

LES FOYERS ARTISTIQUES  
À LA FIN DU RÈGNE DE LOUIS XIV (1682-1715)  
MUSIQUE ET SPECTACLES

**Centre d'études supérieures de la Renaissance**  
**Université de Tours / UMR 7323 du CNRS**  
**Centre de musique baroque de Versailles**

Collection « Épitome musical » dirigée par Philippe Vendrix

**Editorial Committee:** Hyacinthe Belliot, Vincent Besson, Philippe Canguilhem,  
Camilla Cavicchi, David Fiala, Daniel Saulnier, Solveig Serre, Vasco Zara

**Advisory board:**

Andrew Kirkman (University of Birmingham), Yolanda Plumley (University of Exeter), Jesse Rodin (Stanford University), Richard Freedman (Haverford College), Massimo Privitera (Università di Palermo), Kate van Orden (Harvard University), Emilio Ros-Fabregas (CSIC-Barcelona), Thomas Schmidt (University of Huddersfield), Giuseppe Gerbino (Columbia University), Vincenzo Borghetti (Università di Verona), Marie-Alexis Colin (Université Libre de Bruxelles), Laurenz Lütteken (Universität Zürich), Katelijne Schiltz (Universität Regensburg), Pedro Memelsdorff (Chercheur associé, Centre d'études supérieures de la Renaissance–Tours)

**Layout:** Agnès Delalondre (Centre de musique baroque de Versailles)

**Index:** prepared by Jean Duron, in collaboration with Karine Barou

**Couverture** Philippe Casanova, *Hôtel de Dreux-Brézé, autrefois Petit hôtel de Verrue (Paris) - Le salon de musique*, 33 x 46 cm; huile sur toile; 2018, avec l'aimable autorisation de Régis et Laure de Saint-Nacfaire de Saint-Paulet



CENTRE DE  
MUSIQUE BAROQUE  
Versailles



ISBN : 978-2-503-58619-9

Dépôt légal : D/2019/0095/276

© 2019, Brepols Publishers n.v., Turnhout, Belgium – CESR, Tours, France.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publisher.

Printed in the E. U. on acid-free paper.

© BREPOLS PUBLISHERS

THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY.  
IT MAY NOT BE DISTRIBUTED WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER.

LES FOYERS ARTISTIQUES  
À LA FIN DU RÈGNE DE LOUIS XIV (1682-1715)  
MUSIQUE ET SPECTACLES

Ouvrage dirigé par Anne-Madeleine Goulet,  
en collaboration avec Rémy Campos, Mathieu da Vinha et Jean Duron



L'ACTIVITÉ DES FOYERS MUSICAUX ET THÉÂTRAUX  
EN EUROPE VERS 1700.  
UNE ENQUÊTE EN COULISSES

Rebekah AHRENDT

Le présent recueil d'études s'intéresse notamment aux différents lieux de production artistique en Europe sous tous leurs aspects et se propose de mettre en évidence leur importance relative, les liens qu'ils entretenaient et les difficultés qu'ils rencontraient. Dans cette contribution, je voudrais mettre à profit une documentation peu explorée pour montrer que les mêmes artistes se produisaient dans des foyers d'activité artistique différents en Europe, que ce soit dans le cadre des théâtres publics, des cours princières proches ou lointaines, ou dans des engagements professionnels plus personnels. On constate en effet que les mêmes artistes, au cours de cette période historique agitée, se retrouvaient à Paris, en province et à l'étranger et qu'ils entretenaient des échanges étroits.

Je souhaiterais considérer le marché du travail musical et théâtral sur le plan international comme une sorte de foyer, lequel rassemblerait de façon métaphorique les acteurs de la performance. Par analogie, je le comparerais avec le vestibule, ou le foyer, d'une grande maison, où les gens se rassemblent avant de se diriger vers les autres espaces de sociabilité de la demeure. On entrait dans le foyer de la performance par la voie de la formation et par le biais de relations personnelles. Une fois admis, les acteurs de la performance étaient confrontés à des choix : quelle porte s'ouvrirait maintenant ? Qui l'ouvrirait ? L'entrée pourrait-elle leur être refusée ? Alors que les conditions d'origine et celles de l'accueil des musiciens voyageurs sont fréquemment étudiées par les historiens de la musique, les itinéraires suivis sont, eux, trop souvent négligés<sup>1</sup>. Si l'on prend en considération les chemins empruntés, les personnes rencontrées tout au long

1. Pour un panorama des recherches récentes sur la mobilité musicale sous l'Ancien Régime, voir Gesa zur Nieden, « Mobile Musicians: Paths of Migration in Early Modern Europe », *Jahrbuch für Europäische Geschichte* XVI (2015), p. 111-129. Parmi les ouvrages récents sur le sujet, on citera Friedhelm Brusniak et Klaus-Peter Koch (éd.), *Probleme der Migration von Musik und Musikern in Europa im Zeitalter des Barock*. 15. Arolser Barock-Festspiele 2000, *Tagungsbericht*, Sinzig, Studio, 2002; Christian Meyer (éd.), *Le Musicien et ses voyages : Pratiques, réseaux et représentations*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003; Anne-Madeleine Goulet et Gesa zur Nieden (éd.), *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)*, *Analecta musicologica*, LII, Kassel, Bärenreiter, 2015.

du voyage et la possibilité qu'il n'y ait pas de destination finale, dans quelle mesure peut-on modifier notre conception du travail des musiciens et expliquer les changements stylistiques intervenus ?

Centrer la recherche sur les destinées individuelles et adopter une vision plus terre à terre de la façon dont les musiciens formés en France ou selon le style français évoluaient entre des foyers internationaux peut offrir une perspective totalement différente sur les concepts de changement stylistique durant la période. Autrement dit, subsistance rimait souvent avec itinérance. Le concept de goût ou de genre passe au second plan lorsque l'on prend conscience que les mêmes musiciens, avec une formation identique, travaillaient dans des cadres et des lieux géographiques très différents. Nous avons donc intérêt à considérer à la fois ce qui pouvait attirer les artistes dans tel ou tel lieu et ce qui pouvait les en éloigner. Qu'est-ce qui poussait les musiciens à passer d'un endroit à l'autre ? Quelles opportunités s'offraient à eux ? Comment les musiciens étaient-ils informés de ces opportunités ? Qu'est-ce qui incitait les gens à embaucher certains types de musiciens ? Quels étaient les avantages et les risques attachés à la condition de ces musiciens ? Dans quelle mesure le goût jouait-il un rôle ?

Bien que les frontières entre les statuts des artistes aient pu être poreuses, ce n'est pas pour autant qu'il n'y avait pas de hiérarchie. Un emploi permanent à la cour restait un rêve et un objectif pour beaucoup de musiciens. Mais je crois important de considérer sur quoi reposait cette hiérarchie : certainement pas sur une notion de loyauté envers un patron particulier, ni sur une hiérarchie des genres musicaux. Un musicien qui avait joué à la cour pouvait tout aussi bien jouer dans un opéra, dans un théâtre ou pour un dîner. Ce à quoi on aspirait manifestement le plus était la promesse d'un emploi stable *pour jouer une musique intéressante*. Adopter une approche fondée sur les pratiques – c'est-à-dire centrée sur les expériences et les ambitions des artistes – peut en effet remettre en cause nos certitudes en matière de classification par genres. Il est possible aussi que cette approche déstabilise les hiérarchies géographiques auxquelles nous avons été habitués, lesquelles placent Paris ou Versailles au centre de l'Europe.

