

## Chanter l'aventure : les insertions lyriques dans le roman de *Tristan* en prose

Anne Ibos-Augé

La mode des « romans à insertions » a couru durant tout le XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à constituer un véritable *corpus* à part entière, les œuvres narratives ainsi « farcies » comptant désormais pour les chercheurs parmi les témoins de la lyrique des trouvères. Des années 1220 aux années 1330, en langue d'oc et en langue d'oïl, ce sont près de quatre-vingt-dix textes, majoritairement en vers<sup>1</sup>, qui intègrent ainsi la lyrique. Celle-ci peut être utilisée comme justification du discours de l'auteur – c'est par exemple le cas dans les *Novas* du Catalan Raimon Vidal de Besalú (premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle) ou la *Panthère d'amour* de Nicole de Margival (début du XIV<sup>e</sup> siècle) –, en relais de la narration – ainsi dans les romans de *Guillaume de Dole* (Jean Renart) ou de la *Violette* (Gerbert de Montreuil), premiers exemples du genre écrits autour de 1225 – ou encore prendre place au cours de scènes purement divertissantes, comme dans *Renart le Nouvel* (attribué à Jacquemart Gielée et écrit autour de 1289) ou la *Court d'Amour II* (que Mahieu le Poirier aurait écrite à la charnière des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles). Les insertions sont tout aussi diversement intégrées à leur contexte direct, mises en exergue et présentées comme « chant » ou purement et simplement assimilées au discours de l'auteur. Quant aux textes, ils sont aussi d'une grande variété : romans, textes courts strophiques ou non, parfois didactiques, saluts d'amour, textes du non-sens – fatras, rêveries, oiseuses –, chroniques, recueils de miracles et de proverbes, théâtre, et jusqu'à des sermons latins dont chaque vers du rondeau liminaire, repris dans le cours du texte, étaye les arguments du prédicateur<sup>2</sup>.

1. Sur l'ensemble du corpus, seuls certains romans en langue d'oc, quelques-uns des sermons, les traités et les chroniques, le dit allégorique de *L'Abeïe du Chastel amoureux* et le *Livre d'amorettes* sont en prose.
2. Sur le phénomène de farciture lyrique dans son ensemble, voir Maria Vedder Fowler, *Musical Interpolations in Thirteenth- and Fourteenth-Century French Narratives*, PhD diss, Yale University,

Contemporain des premiers exemples de ce genre particulier<sup>3</sup>, le roman de *Tristan* en prose, vaste fresque contant, après l'histoire de ses lointains ancêtres, les aventures amoureuses et chevaleresques du neveu du roi Marc, fait figure d'exception à plus d'un titre. Sa popularité, attestée par le grand nombre de copies dont il a fait l'objet, le place, au même titre que les romans en prose du *Cycle du Lancelot-Graal*, loin devant la plupart des romans médiévaux en vers<sup>4</sup>. À la différence des autres textes, qui proposent le plus souvent une grande variété de citations lyriques, la quasi-totalité des musiques incluses dans le roman y est présentée sous le terme de « lai », genre aux origines et étymologies aussi controversées que multiples, qui désigne plusieurs types de poésie tant lyrique que non-lyrique. Autre point de divergence avec le corpus des romans à insertions, la longueur des pièces lyriques : si dans les textes narratifs ou didactiques du corpus « classique », les citations excèdent rarement une strophe, les pièces du *Tristan* en prose peuvent être très longues<sup>5</sup>. En outre, et toujours en marge des processus contemporains de citations musicales internes aux textes non lyriques, ces lais, qui ne présentent d'un témoin à l'autre que d'infimes variantes, ne sont pas

1979, Maureen Barry McCann Boulton, *The Song in the Story. Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200-1400*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1993, et Ardis Butterfield, *Poetry and Music in Medieval France. From Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002. Pour un aperçu du procédé dans les textes en langue d'oc, voir Anne Ibos-Augé, « Quand les troubadours s'invitent dans les romans... La tentation lyrique des auteurs narratifs », *Revue des langues romanes*, 125/1, 2021, dir. Valérie Fasseur, *La réception des troubadours au Moyen Âge (oc et oïl)* – 2. Les œuvres narratives et didactiques, p. 9-38. Pour une approche de ses enjeux plus spécifiquement musicaux, voir Anne Ibos-Augé, *Chanter et lire dans le récit médiéval. La fonction des insertions lyriques dans les œuvres narratives et didactiques d'oïl aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Bern : Peter Lang, 2010 (2 vol.).

