inutile de reprendre la publication de l'*HARM*, ce qui pourrait expliquer qu'elle n'ait jamais paru.

38. Voir *Mémoires* 1758.

39. Son titre de *Manuscrit Amelot* provient du fait qu'il se trouvait dans la bibliothèque d'Antoine-Jean Amelot de Chaillou, secrétaire d'État à la Maison du Roi à partir de 1776 (donc en charge de l'Opéra), vendue le 25 avril 1797. Ce manuscrit est cité à de nombreuses reprises dans Serre 2011, Dratwicky 2011 et *DOPAR* 2019.

40. La date citée la plus récente est le 1^{er} avril 1757. Sa rédaction intervient à une époque charnière de l'administration de l'ARM : une première régie directe de l'ARM par la Ville de Paris court de 1749 à 1757, après quoi l'ARM est dotée par la Ville d'un statut de concession durant les années 1757-1769. La première concession est accordée à François Rebel et François Francœur sur une soumission du 23 février 1757 pour être effective le 1^{er} avril 1757. Les *Mémoires* pourraient constituer le dossier que ceux-ci ont fait rédiger par l'administration de l'ARM (dont ils avaient tous deux fait partie jusqu'en 1753) à l'appui de leur demande de concession ; l'éloge des sieurs Rebel et Francœur qui est donné au f. 140v me fait pencher pour cette hypothèse. Les *Mémoires* pourraient aussi être une synthèse sur l'histoire et la marche de l'Opéra jusqu'au début de leur concession, dont ils auraient pu souhaiter disposer, tel un bénéfice d'inventaire toujours susceptible d'être produit à leur décharge en cas de difficultés de gestion (difficultés qui, à l'ARM, étaient réelles et assez constantes). Voir Serre 2011 p. 23-31.

Comme pour l'*Histoire* de 1739, le propos est essentiellement administratif et couvre une période plus longue de vingt ans que celle du manuscrit de 1739. Il existe deux copies du XIX^e siècle de ce manuscrit⁴¹ ; la première est suivie d'une note éclairante sur le volume original de 1758, qui indique que son auteur devait être Florimond, secrétaire de l'ARM, et son copiste un certain Magny.

BALLETS, OPÉRAS ET AUTRES OUVRAGES LYRIQUES DE LA VALLIÈRE (1760)

Le dernier ouvrage examiné ici diffère structurellement des autres en ce sens qu'il s'agit du catalogue d'une bibliothèque, la très riche collection des ballets et des opéras de Louis-César de La Baume Le Blanc, duc de La Vallière, à laquelle Claude Parfaict a eu accès⁴². Publié sous le titre de *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique depuis leur origine, avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs* (Paris, Cl.-J.-Baptiste Bauche, 1760, in-4^o), mais sans mention de l'identité du possesseur, ce catalogue prend sa place ici parce que, outre, ses qualités bibliographiques propres, il est enrichi de nombreux éléments qui éclairent l'histoire de l'ARM.

Dans sa première partie, l'ouvrage commence par deux catalogues biographiques :

- p. 1-26 : catalogue par ordre chronologique des poètes qui ont composé dans le genre lyrique (de Jodelle en 1558 au président Hénault en 1758), où ils sont classés par la date de création de leur premier ouvrage, avec la liste de leurs œuvres ;
- p. 27-39 : catalogue par ordre chronologique des musiciens qui ont composé dans le genre lyrique (de Cambert en 1659 au duc de Nivernois en 1758), avec un tri et des listes d'œuvres similaires.

Ces notices biographiques sont très sommaires et valent surtout pour leurs renvois vers la bibliographie des livrets donnée dans la seconde partie. Celle-ci est répartie en trois sections :

- p. 40-41 : ballets, mascarades, entrées, sans date ;
- p. 42-87 : « Premier âge » (de l'*Entrée* de Henri II et Catherine de Médicis à Lyon en 1548 aux *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* en 1672) ;
- p. 87-254 : « Second âge » (de *Cadmus et Hermione* en 1673 au *Temple des Chimères* de 1758).

Ces notices bibliographiques s'enrichissent aussi de plusieurs éléments qui se rapportent à l'œuvre et non au livret. Pour la période 1548-1672, qui concerne surtout des ballets, ce sont les listes d'entrées, des listes de personnages, exceptionnellement quelques arguments et, quand la notice décrit un recueil de livrets ou un recueil des œuvres d'un poète, la liste des ballets qu'il contient. Pour la période 1673-1758, qui concerne surtout des opéras, les notices s'enrichissent encore avec les listes des reprises et des distributions ; s'y intercalent des mentions des reprises qui renvoient vers la notice placée à l'année de la création. Les notices sont donc hybrides, décrivant tantôt le livret, tantôt l'œuvre ; ce qu'elles décrivent dépasse largement le cadre de l'ARM puisqu'il s'y trouve aussi des opéras jamais joués ou des œuvres jouées à l'extérieur de l'axe Paris-Versailles (telles les *Nuits de Sceaux* de la duchesse du Maine).

L'ouvrage apparaît, à l'usage, être bien plus fiable et exhaustif que tout ce qui avait paru pour la description de ces sources ; sans traiter en aucune manière des aspects historiques ou administratifs de l'ARM il demeure un complément indispensable aux travaux examinés ci-dessus. Les tables finales sont très riches, mêlant les personnes et les œuvres, et renvoyant selon le cas à la première ou à la seconde partie.

C'est le long intervalle de quinze ans qui sépare l'ouvrage de La Vallière des *Anecdotes dramatiques* de Joseph de La Porte (1775) qui justifie d'arrêter en 1760 cette revue des premières histoires de l'Académie royale de musique⁴³. Je n'en parlerai donc pas, ni du *Dictionnaire dramatique* du même et de

41. Copie à F-Po : RES-516, 607 p., avec des suppléments non détaillés ici et à la fin une note anonyme sur l'origine du texte. Une autre copie (RES-674) date de 1862 environ, sans les suppléments et dans laquelle presque toutes les transcriptions d'actes sont repoussées en annexe ; celle-ci date de l'époque où Charles Nutter, premier directeur de la Bibliothèque de l'Opéra, a fait copier les sources les plus importantes de l'histoire de cette institution par les copistes J. Givre ou Frédéric Jeannot, pour les y rassembler.

42. Voir plus loin la contribution de Th. Vernet sur Louis-François Beffara.

43. Compte non tenu de la réédition du *Dictionnaire portatif* de Lérès, en 1763.

Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort (1776, 1787), ni de l'*Abrégé de l'histoire du théâtre français* de Charles de Fieux de Mouhy (1780), non plus de l'*Essai historique sur l'établissement de l'Opéra en France* de Louis-Joseph Francoeur⁴⁴. Les travaux de Louis-François Beffara, en revanche, sont évoqués plus loin dans la contribution de Thomas Vernet.

Outre le positionnement de l'*HARM* dans l'historiographie de l'Opéra et les apports des ouvrages concurrents, cette revue montre également que l'ambition d'écrire l'histoire d'un genre ou d'une institution se heurte à une difficulté majeure : faire coexister dans le même ouvrage – voire dans le même discours – une approche par les œuvres, par les personnes, par l'administration et leur succession temporelle. Les solutions choisies par les uns et les autres sont variées, usant ici ou là de discours historiques, de dictionnaires d'œuvres ou de personnes, de chronologies, de renvois et d'index. Toutes difficultés qui, à notre époque, se résoudraient facilement avec des outils hypertextuels.

44. Manuscrit in-f° de 35 p., F-Po : RES-591.

LA CENSURE DANS LE MANUSCRIT NAF 6532 DE L'HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE DES FRÈRES PARFAICT

Jean-Philippe GOUJON¹

Le 20 avril 1741², les frères Parfaict soumettaient à l'examen de la censure leur manuscrit de l'*Histoire de l'Académie royale de musique*. La Librairie était alors placée sous l'autorité du chancelier Henri-François d'Aguesseau et ce dernier avait, depuis 1740, délégué son pouvoir sur la direction générale de la Librairie à un subordonné, Louis-François Maboul³, maître des requêtes, membre du Bureau pour les Affaires de Chancellerie et de Librairie, lui-même assisté d'un secrétaire général en la personne de N[icolas ?] Roux⁴. C'est donc sur proposition de Maboul que François-Augustin Paradis de Moncrif, censeur royal, fut désigné par le chancelier d'Aguesseau pour examiner l'ouvrage des frères Parfaict.

François-Augustin Paradis de Moncrif, né à Paris en 1687 et mort dans la même ville en 1770, est un poète dramaturge mondain connu notamment pour son *Histoire des chats* (1727) et ses *Essais sur la nécessité et les moyens de plaire* (1738). Il fut successivement secrétaire du comte d'Argenson et du comte de Clermont, puis lecteur de la reine Marie Leczinska. Soutenu par le duc d'Orléans et le comte de Clermont, il est élu à l'Académie française le 17 décembre 1733⁵. Il débute ses fonctions de censeur royal le 28 septembre 1727⁶ mais son nom n'apparaît officiellement dans l'*Almanach royal*⁷ qu'à partir de l'année 1742. Moncrif y est classé parmi les censeurs de la catégorie « Belles-Lettres, Histoire, &c. », et a sans doute été choisi comme examinateur du manuscrit de l'*HARM* pour sa connaissance générale de la musique et plus particulièrement des genres lyriques. En effet, en 1741, il est déjà l'auteur de paroles de plusieurs chansons et cantates – notamment *La Muse de l'Opéra*⁸, mise en musique par Nicolas Clérambault en 1716 – ainsi que d'un ballet représenté à la cour puis sur la scène de l'Académie royale de musique : *L'Empire de l'amour*⁹, mis en musique par le marquis de Brassac, représenté pour la première fois en 1733 puis remis à la scène avec une nouvelle entrée en 1741. À partir de 1737, ses fonctions de censeur évoluent. Il est chargé d'examiner les demandes de privilèges généraux émanant de compositeurs¹⁰, ainsi que les livres de paroles des opéras nouvellement imprimés ou réimprimés¹¹. Aussi durant cette période trouve-t-on son approbation à la fin des paroles imprimées par Jean-Baptiste-Christophe Ballard pour les représentations de *Castor et Pollux* (1737), *Zaïde reine de Grenade* (1739), *Pyrame et Thisbé* (reprise de 1740), *Les Fêtes vénitienes* (reprise de 1740) ou encore *Proserpine* (reprise de 1741). Académicien, poète lyrique, familier de l'Académie royale de musique et ayant une bonne connaissance de son répertoire, Moncrif possédait donc toutes les qualités requises pour examiner l'ouvrage des frères Parfaict. Au surplus, sa nomination par le maître des requêtes Maboul était en adéquation avec un principe général qui voulait que l'on choisît un censeur spécialisé, principe

1. Université de Perpignan Via Domitia – CRESEM UR 7397.
2. F-Pnm : Français 21997, *Registre des privilèges et permissions simples de la Librairie – Années 1738-1750*, f. 44v, « Hist^{re} de l'Académie Royale de musique. P[résentée] par M^{rs} Parfaits/ Dist. [tribuée] à M. de Moncrif ». Belfara avait consulté cette source d'archive ; voir Français 12355, au verso de la page de titre.
3. Herrmann-Mascard 1968, p. 27.
4. Lottin 1789, partie 1, p. 181-181 *quater* ; cité par Herrmann-Mascard 1968, p. 28.
5. Sur sa vie, son parcours et sa contribution au répertoire de l'ARM, voir Dominique Quéro, « Moncrif, François-Augustin Paradis de », *DOPAR* 2019, tome 3, p. 813-815.
6. F-Pnm : Français 21995, f. 118r, *Registre des privilèges et permissions simples de la Librairie – Années 1723-1728*. Moncrif donne son approbation à l'*Histoire d'Aménophis, Prince de Lybie* de Marie-Louise-Charlotte de Pelard de Givry Fontaines.
7. Paris, V^{ve} d'Houry, 1742, p. 328.
8. Moncrif 1768, tome 3, p. 200-202.
9. Moncrif 1768, tome 3, p. 119-166.
10. F-Pnm : Français 21996, *Registre des privilèges et permissions simples de la Librairie – Années 1728-1738*. f. 272r, (26 septembre 1737, pièces vocales et instrumentales de Mouret) ; f. 278r (5 décembre 1737, airs de Bertin).
11. Bouissou-Herlin-Denêcheau 2003, p. 25 ; Françoise Gervais, « Censeur royal », *DOPAR* 2019, tome 1, p. 746.

rappelé par Malesherbes dans ses *Mémoires sur la librairie* en 1759 : « La règle commune est de nommer à chaque auteur pour censeur un homme de lettres de son genre¹² ».

Contrairement à l'usage qui prévalait, le registre de la Librairie n'indique pas quelle fut la décision prise par Moncrif à l'issue de l'examen de l'*HARM*¹³. Fréron, dans son « Éloge de feu M. Parfait », invoque, pour justifier la non-publication de l'*HARM*, des « raisons particulières » dont il ne donne malheureusement aucun détail¹⁴. Beffara, quant à lui, dans la copie qu'il fit de l'*HARM* des frères Parfait, précise que « les registres de la librairie ne contiennent point de privilège¹⁵ » concernant cet ouvrage, et qu'il ne fut donc pas imprimé. Ajoutons que s'il avait été approuvé par Moncrif, le manuscrit NAF 6532 aurait dû, conformément à la règle, être paraphé « page par page » par le censeur¹⁶, ce qui, en l'espèce, n'est pas le cas. Pourquoi donc Moncrif refusa-t-il de donner son approbation ? Dans quelle mesure le manuscrit des frères Parfait était-il susceptible de contrevenir aux différentes règles relatives à la censure ? Afin de tenter de répondre à ces questions, nous nous proposons, à l'aune des textes réglementaires et des sources d'archive, d'analyser les multiples annotations de censure et biffures de la main de Moncrif¹⁷ qui parsèment le manuscrit autographe NAF 6532 des frères Parfait.

LE CADRE RÉGLEMENTAIRE GÉNÉRAL DE LA CENSURE ET SON CHAMP D'APPLICATION

Pour comprendre les raisons d'un refus de publication d'un livre par un censeur, il est nécessaire de connaître le cadre légal général et les domaines principaux dans lesquels pouvait s'exercer le pouvoir de censure. En 1741, c'est le *Règlement pour la Librairie* édité en 1723¹⁸, puis réimprimé en 1731¹⁹, qui s'impose à tous, auteurs particuliers comme professionnels de l'édition et de la vente des livres – libraires, imprimeurs, merciers ou colporteurs. Deux articles nous intéressent particulièrement car il y est fait mention des champs d'application de la censure.

L'article V du titre II — « Des Imprimeurs & Libraires en general » — concerne la restriction sur la vente des livres imposée aux merciers et porteurs de balles. Cette restriction, qui a pour but de renforcer le privilège exclusif des libraires, est justifiée par le fait que cette catégorie de marchands se serait rendue coupable par le passé de nombreuses atteintes à l'honneur et à la réputation des personnes, à l'État et à la religion :

Et d'autant que certains porteurs de balles, & soi-disant merciers, sous prétexte de vendre des heures & des petits livres, ont souvent apporté, vendu & débité des libelles diffamatoires, mémoires contre l'État & la Religion, & des livres défendus, ou contrefaits au préjudice des privilèges par Nous accordés ; défenses sont faites auxdits porteurs de balles & prétendus merciers, ou autres qui ne sont reçus libraires, d'avoir, vendre, ni débiter aucuns livres imprimés de quelque nature & qualité qu'ils puissent être, à peine de punition corporelle, & de confiscation desdits livres et marchandises qui y seront jointes. [...] ²⁰.

L'article XCIX, compris dans le titre XIV — « Des Libelles diffamatoires, & autres Livres prohibés & défendus » — a trait, quant à lui, à l'interdiction du commerce de « mauvais livres » et aux sanctions encourues le cas échéant. Les domaines d'exercice de la censure y sont mentionnés de façon plus précise :

12. Malesherbes 1809, cité par Herrmann-Mascard 1968, p. 42, note 5.

13. En règle générale, il est précisé dans le registre si l'ouvrage est « approuvé », « refusé » ou « retiré ».

14. Fréron 1754, p. 47 : « Il avait aussi composé une *Histoire de l'Opéra*, que des raisons particulières ne lui permirent pas de publier ».

15. Français 12355, au verso de la page de titre.

16. Herrmann-Mascard 1968, p. 47. Signalons, à ce propos, l'existence d'un livret de *L'Europe galante* paraphé et approuvé par Moncrif dans la perspective de la reprise du ballet en 1747 (Antoine Houdar de La Motte, *L'Europe galante*, Paris, J.-B.-Chr. Ballard, 1736, F-Po : LIV.18 [762]).

17. Sur l'attribution des annotations de censures à Moncrif, voir dans le volume 2 notre contribution sur l'identification des mains.

18. *Règlement* 1723.

19. *Règlement* 1731.

20. *Règlement* 1731, p. 9-10.

Ceux qui imprimeront ou feront imprimer, vendront, exposeront, distribueront ou colporteront des livres ou libelles contre la Religion, le service du Roi, le bien de l'État, la pureté des mœurs, l'honneur & la réputation des familles et des particuliers, seront punis suivant la rigueur des ordonnances. Et à l'égard des imprimeurs, libraires, relieurs ou colporteurs, ils seront en outre privés & déchus de leurs privilèges & immunités, & déclarés incapables d'exercer leur profession, sans pouvoir y être jamais rétablis²¹.

Pour Barbara de Negroni ce système de sanctions, corrélé directement aux infractions aux différents domaines d'exercice de la censure, est particulièrement sévère car « punir « suivant la rigueur des ordonnances » c'est prendre en compte toutes les lois édictées par les monarques français sur l'imprimerie²² », soit depuis l'ordonnance de 1561 de Charles IX qui prévoyait pour les contrevenants des châtimens corporels puis la peine capitale en cas de récidive²³. La sévérité affichée dans le règlement de 1723, conçu au tout début du règne de Louis XV, participe donc d'une volonté générale de renforcer l'autorité royale, quelque peu affaiblie depuis la mort de Louis XIV en 1715. Par conséquent, tout auteur portant atteinte à la religion, au roi et à son autorité, à l'État, aux mœurs, à l'honneur et à la réputation des familles et des particuliers ne pouvait espérer franchir le cap de la censure.

Porter atteinte à l'honneur et à la réputation des familles et des particuliers

L'étude des différentes annotations de censure attribuées à Moncrif montre que par certains aspects, l'*HARM* des frères Parfaict contrevient à plusieurs de ces principes fondamentaux. L'épisode du renvoi de Lully par Mademoiselle de Montpensier, en raison d'un air qu'il aurait composé sur des paroles offensantes envers sa protectrice, fait, par exemple, l'objet d'une réécriture partielle. La version initiale des frères Parfaict :

Mais par malheur s'étant mêlé d'en composer un sur des paroles satiriques contre Mademoiselle, cette princesse lui fit dire de se retirer.

est ainsi réécrite :

Mais par malheur ayant déplu à Mademoiselle, cette princesse lui fit dire de se retirer²⁴.

L'emploi de cette formulation vague permet ainsi de réduire l'antagonisme présent dans la première version, tout en écartant ce qui serait susceptible de ternir la réputation et la mémoire tant du compositeur²⁵ que de la princesse, issue de la maison d'Orléans, branche cadette de la famille royale.

Un autre exemple montre que la simple évocation d'une conduite contraire aux bonnes mœurs, et sans doute également parce que cette mention était susceptible de nuire à la réputation et à la mémoire d'une ancienne actrice de l'Académie royale de musique – en l'occurrence, M^{lle} Lalleman – ne pouvait figurer dans l'*HARM*. Moncrif raye alors le passage litigieux d'un trait de plume :

Son penchant pour les plaisirs ~~de la table, où elle avait de la débauche, lui abrégèrent la vie~~ qu'elle ne poussa que jusqu'à vingt-cinq ou vingt-six ans²⁶.

On notera toutefois que les frères Parfaict se montrent beaucoup plus prudents lorsqu'il s'agit d'évoquer des personnes toujours vivantes en 1741. Sans doute faut-il y voir là l'expression d'une forme d'autocensure, très courante dans l'Europe du XVIII^e siècle²⁷. En 1735, Pierre-François Godard de Beauchamps, dans la préface de ses *Recherches sur les théâtres de France*, fait état ouvertement de cette

21. *Règlement* 1731, p. 98-99.

22. Negroni 1995, p. 33.

23. *Code* 1744, p. 342.

24. *HARM*, p. 16.

25. Voir également la censure de la citation extraite de la *Comparaison...* de Le Cerf de La Viéville de Freneuse dans laquelle il est évoqué la malpropreté de Lully : *HARM*, p. 23, note (A).

26. *HARM*, p. 107. La reformulation proposée par Moncrif est inachevée.

27. Brétéché 2020.

pratique de l'autocensure lorsqu'il écrit qu'il s'est « imposé la loi de ne rien dire des auteurs vivants, qui pût leur faire de la peine ». Plus bas, il revendique même le fait de tenir un propos conforme aux principes règlementaires de la censure, ce qui, en soi, n'a rien de surprenant puisqu'il était lui-même censeur royal²⁸ :

Je ne me suis donc permis quelques légères anecdotes, qu'à l'égard des auteurs qui ne vivent plus. Elles sont simples ; je les tiens toutes de bonne part ; comme elles n'intéressent point les mœurs, et qu'elles n'offensent personne, je ne crains pas qu'on m'en fasse un crime²⁹.

De fait, il semble que les frères Parfaict se soient imposé la même règle : les notices biographiques consacrées aux auteurs se limitent généralement à la mention des titres ou des fonctions des personnes et à l'énumération de leurs œuvres, le cas échéant.

Porter atteinte au roi et à l'autorité de l'État

Si l'offense aux personnes, qu'elles soient décédées ou vivantes, n'était pas tolérable, la critique du pouvoir et des institutions royales ne l'était pas davantage. La notice consacrée à M^{lle} Journet – et plus particulièrement le paragraphe évoquant la faillite du Système de Law qui provoqua en 1720 la ruine d'un nombre considérable de particuliers – en est l'illustration :

M^{lle} Journet avait gagné aux actions de la Compagnie des Indes près de cent mille écus, mais cette somme était en papier ; ce papier vint à tomber, le chagrin qu'elle en connut, aidé d'un schire au foie lui causa la mort en peu de temps en 1720³⁰.

Ce propos, qui met en exergue une défaillance avérée de l'État, pouvait être lu comme une critique de l'autorité royale. Il fut donc entièrement censuré par Moncrif et remplacé par une phrase laconique :

M^{lle} Journet mourut en 1720 d'un schire au foie.

La critique visant l'Académie française et ses membres académiciens était également un point particulièrement sensible. Dans la notice consacrée à Lully, les frères Parfaict décrivent un compositeur rebelle à l'autorité institutionnelle, ne tenant pas compte des améliorations proposées par les académiciens et demandant au poète Quinault d'incessantes corrections jusqu'à obtenir pleinement satisfaction :

[...] aussitôt qu'il [Quinault] avait achevé quelques scènes, il les montrait à l'Académie Française, dont il était ; après avoir recueilli, et mis à profit les avis de ses confrères, il apportait son ouvrage à Lully, qui ne se reposait nullement sur l'autorité de ces habiles réviseurs. Il examinait mot à mot cette poésie déjà revue et corrigée, dont il corrigeait encore, ou retranchait la moitié, lorsqu'il le jugeait à propos et point d'appel de sa critique. Il fallait que son poète s'en retourna rimer de nouveau³¹.

Ces phrases peuvent clairement être comprises comme une remise en question du goût et de la compétence du poète. Moncrif étant lui-même académicien et homme de lettres, cette critique de l'institution royale et de l'un de ses membres lui parut sans doute intolérable. Il propose alors une version dans laquelle il justifie habilement les demandes de correction venant de Lully comme faisant partie d'un nécessaire travail d'ajustement des paroles à la musique :

[...] aussitôt qu'il avait achevé quelques scènes, il les montrait à l'Académie Française, dont il était ; après avoir recueilli, et mis à profit les avis de ses confrères, il apportait son ouvrage à Lully, qui corrigeait encore, ou retranchait ce qu'il jugeait à propos non par esprit de critique mais par

28. Varry 2020, p. 195.

29. Beauchamps 1735, préface (non paginée). L'auteur ajoute plus loin : « Je finis par quelques particularités de la vie de plusieurs de nos comédiens François ; j'observe à leur égard la règle que je me suis prescrite, je ne dis rien des vivants ».

30. *HARM*, p. 112.

31. *HARM*, p. 23.

la difficulté de la musique qui ne peut aisément s'accorder sur de certaines paroles qui quoique belles ne sont point du ton lyrique³².

L'OPÉRA FRANÇAIS : UN ENJEU D'ÉTAT ?

Certains passages de l'*HARM* des frères Parfaict, nous l'avons observé, furent assurément perçus par Moncrif comme des atteintes à l'autorité de l'État, aux mœurs et à l'honneur et la réputation des familles et des particuliers, et, de ce fait, supprimés ou modifiés. Toutefois, Moncrif sort parfois du cadre réglementaire général pour s'intéresser au fond de l'ouvrage. Il s'emploie alors à limiter les jugements de valeur, mais aussi à veiller à l'exactitude du propos ainsi qu'à l'image de l'Opéra qui est susceptible d'être donnée au public. Enfin, Moncrif, tout à la fois censeur et « précepteur du genre humain », pour reprendre une formule de Malesherbes, se mue en un arbitre du bon goût, limitant l'apologie de la musique italienne au profit de la musique française, représentative de la Nation.

Le devoir d'exactitude et d'instruction

Le premier point concerne l'exactitude et la qualité du discours historique ou critique des frères Parfaict. Raymond Birn, dans son ouvrage sur *La Censure royale des livres dans la France des lumières*³³ relève, à ce sujet, que les deux mots favoris employés par les censeurs royaux dans leurs approbations étaient les termes « exact » et « instruit », l'inexactitude et le défaut d'instruction devenant, *ipso facto*, des motifs sérieux de désapprobation de l'ouvrage. Si certaines annotations de censure présentes dans l'*HARM* se limitent à l'ajout de références bibliographiques omises, d'autres, plus sévères dans leur formulation, ciblent plus précisément le fond du propos. Ainsi, lorsque les frères Parfaict écrivent au sujet des vers de Perrin qu'« on remarque souvent ce tour aisé et coulant, qui est le fond des bonnes paroles³⁴ », Moncrif, qui se positionne ici plus en homme de lettres et dramaturge qu'en censeur, écrit en marge : « Ceci a besoin d'être retouché. La pensée est fausse. ».

Plus loin, le censeur, dans la notice consacrée à Lully, raye un paragraphe entier consacré à *Phaéton* de Lully et Quinault :

Dans *Phaéton*, par exemple il le renvoya vingt fois changer des scènes entières, approuvées par l'Académie Française. Quinault faisait *Phaéton* dur à l'excès, et qui disait de vraies injures à Théone. Autant de rayé par Lully. Il voulut que Quinault fit *Phaéton* ambitieux, et non brutal. Et c'est à Lully que le beau sexe doit le peu de galanterie que conserve *Phaéton*, qui, sans lui aurait donné de forts mauvais exemples³⁵.

On pourrait penser, de prime abord, qu'en ajoutant en marge de ce paragraphe « où cela est-il prouvé ? », Moncrif souhaite souligner l'absence de référence bibliographique à même de justifier le propos des frères Parfaict. Mais ce n'est sans doute pas la seule raison : nous l'avons déjà observé plus haut, la critique explicite de l'Académie française et de ses académiciens, la remise en question du travail de l'académicien Quinault, étaient assimilables à une atteinte à l'autorité royale. Dans la suite de cette même notice Moncrif, après avoir relevé une « fausse conclusion » et biffé un long passage, conclut en notant dans la marge une ultime remarque aux allures de sentence irrévocable : « l'historien n'est pas instruit³⁶ ».

Donner une opinion fautive et désavantageuse de l'Opéra

Les rapports de censure sont des documents précieux qui, malheureusement, sont rarement parvenus jusqu'à nous. Ceux que l'on conserve de Moncrif ont été rédigés à l'époque où Malesherbes dirige le Bureau de la Librairie ; ils sont donc tous postérieurs à la soumission du manuscrit des frères

32. *HARM*, p. 23.

33. Birn 2007, p. 49.

34. *HARM*, p. 7.

35. *HARM*, p. 23.

36. *HARM*, p. 24.

Parfait. Toutefois, ces rapports nous renseignent sur la façon dont Moncrif travaillait et motivait ses décisions. Celui daté du 18 août 1751, concernant l'*Histoire du Théâtre de l'Opéra* de Jacques Bernard Durey de Noinville et Louis Travenol³⁷, est particulièrement éclairant car les reproches qui y sont évoqués pourraient avoir été similaires à ceux qui conduisirent Moncrif à censurer l'*HARM* des frères Parfait :

Monsieur,

Je joins ici le manuscrit intitulé Histoire de l'Opéra, je ne puis l'approuver et je vous supplie de trouver un autre examinateur. J'ai proposé à l'éditeur plusieurs changemens auxquels il ne consent pas, et qui sont indispensables. Au surplus cet ouvrage, quand il n'y aurait pas d'autres reproches à faire, n'est qu'une compilation de quelques extraits d'auteurs non informés sur cette matière, et ne pourroit que donner une fausse opinion et très désavantageuse de ce spectacle. J'ai l'honneur d'être avec respect, Monsieur, Votre très humble et très obéissant serviteur, De Moncrif³⁸.

Le travail de compilation de mémoires et journaux évoqué dans ce rapport y est jugé avec un certain mépris, or l'*HARM* des frères Parfait repose en grande partie sur ce principe³⁹. Il est donc fort probable que cette critique formulée à l'égard de l'ouvrage de Durey de Noinville et Travenol ait également été opposée aux frères Parfait en 1741. Ce rapport de Moncrif montre, de plus, que le censeur était soucieux de la compétence et de l'expertise des auteurs cités, dont le propos défaillant conduirait selon lui à « donner une fausse opinion et très désavantageuse » des spectacles représentés sur la scène de l'Académie royale de musique. Le censeur visait peut-être ici des auteurs dont le regard critique sur l'opéra, souvent subjectif, était sujet à caution, tels Saint-Evremond et Le Cerf de La Viéville de Freneuse, auteurs également largement cités par les frères Parfait dans leur *HARM*⁴⁰.

La question du goût : l'éternelle querelle de la musique française et de la musique italienne

Moncrif, par ailleurs, a tendance à biffer et parfois réécrire des passages entiers du manuscrit original lorsque le propos des frères Parfait s'écarte de l'historiographie officielle qui tend, à cette époque, à ériger Jean-Baptiste Lully à la fois comme un modèle du goût français et comme un rempart contre les assauts répétés de la musique italienne depuis la fin du XVII^e siècle. Aussi, lorsque les frères Parfait prennent à témoin le lecteur en suggérant que l'opéra français serait de beaucoup redevable à l'opéra italien, la phrase est-elle entièrement biffée :

Que le lecteur juge combien il [Lully] avait été aux opéras de son pays, combien il s'en était imprimé les beautés dans la tête, et combien, par conséquent, les nôtres leur ont dû dans la suite⁴¹ ?

Il en va de même lorsque les auteurs écrivent que le cardinal Mazarin, en matière d'opéra, était « amateur des productions de son pays ». Les Parfait dans l'*HARM*, sont pourtant, d'une manière générale, assez conservateurs en matière de goût⁴² et plutôt en faveur de la musique française. Moncrif faisait-il partie de cette catégorie de censeurs que Malesherbes qualifie dans ses *Mémoires* d'« espèce d'inspecteurs » de la pensée exerçant une « tyrannie » dont il souhaite que les « gens de lettres », soient affranchis⁴³ ? Le témoignage qui suit, du même Malesherbes, est certes, tardif – il date de 1759 – mais il est sans doute révélateur de pratiques censoriales qui avaient cours en matière de goût et notamment de musique avant sa nomination à la direction de la Librairie en 1750 :

37. Durey-Travenol 1753.

38. [Moncrif à Malesherbes], *Jugements des censeurs sur divers ouvrages sous l'administration de M. de Malesherbes. LXXVIII L-O, F-Pnm* : Français 22138, f. 150.

39. De nombreuses notices s'inspirent d'articles parus dans le *Mercur de France*, sans que cela soit toujours précisé par les auteurs. Voir dans ce volume la contribution de Cl. Stagnol.

40. D'une manière générale, Durey de Noinville et Travenol s'appuient sur les mêmes sources que les frères Parfait. Voir leur bibliographie dans le vol. 1, p. 77.

41. *HARM*, p. 16.

42. Voir dans ce volume la contribution de Th. Soury.

43. Malesherbes 1809, p. 69-70. Notons que sous la direction de Malesherbes, entre 1750 et 1763, la censure s'assouplit considérablement. Voir Brétéché 2020.

Les uns croient que les censeurs doivent être chargés, non seulement de veiller à ce qu'il ne s'imprime rien de contraire à la religion ou aux bonnes mœurs, mais encore d'empêcher que le goût ne se déprave par trop de mauvais ouvrages ; en sorte que j'ai entendu dire sérieusement qu'il est contre le bon ordre de laisser imprimer *que la musique italienne est la seule bonne*, et que je trouve des gens qui s'en prennent au Gouvernement : de ce que tel poème ou tel roman imprimé est détestable : on va jusqu'à prétendre que c'est permettre la tromperie, que d'autoriser de pareils livres, comme si le public était forcé de les acheter, ou comme si les censeurs étaient des précepteurs du genre humain, à qui il appartint de prescrire à la Nation les lectures qui lui conviennent, et de fixer aux savants de chaque genre la route qu'ils doivent tenir⁴⁴.

Cette idée que la critique de la musique française équivaldrait à une atteinte à l'autorité de l'État était non seulement partagée par certains censeurs mais aussi, toujours selon Malesherbes, par des personnalités évoluant dans les plus hautes sphères du pouvoir :

Dans le temps qu'on écrivait beaucoup de brochures pour et contre la musique française et italienne, il y eut, non pas seulement des gens dont la musique fait le plaisir et l'occupation, mais des hommes d'État par leur place, qui me firent dire, par amitié, qu'on ne concevait pas que je tolérasse des libelles où on diffamait la musique française qu'ils appelaient *la musique nationale*, et ces personnages graves trouvaient aussi que l'honneur de la Nation y était intéressé⁴⁵.

À la lecture de ces différents témoignages de Malesherbes, on peut légitimement se demander si le conservatisme des frères Parfaict n'était pas dicté par ce nationalisme musical ambiant. Leur discours sur la pantomime, genre chorégraphique ultramontain interprété exclusivement sur de la musique italienne, est, selon nous, assez éclairant. S'appuyant sur les relations du *Mercure de France*, ils relaient avec force détails l'engouement extraordinaire que suscita l'apparition de ce nouveau spectacle, donné pour la première fois sur la scène de l'Opéra en 1739 dans les *Fêtes d'Hébé*, et interprété par la D^{lle} Barbarina et le S^r Fossano. Toutefois, et comme pour se prémunir des foudres de la censure, ils tempèrent immédiatement leur propos en convoquant le thème de la corruption du goût, récurrent au XVIII^e siècle :

Les personnes de goût eurent beau s'élever contre ces divertissements, qu'ils trouvaient peu convenables à un spectacle aussi grave que celui de l'Académie royale de musique, leur sentiment ne put prévaloir. Ces danses, dont l'usage était presque inconnu en France, ne cessèrent d'attirer par leur nouveauté une foule de spectateurs et l'emportèrent sur les pièces les plus intéressantes, sur le plus grand cothurne, et sur ce que l'opéra a de plus noble et de plus grave⁴⁶.

Dans ce contexte propice au nationalisme musical, était-il possible pour les frères Parfaict de raconter l'histoire de l'Académie royale de musique en toute liberté ? Le privilège de l'Opéra était accordé à des particuliers qui en assuraient la régie, mais il s'agissait d'une grâce royale et, à ce titre, le roi avait un droit de regard et exerçait une forme de tutelle sur l'institution. Par ailleurs, l'Opéra n'était pas un simple spectacle divertissant ; le répertoire qui y était donné, promouvant quasi exclusivement la musique française, contribuait depuis la création de l'institution au rayonnement de la France en Europe, et, de ce fait, était indissociable du pouvoir royal.

L'analyse des annotations de censure réalisées par Moncrif dans le manuscrit NAF 6532 montre que l'Académie royale de musique, intrinsèquement liée au pouvoir royal, est un sujet ô combien sensible et délicat à traiter. Les frères Parfaict auraient pu tenter de répondre aux multiples griefs du censeur, ou même demander que le manuscrit fût examiné par un autre censeur que Moncrif. Il n'en fut apparemment rien. Se peut-il que les mystérieuses « raisons particulières » invoquées par Fréron soient la

44. Malesherbes 1809, p. 68-69.

45. Malesherbes 1809, p. 339.

46. *HARM*, vol. 2, p. 94 (224).

résultante d'intrigues de cour ou de cabales de gens de lettres ? Beauchamps⁴⁷, si souvent critiqué par les frères Parfaict, tenta-t-il de faire échouer ce projet qui concurrençait son ouvrage ? Nous l'avons évoqué plus haut, Beauchamps était censeur royal, tout comme Moncrif, et les archives montrent que, dans les années 1730, les deux auteurs exerçaient leurs fonctions concomitamment⁴⁸. Moncrif chercha-t-il à ménager les intérêts de son confrère⁴⁹ ? Une étude plus approfondie des réseaux littéraires permettrait sans doute d'apporter des éléments de réponse complémentaires. De façon plus générale, la censure du manuscrit des frères Parfaict est sans doute à replacer dans le contexte d'une « guerre des savants⁵⁰ » qui, selon Robert Clark, aurait eu cours dans les milieux littéraires mondains parisiens. Les deux frères en rendent compte dans la préface du volume VI de leur *Histoire du Théâtre François*⁵¹, écrivant que l'abbé Desfontaines, qui avait pourtant encensé leur entreprise en 1735⁵² les considérait désormais dans ses *Jugemens sur quelques ouvrages nouveaux*, non pas comme des « auteurs », mais comme de simples « éditeurs⁵³ ». En définitive, seuls Durey de Noinville et Travenol, après avoir essuyé un premier refus de la part du censeur Moncrif, et au prix sans doute de bien des concessions, réussirent à publier la première histoire de l'Opéra en 1753, limitant le discours chronologique au profit d'un discours plus thématique et factuel⁵⁴. Les frères Parfaict renoncèrent donc à publier leur *HARM* mais ne s'avouèrent pas vaincus pour autant : quelques années plus tard, au prix d'aménagements, et de renoncements, notamment en matière d'anecdotes, ils mirent leur connaissance du répertoire de l'Opéra au service d'un projet plus ambitieux : le *Dictionnaire des théâtres de Paris* en sept volumes.

47. Voir dans ce volume la contribution de Fr. Marchal-Ninosque.

48. Voir, par exemple, F-Pnm : Français 21996, f. 53v.

49. On notera que lorsque le libraire Pierre-Gilles Le Mercier présenta le *Dictionnaire des théâtres de Paris* des frères Parfaict en juillet 1749, l'ouvrage fut approuvé alors que le *Dictionnaire des théâtres*, présenté par Lérés au mois de décembre suivant, fut refusé. Voir F-Pnm : Français 21997, f. 181r et 185r; *Registre des privilèges et permissions simples de la Librairie – Années 1738-1750*.

50. Clark 2010, paragraphe 17.

51. Parfaict 1734, vol. 6 (1746), p. xv-xvj.

52. Clark 2010, paragraphe 17.

53. Desfontaines 1744, vol. 10 (1745), p. 214.

54. Voir dans ce volume la contribution de L. Guillo.

(IN)FORTUNE POSTHUME DE L'*HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE* : LE RÔLE DE LOUIS-FRANÇOIS BEFFARA

Thomas VERNET¹

Parmi les mystères qui entourent encore l'*Histoire de l'Académie royale de musique* des frères Parfaict, le plus troublant demeure peut-être l'éclipse de plus cent ans du manuscrit original de l'ouvrage. Où et entre quelles mains furent conservés ces précieux feuillets, depuis leur disparition en 1784 des rayonnages de la Bibliothèque royale jusqu'à leur réintégration, quasi « miraculeuse », dans les collections nationales le 8 décembre 1893, date à laquelle l'ouvrage fut catalogué dans la série des Nouvelles acquisitions françaises sous la cote 6532 ? Jean-Gabriel Prod'homme (1871-1956), dont la curiosité fut à son tour éveillée par la disparition du manuscrit au cours du XIX^e siècle, est le premier à avoir repéré qu'au « milieu du dernier feuillet, une petite lucarne découpée en carré a fait disparaître un ancien cachet de la Bibliothèque royale, dont le décalque se voit sur la feuille de garde », révélant ainsi le larcin qui fit disparaître si longtemps ce manuscrit². On ne saurait apporter ici une réponse définitive à cette énigme. Néanmoins, l'ombre de Louis-François Beffara (1751-1838) semble planer sur cette longue parenthèse, comme une incitation à mener l'enquête. Ce qui d'ailleurs ne manque pas d'un certain piquant lorsque l'on sait que Beffara exerça lui-même la profession de commissaire de police...

Le 1^{er} juin 1887, Charles Nutter (1828 – 1899) s'adressant aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements réunis en session annuelle à la Sorbonne, débuta son allocution en qualité de président de séance par un vif plaidoyer en faveur des nouvelles directions qu'offraient pour les recherches historiques l'exploitation de sources d'archives jusqu'alors trop négligées, soulignant « l'abondance des documents contenus dans les actes notariés qui ont été conservés tant dans les dépôts d'archives, soit dans les études des notaires. Les marchés relatifs aux travaux d'art, les inventaires des biens et maisons, ou d'autres contrats [...] [qui tous] abondent [en] renseignements de toute sorte, grâce auxquels on peut éclairer d'un nouveau jour des faits déjà connus, et souvent en découvrir qui étaient absolument ignorés ». Et comme pour mieux « incarner » son propos, l'archiviste de l'Opéra choisit d'évoquer la mémoire « d'un savant modeste, d'un travailleur infatigable qui, un des premiers, sinon le premier même, se fit un devoir d'appliquer à l'histoire littéraire, à la biographie, des procédés plus rigoureux³ » : Louis-François Beffara.

LOUIS-FRANÇOIS BEFFARA (1751-1838) : LE GOÛT DE L'ENQUÊTE, DE L'ARCHIVE ET DE LA COMPILATION

Celui-ci était né Nonancourt, commune de l'actuel département de l'Eure, le 23 août 1751, de l'union du maître cordonnier Jacques-François Beffara et d'Agathe Gouge⁴. Nous ignorons à quelle époque il vint s'installer à Paris ; peut-être bénéficia-t-il pour cela de soutiens familiaux déjà établis dans la capitale ou à Versailles⁵. Toujours est-il que le 20 mai 1777, soit à peine plus d'un mois avant le décès de Claude Parfaict qui survint le 26 juin, *Le Journal de Paris* annonçait la parution simultanément à Londres et à Paris du premier ouvrage de Beffara intitulé *L'Esprit de Molière* et qui consistait en une somme de deux volumes in-12° de 400 pages chacun⁶. Il est toujours difficile de cerner les origines

1. Fondation Royaumont.

2. Prod'homme 1930, p. 118.

3. Nutter 1887, p. 10.

4. AD27, BMS Nonancourt (1750-1764), 8 Mi 2973.↔

5. Jal 1872, p. 1307-1308.

6. Beffara 1777.

d'une passion. Celles qui poussèrent le jeune Beffara – il avait alors 26 ans – à offrir « aux amusements du Public » un recueil des « pensées maximes, portraits et réflexions aussi utiles qu'agréables » du « génie sublime » que fut Molière, précédé d'un abrégé de sa vie, nous échappent. Toutefois, nous pouvons déceler dès ce premier ouvrage un goût précoce pour la matière littéraire abordée à travers l'archive et la compilation. C'est d'ailleurs cette méthode novatrice qui valut à Beffara d'être considéré par les moliéristes Jules-Antoine Taschereau (1801-1874) ou Eudore Soulié (1817-1876) comme le premier d'entre eux⁷.

Plus tard, Beffara devait mettre professionnellement à profit sa curiosité naturelle et son intuition d'enquêteur puisqu'en 1789, il fut désigné secrétaire-greffier du district des Capucins de la Chaussée d'Antin. Lors de la formation des sections, il conserva ses fonctions près de celle de la Grange-Batelière. Puis avançant en grade, il devint à la fin de 1792 commissaire de police de la circonscription appelée successivement section de la Grange-Batelière (1790-1792), section du Mont-Blanc (1792-1795), division du Mont-Blanc (1795-1812) et enfin quartier de la Chaussée d'Antin (à partir de 1812). Ainsi parvint-il à traverser non seulement la tourmente révolutionnaire mais aussi à maintenir sa position de commissaire de police jusqu'au 24 janvier 1826, date à laquelle il fut remplacé par ordonnance royale. La disgrâce politique le frappa donc à l'âge de 64 ans⁸. Nous n'entrerons pas ici dans le détail de sa carrière de fonctionnaire de police qu'il semble avoir conduite avec sang-froid et courage, rompu sans doute aux émotions populaires par son passage dans « l'ancienne police⁹ ». Sa profession lui donna l'habitude des enquêtes sérieuses et de la recherche des preuves ; une méthode qu'il appliqua jusqu'à sa mort, survenue le 2 février 1838, toujours occupé à conduire ses travaux de compilateur passionné.

Dans une lettre datée du 11 janvier 1825 adressée Edmond Cavé (1796-1852), alors secrétaire de la commission des théâtres royaux, Beffara déclare « travailler depuis près de 50 ans à un *Dictionnaire de l'Académie royale de musique*¹⁰ » ; ce qui permet de situer l'origine de son projet aux alentours des années 1775, soit dans la proximité de la publication de son ouvrage sur Molière. Il n'est pas établi que Beffara eut accès à la très riche bibliothèque du duc de La Vallière au cours de ses premières recherches sur l'histoire du théâtre lyrique¹¹ ; ce n'est qu'après la dispersion en vente publique de ce vaste monument bibliophilique, entre le 12 janvier et le 5 mai 1784, que Beffara semble avoir pris connaissance pour la première fois de l'ouvrage inédit des frères Parfaict¹². Décrit sommairement au n° 3508 du catalogue de vente¹³, le manuscrit de l'*HARM* avait été acquis pour 19 lt seulement. C'était là une somme bien dérisoire par rapport aux ordres d'achat passés par le ministre de la Maison du roi, Louis-Charles Auguste Tonnelier, baron de Breteuil (1730-1807, en poste de 1783 à 1788), pour l'achat d'ouvrages précieux et autres trésors typographiques qui excitaient bien davantage la curiosité des bibliophiles ; on pense notamment à l'exemplaire de la *Christianismi restitutio* de Michel Servet qui fut acquis par la Couronne pour 4 121 lt¹⁴. La modeste valeur marchande attribuée à l'ouvrage des Parfaict compta peut-être dans la décision de l'abbé René-Grégoire Desaulnays (1732-1811)¹⁵, d'en

7. Jules-Antoine Taschereau s'est fait connaître dès 1823-1824 par son édition des *Œuvres complètes* de Molière (8 vol., Paris, L'Heureux) puis par son *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière* qui connut plusieurs éditions à partir de 1853. Eudore Soulié fit paraître ensuite ses *Recherches sur Molière et sur sa famille* (Paris, Hachette, 1863), ouvrage dans lequel il renvoie abondamment à des actes mis à jour par Beffara.

8. Jal 1872, p. 1308.

9. Le Clère 1951, Monnier-Soboul 1985, p. 339 et Kalifa-Kirila-Cohan 2009.

10. F-Po : LAS BEFFARA 1 (numérisé sur Gallica). ↪

11. Sur la collection de Louis-César de La Baume Le Blanc (1708-1780), voir Coq 1988.

12. Sur la vente La Vallière, voir Mortreuil 1878, p. 111-113.

13. Référence transcrite dans le second volume, dans la description des sources de l'*HARM*.

14. Michel Servet, *Christianismi restitutio*... [Vienne, Balthazar Arnoullet et Guillaume Guérout], 1553. L'exemplaire du duc de La Vallière de cet ouvrage rarissime (car détruit pour cause d'hérésie) est à F-Pnlr : D2-11274. Je remercie Laurent Guillo de m'avoir fourni cette information.

15. Censeur royal, l'abbé René-Grégoire Desaulnays [Des Aulnays] avait succédé en 1775 à Jean Capperonnier (1716-1775) en qualité de garde des imprimés de la Bibliothèque royale, fonction qu'il conserva jusqu'en 1793. Voir la notice ↪ de Benjamin Ringot au Centre de Recherche du Château de Versailles.

autoriser le prêt à Beffara dès le mois de juillet 1784 pour en faire une copie « page pour page ». Cette faveur témoigne en outre des bonnes relations que l'historien de l'Opéra devait entretenir avec les personnels de la Bibliothèque royale. C'est peut-être par l'abbé Desaulnays, censeur royal lui-même, qu'il apprit que les Parfaict avaient sollicité un privilège d'édition le 20 avril 1741 pour leur *HARM*, et c'est encore par Beffara que l'on sait que cette démarche fut infructueuse, puisque « les registres de la librairie ne contien[nent] point de privilège, et il [l'ouvrage] n'a pas été imprimé¹⁶ ».

L'HARM DES FRÈRES PARFAICT ET LA DRAMATURGIE GÉNÉRALE DE DU COUDRAY : DES MODÈLES POUR BEFFARA

L'*HARM* des frères Parfaict devait fournir à Beffara la matière de son propre dictionnaire de l'Opéra, mais c'est peut-être tout autant la démarche de ces deux prédécesseurs qui inspira ce compilateur compulsif. Il convient sans doute de rappeler que l'*HARM* s'inscrit dans un vaste ensemble d'ouvrages de longue haleine menés sans relâche par les Parfaict. Après la mort de François en 1753, Claude, son cadet qui lui survécut vingt-quatre ans, nourrit l'espoir de couronner l'œuvre fraternelle par une *Dramaturgie générale ou Dictionnaire Dramatique Universel*¹⁷ dont, quelques jours avant son décès, « il se flattait de donner au public le Prospectus incessamment ». Ce projet utopique nous est connu seulement par une brochure intitulée *Lettre au public sur la mort de Messieurs Crébillon [...] Gresset [...] et Parfaict [...]*, publiée par un petit-cousin des Parfaict, Alexandre-Jacques du Coudray (1740-1790), quelques mois après la mort de Claude¹⁸. Ce mousquetaire du roi, qui avait volontiers abandonné l'épée pour la plume en se faisant littérateur, apporte ici des détails biographiques intéressants sur ses parents et y parle assez longuement de leurs ouvrages qui auraient alimenté cette vaste somme bibliographique, à laquelle Claude Parfaict aurait consacré ses dernières forces. Du Coudray y reproduit notamment le contenu d'une lettre adressée par Claude Parfaict à Voltaire en date du 16 juillet 1773, dans laquelle il annonçait, sans doute avec quelque exagération, avoir rassemblé

2 000 pièces grecques, tant existantes que non ; environ 6 à 700 latines de l'ancien Théâtre de Rome, un peu plus de latines modernes [...] Ajoutez à cela 8 000 drames italiens, autant de français, & à peu près 6 000 espagnols & portugais, 2 000 anglais ; & je compte qu'en comprenant les poètes, les musiciens, les acteurs &c. mon ouvrage contiendra 33 à 34 000 articles¹⁹.

Dans une autre lettre, non datée mais également reproduite dans la brochure, Claude Parfaict expose à son cousin du Coudray la méthode « participative » qu'il envisageait d'appliquer à l'adresse des curieux et des amateurs, pour constituer le catalogue général des poèmes dramatiques, compte tenu des limites qu'il reconnaissait à son propre travail et à l'incapacité même dans laquelle se trouvait le duc de La Vallière (qui passait pourtant pour l'un des plus riches collectionneurs) à prétendre à l'exhaustivité en matière d'ouvrages dramatiques²⁰.

« M. le Duc de la Vallière, qui dans son immense Bibliothèque, possède la partie dramatique la plus ample qui soit en Europe, & dont il m'a fait l'honneur de me permettre la communication, ne pourrait pas avoir [l']avantage [de constituer à lui seul un *Dictionnaire dramatique universel*.²¹] »

16. Note liminaire de Beffara sur sa copie de l'*HARM* (Français 12355). Sur la censure du manuscrit par Moncrif, voir plus haut la contribution de J.-Ph. Goujon.

17. *Dramaturgie Générale, ou le Dictionnaire Dramatique Universel, contenant le Catalogue alphabétique raisonné de toutes les Pièces anciennes et modernes, Grecques, Latines, Italiennes, Françaises, Espagnoles Anglaises, Allemandes, Hollandaises, &c. &c. &c., qui ont été composées dans ce genre ; l'Abrégé de la vie des Auteurs, &c. des Actrices & Acteurs les plus célèbres.*

18. Du Coudray 1777. Sur Al.-J. du Coudray, voir la notice de Hervé Guénot dans le *Dictionnaire des Journalistes*. ↪

19. Du Coudray 1777, p. 21-22. Modèle de tact et d'amabilité épistolaire, la réponse de Voltaire expédiée de Ferney le 31 juillet est reproduite dans la brochure (p. 24) ; elle dissimule toutefois de façon à peine voilée une certaine ironie à l'égard du projet de Parfaict. Cette lettre « A M. Parfaict » (no 8896) a été reproduite dans Voltaire 1833.

20. Du Coudray 1777, p. 18-19. Sur la méthode participative et le concept de pluri-auctorialité, voir dans le présent volume la contribution de Fr. Marchal-Ninosque.

