

Séance 11, Arts du son : « La musique au service du pouvoir en France au XVII-XVIII siècles (2h)

INTRODUCTION :

Les arts et la musique avaient à l'époque de la Renaissance et à celle de l'époque baroque, une fonction politique, celle de contribuer à la gloire des cours princières et de leurs souverains.

On voit même attribuer à la musique le pouvoir d'élever les âmes des princes.

La sensibilité artistique, par exemple, de Louis XIV est souvent expliquée par le fait qu'il maîtrisait lui-même quelques bases de composition et savait jouer du luth ou de la guitare !

La musique de cour constitue ainsi la forme la plus élitaires que la vie musicale ait jamais connue. C'était, en son temps, un type de musique « close ».

Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que des changements s'esquissent.

Le XVIII^e voit ainsi le grand développement du concert public et de la transition d'un contexte de petits groupes, dans lequel se passait l'essentiel de la vie musicale jusqu'alors, vers un contexte de groupes sociaux plus étendus.

Ces quelques remarques préliminaires expliquent le choix de cette séance qui se contentera de proposer quelques pistes de réflexion sur les rapports entre le pouvoir et la musique en France du XVII au XVIII.

Cette période est riche en débats et interrogations.

D'un point de vue historiographique, les querelles d'interprétation tournent essentiellement autour de l'existence ou non d'un baroque français dans le domaine musical.

Cela ne renvoie pas uniquement à une querelle de musicologue mais détermine le poids des influences entre les cours italiennes et la cour de France.

En ce sens, il s'agit d'une question qui illustre la puissance du Prince dans le domaine de la puissance artistique.

Le style baroque se caractérise par :

- L'importance du contrepoint (superposition de lignes mélodiques).
- Une harmonie (simultanéité sonore) qui s'enrichit progressivement.
- Une expressivité accrue.

- Une importance donnée aux ornements (fioriture qui permettent d'embellir la ligne mélodique).
- Présence de nombreux contrastes : les oppositions notes tenues/notes courtes, graves/aiguës, sombres/claires ou encore l'apparition du concerto (de l'italien *concertar* « dialoguer ») qui met en opposition un soliste au reste de l'orchestre.

C'est donc un style savant et sophistiqué.

Le classique quant à lui renvoie à une ligne droite, un certain hiératisme ; une norme de composition bien éloignée de l'exubérance baroque à priori.

En effet, le style classique restait liée à l'étude et à l'imitation des anciens et donc à une forme d'académisme. La France restait dans ce domaine un cas à part en Europe où le Baroque s'est exprimé avec force.

De cette civilisation européenne baroque, la France classique n'était pourtant qu'une composante.

Victor-Lucien Tapié dans *Baroque et classicisme* (1957) soulignait l'universalité et la diversité du mouvement baroque, y compris en France où le classicisme n'était à ses yeux qu'une dérivation, une spécificité qui n'excluait pas des éléments baroques.

Pourtant progressivement la séparation entre les deux mouvements s'imposa. C'est surtout autour du règne de Louis XIV que le fait semble accompli.

Si on se penche sur les principaux compositeurs de la période, on se rend compte que l'élaboration d'une typologie simple est quasi impossible.

Si le baroque doit beaucoup aux influences italiennes, on ne peut qu'être surpris par l'extrême rigueur du style du plus italien des musiciens français : Lully.

A l'inverse, le musicien français le plus célèbre du XVII, Charpentier, est quant à lui fortement influencé par les styles italiens.

Problématique :

Au delà de ces querelles d'interprétation, nous nous contenterons de comprendre en quoi la musique peut être considérée comme un instrument du pouvoir royal.

Comment l'autorité royale a-t-elle pu contrôler les institutions musicales et dans quel but ?

Enfin, il s'agira de comprendre en quoi la musique, au-delà du principe de création et de représentation, est un instrument de communication privilégié, un instrument de pouvoir.

I. LE CONTROLE DES INSTITUTIONS.

Power Point

La musique de cour, quelle que soit l'utilisation qui en est faite, répond à une volonté d'exaltation de la grandeur du souverain et d'affirmation politique.