3. Plusieurs hypothèses de datation ont été avancées pour le roman, qui diffèrent selon les chercheurs. Pour Eugène Vinaver et Eilert Löseth, il aurait été écrit entre 1215 et 1230 (Eugène Vinaver, *Études sur le « Tristan » en prose. Les sources, les manuscrits, bibliographie critique*, Paris : Honoré Champion, 1925, p. 23 ; Eilert Löseth, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise, analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Paris : E. Bouillon, 1890 ; fac-similé, Genève : Slatkine Reprints, 1974, p. XXIV). Selon Renée Curtis, il aurait été composé entre 1215 et 1235 (*Le Roman de Tristan en prose*, vol. I, éd. Renée L. Curtis, Munich : Max Hueber Verlag, 1963, p. 8). James Douglas Bruce, quant à lui, le date des années 1225 à 1235 (James Douglas Bruce, *The Evolution of Arthurian Romance. From the Beginnings to the Year 1300*, Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1928<sup>2</sup> [1923-24] ; fac-similé, Genève : Slatkine Reprints, 1974, p. 488, n. 13).
4. Parmi les romans d'importance, le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure nous a été transmis par plus de cinquante témoins. Le *Roman de la Rose*, qui compte près de deux cent cinquante copies, demeure une exception dans le corpus des romans en vers. À titre indicatif, les textes à insertions les plus copiés sont les *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci (une soixantaine d'exemplaires), la *Chastelaine de Vergi* anonyme (une vingtaine d'exemplaires) et *Cleomadés* d'Adenet le Roi (une quinzaine d'exemplaires).
5. Elles comptent entre une et trente-cinq strophes selon les versions manuscrites. L'Annexe 1 propose un recensement récapitulatif des lais notés dans le roman. L'Annexe 2 fournit le détail du contexte narratif des chants.

## Références astronomiques et astrologiques dans un motet du XIV<sup>e</sup> siècle : l'énigme de *Febus mundo oriens*

Kévin Roger

Du motet isorythmique du XIV<sup>e</sup> siècle, la littérature musicologique a maintes fois mis en avant les particularités formelles : tandis que le *tenor*, emprunté le plus souvent au répertoire du plain-chant, s'articule à l'aide de répétitions rythmiques – *taleae* – et mélodiques – *colores* –, les voix supérieures, parfois accompagnées de réitérations musicales sporadiques, progressent sur fond de pluritextualité. Si cette organisation originale a donc généralement été soulignée, ce n'est que tardivement, à partir des années 1990, que la nature des textes a reçu plus d'attention<sup>1</sup>. Outre l'engouement manifeste pour les recherches sur l'isorythmie, deux raisons sont susceptibles d'expliquer ce manque d'intérêt apparent pour les textes. D'une part, l'absence d'une forme poético-musicale codifiée, à l'inverse des ballades, rondeaux et autres chansons, incite à minimiser l'implication des textes lors de la composition des motets. D'autre part, les paroles, généralement latines, disposent fréquemment d'une syntaxe complexe et d'un sens qui échappent au lecteur d'aujourd'hui.

Cette dernière difficulté dérive des nombreuses références et métaphores obscures qui alimentent un discours souvent critique – *admonitio regum* –, laudatif ou encore religieux – textes mariaux ou hagiologiques. Cette sophistication est à la hauteur du sujet ou du dédicataire. Différents champs lexicaux ont ainsi d'ores et déjà été explorés. En marge de l'amour courtois, employé abondamment dans

1. Voir entre autres Margaret Bent, « Deception, Exegesis and Sounding Number in Machaut's Motet 15 », *Early Music History*, 10, 1991, p. 15-27 ; Kevin Brownlee, « Machaut's Motet 15 and the *Roman de la Rose*: The Literary Context of *Amours qui a le pouvoir / Faus samblant m'a deceü / Vidi Dominum* », *Early Music History*, 10, 1991, p. 1-14 ; Jacques Boogaart, « Love's Unstable Balance. Part I: Analogy of Ideas in Text and Music in Machaut's Motet 6 », *Muziek & Wetenschap*, 3, 1993, p. 1-23 ; Sylvia Huot, « Patience in Adversity: The Courtly Lover and Job in Machaut's Motets 2 and 3 », *Medium Aevum*, 63, 1994, p. 222-237.

