

l'annonce de son mariage avec Marie Leszczyńska, fille du roi de Pologne. Le 5 septembre, les noces étaient célébrées dans la chapelle du château de Fontainebleau : le destin de la reine était scellé, en musique, par un solennel *Te Deum*. La nouvelle souveraine s'adapta très vite à son statut. Bien qu'elle ait été une personnalité discrète et mal à l'aise en public, elle ne se déroba à aucune de ses obligations. Elle se fit instruire avec minutie des usages de l'ancienne cour, se pénétra des honneurs qui lui étaient dus et posséda bientôt à fond les subtilités du cérémonial. Sa personnalité peu exubérante et son tempérament taciturne ne furent guère favorisés par ses nombreuses grossesses. Aussi affectionna-t-elle plus particulièrement certains divertissements d'appartement, comme le jeu et la musique, qu'elle pratiqua avec ferveur jusqu'à sa mort, en 1767.

Marie Leszczyńska n'était pas, à dire vrai, une musicienne accomplie : elle jouait du clavecin et de la vielle – médiocrement selon ses proches – et chantait d'une voix peu sonore. Ses professeurs étaient FRANÇOIS COUPERIN pour le clavecin et JEAN-BAPTISTE MATHO pour le chant. Un de ses proches, le duc de Luynes note avec malice : « la reine dit qu'elle aime la musique et, en effet, il y a des opéras qui lui plaisent ainsi que de petits airs pour la vielle ; mais elle aime encore mieux le jeu, quoiqu'elle n'en convienne pas. » Marie Leszczyńska fut pourtant – après Louis XIV et avant Marie-Antoinette – l'une des personnalités les plus actives à défendre la musique et les musiciens de la Cour. Et jamais plus qu'en son temps, le quotidien de Versailles ne résonna de musique.



Les concerts qu'elle se faisait donner plusieurs fois par semaine furent l'une de ses distractions favorites et devinrent très rapidement la principale activité musicale de la Cour, chargeant un peu plus encore l'emploi du temps des surintendants de la musique, ANDRÉ CARDINAL DESTOUCHES et FRANÇOIS COLIN DE BLAMONT : seuls les termes de grossesses, les maladies ou les deuils pouvaient en interrompre le rythme, quasi-immuable. Parfois, les princes se mêlaient aux professionnels. Ainsi, le 25 novembre 1735, Louis XV demanda qu'on jouât le *Printemps* de VIVALDI « mais comme les musiciens du roi ne se trouvent pas ordinairement à ce concert, le prince de Dombes, le comte d'Eu, et plusieurs autres seigneurs de la Cour, voulurent bien accompagner le sieur Guignon, pour ne pas priver Sa Majesté d'entendre cette belle pièce de symphonie. » La reine ne rechignait pas à se livrer au même passe-temps : il arrivait fréquem-

ment qu'« en sortant de table, elle jouât de la vielle pendant quelques temps avec les musiciens ». Condamnera-t-on l'insouciance d'une reine qui n'hésitait pas à se confronter aux meilleurs interprètes de son époque ? Vingt ans auparavant, Lecerf de la Viéville pointait déjà du doigt le ridicule de telles pratiques : « se clouer trois ou quatre ans sur un clavecin pour parvenir à la gloire d'être membre d'un concert, d'être assis entre deux violons et une basse de violon de l'Opéra, et de brocher, bien ou mal, quelques accords qui ne seront entendus de personne : voilà une noble ambition... ».

L'appartement de Marie Leszczyńska à Versailles fut son lieu de musique privilégié. Le Salon de la Paix lui servit pour tenir sa cour en y organisant les activités mondaines – dont les concerts – auxquelles assistaient les « grandes » et « petites entrées ». D'ailleurs, la reine entendait les concerts depuis sa chambre car, nous dit-on, « si elle était dans la même pièce où se fait la musique, il faudrait qu'elle y fût en représentation et par conséquent en grand habit »... Dans certaines circonstances exceptionnelles toutefois, ces concerts prenaient un caractère de représentation solennelle en public. Ils se déroulaient alors dans le Salon de Mars, l'ancienne salle de musique de Louis XIV. Au quotidien, les musiciens pouvaient aussi accompagner la reine dans d'autres pièces de ces appartements, comme l'Antichambre du Grand Couvert où était toujours « une petite musique pendant son souper ». Enfin, il faut rappeler que Louis XV et sa famille logeaient souvent hors de Versailles, dans les propriétés royales de Marly, Fontainebleau ou Compiègne. Et si le roi passait deux nuits sur trois à l'ex-