A l'instar des arts somptuaires¹, la musique demeure avant tout un *instrumentum regni*.

Même si, à tous les spectacles de la cour, assiste un public de courtisans rigoureusement sélectionné, disposé de manière hiérarchique et rigoureuse, le monarque demeure l'unique destinataire du spectacle qu'il a lui-même ordonné.

Il finance les spectacles destinés à reproduire une image *had hoc* de lui-même, son image miroir...

De la même manière, il cherche à s'attacher les services de compositeurs, de chanteurs ou d'instrumentistes éminents dans la mesure où ces derniers contribuent, par leur talent ou leur réputation, à le magnifier.

De multiples aspects de la vie musicale du grand siècle tombaient ainsi sous la coupe d'une administration hiérarchisée qui reflétait le parti pris de centralisation du régime.

La formule : composé ou imprimé « *par exprès Commandement de Sa Majesté* » ornait ainsi de nombreuses partitions de la période.

Les rois pouvaient avoir quelques compétences en la matière.

C'est notamment le cas de Louis XIV. Ce dernier s'occupait personnellement de la promotion de la musique. Il donna par exemple le sujet de certaines compositions à Lully. Il instaura également des concours afin de recruter les meilleurs musiciens.

L'ensemble de cette volonté permet de créer et de contrôler des institutions royales à vocation proprement artistiques.

Power Point

¹ Dépense excessive faite par goût du luxe.

1) Les institutions de la cour.

A l'époque considérée, les genres musicaux peuvent être divisés en trois catégories distinctes, qui correspondent parfaitement à la triple activité du monarque : une **musique religieuse**, une **musique de chambre** et une **musique militaire**.

En toute logique, la typologie du musicien de cour reproduit fidèlement ce triptyque.

Power point

En effet, les musiciens du roi vont se répartir, eux aussi, en trois catégories distinctes : les musiciens de la Chapelle Royale, les musiciens de la Chambre et les musiciens des écuries royales.

A cela s'ajoutent pour la cour de France, les *Vingt quatre violons* du Roi dont le prestige leur permettait d'avoir une certaine autonomie par rapport aux autres institutions.

L'ensemble de ces différents groupes, qui s'élevait au temps de Louis XIV, à quelques cent vingt musiciens, était désigné collectivement sous le nom de « Musiciens du Roi ».

Power point

a) *La musique de la Chambre.*

La musique de chambre sollicitait des musiciens capables d'interpréter un répertoire exclusivement profane offert au roi et à sa suite lors des nombreuses représentations du palais.

Etre musicien de la Chambre du roi correspondait plus à un titre qu'à une fonction spécifique.

Les origines de la musique de chambre tout comme celle des écuries remontent à François 1^{er}.

Une répartition stricte des instruments était établie tout comme des fonctions inhérentes à cette institution.

C'est en 1592, sous Henri IV, que fut créé le poste de surintendant de la musique de la Chambre.

Au cours des XVII^e et XVIII^e deux hommes étaient nommés à ce poste qu'ils occupaient chacun un semestre dans l'année.

Outre les fonctions administratives, c'était au surintendant qu'incombait le choix de la musique et le soin d'organiser toutes les manifestations musicales à la cour.

Il était assisté du *maître de musique de la Chambre*, lequel avait aussi la charge de former les jeunes musiciens.

Une troisième fonction était assumée par le compositeur de la Chambre.

Si à l'origine les musiciens étaient bien souvent d'origine italienne, à la fin du XVI^e ce sont surtout des musiciens français qui formaient l'essentiel des grands ensembles instrumentaux.

C'est au cours de cette période que fut déterminé l'organisation musicale des grands ensembles où chaque musicien avait une place spécifique dans l'orchestre.

Avec Lully, fut créée la *Petite Bande* ou *Petits Violons*, groupe autonome par rapport aux grands ensembles, qui lui permit d'expérimenter en toute liberté de nouvelles formes musicales.

Rigidité donc des structures et souplesse interne afin d'obtenir de meilleures performances.