les motets de Guillaume de Machaut<sup>2</sup>, les récits bibliques et mythologiques sont ceux qui, semble-t-il, inspirent le plus les compositeurs. Alors qu'Andrew Wathey a étudié le cas chez Philippe de Vitry<sup>3</sup>, Anna Zayaruznaya a souligné le versant mythologique dans différents motets de l'*ars nova*<sup>4</sup>. Plus que des idées littéraires, la musicologue aperçoit dans les créatures hybrides une matérialisation textuelle des différentes strates polyphoniques.

Néanmoins, les motets du XIV<sup>e</sup> siècle regorgent de références dont l'origine n'est ni courtoise, biblique ou mythologique, mais bien d'une autre nature. C'est plus particulièrement sur les références astronomiques et astrologiques que se concentre cet article. Ce choix est justifié par la simple lecture du répertoire, où les sciences des astres sont en effet récurrentes. Celles-ci peuvent aussi bien se manifester ponctuellement, au détour d'une métaphore, qu'investir la totalité du discours, comme l'a montré David Howlett à propos d'*Apollinis eclipsatur / Zodiacum signis* : les douze musiciens du *musicorum collegio*, comparés aux signes du zodiaque, incarnent le savoir-faire lumineux d'Apollon qui ne saurait être éclipsé<sup>5</sup>.

Bien que de nombreux exemples de ce type se rencontrent dans l'ensemble du répertoire de provenance française, un motet mérite une attention toute particulière. Il s'agit de *Febus mundo oriens / Lanista vipereus*, conservé dans le manuscrit Ivrea<sup>6</sup>. L'incipit du *triplum* laisse apparaître le dédicataire : les paroles des trois textes – *triplum*, *motetus* et *tenor* – louent Gaston III, dit Fébus, comte de Foix et vicomte de Béarn de 1343 à 1391. Ces deux années délimitent de fait la datation du motet. Le surnom du comte, emprunté à Apollon pour ses talents de chasseur<sup>7</sup>, apporte de même de plus amples précisions : l'usage du pseudonyme, qui n'apparaît dans les textes légaux qu'à partir de 1360, affine davantage le *terminus*

2. Pour l'ensemble des motets de Machaut, voir notamment Jacques Boogaart, « Encompassing Past and Present: Quotations and Their Function in Machaut's Motets », *Early Music History*, 20, 2001, p. 1-86; Anne W. Robertson, *Guillaume de Machaut and Reims. Context and Meaning in his Musical Works*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
3. Andrew Wathey, « Myth and Mythography in the Motets of Philippe de Vitry », *Musica e Storia*, 6/1, 1998, p. 81-106.
4. Anna Zayaruznaya, *The Monstrous New Art. Divided Forms in the Late Medieval Motet*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015.
5. David Howlett, « Apollinis eclipsatur : Foundation of the "Collegium musicorum" », in *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture. Learned from the Learned*, dir. Suzannah Clark et Elizabeth Eva Leach, Woodbridge : The Boydell Press, 2005, p. 152-159.
6. I-IV, CXV (115), Codex Ivrea, fol. 3v-4. Le motet est édité dans Franck Harrison, *Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Motets of French Provenance*, vol. 5, Monaco : Édition de l'Oiseau-Lyre, 1968, p. 13-16; Peter Lefferts, *Three 14th-century Motets in honour of Gaston Fébus*, North Harton : Antico, 1986, p. 7-12.
7. Pierre Tucoo-Chala, « Origine et signification du surnom de Gaston III de Foix dit "Fébus" », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 66/25, 1954, p. 61-69.