Et pourtant, jusqu'à présent, nous n'avons qu'une piètre compréhension des relations entre les passeurs culturels, qui étaient, pour la plupart, des musiciens itinérants. L'absence de témoignages a longtemps freiné notre compréhension des liens qui unissaient les artistes sur le terrain, lesquels cherchaient à gagner leur vie par tous les moyens. Les documents officiels, incluant les actes notariés et les mandats de paiement, peuvent nous dire à quel endroit et à quelle époque se trouvait chacun des personnages pris en compte, mais il est rare d'obtenir une représentation plus individuelle de la vie quotidienne d'un interprète, de ses amitiés et de ses relations. C'était le cas jusqu'à une époque récente.

Imaginez un petit coffre de voyage en bois, couvert de sceaux de cire douaniers et imperméabilisé grâce à de la peau de phoque, le genre de coffre qui peut être facilement placé à l'arrière d'une diligence. Un cadenas de fer, qu'une clef énorme peut ouvrir, en préserve le contenu. Lorsqu'on soulève le couvercle voûté on découvre une garniture

de lin. Et le coffre est rempli, débordant de près de trois mille lettres en français, en espagnol, en latin, en italien, en néerlandais et en anglais, ainsi que de la papperasse minutieuse produite par un maître des postes du début de l'époque moderne.



Le coffre de Simon de Brienne et de Marie Germain,  
© Museum voor Communicatie, La Haye.

En 1926, un tel coffre fut acquis par le Musée des Communications de La Haye. Si le coffre en lui-même est déjà remarquable, son contenu, lui, est vraiment extraordinaire : des lettres envoyées de l'Europe entière entre 1689 et 1706, dont aucune ne fut jamais remise à son destinataire. Les lettres se répartissent en deux catégories : environ huit cents lettres encore cachetées et environ deux mille lettres ouvertes, conservées pliées. Le coffre appartenait aux maîtres de poste les plus actifs de l'époque, un couple marié œuvrant à l'intersection des réseaux européens de communication : Simon Veillaume, mieux connu sous le nom de Simon de Brienne, et son épouse Marie Germain. Originaire de France, Brienne émigra aux Provinces-Unies en 1669. De 1676 à 1707, Brienne et sa femme furent les maîtres de poste de toute correspondance qui s'acheminait vers la France, les Pays-Bas espagnols et l'Espagne, ou qui en provenait.

Pourquoi ces lettres ne furent-elles jamais remises à leurs destinataires ? À l'époque, c'était au destinataire qu'il incombait de payer les dépenses d'affranchissement et de port. Si le destinataire était décédé, absent ou pas intéressé, aucun frais ne pouvait être perçu. Les maîtres postiers détruisaient généralement de telles « lettres

mortes » (l'expression est attestée pour la première fois en 1703). Mais les Brienne les conservèrent, mus par l'espoir que quelqu'un viendrait les récupérer – et payer l'affranchissement. C'est pourquoi ils appelèrent ce coffre leur tirelire (*spaarpotje*). Ce coffre de lettres jouait par conséquent le rôle d'un compte d'épargne pour ses propriétaires, et d'un coffre au trésor pour moi-même et mon équipe de chercheurs dans le cadre du projet intitulé *Signed, Sealed, and Undelivered*<sup>2</sup>.

La collection, dans son ensemble, consigne les pensées, les préoccupations et les rêves d'une population saisie selon une coupe transversale: des ambassadeurs, des ducs et des duchesses, des marchands, des éditeurs, des espions, des acteurs, des musiciens, des amants, des parents, des femmes aussi bien que des hommes. En tant que gisement de documents provenant de toute l'Europe, le coffre confronte les chercheurs à une diversité de papiers, d'enveloppes, de cachets, de marques de certification postale, de plis et de graphies nécessitant un examen éclairé. Sans aucun doute, les compétences variées que révèle la collection témoignent de la diversité des milieux sociaux auxquels les scripteurs appartenaient. Les lettres ne sont pas faciles à lire: l'écriture en est souvent confuse; les scripteurs observent une orthographe phonétique dans leurs dialectes locaux; et les mots se succèdent tels qu'ils auraient été prononcés, même chez les scripteurs expérimentés. À vrai dire, on peut considérer ces lettres comme la transcription d'une tradition orale.

La collection fut portée à ma connaissance par un bref article que le grand historien du théâtre Jan Fransen avait publié en 1938<sup>3</sup>. On y apprenait en effet que « les Pays-Bas possèdent à La Haye un Musée postal où, parmi d'autres curiosités, on trouve un certain nombre de lettres tombées au rebut »<sup>4</sup>. Fransen s'intéressait aux lettres adressées aux membres d'une troupe de théâtre qui résida à La Haye à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans son article il propose la transcription de sept d'entre elles. Je me fis la réflexion suivante: si la collection contenait des lettres destinées à des comédiens, il y avait de fortes chances pour qu'elle inclût également des lettres écrites ou envoyées par des musiciens, au regard de la grande mobilité des artistes qui n'avaient pas d'emploi fixe à cette époque-là. Mon espérance ne fut pas déçue. J'ai déjà découvert une centaine de lettres adressées à des artistes, écrites par des artistes ou parlant d'artistes, dont soixante étaient ouvertes; il n'est pas impossible que d'autres refassent surface au fur et à mesure de ma progression dans le dépouillement des lettres.

Ces archives entièrement inédites peuvent expliquer certains des facteurs, liés aux divers foyers de performance, qui pouvaient attirer ou éloigner les artistes. Car ces lettres révèlent un aspect de la vie musicale sur lequel on sait fort peu de choses: la vie ordinaire de l'artiste ordinaire. De Paris à La Haye, de la Lettonie à Londres, comé-

2. Pour en savoir plus sur l'histoire de la collection, voir Rebekah Ahrendt et David van der Linden, « The Postmaster's Piggybank: Exploring the Accidental Archive », *French Historical Studies*, XL/2 (2017), p. 189-213. Pour un panorama du projet, voir [www.brienne.org](http://www.brienne.org)

3. Jan Fransen, « Lettres au rebut », *Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre*, VI (1938), p. 85-93.

4. *Ibid.*, p. 85.



diens, danseurs et musiciens travaillaient ensemble, jouaient ensemble et s'intéressaient les uns aux autres. Ils échangeaient des souvenirs, des ambitions et du fromage. Leurs parents déploraient l'état de leur âme, tandis que leurs épouses restées en France, « à la maison », se préoccupaient de leurs problèmes financiers. Les artistes se plaignaient de l'opéra à Paris ou se moquaient du projet chimérique d'un opéra que Desmarest projetait de créer à Madrid<sup>5</sup>.

Les lettres elles-mêmes constituent une autre sorte de foyer – celui de la poste – et prouvent que la correspondance longue distance, facilitée par les voies postales internationales, était peut-être le moyen principal par lequel les artistes entendaient parler d'offres d'emploi à l'étranger. Les informations de ce genre devinrent encore plus indispensables à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, lorsque le marché international de la performance s'agrandit, en grande partie grâce à l'institutionnalisation de l'opéra dans l'Europe du nord. Certes on avait déjà tenté de monter dans la région des opéras en langue italienne. Depuis les années 1680 c'était toutefois l'opéra en langue française qui tendait à s'imposer, d'où la recherche d'interprètes formés au style français<sup>6</sup>. Si l'on ajoute à cela l'immense popularité internationale du théâtre parlé français avec musique et danse, on comprendra que les opportunités pour les interprètes s'étaient multipliées à la charnière du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La meilleure façon d'obtenir un bon emploi – et les facilités qui caractérisaient un bon emploi – est expliquée on ne le peut mieux dans une lettre écrite par le contre-bassiste Jean-Baptiste de Crous. De Crous avait été au service du duc de Courlande. À la mort du duc, en janvier 1698, l'orchestre fut congédié et les musiciens jetés sur le pavé – un tel traitement n'était pas rare. La lettre que De Crous adressa à son ancien collègue Gaufflet, lequel se trouvait désormais au théâtre français de La Haye, raconte ce qui lui arriva après qu'ils se furent séparés. Écrivant depuis Tours en Touraine, le 16 novembre 1698, De Crous indiquait :

Pour moi, je suis avec une troupe de comédiens présentement à Tours, en attendant qu'il se présente quelques meilleures occasions. J'aurais bien mieux fait d'avoir resté avec vous autres [à] Hambourg. Je n'aurais jamais cru que Monsieur Gaillard en aurait usé avec moi de la manière. Il m'a bien trompé<sup>7</sup>.