21. Du Coudray 1777, p. 18-19.

La relation entre Parfaict et La Vallière est donc avérée et l'on comprend mieux la raison pour laquelle, sans doute après la mort de Claude Parfaict, le duc ait cherché à intégrer le manuscrit de l'*HARM* dans sa riche bibliothèque²². Du Coudray, désigné légataire littéraire de son oncle, devait être « l'éditeur et le continuateur de ses œuvres posthumes, notamment d'un ouvrage intitulé *Dramaturgie générale* »²³. À ce titre, il se vit remettre par la fille de François Parfaict, M^{me} Lemaire,

tous les précieux manuscrits [...], qui [n'étaient] point en ordre ; [savoir,] des cartes enfilées dans un lacet, sur lesquelles [étaient] écrits les noms et les titres des Pièces Dramatiques Françaises, Italiennes, Espagnoles, Portugaises, Russes, Danoises, &c. &c. par ordre alphabétique, il est vrai²⁴.

Néanmoins, le chevalier du Coudray ne se sentit pas de taille à mener seul une entreprise qui n'appartenait réellement qu'à son auteur. « J'avoueraï ma franchise ordinaire, que si je ne me sens point assez fort pour entreprendre, revoir, corriger et continuer cet ouvrage (quoique M. Parfaict m'ait beaucoup parlé, et pour ainsi dire expliqué son plan, mais son plan était dans sa tête, et l'on ne peut deviner toutes les idées d'un auteur [...]) je prierai quelqu'un de mes confrères de vouloir coopérer à ce *Dictionnaire universel* qui manque à la République des Lettres et au Monde littéraire : c'est un travail de 24 ans²⁵ ».

Plutôt qu'un seul confrère, c'est peut-être une « société de gens de lettres » qui tenta de relever le défi. En effet, dès le mois de juillet 1778 fut diffusé le prospectus d'une *Histoire universelle des théâtres de toutes les nations, depuis Thespis jusqu'à nos jours* en 36 volumes à laquelle l'abbé Jean-Marie-Louis Coupé (1732-1818), M. Testu, Jean-Pierre Le Fuel de Méricourt (1748?-1778) ou encore François-Georges Desfontaines auraient apporté leur concours²⁶. On est tenté de rapprocher cette publication de l'appel de Du Coudray et peut-être était-elle redevable de l'immense effort fourni par les frères Parfaict au service de l'érudition et de l'histoire des spectacles. Cette *Histoire universelle des théâtres* affichait notamment l'ambition de traiter des « recherches sur la musique, sur la danse, sur la pantomime ancienne et moderne, avec la vie des plus fameux musiciens, danseurs, danseuses et pantomimes²⁷ ». Il est aisé de croire que les travaux des Parfaict en ce domaine et plus particulièrement leur *HARM* auraient pu opportunément alimenter ces recherches. Malheureusement, l'*Histoire universelle des théâtres* peina à trouver son public – « quoique cette compilation périodique renferme une suite de recherches assez curieuses, relève le baron Grimm, elle n'a pas fait jusqu'à présent une grande fortune²⁸ ». Si bien que l'ouvrage qui devait compter trente-six volumes annoncés ne semble jamais avoir dépassé le treizième, privant ainsi les lecteurs des considérations sur la période moderne et donc sur l'histoire de l'Opéra. « Les auteurs se sont égarés dans les détails des origines du théâtre en France, déplorait Joseph-Marie Quérard (1796-1865) ; ils ont consacré plusieurs volumes à l'histoire de la chevalerie et des fêtes publiques ; ces prolégomènes annonçaient un ouvrage en 40 ou 50 volumes. [...] Le dernier publié s'arrête à l'époque de Robert Garnier [soit à la fin du XVI^e siècle]²⁹ ».

LOUIS-FRANÇOIS BEFFARA CONSERVATEUR DE LA MÉMOIRE DES FRÈRES PARFAICT

Ce détour par le projet utopique qui devait prolonger l'œuvre des Parfaict permet de replacer le *Dictionnaire de l'Académie royale de musique*, dans le contexte des grandes entreprises de compilation à portée universelle au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Dans son dernier état de 1825, l'ouvrage qui fut l'objet des soins constants de Beffara durant plusieurs décennies, formait un ensemble monumental comprenant :

22. On relève que le duc de La Vallière cultivait lui-même le goût de la compilation, voir La Vallière 1760.

23. Du Coudray 1777, p. 25.

24. Du Coudray 1777, p. 18-19.

25. Du Coudray 1777, p. 18-19.

26. *Prospectus* 1778. Voir Barbier 1874, t. 2, p. 838.

27. *Prospectus* 1778, p. 5.

28. Grimm 1880, p. 333-334.

29. Quérard 1870, t. 3, p. 671.

- L’Histoire de l’établissement l’Académie royale de musique et des différentes directions qu’il a éprouvé ;
- Les règlements concernant son administration (les édits, lettres patentes arrêts de conseils & Parlement, ordonnances ; délibérations, décrets, lois etc.) avec un tableau chronologique ;
- Un Dictionnaire alphabétique des Tragédies, Ballets, Opéras, Intermèdes Italiens, Ballets Pantomimes et Divertissements qui ont été représentés sur son Théâtre depuis son établissement (1671) avec les dates de leurs premières représentations et reprises et les noms des auteurs & musiciens qui les ont composés ;
- Une table chronologique des mêmes pièces ;
- Un dictionnaire alphabétique des auteurs qui ont travaillé pour ce Théâtre avec le titre et l’année de la première représentation des ouvrages qui y ont été donnés ;
- Un pareil Dictionnaire pour les compositeurs de la musique de ces ouvrages &c. ;
- Un Dictionnaire lyrique étrangère [*sic*] ou dictionnaire des opéras, cantates, oratorios, sérénades &c. en italien, allemand et d’autres pays étrangers représentés & imprimés depuis 1449-1480 jusques & compris 1756 avec les noms des auteurs des paroles & des compositeurs de la musique, les années et les pays où ils ont été représentés & imprimés ;
- Un supplément à cet ouvrage depuis 1756 à 1818 ;
- Des notes sur l’établissement des spectacles de l’opéra dans différentes villes du royaume de France. Mémoires, notes historiques sur l’établissement du spectacle de l’opéra dans les pays étrangers par ordre alphabétique ;
- Dictionnaire alphabétique des acteurs, actrices, danseurs, danseuses, symphoniques &c de l’Académie royale de musique, nommés dans le Dictionnaire des opéras représentés³⁰.

Quelques décennies plus tôt, en pleine période de la Terreur, Beffara alors commissaire de la section du Mont-Blanc avait adressé aux membres du Comité d’instruction publique de la Convention une lettre dans laquelle il affirmait notamment que l’ouvrage qui l’occupait depuis bientôt vingt ans – et auquel il avait donné opportunément le nouveau titre de *Dictionnaire de l’Opéra national* – comprenait « tout ce que l’on ne trouve que par partie sur ce Théâtre dans une quantité de dictionnaires, bibliothèques et almanachs de théâtre, mercures, journaux et autres ouvrages traitant de l’histoire dramatique³¹ ». Il déclarait en outre avoir consulté presque toutes ces sources et en posséder une partie considérable. Parmi celles-ci figurait la copie qu’il avait tirée de l’*HARM* des Parfaict. Malheureusement, l’exemplaire original de cette copie du *Dictionnaire* ainsi que l’ensemble des 150 recueils et répertoires manuscrits légués par Beffara quelques années avant sa mort à la Bibliothèque de la Ville de Paris³² devaient disparaître dans l’incendie qui ravagea l’Hôtel de Ville en mai 1871, emportant en même temps les 7 000 registres d’état-civil que l’infatigable compilateur avait explorés et dont il avait heureusement tiré copie de plusieurs actes importants³³. Ce sinistre nous prive aujourd’hui non seulement de la version la plus aboutie du *Dictionnaire* de Beffara mais également des nombreuses informations qu’il sut tirer, de son propre aveu, de l’*HARM* des Parfaict.

Le seul état conservé du *Dictionnaire* de Beffara³⁴, qui compte parmi les rares vestiges de ses travaux présents dans les collections de la Bibliothèque nationale de France, est en effet antérieur de quelques mois seulement à sa découverte du manuscrit des frères Parfaict. La mention portée en première page : « transcrite en 1783 (à la fin) et au comm[encemen]t de 1787 et collationné en mars 1784. 4^e copie à garder » est explicite ; tandis que la table alphabétique des « Ouvrages consultés » insérée entre les folios 713 et 730 confirme que Beffara n’eut pas connaissance de l’*HARM* des Parfaict avant juillet 1784, au contraire de leur *Histoire du théâtre français*, abondamment citée – mais bien souvent d’ailleurs pour la corriger.

Que fit Beffara du manuscrit original de l’*HARM* des Parfaict après en avoir tiré sa propre copie ? S’il l’avait conservé, sans doute aurait-il été réduit en cendres avec le reste de sa collection...

30. Ce détail est donné par Beffara dans sa lettre à Edmond Cavé citée plus haut.

31. F-Pan : F/17/1054 dossier 1, « Opéra national », ventôse an II (février-mars 1794).

32. Cette estimation est donnée dans Kudela 2020, p. 218.

33. F-Po : RES-601.

34. F-Po : RES-602.

L'hypothèse d'une transmission à un collectionneur privé – le baron Taylor ou un autre avant lui³⁵ – est possible mais conserve encore sa part de mystère. En 1827, Quérard considérait le manuscrit original de l'*Histoire de l'Opéra* comme perdu, « mais, précisait-il, M. Beffara en possède une copie fidèle faite par lui³⁶ ». C'est donc grâce à celle-ci que l'ouvrage inédit des Parfaict fut connu au moins pendant les trois premiers quarts du XIX^e siècle. Le compilateur avait porté un soin particulier à la transcription de cette source, allant jusqu'à en conserver la mise en page, les biffures et les annotations du censeur Moncrif³⁷. Il l'enrichit néanmoins de quelques notes et corrections – mais le plus souvent indiquées par un « B » et l'a surtout augmenté de deux index – le premier (p. 110 de la seconde partie) dédié aux auteurs, directeurs etc. et le second (p. 111) aux compositeurs. Ces notes et corrections, qui ont été reprises ici dans le volume 2, témoignent de l'usage que Beffara put faire de ce gisement d'informations pour son propre *Dictionnaire*.

Charles Nutter fut l'un des premiers historiens de l'Opéra à exploiter, grâce à la copie de Beffara, l'*HARM* des Parfaict pour ses propres travaux publiés quelques années après l'incendie de l'Hôtel de Ville de Paris³⁸. Dès le début des années 1860, l'archiviste de l'Opéra, engagé dans un vaste projet de remise en ordre des archives de l'Académie, s'était intéressé aux travaux de Beffara³⁹. Au printemps 1862, il avait transmis au Préfet de la Seine une demande pour le versement de sept cartons et de trois registres ainsi que des manuscrits comprenant ceux de Beffara présents à l'Hôtel de Ville, qui lui fut refusée⁴⁰. Mais après plusieurs sollicitations, la Bibliothèque de l'Opéra obtint finalement des prêts de la Bibliothèque du Louvre et de la Bibliothèque impériale :

François Parfaict, auteur d'ouvrages estimés sur le théâtre a composé une histoire de l'Académie royale de musique [...] qui est restée inédite. Une copie de cet ouvrage de la main de Beffara existe à la Bibliothèque Impériale. Il est du plus grand intérêt pour les archives de l'Opéra d'en posséder aussi une copie. Le travail est déjà commencé, toutefois, il deviendrait plus rapide et plus facile s'il était possible d'emprunter le volume (manuscrits S.F. 2976 format moyen) dont la copie sera achevée [...] par l'archiviste lui-même⁴¹.

C'est donc bien à Nutter que l'on doit la copie de l'*HARM* aujourd'hui conservée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra et réalisée d'après la copie de Beffara acquise par la Bibliothèque impériale⁴².

Les histoires des manuscrits des frères Parfaict et de ceux de Beffara sont donc fortement liées. À travers la correspondance que le copiste-bibliothécaire de l'Opéra Frédéric Jeannot⁴³ échangea avec Nutter, on comprend les difficultés qu'il put avoir à « débrouiller » les manuscrits de Beffara : « Ce n'est du reste, comme tous [s]es manuscrits, qu'une ébauche. Il a pris des notes sur tous les ouvrages parlant de l'Opéra ou autres théâtres et c'est leur réunion qui forme son volume *Histoire de l'Opéra*⁴⁴ ». Parmi les sources utilisées par l'inlassable compilateur, l'*HARM* des frères Parfaict figurait en bonne place. Chacun à sa manière, mais animé par une passion commune pour l'étude, avait cherché à conserver la mémoire de l'institution lyrique française.

35. Une chose est sûre : le baron Taylor possédait déjà le manuscrit en 1845 (voir dans le second volume l'étude des sources de l'*HARM*).

36. Quérard 1827 ↪, t. 6, p. 595.

37. Sur les annotations de censure et la confirmation de l'attribution à Moncrif, voir dans le volume 2 la contribution de J.-Ph. Goujon.

38. On pense en particulier à Nutter 1874 et à Nutter-Thoinan 1886.

39. Gressel 2002, en particulier les p. 94 sq.

40. F-Po : Arch. Bibl. Pièce 50 : inventaire de ces cartons et registres par Nutter.

41. F-Po : Arch. Bibl., Pièce 67 (2) : Lettre de Nutter au Ministère de la Maison de l'Empereur, 11 avril 1862. Le manuscrit mentionné par Nutter porte aujourd'hui la cote F-Pnm : Français 12355. Cette lettre est citée par Gressel 2002, p. 134.

42. Copie dite « Nutter », F-Po : RES-536.

43. La carrière de F. Jeannot aux Archives de l'Opéra fut relativement brève puisqu'employé par Ch. Nutter le 1er juillet 1862, il en fut révoqué le 18 juillet 1864 par Émile Perrin, pour acte d'insubordination. Voir sa notice d'autorité ↪ dans le catalogue de la BnF.

44. Lettre de F. Jeannot à Ch. Nutter, 6 novembre 1862, Paris. F-Po : Fonds Nutter-308 (LAS 6-9). Sur Gallica ↪. Cf. Gressel 2002, p. 117-118.

INSTITUTION, GENRES ET ARTS CONNEXES

L'OPÉRA AVANT L'OPÉRA : DE *LA FINTA PAZZA* (1645) AUX *PEINES ET PLAISIRS DE L'AMOUR* (1672)

Barbara NESTOLA¹

L'Histoire de l'Académie royale de musique des frères Parfaict s'ouvre avec une présentation des œuvres qui précèdent le rachat du privilège de Perrin par Lully en 1672 : les opéras italiens représentés à la cour pendant le ministère de Mazarin et les œuvres en langue française – pastorales et opéras – composées par Robert Cambert sur des textes de Pierre Perrin et de Gabriel Gilbert. Ma contribution envisagera l'analyse de trois éléments : la chronologie, les sources utilisées pour la rédaction de cette première partie, et la question du discours critique des frères Parfaict sur la réception des œuvres. La chronologie proposée par les frères Parfaict suit-elle fidèlement celle de la création des œuvres ou peut-on identifier des « grands oubliés » ? J'exposerai les raisons de ces éventuels manques, avant d'aborder l'identification des sources utilisées pour établir cette chronologie, afin de comprendre comment se construit le discours des deux auteurs et d'identifier les éléments qu'ils privilégient comme ceux qu'ils négligent, volontairement ou pas. Enfin, il sera question de la réception des œuvres. À la différence des opéras italiens créés à la cour, largement documentés par des sources contemporaines du fait de leur lien avec le pouvoir, les opéras français n'ont pas bénéficié de la protection royale avant l'arrivée de Lully à la direction de l'Académie². Comment les auteurs appréhendent-ils ces œuvres datant de plus soixante ans avant la rédaction de leur ouvrage ?

CHRONOLOGIE

Les opéras italiens représentés à la cour au XVII^e siècle sont le point de départ pour la création et l'établissement du genre en France³. Seules deux œuvres sont citées dans le corps du texte : *La Finta pazza* de Strozzi / Saccati (1645) et *L'Orfeo* (1647) de Buti / Rossi, joués au théâtre du Petit-Bourbon. Les Parfaict ignorent qu'une représentation de l'opéra *L'Egisto* de Rospigliosi / Mazzocchi et Marazzoli a eu lieu à la cour en 1646, sans doute parce qu'il s'agissait d'une production à une échelle plus modeste, montée en attendant la création de *L'Orfeo* l'année suivante⁴. À la différence de *La Finta pazza* et de *L'Orfeo*, aucun journal de l'époque n'en a donné un compte rendu (nous ne connaissons cet événement qu'à travers les correspondances) et aucun livret n'a été imprimé. On peut donc comprendre facilement les raisons de cet oubli. Une mention en note est aussi faite de *L'Ercole amante* de Buti / Cavalli, donné pour le mariage de Louis XIV et Marie-Thérèse d'Autriche en 1662⁵. En revanche, il n'y a aucune référence à l'autre opéra de Cavalli donné pour le mariage royal en 1660 (*Xerse*) ni à celui de Carlo Caproli créé en 1654 (*Le Nozze di Peleo e di Teti*) avec l'intégration d'un somptueux ballet de cour. À la différence de *L'Egisto*, ces trois événements ont été relatés dans plusieurs sources (journaux, correspondances) et sont aussi connus grâce aux livrets imprimés et aux partitions conservées. En somme, des six opéras italiens donnés à la cour entre 1645 et 1662, seule une moitié est relatée par les frères Parfaict. Les auteurs focalisent leur attention sur les plus anciens, tandis que ceux qui célèbrent le roi à l'occasion de son mariage sont soit oubliés, soit à peine évoqués.

1. Centre de Musique Baroque de Versailles – CESR UMR 7323.

2. Mazarin avait commandé une pastorale intitulée *Ariane* en prévision des célébrations pour le mariage de Louis XIV, mais le projet n'a pas abouti car le jeune roi n'y a pas donné suite. Voir Nestola 2023, p. 5 et p. 11.

3. Voir le tableau no 1.

4. Sur l'opéra italien en France au XVII^e siècle, voir en particulier Prunières 1913 et Nestola 2018.

5. Les célébrations du mariage royal ont duré deux ans.

Opéras italiens	Opéras français
1645 <i>La Finta pazza</i> (Strozzi / Saccati)	
1646 <i>L'Egisto</i> (Rospigliosi / Marazzoli et Mazzocchi)	
1647 <i>L'Orfeo</i> (Buti / Rossi)	
1654 <i>Le Nozze di Peleo e di Tèti</i> (Buti / Caproli)	
	1659 <i>La Pastorale d'Issy</i> (Perrin / Cambert)
1660 <i>Xerse</i> (Minato / Cavalli)	1660 <i>Ariane</i> (Perrin / Cambert)
1662 <i>Ercole Amante</i> (Buti / Cavalli)	
	1671 <i>Pomone</i> (Perrin / Cambert)
	1672 <i>Les Peines et les plaisirs de l'Amour</i> (Gilbert / Cambert)

Tableau n° 1 – Chronologie des opéras représentés en France avant l'établissement de l'Académie royale de musique (en gras, ceux cités par les frères Parfaict).

Quant aux œuvres en langue française créées à l'initiative de Pierre Perrin et Robert Cambert, les Parfaict citent, fort à propos, *La Pastorale d'Issy* (1659), *Ariane ou Le Mariage de Bacchus* (projet né autour de 1660, dont seule une version remaniée est représentée à Londres en 1674)⁶, et *Pomone* (1671)⁷. La chronologie s'achève avec le second opéra créé à l'Académie d'opéras, *Les Peines et les plaisirs de l'Amour* (1672), dont la musique est de Cambert et le livret de Gabriel Gilbert. La chronologie des opéras français apparaît ainsi plus fidèle et plus complète que celle des opéras italiens.

SOURCES : LA PRESSE, LES OUVRAGES IMPRIMÉS, LES PARTITIONS ET LES LIVRETS

Pour élaborer cette partie de l'*HARM* consacrée aux opéras donnés avant 1672, les deux auteurs se sont principalement documentés sur trois catégories de sources littéraires⁸ : la presse, des ouvrages imprimés (études à caractère historique ou pamphlets) et des recueils d'œuvres (poésie, théâtre, livrets).

Pour documenter les deux opéras italiens de 1645 et 1647, la source principale est la *Gazette de France*⁹. Étonnamment, ce périodique, qui couvre tout le XVII^e siècle à partir de 1631, n'a pas été consulté après la mention de *L'Orfeo* en 1647, alors qu'il contient aussi des articles qui relatent les représentations des *Nozze di Peleo e di Tèti*, de *Xerse* et de *Ercole amante*. Un autre périodique qui a échappé à l'attention des auteurs est *La Muze historique* de Jean Loret¹⁰, un recueil de lettres en vers à parution hebdomadaire qui relate, entre autres, les spectacles donnés à la cour entre 1650 et 1665. Par ailleurs, les opéras italiens ont été cités et commentés dans des correspondances diplomatiques ou privées, un type de source que les auteurs n'ont pas connu, pour des raisons évidentes de difficulté d'accès. Finalement, l'usage de la presse reste donc limité pour analyser ces premières œuvres, si on le compare par exemple aux nombreux extraits du *Mercure* qui seront utilisés plus loin dans l'ouvrage pour documenter les opéras de l'Académie royale de musique. Cela s'explique aussi par le fait que les opéras de Perrin, qui ont vu le jour avant et après la création de son Académie d'opéras, n'ont pas bénéficié de la protection royale et n'étaient pas considérés comme directement liés au pouvoir monarchique, comme ce sera le cas pour ceux de Lully ; la presse ne s'y est donc intéressée que de manière sporadique.

Quelques informations sur les débuts de l'opéra français sont tirées de l'*Histoire de la musique et de ses effets* de Bonnet et Bourdelot (1725), comme par exemple la mention des spectacles, littéralement appelés « opéras », donnés par le marquis de Sourdéac dès l'année 1666 dans son hôtel parisien situé rue Garancière¹¹. De cette même source proviennent aussi les informations sur l'implication de Perrin

6. Sur la version londonienne d'*Ariane*, voir Bashford 1991.

7. Sur Perrin, voir notamment Pougin 1881, Nutter-Thoinan 1886, Auld 1986 et Bonhert 2021.

8. En revanche, aucune référence à des sources musicales n'a été relevée.

9. Gazette 1631.

10. Loret 1857.

11. Bonnet 1725, p. 339-340.

et Cambert dans l'établissement de l'Académie d'opéras¹². L'année 1669 est également mise en exergue comme celle de l'obtention des *Lettres patentes* pour l'établissement de l'institution (*HARM*, p. 25). Pour rendre compte de la démarche de Perrin, les auteurs se sont référés à ses *Œuvres de poésie* de 1661¹³, qui contiennent le texte de la *Pastorale d'Issy* (1659), ainsi qu'à sa lettre à Girolamo Della Rovere, écrite l'année même de la création de la pastorale, et également à l'« Avant-Propos » d'une édition du livret de *Pomone*, où il détaille ses intentions, son positionnement vis-à-vis de l'opéra italien¹⁴.

Ce paragraphe mentionne aussi le recrutement des chanteurs languedociens pour constituer la première troupe de l'Académie. C'est ici que se produit un malentendu, au sujet de la personne mandatée pour réaliser ce recrutement : les Parfaict mentionnent le chanteur Dominique de Normandin, sieur de La Grille, mais c'est en réalité à un autre chanteur, Pierre Monnier, ordinaire de la Musique du roi, que cette mission fut confiée. Cette méprise est un peu étonnante, parce que Monnier est cité correctement dans la *Vie de Quinault* de Boscheron¹⁵, connue des frères Parfaict et manifestement utilisée pour ce passage relatif au recrutement des chanteurs. Pourtant, cet épisode ne fait l'objet d'aucune référence bibliographique dans le manuscrit des frères Parfaict (*HARM*, p. 25), ce qui tend à prouver que leur travail sur cette première époque de l'opéra a été réalisé à des moments différents, croisant des informations mais engendrant des oublis.

Si les frères Parfaict ne pouvaient avoir accès à certains livrets, notamment celui de l'*Egisto* de 1646 qui n'a pas été imprimé, ni même diffusé sous forme manuscrite, ils auraient pu toutefois consulter les livrets de trois opéras italiens qui avaient été imprimés du temps de Mazarin : *La Finta pazzo*, *Le Nozze di Peleo e di Teti*, *Ercole amante*¹⁶. En revanche, *L'Orfeo* de 1647 est connu sous la forme d'une relation imprimée¹⁷ et *Xerse* sous la forme d'un scénario bilingue imprimé¹⁸. *La Finta pazzo* et *Le Nozze di Peleo e di Teti* ont aussi bénéficié d'une description gravée des décors et des machines de Giacomo Torelli¹⁹. Tous ces documents (livrets, descriptions, iconographie) ont survécu en plusieurs exemplaires (tel le livret d'*Ercole amante* qui a été réédité entre février et mai 1662 parce que l'œuvre a continué d'être jouée pendant quatre mois), mais aucun ne semble avoir été consulté par les frères Parfaict²⁰. Concernant les opéras de Perrin, en plus de la *Pastorale d'Issy* imprimée dans les *Œuvres de poésie* de Perrin de 1661, le livret de *Pomone* figure dans le *Recueil général des opéras* publié par Christophe Ballard en 1703²¹ en tant que « premier opéra » de l'Académie, tout comme celui de *Les Peines et les plaisirs de l'Amour* de Gabriel Gilbert, sources bien connues des deux auteurs.

12. Bonnet 1725, p. 339-340.

13. Perrin 1661.

14. [Pierre Perrin], « Avant-Propos » [à *Pomone*], F-Pnla : YF-329.

15. Boscheron Ms, p. 74.

16. Respectivement : *Feste theatri per la Finta pazzo*, drama del signor Giulio Strozzi, rappresentate nel Piccolo Borbone in Parigi quest anno 1645 et da Giacomo Torelli [...], Paris, s.n., 1645, sur Gallica [↪](#). [Benserade, Isaac de], *Les Noces de Pelée et de Thetis, comédie italienne en musique, entre-meslée d'un ballet sur le mesme sujet, dansé par sa Majesté* [suivi de] [Francesco Buti], *Le Nozze di Peleo e di Teti, commedia*, Paris, Robert III Ballard, 1654, cf. Guillo 2003 n° 1654-D et -E, sur Gallica [↪](#). [Francesco Buti] *Ercole amante, tragedia, rappresentata per le nozze delle Maestà christianissime. Hercule amoureux. Tragédie représentée pour les nopces de leurs Majestez tres-chrestiennes* [...], Paris, Robert III Ballard, 1662, cf. Guillo 2003 n° 1662-G et -H, sur Gallica [↪](#).

17. *Orphée, tragi-comédie en musique*, Paris, S. Cramoisy, 1647.

18. [Nicolò Minato], *Xerxes, comédie en musique del Signor Francesco Cavalli, avec six entrées de ballet qui servent d'intermède à la comédie*, Paris, Robert III Ballard, 1660, cf. Guillo 2003 n° 1660-L et -M, sur Gallica [↪](#).

19. Sur *La Finta pazzo*, voir la référence ci-dessus. *Scene e macchine preparate alle Nozze di Teti, balletto reale, rappresentato nella sala del Piccolo Borbone / Décorations et machines apprêtées aux Noces de Tétis, ballet royal, représenté en la salle du Petit Bourbon*, Paris, [s.n.], 1654, sur Gallica [↪](#).

20. Ce qui est étonnant car ces livrets sont parfois communs et les auteurs ont eu accès à la bibliothèque du duc de La Vallière, qui les possédait.

21. Ce *Recueil général des opéras* est cité par les frères Parfaict tout au long de leur *HARM* ; c'est lui qui définit le répertoire officiel de l'Académie royale de musique.

Opéras italiens	Opéras français
1645 <i>La Finta pazzza</i> (Strozzi/Sacрати)	
1646 <i>L'Egisto</i> (Rospigliosi / Marazzoli et Mazzocchi) ²²	
1647 <i>L'Orfeo</i> (Buti/Rossi)	
1654 <i>Le Nozze di Peleo e di Tèti</i> (Buti/Caprolì)	
	1659 <i>La Pastorale d'Issy</i> (Perrin/Cambert)
1660 <i>Xerse</i> (Minato/Cavalli)	1660 <i>Ariane</i> (Perrin/Cambert)
1662 <i>Ercole Amante</i> (Buti/Cavalli)	
	1671 <i>Pomone</i> (Perrin/Cambert)
	1672 <i>Les Peines et les plaisirs de l'Amour</i> (Gilbert/Cambert)

Tableau n° 2 – Livrets et scénarios d'opéras existants (en gras, ceux consultés par les frères Parfaict)

En revanche, la question des sources musicales demeure plus épineuse. Aucun élément ne suggère que des partitions aient été consultées, ni celles des opéras italiens, ni celles de Cambert. À quoi serait due cette apparente négligence ? Concernant les six œuvres italiennes, les partitions de seulement quatre d'entre elles sont conservées, à chaque fois sous la forme d'un unique manuscrit, et parmi elles seules celles de *L'Egisto* et de *Xerse* sont restées en France, dans la bibliothèque de la Musique du roi²³. Même si des copies ont forcément existé pour les représentations, ce matériel d'exécution n'a pas été conservé. Pour les œuvres de Cambert, aucune source de la partition de la *Pastorale d'Issy* n'est connue, tandis que la musique des deux opéras de la première Académie fut imprimée partiellement par Robert III Ballard, qui se limita au prologue et au premier acte²⁴. Il n'en subsiste pas assez pour se faire une idée globale de ces œuvres, mais suffisamment pour apprécier, par exemple, l'écriture des récitatifs (en comparaison de ceux de Lully), des duos, des ensembles, l'orchestration, etc. Ces éléments semblent indiquer que les frères Parfaict ne possédaient pas de véritable connaissance de l'écriture musicale, et qu'ils ont peut-être délibérément omis de formuler des remarques à cet égard.

DISCOURS CRITIQUE SUR LA RÉCEPTION DES OPÉRAS

Les frères Parfaict ne semblent donc pas en mesure d'exprimer un jugement personnel sur la musique d'un répertoire non représenté de leur vivant. Aussi laissent-ils la parole à ceux qui ont eu une expérience plus proche – quoique parfois indirecte – des opéras du XVII^e siècle, tels Saint-Évremond ou Lecerf de La Viéville. Un tel recours génère le risque de transmettre à la postérité des jugements biaisés : Saint-Évremond n'avait qu'une perception limitée de l'opéra (étant exilé depuis 1661), tandis que Lecerf de La Viéville avait une aversion déclarée pour la musique italienne²⁵. En revanche, aucune mention n'est faite des écrits de François Raguenet ni de son *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéra*²⁶, ouvrage qui défend la musique italienne et qui est pourtant cité par Lecerf de La Viéville.

Dans les rares occasions où les Parfaict tentent de formuler un jugement de valeur d'après leurs lectures ou leurs perceptions, les remarques sur les œuvres se résument à des considérations sur la qualité de la poésie, l'intérêt ou l'incohérence de l'intrigue, et la langue. Aucune observation concernant la musique n'est proposée par les auteurs, qui laissent encore une fois s'exprimer des tiers, tel Saint-Evrémond qui avait assisté aux représentations des œuvres de Cambert. Dans sa comédie

22. Il n'existe pas de livret pour la version de 1646.

23. Respectivement [Marco Marazzoli et Virgilio Mazzocchi], [*L'Egisto*], partition ms., XVII^e s., F-Pn : RES-1355 (1-3), et [Francesco Buti], Francesco Cavalli et Jean-Baptiste Lully, *Xerse*, comédie en musique, partition copiée par André Danican Philidor, 1690, F-Pn : RES F-504, sur Gallica [↪](#).

24. Voir les partitions de *Pomone* (Paris, Robert III Ballard, 1671, cf. Guillo 2021 n° 1671-R, sur Gallica [↪](#)) et *Les Peines et les plaisirs de l'Amour* (*idem*, 1672, cf. Guillo 2021 n° 1672-J, sur Gallica [↪](#)).

25. Sur les méprises de Saint-Évremond à propos de l'opéra italien et du chant français, ainsi que sur le positionnement de Lecerf de La Viéville, voir Nestola 2020, p. 30-32.

26. Raguenet 1702.

Les Opéras (1676²⁷), le personnage de M. Guillaut loue la qualité des récitatifs et la variété du style des airs de Cambert (*HARM*, p. 27).

La partie consacrée à l'Académie d'opéras s'achève avec des notices biographiques consacrées aux poètes Perrin et Gilbert, au compositeur Cambert, au chorégraphe Beauchamps et aux interprètes M^{lles} Cartilly et Brigogne, MM. Baumavielhe et Clédière. Ces derniers sont mentionnés dans la préface du *Recueil général des opéras*²⁸ comme aussi dans la *Comparaison de la musique italienne et française* de Lecerf de La Viéville et dans la *Vie de Quinault* de Boscheron. Par exemple, c'est Boscheron qui déclare que M^{lle} Cartilly était « plus laide que belle », une épithète qui marquera les portraits de cette chanteuse dressés par les commentateurs, toutes époques confondues, et que les Parfaict ne manquent pas de reprendre (*HARM*, p. 27). En revanche, aucune mention n'est faite des compositeurs, poètes ou interprètes des opéras italiens, hormis pour Giulio Strozzi, auteur du livret de *La Finta pazzza*, ou Luigi Rossi, compositeur de *L'Orfeo*, mais sans aller jusqu'à leur consacrer une notice biographique.

Cette première section de l'*HARM* se présente donc comme une compilation de sources littéraires secondaires (à l'exclusion des livrets français mis en musique par Cambert), forcément lacunaires (ignorant les correspondances privées et diplomatiques ainsi que certains périodiques), et finalement maniées avec circonspection par les auteurs : ils exposent rarement un point de vue personnel et ils laissent la parole aux interlocuteurs de l'époque. Le discours critique reste malgré tout assez circonscrit aux questions littéraires, sans réussir à cerner l'objet « opéra » dans sa dimension globale, musicale, spectaculaire et performative.

27. Saint-Évremond 1709, p. 225-292.

28. *RGO*, tome 1^{er}, f. [à2]-[à9], sur Gallica [↪](#).

**DIRECTEURS ET DÉTENTEURS DU PRIVILÈGE DE L'OPÉRA DE PARIS DANS
L'HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE DES FRÈRES PARFAICT**

Pascal DENÉCHEAU¹

Dans leur manuscrit, les frères Parfaict consacrent plusieurs pages aux différents directeurs ou détenteurs du privilège de l'Opéra pour la période 1669-1741, afin de retracer brièvement l'histoire administrative de l'institution. Au milieu des notices consacrées aux œuvres ou aux personnes, ils n'ont pas négligé cet aspect et à juste titre, car l'Opéra est aussi une institution, régie par des actes royaux, des contrats, des comptes et des directeurs. On peut s'interroger sur les sources qu'ils ont pu consulter et sur leur interprétation plus ou moins objective de ces documents lorsqu'ils retracent la carrière de ces hommes qui ont dirigé pendant un temps l'Opéra : ont-ils eu accès aux actes royaux qui confirment la nomination des directeurs et la propriété du privilège de l'Opéra, ou encore à des actes notariés passés entre plusieurs associés ?

À de rares exceptions, les directeurs de l'Académie royale de musique sont toujours détenteurs du privilège que Louis XIV avait accordé d'abord à Pierre Perrin le 28 juin 1669, puis à Jean-Baptiste Lully le 22 mars 1672. Seuls font exception les cas de Destouches, qui n'eut aucune part dans le privilège mais qui effectua l'intérim entre la direction de Jean-Nicolas Francine et celle de Maximilien-Claude Gruer, et celui de l'administration de l'Opéra par la ville de Paris, qui courut du 25 août 1749 au 13 mars 1757. En conséquence, l'histoire des directeurs de l'Opéra recoupe pour une bonne part celle du privilège de l'Opéra.

Dans l'introduction, les deux frères retracent l'histoire de l'Académie royale de musique, comme le feront après eux Jean-Baptiste Durey de Noinville et Louis-Antoine Travenol. Ainsi, ils débutent leur ouvrage en donnant la biographie des fondateurs de l'Opéra de Paris, Pierre Perrin et Jean-Baptiste Lully². Puis ils suivent de manière chronologique la succession des différents directeurs, donnant au passage de courtes biographies :

- Jean-Louis Lully (bien que ce dernier ne fut jamais à la tête de l'Opéra)³ ;
- Jean-Nicolas de Francine⁴ ;
- Pierre Guyenet (à la fin des années 1704 et 1712)⁵ ;
- le syndic de l'Opéra (à la fin de l'année 1712, au début de l'année 1713, puis au début de l'année 1721)⁶ ;
- André-Cardinal Destouches (à la fin de l'année 1697, période correspondant à la création d'Issé, puis bref commentaire pour l'année 1728)⁷ ;
- Maximilien-Claude Gruer (1730)⁸ ;
- Claude Lecomte (1731)⁹ ;
- Louis-Armand-Eugène de Thuret (1733)¹⁰.

Seuls quelques noms font l'objet d'une notice véritable (avec un titre en gras), les autres sont seulement cités dans le corps du texte décrivant le passage du privilège d'une main à l'autre. Le choix de la

1. Ministère de la Culture – IReMus UMR 8223.

2. *HARM*, p. 7 et 15.

3. *HARM*, p. 64.

4. *HARM*, p. 68. Sa notice est étrangement placée à la fin de l'année 1688 alors qu'il prend ses fonctions en mars 1687.

5. *HARM*, p. 110 et 6 (128).

6. *HARM*, p. 7 (129) et 24 (152).

7. *HARM*, p. 94 et 54 (185).

8. *HARM*, p. 54 (185).

9. *HARM*, p. 60 (190).

10. *HARM*, p. 67 (197).

structure de l'ouvrage, à mi-chemin entre le récit chronologique et le dictionnaire, contraint les deux frères à découper les biographies à divers endroits comme on vient de le voir, occasionnant du même coup des redites, en particulier pour les textes concernant Francine en raison de la carrière intermittente de ce dernier comme directeur de l'Opéra.

Très souvent, les frères Parfaict citent les textes précis qu'ils ont probablement eux-mêmes consultés ou dont ils ont trouvé les références dans d'autres sources : on peut se demander comment ils ont pu se procurer certains documents. Le lien de parenté établi entre les familles Parfaict et Francine, rappelé dans l'introduction du présent volume et dans la *Chronologie de la vie et des œuvres des frères Parfaict* placée en annexe, a probablement favorisé l'accès à certaines sources d'informations. François et Claude ont ainsi pu solliciter Jean-Nicolas de Francine (qui meurt le 6 mars 1735), ou l'un de ses enfants (Marie-Jeanne ou Louis-Joseph) pour avoir accès aux archives familiales, telles des copies de privilèges ou des grosses d'actes notariés, etc. Les deux frères ont aussi pu connaître d'autres administrateurs de l'Opéra, dont certains étaient encore vivants lorsqu'ils rédigeaient leur ouvrage. L'administration de l'Académie royale de musique possédait très probablement une collection de textes réglementaires dans ses bureaux, documents que les frères Parfaict auraient été en mesure de consulter lorsqu'ils rédigeaient leur *HARM*. En retraçant brièvement l'histoire des différents directeurs cités dans ce manuscrit, nous indiquerons quelles ont pu être les sources consultées par Claude et François Parfait et celles dont ils n'ont probablement pas eu connaissance ou qu'ils ont délibérément omises.

À son décès, le privilège de Lully devait revenir à l'un de ses fils. Mais avant de mourir, Lully juge que ni Louis ni Jean-Louis, ses deux fils âgés respectivement de vingt-trois et vingt ans, ne sont capables d'administrer l'institution ; aussi dans son testament nomme-t-il son épouse, Madeleine Lambert, directrice de l'Académie royale de musique, et demande-t-il à son ami intime, François Frichet, et à son secrétaire, le compositeur Pascal Collasse, de la seconder. Mais Madeleine Lambert refuse d'assurer cette lourde responsabilité et, le 15 mai 1687, désigne son gendre Jean-Nicolas de Francine pour diriger l'Opéra, pour une durée limitée à trois ans, en échange d'une pension annuelle de 8 000 lt et sans cession du privilège. La transaction entre la veuve Lully et son gendre est approuvée par le roi qui accorde à Francine un brevet le 27 juin 1687. Les frères Parfaict ne mentionnent pas ce document dans leur ouvrage ; il avait pourtant été inclus dans un recueil de textes administratifs concernant l'Académie publié par Jean-Baptiste Christophe Ballard en 1731¹¹ :

Aujourd'hui 27 du mois de juin 1687, le roi étant à Versailles ayant été informé que depuis la mort du sieur de Lully, surintendant de sa Musique, l'Académie de musique, autrement dit l'Opéra, établie en sa bonne ville de Paris en conséquence du privilège que sa Majesté en avait accordé audit feu sieur de Lully, et aux siens, est gouvernée par ses enfants qui n'ont pas pour cela l'expérience requise, et voulant y pourvoir par son autorité, en sorte que cet établissement dont le public reçoit tant de satisfaction, et qui contribue si avantageusement à la beauté et à la splendeur que trouvent en la ville de Paris les étrangers qui y abondent de toutes parts, ne puisse déchoir, sa Majesté a commis et ordonné le sieur de Francini, l'un de ses maîtres d'hôtel ordinaire, gendre dudit feu sieur de Lully pour pendant le temps de trois années avoir la conduite, direction et gouvernement de ladite Académie de musique, sans qu'il y puisse être troublé directement, ou indirectement, et sous quelque prétexte que ce puisse être ; et à l'égard des émoluments, profits, et revenus qui proviendront dudit établissement, ordonne sa Majesté qu'ils seront partagés dans la famille dudit feu sieur de Lully, suivant la disposition qu'il en a faite par son testament, ou selon qu'il sera réglé de gré entre sa veuve, enfants et héritiers, et par la permission de sa Majesté, et ce nonobstant toutes lettres à ce contraires, auxquelles en tant que besoin est, ou serait, elle a dérogé et déroge ; n'ayant sa Majesté pour ce qui est en cela de sa volonté commandé d'expédier toutes lettres nécessaires et cependant le présent brevet qu'elle a voulu

11. *Titres* 1731, p. 27-28. Ce brevet est retranscrit dans *Mémoires* 1758, f. 9r.

signer de sa main, et fait contresigner par moi conseiller, secrétaire d'État, commandement et finances. Signé Colbert. Louis.

Il était convenu qu'à l'issue des trois années, Francine quitterait sa place pour la céder à l'un des fils de Lully. Louis (qui meurt en 1734) étant définitivement écarté en raison de sa mauvaise conduite¹², c'est à Jean-Louis, le seul capable de succéder à son père, que doivent revenir le privilège et la direction de l'Académie royale de musique. Mais Jean-Louis meurt le 23 décembre 1688 et Francine, après avoir négocié avec Madeleine et Louis, hérite pour de bon du privilège de l'Opéra en échange d'une pension annuelle versée à la famille Lully augmentée de 2 000 lt. Cette transaction est approuvée par le roi, comme l'écrit Dangeau dans son journal à la date du 7 mars 1689 : « Francine aura l'Opéra à lui seul. Il s'est accommodé avec sa belle-mère et son beau-frère ; il leur donne 10 000 francs de pension, moyennant quoi le roi consent qu'il ait le privilège à lui seul¹³ ». Jean-Louis Lully ne fut donc jamais directeur contrairement à ce qu'écrivent les deux frères dans leur ouvrage¹⁴. Les frères Parfaict donnent l'extrait du privilège accordé à Francine, en date du 1^{er} mars 1689, lequel stipule que ce dernier devra verser, chaque mois, une pension à la famille Lully au montant annuel de 10 000 lt et qu'un inventaire des « décoration, machines, pierreries et plumes » sera dressé¹⁵.

Au bout de quelques années, Francine accumule les dettes et cherche des associés pour renflouer les caisses de l'Opéra. Il est alors contraint de partager son privilège avec Hyacinthe Gauréault Dumont, se réservant les trois quarts des bénéfices contre un quart pour son associé. Les frères Parfaict mentionnent ce partage, signe qu'ils avaient eu connaissances des lettres patentes du 30 décembre 1698 : « M. de Francine obtint en son nom le privilège de l'Opéra, qu'il garda seul jusqu'en 1698 que le roi jugea à propos d'y faire entrer M. Dumont gouverneur de Meudon, pour un quart¹⁶ ».

À ces causes et autres à ce nous mouvant, nous avons audit sieur Jean-Nicolas de Francine, et à notre cher et bien aimé Hyacinthe Gaureault sieur Dumont l'un de nos écuyers, commandant l'écurie de notre très cher et très aimé dauphin leurs hoirs et ayant cause, accordé et octroyé, accordons et octroyons par ces présentes signées de notre main, la permission de continuer pendant dix années à commencer du 1^{er} mars prochain [1699], l'établissement d'une Académie royale de musique en notre bonne ville de Paris avec la faculté d'en établir de pareilles dans telles villes de notre royaume que bon leur semblera, composées de tel nombre de personnes qu'ils aviseront aux mêmes privilèges et droits dont lesdits sieurs de Lully et Francine ont jouis, en vertu de nos précédentes lettres, lesquelles nous avons confirmé et confirmons sans qu'ils puissent y être troublés, ni inquiétés directement, ni indirectement par qui que ce soit, encore que ledit privilège, droits et autres avantages ne soient ci particulièrement expliqués ; pour par lesdits sieurs de Francine et Dumont régir et faire valoir conjointement ledit privilège, et partager les droits et profits, savoir trois quarts du total audit sieur de Francine, et un quart audit sieur Dumont [...].

Quelques années plus tard, Francine et Dumont cèdent leur privilège à Pierre Guyenet. Les trois hommes, qui devaient obtenir l'agrément de Louis XIV, se rendent à Fontainebleau où séjourne alors la cour, et signent un traité le 5 octobre 1704 dans l'étude du notaire Ratault¹⁷. Il ne me semble pas possible que les deux frères aient eu accès à ce document. Ils ne font que reprendre les informations données par les lettres patentes du 7 octobre 1704, qui signalent l'existence de ce contrat passé entre Francine, Dumont et Guyenet, par lequel ce dernier s'engageait à payer toutes les dettes de Francine « durant le cours de son bail ».

12. Guillo 2021, p. 59 et 63, et Écorcheville 1911.

13. Dangeau 1854, t. 2, p. 347.

14. *HARM*, p. 64.

15. *L'Extrait des lettres du privilège de l'Opéra du premier mars 1689* est publié dans *Titres* 1731, p. 28-29. Durey-Travenol 1753, t. 1, p. 89-90, reprend l'intégralité des informations données par les frères Parfaict. L'inventaire dont il est question ici n'a pas été retrouvé à ce jour.

16. *HARM*, p. 68.

17. La Gorce 1992, p. 126. L'acte a été retrouvé par Jérôme de La Gorce et est aujourd'hui conservé aux Archives départementales de Seine-et-Marne.

Ledit sieur de Francine pour trouver le moyen de s'acquitter de ses dettes, et de se dédommager des pertes qu'il a ci-devant faites, comme aussi ledit sieur Dumont pour profiter de la grâce que nous avons eu intention de lui faire en considération des services qu'il nous a rendu, nous auraient très humblement supplié de leur accorder la continuation dudit privilège pour le temps qu'il nous plaira, au-delà de celui qui est porté par nos dites lettres du 30 décembre 1698 et d'agrèer que Pierre Guyenet, payeur des rentes assignées sur les Postes, avec lequel ils ont passé contrat le cinq du présent mois tant pour la régie dudit Opéra, que pour la facilité du paiement des dettes dont ledit sieur est tenu, ait l'entière exécution, direction et régie de l'Opéra, suivant et conformément audit contrat [...].

Par ailleurs un autre contrat daté du 24 septembre 1704 dresse l'état des sommes dues aux fournisseurs et au personnel de l'Opéra¹⁸, document dont Francine devait posséder la copie pour en être le principal concerné, mais dont les frères Parfaict ne font pas mention.

Guyenet décède le 20 août 1712 totalement ruiné. Marguerite de La Caille et Marie-Anne Guyenet, mère et sœur du défunt, ayant renoncé à l'héritage, Francine et Dumont récupèrent leur privilège, mais ils sont de nouveau contraints de le céder aux créanciers de Guyenet qui cherchent à se rembourser sur les recettes de l'Opéra. Les frères Parfaict évoquent plusieurs textes datant de 1712 en lien avec ce changement de main du privilège : une requête de Francine et Dumont au Conseil d'État à la fin de cette année 1712, l'arrêt signé à Versailles le 12 décembre et la cession du privilège faite le 24 décembre. Les deux frères mentionnent « certaines clauses » de ce dernier document, sans donner plus de précision, laissant penser qu'ils l'ont lu¹⁹. Une copie de l'acte est conservée dans la sous-série AJ/13 des Archives nationales dans un recueil de documents relatifs à la direction de l'Académie royale de musique par le syndic des créanciers de Guyenet²⁰. Les deux frères citent encore les lettres patentes du 8 janvier 1713 confirmant le traité du mois de décembre 1712, document lui aussi conservé dans ce même recueil qu'ils ont pu avoir consulté. Ce recueil appartenait à l'un des musiciens de l'orchestre, Caraffe l'aîné, qui l'avait ensuite donné à Louis-Joseph Francoeur comme l'indique une mention autographe sur la page de titre : « Ce manuscrit me fut donné par M. Caraffe L. violon et timbalier de l'orchestre de l'Opéra sous la direction de M^{rs}. Rebel et Francoeur ». Les frères Parfaict ont pu avoir été en relation avec ce musicien au moment où ils préparaient leur ouvrage.

Les deux frères évoquent, sans trop entrer dans les détails, le conflit qui opposa Francine, désireux de reprendre son privilège, au syndic qui commençait à dégager des profits après avoir remboursé une grande partie des dettes de l'Opéra en 1721. Francine, sous le prétexte de n'avoir pas accès à la comptabilité, demanda au roi et au Régent de lui rendre son privilège. Pour faire preuve de leur bonne gestion, le syndic fit publier un mémoire avec les comptes de l'institution, répondant au passage à certaines attaques de Francine. Le seul exemplaire connu de ce mémoire est actuellement conservé dans les archives de l'Opéra²¹. C'est peut-être cet exemplaire que les frères Parfaict ont consulté et dont ils reprennent les chiffres²², en omettant de reproduire les remarques du syndic qui pouvaient nuire à la réputation de Francine, notamment cette phrase, présente dans le mémoire et supprimée dans le manuscrit, mettant en question l'honnêteté du directeur, « augmentation des places que Monsieur de Francine n'a pas fait mettre sur le registre de recette », laissant entendre que Francine avait empoché le supplément de 2 989 lt 10 s généré par cette augmentation du prix des places.

La mainmise par Francine sur l'Opéra fait l'objet d'un article du *Nouveau Mercure* du mois de février 1721 que citent les frères Parfaict : « M. Dumont, Gouverneur de Meudon, et M. de Francine, qui

18. F-Pan : MC/ET/LXXV/466, traité, 24 septembre 1704.

19. *HARM*, p. 110. L'acte du 24 décembre 1712, provenant des minutes du notaire Louis Durant, est à F-Pan : MC/ET/XCVI/222, *Traité du privilège de l'Opéra*. Il est également signalé en 1753 dans Durey-Travenol 1753, p. 93).

20. F-Pan : AJ/13/1, *Privilège accordé, arrêts rendus et règlement fait par sa Majesté pour l'Académie royale de musique*, 1712-1713.

21. F-Pan : AJ/13/1, III *Direction de l'Opéra, 1721-1767*. Ce document est conservé avec d'autres papiers ayant trait à la direction de Rebel et Francoeur, *Mémoire concernant la régie de l'Opéra et sa situation au premier avril 1721*.

22. *HARM*, p. 25 (152).

étaient ci-devant chargés de la direction de l'Opéra, ont été nommés par la cour pour remplacer M. de Landivisiau qui en était chargé, et les deux premiers continueront d'en avoir l'inspection²³ ». Francine conserve la direction de l'Opéra jusqu'à son départ en 1728, date à laquelle Destouches le remplace et assure l'intérim jusqu'à ce que, deux ans plus tard, Gruer et ses associés fassent une offre de reprise. Les frères Parfaict font erreur dans la notice qu'ils consacrent à Destouches lorsqu'ils indiquent que ce dernier resta inspecteur jusqu'en 1721²⁴. En effet Destouches fut inspecteur général de l'Opéra de 1712 à 1728, puis directeur de 1728 à 1730, date de son départ à la retraite. Les deux frères ne citent aucun des textes officialisant le départ de Francine ni la nomination de Destouches²⁵, mais ils donnent le montant exact de la pension de ce dernier, s'élevant à 16 000 lt²⁶, montant définitif qui ne fut fixé qu'après une négociation avec le secrétaire d'État de la Maison du roi, Francine demandant quant à lui une pension viagère de 20 000 lt :

À Monsieur de Francine, directeur de l'Académie royale de musique, 8 février 1728,

Sur le compte que j'ai rendu au roi de la demande que vous faites, Monsieur, de vous retirer de l'Académie royale, Sa Majesté a approuvé les raisons qui vous y déterminent et en a chargé par son ordonnance de ce jour le sieur Destouches, inspecteur de ladite Académie ; à l'égard de votre pension, Sa Majesté a fait un arrangement très avantageux pour vous et votre famille, puisqu'elle a bien voulu vous conserver votre vie durant 16 000 livres sur le produit de ladite Académie, et assurer 10 000 livres à vos enfants en cas qu'ils vous survivent, à savoir 6 000 livres à monsieur votre fils et 4 000 livres à mademoiselle de Francine ; cette grâce est bien plus complète que si l'on vous avait seulement laissé jusqu'à la fin de votre privilège les 20 000 livres dont vous jouissiez ci-devant ; à l'égard de votre logement au Magasin, comme il vous faut le temps d'en trouver un qui vous convienne, Sa Majesté veut bien que vous y restiez jusqu'au 1^{er} juillet prochain, après lequel temps vous le remettrez, s'il vous plaît, au sieur Destouches²⁷.