térieur, la reine imita grandement son époux. Un détachement de la musique de la Chambre se rendait alors plusieurs fois par semaine dans le lieu où elle séjournait pour y donner l'immuable moment de musique.

Marie Leszczyńska inaugura les « concerts de la reine » dès son arrivée à Versailles, en 1725 : le 3 décembre, on exécuta « quelques morceaux » de *Phaéton* de LULLY pendant lesquels « on servit des fruits, des confitures, des glaces et autres rafraîchissements ». Ce petit concert, qui dura moins d'une heure, fut donné en présence du roi. Rapidement, le déroulement des séances se codifia : deux fois par semaine, les lundis et mercredis (lundis et samedis à partir de 1737), la musique commençait à six heures et durait en général un peu plus d'une heure, juste assez pour exécuter deux actes d'un opéra, une cantate et une ou deux pièces instrumentales. Sous la vigilance de l'intendant des Menus Plaisirs, un orchestre d'une vingtaine d'instrumentistes, un chœur d'une trentaine de chanteurs et une petite dizaine de solistes se regroupaient dans le Salon de la Paix. Et cette masse impressionnante de soixante musiciens exécutait, sous la direction du surintendant de la musique de la Chambre, des opéras, des pastorales, des concertos, des suites d'orchestre... Le répertoire des concerts était principalement constitué de grands ouvrages lyriques dont on jouait, à chaque séance, un, deux ou trois actes. En trente ans, on entendit plus d'une centaine d'opéras différents, dont certains furent exécutés au moins vingt fois, comme *Les Éléments* de LALANDE et DESTOUCHES, *Armide* de LULLY ou *Les Fêtes grecques et romaines* de COLIN DE BLAMONT. Une grande majo-

rité du répertoire se résumait pourtant aux ouvrages des surintendants successivement chargés des concerts, DESTOUCHES, COLIN DE BLAMONT, FRANCŒUR et REBEL. LULLY figurait en bonne place, ainsi que quelques grands noms du théâtre lyrique de l'époque comme CAMPRA, MOURET, MONDONVILLE, BURY, BOISMORTIER ou ROYER.



Au sein de toute cette programmation, il est difficile de prendre la mesure des choix faits par la reine et des initiatives laissées aux surintendants. Si, très clairement, ces derniers privilégièrent leurs propres ouvrages, Marie Leszczyńska eut sans doute une réelle part de responsabilité dans ces choix. À plusieurs reprises, la reine exigea d'entendre certaines œuvres qu'elle affectionnait particulièrement, comme *Omphale* ou *Les Éléments* de DESTOUCHES. La reine avait du goût, la reine avait des habitudes. Et puis, surtout, c'était la reine : il n'en fallait pas plus

pour rendre ses concerts fameux. Tout Paris en parlait, et le *Mercure de France*, semaine après semaine, rendait compte dans le moindre détail des séances musicales : entre 1725 et 1755, on ne dénombre pas moins de huit cent références à ces concerts !