La répartition des fonctions entre les *Vingt quatre violons* et les *Petits violons* était la suivante :

- La grande bande pour le dîner du roi, les ballets, les comédies.
- La petite bande à la campagne et aux festivités organisées par le roi.

Power point

b) La musique de l'écurie.

La musique militaire était une des composantes essentielles des règles protocolaires en usage à la Cour.

Elle était généralement interprétée par des musiciens de second rang que l'on peut classer en deux groupes.

Tout d'abord on distingue les fifres², hautbois et tambours des gardes royales.

Viennent ensuite les cors, tambours et timbaliers des écuries royales.

Ces musiciens suivaient en permanence les souverains au cours de leurs multiples déplacements et participaient notamment aux activités cynégétiques³, divertissement royale par excellence.

Les quatre meilleures trompettes devaient ainsi être disponibles à tout moment et précéder le carrosse du roi, à cheval et en uniforme.

² Instrument ressemblant à la flûte traversière.

³ Chasse.

Après 1690, la musique de l'Ecurie subit un long déclin.

Power point

c) *La musique de la Chapelle Royale.*

La Chapelle royale, réorganisée elle aussi par François 1^{er} (1543), ne changea guère pendant la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle.

Bastion du conservatisme musical, elle se contenta de refléter la situation de la musique religieuse en France, jusqu'aux réformes instituées par Louis XIV après 1679.

Le poste fort important de *Sous-Maître*, auquel pouvait aussi s'attacher le titre de compositeur de la Chapelle, conférait à son détenteur une autorité comparable à celle du *Surintendant de la Musique de la Chambre*.

C'était lui qui était chargé de faire travailler le chœur et de choisir et composer la musique pour la messe du roi et les autres cérémonies importantes.

Il avait certes un supérieur direct en la personne du *Maître de la Chapelle*, mais ce titre n'était le plus souvent qu'une distinction honorifique conférée à un ecclésiastique de haut rang comme l'archevêque de Paris ou celui de Reims.

C'est au sein de la *Chapelle Royale* que l'on rencontre habituellement le plus grand nombre de musiciens au palais.

Chargée des offices divins en l'honneur du souverain, la chapelle de musique rassemblait les chanteurs (sopranos, contraltos, ténors, basses) et les instrumentistes (organistes, violonistes, harpistes, etc...) chargés d'orner quotidiennement les offices religieux.

A leurs côtés, figuraient les jeunes chanteurs du collège royal, « école de chant » rattachée à la chapelle.

Le grand motet⁴, la forme la plus accomplie de la musique religieuse française de l'âge baroque, doit son existence à l'idée qu'avait le roi de la musique qui convenait à la chapelle de Versailles.

⁴ Un **motet** — du latin *motetus* : « petit mot » — est une composition musicale apparue au XIII^e siècle, à une ou plusieurs voix, avec ou sans accompagnement musical, généralement religieuse, courte et écrite sur un texte en latin.

Conclusion de partie :

Les grandes lignes de démarcation entre les différentes institutions qui composaient la Musique du roi étaient artificielles et n'obéissaient qu'à une division purement administrative.

Les membres de chaque institution passaient librement de l'une à l'autre.

Il arrivait fréquemment que plusieurs groupes soient réunis pour une exécution, surtout pour les cérémonies de couronnement, naissances et funérailles royales, mariages...

Une fois par an, la veille de la Saint-Louis, des concerts publics et gratuits étaient donnés dans les jardins des Tuileries.

A cette occasion, les Vingt-quatre Violons, les trompettes et tambours de l'Ecurie et l'orchestre de l'Académie royale de Musique unissaient leurs efforts.

C'était une sorte de cadeau du roi à la ville de Paris. La foule était nombreuse comme le suggère les morts par étouffement que l'on retrouvait chaque année lors de ces représentations.

Au-delà de ces institutions de cour, les confréries étaient nombreuses. La plus connue à Paris était par exemple celle de saint-Julien des Ménétriers.

Power point

2) Le modèle académique.

Je vous renvoie dans ce domaine au mouvement global de la création académique. Pour cela, vous pouvez prendre la synthèse proposée par Chantale Grell⁵.