5. Je prévois d'étudier le projet de Desmarest dans un article futur.
6. Sur la diffusion de l'opéra en langue italienne, voir Lorenzo Bianconi et Thomas Walker, « Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera », *Early Music History*, iv (1984), p. 209-296. Pour celle de l'opéra en français, voir surtout Jan Franssen, *Les Comédiens français en Hollande au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 1925; Rebekah Ahrendt, *A Second Refuge: French Opera and the Huguenot Migration*, PhD dissertation, University of California at Berkeley, 2011.
7. Dans cet article, nous avons choisi de moderniser l'orthographe des citations anciennes. Pour que le lecteur puisse se faire une idée de l'orthographe fantaisiste adoptée par les scripteurs, nous livrons ici la version originale de cette première citation : « Pour moy ie suis auecq une troupe de comediens presentement a tour en attendant quil ce presente quelque meilleur occasions. Jauois bien mieux fait dauoir rester auecq vous autre Ambourg ie nauroit jamais cru que Monsieur Gailliard en auroit usée auecq moy de la magniere il ma bien trompé » (La Haye, Museum voor Communicatie [par la suite MvC], inv. nr. DB-0011). De Crous est parfois orthographié « De Grous ». Cependant le cachet sur cette lettre inclut clairement les initiales J - B - D - C.

On avait apparemment promis un travail à De Crous, sans que cela se concrétise. Après avoir quitté Hambourg suite à la promesse infructueuse de Gaillard, il s'était rendu à Bruxelles afin d'obtenir une place dans la compagnie d'opéra que Giovanni Paolo Bombarda projetait de monter, laquelle allait devenir l'Opéra du Théâtre de la Monnaie. Il raconte que :

Monsieur Vallois a fait tout ce qu'il a pu pour me mettre avec eux, mais Monsieur Bombar n'a pas voulu parce qu'il veut attendre que son académie soit achevée, dont il espère que ce sera à Pâques<sup>8</sup>.

La lettre de De Crous nous informe que deux ans (!) plus tôt, avant même l'ouverture du futur Théâtre de la Monnaie, les musiciens étaient déjà attirés par la rumeur. Elle nous indique également où se trouvait Stéphane Valoy (ou Valoix), ancien musicien et compositeur de la cour de Hanovre. Valoy avait quitté Hanovre en 1698, après Pâques ; on sait ensuite très peu de choses de lui jusqu'à ce qu'il ait refait surface avec une troupe de théâtre à Mons en 1707, comme l'a découvert Louis Delpech<sup>9</sup>. En lisant De Crous, il semble fort probable que Valoy appartenait à la compagnie d'opéra de Bruxelles dès 1698, un ensemble dont De Crous rêvait de faire partie.

Ayant échoué à Bruxelles, De Crous se rendit à Paris mais le seul travail qu'il put trouver en France fut celui de musicien dans une troupe de théâtre à Tours. Tours n'était pas l'endroit idéal : c'est pourquoi De Crous, par cette lettre, cherche à trouver un emploi partout ailleurs, et plus particulièrement à La Haye. Il demande à son vieil ami :

S'il se présentait quelque occasion dans vos quartiers et que vous me le vouliez faire savoir, vous me ferez plaisir. Au Carême je tâcherai de trouver une meilleure troupe que celle où je suis présentement<sup>10</sup>.

La lettre de De Crous est en fait pleine de nostalgie et d'espoir en des temps meilleurs. Elle contient de nombreuses salutations à des collègues qui travaillaient alors à La Haye. La fin de sa lettre est particulièrement émouvante :

Monsieur du Pont, mon cher camarade bassiste, où est le temps que nous allions le matin chez Cocq<sup>11</sup> et l'après-dîner chez Le Poulle, prendre la pipe ? Dans ce temps-là il nous manqua pas d'argent. Je prie Dieu qu'il nous envoie un autre maître aussi bon que défunt le Duc de Courlande<sup>12</sup>.



8. *Ibid.*

9. Louis Delpech, *“Frantzösische Musicanten”*. *Musique et musiciens français en Basse-Saxe et en Saxe (1666-1733)*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2015, p. 168-169.

10. MvC, inv. nr. DB-0011.

11. Il s'agit sans doute du comédien Charles Mangot, dit Lecocq, dont on ne sait rien de la carrière entre son apparition à Bruxelles en 1694 et sa ré-apparition à Varsovie en 1699. Voir : Georges Mongrédien et Jean Robert, *Les Comédiens français du XVII<sup>e</sup> siècle. Dictionnaire biographique, suivi d'un inventaire des troupes (1590-1710) d'après des documents inédits*, 3<sup>e</sup> éd, Paris, Éditions du CNRS, 1981, p. 135.

12. MvC, inv. r. DB-0011.

Pour information, le domaine de Friedrich Casimir Kettler, duc de Courlande et de Sémigallie, était un petit état de la Baltique, dans ce que nous appelons aujourd'hui la Lettonie. Le duc y entretenait une petite cour fabuleuse dans son palais de Mitau (aujourd'hui Jelgava); tellement fabuleuse qu'il fut contraint de vendre aux Anglais l'île de Tobago, aux Antilles, afin de couvrir les dépenses qu'entraînait son style de vie extravagant. Rien d'étonnant à ce que De Crous ait connu des problèmes d'argent dans un tel endroit!

Depuis qu'il avait quitté Courlande, la vie n'avait pas été facile pour De Crous. Comme il le dit en post-scriptum :

Pour vous mander le détail du voyage de ma femme et du mien, il faudrait une main de papier [i.e. 20 à 25 feuilles]. Il suffit que nous portons [*sic*] bien tous, Dieu merci, après avoir mangé tout mon argent en voyage<sup>13</sup>.

De Crous allait finir par trouver un autre travail la saison suivante, à Metz. De là il retourna dans le Nord où il rejoignit en 1699 la troupe de Rosidor qui se rendait à Stockholm. Il n'oublia pas ses amis de La Haye. En fait, un ami contrebassiste auquel De Crous fait référence dans sa lettre comme « mon ancien amy », Robert de La France, fut aussi employé par la troupe de Rosidor à La Haye – peut-être sur la recommandation de De Crous<sup>14</sup>. Bien que la lettre de De Crous ne soit jamais parvenue à son destinataire, les connexions furent maintenues grâce à d'autres lettres, aujourd'hui perdues, des lettres qui servaient à raviver les liens d'amitié et de camaraderie, des lettres qui maintenaient les liens entre d'anciens confrères musiciens par-delà de longues distances.

