

La Grotte musicale d'Edward Gibbon

Constance Frei

Au XVIII^e siècle, Lausanne – comme toutes les villes *Lumières* – vit au rythme des salons privés réunissant l'élite locale des quartiers du Bourg, de la Cité, de la Palud et des résidences de la campagne environnante. Parties de jeu, concerts, bals, représentations théâtrales cadencent ces assemblées lausannoises qui accueillent les meilleurs artistes de la ville, ainsi que de nombreuses célébrités de passage. Parmi celles-ci se trouvent des figures dominantes de la scène musicale européenne venant de France, des régions germaniques et d'Italie, comme l'a démontré Jacques Burdet dans son étude pionnière et très documentée sur *La Musique dans le pays de Vaud sous le régime bernois* (1963). Les deux concerts du tout jeune Wolfgang Amadeus Mozart les 15 et 18 septembre 1766 constituent les temps forts de ces rencontres musicales¹. En 1781, Regina Strinasacchi – violoniste italienne de grand talent pour laquelle Mozart écrit sa *Sonate pour piano et violon en Si bémol majeur* (KV454) en 1784 – séjourne dans la ville² et, l'année suivante, c'est au tour de la cantatrice allemande Gertrude Elisabeth Mara³, puis de Dominique Bideau, violoncelliste de Paris, de Joseph Blangini⁴, ténor turinois ou encore, en 1792, d'Antonio Lolli⁵, violoniste virtuose bergamasque... la liste est longue⁶! La bonne société vaudoise se délecte de concerts, certes, mais elle se livre également sans mesure à la pratique instrumentale et vocale, comme nous le verrons par la suite.

Cette grande fresque sonore semble inspirer l'historien anglais Edward Gibbon, de retour à Lausanne pour un troisième séjour. Confortablement installé sur les rives du Léman, il décide d'organiser un grand concert le 25 avril 1792 dans sa demeure de la Grotte. La famille de Charrière de Sévery, très proche de Gibbon, participe activement à la préparation de cet événement, comme l'atteste ce commentaire extrait du journal de Catherine de Sévery rédigé quelques jours plus tôt, soit le jeudi 19 avril 1792: «Le temps a été horrible et froid. La société a été chez Me Polier. Minette a été chez Henriette. Wilhelm chez la D'Aguesseau et les St-Cierges. Il avait dîné chez Gibbon. On a eu mille peines pour ranger le concert de Gibbon pour le mercredi

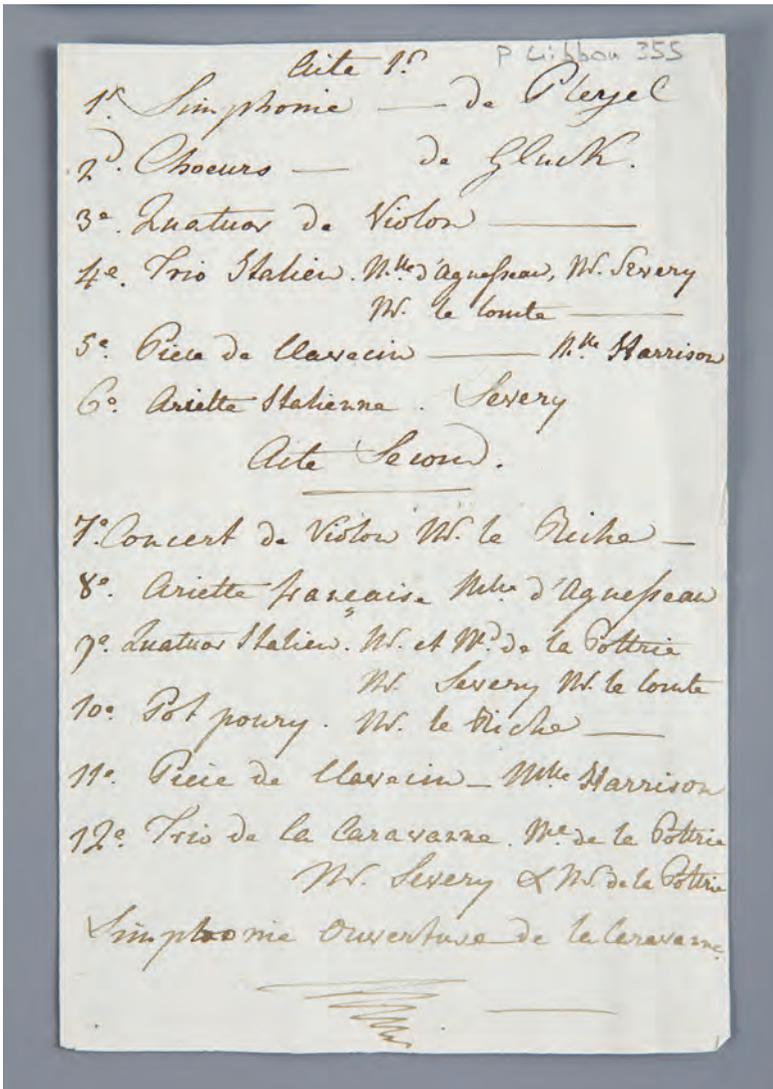
25^e»⁷. *Les mille peines pour ranger le concert* font certainement référence au nombre important de musiciens qu'il fallait placer dans le sobre salon de Gibbon: «Sa maison était arrangée avec goût, mais sans aucun faste, sans aucune magnificence; elle était en harmonie avec son esprit sage, & bien inutilement aurait-il multiplié les ornements dans sa demeure, les étrangers qui venaient le chercher n'y auraient jamais vu que lui»⁸. Le dimanche 22 avril 1792, Catherine ajoute dans son journal: «Répétition du concert chez Gibbon»⁹. Les Sévery sont donc bien impliqués dans l'organisation de ce concert. Enfin, Catherine confirme le succès de la soirée: «Grand concert chez Mr Gibbon qui a parfaitement réussi»¹⁰.