La pension annuelle de 16 000 lt accordée à Francine est également mentionnée dans le brevet du 1^{er} avril 1728²⁸.

Le 1^{er} juin 1730, Maximilien-Claude Gruer obtient le privilège de l'Opéra, grâce aux appuis du prince de Carignan et du Régent. Pour réunir les fonds nécessaires à son entreprise, Gruer s'était d'abord associé à Louis-Abraham Coustard, Claude-François Le Bœuf de Valdahon, Louis-Antoine-François Duchesne et Claude Lecomte (jusqu'en octobre 1730), puis à Jean-Louis Hennes et Louis Mogniat (d'octobre 1730 à août 1731). Mais Gruer n'a pas le temps de mettre en œuvre ses projets car, après seulement un an d'activité, son privilège lui est retiré le 18 août 1731 en raison du dîner scandaleux qu'il aurait donné le 4 juin précédent dans son logement du Magasin de l'Opéra, pendant lequel plusieurs actrices de la troupe, M^{lles} Pelissier, Camargo, Mariette et Duval se seraient entièrement dévêtues devant lui et André Campra. Gruer aurait été dénoncé par son ancien associé, Claude Lecomte²⁹, lequel obtient à son tour le privilège pour une durée de trente et un ans, soit jusqu'en 1762. Lui non plus ne reste pas longtemps à la tête de l'Opéra, puisqu'il est remplacé par Louis-Armand-Eugène de Thuret qui obtient le privilège par l'arrêt du Conseil d'État du roi du 30 mai 1733. Thuret est toujours directeur au moment de la rédaction de l'*HARM*. Les frères Parfaict citent bien ces arrêts royaux confirmant le passage du privilège de l'Opéra à Gruer, Lecomte et Thuret, dont la plupart a été retranscrite dans le *Manuscrit Amelot*³⁰ : l'arrêt du Conseil d'État du 1^{er} juin 1730

23. *Nouveau Mercure*, février 1721, p. 151-152. *HARM*, p. 68.

24. *HARM*, p. 94.

25. *Ordonnance du 8 février 1728*. F-Po : RES 562 (4, 12), Maximilien-Claude Gruer, *Factum concernant des personnes ayant fait partie de l'Opéra*.

26. *Mémoires* 1758, f. 109v.

27. *HARM*, p. 44 (174).

28. F-Po : RES-953 (1), p. 35, Lettre de Jean-Frédéric Phélypeaux, secrétaire d'État, à Francine, du 8 février 1728.

29. *Mémoires* 1758, f. 109v.

30. F-Po : RES 562 (4, 12), Maximilien-Claude Gruer, *Factum concernant des personnes ayant fait partie de l'Opéra*.

31. *Mémoires* 1758.

pour Gruer, l'arrêt du 18 août 1731 pour Lecomte et l'arrêt du 30 mai 1733 pour Thuret. Les frères Parfaict ne s'étendent pas sur la raison du retrait du privilège de l'Opéra à Gruer qui espérait le conserver pour une durée de 31 ans, sans doute pour éviter de porter tort à une personne encore vivante lors de la rédaction de leur texte. Le scandale du dîner ne semble pas expliquer (même s'il a pu l'aggraver) le fait que le roi lui ait retiré si rapidement son privilège pour le confier à Lecomte (qui aurait été son dénonciateur). La correspondance du secrétaire d'État de la Maison du roi révèle qu'au contraire, ce serait le refus de Gruer de permettre à un contrôleur royal de vérifier la comptabilité de l'institution qui aurait justifié qu'on lui retirât le privilège. L'arrêt du 19 août 1731 reste vague sur les motifs du roi, disant tout simplement que « a sa Majesté jugé à propos par des considérations particulières à elle connues de révoquer le privilège accordé audit sieur Gruer par ledit arrêt du 1^{er} juin ».

On peut remarquer que dans leur ouvrage, les frères Parfaict ne livrent aucune information sur les associés au privilège de l'Opéra, à l'exception de Dumont : par exemple, ils ne mentionnent pas Pierre Le Tessier de Montarsy, Paul Foissin et Laposte associés à Francine de 1691 à 1694 ; ni Guillaume-Louis Pécour et Giovanni Bombarda associés à Francine de 1702 à 1704 ; ni Arnaud Thoron, sieur de Sancy, et Pierre Peclavé associés à Guyenet de 1704 à 1710. Ils se sont limités à parler des détenteurs du privilège en titre, mais pas des associés bien que ces derniers aient pris une part active dans la direction de l'Opéra.

Dans leur *HARM*, les frères Parfaict font preuve d'une excellente connaissance des noms et des dates d'activité de ceux qui se sont succédé à la tête de l'institution pendant soixante-douze ans. Ils citent les actes royaux qui confirment la validité et la durée du privilège ainsi que l'identité de son possesseur à un moment donné : extrait du privilège de Francine, 1^{er} mars 1689 ; lettres patentes du 30 décembre 1698 ; lettres patentes du 7 octobre 1704 ; arrêt du 12 décembre 1712 ; lettres patentes du 8 janvier 1713 ; arrêt du Conseil d'État du 1^{er} juin 1730 ; arrêt du Conseil d'État du 18 août 1731 ; arrêt du Conseil d'État du 30 mai 1733. Ils citent également plusieurs documents qui appartenait à l'administration de l'Opéra : *Mémoire concernant la régie de l'Opéra*, 1712, acte de cession du privilège du 24 décembre 1712. Enfin, ils ont dépouillé les articles du *Nouveau Mercure* lorsque ce dernier fait état du changement intervenu dans la direction de l'Académie royale de musique. Les auteurs ont très vraisemblablement eu accès aux archives de l'Opéra, celles-là mêmes que Louis-Joseph Francœur a collectées dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Enfin, ils retranscrivent les textes en omettant toutes références qui pourraient être polémiques, soit par égard à Francine et sa famille, soit par égard aux directeurs encore en vie lorsqu'ils rédigent leur ouvrage. Le travail des deux frères a été en grande partie repris dans l'ouvrage de Jean-Baptiste Durey de Noinville et de Louis-Antoine Travenol, qui lui a connu une réimpression augmentée en 1757 et qui est resté longtemps la référence la plus souvent citée sur l'histoire de l'Opéra.

SUR LA DANSE DANS L'*HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE*

Dóra Kiss¹

L'*HARM* des Frères Parfaict fascine, renseigne, interroge et, parfois, irrite. Elle tient de la chronologie et pourtant s'autorise prolepses comme analepses. Elle mélange les genres, mais aussi les styles : elle juxtapose descriptions et anecdotes, notices encyclopédiques et portraits d'artistes. Originale, curieuse, elle emprunte des citations comme des textes non référencés. Volubile et polyphonique, elle dit beaucoup, semblant exhaustive. En particulier, les noms des œuvres (avec les dates des créations et des reprises) ainsi que ceux d'un grand nombre des interprètes de la scène lyrique parisienne y sont largement renseignés. Dans la perspective de la recherche en danse, l'*HARM* est d'ailleurs précisément intéressante dans la mesure où elle dénombre des danseuses et danseurs, pour certaines réalisations scéniques, et parce qu'elle présente quelques portraits d'interprètes et de chorégraphes.

Par ailleurs, bien souvent l'*HARM* sélectionne les informations. Elle paraît d'ailleurs parcimonieuse en ce qui concerne la danse comme langage. L'approche comparatiste, donc la confrontation avec d'autres sources de la même époque traitant du même sujet, permet de lever le doute : l'*HARM* ressemble à bien d'autres écrits à cet égard². À ce propos, il peut paraître compréhensible que la danse ait généralement été qualifiée de « désœuvrée » chorégraphiquement par la critique contemporaine³, parce qu'en effet, en l'absence d'un volume réellement significatif de pièces chorégraphiques décrites, notées ou suffisamment documentées, la notion même de leur répertoire est fragile. De surcroît, la représentation d'une forme de porosité entre la création et l'interprétation de la danse domine, et laisse croire qu'au final, la danse est restée confinée à la fonction de distraction, et au statut de phénomène artistique volatil.

Aurait-il été naïf d'imaginer que la danse puisse être véritablement renseignée par l'entreprise des frères Parfaict ? Sans doute. Et cela d'autant que l'*HARM* s'annonce avant tout comme l'histoire de l'institution opératique française.

Les genres qui se développent dans l'institution se distinguent certes de l'opéra italien parce qu'ils comportent des épisodes dansés mais cela ne suffit pas à ce qu'un réel intérêt se révèle pour l'écriture chorégraphique – d'autant qu'en général, le métadiscours sur les pratiques artistiques s'affirme plus tard. Ainsi, tout ce qui regarde la technicité de la danse – les pas, les phrases, le rapport à l'espace et aux partenaires, les *tempi*, la relation à la musique, le style et ses qualités, bref tout ce qui pourrait être de l'ordre d'un objet d'observation de la danse et déboucher sur la mise au point de critères d'évaluation des arts chorégraphiques – est largement ignoré par les frères Parfaict. Cette technicité est-elle renseignée dès le début du XVIII^e siècle, avec l'invention de la notation Beauchamps-Feuillet ? Certes, mais le phénomène reste relativement anecdotique avec environ cinq cents partitions seulement. Il n'en reste pas moins que la perte d'information est très considérable, en conséquence de ce peu de peine qui est pris pour écrire la danse. Des absences, lacunes ou ellipses textuelles seront en effet reprises dans toute l'histoire des arts vivants, par tradition. N'ont-elles donc pas un intérêt historique aussi bien qu'historiographique ? Et ne méritent-elles pas quelques commentaires ?

DE LA RARE QUALIFICATION DES ŒUVRES BALLETIQUES⁴

Les frères Parfaict évoquent certes les ballets des œuvres qu'ils commentent, mais nous ne savons pas ce qu'ils y évaluent. Quand, pour eux, un ballet est « très bien exécuté », comme *La Princesse d'Élide*

1. Direction générale du département de l'Instruction publique, État de Genève.

2. Voir par exemple Bonnet 1725 ou Durey-Travenol 1753.

3. Pouillaude 2009.

4. Le terme, bien qu'il puisse être pris pour un néologisme, s'impose. En effet, les œuvres ici commentées sont volontiers qualifiées d'opératiques, et cela nous paraît valoir une prise de distance parodique.

(1728), ou « exécuté au mieux », comme la reprise de *Phaéton* de 1730, s'agit-il de l'interprétation de la danse, de la partie instrumentale, du chant ou du jeu théâtral ? Lorsqu'un autre ballet est « brillant », comme *Alceste* (1728), on ignore ce qui l'est. Il en va de même des ballets qualifiés de « galants », tel *Le Triomphe des Arts* (1700), car comment savoir s'il s'agit de la danse, ou de l'intrigue ?

Parfois seulement, les doutes sont épargnés aux lectrices ou aux lecteurs. De *Pomone* (1671), les auteurs écrivent qu'« on voyait les machines avec surprise, les danses avec plaisir, on entendait le chant avec agrément, et les paroles avec dégoût » : ils vantent ici la danse au détriment du livret. Pour la reprise de 1685 d'*Amadis*, ils avancent que « les habits furent trouvés magnifiques, les machines justes, et les décorations très belles », puis ajoutent que « La danse y plut fort, la symphonie encore davantage ». Certes la danse est admirée, mais d'une part elle l'est comparativement moins que la musique par exemple, et d'autre part on continue de tout ignorer d'elle, par manque d'usage de concepts précis comme de descriptions concrètes.

Lorsqu'il s'agit de danse, il est pourtant nécessairement question d'un rôle endossé : un rôle réel, autobiographique, ou fictif. Les livrets permettent de connaître les rôles interprétés, mais les auteurs ne les mentionnent pour ainsi dire pas. Et, paradoxalement, quand l'un retient leur attention, c'est une bizarrerie : ni dieux et déesses, nymphes et princes, ni bergères ou paysans pourtant très souvent mentionnés dans les livrets voire les partitions ; mais des rôles de vieillards⁵ ou de maîtres à danser⁶. Une muse de la danse fait exception, c'est bien peu de chose⁷.

Par ailleurs, la question du style est évoquée très indirectement par les auteurs. Au début de la période couverte par l'*HARM*, le style dominant de la danse, en particulier en France, est bien défini : il s'agit de la *belle danse*. À la fin de la période, un autre s'impose : la pantomime. Selon notre perspective, le premier style correspond à des pratiques éducatives, sociales et spectaculaires de la danse qui ont la particularité d'avoir été théorisées et dont certaines pièces ont été notées⁸. Le style pantomimique en revanche est réservé au spectacle et se démarque de la belle danse par sa dimension narrative. La tension entre l'un et l'autre style n'est pour ainsi dire pas mentionnée par les auteurs, qui n'indiquent de temps à autre qu'une préférence – celle du public, le plus souvent – pour un style plutôt que pour un autre. Trois commentaires le montrent sans équivoque. Le premier regarde *Zaïde reine de Grenade* (1739) : « M^{lle} Barbarina et Rinaldi dit Fossano exécutèrent au divertissement sous le nom des *Bouffons de cour*, une pantomime nouvelle, qui fut encore très goûtée. » On comprend par là que les interprètes, et leur manière de danser, ont séduit. Comme ce commentaire est élogieux et regarde la pantomime nouvelle, on pourrait croire que les auteurs sont progressistes, mais deux de leurs remarques l'infirmement. Pour *Achille et Déidamie* (1735) d'abord, ils notent : « le sautillage continu que le mauvais goût avait introduit dans la danse ». Ils vantent implicitement le style plus ancien de la *belle danse*, empreint des pratiques de la cour qui, contrairement à celles du théâtre, excluent en principe les grandes démonstrations techniques. Un troisième commentaire pourrait marquer le conservatisme des auteurs, et concerne *Les Romains*, ballet héroïque (1736) : « Les critiques ont trouvé peu d'action dans les entrées ; mais ce défaut est commun à tous les nouveaux ballets, où l'on demande moins d'art, que d'esprit et d'amusement. » Pour autant, ces trois remarques ne sauraient constituer un véritable discours critique sur la danse.

DE L'ABSENCE DES INDICATIONS TECHNIQUES, COMME DES DESCRIPTIONS

Les frères Parfait ne sont pas plus généreux pour la description factuelle et technique des chorégraphies. La danse implique des déplacements dans l'espace, qui ont leur typologie : courbes ou droites composées en symétries axiales ou centrales ; éventuellement parallèles. À une échelle inférieure de sa réalisation, la danse comporte aussi des « pas », ou ensembles plus ou moins complexes de mouvements définis des membres et de déplacements du poids du corps d'un pied sur l'autre. Au XVII^e ou au XVIII^e siècle, un « coupé » par exemple est composé de deux déplacements du poids du corps mais

5. En 1708 et 1729, reprises de *Thésée*.

6. En 1721 et 1731, reprises des *Fêtes vénitienes* ; en 1722, des *Saisons* (extrait repris en 1726 dans *Les Stratagèmes de l'Amour*).

7. *Les Fêtes grecques et romaines* (1723).

8. Sur notre point de vue sur la belle danse, voir Kiss 2016, p. 83-180.

aussi d'un plié, d'un tendu et d'un glissé ; et un « pas de menuet », de deux pliés, donc deux relevés mais aussi de quatre déplacements du corps. On peut le lire dans de nombreux traités, par exemple *Le Maître à Danser* de Pierre Rameau (1725), qui est souvent considéré comme le plus important pour la recherche sur la pratique française de la danse, mais qui est pourtant beaucoup moins riche que le *Rechtschaffener Tanzmeister* de Gottfried Taubert (1717). Ces pas passent eux-mêmes par des positions qui, des pieds, se dessinent sur le sol. Les « cinq positions », dont l'invention est prêtée à Beauchamps, sont donc au fondement de tout l'édifice de la danse occidentale, tel qu'il se définit au XVII^e siècle. Toutefois, mis à part que l'on aurait fait des « pas de Borée [bourrée] » dans les *Indes galantes* pour décrire un orage animé par Borée – ce qui peut être pris pour un trait d'ironie – ou que M^{lle} Barberini introduit « l'entrechat à huit » (sa danse « haute » se caractérise en réalité par bien d'autres pas virtuoses⁹), on ne sait rien des pas des œuvres commentées dans l'*HARM*, ni des modifications de leur usage, au cours du temps.

D'ailleurs, s'il s'agissait de relever le champ lexical de la danse à l'intérieur de l'*HARM*, on s'apercevrait qu'il est pauvre. Que le terme de « belle danse » n'apparaisse pas n'est pas surprenant : dans d'autres sources de la même époque, il est également absent, car « danse », plus générique, est préféré. Mais qu'il se trouve si peu de catégorisations est gênant. La désignation des caractères est par exemple exceptionnelle, et, à nouveau, peu représentative. Le plus souvent, les auteurs évoquent des « ballets » ou des « entrées ». Quelques danses sont rarement citées dans le texte ou dans les extraits du *Mercur* : chaconne (9 fois), musette (5), menuet (4), tambourin (4), passacaille (3), passepied (2), loure (2), gavotte (1) ou sarabande (1), mais on n'y trouve ni bourrée, branle, canarie, contredanse, courante, folies, forlane, gigue ni rigaudon, qui pourtant contribuent largement à définir la danse des XVII^e et XVIII^e siècles.

DE L'ABSENCE DE LA CRITIQUE DE LA COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

Autre frustration, qui naturellement découle de leur méthode qui consiste essentiellement à compiler des sources et non à expérimenter le spectacle vivant : les auteurs, à une exception près, ne décrivent généralement pas l'architecture chorégraphique des œuvres ni même des pièces dansées¹⁰.

Prenons la tragédie *Atys*. Dès sa première de 1676, cette œuvre est documentée comme l'une des tragédies lyriques laissant la plus grande impression : elle suscite un « intérêt exceptionnel » de la part de Louis XIV. L'œuvre a bien évidemment toujours été dansée. Mais la chorégraphie, le maître de ballet ou les interprètes ne sont mentionnés ni pour la création ni pour la reprise de 1678. De la reprise de 1682, il nous est dit qu'« on ajouta de nouvelles entrées » ; il faut donc croire qu'il y en eut d'anciennes... Ensuite, à l'occasion de la reprise de 1699, les frères Parfaict écrivent : « Le ballet ne fut pas moins brillant [que l'opéra et sa partie chantée], M^{lle} Subligny y dansa avec ses grâces ordinaires ; Lestang, Pécour et Blondy parurent dans les entrées seules, et c'est à cet opéra que débuta pour la première fois la petite Prévost, l'une des plus célèbres danseuses de l'Opera ». La danse, pour cette œuvre, n'est donc pas sans intérêt. Mais pourquoi ne pas l'avoir écrit jusqu'ici ? Et pourquoi ne pas s'intéresser aux modifications de la chorégraphie d'une reprise à l'autre ? Et, puisque pour *Atys*, nous avons deux danses publiées aux environs de 1713, notées par Michel Gaudrau, et attribuées à Guillaume-Louis Pécour pour la chorégraphie et à M^{lle} Guiot, quand ont-elles paru sur scène ? Des questions similaires se posent en réalité pour toutes les œuvres commentées par les auteurs.

Ainsi, par leur silence si fréquent au sujet des danses, des chorégraphes et des chorégraphies – un silence qui confirme ceux de bien d'autres – les frères Parfaict eux aussi nous laissent penser qu'à leur époque déjà, la volonté de « faire œuvre » est tout autre pour la musique et pour la danse. Cet écart de volonté, cette discrimination de l'attention nous frappe particulièrement pour ce qui est des ballets, qui parfois ne donnent pas même lieu à une allusion sur la danse ni son interprétation.

9. Rita Zambon, « La Barberina (Barbara Campanini) », *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008, p. 36.

10. Voir le commentaire du ballet *Les Indes galantes* (1735), p. 76 (206) : « D'abord les fleurs choisies, etc. »

La manière dont la création chorégraphique a été conçue confirme cette absence d'importance accordée à la danse. Il y a en effet beaucoup d'œuvres reposant sur la danse qui n'ont pas d'identité propre et qui sont moins stables dans le temps que malléables, voire recomposables. Dans certains cas, ce sont des œuvres entières qui deviennent composites. Il en découle des « fragments », ou succession de pièces musicales extraites d'œuvres antérieures sur lesquelles se développent des chorégraphies – dont on ne sait ni si elles sont reprises ou recréées, ni comment elles ont été écrites. C'est le cas des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (1672), du *Carnaval* (1675), comme des *Fragments de Monsieur de Lully* (1702). La reprise de 1708 de ces *Fragments* va jusqu'à revisiter l'ordre des pièces. *Les Nouveaux fragments* (1711), malléables s'il en est, emprunteront des extraits d'autres œuvres qu'en 1702. Et le *Ballet sans titre* (1726) est une œuvre sans identité déclarée comme telle, comme l'indique son titre antithétique.

Autre phénomène qui démontre que la danse ne fait pas œuvre aux yeux des frères Parfaict : des pièces courtes, accolées aux longues, permettent aux plus brillants des danseuses et des danseurs de se produire en reprenant le cas échéant leur propre répertoire, à la manière des solistes de l'opéra dont les airs se retrouvent d'une œuvre à l'autre. Mais ces pièces, en dépit de leur importance, ne bénéficient pas de leurs propres entrées. En 1731 par exemple, et conformément à la définition des opéras-ballets qui sont volontiers réorganisés au fil des reprises, les *Fêtes Venitiennes* sont modifiées par rapport à la version originale ; « on ajouta l'entrée intitulée *L'Opéra* », ce qui ne manque pas d'avoir du succès. Les auteurs précisent : « M^{lles} Camargo et Sallé dansèrent dans ce dernier acte ». Ils valorisent en somme davantage les interprètes que les pièces dansées qui contribuent pourtant à leur célébrité.

Un divertissement dansé, en particulier, est ainsi effacé de la liste des œuvres à part entière et présenté comme une annexe, un faire-valoir : les *Caractères de la danse*. Les auteurs mentionnent ce divertissement de Jean-Féry Rebel dans de nombreuses notices d'œuvres (divertissement d'*Acis et Galatée* (1725), des *Fêtes vénitiennes*, d'*Atys* et de *Thétis et Pélée* (1726), puis *Pyrame et Thisbé*, *Proserpine* (1727), de *Roland et Pourceaugnac* (1728), d'*Alceste*, de *Cariselli* et de *Roland* encore [1729], de *Thésée* [1730 et 1731] et enfin d'*Atys* en 1739). Ils disséminent des informations à son propos : on apprend par exemple que le divertissement est le plus souvent interprété en solo par une femme, mais il peut aussi l'être par un couple mixte ou un couple de femmes. Mais ils ne consacrent pas une notice entière à cette pièce, et pas davantage aux *Éléments* du même compositeur Jean-Féry Rebel, pièce qui a souvent été prise pour instrumentale et qui est pourtant citée parmi les divertissements dansés. C'est ainsi que l'*HARM* ne fait pas exception, en prêtant peu d'importance aux arts chorégraphiques et en ne relayant pas d'informations techniques à leurs égards. On pourrait continuer à le montrer mais soyons maintenant attentifs à la partie pleine du verre.

DU RÔLE DE LA DANSE, SELON LES FRÈRES PARFAICT

Certaines œuvres font certes l'objet de commentaires sur la forme en général. Les auteurs affirment notamment pour *Les Plaisirs de la Paix* (1715) que les « entrées sont liées [entre elles], et ne font qu'un même sujet avec le prologue », autrement dit l'œuvre chorégraphiée adopte une nouvelle unité à la faveur d'une intrigue cohérente. Ce n'est pas un genre conventionné ; en cela l'œuvre ressemblerait au *Triomphe de l'Amour* (1681), qui selon les auteurs n'est « ni un opéra, ni un ballet, mais une suite d'entrées mêlées de récits, propres à composer une magnifique mascarade ». *L'Europe galante* (1698) serait quant à elle un genre à part entière : le premier ballet dit opéra-ballet en quatre entrées, sur le modèle duquel d'autres œuvres verront le jour. Malgré leur rareté, ces commentaires sont relativement intéressants ; ils seront d'ailleurs retenus longtemps dans les histoires de la musique comme de la danse.

Ensuite, la vision de la danse véhiculée par les frères Parfaict évolue. D'abord, la danse, en tant que qualité naturelle, contribuerait à donner de la crédibilité aux plus prestigieux des artistes. Cela apparaît en effet dans le portrait de Lully qui suit la notice des *Fêtes d'Amour et de Bacchus* (1672). Selon les auteurs, Lully « eût presque autant de part aux ballets des opéras suivants, que Beauchamps¹¹ ».

11. Voir la suite de ce passage dans l'*HARM*, p. 26.

Sa maîtrise innée des arts chorégraphiques relève bien évidemment du mythe (et montre à quel point on admet par ignorance qu'il peut y avoir un talent naturel pour la danse, alors que comme tous les arts, le travail technique est indispensable); elle est néanmoins significative de la construction d'une image des arts chorégraphiques en général. En 1672, ils seraient la manifestation naturelle de la grâce, du bon goût et de la vivacité, donc le propre du génie et en conséquence un des attributs de Lully. À ce moment de l'*HARM*, si la danse est expressive et éloquente, c'est par essence, et non par art – au sens d'artifice. Cette figure de l'artiste naturel va, semble-t-il, s'étioler au cours du siècle. Louis-Gaulard Dumesny est présenté en ces termes : « L'acteur de son temps le plus à la mode avait précédemment appartenu à M. Foucault en qualité de cuisinier, d'où Lully l'avait tiré à cause de sa belle voix pour le placer dans son opéra ». Ce chanteur a certes « une physionomie extrêmement noble » et une « belle voix », mais il reçoit une « instruction ». Et comme elle ne lui réussit pas – il n'a jamais su lire la musique –, il ne fait finalement pas carrière. Après lui, on cessera, dans l'*HARM*, de considérer que seules les dispositions suffisent et on insistera sur le parcours et sur l'habileté à acquérir des compétences spécifiques et professionnelles.

L'*HARM* construit ensuite une représentation de la danse comme d'un art maîtrisé par des chanteurs, mais souvent délaissé au profit du chant. Marie-Louise Desmatins, citée après la notice de *Persée* (1682), a du talent pour la danse mais se consacre finalement au chant. Pierre Chopelet, haute-contre, danse avant de chanter mais il lui est conseillé de « préférer ce dernier talent ». Ces deux figures illustrent la prépondérance de la musique par rapport à la danse, qui est un peu contredite par la figure de M^{lle} Mariette, construite par allusions successives : elle est de son côté actrice chantante et dansante.

La danse va donc être graduellement l'apanage des professionnels et ce n'était pas le cas au début de l'*HARM*. Pour le *Ballet royal de la nuit* (1653), le seul danseur mentionné est le roi Louis XIV, mais ce roi en costume solaire n'est pas la seule figure de ce ballet : la danse nocturne de sorcières à n'en pas douter a été interprétée, mais peut-être était-ce par des professionnels dont les prestations n'ont pas été commentées à ce moment-là, pour des raisons politiques évidentes. À partir de 1653, il ne s'ensuit que huit autres mentions de nobles danseurs, la première apparaissant en 1672. Le privilège que Lully a obtenu à la défaveur de Perrin comporte une précision relative aux interprètes, que les frères Parfaict citent : « Nous voulons, et nous plaît, que tous les gentilshommes et demoiselles puissent chanter aux dites pièces, et représentations de notre dite Académie royale, sans que pour ce ils soient sensés déroger au dit titre de noblesse, ni à leurs privilèges, charges, droits, et immunités ». L'opéra émergent, les aristocrates veulent donc encore se produire sur scène. La seconde mention prend place dans la notice des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (1672) : le premier acte aurait été dansé par le roi cette année-là. La troisième mention de nobles danseurs figure dans la même notice et signale que « M. Le Grand, M. le duc de Monmouth, M. le duc de Villeroi, et M. le marquis de Rassen, parurent dans le ballet, et choisirent pour danser avec eux les S^{rs} Beauchamps, et Saint-André, Favier l'aîné et Lapière ». Cette indication atteste que les nobles se présentent sur scène avec le soutien de professionnels. La quatrième mention renseigne les interprètes du *Triomphe de l'Amour* (1681) : « M. le Dauphin et Madame la Dauphine y dansaient, ainsi que Mademoiselle ; Mad. la princesse de Conti, M. le prince de Conti, M. le duc de Normandois, et Mademoiselle de Nantes, avec ce qu'il y avait de jeunes personnes les plus distinguées à la cour, tant hommes que femmes. » Il est intéressant que des femmes nobles dansent bien avant que des professionnelles soient appréciées sur scène. La cinquième mention regarde *Persée* (1682) : les auteurs relèvent que le jeune prince Leopold-Ignaz-Joseph de Dietrichstein danse seul une entrée. La sixième, dans le *Le Temple de la Paix* (1685) : « Madame la princesse de Conti, Madame la duchesse de Bourbon, Mademoiselle de Blois, M. le comte de Brionne, et plusieurs dames et seigneurs de la cour [...] voulurent danser ». Ensuite – on l'apprend dans la notice de la reprise de 1738 de la comédie-ballet *Le Carnaval et la Folie* qui a été métissée d'une autre pièce – un air du *Ballet de Cardenio* a été dansé par le roi « sur le théâtre des Tuileries » en 1720. Et, enfin, la huitième et dernière mention de nobles danseurs apparaît en 1721 : « Le dernier jour de [l'année 1721], le roi fit exécuter sur son théâtre des Tuileries un ballet nouveau intitulé *Les Éléments*, composé de quatre entrées et d'un prologue, qui a pour titre *Le Chaos*. Sa Majesté dansa dans ce ballet, qui était le troisième qu'on eut fait pour elle. » On se doute avec celle-ci que les auteurs n'ont pas

renseigné exhaustivement la participation des nobles aux productions de l'Académie royale de musique. Inexorablement, ils vont cependant se retirer.

DE LA PROFESSIONNALISATION DE LA DANSE

Pour ce qui est des danseurs professionnels, il en va comme des danseurs nobles : les frères Parfaict, bien qu'ils renseignent la distribution des reprises, n'ont pas renseigné leurs interventions de manière exhaustive. Onze notices seulement apportent des listes d'interprètes relativement fournies. Ainsi, la notice du ballet *Cadmus et Hermione* (1690) dénombre sept femmes et quatorze hommes, dont on ne sait ni ce qu'ils ont dansé, ni à quel moment de l'œuvre¹². Pourtant le livret est précis, où une dizaine de didascalies concernent la danse, tant dans le prologue que dans trois des actes suivants. Cet exemple illustre à quel point les notices des auteurs, même lorsqu'elles paraissent généreuses comparativement à d'autres, restent incomplètes (dans une perspective actuelle qui peut faire prendre le risque d'oublier que la compilation de sources n'était pas simple à leur époque).

Pour ce qui est du nombre des danseuses et des danseurs présents sur scène, en général seules les figures saillantes sont nommées dans les notices d'œuvres (les membres du corps de ballet sont dénombrés dans une dizaine de cas sur lesquels nous reviendrons). Ensuite, le moment des œuvres (prologue, troisième acte...) est rarement indiqué avant 1728 – quelques exceptions : pour *Les Saisons* (1700), les auteurs écrivent : « Mademoiselle Prévost exécuta au gré du public un pas de deux dans le divertissement de la 3^e entrée, et un autre avec David Dumoulin, au 4^e acte ». Finalement, ce n'est qu'aux alentours de 1730, quand certaines interprètes féminines de la danse sont érigées en célébrités, particulièrement la Sallé et la Camargo, que les auteurs s'attardent à de telles précisions. Par ailleurs, alors qu'ils renseignent si bien les reprises, et que l'on peut se douter que les chorégraphies sont souvent entièrement recrées, les remarques sur les changements d'une version à l'autre ne sont qu'allusives. Ils nous glissent pourtant que les danseurs et danseuses, comme Lestang, Pécour et M^{lle} Fontaine, écrivent leurs propres entrées, ce qui laisse penser qu'un renouvellement constant de la matière chorégraphique a eu lieu, au bénéfice du succès des spectacles de l'ARM.

L'*HARM*, parce qu'elle court sur presque un siècle et fournit de nombreux noms d'interprètes, parvient à compenser en partie le manque d'information dont la danse pâtit dans la tradition écrite occidentale. Afin d'en rendre compte, il nous a semblé opportun de donner quelques statistiques sur le nombre des mentions de danseurs et danseuses qui est donné, et d'en relever la variation suivant les époques¹³.

Ainsi, pour les danseurs du corps de ballet, les noms sont naturellement plus nombreux que pour les solistes. Pour l'opéra-ballet *Les Saisons* (1695), les tragédies *Hésione* (1700), *Roland* (1705), *Phaéton* (1710), *Thésée* (1720), *Roland* (1727), *Phaéton* encore (1730), puis *Thétis et Pélée* (1736) et enfin *Proserpine* (1741), le nombre des femmes varie de huit à treize, celui des hommes de dix à dix-neuf. Environ deux cent vingt apparitions d'interprètes des danses sont ainsi documentées. Ce chiffre laisse entrevoir que le matériau que nous livre les frères Parfaict, bien qu'incomplet, se prête à être exploité¹⁴.

Beaucoup plus systématiques sont les mentions d'interprètes solistes, dans les commentaires sur les œuvres. Chronologiquement elles apparaissent avec *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (1672), où quatre hommes sont cités. Pour la reprise de *Cadmus et Hermione* (1674), Louis Pécour est dit « dansant avec toute la noblesse possible » et s'illustre comme successeur de Beauchamps en tant que compositeur de ballet. Ensuite, pour la reprise du *Triomphe de l'Amour* (1681), Lully supplée aux interprètes féminines nobles de la création par quatre danseuses professionnelles, citées pour la première fois. À lire les frères

12. Les interprètes de la danse sont systématiquement classés par genre dans l'*HARM*.

13. Pour rechercher un nom en particulier, le lecteur voudra bien utiliser l'index des noms en fin du présent volume afin de connaître la forme autorisée utilisée partout. La chronologie des carrières des danseurs se lit dans le *DOPAR* 2019. Pour la distribution d'une œuvre en particulier, se reporter à la transcription de l'*HARM* qui fait le second volume de la présente édition.

14. Il l'a été, notamment, dans le *DOPAR* 2019, qui retrace la carrière des danseurs à partir d'éléments extraits de diverses sources, dont l'*HARM*.

Parfait, on peut supposer qu'il y en eut davantage (on sait aussi qu'elles ont eu du succès et ont été à nouveau engagées pour la reprise de *Proserpine* de la même année). Après quoi, une note sur *Armide* (1686) mentionne que Pécour et Lestang dansèrent, tandis que le commentaire des *Saisons* (1695) cite un interprète de chaque genre, avec en note la liste des interprètes. Le commentaire sur *Proserpine* (1699) nomme trois hommes et trois femmes et la même année, pour la cinquième reprise de *Alys*, deux femmes et trois hommes sont nommés. Pour *Omphale* (1701), deux femmes sont louées, et, plus modestement, six hommes.

Pour 1702, le commentaire de la troisième reprise de *Phaéton* ne mentionne qu'un homme, celui de la reprise de *Acis et Galatée* deux femmes dont les prestations sont admirées. En 1703, pour la troisième reprise de *Persée* (1703), on mentionne pour la première fois M^{lle} Sallé – elle sera très célèbre –, pour la reprise de *Psyché*, deux femmes et un homme et pour *Les Muses* apparaissent des détails sur cinq danseuses mais aucun danseur. En 1704, une seule pièce mentionne un interprète de chaque genre qui, selon les auteurs « commencèrent dans [*Isis*] à être goûtés du public ». Les commentaires sur les œuvres données en 1705 mentionnent des danseuses ou danseurs : pour *Alcine* une femme et deux hommes, pour *Bellérophon* deux femmes et six hommes, pour la reprise de *La Mort d'Hercule* deux femmes et trois hommes dont il est précisé qu'ils dansent des « entrées seuls ». Pour 1706, le commentaire sur *Alceste* mentionne deux femmes et quatre hommes.

Cette première partie de l'*HARM* contient certes des mentions d'interprètes, mais particulièrement peu d'œuvres sont commentées pour ce qui est de la danse puisqu'on en dénombre environ quatre-vingt-dix qui ne le sont pas.

Entre 1707 et 1721, la densité des commentaires sur la danse est un peu plus forte mais reste modeste. Alors que plus de cinquante pièces sont présentées dans l'*HARM* sans aucun commentaire relatif à la danse, moins d'une vingtaine nomment les interprètes de la danse. Ce sont les reprises des *Saisons* et de *Thésée* en 1707, en 1710 la création des *Fêtes vénitiennes* et la reprise de *Persée*, en 1711 la création de *Iphigénie* et la reprise de *Amadis de Grèce*, pour 1713 la création de *Médée et Jason*, en 1716 la reprise de *Alceste*, en 1717 la création des *Fêtes de l'Été* et la reprise de *Roland*, la création de *Hypermnestre*, celle de *Vénus et Adonis* et celle de *Tancrede*, enfin la reprise de *Isis*. Pour 1718, il y a les reprises de *Bellérophon* puis de *Amadis de Gaule*. En 1720, création de *Polydore* et reprise de *Scylla* et enfin, pour 1721, la reprise des *Fêtes vénitiennes*. Dans tout cet intervalle, le nombre de solistes nommés varie d'un à quatre pour les hommes, et d'un à six pour les femmes ; un calcul permet de montrer que le nombre des mentions est presque équilibré, avec une quarantaine d'individus de chaque genre.

La période des onze ans qui suivent couvre le pic des mentions concernant la danse, et, particulièrement ses interprètes. Pour 1721 sont concernées la reprise des *Saisons* ; celle du « Bal » des *Fêtes vénitiennes* intervient en 1722 avec celle de *Persée*. Pour 1723, les danseurs sont nommés pour la création de *Pirithoüs*, de *Philomèle*, des *Fêtes grecques et romaines* et pour la quatrième reprise de *Thétis et Pélée*. Pour 1724, trois reprises : *L'Europe galante*, le ballet des *Âges* et *Armide*. De 1721 à 1724, les commentaires nomment jusqu'à cinq hommes et autant de femmes.

C'est en 1725 que paraissent pour la première fois les *Caractères de la danse* ; cette pièce au succès colossal, à n'en pas douter, explique l'augmentation visible de l'intérêt pour les arts chorégraphiques et leurs interprètes féminines. De 1726 à 1728, les noms sont mentionnés dans les pièces suivantes : en 1726, création de *Ajax*, reprise des *Amours déguisés* et création de *Pyrame et Thisbé*. En 1727, reprise de *Proserpine*, création de *Médée et Jason* et du *Jugement de Paris*, celle des *Amours des dieux*, puis quatrième reprise de *Roland*. Pour 1728, à huit reprises, les commentaires d'œuvres portent attention aux interprètes des danses : création de *Orion*, reprise de *Pourceaugnac*, de *Bellérophon*, de *Hypermnestre* et des *Amours de Protée*, création de *Tarsis et Zélie*, enfin reprise de *Alceste ou le Triomphe d'Alcide*. Ici, les chiffres sont similaires à la période 1721-1724, avec un nombre d'hommes allant d'un à sept, et de femmes allant d'une à quatre.

L'année 1729 comprend huit œuvres qui sont l'occasion de remarques, parfois très fournie, sur les interprètes des danses ; la danse y est ainsi abordée avec une attention nouvelle. *La Fantaisie* qui

suit la reprise de *Tancredi* emploie une femme et deux hommes tandis que l'opéra en emploie deux et deux. Dans la pièce *Serpilla e Bajocco* ou *Le Mari joueur*, deux femmes et trois hommes dansent, deux et deux dans *Les Nouveaux fragments* puis trois et trois pour *Les Amours des déesses*. Pour la reprise d'*Hésione*, on en voit un et une, tout comme dans la création du *Parnasse*. Pour la huitième reprise de *Thésée*, la répartition des parties solistes dansées nous est donnée et, plus novateur, sept femmes sont observées et seulement trois hommes.

L'année 1730 amorce la pente descendante de l'intérêt des frères Parfaict pour les interprètes de la danse. Outre le commentaire sur *Les Caractères de la danse*, seuls trois commentaires leur portent quelque attention : *Cariselly*, la reprise de *Télémaque et Calypso* et *Le Caprice d'Erato*, divertissement qui remplace le prologue du *Carnaval et la Folie* lors de sa reprise. En 1731, la reprise de *Phaéton*, puis celles des *Fêtes vénitiennes* et d'*Amadis de Gaule*. En 1732, six œuvres renseignent sur les interprètes des danses : la tragédie *Callirhoé*, les reprises des *Fêtes vénitiennes* et d'*Amadis de Gaule*, la création du ballet des *Sens*, les reprises de *Scylla* et d'*Isis*. Durant ces trois années, le nombre des hommes varie d'un à cinq, les femmes d'une à six.

Pour les onze années (1721-1732) durant lesquelles les auteurs prêtent la plus grande attention aux interprètes des danses, nous croyons donc pouvoir dénombrer cent dix mentions de femmes, contre cent d'hommes. Une autre étude quantitative pourrait être intéressante, qui permettrait de savoir combien de fois de mêmes noms sont cités, respectivement de femmes et d'hommes.

Dès 1733, la lecture de l'*HARM* laisse penser qu'aucune grande figure de la danse n'émerge. Cette année sont citées *Omphale*, *L'Empire de l'Amour*, *Les Fêtes grecques et romaines* et *Issé*. Pour 1734, il n'est question que de *Pirithoüs*, des *Éléments* et d'*Acis et Galatée* ; pour ces deux années sont cités entre une et cinq femmes et entre un et quatre hommes.

Le nombre d'œuvres commentées pour les interprètes des danses restera modeste jusqu'à la fin de l'*HARM* : pour 1735, année où la Camargo se retire de la scène, il y en a trois : *Les Indes galantes*, *Scanderberg* et *La Provençale*. Pour 1736, des danseurs sont nommés pour la reprise de *Thétis et Pelée*, la création des *Voyages de l'Amour*, la reprise de *L'Europe galante*, enfin la reprise de *Médée et Jason*. Pour 1737 sont cités la reprise de *Cadmus et Hermione* et *Les Éléments* ; pour 1738 la reprise d'*Atys* et les *Caractères de l'Amour*. L'année 1739 donne lieu à cinq mentions d'interprètes des danses : *Les Amours du printemps*, *Zaïde reine de Grenade* (où le nombre de cinq femmes et quatre hommes nous laisse imaginer que la chorégraphie a dû être un exemple de porosité entre les styles chorégraphiques d'émergence française et italienne), *Les Sens* et *Dardanus*. En tout dernier lieu, pour 1740, les commentaires qui détaillent les noms des danseurs sont ceux des reprises de *Pyrame et Thisbé*, de *Jephté*, des *Fêtes vénitiennes* et d'*Amadis de Gaule*. Pour cette période, notre repérage montre un nombre d'hommes allant d'un à cinq, et de même pour les femmes. L'équité des mentions est presque atteinte, avec un peu plus de cinquante mentions dans chaque genre.

LES PORTRAITS DE DANSEURS

Les portraits des danseurs, qu'ils fassent l'objet d'une notice propre ou qu'ils constituent des digressions dans une notice d'œuvre, sont eux aussi riches en informations. Ils ne sont que partiellement repris dans leur ordre d'apparition, afin de souligner surtout les changements du métier d'interprète des danses, la perméabilité de leurs styles et l'expression de genres qu'elles supposent.

Trois hommes commencent par être portraiturés, Beauchamps le premier. Vanté comme interprète et maître de ballet, il est « plein de vigueur et de feu », danse « en tourbillon », et enseigne mieux que personne. Par ailleurs, il serait autodidacte. Mais le chorégraphe n'est pas seulement vanté : à l'occasion du commentaire sur *Cadmus et Hermione*, dont le maître de ballet est Pécour, les auteurs rappellent « le peu de variété qui régnait » dans les entrées de Beauchamps.

Guillaume-Louis Pécour est portraituré dans l'année 1674 de l'*HARM*, date à laquelle il apparaît sur scène pour la première fois. Bel esprit, grand lecteur, il ferait progresser la chorégraphie en qualité de maître de ballet. Mais il est aussi conservateur, en particulier comme danseur. Il brille à l'origine

dans les ballets de cour, dansant « avec toute la noblesse possible », dans la première tradition de la *belle danse*.

Deux ans plus tard, c'est Anne Lestang le cadet qui est mis en évidence par un portrait. Compté parmi les premiers interprètes de la danse noble, il est beaucoup vanté pour son physique régulier (taille avantageuse, beaux bras, jambes bien faites).

Pour 1681, année de l'introduction des danseuses sur la scène de l'Académie, M^{lle} Fontaine est citée. Brillante, elle compose ses propres entrées de ballet – ce qui montre que les maîtres de ballet seuls n'inventent pas toutes les danses. Ses caractéristiques physiques sont valorisées : elle est grande, bien faite, assez jolie et a de beaux yeux.

C'est un autre portrait de femme qui suit dix ans plus tard, celui de Marie-Thérèse Subligny, qui succède précisément à M^{lle} Fontaine pour les grandes entrées. La « meilleure danseuse de son temps » a les genoux en-dedans, cela veut-il dire qu'on les voit ? En tout état de cause, ses qualités d'interprètes dépassent ce défaut physique, compensé par d'autres qualités communes : petite taille, qui sera de plus en plus appréciée pour les interprètes des danses.

En 1695, six interprètes sont portraiturés. Claude Ballon aurait avant tout des qualités d'interprète : une oreille d'une exactitude parfaite, grâce, légèreté, mais aussi un air tendre dans ses attitudes et « surtout dans ses pas de deux ». Ces qualités sont accordées avec son physique : grâces de la figure, régularité de la taille, petitesse « propre à la danse », belles jambes, bras admirables. Indépendance des membres et ornementation enrichie s'observent probablement. Ensuite, comme Beauchamps et Pécour, Michel Blondy est aussi à la fois danseur et maître de ballet. Il ne rompt pas avec la tradition ; en effet, ses ballets seraient « bien dessinés », peut-être comme ceux de Beauchamps, et « variés » comme ceux de Pécour. Après quoi, Élisabeth du Fort, « excellente danseuse, surtout pour la danse d'Arlequine » est la première danseuse portraiturée par les frères Parfaict. « Passablement jolie », elle aurait un air « fier et hardi au théâtre », ce qui laisse penser que la scène est propice à l'affirmation des femmes. Enfin Pierre Deschars serait « le danseur de l'Opéra le plus réjouissant ». Il excelle particulièrement « dans le comique » et dans la « danse à deux visages dans le *Ballet des Saisons* ». Dans son portrait est enchâssé celui de sa femme, qui « excelle autant dans la danse sérieuse que lui dans le comique ». Sa grande taille est remarquée, comme son sérieux constant en dansant. Ces trois remarques, ensemble, montrent que les registres de la danse varient et que la seule danse noble ne suffit plus à satisfaire le public. Par ailleurs, le fait qu'une danseuse soit aussi l'épouse d'un danseur montre que la scène n'est pas nécessairement un lieu d'émancipation libertine pour les femmes.

Françoise Prévost, dont la carrière remarquable débute selon les auteurs en 1691, est portraiturée plus tard, et pour avancer qu'à l'Académie royale de musique elle est si connue qu'il n'est pas la peine d'en parler : trace, s'il en est, du fait que l'*HARM* se justifie non pas seulement pour reproduire mais aussi pour ajouter aux bruits de couloirs.

Presque dix ans passent sans un portrait de danseur ou de danseuse ; et c'est François-Robert Marcel qui vient ensuite, pour l'année 1704. Selon les Parfaict « il a été de la plus belle figure du monde pour les danses nobles. Personne n'a dansé le menuet avec plus de noblesse, et de grâce. » La forme de la remarque, comme son contenu, montre ce que d'autres sources confirment, par exemple certaines lettres de Jean-Jacques Rousseau : Marcel compte parmi les conservateurs de son temps.

De M^{lle} La Ferrière, il est dit peu de choses. Ce n'est pas le cas de M^{lle} Guyot dont le portrait paraît pour 1724, au début de l'engouement pour la danse dans l'*HARM*. Ses qualités, sous la plume des frères Parfaict, semblent conventionnelles : brillance, excellence, noblesse et « grâces infinies ».

En 1729 M^{lle} Mariette est présentée comme une jeune danseuse encore en formation auprès de Blondy. On voit en elle une nouvelle étoile, à la suite de la Prévost, la Camargo ou la Sallé. On vante sa petite taille, son oreille, sa vivacité comme son visage et ses bras. Sa carrière est néanmoins peu documentée dans la suite de l'*HARM*.

Le commentaire dithyrambique fait sur la Sallé n'est pas présenté sous la forme d'une notice à part. Danseuse tantôt « assez commune » tantôt « parfaite », elle est l'« ornement des ballets », elle

semble « admirable par sa force et son agilité surprenante ». Elle a été portraiturée par une gravure de Larmessin accompagnée de vers qui traduisent bien l'idéal de la belle danse tardive à l'occasion de son retour sur la scène parisienne (la reprise des *Fêtes vénitienes* de 1731). Cette forme de reconnaissance marque une volonté politique de laisser le souvenir d'un des sommets de l'art français de la danse, mais les frères Parfaict ne la nourrissent pas.

Quant à la Camargo, elle aura révolutionné la danse féminine de son temps. Contrairement aux hommes présentés dès le début de leur carrière, elle n'est pourtant portraiturée par les auteurs qu'au moment de sa retraite, c'est-à-dire en l'année 1735. Il en est dit que lorsqu'elle apparaît à Paris, en 1726, elle est danseuse de l'Opéra de Bruxelles et élève de M^{lle} Prévost, qu'elle surpasserait à plusieurs égards. Elle est immédiatement perçue comme « des plus brillantes danseuses », et possède des qualités louées chez ses collègues masculins : justesse de l'oreille, légèreté, force. Cette comparaison implicite ne lui vaut pas que des éloges. Car certes « bel esprit », elle semble avoir été trop technicienne aux yeux de certains : elle n'aurait « d'autre mérite que celui de sauter ».

La D^{lle} Barbarina, qui « attira un très grand concours par une entrée qu'elle dansa avec beaucoup de grâce et plus encore de justesse et de légèreté » appartient au modèle d'interprètes des danses qui, de génération en génération, progresse sur le plan technique. Son caractère de danse est dans celui de M^{lle} Camargo, mais, compétence remarquable, elle « passe l'entrechat à huit avec une vivacité surprenante ». Elle innove d'une autre manière encore : elle exécute « un pas de deux avec un nouveau danseur italien » : Rinaldi, l'un des précurseurs de la pantomime. Elle ne bénéficie pas plus d'une notice que son très fameux partenaire mais son portrait, citation d'un article du *Mercur*, paraît dans l'*HARM* en l'année 1739.

Rinaldi, Napolitain, bénéficie d'un commentaire propre aux frères Parfaict, selon qui il est l'« un des plus excellents pantomimes qu'on ait vu en France ». Il fait « le plaisir de la cour et de la ville » en dépit des « personnes de goût qui s'élèvent « contre ces divertissements, qu'ils trouvaient peu convenables à un spectacle aussi grave que celui de l'Académie royale de musique ». Les danses nouvelles qu'il promet, désormais, « ne [cessent] d'attirer par leur nouveauté une foule de spectateurs et [l'emportent] sur les pièces [d'un] opéra [...] plus noble et plus grave. » On pourrait sentir, à ce commentaire, que les frères Parfaict ne sont pas partisans des révolutions esthétiques en cours.

En conclusion, c'est peu dire que les frères Parfaict n'ont développé que peu de regard critique autonome sur la danse de leur temps. Ils n'ont pas donné les outils nécessaires à penser la danse, pour mieux la situer dans un processus de transformation qui, sans avoir de valeur de progression, tend néanmoins vers la narration. Non, nul discours, et néanmoins, les frères Parfaict laissent entendre que le métier de la danse est tout simplement né durant la période couverte par l'*HARM*. La danse, d'abord prise pour innée et naturelle, est devenue une compétence acquise de plus en plus réservée à des professionnels, hommes d'abord, puis femmes.

C'est peu dire également que la danse a été de toute évidence un espace privilégié de visibilité pour les femmes durant la période couverte par l'*HARM*. Les figures dominantes féminines sont plus valorisées que pour les hommes (à l'aide de notices plus développées et des portraits gravés qui y sont cités) même si, dans les faits, elles restent sans doute insuffisamment valorisées en regard de l'importance de leur contribution au succès de l'Académie royale de musique. Ainsi, les Parfaict livrent un matériau précieux aux chercheuses et chercheurs en danse, principalement par les brèves mentions des danses et par les très nombreux noms cités¹⁵, non seulement pour inventorier leurs contributions, mais surtout pour témoigner d'un regard sinon critique, du moins largement conditionné par une perspective qui valorise l'institution avant l'œuvre, qu'il s'agira de continuer d'analyser, notamment pour le mettre à distance.

15. Les noms d'artistes dansantes et dansants sont bien plus nombreux que ce qui se trouve dans la *Bibliothèque des théâtres* de Maupoint (1733) ou dans les *Recherches sur les théâtres de France* de Beauchamps (1736), qui toutes deux traitent aussi de l'Opéra.