**« At tibi quid gratum Religione magis ? »**  
**Musique, cérémonies et allégories**  
**dans les entrées françaises**  
**de dignitaires ecclésiastiques**  
**(ca 1590 - ca 1629)\***

*Alexander Robinson*

Les entrées cérémonielles ont compté parmi les fêtes urbaines les plus fastueuses de la première modernité. Offertes par les autorités municipales pour célébrer l'arrivée sur place d'un dignitaire important (comme un roi, un noble ou un gouverneur), elles permettaient également à la ville de témoigner de sa loyauté envers ce dernier. La procession en était l'élément principal, mais les entrées comprenaient aussi des hommages rendus par des représentants de la cité, diverses autres célébrations organisées tout au long de la manifestation, et se concluaient par un festin. Les chercheurs se sont concentrés en particulier sur le cas des entrées royales, qui ont donné lieu à une abondante littérature secondaire. Toutefois, ils ont commencé récemment à s'intéresser aux entrées des dignitaires ecclésiastiques, notamment aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles<sup>1</sup>. Dans le cas de la France, plusieurs

\* De nombreuses personnes ont apporté une aide précieuse lors de la préparation et de la réalisation de cet article, parmi lesquelles je tiens à remercier tout particulièrement Alexandre Cerveux, Giuliano Danieli, Louis Delpech, Catherine Massip, et Eric W. Nelson. Je remercie également les rapporteurs anonymes qui ont expertisé ce texte et ont grandement contribué à l'améliorer par leurs conseils.

1. Parmi certains volumes clés, voir notamment les contributions suivantes consacrées aux entrées de dignitaires ecclésiastiques : Marc Smith, « Ordre et désordres dans quelques entrées de légats », et Adrian Blazquez, « L'entrée de l'évêque-seigneur dans sa ville-capitale de Sigüenza », in *Les entrées : gloire et déclin d'un cérémonial. Actes du colloque tenu au Château de Pau les 10 et 11 mai 1996 sous la présidence du Professeur Bernard Guénéé*, dir. Christian Desplat et Paul Mironneau, Biarritz : J&D Éditions, 1997, respectivement p. 65-92 et 187-206. Richard Cooper, « Legate's Luxury : The entries of Cardinal Alessandro Farnese to Avignon and Carpentras, 1553 », in *French Ceremonial Entries in the Sixteenth Century. Event, Image, Text*, dir. Nicholas Russell et Hélène Visentin, Toronto : Center for Reformation and Renaissance Studies, 2007, p. 133-161. John Nassichuk, « La Franciade à Avignon. Le livret de l'entrée du cardinal de Bourbon, le 26 octobre 1574 », et Claire Latraverse, « La relation de l'entrée du cardinal Chigi à Avignon en 1664, une écriture entre réalité et fiction », in *Vérité et fiction*

contributions ont porté sur les entrées faites par les évêques lorsqu'ils prenaient possession de leur diocèse<sup>2</sup>. D'autres études se sont concentrées sur les entrées de légats, qui tenaient en fait lieu d'entrées papales *in absentia* et annonçaient le début de leur mission dans le pays d'accueil<sup>3</sup>. L'ensemble de ces recherches a permis de mettre en lumière les différences et les similitudes entre les entrées royales et non royales, de montrer comment leurs rituels contribuaient à forger des identités de groupe, et de mettre en évidence les équilibres de pouvoir qui y étaient négociés entre les différents organes séculiers, politiques et ecclésiastiques participant à ces festivités.

Même si l'on sait généralement que ces entrées cérémonielles étaient émaillées de pièces de musique, il existe toutefois étonnamment peu d'études sur le rôle et la fonction de la musique dans les entrées des dignitaires ecclésiastiques<sup>4</sup>. Le présent article envisage de combler ce vide et de répondre à plusieurs questions. Les éléments musicaux demeuraient-ils semblables lors de ces événements, quel que soit le statut de la personnalité ecclésiastique concernée, et comment cette situation peut-elle être comparée à celle des entrées d'autres dignitaires non

*dans les entrées solennelles à la Renaissance et à l'Âge classique*, dir. John Nassichuk, Paris : Hermann, 2012, respectivement p. 189-208 et 245-256. Voir aussi *Ceremonial Entries in Early Modern Europe. The Iconography of Power*, dir. J. Ronnie Mulryne, Maria Ines Aliverti et Anna Maria Testaverde, Farnham, Surrey : Ashgate, 2015.