Aux côtés de la reine, la seconde dauphine, Marie-Josèphe de Saxe, eut un rôle déterminant dans la vie musicale de la Cour. La musique avait occupé une grande place dans son éducation : elle avait notamment eu pour maîtres de musique WILHELM FRIEDMANN BACH et HASSE. Marie-Josèphe prit l'habitude – dès son installation à Versailles en 1747 – d'assister aux concerts de la reine. Rapidement, ceux-ci furent donnés chez la reine ou la dauphine indifféremment. Les grossesses de cette dernière lui défendirent parfois de suivre la Cour durant les traditionnels voyages. Pour ne priver ni la reine, ni la dauphine de leur divertissement quotidien, on partagea alors la musique du roi en deux ou on fit appel à des musiciens supplémentaires de l'Académie royale de musique pour créer un corps de musique temporaire à Versailles. À partir de 1747, le répertoire des concerts évolua sensiblement et s'ouvrit aux compositeurs français « modernes », RAMEAU en tête. La Cour accueillit aussi davantage d'artistes étrangers. Musiciens allemands et italiens vinrent s'y produire de plus en plus fréquemment. En 1750, c'est la Cuzzoni, « fameuse cantatrice italienne » qui se fit entendre chez la dauphine, en présence de toute la famille royale. Quelques mois plus tard, le duc de Luynes relate le passage remarqué de HASSE et de sa femme, la Faustina, que la dauphine avait connus à la cour de Dresde. D'autres artistes séjournèrent à la

Cour, notamment les castrats Farinelli et Cafarelli, couverts d'honneur par des courtisans conscients d'accueillir les plus grands virtuoses de leur époque. Dans ses *Mémoires*, Luynes relate même le tableau touchant de la reine jouant du clavecin avec Farinelli...

La musique était au cœur du couple de Marie-Josèphe de Saxe et de son époux, le dauphin. Ce dernier, comme mesdames, ses sœurs, était profondément musicien. Il avait étudié le clavecin et l'orgue avec ROYER, le violon avec GUIGNON, et chantait d'une voix de basse-taille très impressionnante. Mesdames jouaient quant à elles d'à peu près tous les instruments : « Madame Victoire, qui savait déjà jouer fort bien du clavecin quand elle est revenue de Fontevault, continue à se perfectionner dans cette science ; elle accompagne bien et joue des pièces presque comme les maîtres ; elle apprend outre cela à jouer du violon, de la musette, de la guitare, de la basse de viole. Madame Henriette et Madame Adélaïde prennent aussi des leçons de tous ces mêmes instruments ; il n'y a que Madame qui ne joue point de violon. Madame Adélaïde ne joue point de la basse de viole, mais joue supérieurement du violon. Ce n'est que l'année passée, que mesdames se sont mises dans le goût de la musette et de la guitare. »

Rapidement, le dauphin rassembla cet orchestre dans l'intimité des appartements royaux : lui chantait, la dauphine jouait du clavecin, Madame Henriette de la basse de viole, Madame Adélaïde du violon, Madame Victoire de la guitare... On chantait les opéras du moment et l'on déchiffrait autant de musique italienne qu'il était possible ! À la mort du



dauphin, en 1765, Marie-Josèphe se consacra plus que jamais à la musique, écrivant à son frère : « je vous remercie d'avance pour ces trois opéras de Hasse que j'attends avec impatience, étant devenue depuis dix-huit mois plus musicienne que jamais. » Elle se remit au clavecin avec assiduité : quelques semaines avant sa mort, une lettre à son frère précise : « elle a pu rester une heure entière à son clavecin, malgré la maladie qui la ronge, et a joué *alla prima vista* des pièces composées pour elle. » À Versailles, des premiers jours aux dernières heures, la musique accompagnait ainsi toutes les étapes d'une vie.

[BD]

La marquise de Pompadour et son théâtre des Petits Appartements (1747-1750)

En 1745, au cours des fêtes données à la Cour pour célébrer le mariage du dauphin, Louis XV rencontre la marquise de Pompadour. Quelques jours plus tard, la nouvelle favorite s'installe à Versailles et, jusqu'à sa mort en 1764, restera l'amie fidèle et la conseillère éclairée du roi. La marquise, rapidement soucieuse de distraire son amant avec d'autres plaisirs que ceux mis en œuvre dès la première nuit de 1745, eut l'idée de mettre en avant ses talents de musicienne et de chanteuse. De petits concerts eurent d'abord lieu chez une amie de la favorite, Madame de La Marck, en 1746. Mais, dès l'année suivante, l'ambitieuse marquise créait à Versailles son propre théâtre, à caractère privé, le « Théâtre des Petits Cabinets » ou « Théâtre des Petits Appartements », pour y donner des représentations théâtrales ou lyriques. Les opéras interprétés faisaient partie du « grand répertoire » de l'Académie royale de musique : des opéras de LULLY, CAMPRA, RAMEAU... en marge desquels figurent quelques créations lyriques commandées pour ce théâtre à MONDONVILLE, RAMEAU, COLIN DE BLAMONT ou REBEL et FRANCŒUR. En général, chaque soirée était constituée de deux parties avec entracte pour permet-

tre les changements de décors et de costumes. Les acteurs pouvaient assister à l'une des deux parties et n'intervenir que dans l'autre. Le spectacle débutait vers six heures et s'achevait à onze.