LA PLACE DE LA PARODIE DANS L'HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE DES FRÈRES PARFAICT

Judith LE BLANC¹

CE QUE « PARODIE » VEUT DIRE

Les frères Parfaict utilisent le mot « parodie » dans toute l'acception polysémique du terme. La parodie est en effet une notion polymorphe et le terme a recouvert aux XVII^e et XVIII^e siècles des pratiques hétérogènes. Au sens musical et premier du terme, la parodie désigne le fait de mettre des paroles sur une musique préexistante. C'est le sens que lui donne Grimarest en 1707 dans son *Traité du Récitatif*: « les musiciens admettent de trois genres de paroles mises en musique : le récitatif ; l'air ; le canevas, ou la parodie. [...] Les vers de l'air, ou du récitatif, se composent avant que d'appliquer les notes aux paroles : au contraire du canevas, ou de la parodie, qui sont des paroles que le poète applique à une musique déjà composée² ». La parodie désigne donc à l'époque, « soit des paroles nouvelles adaptées à un air connu, soit, par extension, des paroles ajoutées à un morceau de musique instrumentale³ ». En ce sens, tout vaudeville est déjà une parodie. C'est une composante importante de la culture musicale essentiellement urbaine au XVIII^e siècle où le recyclage de la musique est une pratique courante. Les Parfaict recourent à cet usage musical dans la première mention du mot qui se trouve dans une note de bas de page au sujet de la création d'*Alys* en 1676 ; cette note « B » cite une chanson qui se moque de Quinault sur un air du divertissement aquatique de l'acte IV scène 5 (*HARM*, p. 35) : « Parmi le nombre de couplets qu'on fit contre Quinault, en voici un qui m'a paru le moins mauvais. C'est une parodie de l'air *D'une constance extrême* : « D'une constance extrême / Quinault suivant son cours ; / Va s'embrouillant lui-même, / Dans le jargon d'amours. / Ne faut-il pas qu'on l'aime, / Pour le suivre toujours ? ». Dans ce couplet satirique, le degré d'intertextualité et de saillance de la cible dans son produit dérivé est important. Ce couplet est donc parodique au double sens du terme.

On trouve ensuite le terme « parodie » pour désigner ce qui s'apparente davantage à une « critique » de l'opéra *Achille et Polyxène* sur l'air *Réveillez-vous belle endormie*. Il s'agit d'une sorte d'opéra en raccourci qui passe au crible linéairement l'intrigue de Campistron en la tournant en dérision (*HARM*, p. 65-66). Les termes « parodie » et « critique » sont largement interchangeables pendant la première moitié du XVIII^e siècle et très souvent synonymes sous la plume des auteurs de l'époque. Cette indifférenciation relative, qui concerne également le mot « censure » que les Parfaict emploient aussi⁴, est alors monnaie courante⁵. La parodie, comme la critique, s'inscrit dans un rapport métatextuel vis-à-vis d'une œuvre-source et demeure un ouvrage de circonstance. Mais ce qui distingue la critique, c'est qu'elle sanctionne le plus souvent des échecs, alors que la parodie consacre des succès. Elle exerce ainsi davantage une fonction de *censure*. La parodie dramatique, qui dégrade le livret dans un registre burlesque et l'adapte sur des airs de vaudevilles, est de son côté une forme d'hommage paradoxal et procure même à sa cible une publicité importante qui ravive le goût du public pour le ballet parodié.

Les frères Parfaict citent de nombreuses parodies dramatiques d'opéras, mais sans systématisme ni souci d'exhaustivité. Peut-être réservaient-ils à d'autres ouvrages et notamment à leur *Dictionnaire*

1. Université de Rouen – CÉRÉdI UR 3229.

2. Grimarest 1740, p. 123-124.

3. Masson 1930, p. 103 n. 1.

4. Par exemple p. 102 : « Ceci suffit pour justifier les critiques, et les parodies faites sur cet opéra [*Omphale* de Destouches et Houdar de La Motte], qui malgré toutes les censures a mérité le succès qu'il a eu dans sa nouveauté, et dans les reprises ».

5. Voir Le Blanc 2015.

des *Théâtres de Paris*⁶ la mention systématique des parodies dramatiques ? Effectivement, la densité des parodies citées y est plus importante que dans l'*HARM*.

Autre pratique de la parodie mentionnée par les frères Parfaict, celle de la parodie occasionnelle ou sporadique, qui consiste à extraire un air de sa source originelle et à l'intégrer dans un autre contexte dramatique. C'est le cas de parodie d'*Astrée* de La Fontaine et Collasse intégrée par Palaprat dans *Arlequin Phaëton* en 1692 et citée par les Parfaict en note (*HARM*, p. 74, note (A)).

Sur le terrain de la parodie, il arrive parfois, peut-être par manque de temps, étant confrontés à une masse de documents considérable, que les Parfaict formulent des hypothèses qui s'avèrent erronées et qu'ils auraient pu écarter s'ils avaient préalablement consulté les sources des œuvres qu'ils mentionnent. Par exemple, au sujet de *La Naissance d'Amadis* de Regnard, l'une des pièces italiennes les plus subversives de l'Ancien Théâtre Italien représentée en octobre 1694, ils préjugent qu'*Amadis* de Lully et Quinault « a pu être joué cette année par l'Académie royale de musique, sans vouloir cependant l'assurer. C'est sur une semblable conjecture [qu'ils croient] qu'on y a repris *Bellérophon*, dont on trouve une critique dans la IXe scène de la comédie des Italiens qui a pour titre *Le Départ des Comédiens*, qui parut pour la première fois le 24 août de la même année » (*HARM*, p. 83). En réalité, *Amadis*, créé en 1684 a été repris en 1687⁷ mais *a priori* pas en 1694. Cependant le roman d'*Amadis de Gaule* – tout comme *Bellérophon* – fait alors partie de la culture collective. Ces comédies jouées au Théâtre Italien ne sont pas des parodies dramatiques d'opéras *stricto sensu*. Elles contiennent en revanche des parodies occasionnelles de certains couplets de ces opéras avec lesquels elles cultivent un rapport d'intertextualité et d'intermusicalité plus ou moins lâche.

Il faut attendre la page 100 du manuscrit pour trouver le terme « parodie » intégré dans le corps du texte. C'est au sujet d'*Hésione* de Campra et Danchet :

Cependant ces censures et les parodies qu'on a faites sur cet opéra n'ont pu empêcher sa réussite, ni qu'il ait été mis au nombre de ceux qui sont restés au théâtre de l'Opéra, où il fut représenté dans sa nouveauté depuis le 21 décembre 1700 jusqu'au mois de juillet suivant.

Les Parfaict ne citent pas ici d'exemple précis. On ne compte aucune parodie dramatique d'*Hésione* en 1700, en revanche une chanson sur l'air d'*Aimable vainqueur* emprunté à la cible elle-même se moque de Danchet et Campra assimilés à des « fripiers d'opéra⁸ » lors de la création d'*Hésione*. On retrouve le même type de mention pour *Omphale* : « Ceci suffit pour justifier les critiques, et les parodies faites sur cet opéra, qui malgré toutes les censures a mérité le succès qu'il a eu dans sa nouveauté, et dans les reprises. » (*HARM*, p. 102). Plus qu'aux parodies dramatiques, les Parfaict songent sans doute ici aux chansons satiriques comme la *Chanson sur Pipi*, parodie d'*Omphale* de Jacques Autreau⁹.

LES AUTEURS DE PARODIES, LEURS ŒUVRES ET LEUR RÉCEPTION

Les Parfaict ne citent que trois noms d'auteurs de parodies dramatiques. Le premier à être cité et le seul à être cité à plusieurs reprises est Louis Fuzelier, fournisseur de toutes les scènes parisiennes, par exemple à propos de *La Rupture du Carnaval et de la Folie* (*HARM*, p. 108) parodie du *Carnaval et la Folie* de La Motte et Destouches, créé en 1703, lors de la reprise de 1719. Il ne s'agit bien évidemment pas d'un hasard. Les Parfaict, grands lecteurs, recopieurs et compilateurs du *Mercur*, et Fuzelier, qui en est l'un des principaux rédacteurs à partir du 3 juillet 1721, date à laquelle il en partage le privilège avec Dufresny et La Roque, se connaissent. Il semble que Fuzelier aille jusqu'à annoncer sous forme de *teasing*, dans le *Mercur* de juillet 1722, en tête de la section « Spectacles » dont il est le responsable éditorial¹⁰, le grand projet d'*Histoire du Théâtre Français*¹¹ des Parfaict¹². Ces derniers font-ils partie du

6. DTP 1756.

7. DTP 1756, vol. 1, p. 53 ↪.

8. Voir la Chanson 1700 [149], sur l'air : Aimable vainqueur, sur l'Opéra d'Hésione, dans Recueil de Chansons, Vaudevilles, Sonnets, Epigrammes, Epitaphes Et autres vers Satiriques & Historiques avec des remarques curieuses Années 1698 à 1704. Publié sous Parisian soundscapes ↪.

9. Autreau 1749, vol. IV, p. 201.

10. Cette rubrique mensuelle passe en revue et commente les spectacles représentés dans l'ordre, à la Comédie-Française, à l'Opéra,

réseau de sociabilité mondaine qui innerve le *Mercur*? On trouve également le nom de Dominique, c'est-à-dire Pierre-François Biancolelli, au sujet du *Pèlerinage de la foire, et la campagne*, ou le *Triomphe de l'Arlequin*, parodie des *Plaisirs de la campagne* de Pellegrin, M^{lle} Barbier et Bertin en 1719 (*HARM*, p. 22 (146)) ou des *Amours de Vincennes*, parodie d'*Issé* de La Motte et Destouches, créée le 17 décembre 1697 et reprise le 7 septembre 1719 (*idem*). Enfin, on trouve une fois le nom de Denis Carolet, au sujet de la parodie de *Médée et Jason* (*HARM*, p. 84 (214)), co-écrite avec Romagnesi en 1736 et qui est l'une des rares parodies que Carolet n'ait pas composée pour les marionnettes. On trouve enfin une mention de M. Piron (pour le moins difficile à déchiffrer), comme auteur de la parodie de *Philomèle* de Roy et La Coste lors de sa reprise du 27 avril 1723, jouée le 12 juin 1723 au Théâtre Italien (*HARM*, p. 30 (160)).

L'appréciation des Parfaict pour juger du succès de certaines œuvres est parfois flottante. Ainsi, pour la parodie d'*Armide* de Bailly (dont le nom n'est pas cité) représentée par les Italiens en janvier 1725, les Parfaict indiquent : « Le succès éclatant de cet opéra engagea les Comédiens Italiens à en faire paraître une mauvaise parodie, qui fut représentée sur leur théâtre le 21 mars 1725 » (*HARM*, p. 33 (163)). Outre qu'ils se trompent dans la date de création – elle a été représentée le 21 janvier 1725¹³ – ils se trompent également sur sa réception puisqu'elle a remporté un vif succès et est publiée dans deux sources différentes¹⁴. *L'Audience du Temps* de Fuzelier, créée le 22 février 1725 à la Foire Saint-Germain, se fait l'écho de la concurrence accrue entre Forains et Italiens. Elle comporte deux parodies d'*Armide*¹⁵, dont l'une, implicite – « La Foire est encor plus aimable / qu'elle n'est redoutable / qu'elle a le geste gracieux¹⁶ » – est une allusion au privilège de l'Opéra-Comique accordé par le « beau Cousin » – c'est-à-dire l'Opéra – à la Foire. La didascalie, écrite à gauche du troisième vers est la suivante : « *lazzi* de compter de l'argent ». Quelques répliques plus loin, la Foire Saint-Germain se plaint de la disette et de la concurrence italienne :

La FOIRE SAINT-GERMAIN

Hélas ! si j'avais pu trouver quelque parodie à la mode, cela soutient parfois mon Théâtre pendant tout un carême !

ROGER

Vous espérez peut-être que celle d'*Armide* vous engraisserait.

Air : *Réveillez-vous belle [endormie]*

Mais quelle aventure fatale !
Ce bon morceau nous est raflé
Et par les voisins de la halle
Ainsi le pain nous est volé.

La FOIRE SAINT-GERMAIN

Ils méritent souvent ce reproche-là, mais souvent aussi ils ne sont pas glorieux et vivent fort bien de mes restes. Presque tous les plats de leur parodie nouvelle ont été servis sur ma table ; ces

à la Comédie-Italienne qui a rouvert ses portes en 1716, et enfin aux Foires pendant les mois d'ouverture des foires Saint-Germain et Saint-Laurent.

11. Parfaict 1734.

12. *Mercur de France*, juillet 1722, p. 125 ↪.

13. Elle est publiée dans les *PNTI* 1738, t. III, p. 1-51 et Bailly 1768, t. I.

14. Voir le résumé de la pièce dans le *Mercur de France*, février 1725, p. 351-355 ↪. Dans l'édition du *Théâtre* de Bailly chez Nyon, la parodie d'*Armide* comporte en outre un prologue qui ne parodie pas du tout le prologue de la cible – il pourrait même servir à introduire n'importe quelle parodie d'opéra – et n'a pas été reproduit dans les *Parodies du Nouveau Théâtre Italien* éditées par Briasson. L'édition de Nyon est beaucoup plus précise que celle de Briasson et comporte de nombreuses didascalies ajoutées sans doute par l'éditeur. Ce prologue est une antichambre métathéâtrale qui nous introduit dans les coulisses de la création. Il jette un éclairage sur la vie de la troupe et la façon dont pouvaient être reçues les parodies par les acteurs eux-mêmes, tout en dressant une sorte de poétique du genre parodique.

15. Voir Le Blanc 2014, Annexes, p. 54-55.

16. Fuzelier 9336, f. 104. Voir *Armide*, Lully et Quinault, I, 3 : « Armide est encor plus aimable / Qu'elle n'est redoutable : / Que son triomphe est glorieux ! ».

Messieurs ne trouvent plus rien de trop chaud ni de trop froid ; ils me dérobent sans scrupules mes vaudevilles¹⁷.

Il s'agit ici d'une allusion à la parodie dramatique de Bailly. Les parodies sporadiques d'*Armide* à la Foire Saint-Germain de 1725 font ainsi contrepoids à la parodie dramatique jouée chez les Italiens dès le 21 janvier. En dénigrant la parodie d'*Armide* de Bailly, les Parfaict cherchent-ils à faire plaisir à Fuzelier ? Ce serait mal connaître la personnalité du rédacteur du *Mercur*, son humour et son goût prononcé pour l'autodérision¹⁸.

ERRANCES ET CONFUSIONS

Les errances dans le jugement des Parfaict concernent également la réception des opéras. Ainsi pour *Les Amours de Protée* de Gervais et La Font (1720), ils annoncent à juste titre que l'opéra est repris en 1728 mais qu'il « n'eut alors aucun succès » (*HARM*, p. 22 (146)), alors même qu'il fut joué « 38 représentations » et bénéficia d'une parodie de Lesage, Fuzelier et d'Orneval jouée sous le même titre à la Foire Saint-Laurent. La parodie, comme le nombre de représentations, sont au contraire des indicateurs de son succès.

Les Parfaict manifestent ainsi parfois une sorte de méconnaissance du fonctionnement du genre de la parodie dramatique. Victimes de l'indifférenciation entre « critique » et « parodie », ils tendent à penser que la parodie dramatique n'est pas le baromètre des succès de l'Opéra. Ils écrivent ainsi à propos des *Éléments* de Destouches : « Les deux parodies que les Comédiens [Italiens] en donnèrent dans le temps, l'une sous le nom de *Momus exilé* et l'autre sous celui du *Chaos ambigu comique*, ne portèrent aucune atteinte au mérite de ce ballet, qui a fait un honneur infini aux deux musiciens et à l'auteur des paroles. Les traits de critiques tombèrent principalement sur la troisième entrée, qui parut avoir moins de feu que les autres. Ce défaut avait été déjà relevé dans la pièce intitulée *Parodie tragico-comédie*, représentée en 1723 ». (*HARM*, p. 22 bis-ter (147-148)). En réalité, la parodie consacre le succès de ses cibles et même le nourrit. Antoine d'Origny¹⁹ rapporte ainsi que la parodie du *Ballet des Éléments* intitulée *Momus exilé ou les Terreurs paniques* de Fuzelier a pour effet de raviver le goût du public pour le ballet parodié. De la même façon, d'Argenson signale que *Le Chaos* de Marc-Antoine Legrand et Dominique « ne fit aucun tort au *ballet des Éléments*, qui a eu encore plus de succès à l'Opéra²⁰ ». Ces deux parodies – *Momus exilé* et *Le Chaos* – célèbrent le succès des *Éléments* de Destouches durant l'été 1725 : « c'est une preuve d'excellence que ce concours de critique, on ne critique que ce qui est célèbre, et certainement le *Ballet des Éléments* est un des meilleurs du théâtre lyrique²¹ ». Les bénéficiaires sont donc réciproques entre *parodiant* et *parodié*. De la même façon pour *Pyrame et Thisbé* de La Serre, Rebel et Francœur en 1726 (*HARM*, p. 38 (168)) les Parfaict notent : « Elle fut continuée avec succès, et malgré la critique et les parodies²² le public indulgent passa les défauts de la pièce », mais la parodie dramatique est toujours une sanction du succès d'un opéra.

Il arrive enfin aux Parfaict de confondre certaines œuvres entre elles. Ainsi à propos d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau et Pellegrin, ils écrivent : « Les Comédiens Italiens en firent paraître la parodie, sous le même nom, le 30 novembre 1733. On en peut voir encore une critique dans la comédie de Boissy intitulée *La Bagatelle* ». Mais *Les Étrennes ou la Bagatelle*²³ est une comédie en un acte en vers libres de Boissy avec un divertissement de Mouret représentée le 19 janvier 1733 à la Comédie-Italienne, soit plusieurs mois avant la création d'*Hippolyte et Aricie* créé le 1^{er} octobre 1733. Il me semble que les Parfaict confondent ici avec une autre comédie métathéâtrale de Louis de Boissy représentée le

17. Fuzelier 9336, f. 105.

18. Voir Le Blanc 2009 et Le Blanc 2014, p. 354-384.

19. Origny 1788, vol. I, p. 86-87.

20. Argenson 1966, t. II, p. 734.

21. Argenson 1966, t. II, p. 745.

22. Voir Rubellin 2007.

23. Dans cette revue, sont évoquées notamment les reprises d'*Isis* de Quinault et Lully et d'*Omphale* de La Motte et Campra. Cette pièce fut rééditée une 3^e fois en 1734 et Boissy y ajouta la critique de pièces reprises en 1733, notamment d'*Issé* de La Motte et Destouches dont il vante les mérites.

23 novembre 1733 à la Comédie-Française : *Le Badinage ou Le Dernier Jour de l'absence* qui contient dans sa dernière scène une critique d'*Hippolyte et Aricie*. L'allégorie du Parterre y incarne à travers divers visages la bigarrure des spectateurs de l'époque dans un morceau de bravoure qui se fait l'écho de la querelle des Lullystes et des Ramistes²⁴.

Les frères Parfaict n'accordent au phénomène parodique qu'une place limitée et discrète dans leur *HARM*. Il n'en ira pas de même dans leur *Dictionnaire des théâtres de Paris* qui ambitionne de contenir « toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent » comme ils le rappellent sur la page de titre de chaque tome et où la notice de chaque opéra est suivie de la mention systématique des parodies dramatiques, souvent agrémentée d'extraits de parodies, et de la date de reprise de chaque parodie le cas échéant. Dans ce même *Dictionnaire*, les Parfaict font également de nombreux renvois au *Mercur de France* qui leur sert manifestement de source pour rédiger leur œuvre. Le tome 7 est en outre entièrement constitué d'« additions » et de « corrections », ce qui manifeste le souci d'exhaustivité quasi scientifique de ceux qui furent peut-être davantage des compilateurs et des historiens²⁵, que de véritables spectateurs de théâtre ?

24. Voir *Le Badinage*, dans Boissy 1758, t. II, p. 140-148, et Le Blanc 2014, p. 394-396.

25. Voir leurs *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, 1743, leur *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent...* 1735-1749 et leur *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien...* 1753. Les références précises sont données dans la *Chronologie* en fin de ce volume.

ESTHÉTIQUE ET POÉTIQUE DE L'OPÉRA

JEAN-PHILIPPE RAMEAU : UN MODERNE ORPHÉE POUR LES FRÈRES PARFAICT ?

Thomas SOURY¹

En 1741, date de l'achèvement du manuscrit des frères Parfaict, Rameau ne compose pas de nouvel opéra mais publie ses *Pièces de clavecin en concert*, comme pour manifester son retrait de la scène lyrique. Le compositeur venait de subir un échec pénible avec *Dardanus* deux ans auparavant et éprouvait sans doute une certaine lassitude à devoir convaincre une partie du public hostile à sa musique. Depuis 1733, il avait réussi à présenter un ouvrage nouveau tous les deux ans, créant cinq opus parmi les plus prestigieux de son catalogue et du répertoire de l'Académie royale de musique (*Hippolyte et Aricie*, *Les Indes galantes*, *Castor et Pollux*, *Les Fêtes d'Hébé* et *Dardanus*). Ensuite, il fallut attendre 1745 et la création des *Fêtes de Polymnie* pour que le public parisien puisse écouter une nouvelle œuvre. C'est pourquoi la création de *Dardanus* en 1739 marque souvent, dans les études musicologiques², la fin de la première carrière lyrique du compositeur. Celui-ci ne boude pas longtemps : à partir de 1742, il revient à l'Opéra en proposant une version révisée des *Indes galantes*. L'année suivante, c'est au tour d'*Hippolyte et Aricie* d'être retravaillé, puis, en 1744, *Dardanus* est présenté dans une nouvelle version radicalement différente. Si ces trois ouvrages remaniés atténuent l'idée d'une véritable césure créatrice, cette première carrière reste néanmoins présentée, dès le début dans les textes sur l'histoire de l'opéra des années 1750, sous l'aspect d'une arrivée fracassante et clivante³. La réaction fiévreuse des Lullistes constitue ainsi souvent le premier chapitre du récit ramiste qui se construit sur une idée d'opposition, voire de rupture avec la tradition. Pourtant, le manuscrit des frères Parfaict réserve peu de place au compositeur⁴. Est-ce parce qu'en 1741, Rameau n'est pas encore « l'Orphée du siècle », comme l'appelleront fréquemment les musicographes de son temps⁵ ? Il fut peut-être difficile pour les Parfaict de prendre le recul nécessaire pour appréhender un compositeur qui n'avait pas encore terminé sa carrière. Si tel est le cas, l'*HARM* permettrait alors de repenser la façon dont la figure de Rameau s'est mythifiée comme le surgissement évident et violent de la modernité lyrique. La discrétion de Rameau dans le manuscrit pourrait-elle trahir une précaution de la part des deux auteurs, qui n'auraient pas voulu figer une histoire en train de s'écrire ?

Comme pour le reste des notices du manuscrit, les œuvres de Rameau sont présentées chronologiquement et se voient réserver un commentaire développé. Les cinq opéras de la période figurent bien dans l'*HARM* des frères Parfaict. Par ailleurs, un encart biographique consacré à Rameau est inséré après la notice d'*Hippolyte et Aricie*, comme le pratiquent les deux auteurs qui présentent les nouvelles figures au moment de la représentation d'un de leurs premiers ouvrages. Les notices factuelles dissimulent, derrière cette neutralité de façade, une certaine froideur. Alors que les frères Parfaict ont souvent recours au registre de l'historiette⁶, l'arrivée de Rameau ne semble pas particulièrement théâtralisée comme elle le sera ensuite dans diverses histoires des spectacles⁷. Tout au plus trouvons-nous, au début de la notice d'*Hippolyte et Aricie*, une courte allusion sonnante comme un point d'étape : « Nous voici arrivés au premier ouvrage lyrique d'un musicien⁸ ». Si la remarque augure un traitement particulier faisant de l'arrivée de Rameau un événement marquant de l'histoire de l'opéra en France, les

1. Université Lumière Lyon 2 – IHRIM UMR 5317.

2. Voir par exemple Masson 1930, p. 40 ; Bouissou 2014, p. 551.

3. Vançon 2009, vol. I, p. 127 sq.

4. Une recherche en plein texte montre que les Parfaict ne le citent que six fois sur l'ensemble du manuscrit.

5. Voir par exemple l'article du *Mercure de France*, mars 1747, p. 133 ou celui du *Mercure universel* du 13 juin 1791, p. 239 ou encore Château-Lyon 1752, p. 20. Dans sa correspondance, Voltaire nomme parfois le compositeur de Rameau-Orphée ou Euclide-Orphée.

6. Voir dans ce volume la contribution de Fr. Marchal-Ninosque.

7. Voir par exemple Château-Lyon 1752, Blainville 1754, Caffiaux 1754 ou Dixmerie 1769.

8. *HARM*, p. 197.

frères Parfaict ne semblent pas faire grand cas de la Querelle des Lullistes et des Ramistes. Le conflit n'est pas explicitement décrit et reste circonscrit à la première tragédie de Rameau. On en perçoit l'allusion dans la notice :

Un musicien, qui [...] a voulu [...] attirer même des admirateurs et des partisans. Et prenant une route nouvelle, qui lui est particulière, il entreprit d'être dans son genre, ce que Lully est dans le sien. [...] Les amateurs de la musique savante et ceux qui ont du goût pour toutes les choses nouvelles se déclarèrent hautement pour celle-ci, malgré tout ce que purent dire les sectateurs de l'ancienne musique⁹.

Ainsi, la figure idolâtrée de Lully, les deux camps de partisans s'opposant en faveur d'une musique ancienne ou nouvelle sont bien évoqués par les frères Parfaict au moment d'*Hippolyte et Aricie*. Par la suite, les auteurs ne font plus directement référence à la Querelle lorsqu'ils parlent de la musique de Rameau, si ce n'est dans cette brève remarque à propos de *Dardanus* : « Les partisans de la musique nouvelle eurent aussi tout lieu d'être satisfaits¹⁰ ». Pourtant, l'affrontement reste très vif dans les années 1730, notamment au moment de la création des *Indes galantes* en 1735. La pression est si forte pour Rameau qu'il publie son ballet l'année suivante dans un format réduit en concerts, c'est-à-dire sans le récitatif pour lequel il avait été attaqué, et préface sa partition (chose qu'il ne referra plus) pour dire son respect à Lully. Quant à la création de *Dardanus*, elle « représente le point culminant de la Querelle¹¹ ». Par la suite, on retrouvera encore des relents du conflit sous la plume de certains commentateurs au moment de la création des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* en 1747 ou de *Zoroastre* en 1749¹². La Querelle ne s'éteint donc pas à la fin des représentations d'*Hippolyte et Aricie* et fut plus qu'un simple mouvement d'humeur contre un opéra détonnant.

Les frères Parfaict ont-ils sous-estimé l'importance de la Querelle dans leur *HARM*? Ont-ils pu passer à côté? Qu'il soit permis d'en douter au vu des témoignages du temps. La correspondance de Voltaire fait plusieurs fois allusion à la Querelle :

« Votre musique est admirable, mais cela même vous fait des ennemis, et des ennemis cruels¹³. »

« Je crois que la profusion de ses doubles croches peut révolter les lullistes. Mais à la longue il faudra bien que le goût de Rameau devienne le goût dominant de la nation, à mesure qu'elle sera plus savante. Les oreilles se forment petit à petit¹⁴. »

D'autres correspondances, comme celle de Dubuisson avec le marquis de Caumont, évoquent le conflit lors de la création des *Indes galantes*¹⁵. Celle de *Dardanus* a suscité également de nombreux commentaires dans des nouvelles à la main, soigneusement compilés par Raphaëlle Legrand. Celui-ci mérite d'être cité car il montre que la Querelle ne s'exprima pas uniquement dans des échanges privés :

On a parlé au café de Dupuy, d'une confédération de plus de mille Ramoneurs, qui ont résolu, pour soutenir *Dardanus* jusqu'à Pâques, de ne pas manquer une seule fois d'aller aux représentations ; il y a une cabale opposée qui veut, dit-on, le faire tomber. [...] Il y a tous les jours des querelles chez Dupuy et dans le cul-de-sac [de l'Opéra] à cette occasion¹⁶.

En s'intéressant à l'opéra, les frères Parfaict ne pouvaient ignorer ce qui se passait non loin de la salle de l'Académie royale de musique. Et, dans l'hypothèse d'un réseau mondain restreint et d'une activité

9. *HARM*, p. 197-198.

10. *HARM*, p. 226.

11. Legrand 1991, p. 205.

12. Voir Rameau 2014, p. XXV et Rameau 1999, p. XXIII.

13. Voltaire, lettre à Rameau, décembre 1733, dans Voltaire 1963, t. I, p. 446.

14. Voltaire, lettre à Thieriot, 11 septembre 1735, dans Voltaire 1963, t. I, p. 575.

15. Voir Rameau 2019, p. XXVII.

16. *Lettres à M. Raudot, intendant de la Marine, à Versailles*, F-Pbh : ms. 619, cité dans Legrand 1991, p. 206-207.

lyrique peu développée, nous savons que les deux auteurs avaient au moins accès à la presse et aux diverses publications pour se faire une idée de l'actualité musicale.

Si l'on peut admettre qu'il manquait alors aux frères Parfaict le recul temporel pour percevoir pleinement l'ampleur de la Querelle au moment des deux premiers opéras de Rameau, il convient toutefois de rappeler que la facture du document prouve que les deux auteurs ont eu suffisamment de temps pour observer le compositeur se faire une place importante dans le répertoire de l'Opéra. En effet, bien que les frères Parfaict aient probablement rédigé le manuscrit sur plusieurs années, certains passages montrent qu'ils ont, si ce n'est écrit, au moins révisé le texte à la fin des années 1730. Les notices de Michel Pignolet de Montéclair et de Jean-Joseph Mouret comportent la mention de leur décès, respectivement en 1737 et 1738¹⁷ dans le corps du texte, sans qu'il puisse s'agir d'un ajout. Celle de Pierre-Charles Roy précise en marge que le poète a été « honoré depuis le 7 février 1741, du titre de Chevalier de l'Ordre de Saint-Michel¹⁸ ». Ainsi, lorsque les deux frères rédigent les notices des opéras de Rameau, nous savons qu'ils ont la distance nécessaire pour appréhender la décade passée. L'écriture n'est ni chronologique, ni synchronique. Pour ultime preuve : les Parfaict ont laissé des blancs dans leur manuscrit en prévision de certains textes, dont ceux concernant *Castor et Pollux* et *Dardanus*, rédigés sur des feuilles volantes.

Finalement, il faut plutôt se résoudre à voir cette entrée en matière, le « nous voici arrivés », comme un lapsus révélateur de la volonté des frères Parfaict d'estomper le cas Rameau. Pour cela, afin de minimiser ce début de carrière, il convenait pour les auteurs de ne pas faire de la Querelle des Lullistes et des Ramistes un événement particulier. Pourtant, les auteurs ne se sont pas privés de participer au débat. Leur position dans la Querelle est clairement du côté des Lullistes mais, sous couvert d'une neutralité d'historiens, ils font mine de se dédouaner de tout jugement en invoquant le goût du public :

Il était plus à propos de nous servir des mêmes termes et des mêmes idées de ceux dont nous empruntons des faits et des jugements sans cependant prendre de parti dans tout ce qui regardait la critique ou le jugement des opéras. Lorsque nous avons été privés de ces secours et que nous parlons d'après nous c'est toujours avec le sentiment du public¹⁹.

Leur position pro-lulliste est tout d'abord perceptible dans le choix des textes cités. Hormis le compte rendu plutôt neutre du *Mercur de France* à propos de la création d'*Hippolyte et Aricie*, rares sont les textes rapportés dans le contexte houleux de la Querelle en faveur de Rameau. Ainsi ces quelques vers parodiés lors de la reprise d'*Amadis* de Lully en 1740 n'ont-ils d'autre but, selon les frères Parfaict, que d'évoquer « les beautés de cet opéra, révélées par le mérite de l'exécution » :

Quel chant plein de charmes !
Amadis, vous l'emportez ;
Tout vous rend les armes,
Amadis vous l'emportez,
Sur les nouveautés.

Calmons nos alarmes,
Le bon goût est rétabli ;
Rameau rend les armes
Le bon goût est rétabli,
Tout cède à Lully²⁰.

17. Le manuscrit porte la date fautive de 1739.

18. *HARM*, p. 114.

19. *HARM*, préface, f. Bv.

20. *HARM*, p. 229 ; vers provenant du *Mercur de France*, novembre 1740, p. 2525. Dans la version du *Mercur de France*, le nom de Rameau était anonymisé « R... ».

Plus explicitement, les Parfaict font le choix de citer dans la notice des *Indes galantes* une lettre anonyme parue dans les *Observations sur les écrits modernes*. S'appuyant sur l'autorité d'un journaliste, ils citent :

« J'allais hier à l'Opéra ; ce n'est pas la peine de rien dire des paroles. La musique est une magie perpétuelle, la nature n'y a aucune part ; rien de si scabreux et de si raboteux. C'est un chemin où l'on cahote sans cesse. Le musicien dispense d'acheter le fauteuil de l'Abbé de Saint-Pierre. L'excellent *trémousoir*, que cet opéra, dont les airs seraient propres à ébranler les nerfs engourdis d'un paralytique ! Que ces secousses violentes sont différentes du doux ébranlement, que savent opérer Campra, Destouches, Montéclair, Mouret etc. L'inintelligibilité, le galimatias, le néologisme veulent passer dans le discours de la musique. C'en est trop ; je suis tirillé, écorché, disloqué par cette diabolique sonate des *Fêtes indiennes* ; j'en ai la tête toute ébranlée. On souffre moins dans la salle de Caperon. L'auteur de Sethos aurait pu mettre une pareille musique dans son purgatoire d'Égypte etc²¹. »

Malgré quelques différences mineures de formulation, les frères Parfaict reproduisent fidèlement et intégralement la lettre. Toutefois, ils omettent volontairement de citer le commentaire concluant l'article et qui tempérait fortement les propos véhéments de l'anonyme :

« La mauvaise humeur de l'auteur de cette lettre n'empêchera pas le public de regarder M. Rameau comme un des plus grands musiciens de notre siècle. Le plus solide reproche qu'on peut faire à sa musique, est que l'oreille française n'y est pas encore assez accoutumée. Mais combien de gens encore aujourd'hui ne peuvent goûter les sonates de Corelli et de Vivaldi dont néanmoins tous les connaisseurs font un si grand cas²² ? »

Il n'est pas question pour les Parfaict de décerner à Rameau un titre si prestigieux que certains, en 1736, se permettent déjà d'attribuer. Ils citent à la suite quelques extraits des « Réflexions sur l'opéra des *Indes galantes*, adressées à M. le Comte P... Staroste de Rohaczewski », publiées dans le *Mercure de France* de novembre 1735, peu favorables au livret de Fuzelier, à l'exception de l'entrée des *Incas du Pérou*²³. Dans les notices suivantes, les textes cités, s'ils ne sont pas tous négatifs, ne sont jamais en faveur de Rameau.

La posture lulliste se dégage également de façon diffuse dans la valorisation d'un répertoire censé s'opposer à Rameau. Les ouvrages de Lully ou de Campra repris à la même période sont particulièrement plébiscités par les frères Parfaict. Pour la reprise d'*Acis et Galatée* de Lully en août 1734, ils notent : « On peut dire que depuis sa nouveauté, jamais cet opéra n'a eu un si grand succès²⁴. » *Iphigénie* de Desmarests et Campra est qualifiée d'« excellente tragédie » lors de sa reprise en décembre 1734. Alors qu'*Achille et Déidamie*, la dernière tragédie de Campra et Danchet, est boudée par le public, les deux auteurs tentent de la réhabiliter : « Quoique cet opéra n'ait eu qu'un petit nombre de représentations, cependant tout le monde y reconnut sensiblement les derniers travaux des deux auteurs²⁵. » De même, l'insuccès du nouveau ballet de Mouret, *Les Grâces*, en mai 1735, est excusé. Les Parfaict citent alors un extrait des *Observations sur les écrits modernes* favorable au poète :

Le ballet des *Grâces* n'a point été goûté du public autant qu'on s'y attendait. [...] M. Roy a cueilli tant de lauriers jusqu'ici que le sort de son dernier ouvrage doit peu l'humilier ; tous ceux qui travaillent pour le théâtre lyrique sont sujets à ces disgrâces ; la fréquence des chutes en diminue le déshonneur²⁶.

21. *HARM*, p. 205.

22. *Observations* 1736, t. II, p. 239.

23. *HARM*, p. 205.

24. *HARM*, p. 201.

25. *HARM*, p. 202.

26. *HARM*, p. 203-204 tiré de *Observations* 1736, t. I, p. 235, 237.

Quant aux opéras de Lully, leur succès semble intouchable. *Persée*, représenté en février 1737, « qui était remis avec soin, et pour lequel on n'avait point épargné la dépense, fut reçu d'une des plus nombreuses assemblées avec des applaudissements qui ne finissaient point²⁷ ». Quant à *Amadis*, repris en novembre 1740, « ce magnifique opéra fut reçu du public avec des applaudissements extraordinaires, rien n'y fut épargné pour le remettre avec tout l'éclat qu'il mérite²⁸ ». Seule ombre au tableau, la reprise d'*Atys* de Lully en 1738 où « les premières représentations de cet opéra à cette reprise firent craindre pour son succès ; mais enfin les beautés du poème et surtout de la musique l'emportèrent sur les amateurs du nouveau goût²⁹ ».

La bienveillance à l'égard de ces œuvres du répertoire s'accompagne d'un respect de certains auteurs et compositeurs incarnant l'anti-ramisme. La figure de Pierre-Charles Roy, librettiste de *Callirhoé* et des *Éléments* de Destouches ou du *Ballet des Sens* de Mouret, est présentée de façon élogieuse. Son échec des *Grâces* est minimisé, sa versification est appréciée et sa biographie assez détaillée mentionne ses titres honorifiques. Ce traitement plutôt positif n'est pas anodin lorsque l'on sait que Roy fut l'un des adversaires les plus fougueux de Rameau³⁰. Poète conservateur, il dénonça dans ses écrits sur l'opéra la perte d'importance du livret au profit de la musique, reproche que l'on fit à Rameau dès le début de sa carrière :

Les chefs-d'œuvre de Quinault, les pièces de quelques-uns de ses successeurs, qui, en le suivant de loin, n'ont pas perdu de vue cet unique modèle, tous ces tableaux cédaient la place à de monstrueux croquis, à des extravagances lyriques, condamnées même par les justes admirateurs de la musique, appliquée à des fonds si misérables. On ne se souciait plus de poésie : on se contentait de chant et de cabrioles³¹.

Si Roy ne cite jamais explicitement le compositeur dans cette lettre, le « monstrueux » Rameau est, en revanche, la cible directe de son poème satirique *Marsias* de 1737³². Ainsi, dès les années 1730, le librettiste participait activement à la Querelle des Lullistes et des Ramistes, comme l'indiquent également deux commentaires d'une nouvelle à la main rédigée au moment de la création de *Dardanus* :

« Nous avons au café du Palais-Royal le poète M. Le Roy qui paraît triompher dans ses déclamations contre cet opéra et les deux auteurs. [...] Le Sr Roy [...] ne cesse d'y déclamer vivement contre Rameau et ses opéras, lequel s'en plaint fort³³. »

Faut-il alors soupçonner une proximité entre les frères Parfaict et le poète Roy ? Difficile de le dire. Indéniablement, ils ont au moins une proximité intellectuelle. Celle-ci se retrouve également de manière diffuse dans les commentaires biographiques des quatre compositeurs cités dans la lettre sur *Les Indes galantes* déjà évoquée : Campra, Destouches, Montéclair et Mouret. Ces musiciens représentent en effet pour les frères Parfaict le modèle lyrique français que Rameau vient mettre à mal. Selon eux, Mouret compose une musique « charmante » ou « aimable ». Montéclair est l'auteur d'un ballet « extrêmement joli ». Son *Jephthé* est admiré : « Les connaisseurs convinrent unanimement que le musicien avait suivi les traces des grands maîtres de l'art³⁴ ». « Ce dernier ouvrage lui acquit un honneur infini et fit d'autant plus regretter sa mort arrivée le 24 mars 1737³⁵ ». Sa notice biographique le décrit comme un homme qui « joignit à ses talents supérieurs une humeur fort affable, et une probité parfaite³⁶ ». Quant aux échecs de Campra pour *Téléphe* ou *Camille* ou de Destouches avec *Sémiramis*,

27. HARM, p. 214.

28. HARM, p. 229.

29. HARM, p. 218.

30. Voir Fajon 2004, p. 127-137.

31. Pierre-Charles Roy, « Lettre de M. Roy » dans Fréron 1752, t. II, p. 8-9.

32. Pierre-Charles Roy, « Marsias, allégorie contre Rameau », dans Voltaire 1747, p. 36-40.

33. *Lettres à M. Raudot, intendant de la Marine, à Versailles*, F-Pbh : ms. 619, cité dans Legrand 1991, p. 208.

34. HARM, p. 192.

35. HARM, p. 140.

36. HARM, p. 140. Les anecdotes qui s'écriront après la mort de Rameau feront de Montéclair un des principaux adversaires du compositeur. Voir Vançon 2009, vol. IV, p. 226.

ils ne sauraient ternir la réputation de ces grands hommes et sont à mettre sur le compte du public³⁷. Outre Lully, Destouches est probablement le compositeur le plus défendu par les deux auteurs. Est-ce par respect pour sa fonction de directeur de l'Académie royale de musique lors d'une période jugée florissante par les Parfaict ? Toujours est-il que le compositeur est décrit comme un excellent professeur et un musicien au génie autodidacte³⁸. Ses opéras à l'instar d'*Omphale*, « remplie de vraies beautés, que l'excellente musique relève infiniment », sont reconnus comme des chefs-d'œuvre. Le répertoire de ces compositeurs apparaît alors comme le canon de l'opéra français auquel Rameau doit se mesurer. Les frères Parfaict l'affublent de qualificatifs comme « charmante », « chantante », « joli », etc. pour s'adresser à un lectorat mondain pas toujours technicien de la musique. Force est de constater que la musique de Rameau ne se voit jamais gratifiée de telles caractéristiques ; celle-ci n'est d'ailleurs jamais décrite directement par les Parfaict. Quand elle est évoquée, elle n'est donc dépeinte que par des citations choisies et les auteurs préfèrent exprimer leur point de vue personnel sur des éléments indépendants de la musique. Le livret constitue souvent leur première porte d'entrée dans l'œuvre du compositeur. Ainsi, les Parfaict, après avoir souvent résumé les intrigues, se permettent de souligner certains détails comme l'irrégularité du cinquième acte d'*Hippolyte et Aricie*, l'inconsistance des personnages de *Castor et Pollux* ou l'élégance du poème de *Dardanus*. La danse est également sujette à discussion dans ces notices d'opéras de Rameau : si le ballet des Fleurs des *Indes galantes* est trouvé remarquable grâce aux talents de Marie Sallé et à la magnificence de la décoration de Servandoni, les incursions de danse pantomime, notamment exécutées par la Barbarina dans *Les Fêtes d'Hébé* sont peu goûtées, signe là encore d'un certain conservatisme de la part des Parfaict.

La figure même de Rameau n'est pas non plus épargnée. Sa notice biographique étonne par sa vacuité. Aucun détail sur sa vie n'est mentionné et les frères Parfaict ne connaissent pas même son prénom³⁹. Certes, Rameau était encore en 1741 un compositeur relativement nouveau. Cependant, les débats qui agitaient les intellectuels depuis *Hippolyte et Aricie*, la fréquence de ses créations, son omniprésence sur la scène de l'Opéra en à peine huit ans de carrière et son indépendance professionnelle auraient dû inviter les frères Parfaict à rassembler quelques renseignements. Il était facile de savoir que Rameau avait publié plusieurs livres de pièces de clavecin, dont un dernier aux alentours de 1729. Son activité de chef d'orchestre chez La Pouplinière était également connue des milieux musicaux. Enfin, il semble peu probable que les frères Parfaict soient passés à côté des publications du *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* en 1722, du *Nouveau Système de musique théorique* en 1726 ou, plus proche de l'*HARM*, de la *Génération harmonique* en 1737. Ces ouvrages avaient d'ailleurs fait l'objet d'annonces dans la presse⁴⁰. Rameau théoricien s'était également illustré dans le *Mercure de France* entre juin 1729 et septembre 1730 en échangeant âprement avec un anonyme que nous avons longtemps pensé être Montéclair⁴¹. Les frères Parfaict, pourtant lecteurs assidus du *Mercure* et proches du journal⁴², restent muets sur tout cela. Certes, leurs notices biographiques, quand elles ne sont pas développées, se contentent la plupart du temps de reprendre simplement les titres honorifiques mentionnés sur les partitions. Ainsi, Bourgeois et Aubert, dont l'activité musicale fut plus maigre que celle de Rameau, sont-ils annoncés respectivement comme « maître de musique de Toul et de Strasbourg » et « intendant de la musique de S.A.S. Monseigneur le Duc ». Rameau, de son côté, s'est toujours présenté sans titre sur ses partitions (comme simple « M. Rameau »), même après 1745, année où il est nommé Compositeur de la Chambre du roi, ce qui n'aida pas les auteurs à rédiger un semblant de biographie⁴³. Le *Traité de l'harmonie* de 1722 mentionnait néanmoins sa fonction d'« orga-

37. *HARM*, p. 133, 142 : « Les ouvrages les plus travaillés ne sont pas ceux que le public adopte avec le plus d'empressement. Les auteurs de ce poème [Danchet et Campra pour *Camille*] firent l'épreuve de ce que nous venons de dire. » ; p. 144 : « Si les noms fameux et les grandes dépenses pouvaient assurer le destin d'un ouvrage de théâtre, celui-ci [*Sémiramis*] aurait été aussi loin qu'*Armide* ; mais il est des revers dont le public seul peut rendre compte, nous y renvoyons le lecteur. »

38. *HARM*, p. 94, note.

39. Il sera prénommé Jean-Baptiste dans leur *DTP* 1756, t. IV, p. 370. L'erreur était commune et figure même dans le privilège copié dans l'édition d'*Hippolyte et Aricie*.

40. Voir notamment le *Mercure*, février 1723, p. 319 et le *Mercure de France*, février 1737, p. 326-329.

41. Voir ces échanges dans Rameau 2004, vol. I. Sur la question de l'identité de l'anonyme, voir Fader 2021. Je remercie Raphaëlle Legrand de m'avoir fait part de ce point.

42. Claude sera pensionné par Madame de Pompadour sur le *Mercure*. Voir la chronologie en annexe.

niste de la cathédrale de Clermont en Auvergne », reprise dans l'annonce du *Mercur* qui aurait pu servir de point de départ. Quoi qu'il en soit, les frères Parfaict ne souhaitent rien dire de l'homme et n'avaient pas prévu d'en dire plus – aucune réserve n'est ménagée pour une notice future.

Le portrait qui se dessine alors en creux est celui d'un homme savant, plutôt que celui d'un artiste :

Le musicien, dit-on, a donné une musique mâle et harmonieuse, d'un caractère neuf... Nous voudrions pouvoir en donner un extrait... et faire sentir ce qu'elle a de savant⁴⁴.

Le musicien a trouvé place pour exercer sa science profonde⁴⁵.

Les frères Parfaict ne manquent pas de reprocher au compositeur son excès de science, grief qui fut employé de façon récurrente par les Lullistes pour attaquer Rameau dans les années 1730, à l'exemple de ce pamphlet célèbre de la Querelle :

Les géomètres même s'en mêlèrent, ils louaient les calculs immenses qu'ils avaient faits pour trouver moyen de parcourir dans les airs de violons toutes les différentes combinaisons d'un *ré* ou d'un *mi*, avec les autres notes ; il est vrai que cet air n'avait point de chant, et dans cette musique contrainte et si pénible à composer, rien ne coulait de source, nul génie ne les animait, ils fuyaient la nature et le sentiment [...] ⁴⁶.

Comme dans cette lettre, la science de Rameau s'oppose, chez les Parfaict, à l'agréable et à la nature :

Un musicien, qui, méprisant, ou peut-être ne pouvant s'assujettir à composer dans le goût de ceux qui l'ont précédé, a voulu nous faire voir que la science profonde peut, dans cet art, suppléer au génie et aux talents naturels, et attirer même des admirateurs et des partisans⁴⁷.

Mis à part les interprètes dont le jeu se mesure au degré de naturel, l'éloge de la nature se retrouve bien entendu adressé aux pères de l'opéra français : Cambert et Lully, mais aussi à Quinault et Destouches⁴⁸. Ces « talents naturels », dont disposait aussi Montéclair⁴⁹, c'est-à-dire des ressources propres à engendrer une musique simple et coulante, constituent ainsi une qualité fondamentale pour les frères Parfaict. On comprend dès lors pourquoi la musique de Rameau, éloignée du beau simple, n'est ni charmante, ni chantante mais plutôt singulière sous la plume des Parfaict. Homme au génie artificiel, il se voit ainsi marginalisé. De plus, en ne rendant pas compte de la Querelle et du soutien des « Ramoneurs », les Parfaict font de Rameau un compositeur isolé, se démarquant du droit chemin⁵⁰. Sa bizarrerie est telle que seul Pellegrin se risque à lui fournir un livret. Pour *Les Fêtes d'Hébé*, les Parfaict suggèrent de l'avoir même de son poète Montdorge dont ils citent l'avertissement, que la musique fait fi du livret⁵¹. Rameau apparaît alors comme un compositeur orgueilleux, dédaignant ses collaborateurs, méprisant la tradition.

Si cette *HARM* avait été publiée, elle aurait rapidement été dépassée concernant le cas Rameau. En effet, la plupart des histoires de l'opéra qui suivront, présenteront les deux temps de l'opéra français en les résumant à deux figures : Lully puis Rameau, ce dernier proposant une révolution musicale

43. Cette particularité montre que les partitions imprimées ont constitué des sources importantes pour les Parfaict, au moins pour certains renseignements biographiques. S'en sont-ils servis pour appréhender les œuvres ?

44. Citation du *Mercur de France*, dans *HARM*, p. 198.

45. À propos des *Fêtes d'Hébé*, *HARM*, p. 224.

46. *Mercur de France*, mai 1734, « Lettre de M. *** à M^{lle} *** sur l'origine de la musique », p. 867-868.

47. *HARM*, p. 197.

48. Voir par exemple *HARM*, p. 8 : « au reste il [Cambert] avait un des plus beaux génies du monde pour la musique, le plus étendu, et le plus naturel » ; *HARM*, p. 30 : « Son style [à Quinault] n'était point recherché, au contraire, c'était la pure nature qui parlait en lui. ».

49. *HARM*, p. 140.

50. Charpentier, avec son unique opéra pour l'Académie royale de musique, est présenté comme un des premiers infidèles au style naturel de Lully (*HARM*, p. 80).

51. *HARM*, p. 223.

soudaine⁵². Cette version de l'histoire lyrique promouvra ainsi une forme de progrès musical : la simplicité lulliste remplacée par la complexité ramiste, le génie naturel de Lully enrichi par les découvertes scientifiques de Rameau. Les frères Parfaict avaient conscience qu'entre 1733 et 1741, le goût était en train de changer. Les deux auteurs avaient néanmoins des difficultés à reconnaître cette évolution dans leur ouvrage. Contrairement à Rémond de Saint-Mard ou à Bollioud de Mermet qui ont hurlé à la décadence du goût⁵³, les Parfaict ont opté pour une stratégie de la discrétion. Sans se revendiquer ouvertement du côté des Anciens, ils ont distillé dans leur histoire un discours en faveur de Lully et de ses successeurs directs, tout en minimisant l'impact de la « nouvelle musique » incarnée par Rameau. En outre, le traitement des années 1730 dans l'*HARM* des Parfaict, s'il nous livre de nombreuses informations, comporte une rupture de traitement dans le manuscrit. En effet, lorsqu'il aborde un passé révolu, le manuscrit dresse le bilan d'un répertoire à travers ses succès et ses défaites, ses gloires et ses artisans plus discrets. Par la citation d'anecdotes et de faits, il se rapproche alors de l'Histoire ; du moins en a-t-il l'ambition. En revanche, en traitant, lors de la dernière décennie, de figures et d'œuvres en prise avec l'actualité, le texte tombe inévitablement dans le piège de la prise de position esthétique. Bien sûr, aucune histoire lyrique du XVIII^e siècle n'échappe à cet écueil. D'ailleurs, les premières œuvres du répertoire ne sont pas non plus exemptes d'appréciations stylistiques de la part des auteurs, mais la distance temporelle permettait de faire passer ce goût pour une appréciation générale, tel le jugement de la postérité. Ainsi, était-il sans doute trop tôt pour aborder Rameau dont l'œuvre n'était pas encore entrée dans l'Histoire.

52. Voir note 6. Voir aussi par exemple la lettre sur l'Opéra de Banza dans *Les Bijoux indiscrets* de Diderot parus en 1748 ou certains articles de l'*Encyclopédie*.

53. Rémond de Saint-Marc 1741, p. 56 *sq.* ; Bollioud de Mermet 1746, p. 14 *sq.*

UN EXEMPLE DE CRITIQUE MUSICALE AU XVIII^e SIÈCLE : LE REGARD DES FRÈRES PARFAICT SUR LES OPÉRAS DE LULLY ET DE SES IMMÉDIATS SUCCESSEURS (1672-1704)

Clément STAGNOL¹

L'*Histoire de l'Académie royale de musique* des frères Parfaict est un objet singulier, à la fois par les informations qu'il contient et l'état dans lequel le manuscrit nous est parvenu, reflet d'un projet éditorial qui n'a pas été mené jusqu'à son terme. Visant l'exhaustivité, ses auteurs ont été amenés à traiter la période des opéras de Lully et de ses immédiats successeurs. Mais l'Académie royale de musique étant un théâtre de répertoire, certains de ces ouvrages créés entre 1672 et 1704 furent régulièrement remis à la scène jusque tardivement dans le XVIII^e siècle.

