

Servir un roi en musique

Alors que Louis XIV imagine la cour de Versailles, érige son cadre, institue ses corps de métiers et nomme ses acteurs quotidiens, il transforme le métier de musicien de cour. Jusque là, travailler à la cour de François I^{er} ou de Henry IV, être maître de musique de la reine ou professeur de luth des Enfants de France représente bien sûr une charge très honorifique. Mais, après que la Cour se soit installée à Versailles, le prestige du musicien acquiert une dimension nouvelle et devient le but de toute carrière un tant soit peu ambitieuse. Travailler à Versailles, travailler pour le roi, c'est faire acte d'engagement politique et esthétique. Le moindre geste, la moindre intention, devient élément d'une hégémonie nationale en pleine expansion.

Les contraintes quotidiennes sont pourtant lourdes : les honneurs accordés aux surintendants de la musique de la Chambre ou aux sous-maîtres de la Chapelle – l'anoblissement ou la croix de l'ordre de Saint-Michel pour certains – ne récompensent un service zélé souvent que bien tard. La machine musicale de Versailles, avec son aspect répétitif, ses lourdeurs institutionnelles, son protocole complexe, absorbe les musiciens au point de ne plus guère leur laisser la possibilité de composer, de voyager et d'élargir leur horizon. Enfermée sur elle-même, une puissante « école versaillaise » vivra ainsi aux portes du château, rassemblant sur près d'un siècle les MICHEL-RICHARD DE LALANDE, FRANÇOIS COLIN

DE BLAMONT, BERNARD DE BURY, ANTOINE BLANCHARD ou FRANÇOIS GIROUST.

À la Chapelle, les sous-maîtres sont chargés de superviser la musique des offices quotidiens : les motets exécutés doivent être répétés la veille ou l'avant-veille ; il faut répartir les versets aux différents solistes, faire travailler le chœur, tout en assurant un enseignement de qualité aux jeunes enfants (les pages) reçus à la Cour. C'est donc un, deux ou trois rendez-vous journaliers qui rassemblent cette phalange d'interprètes. Il faut veiller à la présence de chacun, aux malades, aux excusés, faire copier les partitions, les récupérer et les classer avant qu'elles ne réintègrent la bibliothèque musicale du roi...

Le surintendant de la musique de la Chambre a plus à faire encore. Alors même que les concerts d'appartement se déroulent deux ou trois fois par semaine, il doit fournir de la musique et des interprètes pour les intermèdes des comédies et des tragédies données en alternance, et préparer les fêtes qui ne manquent pas dans le protocole versaillais. Naissances, mariages, victoires militaires, visites officielles ou tout simplement promenades et collations sont autant d'occasions de faire entendre un nouveau divertissement, un petit opéra ou un compliment chanté. Le corps de musique assemblé pour l'occasion et constitué selon les nécessités du concert (quelles voix, quels instruments, quel effectif de chœur ?) a répété pendant plusieurs jours, voire plusieurs semaines, sous la houlette du surintendant et du maître de musique. Composer la musique, la faire copier, la diffuser, répartir les rôles, organiser

la journée de travail, transporter les instruments, les accorder... voilà autant de tâches, fort ingrates pour certaines, qui étaient de la responsabilité du surintendant. Bien sûr, un personnel nombreux le secondait au quotidien. Sous le règne de Louis XV, COLIN DE BLAMONT pouvait ainsi se reposer sur la vigilance du *Sieur Bourdet*, « accordeur de clavicin », de Michel Collet, « porteur des instruments de la musique du roi », du *Sieur Chiquelier*, « garde des instruments de musique de la Chambre du roi », des *Sieurs Le Noble et Lallemand*, ordinaires de la musique du roi et copistes, du *Sieur Ballard*, « imprimeur de la musique du roi » pour tous les livres de musique et de paroles... Signalons pour l'anecdote les tâches plus ingrates encore du *Sieur Brice*, « distributeur des partitions de musique », du *Sieur Bertheville*, « tapissier de la Chambre, pour avoir fait porter les tabourets de la salle de la comédie à l'antichambre de la reine les jours des concerts », ou celle du *Sieur Brière fils*, qui reçut à plusieurs reprises des gratifications « pour ses peines et soins d'avoir piqué les musiciens absents, et marqué ceux qui étaient présents aux concerts ».