Le terme d'académie désigne un corps d'écrivain ou d'artistes, qui chacun dans son domaine travaillent pour le roi.

Initialement limité à l'Académie française (1635) dont les compétences concernent la langue, le patronage royal s'étend sous l'égide de Colbert à tous les champs du savoir et des arts. On peut parler ainsi d'une véritable entreprise de « gouvernement des esprits ».

Liées (hormis l'Académie française) à la surintendance des Bâtiments, les académies en furent détachées à la mort de Louvois en 1691 pour être placées sous la protection du secrétaire d'Etat à la Maison du roi.

⁵ GRELL Chantal, *Histoire intellectuelle et culturelle de la France du Grand siècle (1654-1715)*, Nathan, 2000.

Concernant le domaine musical :

Le privilège est accordé par lettres patentes⁶ le 28 juin 1669 à Pierre Perrin d'établir dans tout le royaume de France des « Académies d'opéra » modelées sur les académies qui existaient déjà en Italie.

Il sera maintenu à ce poste jusqu'à Lully qui racheta le privilège en 1672.

Le nom évoluant avec ce changement en *Académie Royale de la Musique*.

Lully obtint dans le même temps toutes une série de lettres patentes restrictives qui lui assuraient un pouvoir absolu sur toute la musique de théâtre en France.

Pendant près de cent ans (1674-1763), le foyer de l'opéra français fut la grande salle du Palais royal.

La salle peu appropriée aux représentations pouvait cependant accueillir près de 2 000 spectateurs.

On y jouait des tragédies lyriques et des opéras-ballets.

Le goût pour ce genre de représentation fut tel que des compagnies à but commercial furent créées. Tel est le cas du *Concert Spirituel* fondé à Paris en 1725.

Afin de pouvoir contourner le privilège de l'Académie de Royale de Musique, cette compagnie devait s'acquitter de dix mille livres de compensations aux responsables de l'Académie.

Ne pouvant subvenir à ses besoins financiers, la compagnie fut absorbée par l'Académie en 1734. Le contrôle de la monarchie était désormais total !

Power Point

⁶ Dans le domaine des actes législatifs, les **lettres patentes** sont un texte par lequel le roi rend public et opposable à tous un droit, un état, un statut ou un privilège.

II. LA DIVERSITE DES STYLES.

Power Point

1) La musique de théâtre.

Power Point

a) *Le ballet de cour.*

Le premier ballet de cour fut interprété en 1581 au palais du petit Bourbon. Il s'agissait de *Circé ou le Ballet Comique de la Reine*.

Nous reparlerons un peu plus tard des conditions dans lesquelles cette manifestation artistique s'est ancrée et surtout le message politique qui lui était propre.

Il s'agissait de la première tentative en France d'unir la poésie, la danse, la musique et le décor au sein d'une action unique et ininterrompue.

La naissance du ballet de cour peut s'expliquer par un double contexte. Celui d'une influence massive venant d'Italie et enfin d'une volonté politique d'affermir le pouvoir à partir des derniers Valois.

Quelques rappels d'ordre historique l'illustrent :

- Au XVI siècle, tensions politiques et guerres entre les catholiques et les protestants.
- Fin de la dynastie des Valois avec la mort d'Henri III en 1589 et début de la dynastie des Bourbons avec Henri de Navarre.
- D'autre part, la venue à la Cour de nombreux italiens est favorisée par la reine mère sous les règnes de Henri II (1547-1559), Charles IX (1560-1574) et Henri III (1574-1589) : l'italienne Catherine de Médicis.
- Puis, à la mort d'Henri IV en 1610, la régente est aussi italienne : Marie de Médicis.
- Entre la mort de Louis XIII en 1643 et la majorité de Louis XIV en 1661, la régente, Anne d'Autriche est espagnole tandis que le premier ministre, Mazarin, est encore italien.

Ainsi le pouvoir royal est affaibli et se trouve confronté à des influences extérieures.

Le ballet de cour est l'occasion pour le roi de faire de la propagande politique à son avantage.

Au début de cette période paraître est un art.