Un événement de cette envergure devrait laisser des traces dans les archives de Gibbon. Or, le *Livre des comptes de la dépense de la maison de monsieur Gibbon commencé par Dussaut le 1^{er} septembre 1791*¹¹, ne présente aucune preuve de paiement particulier pour le mois d'avril 1792. Les frais de la soirée sont-ils passés sous la rubrique *dépense du ménage du mois d'avril* ou *dépense personnelle de Monsieur*? Ces chiffres ne sont pas particulièrement élevés en regard des autres mois et n'apportent donc aucun indice. La famille de Sévery aurait-elle assumé les dépenses? Un récit de Gibbon relatif à l'organisation d'un bal en 1791 répond partiellement à la question. L'historien déclare assurer les frais de la soirée et en confier les tâches organisationnelles à Catherine de Sévery et son fils Wilhelm¹²:

J'aurais bien sincèrement désiré la présence de Maria [fille aînée des Sheffield] pour embellir un bal que j'ai donné le 29 mars à la meilleure compagnie de Lausanne, natifs et étrangers, avec l'aide des Sévery, surtout de la mère et du fils, qui dirigèrent les apprêts et firent les honneurs de la *Fête*. Elle commença vers les sept heures du soir, l'assemblée composée d'hommes et de femmes était agréable et contente, la musique bonne, l'éclairage splendide, les rafraîchissements abondants. À minuit, cent trente personnes se mirent à table pour un très bon souper; à deux

heures je gagnai mon lit dans une chambre d'angle, et au déjeuner j'appris que le reste des vétérans ou jeunes troupes, Sévery et sa sœur à leur tête, avaient achevé la dernière danse à sept heures moins un quart. Cette magnifique réception m'a procuré un grand crédit, et la dépense était plus raisonnable que ce que vous pourriez l'imaginer. Il s'agit là d'un événement extraordinaire, mais je donne souvent des dîners et en été j'ai une assemblée chaque dimanche soir.¹³

Fig. 1. Programme du concert chez Edward Gibbon, 25 avril 1792. ACV, cote P Gibbon 355.



Ce bal fait l'objet d'un petit commentaire dans le journal de Catherine de Sévery: «Bal de Mr Gibbon. Il y a eu environ ou passé 150 personnes. Il en a soupé passé 130. On a veillé jusqu'à 7h: nous avons vu lever le soleil, qui était superbe, tout a été gai et a bien réussi»¹⁴. Malgré la tonalité extraordinaire de l'événement, les frais occasionnés par cette fête étaient relativement peu importants d'après Gibbon¹⁵. À en croire l'historien, son agenda était constellé d'invitations mondaines et les dépenses engendrées par ces réceptions (nourriture, boisson, etc.) devaient probablement être comprises dans son budget mensuel dont une grande partie, il est vrai, était destinée à l'achat de denrées alimentaires¹⁶. Curieusement, aucune trace de paiement de musiciens engagés pour les bals ou le concert ne figure dans ce livre de comptes.

Répertoire musical

Grâce au programme retrouvé dans le fonds Charrière de Sévery, on sait que le grand concert gibbonien du 25 avril 1792 s'articule en douze temps musicaux ponctués d'une pause divisant le concert en deux actes [fig. 1]. Deux versions manuscrites de ce programme sont disponibles et se complètent¹⁷. Les différences et ajouts sont indiqués entre crochets :

Acte Premier	
1.	Symphonie de Pleyel [= Symphonie]
2.	Chœurs de Gluck [= Chœurs]
3.	Quatuor de violon
4.	Trio italien. M ^{lle} d'Aguesseau, M. Sévery, M. le Comte
5.	Pièce de clavecin. M ^{lle} Harrison
6.	Ariette italienne. Sévery
Acte Second	
7.	Concert de violon M. Le Riche
8.	Ariette française M ^{lle} d'Aguesseau
9.	Quatuor italien. M. et M ^{de} de la Pottrie, M. Sévery, M. Le Comte
10.	Pot pourri. M. Le Riche [= n. 11 pot pourri de violon. M Le Riche]
11.	Pièce de clavecin. M ^{lle} Harrison [= n. 10]
12.	Trio de la Caravane. M ^{de} de la Pottrie, M. Sévery & M. de la Pottrie [= Trio français M. et M ^{de} de la Pottrie & M. de Sévery]
[s.n.]	Symphonie Ouverture de la Caravane [= n. 13. Symphonie]

Terzetto del P.^o Angelo Tarchi
Largo n. troppo

Violino
Oboe
Corni in b
Corni in E
Viola
Fagotto
Soprano
Tito

Largo n. tanto

son prigionier lo vedo son prigionier lo

Subito

All. Charrière de Sévère, Ck 19

Fig. 2. Terzetto composé par le compositeur Angelo Tarchi en 1790. ACV, cote P Charrière de Sévère, Ck 19.