En 1741, date d'achèvement du manuscrit, Rameau s'est imposé avec ses premières œuvres. En parallèle, les ouvrages de Lully ont fait l'objet de reprises notables dans la décennie qui a précédé² ; les compositeurs de la génération suivante sont légèrement moins représentés mais quelques-uns de leurs opéras sont encore goûtés du public en ce début du deuxième tiers du XVIII^e siècle : *Thétis et Pelée* de Collasse (1736, 5^e reprise), *L'Europe galante* (1736, 4^e reprise) et *Tancredi* (1738, 4^e reprise) de Campra et enfin *Issé* de Destouches (1741, 4^e reprise)³. Au moment où ils rédigent leur manuscrit, les frères Parfaict pouvaient donc assister à des reprises d'œuvres anciennes, non seulement dans des formes remaniées mais surtout dans un contexte esthétique qui n'était plus le même qu'au moment de leur création au siècle précédent. Même si le projet de l'*HARM* est de documenter au moyen d'une notice distincte la création et les reprises successives d'une œuvre, la question de l'influence des productions contemporaines dans l'élaboration d'un discours historique s'est posée comme préalable à notre enquête.

De même, il est désormais admis que l'émergence d'une critique musicale s'est cristallisée avec ce que Paul-Marie Masson puis Laura Naudeix ont nommé la « Première Querelle de la musique italienne », autour des écrits de Ragueneau et Le Cerf de La Viéville⁴. Dès la mort de Lully, ses œuvres servirent de prétexte afin de déployer tout un argumentaire pour ou contre la modernité musicale, assimilée à un italianisme. La figure de Lully permit encore aux détracteurs de la modernité de s'ériger en rempart contre Rameau, à l'époque où il tenta de s'imposer avec ses premiers opéras⁵. Écrire sur les anciens opéras ne relève donc pas d'un acte neutre entre 1730 et 1740 et c'est en ayant à l'esprit cette réalité que nous nous proposons d'étudier l'*HARM*. Comment, donc, apprécier dans le manuscrit la frontière entre historicité et subjectivité ? Comment différencier les informations historiquement documentées de celles qui relèvent de la critique musicale ? Notre projet vise à dégager des stratégies discursives sur l'ensemble d'une période traitée par les frères Parfaict allant de la régie de Lully à celle de ses successeurs Jean-Nicolas de Francine et Hyacinthe de Gauréault Dumont.

OBJET HISTORIQUE OU OBJET CRITIQUE ? LA DÉMARCHE DES FRÈRES PARFAICT, DES SOURCES AU PROPOS

La neutralité du propos est posée comme un préalable dans la préface de l'*HARM* :

Cette marche une fois prise il n'a plus été question que de la façon d'employer nos collections et les mémoires particuliers que nous [avons] trouvés. Notre premier dessein était de fondre ces collections et ces mémoires et d'en composer un tout sur notre compte, mais après quelques

1. Sorbonne Université – IReMus UMR 8223.

2. *Persée*, 1737, 4^e reprise ; *Cadmus et Hermione*, 1737, 5^e reprise ; *Atys*, 1738, 6^e reprise ; *Alceste*, 1739, 5^e reprise ; *Amadis*, 1740, 5^e reprise ; *Proserpine*, 1741, 5^e reprise.

3. Ces occurrences sont livrées d'après « Chronologie des saisons théâtrales », *DOPAR* 2019, t. 4, p. 1053-1157.

5. Naudeix 2018.

5. Sur les notices des frères Parfaict consacrées aux premiers opéras de Rameau, voir plus bas la contribution de Th. Soury.

réflexions nous avons cru qu'il était plus à propos de nous servir des mêmes termes et des mêmes idées de ceux dont nous empruntons des faits et des jugements, sans cependant prendre de parti dans tout ce qui regardait la critique ou le jugement des opéras. Lorsque nous avons été privés de ces secours et que nous parlons d'après nous c'est toujours avec le sentiment du public⁶.

Certaines œuvres auraient donc fait l'objet d'une entorse à ce principe de neutralité, malgré la conformité apparente du propos avec le « sentiment du public » : ce sont celles qui n'ont fait l'objet d'aucune reprise ou dont les frères Parfaict n'ont pas retrouvé la trace, comme pour celle de *Didon* en 1704⁷. Les sources faisant défaut, la perspective documentaire s'infléchit au profit d'un projet critique original aisément identifiable et qui ne peut donc dépendre d'aucun tiers, puisqu'à la date de rédaction du manuscrit, plus personne n'en conserve la mémoire. Le fait de prétendre ainsi écrire en tous endroits « avec le sentiment du public » apparaît en réalité comme une habile manière rhétorique de rendre un caractère indiscutable à leur propos.

Les auteurs suppléent en premier lieu à l'absence d'informations par une lecture personnelle du *Recueil général des opéras* des Ballard, qui les conduit à livrer une analyse des vers et du plan des ouvrages. Le *Recueil* est ainsi explicitement mentionné dans les notices de *Coronis* et d'*Ariane et Bacchus* :

Cette pièce [*Coronis*] est très mal versifiée, le sujet en est mal conduit, et sans aucun intérêt. Aussi tomba-t-elle très rudement. La faible musique de M. Théobalde (car c'est ici son coup d'essai) n'en put retarder la chute. C'est tout ce qu'on peut dire sur un ouvrage, qui serait oublié, sans le recueil de Ballard⁸.

Celui-ci [*Ariane et Bacchus*] eut un si faible succès, que sans le *Recueil des opéras*, il serait aussi ignoré que son auteur⁹.

Le *Recueil général des opéras* commande effectivement en partie la structure du manuscrit dont il reprend la numérotation en marge. Pour autant, cette référence au *Recueil général des opéras* ne signifie pas que son recours dans l'élaboration des notices soit systématique. Dans le cas présent d'*Ariane et Bacchus*, les frères Parfaict ne transmettent aucun élément qui ressort de leur propre lecture des vers et se bornent uniquement à quelques éléments biographiques sur le poète, Saint-Jean. Le dépouillement, au fil des notices, de l'ensemble des éléments d'information provenant d'une lecture des livrets, tels qu'édités dans le *Recueil général des opéras*, permet de dégager quelques tendances générales :

- L'analyse poussée d'un poème est motivée par son succès à la scène (*Didon*, *Amadis de Grèce*) ;
- Les ballets font l'objet, avec une certaine constance, de la mention des différents sujets que composent leurs entrées (*Le Triomphe des Arts*, *Les Muses*) ;
- Le paratexte de certains livrets, également reproduit dans le *Recueil général des opéras*, est mentionné pour les informations qu'il contient, car souvent susceptible d'inclure des éléments intéressants concernant la genèse d'une œuvre, de la plume même du poète : avertissement d'Houdar de La Motte pour *Le Triomphe des Arts*, épître dédicatoire du même pour *Issé*, avis de Duché de Vancy pour *Les Fêtes galantes* et avertissement de Danchet pour *Aréthuse*. De même, les frères Parfaict reproduisent l'origine du matériau musical de Lully pour chacune des différentes entrées des *Fragments de M. de Lully* de Campra ;
- Les tragédies de Quinault sont, pour les frères Parfaict, mieux connues par le texte, et surtout *Armide*, qui n'avait pas été remise à la scène depuis 1724. En effet, les remarques sont essentiellement celles de lecteurs attentifs à la dramaturgie des œuvres plus qu'à leur mise en musique.

6. *HARM*, f. Bv. Ce souci de neutralité est réitéré au f. Cv : « Nous le répétons encore, tout est d'après le jugement des gens de lettres et tiré d'ouvrages approuvés. »

7. Les dates des reprises sont données d'après le *DOPAR* 2019.

8. *HARM*, p. 73.

9. *HARM*, p. 88.

L'absence d'éléments incite les auteurs de l'*HARM* à souligner la seule faiblesse des vers, sans la motiver : *Zéphire et Flore*¹⁰, *Ballet de Villeneuve-Saint-Georges*¹¹, *Alcide*¹², *Méduse*, *Marthésie, première reine des Amazones* (dont les auteurs s'interdisent d'entrer plus en détail, afin de ne pas déshonorer la mémoire d'Houdar de La Motte¹³). Cette manière d'envisager le discours sur une œuvre lyrique pose question. Non seulement, la critique n'est ni motivée, ni objective. En désolidarisant le poème de la musique, les frères Parfaict tombent dans le défaut pourtant largement décrié par Pierre Perrin en tête dans son œuvre théorique¹⁴, mais aussi, et sans être exhaustif, par Pierre Bayle¹⁵ ou l'abbé Dubos¹⁶.

Mais les Parfaict ne cèdent pas systématiquement à la facilité de la censure des vers ; parfois un esprit de neutralité est préféré, au profit des sources littéraires qui documentent la création de l'œuvre : c'est ce que l'on observe pour *Énée et Lavinie*, dont la notice présente uniquement la recension du *Mercur galant* accompagnée d'une chanson attribuée à Saint-Gilles (qui revient en réalité à M^{me} Des Houlières¹⁷), tout comme *Astrée* avec ses deux critiques en vers et *Médée*.

La convocation des sources musicales est en comparaison infime et s'opère uniquement pour leur paratexte. Herbert Schneider a mis en évidence, pour la notice d'*Alceste*, le fait que les frères Parfaict ont en partie repris les termes de la préface de la première édition de la partition gravée en 1708 par Henri de Baussen, rédigée par Jean-Baptiste Lully fils : « Le public peu accoutumé encore à la musique de théâtre, hésita sur le jugement qu'il devoit porter sur celle cy »¹⁸ devient, dans *HARM*, « Le public encore peu accoutumé au genre lyrique reproche à Quinault le peu d'unité de lieu et de tems qui se trouvent dans ce poème. »¹⁹ Pour *Aricie* est reproduit l'extrait de l'avis donné au lecteur par La Coste qui rend compte de la genèse de l'œuvre²⁰. Il faut rappeler à ce titre que les Parfaict fréquentaient la maison Ballard : ils affirment y avoir consulté des exemplaires des premiers tirages des œuvres de Lully « paraphés de la main du compositeur »²¹, mais rien ne permet d'affirmer qu'ils n'ont pas consulté certaines de leurs sources dans d'autres contextes, ni n'en possédaient personnellement.

UN ART DE LA COMPILATION : L'INFLUENCE DES REPRISES DANS LE DISCOURS DES FRÈRES PARFAICT

De manière générale, les opéras de la décennie 1690 sont très peu connus des frères Parfaict : pour deux œuvres, *Théagène et Chariclée* et *Les Amours de Momus*, le lecteur doit même se contenter des seuls noms des auteurs, Duché de Vancy et Desmarest ; des réserves indiquent qu'un texte aurait dû être

10. *HARM*, p. 67 : « On fit grâce aux paroles en faveur de la musique, où l'on aperçut quelques traits qui firent préjuger que les enfants de ce musicien pourraient suivre la route de leur père. »

11. *HARM*, p. 75 : « Il est vrai que ces applaudissements regardaient seulement la musique, où l'on trouve de jolis morceaux. »

12. *HARM*, p. 76 : « Le sujet de cette tragédie est fort triste, mal conduit, et la versification en est peu lyrique ; cependant les grands morceaux de musique en ont fait tout le succès. »

13. *HARM*, p. 97 : « Nous n'entrerons pas dans un plus grand détail de cet ouvrage, qui ne pourrait être que désavantageux pour les auteurs, et surtout pour la mémoire de La Motte. »

14. Sur l'œuvre théorique de Pierre Perrin, voir Auld 1986.

15. « Il ne reste que l'opéra imprimé qui n'est pas difficile à acheter, car on le trouve exposé en vente publiquem[en]t et il ne coûte que 30 sols. Mais cet opéra est si peu de chose quand il est dénué de sa musique et de l'actuelle représentation des changements de théâtre et de l'exécution des machines [...]. Il n'est rien de plus languissant que cette sorte de vers, les événements et les intrigues ne sont rien à les voir ainsi décharnez, enfin il n'y a presque personne qui achette ces pièces, sinon ceux qui vont à la représentation, afin de suivre de l'œil les paroles qui se chantent sur le théâtre. » Lettre [135] de Pierre Bayle à Joseph Bayle, [Sedan,] le 28 mars 1677 dans *Correspondance de Pierre Bayle*, éd. E.-O. Lochard, t. 2, ↪, consulté le 4 nov. 2022 ; cité dans Lully 2018, p. XXIII.

16. Dubos 1719.

17. *Chansonnier dit de Maurepas*, vol. 26, F-Pnm : Français 12641, f. 307v-313r.

18. Jean-Baptiste Lully, *Alceste. Tragédie*, grav. H. de Baussen, Paris, à la porte de l'Académie royale de musique, 1708. Cf. RISM L 2935.

19. Lully 2018, p. XIV et XVIII.

20. Louis de Lacoste, *Aricie. Ballet. Représenté par l'Académie royale de musique*, Paris, Chr. Ballard, 1697. Cf. RISM L 154, Guillo 2021 : n° 1697-HH.

21. *HARM*, p. 15-16, note B.

ajouté, ce qui n'a pas été fait, vraisemblablement après que le projet éditorial a été suspendu et malgré les références aux *Diversitez curieuses* de Laurent Bordelon²².

Les seules exceptions qui montrent une connaissance avérée d'œuvres datant de la première direction de Francine sont les notices de *Thétis et Pelée*, *Issé*, *Amadis de Grèce*, *Hésione*, *Scylla*, *Omphale*, *Tancrède*, *Le Carnaval et la Folie* et *Iphigénie en Tauride*. À l'exception d'*Amadis de Grèce*, ces ouvrages relèvent tous de productions de l'ère Francine qui ont fait l'objet de reprises entre 1728 et 1741, date d'achèvement du manuscrit. C'est également vers 1728 que les notices des œuvres nouvellement créées à l'Académie s'étoffent. En revanche, *Amadis de Grèce* n'avait pas été repris depuis 1724, mais c'est probablement l'admiration des auteurs pour Houdar de La Motte et l'assurance d'une musique « qui satisfait les gens de goût et les connaisseurs »²³ qui les a incités à en acquérir une meilleure compréhension grâce à la lecture du *Recueil général des opéras*.

Avant d'expliquer ce changement de paradigme dans la conception des notices du manuscrit, nous dressons ci-après la liste des « vieux » opéras repris à l'Académie royale de musique entre 1728 et 1741, d'après la chronologie des saisons théâtrales figurant dans le quatrième tome du *DOPAR*.

Reprise	Titre de l'œuvre	Création	Musicien/poète
1728	<i>Bellérophon</i> <i>Alceste</i>	1679 1674	Lully/Quinault Lully/Quinault
1729	<i>Tancrède</i> <i>Hésione</i> <i>Thésée</i>	1702 1700 1675	Campra/Danchet Campra/Danchet Lully/Quinault
1730	<i>Alcyone</i> <i>Le Carnaval et la Folie</i> <i>Phaéton</i>	1706 1704 1683	Marais/Houdar de La Motte Destouches/Houdar de La Motte Lully/Quinault
1731	<i>Amadis</i>	1684	Lully/Quinault
1732	<i>Scylla</i> <i>Isis</i>	1701 1677	Gatti/Duché de Vancy Lully/Quinault
1733	<i>Omphale</i> <i>Issé</i>	1701 1697	Destouches/Houdar de La Motte Destouches/Houdar de La Motte
1734	<i>Acis et Galatée</i> <i>Iphigénie en Tauride</i>	1686 1704	Lully/Campistron Desmarest/Campra
1736	<i>Thétis et Pelée</i> <i>L'Europe galante</i>	1689 1697	Collasse/Fontenelle Campra/Houdar de La Motte
1737	<i>Persée</i> <i>Cadmus et Hermione</i>	1682 1673	Lully/Quinault Lully/Quinault
1738	<i>Atys</i> <i>Divertissement tiré des Fêtes de l'Amour et de Bacchus</i> <i>Le Carnaval et la Folie</i> <i>Tancrède</i>	1676 1672 1704 1702	Lully/Quinault Lully/[Molière,] Quinault Destouches/Houdar de La Motte Campra/Danchet
1739	<i>Alceste</i>	1674	Lully/Quinault
1740	<i>Amadis</i>	1684	Lully/Quinault
1741	<i>Proserpine</i> <i>Alcyone</i> <i>Issé</i>	1680 1706 1697	Lully/Quinault Marais/Houdar de La Motte Destouches/Houdar de La Motte

Tableau n° 1 – Reprises entre 1728 et 1741 des opéras de Lully ou autres créés sous la première direction Francine. En gras, les œuvres reprises deux fois sur la période considérée.

Qu'en est-il des opéras de Lully ? Le tableau précédent montre que les seules œuvres du Florentin qui ne font pas l'objet d'une reprise intégrale entre 1728 et 1741 sont *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, *Psyché*, *Roland* et *Armide*. Comme il a été observé pour les œuvres nées sous la première direction Francine, hormis les neuf exemples déjà cités, les notices à la date de création de ces quatre opéras

22. *HARM*, p. 83-84.

23. *HARM*, p. 96.

sont de moindre envergure en comparaison des autres. Rien n'est dit de la musique de *Psyché*, où seuls les vers font l'objet d'une analyse, très péjorative et probablement orientée par le fait que Quinault n'en était pas l'auteur. On relève pour *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, *Roland* et *Armide* des lieux communs sur Lully²⁴ par ailleurs absents des autres notices :

- Le spectacle des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* « n'a d'autre mérite que celui que Lully lui a prêté par sa musique » ;
- Pour *Roland*, le musicien « est toujours le même. Rien de faible chez lui ; mais en même temps son goût lui fait composer au-dessus de tout, lorsque le poète le met en place d'exercer son talent. » ;
- Quant à *Armide*, le chef-d'œuvre de Quinault est bien sûr connu pour son texte mais les auteurs opèrent une mise à distance en utilisant la formule « on prétend » afin d'introduire les mêmes lieux communs de simplicité et d'ordonnance concernant la musique de Lully.

À première vue, on pourrait avancer que le point de bascule observé dans la conception des notices vers 1728 s'appuie sur une expérience personnelle du spectacle et la fréquentation de l'Académie par les auteurs de l'*HARM*. Mais en réalité, le texte des notices, qu'il s'agisse des nouvelles productions ou des reprises à partir de 1728, est repris tel quel ou paraphrasé des longs « extraits » publiés dans le *Mercur de France*, au sein d'une série initiée semble-t-il avec *Orion*, tragédie mise en musique par Lacoste²⁵. Le but des rédacteurs du périodique était alors de « donner une idée [des opéras] à ceux qui ne sont pas à portée d'en voir les représentations »²⁶. *Roland*, repris en 1727, ne fait pas l'objet d'un tel traitement, ce qui explique une notice brève²⁷ en comparaison avec les autres œuvres de Lully remises à la scène par la suite. À l'inverse, les notices rédigées à partir de 1728 abondent de précisions jusqu'à présent absentes de celles qui les précèdent.

Les auteurs du manuscrit, d'habitude scrupuleux dans leur manière de citer leurs sources, ne mentionnent pas les extraits empruntés au *Mercur de France* à l'exception d'*Iphigénie en Tauride*²⁸ et *Bellérophon*²⁹. Le nom des auteurs des analyses publiées dans le *Mercur* à partir de 1728 n'est pas connu ; force est de constater que ces textes ne peuvent provenir de la plume de l'un des frères Parfaict, puisque ces derniers évoquent simplement « l'auteur » de l'extrait publié dans le *Mercur* dans la notice de la création d'*Iphigénie en Tauride* (1704).

L'exemple de la notice de *Thétis et Pelée* à la date de sa création en 1689 démontre cet emprunt au *Mercur de France*, ici dans sa livraison de février 1736³⁰. Si la comparaison avec la source d'origine montre que les frères Parfaict usent de la paraphrase, pour d'autres notices le texte du *Mercur* se trouve bien souvent recopié tel quel. Cette tendance à documenter la notice de la création d'une œuvre par des documents qui lui sont largement postérieurs avait déjà été évoquée plus haut à propos de l'édition d'*Alceste* de 1708, dont la préface est rédigée par Jean-Baptiste Lully fils, plus de trente ans postérieure à la création de l'œuvre.

Enfin, des concepts qui peuvent paraître originaux semblent plutôt relever de réflexions qui ont progressivement émergé au XVIII^e siècle, que de témoignages contemporains de la création de l'œuvre : pour *Thétis et Pelée*, il s'agit notamment de l'idée d'un opéra capable de souffrir la comparaison avec ceux de Quinault et Lully, également présente chez l'abbé Jean Pic et le marquis d'Argenson.

24. *HARM*, p. 14-15, 58 et 60-61. Seul le grand monologue de Roland dans la tragédie en musique éponyme (IV.2) est relevé pour sa « noblesse du chant ».

25. *Mercur de France*, mars 1728, p. 561-579. Avant cette série, une critique détaillée du poème d'*Armide* apparaît de manière isolée dans le *Mercur* de novembre 1724, p. 2453-2460, suivie dans la livraison suivante (déc. 1724, p. 2800-2821) d'une « Lettre d'un auteur anonyme aux auteurs du Mercur, sur l'opéra d'*Armide* ». Les frères Parfaict recopient, pour la notice de la création de l'œuvre en 1686, une partie de la première, et renvoient à la seconde pour plus de précisions (*HARM*, p. 60-61).

26. *Mercur de France*, avril 1729, p. 757 (à propos de la reprise de *Tancredé*).

27. *Mercur de France*, novembre 1727, p. 2507-2508.

28. *HARM*, p. 109.

29. *HARM*, p. 40.

30. *Mercur de France*, février 1736, p. 328-342.

<i>HARM</i>	Référence	Extrait dans la source
En prenant possession du privilège de l'Académie royale de musique, M. de Francine eut l'avantage d'y donner au public un opéra qu'on a comparé avec justice aux plus beaux de Quinault et de Lully.	Pic 1701, p. 229-230.	Quand au lyrique, je n'ai rien vu de bon, que <i>Thétis et Pelée</i> , depuis les opéras de Lulli : si l'auteur de cette pièce qui n'a pu se régler dans ce genre d'écrire que sur Kinaut [<i>sic</i>], avait continué de travailler, peut-être aurait-il surpassé son modèle.
	Argenson 1966, t. 2, p. 526-527.	Depuis Quinault, ce sont les plus jolies paroles qui aient été faites pour l'Opéra ; elles surpassent même celles de Quinault en pensées et comme poésie ; mais l'aptitude à la musique est une qualité où tous les poètes ont dû reconnaître Quinault pour leur maître. Collasse a également bien réussi dans la musique de cet opéra, qui roule parmi les grands opéras de Lully pour se rejouer à son tour les hivers.
Ce n'est pas que la critique n'ait tâché d'y reprendre. Le caractère de Neptune, a-t-on dit, est trop fougueux et n'est pas assez soutenu ; celui de Doris peu intéressant ;	[Élément avéré de critique personnelle des Parfait]	
et l'on a trouvé les deux derniers actes faibles, et manquants de matière.	<i>Mercur de France</i> , février 1736, p. 340.	Le peu de matière qui reste pour ces deux actes...
Mais ces défauts sont amplement réparés par les grandes beautés qui brillent dans cette pièce.		
La scène entre Thétis et Pélée au II ^e acte, peut passer pour un chef-d'œuvre, il est impossible de l'écouter sans en être attendri.	<i>Mercur de France</i> , février 1736, p. 336.	Cette scène qui est sans contredit une des plus intéressantes et des plus vives du Théâtre Lyrique...
On a été surpris qu'une pareille scène que l'auteur a ménagé au IV ^e acte, qui devait être plus intéressante que la première par la supériorité du péril, d'où devait naturellement naître un intérêt plus vif, ne remplit pas l'attente des spectateurs.	<i>Mercur de France</i> , février 1736, p. 341.	On a été surpris de voir que cette scène qui devait être plus intéressante que celle du second acte, par la supériorité du péril, d'où il devait vraisemblablement naître un intérêt plus vif, n'a pas rempli l'attente des spectateurs.
Le troisième acte est parfait pour les paroles, et pour la musique, et les connaisseurs en ce dernier genre font un cas infini du morceau de la tempête, qu'on ne cesse d'admirer.		
Cet opéra fut très bien exécuté dans sa nouveauté, M ^{lle} [Le] Rochois y joua le rôle de Thétis, ceux de Cydippe et de Doris furent remplis par M ^{les} Moreau l'aînée et cadette. Moreau fit Jupiter, Dumesny Pelée ; et les rôles de Jupiter et du Destin furent exécutés par Dun le père.	[Informations inédites sur la distribution à la création]	

Tableau n° 2 – Identification des sources utilisées par les frères Parfait dans la notice de la tragédie *Thétis et Pelée* à la date de la création de l'œuvre (1689).

La mise en évidence, pour la rédaction des notices originales, du recours à la compilation de sources largement postérieures explique que l'appréciation d'une œuvre par les frères Parfait ne soit pas toujours en adéquation avec le discours des contemporains à la date de sa création. C'est le cas pour *Athys*, qui, on le sait, n'était pas l'opéra le plus apprécié du vivant de Lully, alors que son succès ira croissant au XVIII^e siècle. Étienne Gros fait état de ce changement de goût à travers l'exemple de Voltaire³¹, qui voit en *Athys* l'une des meilleures tragédies de Quinault. Ses propos résonnent avec ceux des frères Parfait, qui y voient « un opéra digne de Quinault, et de son célèbre musicien » ; l'œuvre emporte l'adhésion des auteurs au détriment de *Thésée*, à la versification moins « soutenue »³². Cette lecture progressiste des opéras de Lully n'était pas forcément partagée par les contemporains du

31. Gros 1926, p. 751-759. Cité dans Norman 2001, traduit dans Norman 2009, p. 158.

32. *HARM*, p. 35.

Florentin. Rappelons notamment que M^{me} de Sévigné avait écrit préférer *Cadmus et Hermione* à *Alceste*, puis *Alceste* à *Atys*³³. L'appréciation des frères Parfaict sur les airs de ballet de *Proserpine*, paraphrasant le *Mercur*³⁴, est également représentative du goût du public du XVIII^e siècle, qu'ils convoquent en toute connaissance de cause : « quoique [...] très beaux », ils ne sont pas « [trouvés] assez variés », alors que le public est « aujourd'hui [...] accoutumé à quelque chose de plus vif »³⁵.

INÉDIT, ERREURS ET OUBLIS : L'*HARM*, UN OUTIL À CONSIDÉRER AVEC PRÉCAUTION ?

Si nous avons pu mettre en évidence la forte proportion de compilation dans les notices des œuvres de la période s'étalant de 1672 à 1704, qui plus est d'écrits anachroniques, quelques informations demeurent pour autant inédites, comme celles relatives à la distribution des rôles, qui ne figuraient pas alors sur les livrets imprimés par Ballard. C'est le cas pour *Thétis et Pelée* (*HARM*, p. 69)³⁶. En l'absence d'une preuve tangible, quel crédit peut-on accorder à ces informations ? Proviennent-elles d'une source aujourd'hui perdue ou de déductions hasardeuses ? La question mérite d'être posée ; en effet, des erreurs ont pu être identifiées à propos de certaines distributions en recoupant les informations portées dans le *Dictionnaire des théâtres de Paris* des mêmes frères Parfaict. C'est le cas pour la notice de *Pomone* : Baumavielhe, basse-taille, n'a pas pu endosser le rôle de Vertumne, écrit pour taille, mais plus probablement celui du Dieu des jardins³⁷. Une même erreur a été identifiée à propos de Françoise Journet : contrairement aux assertions des Parfaict, l'actrice n'a pas pu être la créatrice du rôle de Mélisse dans *Amadis de Grèce* de Destouches³⁸.

Pour l'élaboration de leur *HARM*, les frères Parfaict ont été amenés à étudier des œuvres créées jusqu'à soixante-dix ans auparavant. Nous avons vu que les notices qu'ils ont élaborées reflètent avant tout les préoccupations esthétiques contemporaines des auteurs, en compilant des sources de leur temps quand les informations leur manquaient. Si des oublis leur sont évidemment pardonnables vu l'ampleur du projet, certains éléments semblent cependant avoir été passés sous silence. Le plus important réside dans l'omission de ce qu'on appelle aujourd'hui la « querelle d'*Alceste* » : le lien avec la tragédie d'Euripide et plus largement la dramaturgie des Anciens ne sont pas mentionnés. Visiblement, les Parfaict avaient gardé la mémoire des censures des « antagonistes » de Quinault, mais ils les analysent au prisme de leur propre lecture, celle des règles du théâtre, auxquelles se rapportent plus particulièrement celles des unités de lieu et de temps³⁹. Cela laisse penser qu'à la date de finalisation de la rédaction de l'*HARM*, en 1741, cette querelle sur le bien-fondé esthétique d'une réécriture d'une pièce d'Euripide, faute d'être totalement inconnue, semblait moins comprise. Malgré les informations contenues dans la *Vie de Quinault* de Boscheron⁴⁰, source convoquée à plusieurs reprises dans l'*HARM*, et l'« extrait » du *Mercur* de 1728⁴¹ où figure la référence à la pièce antique, les frères Parfaict ne semblent donc pas s'être attardés sur ce point pourtant décisif de la gestation d'*Alceste*⁴².

33. Lettres de M^{me} Sévigné à M^{me} de Grignan du 8 janvier 1674 et du 6 mai 1676, dans Sévigné 1972, t. 1, p. 661 et t. 2, p. 285-287.

34. *Mercur de France*, février 1727, p. 348.

35. *HARM*, p. 43.

36. Ces informations ont été reportées dans le *Dictionnaire des théâtres de Paris* des frères Parfaict (cf. *DTP* 1756).

37. *DTP* 1756, t. 4, p. 218. Voir Matthieu Franchin et Clément Stagnol, « Pomone », *DOPAR* 2019, t. 4, p. 236-240.

38. Pascal Denécheau et Benoît Dratwicki, « Françoise Journet », *DOPAR* 2019, t. 3, p. 273-276.

39. *HARM*, p. 30-31.

40. Boscheron 1715, t. 1, p. 38-39. Cet opuscule de Boscheron est réédité en 1739, peu de temps avant l'achèvement du manuscrit des frères Parfaict (voir Boscheron 1739).

41. *Mercur de France*, décembre 1728, p. 2708-2709.

42. En 1704-1706, les éléments de cette querelle n'avaient pas non plus été mentionnés par Le Cerf de La Viéville, dont les frères Parfaict étaient également d'assidus lecteurs, ce dont témoignent les notices relatives à Lully, Desmarest et Destouches. Là encore, il ne s'agissait probablement pas d'un oubli ou d'une méconnaissance : les thèses de Perrault exposées dans sa *Critique de l'Opéra* (cf. Perrault 1674) allaient bien dans le sens de l'érection de Lully en figure de génie, auquel Le Cerf ne pouvait que souscrire, mais pas dans celle visant, du point de vue de Le Cerf toujours, à la réfutation de l'ensemble de l'argumentaire de Perrault dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes* (cf. Perrault 1688). Il y avait donc là incompatibilité, d'autant plus que Lully, ainsi érigé en figure d'Ancien insurpassable, ne pouvait que coïncider avec la perfection des auteurs antiques mise en avant par le parti des Anciens dans la fameuse Querelle des Anciens et des Modernes qui anime les milieux lettrés en cette fin du XVII^e siècle.

IDENTIFIER LA PLUME DES FRÈRES PARFAICT : EXCÈS DE CRITIQUE ET ENJEUX DE CENSURE

Les éléments de critique sont parmi ceux qui font le plus fréquemment l'objet de biffures au trait gras, trace possible de l'intervention du censeur. Bien souvent, ces interventions tendent à effacer les polémiques sur les personnes⁴³.

Les corrections apportées à la biographie de Lully laissent tout particulièrement apercevoir l'enjeu auquel devait s'astreindre cette *HARM* du point de vue du censeur. Écrire l'histoire de Lully, inventeur de la tragédie en musique et de l'excellence lyrique à la française, revenait à construire un récit national par le biais de l'opéra, dans la même perspective que la *Comparaison* de Le Cerf de La Viéville, opuscule d'ailleurs abondamment cité dans l'*HARM*. La narration de l'épisode du rachat du privilège à Perrin est à ce titre évocatrice : l'image d'un Lully « profitant de la division des associés » est corrigée au bénéfice d'un musicien dévoué au service de l'intérêt commun, « pour le bonheur des gens de goût et pour la gloire du théâtre lyrique » (voir *HARM*, p. 11). De même, comme il a été vu plus haut, l'origine italienne de l'opéra français est réduite au silence⁴⁴ au profit du seul récit reproduit des textes de Le Cerf de La Viéville, à savoir celui de la construction des opéras de Lully sur le terrain de la « noble simplicité » des airs français de Boesset⁴⁵.

De cet impératif, du point de vue du censeur, de louer l'excellence des œuvres phares du répertoire des premières décennies d'existence de l'institution, résultent les biffures visant à éliminer l'analyse très péjorative par les frères Parfaict des caractères des personnages relatifs à cinq tragédies en musique (*Roland*, *Thétis et Pelée*, *Didon*, *Amadis de Grèce*, *Hésione*). Faisant encore une fois peu de cas du principe de neutralité auxquels les deux auteurs prétendent se conformer dans leur préface, les frères Parfaict usent d'un ton similaire qui montre bien qu'ils en sont directement à l'origine. Curieusement, les remarques sur *Didon* sont épargnées par le censeur. S'agirait-il d'un oubli ? Nous pouvons aussi supposer que cette œuvre pouvait plus aisément supporter un tel jugement du point de vue du censeur car elle n'avait pas atteint le statut de pilier du répertoire de l'institution (la dernière reprise datant de 1704), à l'inverse des quatre autres ; de plus, c'était sans doute approuver implicitement que cette tragédie outrageait l'œuvre de Virgile qui l'avait inspirée.

<i>Roland</i>	Angélique est une coquette fieffée, sans esprit ; Médor un imbécile, poltron et Roland, ce héros tant vanté dans l'histoire, et par l'Arioste, une franche dupe, qui se morfond en plaintes plus dignes d'un Céladon, que d'un guerrier du premier ordre.
<i>Thétis et Pelée</i>	Le caractère de Neptune, a-t-on dit, est trop fougueux et n'est pas assez soutenu ; celui de Doris peu intéressant.
<i>Didon</i>	Les principaux personnages en sont pleins [de défauts]. Énée est plus souvent un sot qu'un héros. Didon s'exprime en brûlante Africaine, et non en tendre amante.
<i>Amadis de Grèce</i>	Amadis n'a pas le sens commun, Mélisse est une emportée qui ne cesse de faire des imprécations inutiles, le prince de Thrace est poltron, traître et sot, pour Niquée c'est une bonne fille qui ne demande qu'amour et simplesse.
<i>Hésione</i>	À l'égard des acteurs on trouva Télamon un vrai benêt, Vénus une furieuse qui ne cesse de mettre en jeu toutes les divinités et qui n'en tire aucune utilité. Anchise parut le plus franc. Laomédon fut regardé comme un prince trop faible, et l'on ajouta que le caractère de la Princesse qui donna le titre à l'ouvrage était difficile à définir.

Tableau n° 3 – Analyse par les frères Parfaict des caractères des personnages pour les tragédies de *Roland*, *Thétis et Pelée*, *Didon*, *Amadis de Grèce* et *Hésione*.

43. Par exemple, sur le caractère de débauche associé à M^{lle} Lalleman (*HARM*, p. 106) ou, à propos de Claude Boyer, l'idée fautive d'un auteur « avec une constance à l'épreuve de tous les sifflets du public » (*HARM*, p. 89) provenant en réalité de l'animosité dont le dramaturge avait l'objet de la part de Boileau et Racine, qui lui fit sa réputation. Voir plus haut la contribution de J.-Ph. Goujon.

44. *HARM*, p. 16 : « Que le lecteur juge combien il [Lully] avait été aux opéras de son pays, combien il s'en était imprimé les beautés dans la tête, et combien, par conséquent, les nôtres leur ont dû dans la suite ? » Ce passage est biffé dans le manuscrit.

45. *HARM*, p. 21.

LE GOÛT DES FRÈRES PARFAICT, OU LA VICTOIRE DE MELPOMÈNE SUR EUTERPE

Les analyses des frères Parfaict (ou celles qu'ils transposent, sans mention de source) laissent entrevoir leur goût ou ceux de leurs contemporains en matière d'opéra : leur préférence se porte sur un poème régulier (c'est-à-dire qui respecte les règles du théâtre), ainsi que sur le genre tragique :

- Le genre du ballet à entrées est globalement décrié. À propos du *Ballet des saisons*, les auteurs y voient l'origine de l'engouement jamais démenti qu'ils attribuent à « la stérilité du siècle » ; néanmoins, ils considèrent *L'Europe galante* comme « le modèle et le chef-d'œuvre des ouvrages de ce genre », sans analyse plus poussée de l'œuvre.
- Le genre composite qu'est le fragment en arrangements⁴⁶ n'est pas en reste : *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* sont qualifiées de « spectacle médiocre » que seule supplée « l'intelligence de Lully » et le « mérite » de sa musique.
- Les deux auteurs n'apprécient pas le mélange des registres dans la tragédie, comme par exemple les rôles comiques d'Arbas et de la Nourrice dans *Cadmus et Hermione* ; à l'inverse, le comique est analysé comme « plus ménagé et plus décentement placé » dans *Alceste*.
- Si *Roland* manque de grandeur tragique, à l'inverse *Thésée* est « le poème le plus exact sorti de la plume de Quinault » et *Atys* en est particulièrement « digne ».
- Les épisodes et le manque d'unité de l'intrigue sont systématiquement décriés, comme dans *Isis*, *Amadis* (épisode de Florestan et de Corisande), *Armide* (épisode d'Hidraot), *Achille et Polyxène* et *Issé*.
- C'est le cas également des divertissements qui ne sont pas rattachés à l'action (*Didon*), la retardent (*Tancrède*) ou abîment la grandeur tragique de la catastrophe (*Bellérophon*, où la fin de la pièce souhaitée est celle de la mort de Sténobée) ; au contraire dans *Issé*, les frères Parfaict louent le fait qu'ils sont bien amenés.
- Le nœud et sa résolution sont scrutés avec application. Dans *Amadis*, il est dit ne tenir « qu'à une présomption qui n'est fondée sur rien ». Un dénouement rapide est préférable, contrairement à ce que pratiquent les dramaturges de *Didon* ou *Tancrède*. À l'inverse, la « catastrophe » d'*Issé* est louée.
- Enfin, les Parfaict font preuve d'une attention particulière relative à l'économie des présences et des absences des personnages, des reproches étant adressés en ce sens à l'encontre de *Roland*.

Même si ces remarques pourraient tout aussi bien porter sur une pièce appartenant au répertoire de la tragédie parlée, les auteurs connaissent pour autant l'originalité de la poétique instaurée par Quinault par rapport à ce genre dont elle constitue le double⁴⁷. Ils savent percevoir les sujets qui s'en écartent : celui d'*Achille et Polyxène* est jugé « triste », tout comme ceux d'*Orphée* et d'*Alcide*. Dans le même esprit, pour *Scylla*, c'est « l'action du cinquième acte », à savoir le parricide de Scylla, la mort de Nisus et Dardanus hors-scène et le suicide de Capis et Scylla sur scène, qui est qualifiée « des plus odieuse ».

La plupart du temps, les frères Parfaict apprécient donc une œuvre en dramaturges, comme le font les rédacteurs des « extraits » publiés dans le *Mercure de France* à partir de 1728 auxquels ils empruntent. De véritables analyses littéraires sont donc proposées au lecteur, en supposant, une fois encore, qu'ils en soient bien les auteurs, comme celle de la première scène du dernier acte d'*Armide*. Parmi les tragédies en musique de Lully, certaines ne recueillent pas leurs suffrages, telles *Psyché* (« cet opéra est froid, et ne peut guère être meilleur », assertion biffée par le censeur), *Proserpine* (qui n'est « pas le plus beau », sauf le prologue, véritable exemple de régularité) et *Amadis* (exception faite du prologue qui « est relatif à la pièce, et travaillé avec un art infini, tant de la part du poète que du musicien »). À l'inverse, nos deux auteurs admirent l'exposition particulièrement claire de *Persée* et la tension croissante d'*Armide*.

Comme corollaire à cette remarque, l'originalité des paroles de musique, dans l'efficacité qui les caractérise justement pour la mise en musique, n'est parfois pas perçue à sa juste valeur par les auteurs de l'*HARM*. C'est le cas pour le principe de la répétition des vers, qui ambitionne de rendre, sur le papier, la polytextualité inhérente notamment aux scènes en duo. Ce principe éditorial, inexistant dans le genre de la tragédie parlée, n'a en effet aucun sens indépendamment de la mise en musique

46. Nous empruntons cette taxinomie à Pascal Denécheau et Rebecca Harris-Warrick, « *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* », *DOPAR* 2019, t. 2, p. 613-616.

47. Nous renvoyons à ce sujet aux travaux de Catherine Kintzler, notamment à Kintzler 2006.

qui permet de faire s'exprimer deux personnages en même temps sur des pensées divergentes, comme dans la scène où Quinault réunit pour la dernière fois les deux amants d'*Atys* (IV.4). Ainsi, les répétitions de vers sont jugées ridicules par les frères Parfaict, nonobstant, nous l'avons vu, leur efficacité :

Dans les endroits qu'on a critiqués de cette pièce, je n'ai point remarqué qu'on ait parlé de la scène du fleuve Sangar, qui ~~frise le bas ridicule~~ <qui est d'un ton trop différent du reste ~~de la pièce~~ du poème> : et d'une autre ~~du même~~, entre Sangaride et Atys.

Atys : *Beauté trop cruelle, c'est vous !*
 Sangaride : *Amant infidèle, c'est vous !*
 Atys : *Ah ! c'est vous, beauté trop cruelle.*
 Sangaride : *Ah ! c'est vous, amant infidèle.*
 Atys et Sangaride : *Beauté trop cruelle, c'est vous !*
 Amant infidèle, c'est vous !
 *Qui rompez des liens si doux*⁴⁸.

Pourtant, les Parfaict savent également se montrer connaisseurs de musique, par les informations qu'ils reproduisent ou leurs propres remarques. L'exemple le plus évocateur à ce titre est l'opéra de *Persée*, dont ils louent tour à tour les morceaux touchants, flatteurs, aisés et coulants mais également ceux savants et difficiles, à l'accompagnement riche et dont les parties intermédiaires des chœurs sont particulièrement soignées. Pour *Isis*, deux morceaux sont relevés : le trio des Parques (IV.7) et la plainte de Pan « Hélas ! quel bruit ! qu'entends-je ? » (III.6). Les deux auteurs portent une attention particulière au lien entre le sens du texte et le caractère qui découle de sa mise en musique, comme dans *Phaéton*, où une divergence est regrettée pour l'air de Libie « Que l'incertitude / Est un rigoureux tourment » (II.3).

Enfin, lorsque les frères Parfaict ne gardent pas la mémoire d'un spectacle, le plus souvent en l'absence d'une reprise dans les années précédant l'élaboration du manuscrit, ils s'en remettent aux connaisseurs musiciens, qui fréquentent toujours l'œuvre éditée, pour en signaler la qualité, à l'instar du trio de Ménandre, Licaste et Tircis (« Dormez, dormez beaux yeux adorables vainqueurs ») des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (I.5), ou plus généralement de la musique d'*Amadis de Grèce*. Le morceau instrumental indépendant qu'est la tempête de *Thétis et Pelée* (II.7), que les auteurs du manuscrit ne peuvent que connaître en raison du succès renouvelé de l'œuvre et de sa reprise en 1736, ne fait pas l'objet d'un commentaire original dépassant le sens commun⁴⁹ ; selon toute vraisemblance, les Parfaict peinent à associer des mots à une réalité musicale, probablement dans l'incapacité qu'ils sont de convoquer des paramètres techniques. De manière générale, les qualités musicales de certaines œuvres, parfois mises en avant au détriment de la prétendue faiblesse des vers, se résument à des adjectifs qui, s'ils peuvent laisser apparaître une hiérarchie dans le jugement des deux auteurs, ne rendent pas véritablement compte des spécificités propres à chacune : le « convenable » pour *Médée*, le « joli »⁵⁰ pour le *Ballet de Villeneuve-Saint-Georges*, le « beau » dans *Scylla* ; le « chantant » dans *Hésione*, le « grand » dans *Alcide* et *Canente*, ou l'« excellent » dans *Omphale*.

Nous avons montré comment le discours des frères Parfaict sur les œuvres de Lully et des compositeurs de la génération suivante est fortement influencé par l'expérience collective de spectateurs des années 1728-1741, période où les recensions du *Mercur de France* se trouvent également plus documentées. Le fait que leurs références ne soient pas toutes mentionnées montre qu'il est malaisé d'analyser l'*HARM* comme une source de premier plan ou, à l'inverse, comme révélatrice d'une pensée individuelle originale. La personnalité de ses auteurs reste cependant décelable en plusieurs endroits, notam-

48. *HARM*, p. 36.

49. C'est également le cas pour la tempête d'*Alcyone* (IV.4).

50. Voir la définition et les exemples qui figurent à l'entrée « joli » dans *Dictionnaire* 1740, t. 1, p. 885-886 : « Gentil, agréable. Il ne se dit guère que de ce qui est petit en son espèce, et qui plaît plutôt par la gentillesse que par la beauté. [...] Elle n'est pas belle mais elle est jolie. Elle est plus jolie que belle. [...] Le beau est au-dessus du joli. On n'aime pas toujours le beau, on aime quelquefois mieux le joli. »

ment lorsqu'est convoquée la lecture des vers des opéras rassemblés dans le *Recueil général des opéras* des Ballard.

En revanche, qu'il nous soit permis d'avancer en conclusion que le contenu des notices poursuit plus généralement les écrits de critique musicale initiés avec la *Comparaison* de Le Cerf de La Viéville, dont « les opinions [...] offrent davantage un miroir des idées qui circulaient au début du XVIII^e siècle sur le fondateur de l'opéra français, qu'une analyse réfléchie de ses œuvres »⁵¹.

Il serait judicieux de questionner la manière dont ce discours a pu influencer l'élaboration d'un récit de l'opéra français jusqu'à Rameau depuis le XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Si la fiabilité du document et les stratégies discursives qui lui sont propres n'ont été que rarement interrogées, le présent travail collectif témoigne d'une évolution notable : le nouveau regard dont l'œuvre des frères Parfaict bénéficie, passant de l'état de source à celui d'objet historiographique, permet d'apporter un éclairage fondamental sur son intérêt et ses limites.

51. Massip 1999, p. 95.

POÏÉTIQUE ET POÉTIQUE DE L'*HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE*

France MARCHAL-NINOSQUE¹

Les difficultés sont nombreuses à qui tente d'établir un texte de l'Ancien Régime, pour la première raison qu'il est parfois ardu d'établir si ce texte est autographe ou de la main d'un secrétaire. Dans le cas de NAF 6532, on sait maintenant qu'il est de la main de Claude Parfaict pour le corps et de François pour la préface², mais la difficulté se déplace sur le fait que l'*HARM* a eu deux auteurs, sans que l'on puisse déterminer quel des deux frères Parfaict se tient du côté de l'impartialité de l'historiographe et quel déploie les talents du conteur. On sait que François, à ses débuts, ne négligeait pas le délassement calotin, notamment avec *Le Quart d'heure amusant*³ (Paris, Flahaut, 1727), ne signait pas ses *Étrennes calotines* se cachant derrière l'alias du « sieur Perd-la-raison » (1729), et publiait une histoire espagnole, *Aurore et Phébus* (Paris, Ribou, 1732) qui rencontrait suffisamment d'écho pour faire partie des exemples que choisit le Père Bougeant au chapitre XIII de son efficace satire du genre romanesque, *Le Voyage merveilleux du Prince Fan Férédin dans la Romancie*. De son côté, Claude serait aussi l'auteur d'un conte, *Nerair et Melhoë* (s. l., s. n., ca 1747, avec Henri-Barthélemy de Blanes). C'est dire si François comme Claude avaient tous deux des appétences pour le délassement littéraire. Tous deux aussi affichent leur goût pour l'historiographie, François compilant dès sa jeunesse le nom de tous les poètes vivants pour l'*Almanach du Parnasse* de 1728 et Claude menant à terme le chantier du *Dictionnaire des Théâtres de Paris* en 1756 après la mort de François. L'équilibre – et donc pour le critique l'extrême difficulté de rendre à César ou à Laridon – est aussi tenu dans leurs communes compétences pour la scène : qui de Claude ou de François se définit « acteur forain » dans le titre du dictionnaire de 1743 ? Qui compose le ballet *Panurge* que l'indélicat Morel de Chédeville prendra à son compte en 1785 ? La double attribution est souvent postulée, mais il semble que ce soit plutôt François, celui-là même qui composait en 1724 deux divertissements pour des comédies de Marivaux données aux Italiens et aux Français⁴. Il en résulte qu'autant Claude que François pouvaient être « historien » et « conteur ».

À cette difficulté première qui est de repérer dans l'*HARM* deux styles disjoints, déterminant deux approches poétiques différentes, s'ajoute une autre incertitude : les deux frères, doctes *ès* compilations, ont peut-être utilisé des textes versés par d'autres auteurs⁵. On sait par exemple que pour l'*Histoire du Théâtre français*, au moment de l'édition augmentée de 1745, François et Claude ont permis à Voltaire de rédiger lui-même la notice qui le concernait. En a-t-il été de même pour l'*HARM* ? Dès l'introduction de leur ouvrage, les deux frères souhaitent voir se réaliser une telle pratique⁶, ce qui accentue la nature pluri-auctoriale qui fait l'armature savante des périodiques d'érudition ou des dictionnaires⁷. Cette pluri-auctorialité explique largement la nature hybride, en matière de poétique, d'un ouvrage qui a voulu éclairer la vie théâtrale foisonnante du Paris des spectacles, porter un regard sur la relation passionnée qui existait entre la société de l'Ancien Régime et les formes dramatiques florissantes, expliquer pourquoi certaines scènes avaient acquis le monopole de certains répertoires, bref s'ouvrir à l'historiographie de l'ARM, tout en recourant au narratif par l'insertion d'anecdotes biographiques, parfois scabreuses, parfois galantes, parfois édifiantes. Le point de vue des frères Parfaict néanmoins

1. Université de Franche-Comté — ELLIADD UR EA4661.

2. Voir dans le volume 2 les identifications faites par Jean-Philippe Goujon sur le manuscrit de l'*HARM*.

3. Les références de toutes les œuvres des frères Parfaict sont données dans la *Chronologie* placée en annexe.

4. *La Fausse Suivante* et *Le Dénouement imprévu*. Catherine Cessac repère également un *Divertissement de chants et de danses* en 1734 (sur la musique de François Bouvard) dont elle attribue les paroles à François Parfaict.

5. Ils font des appels à contribution dès 1734 dans leur *Histoire du Théâtre français*, volumes 1 et 4.

6. « Nous espérons que les auteurs vivants voudront bien nous communiquer l'historique et le jugement de leurs ouvrages au cas que ce que nous rapportons ici leur paraisse n'être pas tout à fait exact. Nous employons la même prière à l'égard des parents ou des amis des auteurs qui sont morts » (*HARM*, p. 8-9). Il semble que la notice sur Lully, de par sa nature encomiastique, quasi hagiographique, et la précision des détails, soit rédigée par un proche, sans doute son gendre Francine.

7. Souvenons-nous de Voltaire qui dotait son *Dictionnaire philosophique portatif* de collaborateurs fictifs pour sacrifier à la mode (chez lui devenue facétie) de la pluri-auctorialité, gage de la nature savante de l'ensemble.

n'est jamais celui de l'historien, pour la raison évidente que l'Histoire n'est pas encore née (dans le sens d'histoire moderne débarrassée de l'anecdotique⁸). Leur pratique ressortirait plutôt de celle du mémorialiste, témoin vivant d'une Histoire dont il rend compte à travers sa trajectoire personnelle, nécessairement subjective.

L'HISTORIOGRAPHIE ALTERNATIVE

L'*HARM*, ouvrage pluri-auctorial et hybride, hésitant selon les propres termes des frères Parfaict entre les « collections » et les « mémoires »⁹, serait à ranger parmi ces textes que Sophie Marchand signale comme relevant d'une « historiographie alternative »¹⁰, où la greffe de l'anecdote mondaine nourrit le commentaire savant. Or l'anecdote, éclairant la vie intime d'un interprète, semble incompatible avec le point de vue objectif, le destin individuel ne pouvant être comptable du destin collectif, ce qui enfonce un coin dans la volonté des Parfaict d'écrire avec leur histoire de l'Opéra une page du roman national. Au regard de l'historien moderne, les anecdotes sont accusées d'égarer l'ordonnement rationnel de l'ordre chronologique, l'abondance narrative de malmener la description intellectuelle. Néanmoins, l'historiographie alternative pratiquée par les frères Parfaict n'est pas rare au XVIII^e siècle ; elle est même la norme d'une histoire naissante encore conjointe à la littérature. À la même époque, nous repérons les compilations de l'avocat Maupoint¹¹ ou de Pierre-François Godard de Beauchamps¹², deux entreprises concurrentes de celle des Parfaict¹³ qui toutes deux font la place à la fois à l'anecdote sulfureuse, à l'étude des œuvres et au catalogue des pièces. Cette poétique particulière crée un cadre savant pour un texte qui ne l'est pas, donne l'image d'une grande Histoire qui se trouve à l'étroit quand la petite histoire prend de l'ampleur.

L'oscillation entre l'histoire rapportée et l'anecdote contée, l'hésitation entre la compilation savante et la narration alerte se révèlent d'ailleurs d'emblée par la mobilité titulaire épousée par les frères Parfaict au long de leur carrière, passant du terme Histoire qu'ils plébiscitent, à celui de Mémoires, à celui enfin de Dictionnaire quand « la raison par alphabet » s'est définitivement imposée¹⁴. L'aventure taxinomique commence avec François pour un *Agenda historique et chronologique des théâtres de Paris de l'année 1735*. Puis les deux frères collaborent à cette *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, achevée en 1741 mais pas publiée. Une *Histoire du Théâtre français* les a tenus de 1734 à 1751, travail qui restera leur grand œuvre et sera augmenté pour une nouvelle édition commencée en 1745. Les *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain* paraissent en 1743 et tentent de mesurer l'apport de la Foire sur l'opéra en France, quand les danseuses passent des tréteaux à la scène, ou quand l'opéra-comique infiltre l'Opéra, comme le rappelle la préface. L'*Histoire de l'ancien théâtre italien, depuis son origine en France jusqu'à sa suppression en l'année 1697* est publiée en 1753 (année de la mort de François). Le dernier ouvrage de nature taxinomique est publié du vivant de Claude, en sept volumes, le *Dictionnaire des théâtres de Paris* (1756).