La danse est alors, autant que le jeu des armes et de la musique, et bien plus que la littérature, une part essentielle de l'éducation de la noblesse. C'est une activité prise au sérieux, essentielle.

Elle fait partie de ce que Norbert Elias appelait déjà la formation de la société de cour (1933).

La cour va voir dans le ballet de cour un spectacle de divertissement privé qu'elle se donne à elle-même.

Si la France a imité pendant longtemps le modèle italien, elle va trouver dans le ballet de cour un genre qui lui est propre en faisant fusionner danse, poésie peinture et musique.

Les origines sont pourtant anciennes.

A la fin du Moyen Age et à la Renaissance, des « entremets » ont lieu lors des festins, ce sont de simples intermèdes chantés, dansés, mimés, ou des numéros d'acrobates, de jongleurs ou de montreurs d'ours⁷.

Peu à peu, ils prennent un tour théâtral et deviennent la « momerie » (« momer » = se déguiser).

C'est une forme de spectacle où se produisent des « momons » qui représentent une action dansée, mimée, déclamée, chantée autour de décors montés sur des chariots avec la participation de musiciens.

Le ballet de cour en est l'aboutissement en transformant la « momerie » en véritable spectacle comportant une action dramatique.

Il se développe de la fin du XVI^e siècle jusque vers 1670, mais ce n'est véritablement qu'avec Louis XIV qu'il put s'épanouir réellement.

Les sujets sont très souvent mythologiques (*Andromède, les fêtes de Bacchus, la naissance de Vénus, Psyché...*).

Mais les sujets peuvent aussi être romanesques, où simplement allégoriques (les plaisirs, l'amour malade...) voire burlesques.

Il faut insister sur l'emploi de l'allégorie dans le ballet de cour.

Il permettait de représenter la vie sociale de l'époque, d'exprimer la nature des choses, et de

⁷ Martine Clouzot, « La musique, un art de gouverner. Jongleurs, ménestrels et fous dans les cours royales princières du XIII au XV siècle », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, novembre 2007 (en ligne).

réaliser les aspirations philosophiques et politiques de l'homme.

L'allégorie doit plaire au roi, aux courtisans et aux dames de la Cour, quelles que soient leur capacités intellectuelles.

De plus, l'allégorie permet de faire de la propagande politique en faisant des éloges (souvent par l'intermédiaire des divinités grecques) du roi.

Pour la première fois dans l'histoire de la danse, le ballet de cour, notamment avec Beaujoyeux, est dans la logique d'un théâtre total.

Il l'écrit dans son livret :

« Il ne faut pas tout attribuer au ballet sans faire tort à la comédie. Ainsi j'ai animé et fait parler le ballet et résonner la comédie [...] Je puis dire avoir contenté en un corps bien proportionné, l'oeil, l'oreille et l'entendement. »

Le ballet est donc un spectacle combinant essentiellement quatre arts : la danse, la poésie, la musique mais aussi la peinture de par les décors qui étaient proposés.

Les ballets de Cour sont dansés uniquement par les hommes, les rôles de femmes étant tenus par des éphèbes masqués en costumes de femmes.

Parmi les danseurs : le roi et autres courtisans de haut rang. Le roi Louis XIV étant un bon danseur (il reçut le titre de roi soleil à quinze ans lors d'une de ses représentations), il se plut à participer activement à ce genre de spectacle.

Ce sont au départ tous des amateurs. Les « baladins » de métier, premiers danseurs professionnels font peu à peu leur apparition pour les numéros de virtuosité (acrobaties, funambulisme...).

En 1635, il y a environ autant de professionnels que d'amateurs mais en 1670, les amateurs ont pratiquement complètement disparu. A noter que seules quelques femmes privilégiées dansent à l'époque.

Les costumes sont à la mesure des nobles interprètes : riches, brillants, chatoyants, et parfois allégoriques.

Les mises en scènes et les décors à transformation sont fastueux ; le XVIIe est le siècle des machineries à effets.

La salle du petit Bourbon fut le lieu privilégié de ces représentations. Il comportait une scène rectangulaire au milieu, entourée sur trois côtés par les spectateurs et sur la quatrième côté par le décor.