Cet instantané de la vie d'un musicien itinérant fait émerger plusieurs thèmes de réflexion: les connexions longue distance maintenues par les artistes; le fait qu'ils continuaient à se soucier les uns des autres sur le long terme; l'importance des expériences qu'ils avaient partagées. Il révèle la hiérarchie des emplois que les musiciens occupaient: un emploi stable dans une cour était ce qu'on désirait le plus; lorsqu'on ne pouvait en obtenir un, on préférait les grandes villes – surtout celles qui abritaient des compagnies d'opéra; si cela ne marchait pas non plus, à défaut on finissait par accepter de travailler avec une troupe de théâtre dans une ville plus petite, qu'on essayait ensuite de quitter au plus vite.

Mais par-delà l'avantage qu'il y avait à être dans un centre d'activité sociale comme La Haye, on doit aussi prendre en compte le type et la qualité de la musique que De Crous pouvait espérer jouer en ces différents foyers. En tant que musicien

13. *Ibid.*

14. Jérôme de La Gorce, « La musique et la danse dans les spectacles donnés par la troupe de Rosidor à Stockholm autour de 1700 », dans « *L'Esprit français* » und *die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin* | « *L'esprit français* » et la musique en Europe: Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique. *Festschrift für Herbert Schneider*, éd. Michelle Biget-Mainfroy et Rainer Schmusch, Hildesheim, Olms, 2007, p. 224.

d'une petite cour, il aurait été responsable de musiques variées: de la musique de chambre instrumentale à la musique de scène, en passant par l'opéra et la musique sacrée. Par conséquent ses responsabilités se seraient déployées sur un registre très varié, tout en lui laissant suffisamment de temps pour fumer la pipe avec des membres de la troupe de comédiens en résidence. Une compagnie d'opéra comme celle qui se trouvait à Bruxelles lui aurait, également, fourni un travail excitant et stimulant musicalement. Mais à cause des restrictions toujours en vigueur dans les compagnies théâtrales en France, les activités de De Crous dans un endroit comme Tours devaient être très limitées. Le répertoire de telles compagnies dans les années 1690 comprenait de la musique, mais il est certain qu'il ne s'agissait que d'exécuter de la musique d'accompagnement. Voilà en partie ce qui augmentait la force d'attraction d'une ville étrangère comme La Haye: tandis que les compagnies qui travaillaient hors de France tendaient à s'aligner sur les restrictions en vigueur en France et n'allaient pas au-delà de deux chanteurs, il n'y avait en revanche aucune limite au nombre de musiciens qu'elles pouvaient engager. La plupart de ces musiciens étaient recrutés localement, quoiqu'un contrebassiste tel De Crous – un membre essentiel de tout ensemble – pût espérer être un membre permanent de la troupe.

En 1698 De Crous put profiter d'une mobilité d'une espèce particulière simplement parce que la guerre n'entravait pas encore les déplacements. La guerre de Succession d'Espagne allait sévèrement réduire les possibilités de voyage. Deux lettres de 1702 de Nicolas Beaujean à son frère Philippe à La Haye illustrent le genre de défis auxquels devaient répondre des musiciens habitués jusque-là à voyager. Violoniste, Nicolas était au service du duc de Lorraine depuis 1700<sup>15</sup>. Philippe, comme De Crous, avait été précédemment employé comme musicien de théâtre en France, en province, puis il avait rejoint une nouvelle compagnie d'opéra français à La Haye en 1701<sup>16</sup>.

Écrivant de Nancy et de Lunéville en juillet et en août 1702, Nicolas décrit à son frère les conséquences de la guerre sur sa capacité à communiquer et à trouver des musiciens.

Mon cher frère,

J'ai reçu la vôtre avec bien du plaisir, mais je souhaiterais encore plus de vous voir ici. Mais je vous dirai que je n'ai pas pu vous faire tenir de l'argent à cause de la guerre, et que je ne trouve personnel, et de plus que nous ne sommes guère à Nancy. Nous sommes le plus souvent pendant tout l'été à Lunéville qui est un lieu de plaisance où Leurs Altesses Royales sont<sup>17</sup>.

15. Sur Nicolas Beaujean, voir René Depoutot, « La musique à la cour de Lorraine: du retour de Léopold à l'arrivée de Desmarest », *Henry Desmarest (1661-1741). Exils d'un musicien dans l'Europe du grand siècle*, éd. Jean Duron et Yves Ferraton, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 127.
16. Philippe et son frère Estienne avaient signé un contrat avec la troupe de théâtre de Nanteuil à Angoulême en 1698; voir Émile Biais, « Le théâtre à Angoulême (quinzième siècle-1904) », *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 28 (1904), p. 318-319. Il est possible que Philippe se soit rendu à Varsovie avec Nanteuil, où il aurait pu rencontrer Louis Desechaliers, directeur du nouvel opéra de La Haye depuis 1701. En tout cas la signature de Philippe apparaît sur des documents liés à cette compagnie depuis ses débuts.
17. MvC, inv nr. DB-0375, 7 juillet 1702.

Il exhorte ensuite son frère à venir jouer à Lunéville, où un bon bassiste fait défaut. Il explique que Monsieur Rénaud, le maître de chapelle de la cour de Lorraine, est frustré parce que « Leurs Altesses lui demandent toujours des concerts, mais comme il n'y a point de basse pour accompagner on ne peut pas en faire »<sup>18</sup>.

Philippe n'aurait pas eu à apporter d'instrument car il y en avait un qui l'attendait :

Si vous avez une basse, vendez-là, car il y en a une que l'on vous donnera qui est à Son Altesse qui est fort bonne. Mais bien bonne, car c'est ici le pays aux bonnes basses<sup>19</sup>.

D'autres raisons poussaient toutefois Nicolas à suggérer à son frère de ne pas apporter d'instrument : il craignait qu'il ne fût victime de voleurs. Et pire encore : son frère devait éviter de passer par Paris, car l'un de leurs amis avait été enrôlé de force alors qu'il traversait la ville. La lettre suivante de Nicolas est en effet pleine d'inquiétude<sup>20</sup> :

Mon frère, s'il y a du risque ne vous hasardez pas, car je serais bien fâché du malheur qui vous pourrait arriver sur les chemins. Si vous voulez avoir un passeport de Son Altesse Royale je vous en enverrai un. Mandez-le moi<sup>21</sup>.

Après 1701 la capacité ou non d'obtenir des passeports limita sévèrement la mobilité des artistes. En sus du danger d'être enrôlé ou détroussé, le musicien était souvent dans l'incapacité d'obtenir des passeports des autorités – en partie parce que lesdites autorités ne cessaient de changer de camp.

Comme l'indique la mise en garde de Beaujean à propos des conscriptions forcées, les déplacements n'étaient pas toujours volontaires. Une femme anonyme, qui écrit depuis Paris à un riche marchand à La Haye, offre un exemple particulièrement poignant. L'adresse, « à Monsieur de Sessi, chés Monsieur du Lis maistre de musique », révèle d'emblée des liens avec diverses communautés. Il est possible que « Monsieur du Lis » renvoie à Francisco Lopes du Liz (ou de Lis), un protecteur important de musiciens français et un membre éminent de la communauté séfarade de La Haye ; le nom de « Sessi » était également courant parmi les Juifs séfarades<sup>22</sup>. Par conséquent la rédactrice de la lettre s'adressait à un soutien notoire de la vie musicale de la cité, et en particulier de l'opéra. Elle lui explique qu'elle écrit pour le compte de « nostre amie qui est de vous », afin de demander une faveur :

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. MvC, inv. nr. 456, 16 août 1702.

21. *Ibid.*

22. On sait peu de choses sur Du Liz avant 1719, lorsqu'il soutint une nouvelle compagnie d'opéra à La Haye. Voir : D. F. Scheurleer, « Een Haagsche muziekiefhebber uit de 18e eeuw », *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, 9 (1909), p. 41-64 ; Jan Franssen, *Les Comédiens français*, *op. cit.*, p. 221-222 ; David Conway, *Jewry in Music. Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 59-60.