2. Véronique Julerot, « La première entrée de l'évêque : réflexions sur son origine », *Revue historique*, 308, 2006, p. 635-675. Gaël Rideau, « Ville et clergé dans la traditionnelle entrée des évêques d'Orléans (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles) », in *Entrer en ville*, dir. Françoise Michaud-Fréjaville, Noëlle Dauphin et Jean-Pierre Guilhembet, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 245-266. José Pedro Paiva, « A liturgy of Power: Solemn Episcopal Entrances in Early Modern Europe », in *Cultural Exchange in Early Modern Europe, 1400-1700*, dir. Heinz Schilling et István György Tóth, Cambridge : Cambridge University Press, 2006, p. 138-161. Stéphane Gomis, « Les entrées épiscopales en France à l'époque moderne », in *Cérémonial politique et cérémonial religieux dans l'Europe moderne. Échanges et métissages*, dir. Peter Bennett et Bernard Dompnier, Paris : Garnier, 2020, p. 131-50. Voir aussi : Julien Théry, « Les entrées épiscopales à Théroouanne (x<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles) », *Album Théroouanne*, publication ajournée, document disponible sur <http://halshs.archives-ouvertes.fr>. Bertrand Yeurc'h, « Les premières entrées épiscopales en Bretagne ducale », *Britannia Monastica*, 16, 2012, p. 93-161. David Rivaud, *Entrées épiscopales, royales et princières dans les villes du Centre-Ouest de la France (xiv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles)*, Genève : Droz, 2013.
3. Bernard Barbiche et Ségolène de Dainville-Barbiche, « Les légats *a latere* en France et leurs facultés aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles », *Archivum Historiae Pontificiae*, 23, 1985, p. 93-165. Smith, « Ordre et désordres dans quelques entrées de légats ». Sergio Bertelli, *Il corpo del Re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Florence : Ponte alle Grazie, 1995. Olivier Rouchon, « Rituels publics, souveraineté et identité citadine : les cérémonies d'entrée en Avignon (xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles) », *Cahiers de la Méditerranée*, 77, 2008, p. 39-59.
4. L'un des rares exemples que nous connaissons est celui de Louis P. Grijp, « Music Performed in the Triumphal Entry of the Cardinal-Infante Ferdinand into Antwerp (1635) », in *Art, Music and Spectacle in the Age of Rubens*, dir. Anna Knaap et Michael Putman, Turnhout : Brepols, 2013, p. 95-114. Cependant, il s'agit principalement d'une analyse d'un événement plutôt que d'une synthèse des entrées ecclésiastiques (comme dans notre article).

## Notes et documents

### Retour sur les portraits de la dynastie Couperin\*

Florence Gétreau

À « L'Artiste » du XIX<sup>e</sup> Ordre de François Couperin

Lorsque Hélène-Narcisse Frey (1775-1862), veuve de Gervais-François Couperin (1759-1826), tente de vendre en 1848 au musée d'Histoire de France, fondé dix ans plus tôt par Louis-Philippe, les portraits peints sur toile de deux de ses ancêtres, elle prend soin de préciser que « Cette famille des Couperin est la seule en France qui compte deux siècles de célébrité<sup>1</sup> ». Non sans intuition, elle pressent à juste raison que la fortune critique des Couperin pourrait s'en trouver confortée malgré la disparition récente de son époux, le dernier organiste de la dynastie à porter ce patronyme. Cent soixante-dix ans plus tard, l'état des recherches permet de recenser dix effigies reliées à cette famille d'organistes et de compositeurs.

Quatre de ses membres ont été représentés entre 1669 et la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : Charles II Couperin (1638-1679), frère de Louis Couperin et successeur de celui-ci à l'orgue de Saint-Gervais ; son fils François II Couperin

- \* Ce travail a été présenté sous une première forme en 2018 au Royal Birmingham Conservatoire dans la cadre du colloque *François Couperin : a 350th anniversary symposium*, sur l'invitation de Graham Sadler. J'aimerais exprimer ma gratitude à ce dernier ainsi qu'à Denis Herlin, Nicole Lallement, Béatrice Sarrazin, Élodie Vaysse, Robin Bourcier, Laurent Guillo, Frédéric Michel, Davitt Moroney, Danièle Kriser, Catherine Massip et l'Étude Chayette & Cheval.
1. Lettre de Hélène-Narcisse Frey à M. de Cailleux, directeur des Musées royaux, 30 nov. 1848 : Archives des musées nationaux (AMN), Z 5. André Tessier donne le détail du dossier et souligne l'erreur de l'inscription dans le premier Inventaire du musée en 1848 (« Acquis de M. Victor Couperin » au lieu de « Mme Vve Couperin »). Voir André Tessier, « Quelques portraits de musiciens français du XVII<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1924, p. 244-254, ici p. 245.