Le roi, qui s'amusait beaucoup de l'émulation suscitée par un tel projet, participa lui-même à la rédaction des statuts de la société :

- Pour être admis comme sociétaire, il faudra prouver que ce n'est pas la première fois que l'on a joué la comédie, pour ne pas faire son noviciat dans la troupe.
- Chacun y désignera son emploi.
- On ne pourra, sans avoir obtenu le consentement de tous les sociétaires, prendre un emploi différent de celui pour lequel on a été agréé.
- On ne pourra, en cas d'absence, se choisir un double (droit expressément réservé à la Société, qui nommera à la majorité absolue).
- À son retour, le remplacé reprendra son emploi.
- Chaque sociétaire ne pourra refuser un rôle affecté à son emploi, sous prétexte que le rôle est peu favorable à son jeu ou qu'il est trop fatigant.

(Ces six premiers articles sont communs aux actrices comme aux acteurs. Ceux qui suivent sont relatifs uniquement aux actrices.)

- Les actrices seules jouiront du droit de choisir les ouvrages que la troupe devra représenter.
- Elles auront pareillement le droit d'indiquer le jour de la représentation, de fixer le nombre de répétitions, et d'en désigner le jour et l'heure.
- Chaque acteur sera tenu de se trouver à l'heure très précise désignée pour la

répétition, sous peine d'une amende que les actrices seules fixeront entre elles.

- On accorde aux actrices seules la demi-heure de grâce, passé laquelle l'amende qu'elles auront encourue sera décidée par elles seules.

« Copie de ces statuts sera donnée à chaque sociétaire, ainsi qu'au directeur et au secrétaire, qui sera tenu de les apporter à chaque répétition. »

Dans ses *Mémoires*, le duc de Luynes a dressé une liste détaillée du personnel administratif et artistique du théâtre des Petits Appartements lors de la première saison : le duc de La Vallière dirigeait l'institution, Moncrif (Académicien et lecteur de la reine) tenant le rôle de sous-directeur. Plusieurs assistants les secondaient : un secrétaire, un souffleur, un répétiteur... Les demoiselles Gaussin et Dumesnil (de la Comédie Française) enseignaient aux dames le jeu de scène et l'élocution ; Perronet créait les costumes ; Notrelle (des Menus Plaisirs) s'occupait du maquillage. Les décors étaient l'œuvre de Pérot, les machineries d'Arnoult et Tremblin. Le chorégraphe des ballets était le célèbre de Hesse.

Pour la première saison, les « acteurs chantants » n'étaient qu'au nombre de quatre, la marquise de Pompadour, la duchesse de Brancas (doublée par Madame Trusson), le duc d'Ayen et le marquis de La Salle. Les chœurs étaient uniquement composés d'hommes recrutés dans la musique du roi : cinq enfants, deux hautes-contre, deux tailles et trois basses. Pour les ballets, deux coryphées – messieurs de Courtenvaux et de Langeron – tenaient les principaux rôles, accompagnés d'une petite troupe réu-

nissant quatre danseurs et autant de danseuses. Cette petite compagnie fut rapidement augmentée : dès la deuxième saison, le ballet comptait en effet six hommes et quatre femmes, et le chœur accueillait six femmes pour remplacer les voix d'enfants.