Sur les treize pièces au programme¹⁸, seules les deux premières sont attribuées à un compositeur. La *Symphonie* (n. 1) est l'œuvre d'un compositeur austro-français contemporain de Gibbon, Ignace Joseph Pleyel (1757-1831)¹⁹. Quant aux *Chœurs* (n. 2), ils figurent au catalogue de Christoph Willibald Gluck (1714-1787), compositeur autrichien décédé cinq ans plus tôt, célèbre pour ses opéras dans les styles italien et français ainsi que pour sa réforme. Pleyel était joué partout en Europe en cette fin de siècle et son nom devait certainement résonner dans les esprits éclairés des Lausannois. Entre 1778, date de sa première symphonie, et 1792, année du concert chez Gibbon, Pleyel composera 26 symphonies. L'absence d'indication dans le programme de Gibbon concernant la tonalité, le nombre de mouvements ou l'instrumentation rend l'identification de la symphonie impossible. Concernant Gluck, les mélomanes lausannois avaient déjà eu le plaisir de découvrir sa musique en 1783, quelques années après la célèbre querelle parisienne entre Gluckistes et Piccinnistes. Georges Deyverdun, ami proche de Gibbon et propriétaire de la Grotte, rédige un compte rendu de deux spectacles donnés par une troupe professionnelle ayant mis à l'honneur Gluck et Piccinni, soulignant par la même occasion le goût prononcé des Lausannois pour la *mode* parisienne :

On nous a donné, les autres jours, des opéras comiques très connus... Mais enfin, pour nous mettre au ton de la bonne ville de Paris et nous engager à prendre parti entre Gluck et Piccinni, on nous donna mercredi la *Descente d'Orphée aux Enfers*, grand opéra de Gluck et hier, *Roland*, grand opéra de Piccinni. Mes lecteurs comprendront bien que les grands opéras ont été donnés petitement, mais au travers de cette petiteesse, on n'a pas laissé d'être frappé des chœurs de l'Orphée, surtout de celui des Enfers.²⁰

Les chœurs mentionnés en deuxième position dans le programme de Gibbon sont sans doute ceux de l'*Orphée* de Gluck, opéra italien composé en 1762 sur un livret de Calzabigi et traduit en français en 1774 par Moline d'après le livret original. Si les mélomanes du chef-lieu vaudois connaissaient les œuvres de Gluck et probablement celles de Pleyel, force est de constater que seuls ces deux noms figurent sur le programme de salle, laissant orphelins les quatuor, trio, pièce de clavecin, concert de violon, pot-pourri et ariette.

Cependant, un lot de partitions manuscrites²¹ ayant appartenu à la famille de Charrière de Sévery jette un nouvel éclairage sur l'identité supposée du *Trio italien* (n. 4). Dans ce groupe de documents se trouve un *Terzetto* [fig. 2] – faisant dialoguer Epponina, Sobino et Tito – extrait

probablement de l'opéra *Giulio Sabino* composé en 1790 par le Napolitain Angelo Tarchi (1760-1814), installé alors à Paris. Connaissant le désir irrésistible des Lausannois de se mettre au diapason parisien, il est fort probable que derrière le *Trio italien* se dissimule le *Terzetto* de Tarchi. La date de composition de l'opéra et le lien qu'entretient le compositeur avec Paris viennent renforcer cette hypothèse.

Enfin, les deux dernières œuvres du concert de 1792 semblent renvoyer par leurs titres à un auteur particulier : *Trio de la Caravane* et *Symphonie ouverture de la Caravane* (n. 12-13). Il s'agit très certainement d'extraits de l'opéra-ballet en trois actes intitulé *La Caravane du Caire*²² d'André Grétry (1741-1813), un compositeur français contemporain de Gibbon. Cette œuvre obtint un succès notoire à sa création, à Fontainebleau, le 30 octobre 1783. Joué et rejoué à Paris jusqu'en 1829, l'opéra se déclina en près de 500 représentations et connut une vogue telle que l'on en reproduisit des motifs sur des indiennes²³ [fig. 3]. Entre 1768 et 1788, des opéras de Grétry et de Gluck, mais également de Paesiello, Pergolèse, Martini, Monsigny, Sacchini, Rousseau ou Piccinni, sont représentés par des troupes françaises à Lausanne²⁴. Les Lausannois fréquentaient donc depuis longtemps les œuvres de Grétry, le compositeur d'opéra le plus joué dans le Pays de Vaud. Par ailleurs, un autre témoignage vient confirmer ce contrepoint serré entre Paris et Lausanne : une lettre de Catherine de Sévery, datée du 7 mars 1788 et adressée à son fils Wilhelm, alors en voyage à Londres avec Gibbon, décrit une soirée musicale chez M. d'Orges de Waalwyck. Ce jour-là, *Le Roi Théodore*, opéra de Paesiello – créé à peine six mois plus tôt, soit en 1787, à l'Académie royale de musique de Paris – était au programme. Cette partition se trouve dans le même lot de partitions manuscrites ayant appartenu aux Charrière de Sévery²⁵. Ainsi, Pleyel, Gluck, Tarchi et Grétry sont mêlés à une sorte de concert des Nations invitant l'Autriche, la France et l'Italie dans le salon musical de Gibbon, alors bien éloigné de son Angleterre natale.

> Fig. 3. Indienne illustrant l'opéra-comique *La Caravane du Caire*, manufacture Petitpierre & C^{ie}, Nantes, [v. 1790]. MNS, inv. LM 171609.

La manufacture Petitpierre a été fondée par deux frères neuchâtelois, originaires de Couvet et installés à Nantes au début des années 1770.