le Grand (1668-1733), qui fit à lui seul l'objet de cinq représentations au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle ; Armand-Louis Couperin (1727-1789), fils de Nicolas Couperin, représenté trois fois ; et l'épouse de ce dernier, Élisabeth-Antoinette Couperin née Blanchet (1729-1815). Ces quatre personnalités sont représentées à travers des œuvres très diverses, tantôt peintes à l'huile sur toile, tantôt gravées ou dessinées. L'analyse de ces œuvres permettra entre autres de considérer à nouveaux frais une huile sur toile de Claude Lefebvre représentant la seconde fille du peintre en compagnie de Charles II Couperin (1669) ; une huile sur toile représentant François Couperin le Grand, que nous attribuerons à Alexis-Simon Belle et qui porte la date 1711 ; une eau-forte de Jean-Charles Flipart (1735) d'après André Bouys et trois dessins anonymes représentant également François Couperin II le Grand ; deux dessins au pastel de Charles-Nicolas Noël (1766) représentant Armand-Louis Couperin et son épouse Élisabeth-Antoinette Blanchet, un portrait présumé d'Armand-Louis Couperin par un peintre inconnu et enfin une estampe de Gilles-Louis Chrétien et Edme Quenedey représentant Armand-Louis Couperin.

La présente étude tentera de confirmer ou d'établir l'identité de ces portraits, ainsi que de reconsidérer leur paternité en examinant les signatures ou les attributions avancées par tradition et dans les travaux des musicologues et historiens de l'art, tout en proposant à ce sujet de nouvelles hypothèses. Elle s'attachera également à montrer ce qui motiva leur commande et donc à préciser leur fonction – que celle-ci soit mémorielle et familiale, ou bien honorifique et promotionnelle en vue d'une diffusion. Il s'agira enfin d'analyser ce qui répond aux codes de représentation des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et ce qui singularise ces effigies du point de vue iconographique (posture, emblèmes, support, format, etc.) en les replaçant dans la galerie des portraits de compositeurs réalisés de 1669 à 1789 en France et qui leur sont contemporains.

### **Le portrait de musicien comme symptôme de sa célébrité**

Il va sans dire que le développement du portrait de musicien au Grand Siècle a été favorisé par la partition spectaculaire du statut des musiciens sous le règne de Louis XIV. D'un côté l'Ancienne Ménestrandise qui perd progressivement à partir du milieu du siècle son monopole tant pour l'accès au métier (l'obligation de la maîtrise) que pour sa pratique. De l'autre les « Compositeurs de Musique, organistes & Professeurs de Clavessin » en faveur desquels, en mai 1695, un « Arrêt définitif de la Cour » est pris « contre les Jurés de la Communauté ». Qualifié dans cette bataille juridique d'« harmoniste », ce « Sçavant musicien qui compose des airs, des parties de musique, soit pour chanter, soit pour jouer sur les instruments » (Furetière), qui est d'ailleurs souvent « Officier de la Maison du



## Notes et documents

### Lies, Spies, and More Damn Lies: Jean-Baptiste Marie Froment, an 18th-century French Dancer abroad\*

Michael Burden

The subject of this article is a little-known dancer called Jean-Baptiste Marie Froment, noted by *A Biographical Dictionary of the London Stage 1660–1800* as flourishing in England between 1739 and 1777.<sup>1</sup> Froment's name appears in the sources also as Fremont and Frument, spelling variations which, although they may indicate an attempt to anglicise his name given that his early years were spent in London's playhouses, probably reflect nothing more profound than printerly confusions. Nothing certain is known of Froment's years before his arrival in London, although as we shall see, it is likely that he studied dance in a professional environment. This article will not only add numerous details to our knowledge of Froment's biography but will show that the dancer was a self-confessed agent for the government of Louis XV. I will argue that while on the surface his London career was that of any other theatre dancer, his position made it possible to travel and to make associations without drawing attention to his activities and that he was in fact following a long-term plan to act on behalf of France.

\* I would like to acknowledge the assistance of The National Archives whose staff provided access to the relevant documents during the COVID-19 pandemic when little else was available. I would like to acknowledge the assistance of Jennifer Thorp and Andrew Counter in the preparation of the appendix. Papers using some of the material in this article have been given at the Oxford Dance Symposium and at the Edinburgh meeting of the International Society for Eighteenth-Century Studies.