Bien sûr, une troupe aussi atypique suscita les commentaires. La marquise de Pompadour apparaît comme une mélomane accomplie : « elle n'a pas un grand corps de voix, mais un son fort agréable, de l'étendue même ; elle sait bien la musique, et chante avec beaucoup de goût ». Ses partenaires restaient en deçà : « Madame de Brancas joue assez bien ; elle a une grande voix, mais elle ne chante pas avec la même grâce que Madame de Pompadour, et en tout sa voix n'est pas flexible ; Madame Marchais a une petite voix, mais jolie ; Madame Trusson a une jolie figure, une petite voix, mais fort agréable. » Quant aux hommes, ils étaient de qualité inégale : « Monsieur de Sourches a peu de voix, mais elle est juste, et il est musicien » ; « Monsieur le marquis de La Salle a une basse-taille assez belle » ; « Monsieur d'Ayen joue fort bien ; sa voix est son ouvrage : il s'est formé une basse-taille assez étendue, mais déparée, parce qu'il parle gras et que ses cadences ne sont pas agréables ; outre cela, quelquefois sa voix baisse un peu en chantant ; mais il chante avec goût et en musicien. »

On commença par jouer sur une petite scène de bois installée à l'intérieur de la galerie de Mignard construite en haut du Grand Escalier du roi. Pour la première représentation, le 17 janvier 1747, la salle ne put accueillir que quatorze spectateurs. Des travaux d'agrandissement

eurent lieu en décembre. Deux saisons se déroulèrent dans cette galerie : la première de janvier à mars 1747 (totalisant six spectacles dont quatre pièces de théâtre et deux ouvrages lyriques), la seconde de décembre 1747 à mars 1748 (neuf pièces de théâtre et huit opéras et ballets). Malgré les modifications apportées, le théâtre ne répondait plus à l'attente du public de plus en plus nombreux à être admis. En novembre 1748, on inaugura une nouvelle salle dans le grand escalier dit « des Ambassadeurs ». L'architecture éphémère fut conçue pour être montée « sans gêner ni le marbre ni les peintures de cet escalier. On défait ce théâtre pour toutes les occasions de cérémonies qu'il est nécessaire. On compte qu'il faut quatorze heures pour le défaire et vingt-quatre heures pour le remettre en place. Entre les gradins et le théâtre est l'orchestre, qui est plus grand que celui de la petite galerie, et contient environ quarante places. » En décembre 1749, un nouveau balcon situé au-dessus des sièges du roi fut inauguré. Au total, soixante spectateurs pouvaient désormais assister aux représentations. Il y eut également deux saisons dans cette salle, de novembre 1748 à mars 1749 (seules trois pièces de théâtre furent jouées, contre quatorze œuvres lyriques), puis de novembre 1749 à avril 1750 (cinq pièces et treize opéras ou ballets). Devant les dépenses colossales qu'occasionnait la petite institution, Louis XV se résolut finalement à faire cesser les activités artistiques de la marquise à Versailles. La troupe partit alors – et définitivement – pour Bellevue, résidence privée de Madame de Pompadour. Elle s'y produisit encore, mais plus irrégulièrement, durant plusieurs années.

Avec la mort de Madame de Pompadour, en 1764, s'éteignait l'une des plus grandes mélomanes et musiciennes de Versailles, maîtresse d'œuvre de la plus belle réalisation musicale du règne de Louis XV.

[BD]

Marie-Antoinette et l'opéra (1770-1789)

La musique en France au Siècle des Lumières est avant tout une histoire de femmes. Parmi celles qui comptèrent dans le renouveau des arts, la première place appartient incontestablement à la reine Marie-Antoinette qui, pendant les vingt ans où elle fut dauphine puis reine (de 1770 à 1792), marqua profondément par ses choix, ses pratiques et son engagement, le paysage musical français, imprégnant même une orientation particulière à l'art lyrique sous l'impulsion de compositeurs étrangers qu'elle invita en France et soutint activement.