Mais cette imposante machine restait à la merci des impondérables... incertitudes du temps ou caprices des princes. Combien de projets furent mis à mal par une pluie battante ou un vent trop fort ? Combien de théâtres éphémères furent inutilement construits dans le parc ? Combien de barques chargées de musiciens ne purent quitter les berges du Grand Canal ? Combien de promenades durent être inopinément annulées... ? Parfois même – et sans raison prévisible – les monarques congédiaient les artis-

tes sans plus de forme : la reine n'annula-t-elle pas un concert prévu le 20 mai 1738 à Fontainebleau « quoique les musiciens de Paris fussent arrivés » ? Ou celui du 27 avril 1748, alors que « la musique était prête à commencer à six heures » ? Le plus souvent toutefois, un événement familial ou politique d'importance nécessitait de revoir le calendrier des musiciens de la Cour : un accouchement, un décès, le départ du roi en campagne...



Gérer mille soucis, combiner mille impératifs, se plier aux exigences les plus déroutantes. Tel est le quotidien des musiciens de la Cour. Mais, au-delà de ces contraintes – ou peut-être grâce à elles – les élus prennent pleinement conscience d'intégrer un corps d'élite voué à la gloire du roi et de la Nation.

[BD]

La musique de la Chambre

La musique de la Chambre du roi était l'un des services les plus importants de la Couronne. C'était aussi l'un des plus complexes. Elle réunissait tous les interprètes nécessaires à la vie musicale de la Cour, tant pour l'Ordinaire que pour l'Extraordinaire : en ce sens, les services rendus étaient comparables à ceux de la Bouche ou du Logis du roi. Les origines de la Chambre remontaient à François I^{er}, qui décida de différencier les divertissements intimes (assignés à la Chambre) des musiques de parades et de cérémonies publiques (du ressort de l'Écurie). C'est sous le règne de Louis XIV que la distinction Chambre-Chapelle-Écurie fut la plus nette. Au XVIII^e siècle, les frontières s'estompèrent progressivement jusqu'à la fusion des trois corps en un seul, décrétée par Louis XV en 1761 par mesure d'économie.

La musique de la Chambre était placée sous la haute autorité du Grand Chambellan, déléguant son pouvoir aux deux Premiers Gentilshommes. Ces derniers, ainsi que leurs deux survivanciers, étaient de service une année sur quatre. Ils assumaient alors, seuls, la direction des services de la Cour et des spectacles de Paris lorsque ceux-ci étaient placés sous leur tutelle, ce qui arriva à plusieurs reprises au cours du XVIII^e siècle. La gestion financière de la Chambre était assurée par les Secrétares d'État : initialement au nombre de quatre, ceux-ci tenaient à jour les états de paiement du personnel. À ce titre, ils autorisaient (ou non) la création de troupes de théâtre,

les transferts de comédiens, l'accueil exceptionnel de chanteurs ou d'instrumentistes de passage... ils étaient donc quotidiennement sollicités par les Menus Plaisirs. Certains Secrétares d'État occupèrent leur poste durant de longues années : sous le règne de Louis XV par exemple, seuls deux princes se relayèrent à cette charge, le comte de Maurepas (de 1716 à 1749) et le duc de La Vrillière (de 1750 à 1775).

À la tête du corps musical de la Chambre se trouvaient deux surintendants, deux maîtres de musique et deux compositeurs, servant tous par semestre. De par son statut, le surintendant de la musique de la Chambre était l'égal du sous-maître de Chapelle, de l'intendant des Menus Plaisirs et des Premiers Écuyers de la Grande et de la Petite Écurie. Mais c'est sans doute à lui qu'incombaient le plus de tâches, aussi nombreuses que variées. Le surintendant était le véritable directeur de la musique royale profane et pouvait même intervenir dans d'autres domaines, comme celui de la musique religieuse (notamment lors de célébrations d'événements majeurs tels qu'un mariage princier, une naissance royale ou une victoire militaire). Il avait la main mise sur la programmation musicale de la Cour et administrait, en direct (mais sous le contrôle du Secrétaire d'État), l'extraordinaire budget dédié à la musique au sein du département des Menus Plaisirs. La transmission de la charge se faisait par survivance : le titulaire choisissait son successeur et le proposait à l'agrément du roi ou de son représentant. Entre l'installation de la Cour à Versailles et la suppression du corps de musique du roi, les deux semestres furent successivement occupés par BOESSET,