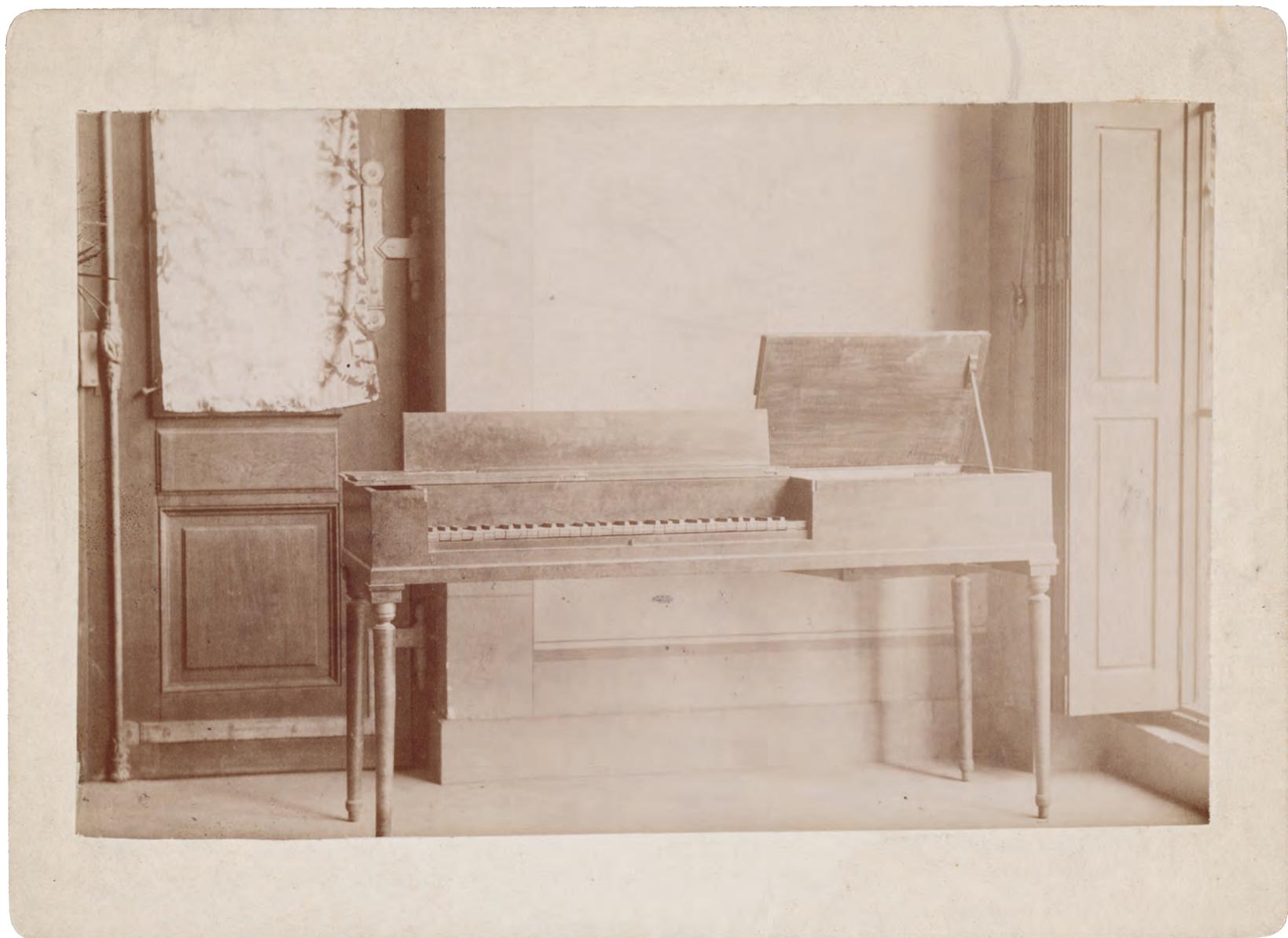


Fig. 4. Photographie anonyme, [v. 1895]. MHL, inv. P.2.D.23.G.002.

Selon l'inscription qui accompagne la photo, ce pianoforte [ou piano carré] a été photographié à la Grotte peu avant la démolition du bâtiment. Les archives ne permettent toutefois pas de déterminer si l'instrument s'y trouvait déjà à l'époque de Gibbon.

Musiciens

À la Grotte, le soir du 25 avril 1792, les amis de Gibbon ont pu entendre des œuvres destinées à des formations instrumentales à géométrie variable, allant du petit orchestre (symphonie, ouverture) au pot-pourri pour violon et pièces de clavecin destinés à un jeu soliste. La liste des interprètes²⁶ jouant dans l'orchestre est généreuse et conjugue instruments à cordes frottées, bois et cuivres pour un mélange de timbres associant violons, altos, basses, flûte, clarinette, cors, sans oublier l'accompagnement du clavecin ajoutant une touche *pizzicato*. Deux musiciens de l'orchestre sont également chanteurs : M. Le Comte (altiste) tient une partie vocale dans le *Trio italien* ainsi que dans le *Quatuor italien*, M. de la Pottrie (basse) chante dans le *Quatuor italien* et dans le *Trio de la Caravane*. À cette palette sonore de seize instrumentistes s'ajoute le concours de quatre autres musiciens amateurs, signalés dans le programme : Mlle Harrison au clavecin et, au chant, Mlle d'Aguesseau, Mme de la Pottrie et M. Sévery.