Priez, Monsieur, d'employer tous vos soins pour la faire rentrer à l'Opéra. Je crois qu'il faudrait pressentir le sieur Des Chaliers et tâcher de lui faire naître l'envie de la ravoir sans témoigner que c'est elle qui le souhaite, de crainte qu'il ne se tînt fier à cause des démêlés qu'ils ont eus ensemble<sup>23</sup>.

Il semble pourtant que les démêlés avec le directeur de l'opéra de La Haye, Louis Deseschaliers, ne furent pas la vraie cause du départ hâtif de cette femme :

Elle ne fut pas plutôt arrivée [à Paris] qu'elle reconnut la faute qu'elle avait faite... Vous devinerez sans peine la véritable cause de sa douleur. Je ne puis mettre en si peu d'espace ce que je pourrais vous dire. Contentez-vous de le penser et de lui redonner la vie en lui procurant son retour<sup>24</sup>.

Il n'est peut-être que trop facile de deviner la « véritable cause » de sa tristesse : ce départ précipité fut assurément provoqué par une grossesse. Le destinataire refusa la lettre ; on ne peut qu'émettre des hypothèses sur les raisons de ce refus.

On peut toutefois se demander pourquoi cette femme souhaitait tellement retourner à La Haye. N'aurait-elle pu trouver un emploi à l'Opéra de Paris ? Quoique la lettre ne soit pas datée, elle remonte probablement à 1703 ou à 1704 – c'est-à-dire à une époque où l'Opéra de Paris était dans un état financier critique, ainsi que Jérôme de La Gorce l'a très clairement démontré<sup>25</sup>. En effet plusieurs lettres de la collection Brienne transmettent des rumeurs à propos des conditions de travail déplorables à Paris. Le début de la guerre de Succession d'Espagne en 1701 avait déjà des conséquences économiques en France, et plus particulièrement à Paris, car le nombre de touristes était profondément réduit et certains embargos commerciaux produisaient déjà leurs effets. Voici le contexte dans lequel le facteur d'instruments à vent Le Vacher, mû par le désespoir, écrivait à Heinrich Bock, hautboïste à l'Opéra de La Haye, sollicitant son aide pour obtenir d'être payé par Deseschaliers. Dans une lettre écrite depuis Paris et datée du 20 mars 1702 il présente ainsi son plaidoyer :

Je suis un pauvre homme qui a tant appris cela pour avoir du pain, car je vous assure que le temps est si malheureux que je ne sais pas ce qu'il faudra faire pour avoir de quoi subsister<sup>26</sup>.

À ce qu'il paraît, Le Vacher avait commencé à ressentir les difficultés économiques de l'époque. Malgré les circonstances désespérées dans lesquelles il se trouvait, il était parvenu à façonner un nouveau hautbois pour Bock qu'il promettait de lui envoyer sous peu. Les facteurs d'instruments dépendaient de la demande continue de leurs

23. MvC, inv. nr. DB-0022.

24. *Ibid.*

25. Jérôme de La Gorce, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV : Histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquères, 1992.

26. MvC, inv. nr. DB-0027.

clients; pour ceux qui étaient spécialisés dans les instruments à vent, comme Le Vacher, le goût pour les hautbois et les bassons français en Europe occidentale (et notamment dans les pays germaniques, où Bock était né et avait grandi) leur avait permis de faire de bonnes affaires durant les brèves années de paix entre 1697 et 1701, des affaires qui allaient cruellement manquer jusqu'à la reprise du commerce normal.

La situation était particulièrement dramatique à l'Opéra où le personnel était à la recherche d'un nouvel emploi ou tentait d'être payé pour le travail déjà effectué. L'Opéra avait toujours compté sur un flot constant de touristes étrangers, désireux d'assister à des spectacles parisiens. L'absence de ces touristes entraînait une chute des recettes, laquelle provoquait de grandes difficultés financières et des changements d'organisation. Claude Develoy, un chanteur qui travailla apparemment à l'Opéra, écrivit une lettre à ce sujet à Paris le 13 mai 1702. Il affirmait à son frère, Pierre Develoy, qui travaillait alors à la compagnie d'opéra à La Haye, que

« l'Opéra de Paris est en très mauvais état, n'en pouvant plus, que M. Francine l'a voulu quitter et que l'on y fait tous les jours des retranchements »<sup>27</sup>.

Cette lettre nous livre le point de vue d'une personne de l'intérieur sur la situation terrible dans laquelle se trouvait l'Opéra en 1702 quand Francine dut relever de sérieux défis, tant sur le plan personnel que sur le plan professionnel<sup>28</sup>. Francine ne quitta pas son poste, du moins pas tout de suite, mais Claude Develoy reprit la route; en 1703 et en 1704, on le retrouve comme chanteur à l'Opéra de Lyon<sup>29</sup>.

Une lettre non datée, probablement de 1702 également, détaille davantage la difficulté de la situation à Paris qui touchait tout autant les danseurs que les chanteurs. Un danseur de l'Opéra, nommé Fayel, faisait un tableau de la triste situation de Paris à son collègue Battistin, danseur de l'Opéra de La Haye. Voici ce qu'il écrivait:

L'on m'a dit que vous faisiez fort bien vos affaires; ça me fait bien du plaisir. Pour l'Opéra de Paris il ne fait rien. Les danseurs de corde gagnent plus que nous. Il n'y a point de nouvelles sinon que tous les officiers partent de Paris<sup>30</sup>.

Le départ des officiers impliquait naturellement que l'Opéra allait se porter encore plus mal – ce qui justifiait que Fayel annonçât la nouvelle à son ami qui se trouvait à l'étranger. Le trait de Fayel à l'encontre des *danseurs de corde* trahit une certaine fierté professionnelle: pourquoi ces acrobates, amuseurs de la populace, devraient-ils être

27. MvC, inv. nr. DB-0013.

28. La Gorce, *L'Opéra à Paris, op. cit.*, p. 114-123.

29. Le prénom du scripteur ne figure pas dans la lettre, mais la signature correspond à un document reproduit par Léon Vallas dans son ouvrage *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon (1688-1789)*, Lyon, Masson, 1932, p. 80. Voir aussi p. 67. Un chanteur nommé Develoy (peut-être Claude?) arriva à la cour danoise en 1704; voir Eiler Nystrøm, *Den Danske komedies oprindelse om skuepladsen og Holberg*, Copenhagen, Gyldendals, 1918, p. 47.

30. MvC, inv. nr. DB-0028.

payés davantage que lui, un artiste qualifié? De toute évidence frustré par sa situation et ayant entendu dire que les affaires allaient bien à La Haye, Fayel demande à son ami :

S'il y avait quelque place à votre opéra qui me convienne, je crois que vous aimeriez mieux que j'y allé [*sic*] à une autre. C'est pourquoi j'y travaille afin d'avoir le plaisir d'être avec tous mes amis<sup>31</sup>.

Il prie ensuite Battistin de saluer six autres interprètes de ses collègues, prouvant ainsi une fois de plus les liens étroits entre les Opéras de Paris et de La Haye<sup>32</sup>. De tels liens étaient importants pour un danseur comme Fayel, car ils lui offraient des alternatives: ne trouvant pas le niveau d'emploi qu'il désirait à Paris, Fayel s'adressait aux amis et aux connaissances qu'il avait dans d'autres villes, prêt à se déplacer n'importe où. Il joue ici sur un certain sens de la camaraderie et sur une expérience partagée, ce qui laisse penser qu'un poste à La Haye serait mieux – ou du moins plus facile à obtenir. Battistin ne préférerait-il pas voir Fayel à La Haye plutôt qu'ailleurs? Ne serait-ce pas mieux d'être avec tous les vieux amis (sept au total sont nommés) plutôt qu'avec des collègues inconnus? Ce que Fayel et plusieurs autres ne savaient pas, c'est que l'Opéra de La Haye avait été fermé à la fin du mois d'avril 1702 pour observer le deuil de Guillaume III d'Orange – ce qui explique pourquoi tant de lettres du printemps et de l'été 1702 adressées aux membres de la compagnie d'opéra aient fini dans la collection Brienne<sup>33</sup>.