LULLY, LALANDE, BLAMONT, DESTOUCHES, FRANCŒUR, REBEL, DAUVERGNE, BURY et GIROUST.

Aux côtés du surintendant se trouvait un maître de musique, servant lui aussi par semestre. Il avait avant tout la responsabilité de l'éducation des jeunes pages de la Chambre et supervisait le travail des chanteurs et les répétitions quotidiennes des musiciens. Il pouvait également seconder – voire remplacer – le surintendant dans ses fonctions. Le cumul des charges permettait de retrouver à ce poste les mêmes personnalités, LALANDE, DESTOUCHES, COLIN DE BLAMONT, FRANCŒUR OU REBEL... Enfin, le titre de compositeur de la Chambre n'avait plus, dès la fin du XVII^e siècle, qu'une valeur symbolique qui – plutôt que d'attacher un artiste à la Cour – marquait la reconnaissance du roi pour une carrière exemplaire. Parmi d'autres, RAMEAU se vit décerner cet honneur au milieu des années 1740. Le personnel musical de la Chambre regroupait des chanteurs (hommes et femmes, contrairement à la Chapelle qui ne comprenait que des hommes et des enfants), des pages, l'orchestre des Vingt-quatre Violons du roi (ou Grande Bande), et les Musiciens du Cabinet (luthistes, clavecinistes, violistes, flûtistes...). De structure complexe, la Chambre permettait donc des formations modulables à souhait : elle pouvait fournir des concerts de solistes (pour les auditions particulières du roi ou de la reine), des ensembles vocaux et instrumentaux pour les petits concerts d'appartements, ou des formations plus importantes pour les divertissements, les bals, les ballets, les comédies et les opéras.

Aujourd'hui encore, la configuration exacte de la musique de la Chambre reste assez floue, mêlant indistinctement des artistes d'horizons divers. Un seul constat s'impose : tout au long du XVIII^e siècle, la musique de la Chambre ne cessa de croître jusqu'à devenir aussi importante, sinon plus, que celle de la Chapelle. On en jugera par divers documents d'archives. Le premier, un « *Estat des officiers de la Maison du Roy. Année 1715. Musique de la Chambre.* » indique seulement 5 instrumentistes et 4 chanteurs hommes : sans doute s'agit-il uniquement du noyau central d'un effectif plus large, correspondant peut-être aux « Musiciens du Cabinet » du temps de Louis XIV. Un *État de la France* imprimé en 1718 n'établit déjà plus de distinction entre la Chapelle et la Chambre. À cette période, le personnel musical regroupait : « 6 dessus, 4 demoiselles, 8 hautes-contre, 8 tailles, 8 basses-tailles, 10 basses-contre, 3 avertisseurs, 5 prestres pour assister à l'autel, dont il y



en a 2 dans les basses-contre. Total 50 voix. Instrumens : 6 dessus de violon, 2 hautbois, 2 flûtes allemandes, 3 parties, 4 basses de violon, 5 violles, dont 2 seulement servent alternativement, 3 bassons, 3 organistes (un par quartier), 1 joueur de clavecin : en tout 33 symphonistes, dont il n'y a que 25 ordinaires et les 8 autres servent alternativement. Total : 83 personnes, sans les maîtres et les pages de la musique. » Encore faut-il retrancher de ce personnel les « avertisseurs », « prestres » et « organistes », qui ne servaient qu'à la Chapelle : la Chambre regroupait donc, au maximum, 72 musiciens. En 1758 enfin, une liste de la « *Musique de la Chambre du Roy.* » avance le nombre de 87 musiciens répartis en 24 dessus féminins, 9 hautes-contre, 5 tailles, 11 basses-tailles ou basses-contre et 38 symphonistes.