Si, jusqu'à une période récente, il était de bon ton de relativiser son rôle dans le renouveau des arts à la fin du XVIII^e siècle, si on se plaisait à la présenter comme une enfant gâtée, capricieuse et écervelée, force est de reconnaître que, dans le domaine musical, elle laissa une trace importante et durable qui bouleversa les habitudes françaises. En effet, alors que l'évolution naturelle des arts – architecture, peinture, arts décoratifs ou musique – semblait déjà annoncer le style froid et rigide du Premier Empire, Marie-Antoinette offrit une sorte de contrepoids plein de vie et de fraîcheur qui permit de faire émerger un véritable « style Louis XVI ». Un style aux paradoxes certes saillants, mais pourtant reconnu comme une étape importante de l'histoire des arts. En musique, ce style est avant tout défini par un spectre esthétique très large avec, à une extrémité, la grande tragédie



lyrique « néoclassique » de GLUCK et de ses contemporains (toute imprégnée de LULLY, de Racine et de Corneille) et, à l'autre extrémité, l'opéra comique larmoyant et souvent douxereux de GRÉTRY, PHILIDOR ou MONSIGNY. Le très grand voisine avec l'infiniment petit ; la tragédie antique, où bataillent amour, raison et devoir, côtoie la peinture sociale sans artifice d'où s'exhalent les premières effluves de la morale bourgeoise façonnée par les Encyclopédistes.

Impossible donc de comparer Marie-Antoinette à Louis XIV. Pour ce dernier, comme pour d'autres souverains ambitieux de son époque, les arts – et la musique en particulier – étaient un objet de propagande et de puissance, une extension naturelle du pouvoir... Marie-Antoinette ne voyait pas si loin et n'associait sans doute pas musique et politique. Sinon, comment aurait-elle pu chanter l'opéra sur son Petit Théâtre (privé !) de Trianon déguisée en femme de chambre et entourée de quelques princes en installant ses propres femmes de chambre dans la salle, sans voir à quel point son attitude discréditait totalement l'image de la famille royale et malmenait l'étiquette de la Cour... ?

Malgré tout, son authenticité et son enthousiasme firent presque plus pour l'art que toutes les stratégies politico artistiques des princes les plus éclairés. En ce sens, Marie-Antoinette rappelle directement la dernière grande mélomane de Versailles, la marquise de Pompadour, cette favorite de Louis XV qui – dans les années 1745-1760 – avait défendu vigoureusement les grands artistes de son temps, s'adonnant elle-même au théâtre et à l'opéra sur son célèbre théâtre des Petits Appartements. La marquise de Pompadour avait su déceler les principaux talents d'alors – RAMEAU ou MONDONVILLE en tête – et s'était proclamée porte-parole de l'art français lorsque celui-ci traversa une crise identitaire sans précédent au milieu des années 1750. Marie-Antoinette montra quant à elle des goûts plus éclectiques, faisant preuve d'un jugement tout aussi sûr (quoique guidé plutôt par l'instinct que par de réelles qualités d'analyse du discours musical). Surtout, elle privilégia les compositeurs étrangers (issus des pays germaniques, d'Europe centrale ou d'Italie) et favorisa par là même directement l'évolution du style français vers un « classicisme » devenu européen à la veille de la Révolution.

Le plus célèbre de ses favoris reste CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, qui doit à la reine le couronnement de sa carrière. Au début de l'année 1774, alors que Marie-Antoinette était encore dauphine, GLUCK envisageait déjà son avenir en France. Il connaissait très bien la petite Antoinette pour lui avoir donné quelques leçons de musique à la cour d'Autriche de nombreuses années auparavant. Aussi espérait-il profiter de l'attachement – au demeurant sincère –

qu'ils éprouvaient l'un pour l'autre, et asseoir ainsi sa popularité à Paris. Vers 1770, GLUCK avait justement rencontré à Vienne un homme de lettre français, le Baillis du Roulet. Dès 1771, tous deux commencèrent à travailler à une *Iphigénie en Aulide*. Courant été 1772, l'œuvre était prête et GLUCK en envoyait un extrait au directeur de l'Académie royale de musique à Paris. Celui-ci marqua une grande réserve quant au principe d'ouvrir les portes de son théâtre à un étranger, reconnaissant toutefois les beautés de l'ouvrage dont on lui montrait quelques fragments... C'est alors que Marie-Antoinette intervint, contournant le directeur trop zélé, et appela GLUCK à s'établir dès que possible dans la capitale française : le compositeur s'y installa en novembre 1773. Après quelques semaines seulement, *Iphigénie* se trouva inscrite au programme de l'Opéra pour être joué... deux mois plus tard, un délai généralement impensable pour une institution si lourde et si complexe ! L'ouvrage fut immédiatement un remarquable succès. Succès dû principalement à une cabale... menée par la dauphine Marie-Antoinette elle-même. Des mémoires du temps affirment en effet qu'« on peut attribuer en grande partie les applaudissements qui ont été prodigués, à l'envie du public de plaire à Madame la dauphine. Cette princesse semblait avoir fait cabale et ne cessait de battre des mains ; ce qui obligeait les princes et toutes les loges d'en faire autant. » Après le succès d'*Iphigénie en Aulide*, GLUCK devint le « maître » incontournable de l'opéra français et, de son vivant même, fut proclamé objet de fierté nationale. Fort de cette considération et de ses appuis royaux, il écrivit coup sur coup cinq autres ouvrages entre 1774 et 1779 (*Orphée*,