La dialectique entre les « collections » et les « mémoires », deux genres qui soutiennent l'historiographie alternative et s'offrent dans un débord vertigineux¹⁵, s'affiche dans les volte-face désinvoltes du texte. Ainsi dans la notice sur M^{lle} Maupin : « comme nous ne rendons compte que des talents, et non des aventures particulières des personnes [...], nous abandonnons ici M^{lle} Maupin jusqu'à sa retraite ». Vaine précaution. Aussi vaine que le procédé de la prétérition, présent dans la notice consa-

8. Celle qui naît avec les Bénédictins, puis avec Voltaire qui désire tant se débarrasser des contes qui viennent « déshonorer » l'Histoire, alors que par ailleurs, chez lui, le conteur veille.

9. Termes utilisés par les frères Parfaict dès le troisième paragraphe de leur introduction (*HARM*, p. 8).

10. Marchand 2015.

11. Maupoint 1733.

12. Beauchamps 1735.

13. Ils s'en plaignent à demi-mots à la fin de l'introduction de l'*HARM* ; la critique est explicite dans l'introduction au volume IV de leur *Histoire du Théâtre français* : « Nous espérons qu'on trouvera les faits que nous avons rassemblés, moins décharnés, et moins fautifs que dans la *Bibliothèque des Théâtres* et les *Recherches sur les Théâtres de France*. », p. x-xj.

14. L'expression est de Voltaire, c'est le titre qu'il avait choisi initialement pour son *Dictionnaire philosophique*.

15. Cette histoire de l'Opéra est trop longue pour être un travail de mémorialiste et trop copieusement alimentée de critiques et d'anecdotes pour être un répertoire.

crée à Henry Guichard où les frères Parfaict prétendent rester sourds aux médisances et taire les maladies vénériennes du dramaturge tout en prenant un malin plaisir à les rapporter : « J'ai passé ceux qui ne servent qu'à repousser les libelles de Lully, et d'Aubry comme par exemple, que Guichard avait donné du mal à sa femme, et qu'ils s'étaient fait guérir en même temps chez un chirurgien qui est nommé, et parce que je crois que cela ne peut entrer dans un ouvrage » (*HARM*, p. 104). Tout *cela y entre* pourtant. Parfois, l'effort du censeur s'origine dans l'impartialité et la prudence, comme pour la notice sur M^{lle} Journet où la fortune qu'elle a perdue dans la Compagnie des Indes lui aurait causé une maladie de foie dont elle serait morte (l'anecdote originellement rapportée est finalement biffée ; ne reste que la mention de sa maladie et de sa mort : la relation hasardeuse de cause à effet de la ruine à la maladie étant gommée).

Précaution inutile, prétérition grossière, censure ou auto-censure complaisantes : il est temps de poser la question centrale de l'usage que l'historien actuel des théâtres peut faire de ces textes où surabonde l'anecdotique. Doit-il les mépriser comme une compilation d'historiettes non fiables, ou doit-il y lire une pratique qui a renouvelé la perception qu'on a pu avoir du théâtre au XVIII^e siècle ? Le lecteur des frères Parfaict a pu entrer dans les coulisses de la création et de la représentation, s'inquiéter de l'évolution des techniques, s'ouvrir à la mise en place d'une scénographie, à la vie d'une entreprise théâtrale, s'intéresser à la carrière des acteurs. Ces ouvrages d'historiographie alternative, plébiscités par le lectorat – celui-là même qui était conjointement le public des théâtres –, ont fait du théâtre ce haut lieu de sociabilité qu'il était à l'époque. *L'HARM* a de fait répondu à la demande d'un public-lectorat qui y a vu s'écrire sa propre histoire. C'est tout à la fois à une histoire de la réception (inscrite dans la première phrase de l'ouvrage¹⁶), à une histoire des spectacles et à une histoire de la vie culturelle d'une époque que le lecteur moderne assiste, quand le narratif vient envahir le descriptif, quand l'écriture en majeur se couple à l'écriture en mineur. Ce qui se joue, c'est que l'objet historiographique s'enrichit finalement d'être aussi un objet littéraire. Conjoint au présent des lecteurs du XVIII^e siècle passionnés de représentation, disjoint à la pratique de l'histoire d'un lecteur moderne, un tel texte a pourtant encore du sens, en ce qu'il est précisément le lieu d'une fabrique littéraire tout autant qu'une source pour les historiens du théâtre.

LA POÉTIQUE ROMANESQUE

On peut à ce sujet repérer au moins quatre formes littéraires reconnaissables dans cet ouvrage : le journalisme dit littéraire et trois sous-genres romanesques, l'historiette, le portrait et la galerie.

La forme la plus reconnaissable dans *L'HARM* est celle du journalisme alors en plein essor et surtout en pleine innovation. Marivaux notamment, au milieu des années 1720, a largement contribué à faire évoluer le journalisme en France, ce même Marivaux avec qui François collaborait en 1724 aux Italiens. Trois fabriques de journalisme occupent le paysage culturel à la fin de la décennie 1720, au moment où François, âgé d'une trentaine d'années, commence à se projeter comme l'historiographe des théâtres parisiens : depuis plus d'un demi-siècle rayonne le journalisme politique et d'érudition (celui de la *Gazette*, du *Mercur*, du *Journal de Trévoux*, du *Journal des savants*) ; depuis les années 1710 perce le journalisme d'érudition morale venu d'Angleterre (celui du *Spectator* de Steele et Addison, traduit et imité partout en Europe) ; à partir des années 1720 se révèle le journalisme dit littéraire, ancêtre de la critique littéraire¹⁷. La différence entre la dernière forme et les deux premières est que l'entreprise est souvent individuelle dans le dernier cas, mais nettement pluri-auctoriale dans les deux premiers. À l'évidence, cette pratique très récente du journalisme littéraire, à laquelle s'adonnent le jeune Marivaux, puis Pierre-François Guyot Desfontaines¹⁸, bientôt Élie-Catherine Fréron¹⁹, vite

16. « L'histoire de l'Académie Royale de Musique, souhaitée depuis assez longtemps du public, nous a engagé à la lui donner » (*HARM*, p. 8).

17. Marivaux par exemple, dans une des feuilles volantes du *Spectateur français* (1721-1724), fait l'étude d'*Inès de Castro* de son ami Houdar de La Motte. Le *Mercur de France* s'engouffre dans cette pratique, et on sait l'influence directe de ce périodique sur les frères Parfaict.

18. Pour ses *Observations sur les écrits modernes*, 1735-1743.

19. D'abord collaborant avec Desfontaines, puis fondant les *Lettres sur quelques écrits du temps* en 1749 où il collabore avec Joseph de La Porte, et enfin créant *L'Année littéraire* en 1754.

exportée dans le *Mercur de France*, n'a pas laissé les frères Parfaict indifférents²⁰. Dans l'*HARM*, il entre à l'évidence de ce qui se pratiquait dans les périodiques littéraires et mondains individuels ou collectifs de la première moitié du XVIII^e siècle. Dans leur introduction, les frères Parfaict auraient même espéré concevoir leur ouvrage sur cette pratique journalistique en vigueur en France de 1725 à 1800²¹. Même si le descriptif est traversé par le narratif, il faut reconnaître que nous tenons dans cette forme naissante ce qui fait l'originalité et la valeur encore actuelle de l'ouvrage des frères Parfaict. Est en train de naître la critique musicale, comme à la même époque naît la critique littéraire ; cette critique n'est pas dans les marges, mais au cœur du texte ; elle est le texte, dessein et dessin de l'*HARM*.

Les autres formes à ascendant romanesque, historiettes ou portraits, sont dans les marges, sans pour autant être marginales, perçues comme devant être l'agrément du lecteur. La première forme à ascendant romanesque présente en creux dans l'*Histoire de l'ARM* est l'historiette. Entre par exemple dans ce champ vaste du narratif et de l'anecdotique, les paroles rapportées ou la citation du grand homme : celle qui est prêtée à Baumavielhe, plébiscité lors de son retour sur scène par le public après une maladie et qui aurait prononcé la parole magistrale : « Ce pauvre peuple m'aime ; je lui sais bon gré de son zèle » (*HARM*, p. 16). L'acteur chantant prend plus pour modèle Louis XV, roi encore bien-aimé, que Louis XIV que Bossuet engageait à régner avec toute la dignité. Autre paradigme, l'anecdote inattendue : les pigeons du grenier de Pierre Beauchamps qui lui auraient donné les idées de composition de ses ballets (*HARM*, p. 17) ou la promesse de mariage écrite sur une carte (un valet de pique !) que Marie Le Rochois doit présenter à Lully qui la réprimande sur son ventre arrondi, elle qui n'est pas mariée (*HARM*, p. 45-46).

Pourquoi conserver de telles anecdotes et leur accorder une place importante, voire systématique, au cœur de la matière biographique ? Pour la raison première que le public en était friand ; et pour la raison seconde que le public y retrouvait la substance narrative du genre de l'historiette, mise en valeur par Bussy-Rabutin dans l'*Histoire amoureuse des Gaules*²². Cet ouvrage célèbre, où le plaisant s'était allié à la polémique, ouvrage d'un mondain lu par les mondains, a valu l'exil à cet ancien frondeur, cousin de Madame de Sévigné, en raison de sa charge satirique (il fit la satire du roman galant) et politique (il fit la chronique scandaleuse de la cour de Louis XIV). L'historiette met en scène des personnages qui ont fait la grande Histoire mais qui sont rabaissés à la petite histoire ; l'anecdote croustillante ne fait pas une Histoire qui s'écrit, mais des histoires qui se racontent. Bussy-Rabutin a aussi été mémorialiste à l'instar de Bassompierre, du cardinal de Retz, de Saint-Simon ; mais si dans ses *Mémoires* il regarde l'Histoire de la cour de Louis XIV et s'en prétend acteur, il n'en est pas de même dans son *Histoire amoureuse des Gaules*, où il lâche la bride au romanesque et fait crayonner l'anecdote scandaleuse. On ne dira jamais assez l'influence de ce roman satirique, fait d'histoires qui ne sont pas l'Histoire mais qui la regardent de biais malgré tout, sur les formes romanesques du siècle suivant²³. Le public contemporain des frères Parfaict, friand des historiettes galantes authentiques, a dû goûter que les biographies des artistes de l'*HARM* s'apparentent parfois à des « gazettes de médisance »²⁴. Notons que l'histoire ou l'historiette n'est pas forcément donnée comme matière romanesque autonome (comme chez Bussy-Rabutin), mais sont le plus souvent enchâssées dans les romans de l'Ancien Régime à la trame narrative principale par un effet d'emboîtement²⁵. On retrouve un peu de cette technique à tiroir à la fin de la notice sur Dumesny : quand les Parfaict accrochent à la notice informative le récit des frasques du chanteur, par l'effet d'annonce, « Voici encore quelques traits » (*HARM*, p. 47), qui ouvre sur l'histoire emboîtée d'un interprète, impénitent dans son ivrognerie et sa cleptomane. Les

20. Claude obtenant de la Pompadour une pension à prendre sur le *Mercur de France* dans la décennie 1760, il y a fort à parier qu'il en fut un rédacteur ; l'*HARM* affiche en plus d'un endroit sa propension à citer le périodique, parfois textuellement, sans s'en cacher (comme c'est le cas dans la notice sur M^{lle} Le Rochois, p. 46).

21. Le basculement du journalisme littéraire vers la critique littéraire se fait notamment dans le *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* de Jean-François de La Harpe (1798-1804).

22. Publiée en 1665, mais circulant dès 1663.

23. Veine galante que maîtrisent parfaitement à la fois François et Claude qui ont écrit respectivement *Aurore et Phébus* en 1732 et *Nerair et Melhoë* vers 1747.

24. Expression née du persiflage de Merteuil, dans la lettre 141 des *Liaisons dangereuses* de Laclos.

25. On se souvient de « l'Histoire d'Asphéridon et d'Astarté » dans *Les Lettres persanes* de Montesquieu par exemple.

frères Parfaict ont pris soin de préciser en début de notice que Dumesny n'a ni éducation ni manière, n'étant à l'origine que « cuisinier » (*HARM*, p. 46). L'enquête biographique informative glisse vers l'anecdote scandaleuse qui fait contrepoids sinon contrepoint au sérieux des notices. C'est le moment de se demander si la notice, comme de nombreux autres, n'est pas à quatre mains, les deux frères se succédant dans le double versant de ces textes hybrides (même si le manuscrit est de la main de Claude), où l'histoire de l'institution s'écrit sur la petite histoire des individus.

Une autre forme littéraire et morale récurrente dans l'*HARM* est celle du portrait. Portrait physique d'abord, où il s'agit de croquer une silhouette dans un appareil stylistique tout à fait topique, le même qui a envahi le roman depuis plus d'un siècle. « Fanchon Moreau était une grande blonde fort bien faite qui joignait à des yeux extrêmement tendres un visage charmant, et une gorge belle et bien placée » (*HARM*, p. 54) : voilà pour la blonde, topiquement grande et sage. Pour la brune, elle doit forcément être petite et piquante comme le portrait qui est donné de Marie Le Rochois : « La Rochois était petite, la peau assez bise, les yeux noirs, pleins de feu, et extrêmement beaux au théâtre » (*HARM*, p. 46). Ces portraits blasonnent de manière conventionnelle, avec des expressions reconnaissables héritées du roman héroïque et galant²⁶. De tels portraits physiques donnent à cet ouvrage l'agrément littéraire immédiatement reconnu et prisé par les lecteurs.

Le portrait peut aussi être moral, et retient alors plutôt de la tradition des moralistes du Grand Siècle. La Bruyère a campé les portraits du vaniteux ou de la coquette, imposant pour longtemps l'alliance du style et de la pensée : l'analyse individuelle rapportée à la critique d'une société rayonne dans une littérature désormais résolument discontinue et fragmentaire. Les frères Parfaict s'inscrivent en creux dans une telle tradition. La forme discontinue, fort à la mode, qu'ils adoptent, consacre une histoire parcellaire de l'ARM : chaque notice d'œuvre s'offrirait comme une île, flanquée de ses îlots que sont les notices biographiques. Deux notices biographiques néanmoins ne correspondent pas à cette architecture en archipel de l'*HARM* ; leur anormale longueur consacrent un compositeur et un dramaturge, Lully et La Motte. Dans la copieuse notice consacrée à Lully, le détail pullule : rien n'est omis de la description de l'accident, des étapes de la rétractation devant le confesseur qui lui fait brûler son opéra en cours (heureusement copié), de la montée de la gangrène perçue comme une punition divine pour avoir menti lors de la rétractation, des pénitences nombreuses que Lully s'inflige pour châtement. Ces détails brosent un portrait moral et religieux de Lully, qui doit mourir en odeur de sainteté (« Il eut les transports d'un pénitent de son pays », *HARM*, p. 24). Une mort de pénitent à ce point détaillée : pourquoi Francine (qui est selon toute vraisemblance l'auteur de cette notice) a-t-il forcé le trait édifiant dans le portrait de son beau-père ? Peut-être pour faire oublier son homosexualité : qu'il soit mort au moins sous les sacrements. Il en est de même pour Houdar de La Motte, très engagé dans le parti philosophique et qui lui aussi connaît sous la plume des Parfaict une mort édifiante (les infirmités dont il ne se plaint pas, la générosité envers un neveu, le retour à la dévotion de sa jeunesse pour l'ancien trappiste, la mort du sage, *HARM*, p. 90). Il s'agit par ce second récit de mort exemplaire de racheter cette fois une des grandes figures de Moderne, engagé violemment dans la seconde phase de la Querelle des Anciens et des Modernes. Voilà Lully et La Motte devenus les *exempla* de l'Opéra.

Autant le portrait physique traité dans les notices biographiques est un lieu commun romanesque, avec des expressions types ; autant le portrait moral bascule vers une autre forme plus ancienne, l'*exemplum* qui a survécu au XVIII^e siècle dans un genre à succès dans le dernier tiers du XVII^e siècle : la galerie. Comme le rappelle Jacqueline Plantié, le genre s'est développé surtout dans deux textes connus : la *Gallerie des femmes fortes* du Père Lemoyne en 1647²⁷ et *Les Femmes illustres ou les harangues héroïques* de Madeleine et Georges de Scudéry en 1642-1644. Le genre de la galerie, héritage des *Images* de Philostrate, mêle le portrait profane, la peinture morale et le tableau ecphrastique²⁸. Par moment, il semble que les frères Parfaict écrivent la galerie des actrices remarquables de l'Opéra (venant faire

26. Nous renvoyons aux *Illustres Françaises* de Robert Challe et tout particulièrement au portrait de M^{lle} de l'Épine la grande blonde sage et tendre et à celui de M^{lle} Dupuis, la petite brune piquante.

27. Recueil de tableaux à tous les sens du terme de femmes aux qualités viriles comme Jeanne d'Arc, Sémiramis, ou Judith...

28. Voir Plantié 1994 et Crescenzo 1999.

contrepoint à la chronique scandaleuse qu'ils élaborent par ailleurs), quand dans la chronologie des notices sont traitées à la suite les biographies de deux actrices chantantes couvertes d'une gloire qui n'est pas celle des artistes, mais des saintes : par la dévotion ou la bienveillance, M^{lle} de Saint-Christofle et M^{lle} Le Rochois finissent leurs vies dans l'exemplarité. Ne nous étonnons pas de leur voir surgir dans le texte l'adjectif, topique, d'« illustre » : « L'Académie royale de musique en corps assista à son convoi et à ses obsèques, et lui rendit ses tristes devoirs, avec des regrets qui font l'éloge de cette illustre défunte » (*HARM*, p. 46). Les frères Parfaict deviendraient-ils des encomiastes chargés d'écrire une histoire « orientée » de l'Opéra, pour un peu lieu des belles âmes et des bonnes mœurs ?

L'HARM s'offre donc à la fois comme un objet historiographique proposant un des premiers répertoires de l'Opéra ; un objet esthétique étudiant ces œuvres avec les outils de la critique naissante ; et aussi un objet littéraire où transpirent des formes romanesques que le public prend plaisir à reconnaître. C'était la même pratique qui avait cours dans le journalisme littéraire et moral de la première moitié du siècle, pratiqué par Marivaux, ayant glissé dans le *Mercure de France* en s'accordant alors à l'esprit du gazetier. La poétique de la feuille volante et de l'écriture diariste, les vues fragmentaires, sont remodelées par François et Claude, pris dans le tourbillon de la fureur taxinomique du siècle et engagés dans une stratégie d'écriture qui oriente le lecteur vers une institution dont il s'agit d'écrire la « défense et illustration ». C'est ce qui ne doit pas dérouter, mais au contraire intéresser : l'ouvrage diffracte la vérité biographique et le sens esthétique pour dire finalement la difficulté à les atteindre. Le réel, d'abord décomposé, est réorganisé à la gloire de cette institution.

ANNEXE : CHRONOLOGIE DE LA VIE ET DES ŒUVRES DES FRÈRES PARFAICT

Établie par J.-Ph. GOUJON, L. GUILLO, F. MARCHAL-NINOSQUE et F. MICHEL

Les Parfaict ont longtemps tenu des charges importantes, tant à la cour qu'à la ville, du XV^e au XVII^e siècle. Les sources généalogiques dont on dispose sur eux font état d'arbres complexes avec de nombreuses branches collatérales¹. La Bibliothèque historique de la Ville de Paris conserve également de nombreux actes provenant de leurs archives privées (nominations, grosses...) mais qui ne vont pas jusqu'au milieu du XVIII^e siècle ; s'y trouvent aussi plusieurs exemples de leur blason, dessinés ou gravés².

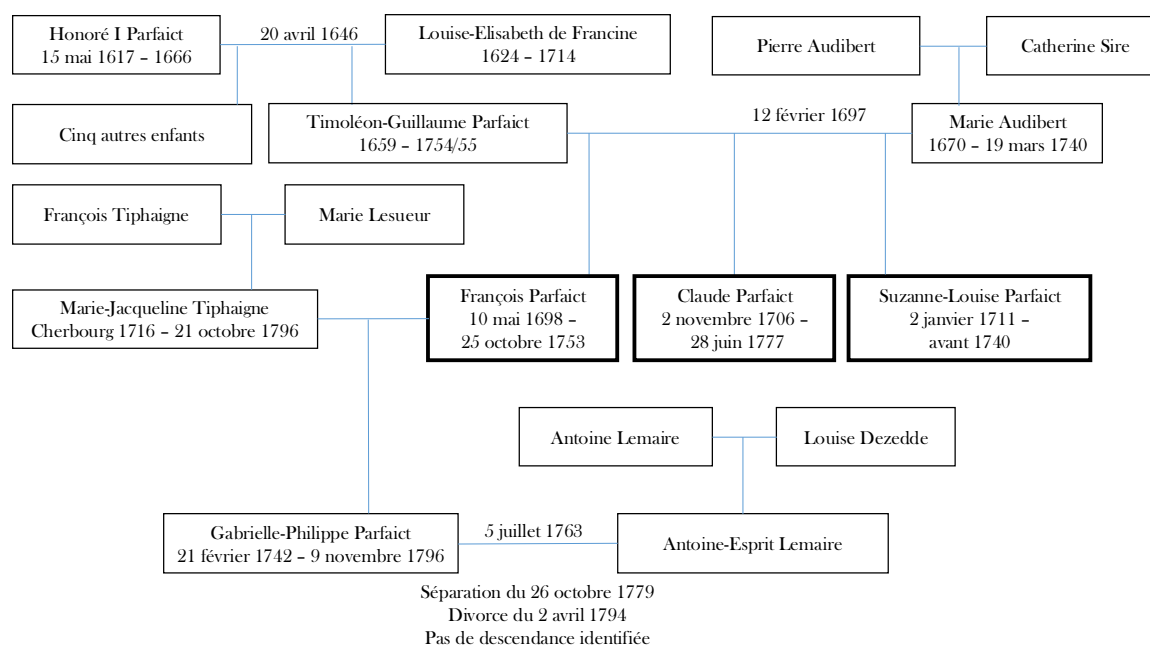


Figure 2 – Arbre généalogique de la fratrie de François, Claude et Suzanne Parfaict.

La chronologie est présentée sous cette forme :

Date	Événement daté ¶ Sources et références ¶ Notes
1646, 20 avril	Contrat de mariage de Honoré I Parfaict (15 mai 1617-1666), conseiller du roi en ses Conseils d'État et privé, contrôleur général de sa Maison, demeurant à Paris au cloître Notre-Dame paroisse Saint-Jean-le-Rond, avec Louise-Élisabeth de Francine (1624-1714). ¶ F-Pan : MC/ET/IX/402, <i>Généalogie</i> 6523, f. 12r. ¶ La dot est de 30 000 lt. Le mariage est célébré quelques jours après, à Villepreux. Louise-Élisabeth de Francine est sœur de Pierre de Francine (1621-1686), fontainier du roi, qui épouse Marie-Louise Pidou le 8 février 1660 ; ils ont pour fils Jean-Nicolas de Francine (1662-1735), époux de Catherine-Madeleine Lully. Louise-Élisabeth de Francine se remariera plus tard avec Jean-François de Mesgrigny, chevalier marquis de Vandœuvre et autres lieux, dont elle sera veuve avant 1697.

1. Voir les références *Généalogie* 6523, *Généalogie* 3099 et *Généalogie* 30056.
2. Voir *Actes* 2283-2284.

- 1666, 22 avril Inventaire après décès de Honoré I Parfaict, conseiller du roi et contrôleur général de sa Maison, demeurant à Paris rue de Richelieu, à la requête de son épouse Louise-Élisabeth de Francine. ¶ F-Pan : MC/ET/CXVII/65.
- 1697, 12 février Mariage de Timoléon-Guillaume Parfaict (1659-1754), écuyer, chevalier seigneur de Boisredon puis de Fontenay, mousquetaire de la garde, fils d'Honoré I Parfaict et de Louise-Élisabeth de Francine, avec Marie d'Audibert (1670-1740), fille de défunt Pierre Audibert bourgeois de la ville de Bargemon en Provence, et de Catherine Sire/Sève sa veuve. La dot, prélevée sur les biens à hériter de la future, est de 30 000 lt et le douaire de 1 000 lt en rente viagère. ¶ F-Pan : MC/ET/XXXV/481 (contrat de mariage), *Généalogie* 6523, f. 13r, *Généalogie* 3099, f. 124v.
- 1698, 10 mai Naissance de François Parfaict, fils de Timoléon-Guillaume Parfaict et de Marie d'Audibert. ¶ F-Pnm : Français 30056 (ancien Dossiers bleus 511), *Généalogie* 6523, f. 13r, *Généalogie* 3099, f. 124v.
- 1706, 2 novembre Naissance de Claude Parfaict, frère du précédent. ¶ *Généalogie* 6523, f. 13r, *Généalogie* 3099, f. 124v. Ces sources donnent la date précise ; jusque-là l'année de naissance étant estimée autour de 1701.
- 1711, 2 janvier Naissance de Suzanne-Louise Parfaict, sœur des précédents. ¶ *Généalogie* 6523, f. 13r, *Généalogie* 3099, f. 124v.
- 1721, 30 avril Déclaration des associés de l'Opéra-Comique (Marc-Antoine de La Lauze et Agathe Descio sa femme, Jean-François Cavée dit Maillard et Marie-Jacqueline Dumée sa femme, Pierre Dubroc, Jacques Augeret dit La Vigne, Pierre Alard, Richard Anderson dit Baxter), le même jour où Nicolas de Francine leur fait un bail du privilège de l'Opéra-Comique pour neuf ans. Ils reconnaissent M^{re} François Parfaict chevalier seigneur de Boisredon et autres lieux demeurant à Paris rue de l'Université faubourg Saint-Germain, pour les peines et soins extraordinaires qu'il a pris pour l'arrangement des affaires desdits associés au sujet des représentations de l'Opéra-Comique, et s'obligent solidairement à lui payer 3 000 lt par an durant neuf ans, à prendre sur la recette des foires Saint-Laurent et Saint-Germain préférablement à toute autre dépense. ¶ F-Pan : MC/ET/CXVI/230/B.
- 1724 François Parfaict serait l'auteur avec Marivaux du *Dénouement imprévu* et de *La Fausse suivante, ou le Fourbe puni*, pièces créées en 1724. ¶ La Porte 1769, tome 2, p. 89 ; référence citée dans Coulet 1993, p. 964 ; Ailloud-Nicolas 2010. ¶ Dans *Le Dénouement imprévu* il serait plus particulièrement l'auteur du divertissement et de quelques retouches.
- 1727, janvier-mai François Parfaict fait paraître *Le Quart d'heure amusant, dédié à Monsieur Aymon* (Paris, Flahault libraire, 5 fascicules parus de janvier à mai 1727), mensuel d'inspiration « calotine ». ¶ La Porte 1769, tome 2, p. 89 ; Moureau 2015 ↪, ¶ Sur Google Books ↪.
- 1727-1729 Publication de *l'Almanach du Parnasse. Où l'on trouvera le nom & le catalogue des ouvrages de tous les poètes françois vivant en la présente année 1727* ↪ (Paris, Flahault, 1727-1729). Le titre est mis à jour en 1728. ¶ Édition citée dans Fréron 1754, p. 48.
- 1729 Parution des *Étrennes calotines, par le sieur Perd-la-Raison*, Paris, 1729, dont François Parfaict serait l'auteur. ¶ La Porte 1769, tome 2, p. 89 ; référence citée dans Finke 1936, p. 10. ¶ Édition non localisée. Il existe une édition de Paris, Pierre II Ribou, 1734 à F-Pa : 8-BL-11785. Est-ce une réédition ?
- 1730 Claude Parfaict publie sa traduction des *Lettres sur la prétendue folie de Démocrite*, d'Hippocrate (Paris, Le Breton et Chaubert, 1730, in-12°, 33 p.). B-Br : VH 13.669 A 1. ¶ Compte rendu (très acide, surtout quant à la traduction) dans le *Journal des savants* ↪ (juillet 1730, p. 433-435), qui indique que le traducteur est « M. Parfait ». L'ouvrage est attribué à Claude Parfaict dans le tome VII de la *Table générale des matières contenues dans le Journal des savans de l'édition de Paris* ↪ (Paris, Briasson, 1757, p. 568-569) ainsi que dans diverses livraisons de *La France littéraire* en 1759, 1762 ou 1769.
- 1732 François Parfaict serait l'auteur des notes des *Bains des Thermopyles*, de Madeleine de Scudéry (Paris, V^{ve} Pierre II Ribou et Pierre-Jacques Ribou, 1732). ¶ La Porte 1769, tome 2, p. 89 ; référence citée dans Finke 1936, p. 10. ¶ Numérisé sur Gallica ↪.

- 1732 François Parfaict fait paraître *Aurore et Phœbus, histoire espagnole* ↪ (Paris, Pierre-Jacques Ribou, 1732 ; rééditions à Paris, A. Morin, 1733, et Paris, Pierre II Ribou, 1734). L'œuvre est moquée par le Père Bougeant dans le chapitre 13 de son *Voyage merveilleux du prince Fan Férédin dans la Romancie* (Paris, P.-G. Le Mercier, 1735). ¶ La Porte 1769, tome 2, p. 89.
- 1734 L'un des deux frères Parfaict serait l'auteur des paroles d'un *Divertissement de chants et de danses* mis en musique par François Bouvard et ajouté à la comédie des *Trois frères rivaux* de Joseph de La Font (écrite en 1710) lorsqu'elle fut jouée le 21 février 1734 dans une salle de l' Arsenal en présence de la duchesse du Maine. ¶ *Mercur de France*, février 1734, p. 370 ↪ ; référence citée dans Cessac 2016, p. 275 (avec une attribution à François Parfaict).
- 1734-1749 [1751] Parution de l'*Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, des extraits exacts, et un catalogue raisonné de leurs pièces, accompagnés de notes historiques et critiques* [Par les frères François et Claude Parfaict] (Paris, A. Morin et Flahaut puis P.-G. Le Mercier et Saillant, 1734-1749 [sic pour 1751], 15 vol. in-12°). ¶ Seuls les deux premiers volumes paraissent en 1734 (chez Morin et Flahaut) et 1735 (chez Le Mercier et Flahaut) ; les volumes 3 à 15 paraissent ensuite à partir de 1745 chez Le Mercier et Saillant. Le dernier volume paraît en fait en 1751 (voir l'approbation et l'achevé d'imprimer). Il existe une copie amstellodamoise ↪ parue entre 1735 et 1751 dans le même format. Fac-similé édité par Franklin, New York, 1968. Presque tous les volumes sont numérisés sur Google Books (passer par le catalogue de la BM de Lyon ↪).
- 1736 François Parfaict fait paraître *L'Agenda historique et chronologique des théâtres de Paris de l'année 1735* ↪ (Paris, Flahaut, 1736, 1 vol. in-12°). Le fascicule de 1736 est numérisé sur Gallica ↪. ¶ La Porte 1769, tome 2, p. 89. Voir aussi : *Agendas des théâtres de Paris, 1735, 1736 et 1737* par François Parfaict ; avec préface par Arthur Pougin ↪. Réimpression exacte du seul exemplaire existant. Paris, J. Bonnassies, 1876, 3 parties en 1 vol. in-8°.
- 1740 Parution de *Nerair et Melhoë, conte ou histoire, ouvrage orné de digressions* ↪ (S.l., s.n., [1740], 2 vol. in-12°). L'œuvre a été parfois attribuée aux frères Parfaict (ou à Claude seul), mais son attribution à Henri Barthélemy de Blanes est plus généralement admise. Ouvrage réimprimé ensuite sous un autre titre : *Le Miroir, ou Histoire de Griguenodine* ↪ (Venise, [s. d.]).
- 1740, 19 mars Décès de Madeleine d'Audibert, épouse de Timoléon-Guillaume Parfaict, âgée de soixante-neuf ans et huit mois, elle est donc née en 1670. ¶ *Généalogie* 30056, f. 9 de la section *Parfaict*.
- 1741 Fin de la rédaction de l'*HARM* (la notice sur M^{lle} Tulou mentionne le mois d'avril 1741).
- 1742, 21 février Naissance de Gabrielle-Philippe Parfaict (baptisée le 23 février à Saint-Eustache), fille de François Parfaict, écuyer, et Marie Jacqueline Tiphaigne (fille de François Tiphaigne et Marie Lesueur). Le couple demeure rue Montmartre. ¶ AD75, État civil reconstitué, et *Généalogie* 3099, f. 124 v (sans date mais qui précise qu'elle avait douze ans à la mort de son père).
- 1743 Parution des *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire par un acteur forain* ↪ [par François et Claude Parfaict] (Paris, Briasson, 1743, 2 vol. in-12°). Numérisés sur Gallica ↪.
- 1745-1747 Réédition de l'*Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, un catalogue exact de leurs œuvres et les notes historiques et critiques...* [par François et Claude Parfaict] (Paris, P. G. Le Mercier et Saillant, 1745-1747, 12 vol. in-8°). Facsimilé New York, Burt Franklin, 1968.
- 1751, 30 novembre Décès de Nicolas Boindin (1676-1751). François Parfaict est le légataire universel de son œuvre littéraire. ¶ Moureau 2015 ↪.
- 1753 Parution de l'*Histoire de l'ancien Théâtre italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression, en l'année 1697 : suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées, par les auteurs de l'Histoire du théâtre français* ↪ [François et Claude Parfaict] (Paris, Lambert, 1753, in-12°). Numérisé sur Gallica ↪. Réédité (ou réémis ?) en 1767.
- 1753 François Parfaict édite les *Œuvres de M. Boindin* ↪ (Paris, Prault fils, 1753, 2 vol. in-12°). Numérisés sur Archive.org ↪. ¶ Le privilège à la fin du second volume est au nom de Fr. Parfaict.

- 1753, 22 octobre Reconnaissance du mariage de François Parfait et Marie Jacqueline Tiphaigne (Paris, paroisse Saint-Séverin). ¶ Fonds généalogique Andriveau (sur www.filae.com).
- 1753, 25 octobre Décès de François Parfait, enterré en l'église Saint-Séverin. ¶ *Généalogie* 3099, Moureau 2015 ↪. ¶ Campardon 1877, p. xliv. ¶ L'aide de Quentin Godin d'Abguerbe (selon Du Coudray 1777, p. 15) est ensuite sollicitée pour terminer la rédaction du *Dictionnaire des théâtres de Paris* (1756) mais ce dernier meurt en 1755, avant la parution de l'ouvrage.
- 1754, 23 mai Élie-Catherine Fréron (1718-1776) fait paraître l'« Éloge de feu M. Parfait » dans *L'Année littéraire*, 1754, tome 3, p. 41-49 ↪. Mention y est faite de l'*HARM* : « Il avoit aussi composé une *Histoire de l'Opéra*, que des raisons particulières ne lui permirent pas de publier ». Mention également de deux poèmes lyriques non publiés retrouvés parmi ses papiers : « une Tragédie d'*Atrée*, & un Ballet intitulé *Panurge* [...] dignes d'exercer les talents de nos plus grands Musiciens » (voir plus bas sur la publication et la polémique autour de ce ballet). La plupart des informations contenues dans cet éloge ont ensuite été reprises dans l'édition du *Dictionnaire* de Moreri de 1759.
- 1754 Fin de la rédaction du *Journal de la Comédie française depuis 1718 jusqu'en 1754* [en fait le 7 avril 1753] avec des notes plaisantes, critiques et historiques par feu M. [François] Parfait. In-2°, 145 f. ¶ F-Pnm : NAF 22754. ¶ Outre la chronologie des représentations de la Comédie-Française, l'ouvrage contient un *Journal de la cour* pour les pièces représentées de décembre 1720 à décembre 1726, puis de février 1727 à février 1752, avec les distributions. La main est la même que celle du manuscrit NAF 6532 de l'*HARM*. La mise en page est soignée. Le titre est plus récent que le corps du manuscrit ; à la fin une note anonyme précise : *Pour s'assurer si le manuscrit est bien de l'écriture de Parfait il faudrait le comparer avec celui intitulé « Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent. 2 volumes in-4° (1741) »*. Note du chevalier du Coudray au titre : *Matériaux pour composer la Dramaturgie générale ou Dictionnaire dramatique universel contenant le catalogue alphabétique raisonné, qui n'aura pas lieu*.
- 1756 Première édition du *Dictionnaire des théâtres de Paris* ↪, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres français, et sur celui de l'Académie royale de musique, les extraits de celles qui ont été jouées par les Comédiens italiens, depuis leur rétablissement en 1716, ainsi que des opéra-comiques, et principaux spectacles des foires Saint-Germain et Saint-Laurent. Des faits anecdotes sur les auteurs qui ont travaillé pour ces théâtres, et sur les principaux acteurs, actrices, danseurs, danseuses, compositeurs de ballets, dessinateurs, peintres de ces spectacles, etc. [selon la BnF, par les frères François et Claude Parfait et Quentin Godin d'Abguerbe] (Paris, Lambert, 1756, 6 vol. in-12° + supplément). Sur Gallica ↪.
- Avant 1762 Claude Parfait obtient de Madame de Pompadour une pension de 1 200 lt à prendre sur le *Mercury*. ¶ Du Coudray 1777, p. 25.
- 1763, 5 juillet Mariage de Gabrielle-Philippe Parfait, fille de François Parfait et Marie Jacqueline Tiphaigne, avec Antoine-Esprit Lemaire, fils d'Antoine Lemaire et de Louise Dezedde. Paroisse de Chaillot. ¶ Fonds généalogique Andriveau (sur www.filae.com). ¶ La date de décès de Lemaire n'est pas connue (il avait des homonymes à Paris).
- 1767 Réédition ou réémission de l'*Histoire de l'ancien Théâtre italien* ↪ (Paris, Rozet, 1767, in-12°).
- 1767 Nouvelle édition du *Dictionnaire des théâtres de Paris* ↪ (Paris, Rozet, 1767, 7 vol. in-12°). Fac-similé Slatkine, 1969.
- 1773, 16 juillet Claude Parfait écrit à Voltaire et évoque son nouveau projet de dictionnaire : *La Dramaturgie générale ou le Dictionnaire dramatique Universel*. ¶ Du Coudray 1777 : lettres de Cl. Parfait à Du Coudray, p. 19 ; à Voltaire, p. 19-24 ; réponse de Voltaire du 31 juillet 1773, p. 24. Voir aussi Voltaire 1833, n° 6590 ↪.
- ca 1775 Claude Parfait serait l'auteur d'une *Diatribes contre les comédiens* trouvée dans ses papiers manuscrits (reproduite dans Du Coudray 1777, p. 26-36).
- 1777, 26-28 juin Décès de Claude Parfait, demeurant rue des Moulins, enterré en l'église Saint-Paul. Sa nièce, Gabrielle Philippe Parfait fait poser les scellés sur les biens de son oncle, puis remet

- à Du Coudray l'ensemble des manuscrits qui s'y trouvent. ¶ F-Pan : Y//13404 (scellés après le décès de Claude Parfait). Du Coudray 1777, p. 16 et 19.
- 1777, 11 décembre Gabrielle-Philippe Parfait, nièce de Claude Parfait, obtient du lieutenant civil au Châtelet de Paris l'autorisation de faire procéder à la levée des scellés et à l'inventaire des biens de son oncle, malgré le refus persistant de son mari Antoine-Esprit Lemaire « ancien premier commis de la Monnaie », pour procéder à l'inventaire des meubles et papiers et pouvoir vendre les meubles, réclamer ses droits, etc. ¶ F-Pan : Y//5037/A, p. 609 (numérisé sur Geneanet).
- 1777, 19 décembre Inventaire après décès de Claude Parfait. ¶ F-Pan : MC/ET/XCV/353. ¶ Sa bibliothèque se monte à 117 *in-folio*, 54 *in-quarto*, 134 *in-octavo*, 202 in-douze dont 60 de *Mercur*³, prisés 71 lt pour le tout par le libraire Le Clerc. Parmi les papiers, quelques lettres établissent qu'en juin 1762 il était au nombre des pensionnaires du *Mercur de France* et que le roi l'avait nommé pour examiner les comptes du *Mercur*, aux côtés de MM. Marmontel et Delaplace et de l'abbé Raynaud ; qu'en août 1768 le libraire Delacombe, désormais détenteur du brevet du *Mercur*, devait lui servir une pension de 1 200 lt.
- 1779, 11 septembre Renonciation de Gabrielle-Philippe Parfait à la communauté de biens avec son mari Antoine-Esprit Lemaire, ancien premier commis des Monnaies de France. ¶ F-Pan : MC/ET/LXXI/107 (au 29 décembre 1792), pièce déposée.
- 1779, 26 octobre Sentence de séparation de biens entre Gabrielle-Philippe Parfait et son mari Antoine-Esprit Lemaire. Prononcée le 17 novembre et insinuée le 22 novembre, exécutée le 31 janvier 1780. ¶ Citée dans les actes du 31 juillet 1780, etc.
- 1780, 5 juillet Malgré l'opposition de son mari Antoine-Esprit Lemaire, dont elle est séparée quant aux biens, Gabrielle-Philippe Parfait est autorisée par le lieutenant civil au Châtelet de Paris à accepter la donation de deux maisons sises à Suresnes que sa mère envisage de lui faire. ¶ F-Pan : MC/ET/LXXI/26 (acte inséré, numérisé sur Geneanet).
- 1780, 31 juillet Marie Jacqueline Tiphaine, veuve de François Parfait, fait donation à sa fille Gabrielle Philippe Parfait, épouse d'Antoine-Esprit Lemaire de la nue-propriété de deux maisons sises à Suresnes, l'une près du Calvaire acquise sous réserve d'usufruit le 21 avril 1780 de François Charles de Saint-Hilaire, conseiller secrétaire du roi, et l'autre au village. ¶ F-Pan : MC/ET/LXXI/26 (numérisé sur Geneanet).
- 1784, 14 juillet Malgré l'opposition de son mari Antoine-Esprit Lemaire, Gabrielle-Philippe Parfait est autorisée par le lieutenant civil au Châtelet de Paris à rentrer en possession des maisons données en 1780 par sa mère, à réserve d'usufruit. ¶ F-Pan : Y//5119/B, p. 211 (numérisé sur Geneanet).
- Vers 1785-1789 Peu de temps après les premières représentations à l'Opéra de *Panurge dans l'île des Lanternes* en 1785 (musique de Grétry, paroles de Morel de Chédeville (1751-1814) et du comte de Provence), Marie-Jacqueline Tiphaigne, veuve de François Parfait, informe Julien-Jacques Moutonnet-Clairfons (1740-1813) du vol commis chez elle d'un manuscrit autographe de son mari intitulé *Panurge, ballet comique*. Elle le prie « de venger la mémoire de son époux et de faire connaître et triompher la vérité » et lui remet deux copies manuscrites du ballet qu'elle avait eu la précaution de faire faire, et qu'il publie en 1803 (le comte de Provence est alors en exil). ¶ Moutonnet 1803.
- 1790, 22 avril Gabrielle-Philippe Parfait, épouse séparée de biens d'Antoine-Esprit Lemaire, obtient après requête auprès du lieutenant civil au Châtelet de Paris l'autorisation de faire vendre une maison de campagne à Suresnes qu'elle a reçue de sa mère Marie-Jacqueline Tiphaigne. ¶ F-Pan : Y//5189/B, p. 422 (numérisé sur Geneanet).
- 1790, 13 octobre Acte de délivrance du legs universel de François-Charles de Saint-Hilaire, conseiller secrétaire du roi, maison et couronne de France et de ses finances, l'un des fermiers généraux de Sa Majesté, en faveur de Gabrielle-Philippe Parfait. ¶ F-Pan : MC/ET/LXXI/107

3. L'analyse du texte de l'*HARM* montre que ses auteurs ont passablement puisé dans le *Mercur de France*, surtout dans les années 1725-1740.

- (29 décembre 1792), pièce déposée. ¶ Le testament de Saint-Hilaire date du 18 septembre 1783 et a été déposé chez le notaire Denis-André Rouen le 18 avril 1790.
- 1790, 15 octobre Gabrielle-Philippe Parfait s'oblige envers Jean-Nicolas Beaujon Duseilhan, ancien trésorier des gages des officiers de la Chambre des comptes de Paris, et son frère M^e Beaujon, chevalier conseiller d'État, banquier de la cour, maintenant propriétaire du contrat, au remboursement de 25 500 lt de principal d'une rente contractée par François-Charles de Saint-Hilaire, et hypothèque ses biens meubles et immeubles à cet effet. ¶ F-Pan : MC/ET/LXXI/101.
- 1790, 23 octobre Quittance de Gabrielle-Philippe Parfait et de sa mère de la somme de 5 145 lt à M^{me} Leoparda, comme reliquat du prix de la vente d'une des deux maisons qu'elle possède à Suresnes, vente totalisant 50 000 lt pour elle (prix de la maison) et 5 000 lt pour sa mère (prix des eaux du terrain). ¶ F-Pan : MC/ET/LXXI/101 (23 octobre et jours suivants).
- 1790, 30 novembre Gabrielle-Philippe Parfait fait son procureur général et spécial M^e Gaspard Roch Momet, avocat en Parlement, pour recevoir les rentes, pensions, loyers, fermages, intérêts et autres lui appartenant, et pour assister à toute assemblée de créanciers, contrats d'atermoiements, abandons, remises, unions et directions, etc. ¶ F-Pan : MC/ET/LXXI/102.
- 1791, 7 avril Quittance des maire, procureur, officier municipal et greffier de la municipalité de Combault près La-Queue-en-Brie, et d'un notable du lieu, envers Gabrielle-Philippe Parfait, de la somme de 4 000 lt en assignats auparavant dûs à la municipalité par François-Charles de Saint-Hilaire, faisant partie d'un legs de 10 000 lt de sa part pour les pauvres de Combault. ¶ F-Pan : MC/ET/LXXI/103.
- 1791, 15 avril Quittance de Jean-Jacques Poupert, curé de la paroisse de Saint-Eustache, administrateur et trésorier du bien des pauvres, de la somme de 10 000 lt en assignats légués par François-Charles de Saint-Hilaire aux pauvres de cette paroisse. ¶ F-Pan : MC/ET/LXXI/103.
- 1791, 30 avril Gabrielle-Philippe Parfait est remboursée par Louis-César Alexandre Dufresne de Saint-Léon, commissaire du roi, directeur général de la liquidation (suivant le décret de l'Assemblée nationale des 21 et 22 juillet 1791) de l'office de conseiller secrétaire du roi, maison et couronne de France et de ses finances dont Saint-Hilaire était titulaire, pour la somme de 120 000 lt (pour la charge) et 1 500 lt (pour les droits de mutation et de survivance). ¶ F-Pan : MC/ET/LXXI/103. ¶ La quittance du remboursement est donnée le 3 décembre suivant (MC/ET/LXXI/107).
- 1791, novembre à 1792, décembre. ¶ Durant cette période, les liquidités reçues par Gabrielle-Philippe Parfait comme légataire universelle de François-Charles de Saint-Hilaire lui permettent de rembourser une série d'obligations par lui contractées envers divers particuliers et le principal de plusieurs rentes qu'il avait constituées. Notamment : le 22 novembre 1791, 25 500 lt de principal d'une rente à Jean-Nicolas Beaujon Duseilhan ancien trésorier des gages des officiers de la Chambre des comptes de Paris ; le 12 décembre 1791, 24 000 lt à la Veuve Delion pour une obligation souscrite le 31 décembre 1786 ; le 15 décembre 1791, 20 000 lt de principal d'une rente à Marie-Anne Gary, veuve de Jean Dulac et autant pour le principal d'une rente à André Gary ; le 19 décembre 1791, 8 000 lt pour une obligation souscrite envers Jacques Félix Loyauté homme de loi avoué aux tribunaux de Paris ; le 24 décembre 1791, 60 000 lt pour Delan notaire honoraire ; le 10 janvier 1792, 20 000 lt pour Antoine Claude Boursier marchand de dorures ; le 30 janvier 1792, 20 000 lt de principal d'une rente à Alexis-François Joseph de Gourgue ; le 3 juillet 1792, 20 806 lt 13 s 4 d de principaux de rentes à Antoine-Urbain Delpech directeur général du Bureau de correspondance à Paris et à Léonard Bourlier Darigny citoyen de Lyon ; le 3 août 1792, 6 177 lt 10 s de principal d'une rente à Suzanne Lacour veuve de Jean Chevreau ; le 31 décembre 1792, 20 000 lt comme moitié du principal d'une rente à Victoire Degressé fille mineure de Nicolas Louis Degressé et autant à ce dernier. ¶ F-Pan : MC/ET/LXXI/107 (à partir du 19 décembre tous les actes sont classés à cette date). ¶ Des actes similaires existent pour la période qui va de 1792 à son décès survenu en 1796, qui n'ont pas été consultés. Il ressort de tout cela qu'elle s'occupa activement à régler la succession de Saint-Hilaire et... qu'elle était à l'abri du besoin (rien que pour le rembour-

- sement des somme engagées par lui dans la Ferme générale, elle a dû recevoir environ 1 500 000 lt). Durant ces années elle demeurait rue de Cléry, paroisse Saint-Eustache.
- 1791, 6 décembre Gabrielle-Philippe Parfait est remboursée par Louis-César Alexandre Dufresne de Saint-Léon, commissaire du roi, directeur général de la liquidation (suivant le décret de l'Assemblée nationale des 21 et 22 juillet 1791), de la somme de 97 500 lt faisant un seizième des fonds gérés par François-Charles de Saint-Hilaire dans sa charge de fermier général. ¶ F-Pan : MC/ET/LXXI/107. ¶ Un troisième seizième lui est remboursé le 16 décembre suivant et un quatrième le 21 décembre (même liasse). Les autres remboursements n'ont pas été recherchés.
- 1791, 17 décembre Gabrielle-Philippe Parfait rembourse la somme de 122 843 lt 3s 8 d en espèces, restant due d'une obligation de 160 000 lt passée par François-Charles de Saint-Hilaire à la D^{lle} Dubarry le 8 juin 1780 pour la gestion des fonds de la Ferme générale, comprenant 120 000 lt d'obligation, 2 783 lt 6 s 8 d d'intérêts et 59 lt 17 s de frais de condamnation. ¶ F-Pan : MC/ET/LXXI/107. ¶ D'autres remboursements de même nature interviennent par la suite : le 12 janvier 1792 à Marie-Catherine Neffiant pour la somme de 60 850 lt, le 28 janvier suivant à Pierre-Paul Philippe Réault de Boisrobert pour la somme de 46 000 lt. Même liasse (au 19 décembre 1791).
- 1794, 2 avril Divorce de Gabrielle-Philippe Parfait et Antoine-Esprit Lemaire, le 13 germinal An II. ¶ AD75 : V10 E9 (numérisé sur Geneanet), fonds généalogique Andriveau (sur www.filae.com).
- 1796, 22 octobre Décès de Marie-Jacqueline Tiphaigne, veuve de François Parfait, âgée de 80 ans. ¶ AD75 : DQ8.
- 1796, 9 novembre Décès de Gabrielle-Philippe Parfait, épouse divorcée d'Antoine-Esprit Lemaire, le 19 brumaire An V. ¶ AD75 : ECR.
- 1803 Julien-Jacques Moutonnet-Clairfons publie *Panurge, ballet comique en trois actes* ↪ [d'après Rabelais], *par Fr. Parfait; Et M**** [Morel de Chedeville] *dénoncé au public comme le plus grand plagiaire, avec des notes et les preuves matérielles de ses plagiaats*. ¶ Moutonnet 1803. ¶ Le texte est précédé d'un avertissement de Moutonnet.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Actes* 2283 et 2284 — [Recueils d'actes sur la famille Parfaict, XVI^e-XVIII^e siècles]. F-Pbh : MS-2283 et MS-2284.
- Ailleret 2020 — Paul Ailleret, *L'activité et le répertoire de l'Académie royale de musique d'après le Mercure de France (1721-1791)*. Versailles, Centre de Musique Baroque de Versailles, 2020 (*Cahiers Philidor*, 40). Disponible sur le site du CMBV [↪](#).
- Ailloud-Nicolas 2010 — Catherine Ailloud-Nicolas, *Le Dénouement imprévu : un faire-part dramaturgique ? Coulisses : revue de théâtre*, 40, 2010, p. 97-115. Numérisé sur OpenEdition [↪](#).
- Anecdotes* 1775 — *Anecdotes dramatiques. Contenant 1^o Toutes les pièces de théâtre... tome premier* [Par Jean-Marie Bernard Clément et Joseph de La Porte], Paris, V^{ve} Duchesne, 1775. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Anthony 1991 — James Anthony, « Air and aria added to French opera from the death of Lully to 1720 », *Revue de Musicologie*, 77/2, 1991, p. 201-219.
- Anthony 2001 — James Anthony, « Campra, Joseph », *Oxford Music online*, 2001, consulté en 2022.
- Argenson 1966 — René-Louis de Voyer, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, t. 1 et 2, éd. H. Lagrave, Genève, Institut et musée Voltaire, 1966 (*Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. XLII et XLIII).
- Arnold 2017 — James Arnold, « De l'anecdote à l'érudition : l'évolution de la connaissance historique de l'Opéra-Comique avant Castil-Blaze », *Écrire l'histoire du théâtre : l'historiographie des institutions lyriques françaises (1780-1914)*, S. Féron et P. Taïeb [dir.], *Territoires contemporains - nouvelle série*, 8, 27 novembre 2017. Numérisé sur Territoires contemporains [↪](#).
- Auld 1986 — Louis E. Auld, *The lyric art of Pierre Perrin, founder of French opéra. 1 : Birth of French opera. 2 : Lyric theory and practice*, Henryville, Institute of Mediaeval Music, 1986, 2 vol. Numérisé sur le site du CMBV [↪](#).
- Autreau 1749 — Jacques Autreau, *Œuvres*, Paris, Briasson, 1749. Numérisé sur Numelyo [↪](#).
- Bailly 1768 — Jacques Bailly, *Théâtre et Œuvres mêlées*, Paris, Nyon, 1768, 2 vol in-8°. Numérisé sur Google Books [↪](#).
- Barbier 1874 — Antoine-Alexandre Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes, 3^e édition, revue et augmentée par MM. Olivier Barbier, René et Paul Billard*, Paris, Paul Daffis, 1874.
- Barthélemy 1995 — Maurice Barthélemy, *André Campra, 1660-1744 : étude biographique et musicologique*, Arles, Actes Sud, 1995.
- Bashford 1991 — Charles Bashford, « Perrin and Cambert's "Ariane, ou Le Mariage de Bacchus" Re-Examined », *Music & Letters*, 72/1, 1991, p. 1-26.
- Bayle 1715 — Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique... Tome troisième, troisième édition, à laquelle on a ajouté la vie de l'auteur et mis ses additions et corrections à leur place*, Rotterdam [Genève], 1715. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Beauchamps 1735 — Pierre-François Godard de Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cens soixante-et-un, jusques à présent*. Paris, Prault père, 1735, 3 vol. in-8°. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Beffara 1777 — Louis-François Beffara, *L'Esprit de Molière, ou choix de maximes, pensées, caractères, portraits et réflexions tirés de ses ouvrages, avec un abrégé de sa vie, un catalogue de ses pièces, le temps de leurs premières représentations et des anecdotes relatives à ces pièces*, Londres et Paris, Lacombe, 1777, 2 vol. in-12°.
- Benoit 1971 — Marcelle Benoit, *Musiques de cour : Chapelle, Chambre, Écurie (1661-1733). Documents recueillis par M. Benoit*, Paris, Picard, 1971.
- Benserade 1697 — Isaac de Benserade, *Les Œuvres... Seconde partie*, Paris, Charles de Sercy, 1697. Numérisé sur Gallica [↪](#) (pour l'édition de 1698).
- Birn 2007 — Raymond Birn, *La Censure royale des livres dans la France des lumières*, Paris, Odile Jacob, 2007.