En plus des musiciens « ordinaires » (appointés à vie par le roi) et des quelques « extraordinaires » (rémunérés pour des prestations ponctuelles ou des remplacements), il convient de faire cas des grands artistes invités – notamment les premiers sujets de l'Opéra – qui n'hésitaient pas à imposer leurs caprices aux surintendants et aux Premiers Gentilshommes de la Chambre. Bien sûr, le traitement de tels artistes n'avait aucune commune mesure avec celui des autres musiciens : des égards conséquents (comme celui de ne pas chanter plusieurs rôles ou de ne pas doubler les chœurs) étaient généreusement complétés par des gratifications en espèces. Ainsi, alors que la pension d'un musicien ordinaire était d'environ 1000 livres par an, la célèbre Camargo – danseuse renommée – reçut un jour 600 livres « pour avoir dansé à Versailles devant Leurs Majestés ». On donna autant à une autre danseuse,



Mademoiselle Sallé (non moins célèbre), pour une seule soirée. Quant au chanteur Pierre Jélyotte, il fut payé 800 livres « par gratification tant pour avoir séjourné à Fontainebleau pendant tout le voyage de l'automne 1738, que pour avoir chanté aux concerts qui ont été exécutés à Versailles ».

Une grande inégalité et une grande souplesse sont donc les caractéristiques premières de ce corps de musique : s'il paraît improbable de recomposer aujourd'hui un état de la musique de la Chambre, on peut toutefois sans mal imaginer la richesse des moyens – financiers et humains – dont disposaient les surintendants pour « mettre en musique » l'Ordinaire et l'Extraordinaire de la Cour.

[BD]

La musique de la Chapelle

Avant d'être bénite en juin 1710, la chapelle du château de Versailles avait connu quatre emplacements successifs. À partir de 1672, un chantier de grande ampleur avait été mené pour doter le palais d'une vraie chapelle palatine, sur deux niveaux avec tribune au premier étage pour permettre au roi de suivre la messe et les offices célébrés au maître-autel. Cette chapelle était située à l'emplacement de l'actuelle salle du Sacre. En 1675, le peintre Le Brun fut même chargé de concevoir un important décor qui ne fut malheureusement pas réalisé. Du fait de la construction de l'aile du Midi, la chapelle fut en effet déplacée au nord, à l'emplacement de l'actuel salon d'Hercule. Ce qui ne devait être qu'une solution provisoire en 1682 dura jusqu'en 1710, principalement en raison des difficultés financières liées aux guerres. La chapelle de 1682 fut donc le lieu principal de l'activité musicale religieuse du Versailles de Louis XIV.

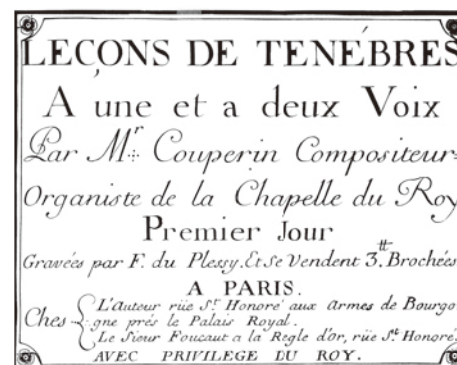
S'il ne dota le palais de son sanctuaire définitif qu'en 1710, Louis XIV se préoccupa très tôt de la qualité de la musique sacrée qu'il était appelé à entendre quotidiennement. À l'orée de son règne personnel, en décidant de remplacer la messe chantée de la plupart des dimanches de l'année par une messe basse en musique, il consacrait l'émergence et favorisait le spectaculaire développement de la musique de la Chapelle. Parmi les formations musicales les plus réputées d'Europe, cette institution regroupait les musiciens et chanteurs chargés essentiel-

lement d'intervenir, à la tribune de la chapelle, pendant la messe basse célébrée quotidiennement en présence du roi. Autour d'un noyau d'officiers ecclésiastiques de la Maison du roi, les effectifs furent l'objet d'un accroissement et d'une laïcisation progressifs. La direction musicale était assurée par un sous-maître, qui, comme la plupart des membres de la musique de la Chapelle, exerçait sa charge un trimestre par an. L'un des sous-maîtres avait en outre la responsabilité de la formation des enfants ou pages de la musique.