La situation à Paris n'était guère meilleure à l'automne 1706 lorsqu'un chanteur nommé Lavernet écrit à un ancien collègue à La Haye, M. d'Hauttefort. Lavernet s'enquérirait de la compagnie d'opéra, expliquant qu'il était prêt à quitter Paris :

J'ai chanté à l'Opéra de Paris avec tous les applaudissements du monde, mais tu sais la brigade qu'il y a. Cependant cela ne m'aurait point empêché de rester si les appointements que l'on m'offrait me fussent convenus. Mr. Ranc qui a l'Opéra de Marseille m'a écrit pour l'aller joindre. Ainsi je crois partir incessamment. Cependant je resterai assez de temps à Paris pour recevoir de tes nouvelles<sup>34</sup>.

Le public appréciait le chanteur, mais ce dernier avait apparemment dû faire face à un conflit, probablement avec les directeurs de l'Opéra. Son insatisfaction vis-à-vis de son emploi l'avait rendu réceptif à l'offre de Nicolas ou d'Alexandre Ranc, les deux frères qui avaient obtenu un privilège pour créer une nouvelle compagnie d'opéra à Marseille le 1<sup>er</sup> octobre 1706 – mais qui manifestement recrutaient déjà des chanteurs

31. *Ibid.*

32. Voir Jérôme de La Gorce, « Contribution des Opéras de Paris et de Hambourg à l'interprétation des ouvrages lyriques donnés à La Haye au début du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Aufklärungen: Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert. Einflüsse und Wirkungen*, éd. W. Birtel et C.-H. Mahling, Heidelberg, Winter, 1986, p. 90-103.

33. Fransen, *Les Comédiens français, op. cit.*, p. 211.

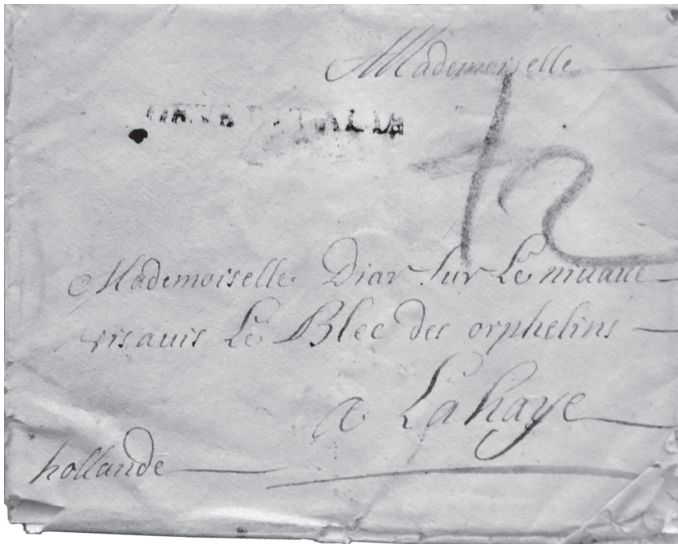
34. MvC, inv. nr. DB-0985, 4 septembre 1706.



le mois précédent<sup>35</sup>. Malheureusement pour Lavernet l'Opéra de Marseille brûla de nouveau en 1707. Et son ami d'Hauttefort ne devait jamais répondre : le bureau de poste apposa sur la lettre la mention « mort » (*doot*).

Aux yeux de ces artistes, du moins, il ne faisait guère bon être à Paris en ce début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Heureusement les foyers dans lesquels ils pourraient jouer augmentaient constamment, tout comme, en Angleterre et en Italie, la demande d'interprètes formés en France. Les opportunités disponibles, de même que les relations en tous genres qu'entretenaient les artistes, sont clairement illustrées dans une lettre du danseur et chorégraphe Charles De Bargues, datée du 2 septembre 1706<sup>36</sup>. De Bargues appartenait à une famille de musiciens et de danseurs originaires de Lyon qui était impliquée dans le monde artistique depuis des générations<sup>37</sup>. Il maintint des liens étroits avec sa famille et étendit son réseau à d'autres artistes à travers l'Europe. Ces échanges étaient clairement facilités par la poste et il est utile ici de considérer les aspects matériels de la lettre de De Bargues ainsi que les routes qu'elle emprunta pour comprendre plus en profondeur la nature intensément connectée du foyer international de la performance et les genres de styles de vie et de sociabilités qu'elle facilitait.

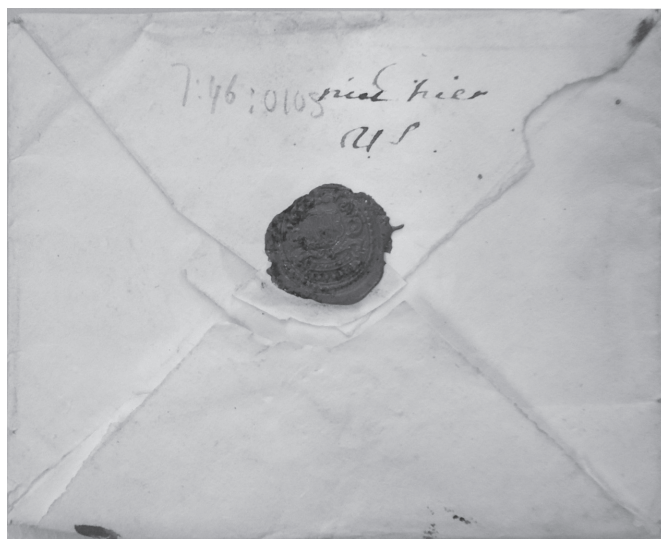
Je voudrais souligner dans ce qui suit que l'étude de la correspondance exige une exploration en trois volets : celui de la matérialité, celui du milieu et celui du contenu. Dans le cas de la lettre de De Bargues, une enveloppe extérieure est adressée à M<sup>lle</sup> Diar, une chanteuse d'opéra et de théâtre à La Haye.



MvC, inv. nr. DB-0105, enveloppe extérieure, *recto*.

35. Jeanne Cheilan-Cambolin, « Notes sur les trois premières salles d'opéra et de comédie de Marseille », *Provence Historique*, 160 (1990), p. 150-152.
36. MvC, inv. nr. DB-0105. Le nom de famille est également orthographié Desbargues, Des Bargues, ou De Barque; je retiens la forme utilisée par Charles dans cette lettre.
37. Voir Vallas, *Un Siècle de musique, op. cit.*, p. 18 et suivante; Delpéch, *Frantzösische Musicanten, op. cit.*, p. 314.

Trois annotations postales différentes indiquent la route que la lettre emprunta. Un timbre partiellement lisible à l'encre noire comprend le terme « Italia », montrant que la lettre venait d'Italie, où de tels timbres-poste étaient déjà fréquents. Le chiffre 12 au crayon rouge est une annotation du bureau de poste des Brienne; la personne qui voudrait récupérer la lettre devrait payer douze *stuivers*, ce qui correspondait au prix standard pour les lettres provenant de Paris. Par conséquent, cette lettre était partie d'Italie, plus précisément de Lodi, pour Paris où elle avait été jointe à d'autres lettres en partance pour La Haye. On suppose que les frais de poste de Lodi à Paris ont été payés, selon l'usage, par De Bargues<sup>38</sup>.