- Blainville 1754 — Charles-Henri de Blainville, *L'Esprit de l'art musical ou Réflexions sur la musique, et ses différentes parties*, Genève, s. n., 1754. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Blangonnet 1974 — Catherine Blangonnet, *Recherche sur les censeurs royaux et leur place dans la société au temps de Malesherbes (1750-1763)*, thèse de l'École nationale des chartes, 1974.
- Boissy 1758 — Louis de Boissy, *Œuvres... contenant son théâtre français et italien, nouvelle édition...* Amsterdam, J. Neaulme, 1758, 4 vol. in-8°. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Bollioud de Mermet 1746 — Louis Bollioud de Mermet, *De la corruption du goût dans la musique française*, Lyon, Aimé Delaroche, 1746. Numérisé sur MDZ [↪](#).
- Bonhert 2021 — Céline Bonhert, « Pierre Perrin, premier penseur de l'opéra français », *Histoire de l'opéra français*, éd. Hervé Lacombe, Paris, Fayard, 2021, vol. 1, p. 218-222.
- Bonnet 1725 — Jacques Bonnet, Pierre Bonnet et Pierre Bourdelot, *Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent, et en quoi consiste sa beauté*, Amsterdam, M.-C. Le Cène, 1725. Numérisé sur Internet Archive [↪](#).
- Bordelon 1699-1 — Laurent Bordelon, *Diversités curieuses en plusieurs lettres... Tome premier*, Amsterdam, André de Hoogenhuysen, 1699. Numérisé sur Internet Archive [↪](#).
- Bordelon 1699-2 — Laurent Bordelon, *Diversités curieuses pour servir de récréation à l'esprit... Huitième partie*, Amsterdam, André de Hoogenhuysen, 1699. Numérisé sur MDZ [↪](#).
- Bordelon 1699-3 — Laurent Bordelon, *Diversités curieuses pour servir de récréation à l'esprit... Neuvième partie*, Amsterdam, André de Hoogenhuysen, 1699. Numérisé sur MDZ [↪](#).
- Boscheron 1715 — François Boscheron, « La Vie de Philippe Quinault », dans *Le Théâtre de M^r Quinault, contenant ses tragédies, comédies et opéra...*, Paris, Pierre II Ribou, 1715.
- Boscheron 1739 — *Le Théâtre de M. Quinault, contenant ses tragédies, comédies et opéras. Nouvelle édition* [précédée de la *Vie de Quinault*, par François Boscheron]..., tome 1, Paris, Compagnie des libraires, 1739. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Boscheron Ms — François Boscheron, *Vie de Philippe Quinault, de l'Académie française, avec l'origine des opéra en France*. F-Pnm : Français 24329. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Bouissou 2014 — Sylvie Bouissou, *Jean-Philippe Rameau, musicien des Lumières*, Paris, Fayard, 2014.
- Bouissou-Herlin-Denécheau 2003 — Sylvie Bouissou, Denis Herlin, Pascal Denécheau, *Jean-Philippe Rameau, catalogue thématique des œuvres musicales*, tome 2 (livrets), Paris, CNRS éditions, BnF, 2003.
- Brenet 1907 — Michel Brenet [pseud. de Marie Bobillier], « La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les registres de privilège », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 8, 1905, p. 401-466.
- Brétéché 2020 — Marion Brétéché, « La censure en Europe (XVII^e-XVIII^e siècles) », *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe*, en ligne [↪](#), 2020, consulté le 10/07/2024.
- Brooks 2020 — William Brooks, *François Boscheron, ami de Challe, ses œuvres, ses biographies et ses travaux éditoriaux : une enquête bio-bibliographique*, Bern, Peter Lang, 2020.
- Caffiaux 1754 — Philippe-Auguste Caffiaux, *Histoire de la musique depuis l'antiquité jusqu'en 1754*. F-Pnm : Français 22536 à 22538.
- Campardon 1877 — Émile Campardon, *Les Spectacles de la foire... t. I*, Paris, Berger-Levrault et Cie, 1877. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Castil-Blaze 1855 — François-Henri-Joseph Blaze, dit Castil-Blaze, *L'Académie impériale de musique*, tome 1, Paris, Castil-Blaze, 1855. En ligne sur Numelyo [↪](#).
- Cat. La Vallière 1783 — *Catalogue de la bibliothèque de feu M. le duc de La Vallière. Première partie concernant les manuscrits, les premières éditions, les livres imprimés sur vélin et sur grand papier... dont la vente se fera dans les premiers jours du mois de décembre 1783. Par Guillaume de Bure, fils aîné. Tome second*, Paris, Guillaume de Bure fils aîné, 1783.

BIBLIOGRAPHIE

- Cat. Taylor 1893 — *Catalogue de la bibliothèque dramatique de feu le baron Taylor... dont la vente aura lieu du lundi 27 novembre au mercredi 13 décembre 1893 par le ministère de M^r Maurice Delestre...* Paris, Librairie Techener, 1893.
- Cessac 2016 — Catherine Cessac, *La Duchesse du Maine (1676-1753) : entre rêve politique et réalité poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- Château-Lyon 1752 — Pierre-Louis d'Aquin de Château-Lyon, *Siècle littéraire de Louis XV ou Lettres sur les hommes célèbres*, Amsterdam, Paris, Duchesne, 1752.
- Clark 2010 — Robert Clark, « Les frères Parfaict et François de Beauchamps, historiens du théâtre médiéval au XVIII^e siècle », *Les Pères du théâtre médiéval : examen critique d'un savoir académique*, dir. Marie Bouhaïk-Gironès, Véronique Dominguez et Jelle Koopmans, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 23-34. En ligne sur OpenEdition [↪](#).
- Code 1744 — *Code de la Librairie et Imprimerie de Paris, ou conférence du règlement arrêté au Conseil d'État du roi le 28 février 1723, Et rendu commun pour tout le royaume, par arrêt du Conseil d'État du 24 mars 1744*, Paris, Aux dépens de la Compagnie, 1744. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Coq 1988 — Dominique Coq, « Le parangon du bibliophile français : le duc de La Vallière et sa collection », *Histoire des bibliothèques françaises*, dir. Claude Jolly, Paris, Promodis, Cercle de la Librairie, 1988, p. 409-425.
- Coulet 1993 — Henri Coulet et Michel Gilot, introduction à *Le Dénouement imprévu*, in Marivaux, *Œuvres*, Paris, Gallimard 1993, tome 1 (coll. *La Pléiade*).
- Couvreur 1992 — Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully : musique et dramaturgie au service du Prince*, Bruxelles, Marc Vokar, 1992.
- Crescenzo 1999 — Richard Crescenzo, *Peintures d'instruction : la postérité des Images de Philostrate en France à l'époque classique*, Genève, Droz, 1999.
- Dangeau 1854 — Philippe de Courcillon, marquis de Dangeau, *Journal...*, Paris, Didot, 1854-1860, 19 vol.
- Desfontaines 1744 — Pierre-François Guyot Desfontaines, *Jugemens sur quelques ouvrages nouveaux*, Avignon, Pierre Girou, 1744-1746, 11 tomes.
- Dictionnaire 1740 — *Dictionnaire de l'Académie française*, 3^e édition, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1740.
- Dixmerie 1769 — Nicolas Bricaire de La Dixmerie, *Les Deux Âges du goût et du génie français sous Louis XIV et Louis XV*, La Haye, Paris, Lacombe 1769.
- DOPAR 2019 — S. Bouissou, P. Denécheau et F. Marchal-Ninosque, dir. *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, Paris, Classiques Garnier, 2019. 4 vol.
- Dratwicki 2011 — Benoît Dratwicki, *Antoine Dauvergne (1713-1797), une carrière tourmentée dans la France des Lumières*, Wavre, Mardaga, 2011.
- DTP 1756 — François et Claude Parfaict, Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres français, et sur celui de l'Académie royale de musique...* Paris, Lambert, 1756, 6 vol. in-12^o et supplément. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Dubos 1719 — Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Première partie*, Paris, J. Mariette, 1719. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Du Coudray 1777 — [Alexandre-Jacques du Coudray], *Lettre au public, sur la mort de Messieurs de Crébillon, censeur royal, Gresset, de l'Académie française, Parfaict, auteur de l'Histoire du théâtre français, par l'auteur des Anecdotes de l'Empereur*, Paris, Durand, Neveu et Ruault, 1777, in-12^o. Numérisé sur MDZ [↪](#).
- Durey-Travenol 1753 — Jacques-Bernard Durey de Noinville et Louis Travenol, *Histoire du théâtre de l'Opéra en France*, Paris, Barbou, 1753, 2 vol. in-8^o. Numérisé sur archive.org [↪](#)
- Écorcheville 1911 — Jules Écorcheville, « Lully gentilhomme et sa descendance », *Bulletin de la SIM*, 7/5, 1911, p. 1-19, 7/6, p. 1-27 et 7/7, p. 36-52.

- Fader 2021 — Don Fader, *Music, Dance and Franco-italian Cultural Exchange c. 1700 : Michel Pignolet de Montéclair and the Prince de Vaudémont*, Martlesham, Boydell & Brewer, 2021.
- Fajon 2004 — Robert Fajon, « Un Ancien parmi les Modernes : le librettiste Pierre-Charles Roy », *Littératures classiques*, 52, 2004, p. 127-137.
- Finke 1936 — Hans Finke, *Les Frères Parfait : ein Beiträge zur Kenntnis des literarische Geschmacks in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Dresden, Dittert, 1936. Thèse : Leipzig, Phil. Diss. v. 15. Febr. 1936. Compte rendu de cette thèse par M. Fuchs, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 43/4, 1936, p. 595-596.
- Fréron 1752 — [Élie-Catherine Fréron], *Lettres sur quelques esprits de ce temps*, Londres, Duchesne, 1752.
- Fréron 1754 — Élie-Catherine Fréron, « Éloge de feu M. Parfait », *L'Année littéraire*, 1754, tome 3, p. 41-49. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Furetière 1859 — Antoine Furetière, *Recueil des factums d'Antoine Furetière de l'Académie Française contre quelques-uns de cette Académie*, tome I, éd. Charles Asselineau, Paris, Poulet-Mallais et de Broise, 1859. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Furetiriana* 1696 — *Furetiriana ou Les bons mots et les remarques : histoires de morale, de critique, de plaisanterie & d'érudition*, Paris, Thomas Guillain, 1696. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Fuzelier 1738 — « Le Serdeau des théâtres, comédie... » in *Les Parodies du nouveau théâtre italien... Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée...* Paris, Briasson, 1738, t. II, p. 151-206. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Fuzelier 9336 — Louis Fuzelier, *L'Audience du Temps*. F-Pnm : Français 9336, f. 93-115. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Gacon 1698 — François Gacon, *Le Poète sans fard, contenant satires, épîtres et épigrammes, sur diverses sortes de sujets*, Libreville, 1698, in-12°. Numérisé sur Numelyo [↪](#).
- Gacon 1712 — [François Gacon], *Anti-Rousseau, par le Poète sans fard*, Rotterdam, Fritsch et Böhm, 1712. Numérisé sur Internet Archive [↪](#).
- Gazette* 1631 — *Gazette de France* [périodique, 1631-1761]. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Généalogie* 3099 — *Généalogie de la maison des Parfait (sic)*. Manuscrit anonyme, in-2°, 4 f. F-Pbh : Ms. 3099, f. 122-125. La période étudiée va de 1440 à environ 1755 ; elle éclaire l'ascendance des frères Parfait et le premier niveau de descendance.
- Généalogie* 6523 — *Généalogie de la maison de Parfait*. Manuscrit anonyme, in-4°, 19 f. F-Pnm : NAF 6523. La période étudiée va de 1440 à environ 1715 ; elle éclaire l'ascendance des frères Parfait mais par leur descendance.
- Généalogie* 30056 — *Dossiers bleus : mémoires, notes et documents généalogiques, classés par ordre alphabétique de noms de personnes*. In-2°, Vol. 511 : *PARENT-PARVILLERS*. F-Pnm : Français 30056. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Goujon 2010 — Jean-Philippe Goujon, « Les Recueils d'airs sérieux et à boire des Ballard (1695-1724) », *Revue de Musicologie*, 96/1, 2010, p. 35-72.
- Goujon 2012 — Jean-Philippe Goujon, « Le Triomphe de l'Amour de Quinault et Lully remanié par Danchet et Campra en 1705 », *Itinéraires d'André Campra : d'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660-1744)*, dir. C. Cessac, Wavre, Mardaga, Centre de Musique Baroque de Versailles, 2012.
- Goujon 2019 — Jean-Philippe Goujon, *Hétérogénéité et discontinuité dans les ballets d'André Campra composés pour l'Académie royale de musique (1697-1740)*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2019.
- Greenberg 2010 — Michael D. Greenberg, « Le personnel et les effectifs de la Musique du Roi (1732-1792) », *Musique, images, instruments*, 12, 2010, p. 9-37.
- Gressel 2002 — Valérie Gressel, *Charles Nutter : des scènes parisiennes à la Bibliothèque de l'Opéra*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2002.
- Grimarest 1740 — Jean-Léonor Le Gallois sieur de Grimarest, *Traité du récitatif*, 1707, Rotterdam, V^o Johnson, 1740.

BIBLIOGRAPHIE

- Grimm 1880 — Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. revue sur les textes originaux...*, éd. Maurice Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1877-1882, t. 12, 1880.
- Gros 1926 — Étienne Gros, *Philippe Quinault, sa vie et son œuvre*, Paris, Champion, 1926 ; fac-similé Genève, Slatkine, 1970,
- Guillo 2003 — Laurent Guillo, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, Sprimont, Mardaga ; Versailles, CMBV, 2003, 2 vol.
- Guillo 2021 — Laurent Guillo, *Christophe Ballard, imprimeur-libraire en musique sous Louis XIV*, Turnhout, Brepols, 2021.
- HARM — Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique*, Paris, 1741, manuscrit in-4°, [10]-239 p., F-Pnm : NAF 6532. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Herrmann-Mascard 1968 — Nicole Herrmann-Mascard, *La censure des livres à Paris à la fin de l'Ancien régime (1750-1789)*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.
- Histoire 1739 — [Histoire de l'Académie royale de musique, depuis son origine jusqu'à l'année 1738, avec un détail de la régie, et le détail de la recette et de la dépense de ce spectacle]. Titre de départ : *Académie royale de musique, vulgairement l'opéra*. Manuscrit in-f° sur papier, [3 bl.]-186-[4 bl.] f., 273 x 195 mm. B-Br : Ms. II 4119.
- Jal 1872 — Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. Errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits, 2^e édition*, Paris, Plon, 1872.
- Kalifa-Kirila-Cohen 2008 — Dominique Kalifa et Pierre Kirila-Cohen, *Le Commissaire de police au XIX^e siècle*, Paris, Publications de La Sorbonne, 2008.
- Karro 1993 — Françoise Karro, « Marques de royauté dans les livrets de l'Académie royale de musique entre 1672 et 1687 », *Revue de la Bibliothèque nationale*, 49, 1993, p. 12-25.
- Kintzler 2006 — Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, 2^{de} éd., [Paris], Minerve, 2006.
- Kiss 2016 — Dóra Kiss, *Saisir le mouvement*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- Kudela 2020 — Clémence Kudela, *Les Institutions patrimoniales à Paris sous le Second Empire*, mémoire de Master 2 dirigé par Emmanuel Fureix, UFR d'Histoire de l'Université Paris-Est Créteil, 2020.
- Ladvoat 1993 — Louis Ladvoat, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos, suivies de Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, éd. Jérôme de La Gorce, Paris, Cicero, 1993.
- La Gorce 1986 — Jérôme de La Gorce, « Une Académie de musique en province au temps du Roi-Soleil : l'Opéra de Rouen », in *La Musique et le rite sacré ou profane, actes du XVI^e congrès de la S.I.M.*, Strasbourg, 1986, vol. 2., p. 465-496.
- La Gorce 1992 — Jérôme de La Gorce, *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV : histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquères, 1992.
- La Gorce 1997 — Jérôme de La Gorce, « La dernière œuvre de Lully retrouvée : *Il faut mourir, pécheur* », *Les Musiciens au temps de Louis XIV, Ostinato rigore*, 8/9, 1997, p. 117-121.
- La Gorce 2002 — Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.
- Lajarte 1878 — Théodore Lajarte, *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'opéra : catalogue historique, chronologique, anecdotique...* Paris, Librairie des bibliophiles, 1878. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Lancaster 1922 — H. Carrington Lancaster, « Errors in Beauchamps' *Recherches sur les théâtres de France* », *Modern Language Notes*, 37/8, 1922, p. 466-469.
- La Porte 1769 — Joseph de La Porte, Jacques Hébrail et Joseph André Guiot, *La France littéraire, contenant contenant : I, Les académies établies à Paris et dans différentes villes du royaume. II, Les auteurs vivants, avec la liste de leurs ouvrages. III, Les auteurs morts, depuis l'année 1751 inclusivement, avec la liste de leurs ouvrages. IV, Le catalogue alphabétique des ouvrages de tous ces auteurs*, Paris, V^o Duchesne, 1769-1784.

- La Vallière 1760 — *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique depuis leur origine, avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs* [éd. par Louis-César de La Baume Le Blanc, duc de La Vallière], Paris, Cl.-J.-Baptiste Bauche, 1760. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Le Blanc 2009 — Judith le Blanc, « L'Opéra en mineur : le cas de Fuzelier et de l'autoparodie », *Écrire en mineur au XVIII^e siècle*, dir. Christelle Bahier-Porte et Régine Jomand-Baudry, Paris, Éditions Desjonquères, 2009, p. 415-436.
- Le Blanc 2014 — Judith le Blanc, *Avatars d'opéras : parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014. Les annexes sont disponibles sur Nakala [↪](#).
- Le Blanc 2015 — Judith le Blanc, « Censure, critique et parodie dans le théâtre musical de la première moitié du XVIII^e siècle », *Censure et critique*, dir. Laurence Macé, Claudine Poulouin et Yvan Leclerc, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 111-125. Numérisé chez Classiques Garnier [↪](#).
- Le Brun 1712 — Antoine-Louis Le Brun, *Théâtre lyrique, avec une préface où l'on traite du poème de l'opéra et une réponse à une épître satyrique contre ce spectacle*, Paris, Pierre Ribou, 1712, in-12°. Numérisé sur Google Books [↪](#).
- Le Clère 1951 — Marcel Le Clère, « Louis Beffara, commissaire de police », *Revue de criminologie de la police technique*, 1951, p. 1-18.
- Legrand 1991 — Raphaëlle Legrand, *Dardanus de Jean-Philippe Rameau : étude de la première version (1739)*, Thèse de doctorat, Université de Tours, 1991.
- Léris 1754 — Antoine de Léris, *Dictionnaire portatif des Théâtres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris...*, Paris, C. A. Jombert, 1754. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Loret 1857 — Jean Loret, *La Muze historique ou recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps écrites à son altesse Mademoiselle de Longueville, depuis duchesse de Nemours (1650-1665) par J. Loret. Nouvelle édition...* par J. Ravenel et Ed. V. de La Pelouze, Paris, Jannet, 1857. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Lottin 1789 — Augustin-Martin Lottin, *Catalogue chronologique des libraires et des libraires-imprimeurs de Paris*, Paris, Jean-Roch Lottin de Saint-Germain, 1789.
- Lully 2018 — Jean-Baptiste Lully, *Alceste ou le Triomphe d'Alcide*, éd. H. Schneider et P. Béhar, Hildesheim, Zürich, New York, G. Olms, 2018.
- Malesherbes 1809 — Chrétien-Guillaume de Lamoignon de Malesherbes, *Mémoires sur la Librairie et la liberté de la presse [1759]*, Paris, H. Agasse, 1809.
- Marchand 2015 — Sophie Marchand, « Quelques hypothèse sur les leçons de l'anecdote : le cas des anecdotes dramatiques au XVIII^e siècle », in *L'Anecdote, entre littérature et histoire*, G. Bouzinac et alii (dir.), Rennes, PUR, 2015, p. 323-334.
- Massip 1999 — Catherine Massip, *L'art de bien chanter : Michel Lambert, 1610-1696*, Paris, Société française de musicologie, 1999, p. 95.
- Masson 1930 — Paul-Marie Masson, *L'Opéra de Rameau*, Paris, Laurens, 1930.
- Maupoint 1733 — Maupoint, *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéra, parodies et opéras comiques...* Paris, Laurent-François Prault, 1733, impr. Jacques Chardon. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Mémoires* 1758 — *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique, vulgairement l'Opéra, depuis son établissement en l'année 1669, jusques et compris l'année 1758*. Manuscrit in-f° sur papier, [1 bl.-4]-188-[2 bl.] f., 426 x 225 mm. B-Br : Ms. II 3883. Copie intégrale à F-Po : RES-674, avec divers suppléments en RES-516. Ce manuscrit est souvent appelé *Manuscrit Amelot*.
- Moncrif 1768 — François-Augustin Paradis de Moncrif, *Œuvres... Nouvelle édition*, Paris, V^{ve} Regnard, 1768.
- Monnier-Soboul 1985 — Raymonde Monnier et Albert Soboul, *Répertoire du personnel sectionnaire parisien de l'An II*, Paris, Publications de La Sorbonne, 1985.
- Montoya 2007 — Alicia C. Montoya. *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

BIBLIOGRAPHIE

- Mortreuil 1878 — Théodore Mortreuil, *La Bibliothèque nationale : son origine et ses accroissements jusqu'à nos jours*, Paris, Champion, 1878.
- Moureau 2015 — François Moureau, « François Parfait », *Dictionnaire des journalistes 1600-1789*, 2015-2021, en ligne [↪](#), consulté en 2024.
- Mousset 1830 — Albert Mousset, *Les Francine, créateurs des eaux de Versailles, intendants des eaux et fontaines de France de 1623 à 1784*, Paris, Picard, 1930.
- Moutonnet 1803 — Julien-Jacques Moutonnet-Clairfons, *Panurge, ballet comique en trois actes, par Fr. Parfait; Et M*** [Morel de Chedeville] dénoncé au public comme le plus grand plagiaire, avec des notes et les preuves matérielles de ses plagiats*, Paris, Dabin, 1803.
- Naudeix 2018 — François Ragueneu et Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville, *La Première querelle de la musique italienne, 1702-1706*, éd. Laura Naudeix, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- Negroni 1995 — Barbara de Negroni, *Lectures interdites : le travail des censeurs au XVIII^e siècle (1723-1774)*, Paris, Albin Michel, 1995.
- Nestola 2018 — Barbara Nestola, « L'opéra italien à la cour de France : réception et adaptation d'un objet étranger (1645-1662) », *Le Théâtre des nations, courtisans étrangers à la cour de France au temps des Bourbons (1594-1789)*, *Bulletin du Centre de recherche du Château de Versailles*, 11, 2016, en ligne sur OpenEdition [↪](#).
- Nestola 2020 — Barbara Nestola, *L'air italien sur la scène des théâtres parisiens (1687-1715). Répertoire, pratiques, interprètes*, Turnhout, Brepols, 2020.
- Nestola 2023 — Barbara Nestola, « La professionnalisation des acteurs chantants dans le contexte de création de la première Académie d'opéras », *Revue de Musicologie*, 109/1, 2023, p. 3-28.
- Norman 2001 — Buford Norman, *Touched by the Graces : the libretti of Philippe Quinault in the context of French classicism*, Birmingham (AL), Summa Publications, 2001.
- Norman 2009 — Buford Norman, *Quinault, librettiste de Lully : le poète des Grâces*, trad. Th. Vernet et J. Duron, Wavre, Mardaga, 2009.
- Nuitter 1874 — Charles Nuitter, *Le Nouvel Opéra*, Paris, Hachette, 1874.
- Nuitter 1887 — Charles Nuitter, « Séance du 1er juin – Allocution de M. Nuitter », *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements à la Sorbonne du 31 mai au 4 juin 1877. Onzième session. Discours et procès-verbaux*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1887, p. 9-16. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Nuitter-Thoinan 1886 — Charles Nuitter et Ernest Thoinan, *Origines de l'Opéra français d'après les minutes des notaires, les registres de la Conciergerie et les documents originaux...*, Paris, Plon, 1886.
- Observations* 1736 — *Observations sur les écrits modernes*, éd. Pierre-François Guyot Desfontaines, François Granet et autres, Paris, Chaubert, 1736, 34 vol.
- Omont 1896 — Henri Omont, « Nouvelles acquisitions du Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale pendant les années 1894-1895 », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 57, 1896, p. 161-196 et 339-372.
- Origny 1788 — Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, V^{ve} Duchesne, 1788, 2 vol. in-8^o.
- Parfait 1734 — Claude et François Parfait, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres Poètes dramatiques, des extraits exacts, et un catalogue raisonné de leurs pièces, accompagnés de notes historiques et critiques*, Paris, Le Mercier, Saillant, 1734-1749 [*sic* pour 1751], 15 vol. ; Genève, Slatkine, 1967, 3 vol.
- Parodie* 1738 — « Parodie, tragi-comédie, comédie représentée pour la première fois par les Comédiens italiens ordinaires du roi, le 3 mai 1723 » in *Les Parodies du nouveau théâtre italien... Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée...* Paris, Briasson, 1738, t. II, p. 207-250. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Perrault 1674 — Charles Perrault, *Critique de l'opéra, ou examen de la tragédie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, Paris, Claude Barbon, 1674, numérisé sur Gallica [↪](#).

- Perrault 1688 — Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes, en ce qui regarde les arts et les sciences, dialogues*. Paris, J.-B. Coignard, 1688-1697, 4 vol. numérisés sur Gallica [↪](#).
- Perrin 1659 — Pierre Perrin, *Première comédie française en musique, représentée en France. Pastorale. Mise en musique par M. Camber...* Paris, Robert III Ballard, 1659. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Perrin 1661 — Pierre Perrin, *Les Œuvres de poésie de M. Perrin, contenant les jeux de poésie, diverses poésies galantes, des paroles de musique, airs de cour, airs à boire, chansons, noëls et motets, une comédie en musique, l'entrée de la Reine, et la Chartreuse, ou la Sainte Solitude*, Paris, Étienne Loyson, 1661, in-12°. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Pic 1701 — [Abbé Pic], « Des nouvelles pièces de théâtre. Lettre à Madame... » dans Saint-Évremond, *Nouveau recueil d'ouvrages de M. de S. Evremont qui n'ont pas encore été publiez*, Paris, Anisson, 1701.
- Plantié 1994 — Jacqueline Plantié, *La mode du portrait moral en France (1641-1681)*, Paris, Champion, 1994.
- PNTI 1738 — *Les Parodies du nouveau théâtre italien, ou Recueil des parodies représentées sur le théâtre de l'hôtel de Bourgogne, par les comédiens italiens ordinaires du roi. Avec les airs gravés. Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée de plusieurs parodies*. Paris, Briasson, 1738. 4 vol. in-12°. Numérisés sur Gallica [↪](#).
- Pougin 1880 — Arthur Pougin, « Parfaict (François et Claude) », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique par F.-J. Fétis — Supplément et complément publiés sous la direction de M. Arthur Pougin*, Paris, Firmin-Didot et C^{ie}, 1880, tome 2, p. 303-304.
- Pougin 1881 — Arthur Pougin, *Les vrais créateurs de l'opéra français, Perrin et Cambert*, Paris, Charavay, 1881. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Pouillaude 2009 — Pouillaude, Frédéric, *Le désœurement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.
- Prod'homme 1930 — Jacques-Gabriel Prod'homme, « Les frères Parfaict historiens de l'Opéra », *Revue musicale*, 1, 1930, p. 110-118.
- Prospectus 1778 — *Prospectus pour l'Histoire universelle des théâtres de toutes les nations, depuis Thespis jusqu'à nos jours. Par une Société de gens de lettres. Dédiée à Monsieur, frère du roi*. Paris, les auteurs, V^{ec} Duchesne, 1778.
- Prunières 1913 — Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lully*, Paris, H. Champion, 1913.
- Quérard 1827 — Joseph-Marie Quérard, *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Firmin-Didot, 1827-1839, 10 vol., sur Gallica.
- Quérard 1870 — Joseph-Marie Quérard, *Les Supercheries littéraires dévoilées : galerie des écrivains français de toute l'Europe... Seconde édition considérablement augmentée, publiée par MM. Gustave Brunet et Pierre Jannet*, Paris, P. Daffis, 1869-1870.
- Raguenet 1702 — François Raguenet, *Parallèle des Italiens et des Français, en ce qui regarde la musique les opéra*, Paris, Jean Morau, 1702. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Rameau 2004 — Jean-Philippe Rameau, *Intégrale de l'œuvre théorique*, éd. Bertrand Porot et Jean Saint-Arroman, Courlay, Fuzeau, 2004, 3 vol.
- Rameau 2014 — Jean-Philippe Rameau, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, éd. Thomas Soury, Tauxigny, Société Jean-Philippe Rameau, 2014 (OOR IV.14).
- Rameau 2019 — Jean-Philippe Rameau, *Les Indes galantes*, éd. Sylvie Bouissou, Tauxigny, Société Jean-Philippe Rameau, 2019 (OOR IV.2, 7).
- Rance-Bourrey 1887 — Antoine-Joseph Rance-Bourrey, *L'Académie d'Arles au XVII^e siècle d'après les documents originaux, tome 2*, Paris, Librairie de la Société bibliographique, 1887.
- Règlement 1723 — *Règlement pour la librairie et imprimerie de Paris ; arrêté au Conseil d'État du roi... le 2 février 1723*, Paris, s.n., pour la Communauté, 1723. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Règlement 1731 — *Règlement pour la Librairie et Imprimerie de Paris ; arrêté au Conseil d'État du Roy... le 28 février 1723*, Paris, P. A. Le Mercier Père, 1731. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Rémond de Saint-Mard 1741 — *Réflexions sur l'Opéra*, Den Haag, Jean Neaulme, 1741, in-8°.

BIBLIOGRAPHIE

- RGO* — *Recueil général des opéras représentés par l'Académie royale de Musique, depuis son établissement*, Paris, Christophe Ballard puis Jean-Baptiste Christophe Ballard, 1703-1745, 16 vol. in-12°. Cf. Guillo 2003 n° 1703-JJ, 1706-T, 1710-S, 1714-S, etc. Le tome premier, qui contient une préface souvent citée ici, est numérisé sur Gallica [↪](#).
- RISM* — *Répertoire international des sources musicales*.
- Rousseau 2008 — Jean-Jacques Rousseau, *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique*, éd. Claude Dauphin, Peter Lang, 2008.
- Rubellin 2007 — *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ses parodies 1726-1779*, dir. Françoise Rubellin, Montpellier, Espaces 34, 2007.
- Saint-Évremond 1701 — Charles de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de Saint-Évremond, *Nouveau recueil d'ouvrages... qui n'ont pas encore été publiés*, Paris, Anisson, 1701.
- Saint-Évremond 1709 — Charles de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de Saint-Évremond, *Œuvres mêlées...*, Londres, Jacob Tonson, 1709. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Saint-Gilles 1709 — Charles de Saint-Gilles Lenfant, *La Muse mousquetaire, œuvres posthumes...*, Paris, G. de Luynes, A. Hébert, V^e F. Mauger et V^e J. Charpentier, 1709. Numérisé sur Google Books [↪](#).
- Saudrais 2017 — Anthony Saudrais, « Présence du spectacle dans l'imaginaire pictural de Charles-Antoine Coypel », *Dix-huitième siècle*, 49, 2017, p. 263-275. En ligne sur Cairn Info [↪](#).
- Sauval 1724 — Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris, tome premier [- troisième]*, Paris, Charles Moette, Jacques Chardon, 1724. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Schneider 2010 — Schneider, Herbert, « L'Histoire de l'Académie royale de musique en France de Durey de Noiville et Travenol : conception et contexte éditorial », in Michel Noiray et Solveig Serre (dir.), *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009) : analyse et interprétation*, Paris, École nationale des Chartes, 2010, p. 53-62.
- Serre 2011 — Solveig Serre, *L'Opéra de Paris (1749-1790) : politique culturelle au temps des Lumières*, Paris, CNRS Éditions, 2011.
- Sévigné 1972 — Marie de Rabutin-Chantal Sévigné, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1972-1978, 3 vol. (coll. *La Pléiade*).
- Siam* 1687 — *IV^e et dernière partie du Voyage des ambassadeurs de Siam en France. Contenant la suite de leur voyage de Flandres depuis Valenciennes jusqu'à Paris... janvier 1687, seconde partie*, Paris, G. de Luyne, V^e Cl. Blageart, T. Girard, 1687, in-12°. Numérisé sur Google Books [↪](#).
- Theaville* — *Theaville : base de données théâtre et vaudevilles*. Éditée par le CETHEFI [↪](#), Nantes (Centre d'étude des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne). En ligne [↪](#).
- Titon du Tillet 1732 — Evrard Titon du Tillet, *Le Parnasse françois ; [suivi des] Remarques sur la poésie et la musique et sur l'excellence de ces deux Beaux-arts...* Paris, Jean-Baptiste Coignard fils, 1732. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Titres* 1731 — *Titres concernant l'Académie royale de musique*, Paris, Jean-Baptiste Christophe Ballard, 1731, in-12°, 152 p. F-BOM : PF 15718 Rés. L'acte le plus récent date de juillet 1721.
- Titres* 1740 — *Titres concernant l'Académie royale de musique*, Paris, Jean-Baptiste Christophe Ballard, 1740, in-4°, 172 p. B-Br : Fétis 3.846 A Mus. L'acte le plus récent date de septembre 1739.
- Tralage 1880 — *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVIII^e siècle ; par Jean Nicolas du Tralage, extraits, mis en ordre et publiés d'après le manuscrit original par le bibliophile Jacob, avec une notice sur le recueil du sieur de Tralage*, Paris, Jouaust, 1880. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Vançon 2009 — Jean-Claire Vançon, *Le Temple de la Gloire : visages et usages de Jean-Philippe Rameau en France entre 1764 et 1895*, thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 2009, 4 vol.
- Varry 2020 — Dominique Varry, « Éditions lyonnaises de *L'Histoire du Prince Apprius* », « *Varyyations* » : gens du livre, marronneurs et bibliothécaires [dir. Philippe Martin], Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2020, p. 195-203.

- Vauthier 1911 — G. Vauthier, « Notes sur les frères Parfaict (Histoire de l'Académie royale de musique) », *La Revue musicale...* dir. J. Combarieu, 11, 1911, p. 441-442.
- Voltaire 1747 — Voltaire, *Lettre philosophique, par M. de V***, avec plusieurs pièces galantes et nouvelles de différents auteurs*, Paris, Aux dépens de la Compagnie, 1747.
- Voltaire 1833 — Voltaire, *Œuvres, t. LXVIII, Correspondance, t. XVIII*, éd. M. Beuchot, Paris, Lefèvre et Didot, 1833. Numérisé sur Gallica [↪](#).
- Voltaire 1963 — Voltaire, *Correspondance*, éd. Th. Besterman, Paris, Gallimard, 1963.
- Weckerlin 1875 — Jean-Baptiste Weckerlin, « Le Trio burlesque de Cambert », *La Chronique musicale*, 10/58, 1875, p. 177-178.

INDEX DES NOMS PROPRES

Les noms des compositeurs, auteurs dramatiques, chanteurs, danseurs et directeurs cités ci-dessous sont conformes aux autorités du *DOPAR*. Ces formes ont été reportées *a minima* dans notre texte, c'est-à-dire avec juste ce qu'il faut pour éviter les ambiguïtés entre les personnes de noms similaires. Les rôles, tessitures et périodes d'exercice (*floruit*) des artistes sont également repris du *DOPAR* à quelques détails près. Les formes des noms précisées entre crochets sont celles qui sont utilisées dans le manuscrit original.

Addison, Joseph
 Aguesseau, Henri-François
 Ahmed III, sultan de l'Empire ottoman
 Alard, Pierre, associé de l'Opéra-Comique
 Albert, Blaise, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1734-1751
 Alexandre (l'aîné), acteur chantant, *fl.* 1703-1705 ou 1720
 Alexandre (le cadet), Marin, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1703-1705 ou 1720
 Alliot, médecin
 Ambassadeurs de Siam
 Ambassadeurs du roi d'Espagne
 Amelot de Chaillou, Antoine-Jean
 Amicourt, Catherine d', épouse de Marin Marais
 Anderson, Richard, dit Baxter, associé de l'Opéra-Comique
 André, peintre de l'Opéra, *fl.* 1733
 Anne, duc de Joyeuse
 Anne-Louise-Bénédictine de Bourbon, duchesse du Maine
 Antheaume [Antiaume], M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1736-1742
 Antier (l'aînée), Marie, actrice chantante, *fl.* 1710-1741
 Antier (la cadette), Françoise, actrice chantante, *fl.* 1719-1743
 Antin, Louis-Antoine de Pardaillan de Gondrin, marquis puis duc d', administrateur de l'ARM, *fl.* 1715-1717
 Ariosto, Ludovico, dit L'Arioste, littérateur
 Armand, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1703-1707
 Arnal, acteur dansant, *fl.* 1672-apr. 1680
 Arnaud, acteur chantant, *fl.* 1700-1701
 Arteau, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1719-1722
 Aubert (le père), Jacques, compositeur
 Aubry, Léonard
 Aubry, Marie, actrice chantante, *fl.* 1672-1684
 Aubry, Sébastien
 Aubusson, François III d', comte puis duc de La Feuillade, maréchal de France
 Audibert, Marie d'
 Audibert, Pierre
 Augeret, Jacques, dit La Vigne, associé de l'Opéra-Comique
 Autreau, Jacques
 Avril, Balthasar, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1685-1691
 Aymon, Isidore-Théophile
 Bacilly, Bertrand de, compositeur
 Bailly, Jacques, auteur dramatique
 Balbi, Giovanbattista [Jean-Baptiste]
 Ballard, Christophe
 Ballard, Jean-Baptiste Christophe
 Ballard, Robert III
 Ballon [Balon], Claude, acteur dansant, maître de ballet et compositeur de ballet (*fl.* 1688-1731)
 Balzac, Jean-Louis de, littérateur
 Banzi, auteur dramatique
 Barazé, acteur dansant, *fl.* 1675-1700
 Baron, Catherine, épouse de Pierre Chartier de Baulne, directrice de l'Opéra-Comique
 Bassecourt [Bassecour], M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1704-1706
 Basset (l'aînée), Marie-Cécile, actrice chantante et dansante, *fl.* 1697-1714

Basset (la cadette), M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1705
 Bassompierre, François de
 Baumavielhe, François, violiste et acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1681-1688
 Baussen, Henri de, graveur en musique
 Bautru, Armand de, marquis puis comte de Nogent
 Bautru de Vaubrun, Nicolas-Guillaume de, dit abbé de Vaubrun
 Bayle, Joseph
 Bayle, Pierre
 Bazin de Chenvigny, Anne-Marguerite, épouse Cochereau, actrice chantante, *fl.* 1702-1707
 Beauchamps, Pierre, acteur dansant et compositeur de ballets, *fl.* 1671-1687
 Beauchamps, Pierre-François Godard de, littérateur
 Beaucreux, Anne de, actrice chantante, *fl.* 1674-1677
 Beaumont (le père), Philippe Le Roy de, acteur chantant, haute-contre ou taille, *fl.* 1675-1689
 Beffara, Jacques-François
 Beffara, Louis-François
 Benne, acteur dansant, *fl.* 1675-1676
 Benserade, Isaac de, auteur dramatique
 Berain, Jean I, graveur, dessinateur d'habits et de décors et machiniste, *fl.* 1678-1707
 Bérard, Jean-Antoine, compositeur, pédagogue et acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1733, 1736-1745
 Bernard, Pierre-Joseph, poète et auteur dramatique
 Berthelin, acteur chantant, *fl.* 1715
 Bertin, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1724-1730
 Bertin de La Doué, Toussaint, compositeur
 Berton, Pierre-Montan, compositeur
 Bertrand, acteur chantant, *fl.* 1702-1713
 Besnier, Mathurin, avocat au Parlement, syndic, directeur et caissier de l'ARM, *fl.* 1712-1731
 Biancolelli, Pierre-François, dit Dominique, auteur dramatique
 Bienfait, Nicolas, marionnettiste à la Foire Saint-Germain
 Binet, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1724-1736
 Birn, Raymond
 Blanes, Henri-Barthélemy de
 Blavet, Michel, compositeur
 Blondy, Antoine, acteur dansant, *fl.* 1675-1677
 Blondy, Catherine
 Blondy, Michel, maître de ballet et acteur dansant, *fl.* 1688-1739
 Bodot, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1739-1742
 Boesset, Antoine
 Boileau [Despréaux], Nicolas
 Boindin, Nicolas
 Boisé (l'aînée), Jeanne, actrice chantante, *fl.* 1707-1713
 Boismortier, Joseph Bodin de, compositeur
 Boisseau, actrice chantante, *fl.* 1714-1717
 Boissy, Louis de, auteur dramatique
 Boizard de Pontau, Claude Florimond, auteur dramatique
 Bonart [Bonnard], Étienne, acteur dansant et violoniste, *fl.* 1675
 Bombarda, Giovanni
 Bononcini, famille de compositeurs
 Bonnet, Jacques
 Bonneval, Louis-Charles-Michel de, intendant des Menus-Plaisirs, auteur dramatique
 Bontemps [Bontems], acteur dansant, *fl.* 1726-1740
 Bony, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1675-1681
 Bony, Jean, acteur chantant, taille, *fl.* 1675-1681
 Bordelon, Laurent, prosateur
 Bordes, Louis, mathématicien et lettré
 Bornet, acteur chantant, taille, *fl.* 1731-1733, 1735-1748
 Boscheron, François, littérateur et biographe de Quinault
 Bossuet, Jacques-Bénigne (1627-1704), prédicateur, évêque et écrivain
 Bougeant, Guillaume-Hyacinthe
 Boulard, Antoine-Marie-Henri
 Bourbonnois (l'aînée), M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1735-1747

INDEX

Bourbonnois (la cadette), M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1735-1737, 1741
 Bourgeois, Thomas-Louis, compositeur et acteur chantant, dessus et haute-contre, *fl.* 1690 ? 1706-1717
 Bourgoin [Bourgouin], M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1714-1716
 Bourque, Jean-François Bourkart dit, acteur chantant, taille, contrôleur des billets et comédien, *fl.* 1732-1770
 Boutelou (le père), Jean, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1677-1708
 Boutelou (le fils), Antoine, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1705-1708
 Bouteville [Boutteville], Louis, acteur dansant, *fl.* 1675-1705
 Bouvard, François [Jean-François], compositeur
 Boyer, acteur dansant, *fl.* 1741
 Boyer, Claude, auteur dramatique
 Brassac, René de Galard de Béarn, marquis de, militaire et compositeur
 Bréard, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1685-1691
 Brémont [Brémond], Jacques, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1720-1730
 Brigogne, Marie-Madeleine, actrice chantante, *fl.* 1671-1680
 Brunel, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1714-1719
 Brunet, acteur chantant, dessus, *fl.* 1682-1685, 1697-1700
 Buchet, Pierre-François, abbé
 Buffequin, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1675-1677
 Buhot, acteur chantant, *fl.* 1697-1701
 Buseau [Buzeau], Jean-Baptiste, acteur chantant, haute-contre, receveur et contrôleur de la salle, *fl.* 1704-1752
 Bussy-Rabutin, Roger
 Buti, Francesco, auteur dramatique
 Cadot, Hilaire, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1697-1713
 Caillot [Calote], Claude, actrice chantante, *fl.* 1675-1691 ?
 Camargo (l'ainée) [Sophie], Marie-Anne Cupis de, actrice dansante et chantante, *fl.* 1726-1735, 1741-1751
 Camargo (la cadette), Anne-Catherine Cupis de, actrice chantante et dansante, *fl.* 1727-1728
 Camargo, Jean-Dominique Cupis de, évêque d'Ostie
 Camargo, Jean-Baptiste Cupis de, compositeur, violoniste, écuyer et arboriculteur
 Cambert, Robert, organiste et compositeur
 Campanini, Barbara, dite la Barberina ou la Barbarina, danseuse italienne
 Campistron, Jean-Galbert de, auteur dramatique
 Campra, André, compositeur
 Campra (le cadet), Joseph
 Capperan [Caperon], Gabriel, co-directeur du Concert spirituel entre 1748 et 1771
 Capperonnier, Jean
 Caproli, Carlo, auteur dramatique
 Caraffe l'ainé, Louis-Placide ou Placide-Simon, musicien de l'ARM
 Cariselli, compositeur italien
 Carissimi, Giacomo, compositeur
 Carolet, Denis, auteur dramatique
 Carré, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1681-1709
 Carré (la petite), M^{lle}, fille de M^{lle} Carré l'ainée, épouse Gautier, actrice dansante, *fl.* 1708
 Carretto, Ottone Enrico del, marquis de Grana
 Cars, Laurent, graveur
 Cartilly, Marie-Madeleine Jossier dite M^{lle} Cartilly, actrice chantante, 1671-1673
 Cartou, Marie-Claude-Nicole, actrice chantante, *fl.* 1727-1751
 Carville (l'ainée), Marie-Louise-Thérèse, actrice dansante, *fl.* 1731-1738
 Casseneau, Marie-Jeanne, épouse Péliissier, actrice chantante, *fl.* 1726-1741
 Castelnaud [Castelne], M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1718-1721
 Castil-Blaze, François-Henri-Joseph Blaze, dit
 Castillon, acteur dansant, *fl.* 1733-1734
 Catin, M^{lle}, épouse Dun, actrice chantante, *fl.* 1720-1754.
 Cavalli, Francesco, compositeur
 Cavé, Edmond
 Cavée, Jean-François dit Maillard, associé de l'Opéra-Comique
 Cazeau, M. et M^{me} de, nièce de Hyacinthe de Gauréault Dumont
 Cazal, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1699-1700
 Cénet, Louise-Catherine, actrice chantante, *fl.* 1688-1708
 Centuray [Saint-Hurez], M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1734-1743
 Certain, Marie-Françoise, claveciniste

Cessac, Catherine
 Cevoli, Nicolas, marquis de Caretto [Carette]
 Chabrier, Emmanuel
 Chaillou, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1707-1712
 Challe, Robert
 Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas de
 Chamilly, Noël Bouton, marquis de, maréchal de France
 Champeron, Laurent de Bersac de Fondant, sieur de, administrateur de l'Académie d'opéra, *fl.* 1670-1672
 Chantreille [Chartreille], M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1720
 Chapelle, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1700
 Chappuzeau de Baugé, Daniel-Paul, auteur dramatique
 Charlard, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1717-1736
 Charles II, roi d'Angleterre
 Charles III de Lorraine, duc d'Elbeuf
 Charles IX, roi de France
 Charlot, Prosper, acteur dansant, violoniste et joueur de basse de violon, *fl.* 1675-1677
 Charpentier, Marc-Antoine, compositeur
 Chassé de Chinais [Chassé], Claude-Louis-Dominique de, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1720-1738, 1742-1757
 Chateaulion [Chateau-Lyon], Jeanne-Angélique, épouse Pestel, actrice chantante, *fl.* 1709-1715
 Châteauvieux, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1714-1716, 1718-1720
 Chevalier, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1706-1708
 Chevry, acteur chantant, taille, *fl.* 1740-1741
 Chicanneau, acteur dansant, *fl.* 1675-1680
 Choderlos de Laclos, Pierre
 Chomat, Étienne-Lambert, banquier, marchand et administrateur de l'ARM, *fl.* 1713-1715
 Choquet [Choplet], Pierre, acteur dansant et chantant, haute-contre, *fl.* 1688-1713
 Christine, reine de Suède
 Clark, Robert
 Clause [Clause], acteur dansant, *fl.* 1699-1700
 Clédière, Bernard, acteur chantant, haute-taille, *fl.* 1671-1680
 Clérambault, Nicolas, compositeur et organiste
 Clément [Clément] (l'aîné), M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1697-1704
 Cochereau, Jacques, compositeur et acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1702-1719
 Colbert, Jean-Baptiste, ministre de Louis XIV
 Colbert, Jean-Baptiste, marquis de Segnelay
 Colin, acteur chantant et dansant, *fl.* 1675-1689
 Collasse, Pascal, compositeur
 Collin de Blamont, François, compositeur
 Combault [Combeau], acteur chantant, taille, *fl.* 1728-1735
 Comédiens-Italiens du Roi
 Constance, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1715-1726
 Constantini, Antonia, danseuse, épouse de Rinaldi dit Fossano
 Corail, acteur chantant, haute-contre ou taille, *fl.* 1714-1731
 Corail, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1718-1723
 Corbie, Jacques, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1708-1725
 Corelli, Arcangelo, compositeur
 Corneille, Pierre, auteur dramatique
 Corneille, Thomas, auteur dramatique
 Corsi, Jacopo, compositeur
 Couperin, François, claveciniste et compositeur
 Coupé, Jean-Marie-Louis
 Coupée, acteur chantant, *fl.* 1741
 Couppé [Coupée], Marie-Angélique, actrice chantante, *fl.* 1738-1753
 Courbois, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1718-1719
 Courcelle, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1734-1757
 Courcelle, Charles de, maître de danse, violoniste et acteur dansant, *fl.* 1682-1701
 Courcillon, Philippe de, marquis de Dangeau
 Courteil, Pierre, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1700-1714
 Coustard, Louis-Abraham

- Coypel, Charles-Antoine, peintre
 Cugnier, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1733-1736
 Cuvillier [Cuvilliers], Louis-Antoine, acteur chantant, taille, *fl.* 1724-1750
 Dallemand (l'aînée), Mimi, actrice dansante *fl.* 1736-1751
 Dallemand (la cadette), M^{lle}, actrice chantante et dansante, *fl.* 1737-1746
 Danchet, Antoine, auteur dramatique
 Dangeville, Michelle Botot dite, actrice dansante, *fl.* 1699-1706
 Dangeville (l'aîné), Antoine-François Botot dit, maître à danser et acteur dansant, *fl.* 1701-1748
 Dangeville (le cadet), Jean-Baptiste Botot dit, acteur dansant, *fl.* 1702-1709, 1712-1714
 Daniel, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1706, 1715-1716
 Dautrep [D'Autrep], acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1713-1738
 David, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1730-1737
 David de Forest, Claude, acteur chantant, dessus, haute-contre, *fl.* 1676-1700, 1709-1710
 Dazincourt [D'Azincourt], Jeanne-Michèle Delastre dite, actrice dansante, *fl.* 1740-1743
 Delastre [de Lastré], Jeanne-Edmée Camus dite, actrice dansante et chantante, *fl.* 1719-1723
 Delisle (l'aînée) [De Lille, De Lisle, Deslisle], M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1720-1729
 Delisle (la cadette), M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1725-1728
 Della Rovere, Girolamo, archevêque de Turin
 Delorge, Renée-Élisabeth Guillot dite, actrice chantante, *fl.* 1730-1753
 Delormel, famille d'imprimeurs parisiens
 Demerville [Merville], M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1705-1712
 Deruel [Duruel], acteur dansant, *fl.* 1699-1701
 Desaulnays [Des Aulnays], René-Grégoire, garde et conservateur des imprimés de la Bibliothèque royale de 1775 à 1790.
 Desbrosses, Antoine, acteur dansant et maître de ballet
 Deschamps, M^{lle}, actrice chantante de la Musique du roi entre 1744 et 1749⁴, *fl.* 1738
 Deschamps (l'aîné), Charles, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1675-1677
 Deschamps (le cadet), acteur chantant, *fl.* 1675-1691
 Deschars, Pierre, acteur dansant et maître de ballet, *fl.* 1682-1695
 Deschars, actrice dansante, épouse de Pierre Deschars, *fl.* 1696
 Descio, Agathe, associée de l'Opéra-Comique
 Deseschaliers [Deschaliers], M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1715-1717
 Desfontaines, Pierre-François Guyot, littérateur
 Deshaigles, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1730-1745
 Deshais [Deshayes], Jacques, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1710-1746
 Des Hayes [Deshayes], acteur chantant, *fl.* 1700
 Deshayes (l'aîné), acteur dansant, *fl.* 1720-1722
 Deshayes, Jacques, acteur dansant et maître à danser, *fl.* 1680-1691
 Des Houlières, Antoinette, dite Madame des Houlières, littéraire
 Des Houlières, Antoinette-Thérèse, dite Mademoiselle des Houlières, littéraire
 Desjardins [Dujardin], Françoise, actrice chantante, *fl.* 1703-1713
 Desmares, Marie, dite M^{lle} de Champmeslé, comédienne
 Desmarest, Henry, compositeur
 Desmarts [Desmars], acteur chantant, *fl.* 1708-1710
 Desmatins, Claude, joueur de basse de violon, danseur et compositeur, *fl.* 1675-1677
 Desmatins (la cadette), Denise, actrice chantante, *fl.* 1697-1702
 Desmatins, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1685-1703
 Desmatins, Marie-Louise, actrice dansante et chantante, *fl.* 1682-1707
 Desnoyers [Desnoyer] (l'aîné), acteur dansant, *fl.* 1688-1691
 Desplaces, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1693-1700
 Destouches, André Cardinal, compositeur, inspecteur général et directeur de l'ARM, *fl.* 1713-1730
 Desvoies [Desvois], Claude, acteur chantant, *fl.* 1676-1709
 Diderot, Denis
 Dimanche (l'aînée), M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1708, 1711-1714
 Dimanche (la cadette), Louise, directrice de troupe, actrice dansante et chantante, *fl.* 1713-1714
 Doigny, acteur chantant, *fl.* 1720
 Dominique, voir Pierre-François Biancolelli
 Donneau de Vizé [Visé], Jean