Alceste, Armide, Iphigénie en Tauride et Écho & Narcisse) qui marquèrent durablement le théâtre lyrique et ouvrirent les portes au romantisme musical, réformant dans ses fondements le style français.

Qu'on ne s'y trompe pas : Marie-Antoinette soutint aussi d'autres compositeurs. Dès l'arrivée de GLUCK à Paris, on imagina de lui opposer un rival en la personne de l'Italien NICCOLO PICCINNI. C'est à la duchesse du Barry (ancienne favorite de Louis XV et ennemie avérée de la reine) qu'on suggéra de faire venir cet artiste en France dans le courant de l'année 1776. De la querelle qui s'ensuivit (opposant les partisans du style allemand – les Gluckistes – et ceux du style italien – les Piccinnistes –), il ne sembla pas que Marie-Antoinette ait pris la mesure. D'ailleurs, elle nomma PICCINNI son maître de chant sans cesser d'applaudir aux nouveaux ouvrages de GLUCK. ANTONIO SACCHINI, originaire de Naples comme Piccinni, arriva en France en 1781 et trouva lui aussi auprès de la reine un soutien indéfectible qui lui permit de faire créer à Versailles, à Fontainebleau et à Paris ses tragédies lyriques qui obtinrent partout un grand

succès. Après lui, ce fut au tour du Viennois SALIERI de s'installer à Paris, où cet élève de GLUCK composa deux grandes tragédies lyriques (*Les Horaces* et *Les Danaïdes*) dans un style tourmenté annonçant véritablement SPONTINI et sa célèbre Vestale, composée vingt ans plus tard.

Si la reine était sensible à la grandeur des sujets mythologiques et héroïques que tous ces auteurs mettaient en musique dans leurs ambitieuses tragédies lyriques (*Alceste, Armide, Didon, Clytemnestre, Le Cid, Édipe à Colone...*), elle appréciait par-dessus tout le style simple, dépouillé et souvent naïf de l'opéra comique. Plus encore que DUNI, MONSIGNY ou PHILIDOR, ANDRÉ ERNEST MODESTE GRÉTRY avait toutes ses faveurs : aussi ce Liégeois, Français d'adoption, fit-il jouer nombre de ses ouvrages à la Cour, où le succès anticipait généralement de peu le triomphe parisien qui salua la majorité de ses ouvrages : *Zémire & Azor, La Fausse Magie, L'Amant jaloux, Richard Cœur de Lion, Lucile, Le Huron, Panurge dans l'Île des Lanternes...*

Le programme des spectacles de la Cour, au temps de Louis XVI, témoigne du renouveau imposé par Marie-Antoinette. Elle qui adorait le théâtre, se piqua dès son arrivée en France de devenir comédienne : Madame Campan rapporte dans ses *Mémoires* que « les jeunes princesses voulurent animer leur société intime d'une manière utile et agréable. On forma le projet d'apprendre et de jouer toutes les bonnes comédies du théâtre français. » Un cabinet d'entresol inutilisé fut aussitôt transformé en petite scène où la petite « Troupe des Seigneurs », réunissant la dauphine, le comte et la comtesse de Provence, le



comte et la comtesse d'Artois, se produisit dans le plus grand secret. Le dauphin, charmé par sa talentueuse épouse, était seul admis à assister aux répétitions et aux représentations.