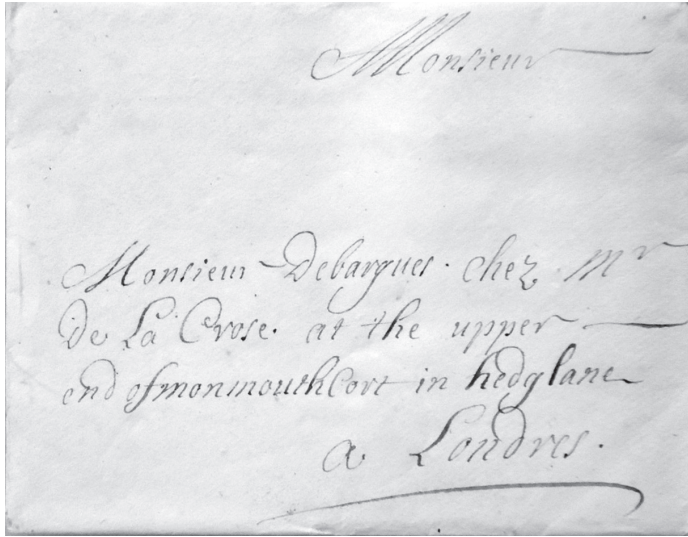


MvC, inv. nr. DB-0105, enveloppe extérieure, *verso*.

La dernière annotation se trouve au revers de l'enveloppe, qui porte un sceau en cire, lequel représente un chiffre composé des initiales de De Bargues, C D B. Cette annotation provient également du bureau de poste de La Haye, et indique « niet hier/21 S ». La lettre arriva donc à La Haye le 21 septembre et on ne parvint pas à localiser sa destinataire, M<sup>lle</sup> Diar.



38. Sur les voies de l'acheminement postal de Brienne, voir Ahrendt et Van der Linden, *op. cit.*, p. 200-202.



MvC, inv. nr. DB-0105, enveloppe intérieure.

Mais, lorsqu'on ouvre l'enveloppe, on ne tombe pas sur une lettre envoyée à cette demoiselle Diar, mais sur une autre enveloppe, adressée, elle, à un frère de De Bargues : « Monsieur De Bargues chez Mr de La Crose at the upper end of Monmouth Cort in Hedglane à Londres ». D'une façon ou d'une autre, Charles savait que M<sup>lle</sup> Diar se rendait à Londres et il s'attendait à ce qu'elle y rencontrât son frère.

Le fait que Charles ait utilisé deux enveloppes différentes, ce qui était plutôt rare à l'époque, ainsi qu'une feuille de papier additionnelle pour le texte de la lettre, prouve qu'il était en bonne posture financière. Sa réussite se voit également dans le type de papier utilisé : un papier fin, blanc, d'origine italienne. Un tel papier coûtait cher ; utiliser plusieurs feuilles était un vrai luxe. La plupart des lettres de la collection consistent en une feuille simple utilisée, soigneusement pliée pour servir aussi d'enveloppe, une technique que Jana Dambrogio nomme « letter-locking »<sup>39</sup>. La missive que De Bargues adressa à son frère via M<sup>lle</sup> Diar comportait des signes matériels de sa richesse, signes que le destinataire aurait immédiatement reconnus.

Cette lettre montre aussi les réseaux de communication que les artistes maintenaient malgré leur éloignement. Il est pour le moins surprenant que De Bargues ait été informé que M<sup>lle</sup> Diar était en route pour Londres et qu'elle allait voir son frère, étant donné l'endroit où il se trouvait alors. Depuis Lodi en Lombardie, Charles remerciait son frère pour deux lettres qu'il avait reçues quelques semaines auparavant et il précisait que la joie qu'il avait eue à les lire était partagée par les autres membres de sa famille :

39. Jana Dambrogio, « Historic Letterlocking: The Art and Security of Letter Writing », *Book Arts/Arts du Livre Canada*, 5 (2014), p. 21-23.

Jugez de la joie que j'ai ressentie lorsque j'ai fait la lecture de l'une et de l'autre. Je n'ai pas eu ce plaisir seul, puisque mon frère Balthazar, ma sœur Jeanneton et ma sœur Catho étaient avec moi<sup>40</sup>.

Échanger des nouvelles était pratique courante. Fait plus rare, cette lettre nous indique avec précision qui était présent lorsque Charles lut la lettre de son frère qui reste dans l'anonymat.

La lettre en provenance de Londres, aujourd'hui perdue, contenait manifestement une offre d'emploi. Charles écrit à son frère qu'il aimerait aller à Londres et il expose ses projets :

Je souhaiterais fort avoir le plaisir de vous aller voir dans vos quartiers, mais pour cet hiver il me sera de tout impossible. Nous partirons dans huit jours pour l'Opéra de Gênes, mes deux sœurs et moi, où nous trouverons mon frère Noël qui y est avec la cour de Son A. R. de Savoie, et l'automne étant fini je dois aller avec mes deux sœurs à Venise pour le Carnaval où je dois faire les ballets<sup>41</sup>.

Ici Charles note que son frère Noël travaille actuellement pour le duc de Savoie ; « Natale De Bargues » continua en effet de travailler pour la cour de Savoie au moins jusqu'en 1723 comme danseur et chorégraphe<sup>42</sup>. Ce que Charles ne mentionne pas, c'est que lui-même et ses sœurs avaient eu une aventure en Savoie, après avoir quitté l'Opéra de Lyon<sup>43</sup>. En 1701, tous les trois avaient participé à la production de *I rivali generosi* au Teatro Ducale de Plaisance, sur une musique de Marc Antonio Ziani et Giuseppe Aldrovandini. Un livret imprimé à Parme et conservé à la *Biblioteca Braidense* de Milan contient l'information suivante [p. 9] : « Formano li Balli : mons. De Bargues con sue due sorelle, di sua altezza reale di Savoia »<sup>44</sup>. L'affirmation de De Bargues selon laquelle il avait été engagé pour chorégrapheur des ballets à Venise est difficile à établir car la plupart des livrets produits pour la saison du Carnaval 1707 et qui ont survécu n'indiquent pas les chorégraphes. Un seul le fait, celui d'*Achille placato* d'Urbano Rizzi et Antonio Lotti, et il attribue les « Intramezzi di Ballo » à un certain « Monsieur l'Éveque Ballarino di S.A.S. di Mantova ». En d'autres termes, à un autre chorégraphe d'origine française, Nicolas L'Évêque. Venise, comme tant d'autres villes en Europe, semble avoir succombé au charme des danseurs formés en France.



40. MvC, inv. nr. DB-0105.

41. *Ibid.*

42. Voir le livret d'*Artenice, drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino, l'anno 1723*, Torino, Zapata, 1722, n° 3143 dans Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola and Locatelli, 1990-1994. Noël, comme Charles et ses sœurs, avait travaillé pour l'Opéra de Lyon. Vallas, *Un Siècle de musique*, *op. cit.*, p. 18

43. Sur Jeanne, Catherine et Charles de Bargues à Lyon, voir Vallas, *Un Siècle de musique*, *op. cit.*, p. 50.

44. Ainsi que le rapporte Giancarlo Rostirolla, « Le "arie mutate" di Giuseppe Aldrovandini per "I rivali generosi" (Zenof/Ziani) », *Musikwissenschaft im deutsch-italienischen Dialog. Friedrich Lippmann zum 75. Geburtstag*, éd. M. Engelhardt et W. Witzmann, Kassel, Bärenreiter, 2010, p. 109.