Parmi les musiciens de l'orchestre, certains exerçaient la musique professionnellement et leur participation était rémunérée. Jean Bartholomé Donny (1762-1819)²⁷, par exemple, est organiste et violoniste. Il est en relation avec la famille de Sévery par le biais de son oncle, Jean-André Nübe (1730-1804)²⁸, actif à Lausanne depuis 1757 et joueur de divers instruments comme le basson, le violon et l'alto. Ignace Le Comte (1747-1818)²⁹, fils d'un violoniste et maître de danse de Turin, s'installe dans le chef-lieu vaudois en 1783 et y exerce le métier de professeur de violon tout en organisant diverses manifestations musicales, comme la fête du 14 avril. D'origine alsacienne, Ignace Stadel (1740-1826) est connu à Lausanne dès 1774 comme maître de violon et de clavecin et joue régulièrement dans l'orchestre de Le Comte³⁰. Quant à la famille Hoffmann, plusieurs témoignages évoquent l'existence d'un petit ensemble instrumental constitué du père Hoffmann (1713-1789) et de ses fils animant sur demande les bals de la ville dont ceux organisés par les Sévery. Le père et son fils aîné, Jacob (1755-1809), étaient violonistes et l'un d'eux devait jouer de l'alto, alors que Jean-Georges fils (1759-1817) – désigné probablement comme « Hoffmann cadet » dans le programme de 1792 – était chef de la musique militaire de Lausanne et tenait sans doute la partie du cor chez Gibbon³¹. Enfin, M. Le Riche est probablement Jean-Baptiste Leriche, qui joue en tant que violoniste au *Concert Spirituel* à Paris en 1789. Sa présence est aussi attestée par le journal de Catherine de Sévery³². D'autres instrumentistes de l'orchestre étaient des amateurs éclairés, à l'exemple MM. de la Pottrie, Polier de Loys et d'Apples³³.

À en croire le témoignage de Catherine de Sévery du 7 mars 1788, réunir autant de musiciens – une vingtaine – signifie convoquer tous les interprètes de la place : « Il y a eu hier un concert chez Waalwyck. Tous les musiciens de la ville. Il y en avait plus de vingt »³⁴. Ces musiciens sont-ils tous des professionnels, gagnant leur vie en jouant et en enseignant ? À Lausanne, en cette deuxième moitié du XVIII^e siècle, la présence de plusieurs professeurs de musique – musiciens professionnels susceptibles de participer à des concerts – est attestée par un règlement entré en vigueur en 1782 et visant un contrôle renforcé des activités des maîtres de toutes les disciplines :

Il ne sera permis à personne de donner en cette ville des leçons dans les sciences et arts [...] qu'après en avoir obtenu la permission du Conseil, qui prendra connaissance de la réalité des talents [...]. Chaque mois devra être composé de vingt leçons d'une heure chacune [...]. Et voici ce qu'on décide pour le *prix des leçons par mois : dessin, langues, musique vocale et musique instrumentale* : pour un ou deux d'une même famille L[ivres] 8.³⁵

Les prix et la durée des leçons étaient désormais fixés par le Conseil de Lausanne. Mais quels étaient les instruments enseignés et pratiqués ? Au milieu du XVIII^e siècle, le public des salons avait l'habitude d'entendre un répertoire de chambre destiné au violon et au clavecin, formation instrumentale courante. Quelques années plus tard, dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, le clavecin tombe en désuétude et est remplacé dans toute l'Europe par le pianoforte [fig. 4]. Un bon exemple de ce changement d'esthétique sonore se reflète dans la liste des achats de la famille de Sévery. En décembre 1775, ils acquièrent un pianoforte auprès du facteur bernois Johann Ludwig Hellen puis, en 1796, ils se procurent un modèle de la maison Erard³⁶. C'est à Geneviève Ravissa – claveciniste et cantatrice originaire de Turin – qu'ils confient l'éducation musicale de leur fille Angletine. Wilhelm, lui, se perfectionne dans l'art du chant. De toute évidence, la famille de Sévery s'entourait des meilleurs musiciens et choisissait les instruments les plus réputés, offrant ainsi à leur deux enfants – Wilhelm et Angletine – une éducation digne des grandes familles. Par ailleurs, Salomon de Sévery, leur père, avait pratiqué dans sa jeunesse le violon sous la direction du professeur Jacques Leuthold.

Comme le relève Burdet dans son étude, le goût pour la musique de chambre se manifeste également par le jeu d'autres instruments comme la flûte³⁷, la harpe, le violoncelle, l'orgue, l'épinette, le luth, la viole d'amour, le tympanon, la guitare et la mandoline, ou encore la clarinette.

« Nous avons eu un virtuose en fait de clarinette. Rien n'était si joli : tout ce qu'on peut entendre de plus doux. J'y trouvais du plaisir. C'est, je crois, l'éloge le plus sublime que je puisse t'en faire, car mes organes sont si durs à émouvoir du côté de la musique », écrit Anne de Chandieu dans une lettre adressée à Catherine de Sévery en janvier 1775³⁸. Enfin, il semblerait que l'alto fût régulièrement présent pour accompagner les psaumes aux côtés du violoncelle et cela jusqu'à la fin du XVIII^e siècle³⁹. Lausanne comptait ainsi de nombreux musiciens, qu'ils soient professionnels ou amateurs. Engager des chanteurs et des instrumentistes pour la soirée du 25 avril 1792 devait être une tâche facile, il suffisait de demander le concours d'artistes *locaux*.

Gibbon mélomane ?