La reine jouait la comédie, certes, mais elle dansait avec au moins autant de passion. Dès le début officiel de son règne, Louis XVI s'en remit à son épouse pour tous les arrangements nécessaires afin de rendre la vie à Versailles plus agréable. Aussi Marie-Antoinette fixa-t-elle à deux le nombre de bals par semaine, et à trois le nombre de spectacles (deux comédies françaises et une comédie italienne). Les bals, donnés dans différents salons des grands appartements, retinrent à l'époque toute l'attention des commentateurs. Et pour cause : leur luxe n'avait d'égal que l'ingéniosité de Marie-Antoinette à en renouveler le cadre, imposant un surcroît d'activité aux Menus Plaisirs déjà fort affairés : « la raison de cette occupation si suivie tient à la nouvelle forme que la reine a donnée aux bals, où il s'agit toujours de nouveaux quadrilles composés de différentes sortes de mascarades. La composition des habillements, les contredanses figurées en ballets, les répétitions journalières

qu'elles exigent, tout cela n'a pas laissé un moment de vide et à peine le temps suffit-il d'un lundi à l'autre pour effectuer en ce genre les projets de la semaine. Il est vrai que la reine a recueilli le fruit de ses soins par le très grand succès qu'ont eu ces fêtes. Les grâces personnelles de Sa Majesté, la bonté avec laquelle elle traite chacun ont donné aux soirées un degré d'agréments dont on avait perdu le souvenir à la Cour. »

Devenue reine, Marie-Antoinette continuera à se produire sur scène avec la Troupe des Seigneurs, notamment sur le petit théâtre construit pour elle à Trianon : on y donnera des pièces à la mode de Sedaine, Favart ou Beaumarchais (*Le Barbier de Séville*) mais aussi des opéras comiques de MONSIGNY, ROUSSEAU et Favart. La reine fit surtout venir très régulièrement les spectacles de Paris à la Cour : les comédiens français et italiens donnèrent plusieurs dizaines d'ouvrages chaque année entre 1774 et 1789, tandis que les troupes de l'Opéra et de la salle Favart y chantèrent les grands succès du temps : le petit théâtre de Trianon accueillit ainsi des représentations d'*Iphigénie en Tauride* de GLUCK, de *Zémire & Azor* de GRÉTRY, du *Dormeur éveillé* de PICCINNI et de *Dardanus* de Sacchini, tandis que le théâtre construit par Hubert Robert en 1786 dans l'aile Gabriel (destiné aux spectacles « ordinaires » de la Cour) servit d'écrin aux *Horaces* de SALIERI, à *Arvire & Évelina* et (*Edipe à Colone*) de SACCHINI ou à *La Fausse Magie* de GRÉTRY. À l'Opéra royal enfin, on joua pour quelques grandes occasions *Castor & Pollux* de RAMEAU (1777), *Aline reine de Golconde* de MONSIGNY, *Iphigénie en Aulide* de GLUCK (1782) et *Armide* du même auteur (1784), avec une pompe et un luxe fort coûteux.

Le 29 mai 1789, la famille royale applaudissait *Le Jugement de Midas* et *Le Tableau parlant* de GRÉTRY, assistant sans le savoir au dernier spectacle de Versailles. Le 1^{er} octobre suivant, lors du banquet des Gardes du roi, on entonna un air célèbre du même auteur : « Ô Richard, ô mon roi, l'univers t'abandonne ! » C'est sur ces quelques notes de son compositeur favori que Marie-Antoinette devait quitter Versailles.

[BD]

TEXTES RÉUNIS PAR

Benoît Dratwicki [BD]

Directeur artistique du Centre de Musique Baroque de Versailles [CMBV]

AVEC LA COLLABORATION DE

Catherine Cessac [CC]

Directrice de recherche, CNRS/CMBV

Alexandre Maral [AM]

Conservateur, Château de Versailles

Raphaël Masson [RM]

Conservateur, Centre de recherche, Château de Versailles

REMERCIEMENTS

Anne-Sophie Pernet

Marie-Françoise Rose