Pourtant, malgré le cachet assuré par ces différents emplois, Charles affirme à son frère qu'il préférerait ne pas être engagé parce que cela ne lui laisse pas assez de temps pour retisser les liens familiaux.

Je voudrais n'être point engagé en ces deux endroits. Je ne resterais pas un moment à me mettre en devoir de vous aller embrasser<sup>45</sup>.

Les liens familiaux étaient très forts, même dans les hautes sphères du marché artistique international.

Ainsi qu'il ressort clairement de cette histoire, il semble que le clan De Bargues fournissait en danseurs la plus grande partie de l'Europe occidentale. Il est certain que le frère de Londres est le « Debargues » qui dansa sur les théâtres londoniens au moins à partir de novembre 1705<sup>46</sup>. À partir de 1709 Charles, accompagné de sa femme Angélique, allait devenir le danseur et chorégraphe principal de la cour de Saxe<sup>47</sup>. Les seuls foyers dans lesquels la famille De Bargues ne soit apparemment pas parvenue à entrer, en fait, semblent avoir été Paris et Versailles. Je n'ai trouvé aucune preuve de leur présence en ces lieux. Par conséquent, leurs déplacements semblent avoir été le résultat de connexions entre des capitales provinciales comme Lyon et des villes étrangères aussi lointaines que celles de la péninsule italienne.

Hélas, la lettre de Charles ne parvint jamais à Londres, car le bateau de M<sup>lle</sup> Diar avait apparemment déjà pris la mer. Le maître des postes a noté sur l'enveloppe la raison pour laquelle la lettre n'a pas été remise à son destinataire : « absent » [*niet hier*]. Car, comme le prouve une autre lettre de la collection, datée du 16 mai 1706, M<sup>lle</sup> Diar était « en Angleterre » – selon toute probabilité avec la troupe française de comédiens de l'imprésario Jean-Jacques Quesnot de La Chenée<sup>48</sup>.

M<sup>lle</sup> Diar, dont on ne connaît pas le prénom, avait été l'une des principales chanteuses de la compagnie d'opéra français qui avait ouvert à La Haye en octobre 1701. À la différence de De Bargues, peut-être, M<sup>lle</sup> Diar avait des connaissances à Paris. Elle était une collègue de Marie Le Rochois et de sa nièce à l'Opéra de Paris, selon un poème calomnieux de 1696 sur les « filles de l'Opéra »<sup>49</sup>. Tout comme la nièce Le Rochois, elle avait été engagée hors de Paris par le directeur Louis Desechaliers

45. MvC, inv. nr. DB-0105.

46. Voir Judith Milhous et Robert D. Hume, *The London Stage, 1660-1800: A New Version of Part 2, 1700-1729*, <http://www.personal.psu.edu/hb1/London%20Stage%202001/> (consulté 10 septembre 2015). Milhous et Hume utilisent la forme « Des Barques ».

47. Voir Delpech, *Frantzösische Musicanten*, op. cit., p. 301, 313-315.

48. MvC, inv. nr. DB-0002.

49. P. L. Jacob (éd.), *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVII<sup>e</sup> siècle par Jean Nicolas du Tralage*, extraits, mis en ordre et publiés d'après le manuscrit original, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1880, p. 92-93. M<sup>lle</sup> Diar apparaît comme « la grande Diart » à la ligne 11. Georgia Cowart cite une version de ce vers à partir d'une publication de Jérôme de La Gorce; à la ligne correspondante, on lit – de manière fautive ? – « la grande Guyart »; Georgia Cowart, « Of Women, Sex and Folly: Opera under the Old Regime », *Cambridge Opera Journal* 6 (1994), p. 208. Que Germaine Connet de Guyart et M<sup>lle</sup> Diar aient travaillé ensemble à La Haye, comme Quesnot le rapporte, indique clairement qu'il s'agit de deux chanteuses différentes.

avec la promesse qu'elle se verrait confier le rôle-titre de l'*Armide* de Lully<sup>50</sup>. Hélas, ainsi que le raconte Quesnot, elle fut dupée et le rôle fut donné à une Allemande<sup>51</sup>. Quesnot était un grand soutien pour la chanteuse; dans une publication de 1706, il la louait comme « personne d'un grand mérite, & l'ornement de notre Théâtre »<sup>52</sup>. C'est pourquoi, lorsque Quesnot quitta la compagnie d'opéra de La Haye en 1702, M<sup>lle</sup> Diar le suivit. Deux années plus tard, Quesnot s'en retourna à La Haye pour ouvrir une scène pour le théâtre en langue française. Avant juin 1704, Quesnot affirmait fièrement que M<sup>lle</sup> Diar avait accepté de ne chanter que pour lui, en tant que principale chanteuse de sa troupe de théâtre, et pas pour la compagnie d'opéra qui était toujours sous le contrôle de Deseschaliers. Il semble évident que la troupe de théâtre de Quesnot se rendit en Angleterre tant en 1704 qu'en 1705<sup>53</sup>. La meilleure preuve en est l'annotation du maître des postes sur cette lettre: M<sup>lle</sup> Diar ne la reçut pas parce qu'elle était en Angleterre. Au regard des dates de 1706 qui figurent sur les deux lettres adressées à M<sup>lle</sup> Diar, il semble probable que la troupe de Quesnot retourna en Angleterre cette année-là ou que les liens que le chanteur établit avec la troupe de Quesnot dans les années précédentes continuèrent à offrir des opportunités.

Tous ces facteurs devraient nous alerter sur la façon dont les aspects pratiques pesaient sur le marché musical. En fait, nous aurions intérêt à reconsidérer le personnel musical et théâtral européen du point de vue des personnes déplacées – ou de celles qui souhaitaient l'être mais en étaient empêchées par les vents, fussent-ils ceux de la guerre ou de la mer<sup>54</sup>. Tenir compte de telles transpositions pourrait remodeler notre compréhension de la scène musicale, laquelle doit peut-être bien plus au musicien professionnel ordinaire, comme De Crous ou Beaujean, qu'à tous les efforts des compositeurs. L'étude de la matérialité, des contextes et du contenu de lettres comme celles-ci offre une petite avancée vers une meilleure compréhension du marché professionnel de la musique dans cette époque charnière. Ces lettres nous donnent un aperçu de l'univers relationnel d'artistes qui se connaissaient bien, qui aimaient travailler ensemble, qui essayaient d'avancer ou de s'en sortir, qui se souciaient les uns des autres en cas de difficulté. Ils étaient en quelque sorte les citoyens apatrides d'un monde cosmopolite: celui de la Nation du théâtre ou de la République de la musique.

Traduction: Anne-Madeleine Goulet



50. Sur la plus jeune Le Rochois, voir Jérôme de La Gorce, « Contribution des Opéras de Paris », *op. cit.*
51. Voir: Rebekah Ahrendt, « *Armide*, the Huguenots, and The Hague », *Opera Quarterly*, xxviii (2012), p. 131-158.
52. Jean-Jacques Quesnot de La Chenée, *L'Opéra de La Haye, histoire instructive et galante*, Cologne [Amsterdam], Les Héritiers de Pierre le Sincère, 1706, p. 85.
53. Ahrendt, « A Second Refuge », *op. cit.*, p. 177-180.
54. Une telle perspective a souvent été adoptée pour les musiciens italiens ou formés en Italie mais les études sur les musiciens français ou formés en France sont très peu nombreuses. Encore plus rares sont les travaux qui considèrent les aspects internationaux et les liens cultivés dans différents foyers, bien que la situation soit en train de changer.