Composée exclusivement d'officiers ecclésiastiques de la Maison du roi, la Chapelle de musique doit être distinguée au sein de la musique de la Chapelle, dont elle constituait une formation restreinte et, comme elle, placée sous la dépendance du maître de Chapelle. Elle intervenait spécifiquement lors des grandes fêtes liturgiques de l'année, pour célébrer, au maître-autel de la chapelle, les messes et offices liturgiques chantés en plain-chant. Là encore, Louis XIV se montra continuellement soucieux, par une sévère politique de recrutement, de la qualité vocale des officiants.

La troisième formation musicale appelée à se manifester à la chapelle s'apparentait à une maîtrise de cathédrale. Elle était placée sous la direction des Pères de la Mission, à qui Louis XIV confia la desserte permanente de sa chapelle en 1682. Quotidiennement, la messe était chantée en plain-chant par des prêtres et des frères appartenant à la congrégation des Lazaristes, mais aussi par des séminaristes en formation, ainsi que des enfants de chœur, qui recevaient des cours de chant ecclésiastique dans des locaux dont

certaines existent encore de nos jours dans l'aile du Nord. Dans le cadre de la pratique, alors générale, du plain-chant alterné, l'orgue de la chapelle royale était régulièrement requis pour les messes et offices chantés, tant par les Lazaristes que par la musique de la Chapelle, chacun de ces corps comprenant une charge d'organiste.



L'activité musicale à la Chapelle ne saurait se réduire à celle des intervenants institutionnels. En certaines circonstances particulièrement importantes, la musique de la Chambre, voire celle de l'Écurie, pouvaient s'associer à la musique de la Chapelle. Par ailleurs, contrairement à l'usage commun, certaines femmes purent se faire entendre à la chapelle sous le règne de Louis XIV. Le cadre institutionnel mis en place par Louis XIV fut maintenu par son successeur. Il ne fut profondément modifié que par l'édit d'août 1761 fusionnant la musique de la Chapelle et celle de la Chambre et rattachant la Chapelle de musique à la Grande Aumônerie. Ces soucis d'économie se traduisirent en outre par une réduction des effectifs, sans entraver cependant une nécessaire évolution : de nouveaux instruments, comme les clarinettes et cors,

firent officiellement leur apparition à la tribune de la Chapelle.

Institué par Louis XIV, un atelier de copistes fut chargé de pérenniser un répertoire dont on avait pleinement conscience de l'excellence : sous la direction d'ANDRÉ DANICAN PHILIDOR (vers 1652-1730), d'importantes séries de recueils manuscrits furent réalisées. D'autres manuscrits, provenant notamment des Lazaristes, permettent aussi de mieux connaître le répertoire de la Chapelle royale.

Concernant le plain-chant, un important recueil, compilé par PHILIDOR et connu sous plusieurs versions (dont une, datée de 1691, est conservée à la Bibliothèque municipale de Versailles), contient les messes et principaux offices chantés par la musique lors des grandes fêtes de l'année. Comparé au *Graduale* et *antiphonale* enluminé provenant de l'atelier des Invalides tenu par les Lazaristes (conservé à la Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits), il présente quelques variantes significatives dans la notation du plain-chant, qui rapprochent le recueil de PHILIDOR des versions parisiennes contemporaines.

On sait par Sébastien de Brossard (1655-1730) que la messe *ad imitationem moduli Gaudeamus* de FRANÇOIS COSSET (1610- après 1664) était jouée à la Chapelle royale. Cette messe polyphonique pouvait donc remplacer les parties de l'ordinaire en plain-chant. D'un style plus moderne, la messe à deux chœurs de HENRY DESMAREST (1661-1741) est connue par un recueil manuscrit provenant de la collection constituée au début du XVIII^e siècle pour le comte de Toulouse

(et conservé à la Bibliothèque nationale de France, département de la Musique) : l'indication de noms de membres de la Musique de la Chapelle sur le manuscrit permet de penser qu'il a été recopié sur un original à l'usage de la Chapelle royale.