1. Philip H. Highfill, Jr., Kalman A. Burnim, and Edward A. Langhans, "John Baptiste L. Froment," in *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and other stage personnel in London, 1660–1800*, 16 vols, Carbondale: University of Southern Illinois Press, 1973–1993, vol. V, 1978, pp. 417–18.

No evidence for Froment's year of birth appears to survive, but it was noted that he was aged 70 when he died in 1786 suggesting that he was born in or around 1716.<sup>2</sup> In the late seventeenth century, one M. Froment, first recorded in the 1698 *Ballet de Paix* as a young dancer from the Opéra, was active in Paris, and worked between 1719 and 1726 at Collège Louis-le-Grand. Given that dancing as a profession tended to run in families, it seems likely that this Froment was his father or perhaps a relative.<sup>3</sup> Froment senior's service at the Collège—between the regimes of Blondy and Laval<sup>4</sup>—was as choreographer, although Marie Demeilliez seems unpersuaded, implying that he filled in when there was no ballet master in office and indexing him only a “danseur.”<sup>5</sup> Nathalie Lecomte, writing on the balance of professional and amateur dancers at the Collège, places Froment as a professional based there, noting that he could hold his own with the visiting professionals from the Opéra.<sup>6</sup> He is credited as “Danses composition de M. Froment” in a number of Collège livrets: *La Jeunesse d'Achille* (1719), *L'Industrie* (1720), *Les Couronnes* (1722), *Le Temple de la Gloire* (1723), *Le Genie François ou Les Festes Francoises* (1724), and *Le Mariage de Thésée et d'Hippolyte* (1725).<sup>7</sup> The most important of these was *Les Couronnes*, a ballet with a score to which André Campra (1660–1744) contributed,<sup>8</sup> and was included in a performance of the play *Mauritius Imperator* by Charles Porée (1675–1741).<sup>9</sup> The title of the ballet and its possible relationship to the play are reflected in its scenario which is on the theme of “L'origine des couronnes” (The Origin of the Crowns). It has an Introduction, four entrées each addressing a different type of crown, and a final grand ballet.<sup>10</sup> Froment senior's ballets often celebrated major occasions to which

2. Trevor Fawcett, *Dance and Teachers of Dance in 18<sup>th</sup>-century Bath*, Bath: Alan Sutton, 1988, p. 37.
3. Régine Astier and Dorothy Pearce, “Pierre Beauchamps and the Ballets de Collège,” *Dance Chronicle*, 6/2, 1983, pp. 138–63, here p. 156.
4. Judith Rock, *Terpsichore at Louis-le-Grand. Baroque Dance on the Jesuit Stage in Paris*, Saint Louis: Institute of Jesuit Sources, 1996.
5. Marie Demeilliez, “Campra maître de musique au Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus,” in *Itinéraires d'André Campra (1660–1744): d'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra*, ed. Catherine Cessac, Paris: Éditions Mardaga, 2012, pp. 61–75, here n. 28, p. 66.
6. Nathalie Lecomte, “Un danseur d'exception sur les tréteaux de Louis-le-Grand: Michel Blondy,” in *La chair et le verbe. Les jésuites de France au XVIII<sup>e</sup> siècle et l'image*, ed. Edith Flamarion, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 137–57, here p. 146.
7. See F-Pn, Rés. YF-1141, F-Pn, Rés. YF-2602, F-Pn, Rés. YF-2637, F-Pa, GD-45550, F-Pa, GD-45557, and F-Pn, Rés. YF-1186.
8. James R. Anthony, “Campra, André,” in *Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 30 vols, London: MacMillan, 2001, vol. IV, pp. 895–902, here p. 900, attributes the whole work to Campra; Astier, “Pierre Beauchamps,” p. 156, has suggested otherwise.
9. Rock, *Terpsichore at Louis-le-Grand*. The coronation took place on 25 October 1722 at Notre-Dame de Reims.
10. *Les Couronnes ballet, à l'occasion du couronnement prochain de Louis XV, sera dansé au College de Louis le Grand, à la tragédie de Maurice. Le Mercredi 5. Aoust 1722. à Middy*, Paris: Delusseux, 1722.