Vu l'importance de ce grand concert de 1792, il convient de se renseigner sur les liens que Gibbon entretenait avec la musique. Était-il un mélomane averti ? Jouait-il d'un instrument ? Dans ses *Mémoires*, aucune référence, pas même une allusion à une pratique musicale remontant à ses jeunes années passées en Angleterre ne transparait. Il n'est donc pas surprenant de lire cette remarque rédigée lors de son deuxième séjour à Lausanne : « La bienséance veut que j'y [les salons privés] paraisse quelquefois ; mais une jeunesse folâtre qui ne sait que rire, chanter, et danser n'est pas précisément ce qu'il me faut »⁴⁰. L'historien ne partage pas non plus de souvenirs de soirées passées à l'opéra⁴¹, à l'exception d'une expérience vécue à Lucca le 9 octobre 1764. Dans une lettre adressée à son père, Gibbon confesse son faible intérêt pour ce genre de divertissement :

Dear Sir, [...] I must acknowledge that I had the least pleasure in what my companion enjoyed I believe the most ; the Opera of Lucca. [...] Of the different tastes which a man may form or indulge in Italy that of musick has hitherto been lost upon me, and I have always had the honesty never to pretend to any taste which I was in reality devoid of.⁴²

Toutefois, d'après l'historien Ernest Gidey, un événement musical survenu cette fois à Rome, dans la basilique de Santa-Maria-in-Ara-coeli, attire l'attention de Gibbon et joue le rôle de catalyseur de l'*Histoire du déclin et de la chute de l'Empire romain* : « Il entend des *poverelli* franciscains chanter les vêpres dans le temple de Jupiter, il a la vision de ce que sera le livre qu'il rêve d'écrire : une histoire de la décadence et de la disparition de l'Empire romain »⁴³. Si ces chants ont séduit l'oreille de Gibbon, qu'en est-il de ses

lectures ? Témoignent-elles d'un intérêt pour la musique ? Les différents catalogues de sa bibliothèque⁴⁴ reflètent les goûts de l'historien dans les domaines de la littérature et de la poésie, de l'histoire, de la philosophie, de la politique, des sciences, de la géographie, etc. Ni partitions, ni écrits sur la musique⁴⁵ n'occupent le cabinet de Gibbon. Cette observation renforce une fois de plus le rôle moteur qu'a dû jouer la famille de Sévery – instruite en matière de musique – dans l'organisation des événements musicaux à la Grotte.

Au temps de Gibbon, le cœur des Lausannois battait non seulement au rythme de la musique, mais également à celui de la danse. Bals, soirées improvisées, fêtes champêtres étaient d'innombrables occasions de gigner : « Au sortir du dîner nous sautâmes quelques contredanses, des allemandes, des ronds », écrit Sabine de Cerjat à son amie Catherine de Sévery ; ou encore « Henriette de Saint-Saphorin se mit au clavecin et on commença à danser avec une fureur incroyable », témoigne Catherine de Sévery en 1792⁴⁶. Parfois, ces bals étaient grandioses, comme par exemple celui de décembre 1767 qui a nécessité un orchestre relativement imposant : « On danse dans deux salles à la fois. On a fait venir une musique de Soleure admirable : quatorze instruments »⁴⁷. Deux cors de chasse, des violons et des flûtes pouvaient servir de toile de fond sonore pour les pas des fervents danseurs.

Comme évoqué précédemment, Gibbon donne lui aussi des bals à son domicile. Pourtant il ne danse pas volontiers, et cela même dans sa jeunesse : « The same reason that carried so many people to the assembly tonight, was what kept me away ; I mean the dancing » écrit le jeune historien le 24 août 1762⁴⁸. La *liste du bal de M. Gibbon du 29 mars 1791*⁴⁹ organisé par Mme de Sévery – et mentionnée plus haut – présente deux colonnes : les invités et les danseurs. Sous Gibbon, seule la colonne « invité » est cochée. En 1791, Gibbon avait 54 ans ; son état de santé ainsi que son embonpoint ne favorisaient certainement pas les agitations des contredanses, comme le rappelle cette anecdote rapportée par Charles Eynard :

Enfin le violon rendit des sons plus forts, et le gros homme, ce n'était rien moins que l'illustre Gibbon, vint prendre la main de M. Tissot, dont la grande figure digne et froide formait le plus parfait contraste avec la sienne ; mais ce n'était point assez, le violon jouait toujours, et tous deux durent faire quelques figures de menuet, à la grande joie de toute l'assemblée. C'était l'acquittement du gage que devait payer Gibbon, dont l'humeur gaie se prêtait volontiers à cette espèce de plaisanterie.⁵⁰

Les *Mémoires* de l'historien confirment cette observation :

I received with kindness and indulgence in the best families of Lausanne [...]. In the arts of fencing and dancing, small indeed was my proficiency; and some months were idly wasted in the riding-school. My unfitness to bodily exercise reconciled me to a sedentary life, and the horse, the favourite of my contrymen, never contributed to the pleasures of my youth.⁵¹

Ainsi, d'après les archives qui nous sont parvenues, Gibbon n'était ni musicien, ni danseur. Ce portrait (a)musical d'un

homme de lettres vient cependant compléter la fresque culturelle et sociale du chef-lieu vaudois en cette fin du XVIII^e siècle : Gibbon s'intègre avec beaucoup d'aisance et participe activement à la vie sociale lausannoise en réunissant ses connaissances à la Grotte. Ses passions étaient de toute évidence bien éloignées de l'univers musical, mais son caractère accueillant et son hédonisme pur l'incitaient à tenir salon en respectant les mœurs de ses chers amis helvétiques. L'écho de ces chaleureuses soirées gibboniennes est peut-être encore audible aujourd'hui à la rue de la Grotte, siège actuel de la Haute École de Musique de Lausanne.