L'essentiel des sources est constitué par les recueils de motets ou psaumes mis en musique qui étaient exécutés par la musique pendant la messe basse dite chaque jour en présence du roi. Les grands noms de ce répertoire sont ceux des sous-maîtres en fonction à la chapelle : HENRY DUMONT (1610-1684, sous-maître de 1663 à 1683), MICHEL-RICHARD DE LALANDE (1657-1726, sous-maître en 1684), ANDRÉ CAMPRA (1660-1744, sous-maître en 1723), CHARLES-HUBERT GERVAIS (1671-1744, sous-maître en 1722), NICOLAS BERNIER (1665-1734, sous-maître en 1723), Henry Madin (1698-1748, sous-maître en 1738), ANTOINE-ESPRIT BLANCHARD (1696-1770, sous-maître en 1738), JEAN-JOSEPH CASSANÉA DE MONDONVILLE (1711-1772, sous-maître de 1744 à 1758) et bien d'autres, ou, plus exceptionnellement, de compositeurs étrangers à l'institution, comme JEAN-BAPTISTE LULLY (1632-1687). Même si le motet s'est constitué et s'est développé comme forme musicale en dehors de la Chapelle royale, il est évident que cette dernière lui a fourni une tribune de choix et que le goût particulier de Louis XIV pour cette formule lui a assuré un succès considérable en France et en Europe. Au sein de ce genre, une mention particulière doit être faite du *Te Deum*, qui était exécuté aussi pendant la messe basse du roi à l'occasion des événements heureux, ainsi que du *Domine, salvum fac Regem*, qui était chanté

à la fin de chaque messe basse. Il faut noter aussi que, contrairement à d'autres Chapelles d'Europe, celle de Versailles n'hésitait pas à exécuter des compositions musicales anciennes, au point que tout le trimestre (ou quartier) d'octobre-décembre était désigné comme le « quartier des morts », car, d'après le témoignage du duc de Luynes en 1757, on n'y jouait que des œuvres de compositeurs décédés. La disposition des musiciens et des chantres à la tribune de la chapelle est connue par un plan dessiné en 1773 par le bassoniste Jean-Baptiste Métoyen (document conservé à la Bibliothèque municipale de Versailles), qui permet de connaître les deux grands principes de répartition des effectifs : dispersion des sources sonores obtenue par la division, à gauche et à droite, de part et d'autre du sous-maître, des artistes d'un même pupitre, rapprochement des tessitures analogues, vocales et instrumentales.

Sur l'instrument achevé en 1710 par Robert Clicquot (1645-1719) et Julien Tribuot (1663-1722), d'illustres organistes purent faire entendre leurs compositions, tels FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733, en charge jusqu'en 1730), FRANÇOIS DAGINCOURT (1684-1758, en charge jusqu'à sa mort), JEAN-FRANÇOIS DANDRIEU (1682-1738, organiste en 1721) ou LOUIS-CLAUDE DAQUIN (1694-1772, organiste de 1738 à 1760). Le recueil laissé par LUC MARCHAND (1709-1799), organiste à la Chapelle entre 1760 et 1790, est un précieux témoignage sur la pratique du plain-chant alterné dans le cadre des messes et offices chantés.

En 1789, les effectifs musicaux comprenaient trente-neuf chantres et quarante-neuf musiciens, sans compter les

Lazaristes. À la veille de sa disparition, la Chapelle royale pouvait ainsi se prévaloir d'une tradition d'excellence solidement ancrée et soutenue par une structure institutionnelle forte, même après le bouleversement de 1761. Dès les années 1680, la conscience de constituer et de maintenir un patrimoine musical de grande qualité a certainement contribué, en retour, à la stabilité de l'institution. Celle-ci, à l'image de Versailles, a pleinement assumé sa fonction de rayonnement, dont les multiples impressions musicales diffusées par la dynastie des Ballard ne sont pas le moindre écho.

[AM]