4 D'après Greenberg 2010, p. 23.

Dormet, acteur chantant, dessus, *fl.* 1699-1700
 Doslise [Dauslise], actrice dansante, *fl.* 1711
 Du Bos, Jean-Baptiste, littérateur
 Du Boullay, Michel, auteur dramatique
 Dubourg, Justin Destouches dit, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1718-1731
 Dubriculle, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1728-1731
 Dubroc, Pierre, associé de l'Opéra-Comique
 Dubuisson, Simon-Henri, commissaire au Châtelet de Paris
 Duché, Antoine, secrétaire du roi
 Duché de Vancy, Joseph-François
 Duchênet, acteur chantant, taille, *fl.* 1737-1751
 Duchesne, acteur chantant, taille, *fl.* 1715-1735
 Duchesne, Louis-Antoine-François, conseiller du roi, administrateur de l'ARM, inspecteur général des magasins, *fl.* 1712-1721, 1752
 Duchesne, famille d'imprimeurs parisiens
 Ducoudray, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1722-1723, 1725-1726, 1732-1745
 Du Coudray, Alexandre-Jacques
 Du Creux, Jacques
 Du Fort [Dufort], Élisabeth [Babet], actrice dansante, *fl.* 1690-1702
 Du Fort, François, machiniste, décorateur et concierge de la Comédie-Française
 Dufresny, Charles
 Dugué de Bagnols, Dreux-Louis, intendant de Flandres
 Duhamel, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1738
 Dulac [Du Lac], M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1699-1700
 Dulaurier [Dulaurent], Marie-Catherine, actrice chantante, *fl.* 1705, 1711-1716
 Dumas [Dumast], Antoine-Joseph, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1728-1737
 Dumay, acteur dansant, *fl.* 1699-1703
 Dumay [2], acteur dansant, *fl.* 1727-1749
 Dumée, Marie-Jacqueline, associée de l'Opéra-Comique
 Dumény [Du Mesny, Dumesnil], acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1724
 Dumesnil [Duménil], M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1709-1710
 Dumesny [Dumény, Du Meny, Dumesnil], Louis-Gaulard, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1675-1699
 Dumirail (l'aîné ou le père), Romain, acteur dansant et maître à danser, *fl.* 1676-1711
 Du Mont, acteur chantant, *fl.* 1700-1701
 Dumont, Jacques, dit le Romain, peintre de l'Académie royale de peinture
 Dumoulin (l'aîné), Henri-Nicolas, maître de ballet et acteur dansant, *fl.* 1697-1730
 Dumoulin (le cadet), François, acteur dansant, *fl.* 1699-1748)
 Dumoulin (le jeune), Pierre, acteur dansant, *fl.* 1705-1750
 Dumoulin, David, acteur dansant, *fl.* 1705-1751
 Dun (père), Jean I, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1684-1720 et 1726-1735
 Dun (l'aîné), Jean II, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1711-1712, 1716-1718, 1720-1741
 Dun (fille), actrice chantante, *fl.* 1708-1713
 Dupeyré [Duperey, Duperay, Duperray], M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1700-1707
 Duplessis, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1732-1739
 Duplessis (le fils), acteur chantant, haute-contre, contrôleur et inspecteur, *fl.* 1733-1744, 1750-1775
 Du Plessis de Richelieu, Armand Jean, dit le cardinal de Richelieu
 Dupré, M^{lle}, actrice dansante et chantante, *fl.* 1714-1724
 Dupré, Louis-Pierre, acteur dansant, compositeur de ballets et pédagogue, *fl.* 1700-1707, 1714-1724, 1730-1753
 Dupuy, cafetier à Paris
 Durant, Louis, notaire
 Durey de Noinville, Jacques-Bernard
 Durocher [Du Rocher], Marie, actrice dansante, *fl.* 1727-1740
 Durondret [Durondray]
 Dutillière [Du Tillié], M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1724-1731
 Duval, acteur dansant, *fl.* 1703, 1710-1716, 1721-1725
 Duval, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1700-1706
 Duval, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1713-1730
 Duval (2 ou l'aînée), M^{lle}, actrice chantante, claveciniste et compositrice, *fl.* 1730-1731, 1751-1754
 Duval (la cadette), M^{lle}, actrice chantante et dansante, *fl.* 1730-1731
 Du Vaurose, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1709-1710

INDEX

Eeremans [Eremans, Erremans], Julie, actrice chantante, *fl.* 1721-1742
 Efendi, Mehmed, ambassadeur de la Sublime Porte
 Éléonore du Palatinat-Neubourg, épouse de Léopold I^{er} de Habsbourg
 Élisabeth Charlotte d'Orléans, dite Mademoiselle (1676-1744)
 Émilie, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1716-1719
 Erny, Marie, actrice dansante, *fl.* 1739-1747
 Essex, William, maître de danse et acteur dansant, *fl.* 1725-1726
 Estival [Destival], Guillaume I d', acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1677-1678
 Estrées, Victor Marie d', duc d'Estrées et maréchal de France
 Euripide
 Fauveau, Philippe, maître de salle de danse et acteur dansant, *fl.* 1699-*ca* 1718
 Favier, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1741
 Favier, Jean III dit l'ainé, maître de ballet et acteur dansant, *fl.* 1671-1689
 Favier (cadet), Bernard-Henri, acteur dansant, *fl.* 1672-1689
 Favre, Jean, maître à danser et acteur dansant, *fl.* 1675-1677
 Fel, Antoine, compositeur, accompagnateur et acteur chantant, haute-contre puis taille, *fl.* 1733-1756
 Fel, Marie, actrice chantante, *fl.* 1734-1758
 Fenouil, Jean-César, peintre
 Ferdinand (l'ainée), M^{lle}, actrice chantante
 Ferdinand (la cadette), M^{lle}, actrice chantante
 Ferdinand-Joseph von Dietrichstein
 Feret [Ferret], M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1729-1732
 Fermelhuis [Fermel'huys], Philibert, auteur dramatique
 Ferrand [Ferand], Michel, acteur dansant, *fl.* 1692-1712
 Fétis, François-Joseph
 Feuillet, Raoul Auger, chorégraphe
 Fiesque, Jean-Louis de, comte de Fiesque
 Fieux, Charles de, chevalier de Mouhy
 Filène, Marguerite, épouse Renaud, actrice chantante, *fl.* 1695-1701
 Finke, Hans
 Flamand, François, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1710-1733
 Fleury, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1718-1720
 Fleury, Jacques, avocat et auteur dramatique
 Florimond, secrétaire et copiste à l'ARM
 Foignard [Foignart] (l'ainé), Louis, acteur dansant, *fl.* 1672-1678
 Foignard [Foignart] (le cadet), Pierre, acteur dansant, *fl.* 1673-1678
 Foissin, Paul
 Fonteaux [Fronteaux], Anne, dite M^{lle} de Cercamanan, actrice chantante, *fl.* 1675-1678
 Fontenay, Jean-Louis Blain de, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1728-1738
 Fontenelle, Bernard de, auteur dramatique
 Forqueray [Forcroy], Antoine, violiste
 Foucault, Nicolas-Joseph, intendant de la généralité de Montauban
 Fournier, acteur chantant, taille, *fl.* 1697-1701, 1705-1706
 Francine, Jean-Nicolas de, directeur de l'ARM
 Francine, Louise-Élisabeth
 Francine, Louis-Joseph
 Francine, Marie-Jeanne
 Francine, Pierre de
 Francœur (le cadet), François, compositeur, violoniste, inspecteur et directeur de l'ARM, *fl.* 1710-1753, 1757-1767
 Francœur, Louis-Joseph
 François, Claude-Marie, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1732-1741
 Françoise-Marie de Bourbon, seconde Mademoiselle de Blois, épouse du Régent
 Fremicourt, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1734-1745
 Freneuse, voir Le Cerf de La Viéville de Freneuse, Jean-Louis
 Frere, Jean-Alexandre, acteur chantant, *fl.* 1688-1703, 1715
 Fréron, Élie-Catherine, auteur
 Fréville, Marie Buard dite, actrice chantante, *fl.* 1688-1702
 Frichet, François
 Furetière, Antoine, poète, prosateur et lexicographe

Fuzelier [Fuselier], Louis, auteur dramatique
 Gacon, François, littérateur
 Gaillard, Pierre, conseiller à la Cour des aides, époux de Marie Quinault
 Gallard [Galard, Gaillard], Jean-René, acteur chantant, taille et haute-contre, *fl.* 1735-1747
 Galloudet [Galoudet], Louis, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1727-1728
 Garnier, Robert, auteur dramatique
 Gaston de France, duc d'Orléans
 Gatti, Theobaldo di, compositeur
 Gaudechot [Gaudechaut, Gaudichaut], acteur chantant, *fl.* 1675-1704
 Gaudrau [Gautreau], Michel, maître de danse et acteur dansant, *fl.* 1708-1715
 Gauthier de Saint-Edme, Louis, entrepreneur de spectacle aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent
 Gaureault Dumont, Hyacinthe de, administrateur de l'ARM, *fl.* 1698-1704
 Gautier, Pierre, dit de Marseille, compositeur et directeur d'opéra
 Gautier de Montdorge, Antoine-César, homme de lettres et auteur dramatique
 Gaye (le père), Jean, acteur chantant de la Musique du roi, basse-contre
 Gellée, Claude, dit le Lorrain, peintre
 Gentilhomme, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1716-1717, 1725-1727
 Germain, Antoine, maître de danse et acteur dansant, *fl.* 1675-1717
 Gervais, Charles-Hubert, compositeur
 Gesvres, François-Bernard Potier, marquis puis duc de
 Gherardi [Gherardy], Élisabeth Daneret, actrice chantante, *fl.* 1699-1701
 Gherardi, Évariste, auteur dramatique
 Gilbert, Gabriel, auteur dramatique
 Gillot, Pierre, sieur de Beaucour
 Girardon-Masson, Renée, musicologue
 Giraud, Barthélemy, compositeur
 Gissey [Jessay], Henri, ingénieur, dessinateur de décors et de costumes
 Givre, J., copiste de l'Opéra
 Godin d'Abguerbe, Quentin
 Gomerville, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1709-1710
 Gomez, Geneviève
 Gondy, Jean-François Paul de, cardinal de Retz
 Gouge, Agathe
 Goujet [Goujet], Antoine, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1730-1733, 1739-1740
 Goupillet, Nicolas, compositeur
 Goussier, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1733-1737
 Granouilhet, Jean de, sieur de Sablières, compositeur
 Granvaux, Mathias, acteur chantant, *fl.* 1699-1714
 Grasnet [Grainet], acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1709-1710
 Gratin, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1737-1759
 Grenet [Grenier], François-Lupien, compositeur, acteur chantant, haute-contre, maître de musique, *fl.* 1718-1728, 1733-1739
 Grétry, André-Ernest-Modeste
 Grimm, Friedrich Melchior
 Grolier, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1735-1742
 Gros, Étienne
 Gruer, Maximilien-Claude, administrateur de l'ARM, *fl.* 1730-1731
 Guédron, Pierre, compositeur
 Guichard, valet de chambre de Gaston d'Orléans
 Guichard, Henri, auteur dramatique
 Guichard, Marie, sœur de Henri Guichard
 Guillet, Louise, actrice chantante, *fl.* 1703-1719
 Guyard, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1696-1700
 Guyenet, Marie-Anne
 Guyenet, Pierre, directeur de l'ARM, *fl.* 1709-1712
 Guyot, Jean-Baptiste, acteur dansant, *fl.* 1697-1722
 Guyot, Marie-Catherine, actrice dansante, *fl.* 1702-1722
 Hamoche, Nicolas, maître de danse et acteur dansant, *fl.* 1728-1755
 Harang [Haran], Anne-Julienne, actrice chantante et dansante, *fl.* 1710-1719
 Hardouin, Charles, chorégraphe, danseur et acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1690-1718

- Harduin, Alexandre-Xavier, homme de lettres
 Hardy, Alexandre, auteur dramatique
 Hennes, Jean-Louis
 Henri IV, roi de France
 Henri de Bourbon, duc de Verneuil
 Henri-Jules de Bourbon-Condé, prince de Condé
 Herwarth [Hervart], Barthélemy, contrôleur des finances
 Heuqueville [Hucqueville], acteur chantant, *fl.* 1699-1701
 Heuqueville [D'Hucqueville], M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1709-1712
 Heusé, Louise-Élisabeth, actrice chantante, *fl.* 1695-1702, 1707-1716
 Houbaut [Houbault, Houbeau], Germain, acteur chantant, taille et basse-taille, *fl.* 1709-1748
 Huart, acteur chantant, *fl.* 1676-1691
 Huguenet, Pierre
 Isecq [Isec], Marie-Louise, actrice dansante, *fl.* 1710-1717
 Jacier [Jasier, Jossier], acteur chantant, haute-contre et taille, *fl.* 1719-1721
 Jacques II d'Angleterre, duc de Normandie
 Jaquet de La Guerre, Élisabeth-Claude, compositrice
 Jaquet [Jacquet], Louise, actrice chantante, *fl.* 1738-1757
 Javillier [Javilliers] (le père), Claude, acteur dansant et maître à danser, *fl.* 1700-1738
 Javillier [Javilliers] (le fils puis l'aîné), René-Claude, acteur dansant, *fl.* 1708-1711, 1727-1742
 Javillier [Javilliers] (2 ou le cadet), Jean-Baptiste, acteur dansant, *fl.* 1721-1724, 1732-1745
 Javillier [Javilliers] (3 puis le cadet), Jacques, acteur dansant, *fl.* 1736-1747
 Jeannot, Frédéric, copiste de l'Opéra
 Jéliote [Jélyotte], Pierre de, acteur chantant, haute-contre, compositeur et instrumentiste, *fl.* 1733-1755
 Joanno, acteur chantant, *fl.* 1699-1700
 Jodelle, Étienne, poète et auteur dramatique
 Jolain, acteur chantant, *fl.* 1676-1706
 Jolly, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1730-1731
 Jolly, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1730-1731
 Jolly, François-Antoine, auteur dramatique et censeur royal
 Joseph-Ferdinand, prince héritier de Bavière
 Joubert, Pierre, violoniste et acteur dansant, *fl.* 1675-1685
 Journet, Françoise, actrice chantante, *fl.* 1705-1719
 Julie [Jullie], Anne Le Breton de Monville de Julie dite, actrice chantante, *fl.* 1721-1744
 Kerkoffen, Anne-Marguerite de, actrice chantante, *fl.* 1710-1730
 Kintzler, Catherine
 La Barre, Michel de, compositeur
 La Baume Le Blanc, Louis-César de, duc de Vaujours puis de La Vallière, militaire et bibliophile
 L'Abbé, acteur dansant, *fl.* 1688-1697
 Labbé, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1691-1704
 La Borde, Alexandre de
 La Bruyère, Jean de
 La Caille, Marguerite de
 La Chaise, Françoise Nicole du Gué de Bagnols, marquise de
 Lacoste [La Coste], Louis de, compositeur, acteur chantant, batteur de mesure et maître de musique, *fl.* 1693-1708, 1712-1732
 La Cour, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1739-1741
 Lacroix [La Croix], acteur dansant, *fl.* 1737-1741
 La Ferrière [La Feriere, Laferrière], Antoinette-Marie, actrice dansante, *fl.* 1702-1703, 1713-1726
 La Ferté, Marie-Isabelle-Gabrielle-Angélique de La Mothe-Houdancourt, duchesse de, 1654-1726
 La Font [Lafont], Joseph de, auteur dramatique
 La Fontaine, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1681-1693
 La Fontaine, Jean de, auteur dramatique
 La Forêt [La Forest], acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1680-1686
 Lagarde [La Garde], M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1717-1725
 La Grange-Chancel, François-Joseph de, auteur dramatique
 La Grille, Dominique de Normandin, sieur de, directeur de théâtre et acteur chantant, haute-contre
 La Guerre, Marin de, organiste
 La Harpe, Jean-François de
 La Haye [peut-être Marie de La Haye, garde des cabinets de la reine Anne d'Autriche en 1654]

Lajarte, Théodore
 Lalande, Michel-Richard de, compositeur
 La Lauze, acteur dansant, *fl.* 1736
 La Lauze, Marc-Antoine de, associé de l'Opéra-Comique
 Lalleman [Lallemand], M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1700-1703
 Lallouette, Jean-François, compositeur
 Lally [Lalli], acteur dansant, *fl.* 1740-1741
 La Marre [La Mare], abbé de, homme de lettres et auteur dramatique
 Lamartinière [La Martinière], M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1723-1734
 Lambert, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1720-1727
 Lambert, Madeleine, épouse de J.-B. Lully
 Lambert, Michel, compositeur d'airs
 Lamoignon, Guillaume II de (1683-1772), seigneur de Blancmesnil et de Malesherbes, magistrat français
 La Motte [Lamotte], acteur dansant, *fl.* 1715-1725
 La Motte, Antoine [Houdar] de, auteur dramatique
 Lancelot, Francine
 Lancret, Nicolas, peintre
 Landivisiau, Noël Danycan de, conseiller au Parlement, etc., commissaire pour la régie et la police de l'ARM, *fl.* 1714-1721
 Lanjamet, Guillaume, baron de
 Lapière [La Pierre], acteur dansant, *fl.* 1672-1700
 La Porte, Joseph de
 Laposte, associé au privilège de l'Opéra
 Larcher, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1739-1760
 La Reynie, Gabriel Nicolas de
 Larmessin, Nicolas de (1684-1755), graveur
 La Roche [De La Roche, Laroche], Claude, actrice chantante, *fl.* 1709-1731
 La Roque, Antoine de, pseudonyme de Simon-Joseph Pellegrin
 La Rosière [Larosière], François, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1712-1715
 La Serre, Jean-Louis-Ignace de, censeur royal, romancier et auteur dramatique
 Launay [Delaunay], de, propriétaire parisien
 Laurent, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1708-1711
 Laval, Antoine Bandieri de, acteur dansant et maître de ballet, *fl.* 1712, 1718-1732
 Laval [La Val] de Saint-Pont, Pierre de, écuyer, conseiller et secrétaire du roi, administrateur de l'ARM, *fl.* 1712-1720
 Lavallée [La Vallée], M^{lle} actrice chantante, *fl.* 1729-1742
 Lavergne, Antoine-Barthélemy de, organiste et compositeur
 Lavernet [Lavernay], Jean-Baptiste, acteur chantant, taille ? *fl.* 1675-1681
 Law de Lauriston, John
 Le Bailly, Henry, compositeur
 Le Basque, acteur dansant, *fl.* 1673
 Le Bègue, Antoine, acteur chantant, dessus, haute-contre, *fl.* 1738
 Lebel [Le Bel], Robert, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1703-1719
 Le Bœuf de Valdahon, Claude-François
 Lebreton [Le Breton], Jeanne-Thérèse, actrice dansante, *fl.* 1732-1748
 Le Brun, acteur chantant, *fl.* 1688-1704
 Le Brun [Lebrun], Antoine-Louis, littérateur
 Lebrun, Charles, auditeur des comptes, époux de Marie-Louise Quinault
 Le Brun [Lebrun], Marie-Madeleine, actrice dansante et chantante, *fl.* 1700-1704
 Le Cerf de La Viéville de Freneuse, Jean-Louis
 Le Chantre, acteur dansant, *fl.* 1675-1677
 Le Chevalier, non identifié
 Le Clerc, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1681-1685
 Le Clerc, acteur chantant, *fl.* 1738
 Le Clerc, Michel, auteur dramatique
 Leclerc de La Bruère [La Bruyère], Charles-Antoine, historien, diplomate, journaliste et auteur dramatique
 Le Comte, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1704-1708
 Lecomte [Le Comte], Claude, administrateur de l'ARM, *fl.* 1731-1733
 Le Comte [Lecomte], Jacques, acteur dansant et chantant, taille, *fl.* 1700, 1712-1716
 Leczinska, Marie, reine de France

- Le Duc, Marie-Élisabeth-Claire, actrice dansante, *fl.* 1736-1742
 Lefevre [Lefebvre], Adrien, acteur chantant, basse-taille, receveur des billets et des loyers des loges, *fl.* 1730-1779
 Lefèvre [Lefort], M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1704, 1706-1707
 Le Franc de Pompignan, Jean-Jacques Le Franc de Caix, marquis de Pompignan, dit, magistrat, poète et auteur dramatique
 Le Gallois de Grimarest, Jean-Leonor
 Le Grand, Louis de Lorraine, comte d'Armagnac, dit Monsieur
 Legrand, Marc-Antoine, auteur dramatique
 Legrand, Raphaëlle
 Lejeune, Pierre, copiste et acteur chantant, dessus, *fl.* 1697-1718
 Le Maire [Lemaire], peintre, *fl.* 1732
 Lemaire [Le Maire], Anne, actrice chantante et dansante, *fl.* 1697-1702, 1708-1729
 Lemaire, Antoine-Esprit
 Lemaure [Le Maure], Catherine-Nicole, actrice chantante, *fl.* 1716-1717, 1721-1744
 Lemercier [Mercier], Jacques, architecte
 Le Mercier, Pierre-Gilles, libraire parisien
 Lemesle, Charles, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1737-1758
 Lemoyne, Pierre
 Lemyre [Lemire] (l'aîné), René-Jacques, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1713-1738
 Lemyre [Lemire, Le Mire] (le cadet), Guillaume, acteur chantant, taille, basse-taille, *fl.* 1709-1710, 1712-1728
 Lemyre [Le Mire] (le fils), acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1736-1738
 Lenner, Marguerite, actrice chantante, *fl.* 1738
 Leopold I^{er} de Habsbourg, empereur du Saint-Empire
 Léopold I^{er}, duc de Lorraine
 Leopold-Ignaz-Joseph von Dietrichstein
 Le Page (l'aîné), François, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1735-1752
 Le Page (cadet), Joseph, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1741-1764
 Le Riche de La Pouplinière, Alexandre-Joseph
 Lérès, Antoine de
 Le Rochois [Rochois], Marie, actrice chantante, *fl.* 1679-1697
 Le Roy [Leroy], acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1688-1700
 Le Roy [Leroy], M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1699-1700
 Le Roy (l'aînée), Anne, actrice dansante, *fl.* 1709-1722
 Lesage, Alain-René, auteur dramatique
 Le Sage, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1732-1733
 Le Sage, [Charles-Antoine ?], acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1704-1705
 Lestang [L'Étang] (l'aîné), acteur dansant, *fl.* 1672-1682
 Lestang [L'Étang] (le cadet), Anne, maître de ballet et acteur dansant, *fl.* 1676-1702
 Le Sueur [Lesueur], M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1688-1692
 Lesueur, Marie
 Le Tellier, François Michel, marquis de Louvois
 Le Tellier, Michel IV
 Le Tessier de Montarsy, Pierre
 Levasseur, Jean-Urbain, compositeur, acteur chantant, haute-contre, maître de musique et inspecteur général de l'ARM, *fl.* 1738-1773
 Le Vau, Jeanne, épouse de Henri Guichard
 Lignières [Linière], François Payot, sieur de, poète libertin
 Limbourg, Marie-Anne, actrice chantante, *fl.* 1711-1714, 1716-1721
 Liron, Nicolas, acteur chantant, *fl.* 1675-1688
 Lizarde [Lisarde], Marie-Gabrielle, actrice chantante et dansante, *fl.* 1719-1726
 Loignon, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1699-1707, 1710-1713
 Longepierre, Hilaire-Bernard de, auteur dramatique
 Lorenzani, Paolo Francesco, compositeur
 Loret, Jean
 Lorin, André, chorégraphe
 Louette, Germain, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1732-1740
 Louis IV, duc d'Orléans
 Louis IV de Bourbon, duc de Bourbon et prince de Condé
 Louis XIV, roi de France
 Louis de Bourbon-Condé, comte de Clermont

Louis de France, Grand dauphin (1661-1711)
 Louis de France, duc de Bourgogne (1682-1712)
 Louis de France, dauphin (1729-1765)
 Louis de Lorraine, comte de Brionne
 Louis de Rochechouart, 4^e duc de Mortemart
 Louis-Armand de Bourbon, prince de Conti
 Louis-Marie d'Aumont de Rochebaron, marquis de Chappes et de Villequier, 4^e duc d'Aumont, premier gentil-
 homme de la Chambre du roi (1691-1723)
 Louise d'Orléans, dite Mademoiselle de Chartres
 Louise-Françoise de Bourbon, dite Mademoiselle de Nantes, duchesse de Bourbon puis princesse de Condé
 Lully, Catherine-Madeleine, fille de J.-B. Lully, épouse de J.-N. de Francine
 Lully, Jean-Baptiste, compositeur
 Lully, Jean-Baptiste le fils, compositeur
 Lully, Jean-Louis, compositeur
 Lully, Louis, compositeur
 Maboul, Louis-François
 Macharti, abbé, auteur dramatique
 Machelard, peut-être un auteur dramatique
 Magny [Mugny], Dominique, acteur dansant, *fl.* 1672-1686
 Magny, Claude-Marc, maître de danse, théoricien et acteur dansant, *fl.* 1685-1693
 Magny, copiste à l'ARM
 Mahieu [Mayeux], Jacques, acteur dansant, *fl.* 1675-1680
 Malherbe, François de, poète
 Malter [Maltaire, Malterre] (l'ainé), François-Antoine, compositeur de ballet, maître à danser et acteur dansant,
fl. 1707-1711, 1714-1748
 Malter [Maltaire] (cadet), François-Louis, acteur dansant, *fl.* 1720-1748
 Malter [Maltaire] (3^e), Jean-Baptiste, dit l'Anglais, acteur dansant, *fl.* 1718, 1727, 1733-1742, 1744-1746
 Mancini, Philippe, duc de Nevers
 Mangot, Françoise, actrice dansante et chanteuse, *fl.* 1705-1724
 Mantienne, Jean-Louis, acteur chantant, taille, *fl.* 1695-1726
 Marais, Marin, compositeur
 Marcel (l'ainé), François-Robert, acteur dansant, *fl.* 1703-1724
 Marcel (le cadet), Jacques-Antoine, acteur dansant, *fl.* 1706-1709, 1718-1721
 Marcelet, Jacques-Claude, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1730-1748
 Marchand, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1730-1731
 Marchand, Sophie
 Marchati, abbé, auteur dramatique
 Marazzoli, Marco, compositeur
 Marianval (l'ainé), acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1702-1704, 1706-1710
 Marie de Lorraine, dite Mademoiselle de Guise
 Marie-Adélaïde de Savoie, duchesse de Bourgogne
 Marie-Anne de Bavière, dite Madame la Dauphine, épouse du Grand dauphin
 Marie-Anne de Bourbon, princesse de Conti, dite Mademoiselle de Blois
 Marie-Louise-Élisabeth d'Orléans, duchesse de Berry
 Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne
 Marie-Thérèse d'Autriche, reine de France
 Mariette, M^{lle} Dallemand dite, actrice dansante et chanteuse, *fl.* 1729-1741
 Marion, limonadier à Paris
 Marivaux, Pierre Carlet dit, auteur dramatique
 Marsollier, payeur des rentes, époux de Marie Guichard
 Martial, acteur chantant, *fl.* 1675-1676
 Martin, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1699-1700
 Masse [Demasse], acteur chantant, *fl.* 1675-1677
 Massip, Jean-Baptiste, poète et auteur dramatique
 Masson, Paul-Marie, musicologue
 Matho, Jean-Baptiste, compositeur
 Matignon, Antoine-François, pédagogue et acteur dansant, *fl.* 1728-1749
 Matthieu, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1738
 Maugis, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1709-1712
 Maupin, Julie d'Aubigny dite, actrice chantante, *fl.* 1690-1705

Maupoint,
 Mauro [Mauri], Alessandro [Alexandre], peintre, décorateur et scénographe vénitien
 Maximilien-Emmanuel, prince-électeur de Bavière
 Mazarin, Jules
 Mazzocchi, Virgilio, compositeur
 Méchain [Mechain] (l'aîné), Jean, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1738-1739
 Ménès (l'aînée), Marie-Madeleine, actrice dansante, *fl.* 1708-1728
 Menmar, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1699-1700
 Mennesson [Menesson], homme de lettres et auteur dramatique
 Merger de Saint-André, Adrien, maître de ballet et acteur dansant, *fl.* 1671-1673
 Mesgrigny, Jean-François de, marquis de Vandœuvre
 Metru, acteur chantant, *fl.* 1677-1691
 Meusnier, Denise
 Mignier [Mesnier, Minier], Anne, actrice chantante, *fl.* 1712-1717, 1720-1733
 Mignon, Jean, compositeur
 Millon [Million], Catherine, actrice chantante, *fl.* 1709-1727
 Millot [Milot], M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1708-1711
 Minato, Nicolò, auteur dramatique
 Mion [Myon, Millon, Million], François, maître de danse et acteur dansant, *fl.* 1720-1725
 Miracle, Jean Borel dit, acteur chantant, taille, *fl.* 1671-1678
 Mogniat, Louis
 Molière, littérateur, auteur dramatique et comédien
 Momoto, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1725
 Moncrif [Montcrif], François-Augustin Paradis de, auteur dramatique, académicien et censeur royal
 Monnier, Pierre, ordinaire de la Musique du roi
 Monpertuis, comte de
 Montaigne, Michel de, philosophe et écrivain
 Montéclair, Michel de, compositeur
 Montespan, Françoise-Athénaïs de Rochechouart de Mortemart, marquise de
 Monteverdi, Claudio, compositeur
 Montpensier, Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchesse de, dite la Grande Mademoiselle
 Monville (la cadette), Le Breton de Monville dite, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1730-1748
 Morancourt, Louise-Octavie-Éléonore d'Arceville de, comédienne et actrice dansante, *fl.* 1704-1705
 Morand [Morrand], Gérard, acteur chantant, basse-taille, basse-taille, *fl.* 1709-1736
 Moreau (l'aînée), Marie Louise, dite Louison, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1680-1692
 Moreau (la cadette), Françoise, dite Fanchon, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1682-1702
 Morel, Jacques, auteur dramatique
 Morel de Chédeville, Étienne, auteur dramatique
 Morin, Jean-André, libraire parisien
 Mouret, Jean-Joseph, compositeur
 Moutonnet-Clairfons, Julien-Jacques
 Muraire [Murayre], Claude ou Louis, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1715-1726
 Naudé, Jacques, compositeur et acteur chantant, *fl.* 1718, 1725-1726
 Naudeix, Laura, musicologue
 Naudin, Louise-Angélique, autrice dramatique
 Negroni, Barbara de
 Neufville, François de, marquis puis duc de Villeroy
 Niel, Jean-Baptiste, maître de musique, batteur de mesure et compositeur
 Noailles, Adrien-Maurice de, comte d'Ayen, duc de Noailles, maréchal de France
 Noblet, chanteur de l'époque de Lambert
 Noblet, Michel? acteur dansant, *fl.* 1675-1682
 Noiseux [Noyzeux], acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1736-1738
 Nostredame, Michel de, dit Nostradamus, astrologue et humaniste
 Nüitter, Charles
 Olivet (le père), François-Hilaire, maître de ballet et acteur dansant, *fl.* 1675-1678
 Olivet (le fils), Louis-Hilaire, acteur dansant
 Origny, Antoine d'
 Orneval, Jacques-Philippe d', auteur dramatique
 Osman, Topal, grand vizir de l'Empire ottoman
 Palaprat, Jean de, auteur dramatique

Panini, Giovanni Paolo [Jean-Paul], peintre italien
 Parfaict, Claude, *passim*
 Parfaict, François, *passim*
 Parfaict, Gabrielle-Philippe
 Parfaict, Honoré I
 Parfaict, Honoré II
 Parfaict, Suzanne-Louise
 Parfaict, Timoléon-Guillaume, seigneur de Boisredon puis de Fontenay
 Paris, Louis, acteur chantant, dessus, *fl.* 1693-1718
 Parrocel, Joseph-Ignace-François, peintre, *fl.* 1734-1734, 1749
 Pasquier, Madeleine-Claude, actrice chantante, *fl.* 1713-1718
 Patin, acteur chantant, taille ou basse-taille, *fl.* 1728
 Pavillon, Étienne, avocat et auteur dramatique
 Peclavé, Pierre
 Pécour, Guillaume-Louis, compositeur de ballet, pédagogue et acteur dansant, *fl.* 1674-1728
 Pélessier, Bernardin, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1713-1714, 1727
 Pellegrin [Pelegrin, La Roque], Simon-Joseph, journaliste, poète et auteur dramatique
 Pellisson-Fontanier [Pelisson], Paul, littérateur
 Pequet [Pecquet], acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1739-1741
 Perere, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1705-1710
 Perignon, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1720-1727
 Périgny, Octave de, président au Parlement de Paris, lecteur du roi, précepteur du Dauphin et homme de lettres
 Perrault, Charles, auteur dramatique
 Perrin, Pierre, auteur dramatique
 Perronet, Charles-Louis, dessinateur des habits et décors, *fl.* 1725-1749
 Person, peintre
 Person, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1719-1724, 1736-1738
 Person, Jean-Louis, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1728-1730, 1734-1738, 1740-1758
 Pesant (l'aînée), M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1681-1693
 Pesant (la cadette), M^{lle}, actrice chantante et dansante, *fl.* 1688
 Pesant, Laurent, acteur dansant, *fl.* 1675-1678
 Petillot, acteur chantant, *fl.* 1738
 Petit, Gilles-Edme, graveur
 Petit, Marie-Antoinette, actrice dansante, *fl.* 1721-1740, 1742-1747
 Petitpas, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1727-1739
 Phélypeaux, Jean-Frédéric, comte de Maurepas, secrétaire d'État de la Marine et de la Maison du roi
 Phélypeaux, Jérôme, comte de Pontchartrain, secrétaire d'État de la Maison du roi
 Phélypeaux de Pontchartrain, Louis II, chancelier de France
 Philidor, André Danican, copiste, bibliothécaire et compositeur
 Philidor, Anne Danican, instrumentiste, compositeur et fondateur du Concert spirituel.
 Philippe de France, duc d'Orléans, dit Monsieur
 Philippe V, roi d'Espagne
 Philippe d'Orléans, dit le Régent
 Philippe-Louis de France, duc d'Anjou
 Philippine-Élisabeth d'Orléans, dite Mademoiselle de Beaujolais
 Philostrate
 Pic, Jean, moraliste et homme de lettres
 Picard, Louis, acteur dansant, *fl.* 1725-1728
 Pidou, Marie-Louise
 Pièche (l'aînée), Marie-Marguerite, actrice chantante, *fl.* 1675-1686
 Pierret, Henry-François, acteur dansant, *fl.* 1703-1706, 1708-1728
 Piffetot [Piftot], acteur dansant, *fl.* 1682-1698
 Pilon, acteur chantant, *fl.* 1697-1700
 Piquet, acteur dansant, *fl.* 1688-1692
 Piron, Alexis, auteur dramatique
 Piton [Pithon], Jean-Jacques, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1699-1702
 Plantié, Jacqueline
 Plessis [Duplessis] (le cadet), compositeur et joueur de taille de violon, *fl.* 1725-1762
 Poisson, Jeanne-Antoinette, marquise de Pompadour
 Poitier (l'aîné), acteur dansant, *fl.* 1688-1692

- Pomereu [Pommereu], Alexandre-Jacques, gouverneur de Douai
 Pomponne, Henri-Charles Arnauld de, abbé et diplomate
 Ponteuil [Ponteüil], Nicolas-Étienne Le Franc, sieur de, acteur de la Comédie-Française
 Potenot, M^{lle}, actrice chantante et dansante, *fl.* 1686-1693
 Pougin, Arthur
 Poussin, Michel, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1697-1700, 1703-1705
 Prévost, « piqueur » des acteurs de l'Opéra
 Prévost [Provost], acteur dansant, *fl.* 1676-1692
 Prévost [Provost], Françoise, compositrice de ballet et actrice dansante, *fl.* 1699-1730
 Prod'homme, Jean-Gabriel, musicologue
 Prompt de Saint-Marc, Madeleine, épouse Mouret
 Prondre de Guermantes, Paulin, receveur général des finances à Lyon, puis Grand audiencier de France, président de la Chambre des comptes en 1713
 Provost, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1697-1700
 Prunier, Pierre, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1688-1708
 Quérard, Joseph-Marie
 Quinault, Philippe, auteur dramatique
 Rabon, Anne-Madeleine, actrice dansante et chantante, *fl.* 1731-1738, 1741-1748
 Rabutin-Chantal, Marie, marquise de Sévigné
 Racine, Jean, auteur dramatique
 Ragueneau, François
 Rameau, Jean-Philippe, compositeur
 Rameau, Pierre
 Ranc, violoniste et danseur, *fl.* 1722, 1731-1736
 Rassin, marquis de
 Ratault, notaire
 Raudot, Antoine-Denis, intendant de la Marine
 Rebel (le père), Jean-Féry [Ferry], compositeur, claveciniste, violoniste et batteur de mesure, *fl.* 1700-1739
 Rebel (le fils), François, compositeur, violoniste, batteur de mesure, inspecteur puis directeur de l'ARM, *fl.* 1714-1753, etc.
 Regnard, Jean-François, auteur dramatique
 Regnier [Reinier], acteur chantant, dessus, *fl.* 1675-1677
 Regnier [Reinier], acteur dansant, *fl.* 1675-1676
 Renard (le père), Laurent, acteur chantant, basse-taille et taille, *fl.* 1688-1713
 Renard (le fils), acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1711-1712, 1721
 Renould [Renault], acteur dansant, *fl.* 1688-1690, 1699-1700
 Rey, actrice chantante et dansante, *fl.* 1722-1725
 Ribon, Benoît-Hyacinthe, compositeur, maître de chant et acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1675-1691
 Ribou, Pierre II
 Ricard, Marie, veuve de Pierre II Ribou, *fl.* 1720-1742
 Riccoboni, Antoine-François, auteur dramatique
 Richalet, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1723-1733
 Rimbault, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1735-1742
 Rinaldi, Antonio, dit Fossano [Jossano], maître de ballet et acteur dansant, pantomime, *fl.* 1739-1740
 Rinuccini, Ottavio
 Ristorini, Antonio Maria [Antoine-Marie], acteur florentin
 Rivani, Ercole, peintre, décorateur, ingénieur et machiniste, *fl.* 1681
 Rochecouart de Mortemart, Gabrielle de, marquise de Thianges
 Rochecourt, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1703, 1708-1712
 Roger de Lorraine, chevalier de Guise
 Rohan [De Rouhan], Jean-Antoine de, acteur dansant et tailleur, *fl.* 1698-1700
 Roland, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1721-1724
 Romagnesi, Jean-Antoine, auteur dramatique
 Rose, Jeanne Rosier dite, actrice dansante, *fl.* 1700-1704, 1706-1708
 Rospigliosi, Giulio, auteur dramatique
 Rossard, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1704-1705
 Rossi, Luigi, compositeur
 Rossignol, Pierre, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1675-1677
 Rousseau, Jacques, peintre et dessinateur de décors, *fl.* 1675-1680
 Rousseau, Jean-Baptiste, auteur dramatique

Rousseau, Jean-Jacques, écrivain et compositeur
 Rouvroy, Louis de, duc de Saint-Simon
 Roux, N.
 Roy, Pierre-Charles, auteur dramatique
 Royer, Joseph-Nicolas-Pancrease, organiste, claveciniste, compositeur, maître de musique et inspecteur général
 de l'ARM, *fl.* 1730-1733, 1753-1755
 Rubantel (l'aînée), M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1718-1722
 Ruelle [Ruel], M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1697-1700
 Rzewuski, Wacław Piotr, staroste de divers lieux de Pologne
 Sac, acteur dansant, *fl.* 1715-1716
 Sacrati, Francesco, compositeur
 Saint-Christophe [Saint-Christophe], M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1674-1682
 Saint-Évremond, Charles de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de, littérateur
 Saint-Foy [-Foix], Germain-François Poullain de, auteur dramatique
 Saint-Gerle, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1720-1721
 Saint-Germain, actrice dansante, *fl.* 1732-1754
 Saint-Gilles Lenfant, Charles de, littérateur
 Saint-Hilaire, François-Charles de
 Saint-Hurez, voir Centuray
 Saint-Jean, François Balalud de, commissaire des guerres et auteur dramatique
 Saint-Martin, Jacques, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1720-1762
 Saint-Nectaire, Marie-Louise-Thérèse de, marquise de Florensac
 Saint-Pierre, abbé de
 Sainte-Colombe, Jean de, violiste
 Saintonge, Louise-Geneviève de, née Gillot, auteur dramatique
 Saintonge, avocat au Parlement de Paris
 Sallé, Marie, compositrice de ballet et actrice dansante, *fl.* 1727-1733, 1735-1740
 Sallier, Claude, bibliothécaire du roi
 Salomon, Joseph-François, compositeur
 Salomon de Virelade, François-Henri, littérateur
 Sauval, Henri, historien
 Savar (le fils), joueur de tambourin et acteur dansant, *fl.* 1725-1742
 Scarlatti, famille de compositeurs
 Schneider, Herbert
 Schomberg [Schoëmberg], Gottlob-Ferdinand de
 Scott, James, 1^{er} duc de Monmouth
 Scudéry, Georges de
 Scudéry, Madeleine de
 Seguin, acteur chantant, *fl.* 1675-1676
 Séranne, maître d'armes
 Serre [La Serre], acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1729-1748
 Servandoni, Niccolò Giovanni, peintre, décorateur, scénographe et architecte, *fl.* 1726-1737, 1741-1744
 Servant, acteur chantant, *fl.* 1675-1676
 Servet, Michel
 Seytres, Joseph, marquis de Caumont
 Simard, Pierre, directeur du Concert spirituel
 Sollé, Nicolas, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1700, 1701-1709, 1713
 Soulié, Eudore
 Sourdéac, Alexandre de Rieux, marquis de, administrateur, décorateur et machiniste, *fl.* 1670-1672
 Souris (l'aînée), M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1718-1733
 Souris (la cadette), M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1721-1729
 Steele, Richard
 Strozzi, Giulio, auteur dramatique
 Stuck, Jean-Baptiste, dit Baptistin, compositeur
 Subligny, Marie-Thérèse Perdou de, actrice dansante, *fl.* 1681-1705
 Subligny, Adrien-Thomas Perdou de, avocat et littérateur
 Tabary [Thabary], acteur dansant, *fl.* 1724-1731
 Tallemant le Jeune, Paul, littérateur et académicien
 Tanevot, Alexandre, auteur dramatique
 Taschereau, Jules-Antoine

INDEX

Taubert, Gottfried
 Taulet [Tholet], Pierre, acteur chantant, haute-taille, *fl.* 1672-1677
 Taylor, Justin Severin
 Tessier [Thessier], Jean-Jacques, acteur dansant, *fl.* 1734-1742, 1748-1753
 Testelette [Tettelette, Tetelette], Marguerite, actrice chantante, *fl.* 1710-1741
 Testu
 Thevenard [Thévenard], Gabriel-Vincent, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1691-1730
 Thibert [Tibert, Thybert], Jeanne-Éléonore, actrice dansante, *fl.* 1722-1738
 Thierry, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1722-1724
 Thomas, Pierre, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1699-1720
 Thoron, Arnaud, sieur de Sancy
 Thuret, Louis-Armand-Eugène de, administrateur de l'ARM, *fl.* 1733-1744, 1753-1755
 Tiphaigne, François
 Tiphaigne, Marie-Jacqueline
 Tissard, maître traiteur
 Tissart, Marie-Catherine, épouse Poussin, actrice chantante, *fl.* 1699-1719
 Titon du Tillet, Evrard
 Tonnelier, Louis-Charles-Auguste, baron de Breteuil
 Torelli, Giacomo [Jacques], scénographe et machiniste
 Tralage, Jean-Nicolas de, littérateur
 Travenol, Louis-Antoine
 Treizeville, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1739-1743
 Tribout [Tribou], François-Denis, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1721-1741
 Tulou, Madeleine, actrice chantante, *fl.* 1717-1724, 1741-1753
 Turrier [Thurier], Marc-Antoine, acteur chantant, basse-taille, *fl.* 1733-1738
 Ungarelli, Rosa [Rosa], actrice bolognaise
 Vaillant, acteur chantant, haute-contre, *fl.* 1688-1691
 Vaisse [Vaïssy], acteur chantant, *fl.* 1675-1677
 Van Loo, Charles-André, peintre
 Varquin, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1735-1746
 Vaugelas, Claude Favre de, littérateur
 Vauthier, Gabriel
 Vendôme, Louis-Joseph, duc de
 Vendôme, Philippe, Grand prieur de
 Vendrix, Philippe
 Verdier, Marie, actrice chantante, *fl.* 1675-1680
 Verdun, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1725-1729
 Verny [Verni], acteur chantant, basse-taille ? *fl.* 1707-1716
 Veron, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1708-1710, 1715-1719
 Victoire, M^{lle}, actrice dansante, *fl.* 1700-1704
 Victor-Amédée I^{er} de Savoie, prince de Carignan
 Vigarani, Carlo, ingénieur, architecte, scénographe et machiniste, *fl.* 1672-1680
 Villedieu, Marie-Catherine-Hortense de, littéraire
 Villeneuve, Alexandre de, compositeur
 Villiers, Pierre de, dit l'abbé de Villiers, littérateur
 Villiers, François Bellucheu, chevalier seigneur de, gentilhomme ordinaire du roi
 Vincent, M^{lle}, actrice chantante, *fl.* 1703, 1705-706
 Vivaldi, Antonio, compositeur
 Voiture, Vincent, poète et prosateur
 Voltaire, François-Marie Arouet dit, écrivain, philosophe, historiographe et auteur dramatique
 Voyer, René-Louis de, marquis d'Argenson
 Voyer de Paulmy, Marc-Pierre de, comte d'Argenson

TABLE DES ABRÉVIATIONS

AD27	Archives départementales de l'Eure
AD75	Archives de Paris
ARM	Académie royale de musique
B-Br	Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique
bl.	blancs
BnF	Bibliothèque nationale de France
<i>ca</i>	<i>circa</i>
cf.	confère
coll.	collection
dir.	sous la direction de
d	denier
<i>DOPAR</i>	<i>Dictionnaire de l'Opéra de Paris</i>
f.	folio
F-BOm	Bordeaux, Bibliothèque Mériadeck
F-Pa	Paris, Bibliothèque nationale de France, département de l'Arsenal
F-Pan	Paris, Archives nationales
F-Pbh	Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris
F-Pn	Paris, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique
F-Pnla	Paris, Bibliothèque nationale de France, département Littérature et Arts
F-Pnlr	Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares
F-Pnm	Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits
F-Po	Paris, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-Musée de l'Opéra
<i>fl.</i>	<i>floruit</i>
<i>HARM</i>	<i>Histoire de l'Académie royale de musique</i> (des frères Parfaict)
lt	livres tournois
M.	Monsieur
M ^{lle}	Mademoiselle
M ^{lles}	Mesdemoiselles
mm	millimètre
MM.	Messieurs
M ^{me}	Madame
ms.	manuscrit(es)
n.	note(s)
n ^o	numéro
p.	page
r	<i>recto</i>
<i>RGO</i>	<i>Recueil général des opéras, 1703-1745</i>
<i>RISM</i>	<i>Répertoire international des sources musicales</i>
s	sol
<i>sq</i>	<i>sequiturque</i> (et suivantes)
Suppl.	Supplément
t.	tome
v	<i>verso</i>
vol.	volume
V ^{ve}	Veuve

PRÉSENTATION DES AUTEURS

Pascal Denécheau (IReMus – UMR 8223) est ingénieur de recherche du ministère de la Culture, mis à disposition de l'Institut de recherche en musicologie. Avec Sylvie Bouissou et France Marchal-Ninosque, il a codirigé le *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime*. Il vient de terminer le catalogue des sources musicales anciennes conservées à Nantes dans le cadre du programme *Patrimoine musical régional* du ministère de la Culture.

Jean-Philippe Goujon est agrégé de musique, titulaire d'un diplôme d'État de professeur d'instruments anciens et maître de conférences en musicologie à l'Université de Perpignan Via Domitia (CRESEM UR 7397). Ses travaux de recherche portent sur la notion de fragment dans les opéras français (XVII^e-XVIII^e siècles), sur l'œuvre du compositeur André Campra (1660-1744) ainsi que sur l'histoire de l'édition et des collections musicales sous l'Ancien Régime.

Laurent Guillo (Centre de Musique Baroque de Versailles – CESR UMR 7323), diplômé de l'EPHE, a consacré ses travaux aux sources de la musique du XVI^e au XVIII^e siècle, notamment aux éditions musicales de la Renaissance lyonnaise (1991) et aux imprimeurs-libraires Ballard (2003, 2021). Il travaille également sur l'histoire des collections musicales, sur les conditions matérielles et légales de l'édition musicale et sur des biographies de compositeurs.

Dora Kiss, danseuse, docteure en recherche en danse, primée pour son travail de spécialiste en danse (prix Jacques-Handschin, prix Swiss Dance Heritage de l'Office fédéral de la culture), a publié une monographie chez Classiques Garnier et une vingtaine d'articles scientifiques. Elle travaille au Département de l'instruction publique de Genève et publie de la poésie aux éditions du Temps de l'Arc.

Spécialiste du théâtre musical et de l'opéra français des XVII^e et XVIII^e siècles, **Judith le Blanc** est maîtresse de conférences en « littérature et arts » à l'Université de Rouen. Elle est notamment l'autrice d'*Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes* (Classiques Garnier, 2014, prix de l'essai du Prix des muses de la Fondation Singer-Polignac 2015).

France Marchal-Ninosque (ELLIADD, UR EA4661) est professeure classe exceptionnelle en littérature française moderne et contemporaine à l'Université de Franche-Comté. Elle y dirige les Presses universitaires de Franche-Comté. Spécialiste de l'histoire des idées et de l'histoire littéraire, ainsi que des poétiques théâtrales et de la génétique textuelle, elle est l'auteure d'une douzaine d'ouvrages ou d'éditions de textes et a dirigé des ouvrages collectifs d'envergure internationale (dont le *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime* avec S. Bouissou et P. Denécheau).

Barbara Nestola est musicologue et directrice du Pôle recherche du Centre de musique baroque de Versailles (CESR UMR 7323). Ses recherches portent sur les transferts musicaux entre Italie et France et plus généralement entre les pays européens, sur l'opéra italien et français, et sur les questions de circulation et transversalité dans le théâtre musical et parlé à Paris et en France sous l'Ancien Régime.

Thomas Soury est maître de conférences en musicologie membre de l'IHRIM. Ses travaux portent sur l'opéra français des XVII^e et XVIII^e siècles et plus particulièrement sur la figure de Jean-Philippe Rameau. Rédacteur en chef adjoint des *Opera omnia Rameau* (SJPR-Bärenreiter), il a édité plusieurs opéras du compositeur (*Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, *Les Paladins*, *Io*).

Ancien élève des conservatoires nationaux de Lyon et Paris, **Clément Stagnol** est agrégé de musique, luthiste et doctorant à Sorbonne Université (IReMus), où il prépare une thèse sur les tragédies en musique issues de la collaboration entre Fontenelle et Collasse. Ses autres travaux portent sur la figure de Cambert, la musique de luth, les collections musicales et les acteurs de la musique à Lyon sous l'Ancien Régime.

Thomas Vernet est docteur en musicologie ; ses travaux publiés portent sur la réception et la pratique de la musique dans les milieux aristocratiques du Grand siècle à la monarchie de Juillet, ainsi que sur l'histoire des bibliothèques musicales. Depuis 2014, il est responsable du département « Bibliothèques & Ressources » de la Fondation Royaumont ; il co-dirige avec Bénédicte Hertz (CMBV) le projet *AcadéC (Académies de Concert en France au XVIII^e siècle)* soutenu par l'ANR depuis 2022.