- 1 Jacques Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud sous le régime bernois (1536-1798)*, Lausanne, Payot, 1963, p. 434. Sur le séjour de Mozart à Lausanne, voir Béatrice Lovis et Adriano Giardina (dir.), *Mozart 1766... En passant par Lausanne. Évocation de la vie musicale, lyrique et théâtrale à Lausanne et dans ses environs entre 1766 et la Révolution française*, Lausanne, Vie Art Cité, 2005. En 1766, Gibbon est de retour en Angleterre après son deuxième séjour à Lausanne et n'assista donc pas aux concerts de Mozart.
- 2 *Id.*, p. 430.
- 3 *Id.*, p. 431.
- 4 *Id.*, p. 471.
- 5 *Id.*, p. 430.
- 6 Citons encore les Français Martin Berteau (violoncelliste), Frédéric Duvernois (corniste) et Henri-Jean Rigel (compositeur), les Allemands Tauber (violoniste) et Montchmann (bassoniste), le compositeur italien Zingarelli et le flûtiste Zappa. Voir Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud, op. cit.*, chap. XXI «Concerts donnés par des virtuoses de passage à Lausanne», p. 430-431.
- 7 Journal de Catherine de Sévery, 19 avril 1792, cote ACV, P Charrière de Sévery, Ci 14. L'orthographe des citations a été modernisée.
- 8 «Sur Mr. Gibbon, mort à Londres le 16 de Janvier 1794», *Journal littéraire de Lausanne*, 1794, n° 1, p. 185-186 (article reproduit à la p. 482 de ce volume). Pour de plus amples renseignements sur la demeure de Gibbon, voir l'article de Dave Lüthi publié dans ce volume.
- 9 Journal de Catherine de Sévery, 22 avril 1792, cote ACV, P Charrière de Sévery, Ci 14.
- 10 *Id.*, 25 avril 1792.
- 11 ACV, P Gibbon 3.
- 12 Gibbon n'a eu ni femme ni enfant. Il semble naturel dans la société du XVIII^e siècle de confier les tâches organisationnelles à une femme de maison.
- 13 Lettre à Lord Sheffield, 9 avril 1791, in Gibbon, *The Letters*, t. III, p. 219. D'après Sévery, *La Vie de société dans le Pays de Vaud*, vol. 2, p. 51.
- 14 Journal de Catherine de Sévery, 29 mars 1791, cote ACV, P Charrière de Sévery, Ci 14.
- 15 Pour un événement de dimension plus ou moins équivalente, Catherine de Sévery relève dans son journal le 7 mars 1791 : «Notre bal a eu lieu. Il y a eu entre 120 et 130 personnes pendant le jour. Il en est resté près de 80 à souper. Il a manqué 32 femmes de celles qui n'avaient pas refusé d'emblée, on a dansé jusqu'à 4 heures. La soirée a paru très jolie, et nous a couté 15 louis» (ACV, P Charrière de Sévery, Ci 14).
- 16 Voir l'article de Frederick Lock dans le présent volume.
- 17 ACV, P Gibbon 355 et 356. Ces deux programmes sont certainement de la main de Wilhelm de Sévery.
- 18 On notera qu'une version du programme omet le chiffre 13. Ce nombre est fréquemment absent dans les programmes et partitions. Par exemple, les recueils de *Sonates*, de *Concertos*, etc. sont généralement organisés par groupe de 6 et de 12.
- 19 L'indication «Pleyel» dans le programme ne livre pas de prénom. Toutefois, seul le père Ignace Joseph peut être l'auteur de la *Symphonie* interprétée chez Gibbon. En effet, le fils de ce dernier, Camille Pleyel (1788-1855), et sa belle-fille Marie Moke Pleyel (1811-1875), tous deux compositeurs, sont trop jeunes en 1792 ou pas encore de ce monde (voir *Grove Dictionary online*, consulté le 2 juin 2019).
- 20 Georges Deyverdun, «Nouvelles de divers endroits» (1782-1784), adressées à la baronne de Saussure de Bercher, cité dans Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud, op. cit.*, p. 462. À la fin de son compte rendu, Deyverdun relève : «Nous voilà donc enfin comme à Paris, Gluckistes et Piccinnistes. En général, il nous a semblé que la musique de Gluck avait plus de majesté, plus de variété, plus d'originalité, et une expression adaptée d'une manière plus sévère à la situation du moment. Nous avons cru nous apercevoir que nous étions du petit nombre, mais cette remarque n'est pas faite pour nous déconcerter».
- 21 ACV, P Charrière de Sévery, Ck 19.
- 22 Un autre candidat potentiel pourrait être Franz Aspelmeier, compositeur autrichien. Ce dernier écrit en 1761 *La Caravane turque* alors qu'il vient d'intégrer ses fonctions de compositeur de ballet au Kärntnertortheater de Vienne succédant à Gluck. Cependant, cette œuvre est aujourd'hui perdue et aucune trace d'une exécution lausannoise d'œuvres de Aspelmeier n'est connue.
- 23 Voir Helen Bieri Thomson et alii, *Indiennes, un tissu révolutionnaire le monde!*, cat. expo., Château de Prangins, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2018, p. 182.
- 24 Sur la vie lyrique vaudoise, voir Béatrice Lovis, *La Vie théâtrale et lyrique à Lausanne et dans ses environs dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (1757-1798)*, thèse de doctorat, Université de Lausanne, 2019, vol. 1, chap. «Les professionnels du spectacle dans le Pays

- de Vaud» et vol. 2, p. 495-510; Olivier Robert, «Musique et représentation dans le Pays de Vaud», in Lovis et Giardina (dir.), *Mozart 1766...*, op. cit., p. 82; Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud*, op. cit., p. 545-547 et p. 458.
- 25 Une copie manuscrite contenant un extrait du *Roi Théodore* se trouve aux ACV, P Charrière de Sévery, Ck 19.
- 26 «Violons 1^{res} / Le Riche / Donay / d'Apples / Donny / R[iv ?]jediguer / Stade. // Alto / Comte / Hoffmann 2^d / Nube. // Flute & Clarinette / Hoffmann / Verrey. // Cors / Hoffmann Cadet / Martinet // Basses / M^r de la Pottrie / Polier de Loÿs / M[er ?]nnet.» (ACV, P Gibbon 354).
- 27 Voir Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud*, op. cit., p. 377-378; Morren, *La Vie lausannoise au XVIII^e siècle*, p. 451.
- 28 En 1767, Nübe est reçu en qualité d'habitant de la ville. Le recensement de 1798 atteste qu'il résidait au numéro 16 de la place de Saint-François. Des archives le concernant sont conservées dans le fonds Bridel du Musée historique de Lausanne (informations fournies par Béatrice Lovis). Voir aussi Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud*, op. cit., p. 347, 460, 466, 469, 478-479.
- 29 *Id.*, p. 378, 481-482, 478. En 1798, Le Comte habitait au 2^e étage du 17 rue de la Mercerie.
- 30 *Id.*, p. 426, 269, 478 et Morren, *La Vie lausannoise au XVIII^e siècle*, p. 24.
- 31 Voir Georges-Antoine Bridel, «Une famille de musiciens lausannois: les Hoffmann», *RHV*, n° 48, 1940, p. 203-204 et Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud*, op. cit., p. 476-477.
- 32 Jean-Baptiste Leriche est l'auteur de plusieurs recueils gravés publiés à Paris. Voir François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin-Didot, 1878, t. V, p. 279; Journal de Catherine de Sévery, 7 avril 1792 et 20 avril 1792, cote ACV, P Charrière de Sévery, Ci 14. On notera que dans son index onomastique, Burdet mentionne un certain Jean-Alexandre Le Riche, mais il y a certainement un problème d'identification. Nous remercions Béatrice Lovis pour son aide.
- 33 Aussi présents sur la liste, MM. Donay, Rivediguer, Verrey, Martinet et Mennet (ou Monnet?) n'ont pas pu être identifiés.
- 34 Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud*, op. cit., p. 427.
- 35 *Id.*, p. 485-486.
- 36 *Id.*, p. 445-446. Sur la production d'Hellen, voir Jean-Claude Battault et Pierre Goy, «Les petits pianoforte de Hellen», *Musique, images, instruments*, n° 6, 2004, p. 49-66; Patrick Montan-Missirlian, «Die Dringlichkeit der Diversität im Tasteninstrumentenbau des 18. Jahrhunderts: das Beispiel der Hellen-Werkstatt in Bern», in André Blum et alii (dir.), *Diversität. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Würzburg, Königshausen & Heumann, 2016, p. 325-348.
- 37 Les Sévery se procurent deux flûtes en 1749, voir Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud*, op. cit., p. 447.
- 38 Extrait de lettre cité dans *id.*, p. 449.
- 39 *Id.*, p. 348.
- 40 Ernest Giddey, «Gibbon à Lausanne», in Pierre Ducrey (dir.), *Gibbon et Rome à la lumière de l'historiographie moderne*, Genève, Droz, 1977, p. 33.
- 41 À Londres, Gibbon aurait pu entendre des opéras de Georg Friedrich Haendel par exemple au 1^{er} théâtre de Covent Garden ouvert en 1732. Voir Harold Rosenthal et John Warrack, *Guide de l'opéra*, Paris, Fayard, 1986, p. 180.
- 42 Gibbon, *The Letters*, t. I, p. 183.
- 43 Giddey, «Gibbon à Lausanne», art. cit., 1977, p. 36.
- 44 Voir *Catalogue des livres de la bibliothèque d'Ed. Gibbon mise en vente à Lausanne*, Lausanne, Emanuel Vincent fils, 1832 et Keynes, *The Library of Edward Gibbon*.
- 45 On pense notamment aux écrits sur la musique de Charles Burney, auteur anglais contemporain de Gibbon: *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period, to which is prefixed, a Dissertation on the Music of the Ancients*, London, Ch. Burney, 1776-1789, 4 vol.
- 46 Extraits de lettres cités dans Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud*, op. cit., p. 428-429.
- 47 *Id.*, p. 456.
- 48 Edward Gibbon, *Miscellaneous Works of Edward Gibbon, Esquire. With Memoirs of his Life and Writings, composed by Himself*, éd. Lord Sheffield, London, Strahan, Cadell, Davies, 1796, vol. 1, p. 100.
- 49 ACV, P Gibbon 353, liste manuscrite des invités et des danseurs. Sur 117 invités, 47 danseurs sont inscrits. Ce document est très certainement rédigé par Catherine de Sévery: «Wilhelm doit avoir invité 20 ou 25 danseurs de bouche [oralement]».
- 50 Charles Eynard, *Essai sur la vie de Tissot*, Lausanne, Marc Ducloux, 1839, p. 335.
- 51 Gibbon, *Miscellaneous Works*, op. cit., vol. 1, p. 56.