Pour le public, plus le rang social était bas, plus les spectateurs étaient placés en haut dans les

tribunes, mais paradoxalement, c'est en haut que l'on voyait le mieux les déplacements géométriques des danseurs.

Dans les ballets de cour, où la noblesse se donne en spectacle à elle-même, la recherche du luxe, de la variété des costumes, de la beauté des décors sont au centre des préoccupations.

Power Point

b) *La comédie ballet.*

La comédie ballet naquit d'une collaboration de dix années (1661-1671) entre deux auteurs :

- Molière, homme de théâtre sensible aux formes d'expression dramatique de la musique.
- Lully qui voulait s'exprimer par le biais d'une musique théâtrale : l'opéra.

L'association des deux hommes se fit par la volonté de Louis XIV.

La comédie Ballet fut conçue comme un spectacle de cour à la demande spécifique du souverain. Plus qu'un simple mécène, le prince est le maître d'œuvre, l'initiateur de la création musicale.

L'idée lui est venue après avoir assisté aux fêtes de Vaux-le-Vicomte données par Fouquet en l'honneur du jeune roi.

Pour les artistes, Fouquet apparaissait comme l'homme providentiel appelé à civiliser l'Etat grâce à une politique de mécénat, de paix civile et de modération.

En août 1661, Fouquet reçut le roi à Vaux avec magnificence : Lully, Molière... Un mois plus tard, ce dernier est arrêté. « Trop brillant, trop populaire, il portait ombrage à Louis... ».

La chute de Fouquet assurait la fortune de Colbert.

Molière y créa donc sa première comédie ballet, *Les Fâcheux*, lors de ces cérémonies de Vaux le Vicomte.

Impressionné par les spectacles, le roi chercha à susciter d'autres créations de la même veine et dont la magnificence correspondait à l'image du règne qui commençait.

Le genre offrait à Molière des possibilités nouvelles, en unissant comédie, danse et musique ; il s'est employé à les développer pendant dix ans avec Lully, en s'inspirant d'ailleurs de formes dramatiques préexistantes⁸.

⁸ Pastourelles, farces du Moyen âge par exemple.

En effet, depuis longtemps, les troupes théâtrales offraient à leur public des spectacles où musique, chants et danse avaient déjà leur place.

Molière, durant sa jeunesse et les années qu'il passa avec L'illustre Théâtre, avait déjà pu s'épanouir dans cette tradition populaire.

De cette tradition populaire, Molière allait associer le ballet de cour qui mettait en scène les courtisans eux-mêmes.

La nouvelle forme de spectacle qui était en train de s'élaborer allait donc satisfaire aux désirs de la cour tout en offrant à Molière la possibilité de marier les arts en unissant des traditions artistiques aristocratiques et populaires qu'il connaissait bien.

Toutes les comédies ballets ont été conçues dans le cadre des réjouissances à la cour, sur commande du roi.

Ces comédies ballets ont investis les lieux du pouvoir : Saint Germain en Laye, Chambord et surtout Versailles.

On peut relier cette volonté royale au contexte spécifique. Après la mort de Mazarin, le roi cherche à établir sa propre puissance, à s'assurer le contrôle d'une cour où le souvenir de la Fronde est encore vivace. Il continue, dans les fêtes, à affirmer le pouvoir qu'il a imposé à la cour.

C'est en 1664 que Louis XIV a donné, pour un public très restreint, sa première grande fête, « Les Plaisirs de l'Île enchantée ».

Ce titre s'inspirait d'un épisode du *Roland Furieux* de l'Arioste⁹, où la magicienne Alcine, par des charmes magiques, retenait le chevalier Roger et ses compagnons prisonniers sur son île.

Pendant une semaine, la cour se verra offrir une succession de divertissements (carrousel, théâtre, ballet, feu d'artifice, collations, promenades, loterie) avant de quitter Versailles pour Fontainebleau.

C'est au cours de ces fêtes que Molière joua pour la première fois son *Tartuffe* par exemple.

Les deux artisans principaux de la fête ont été Molière et Lully.

La fête fit l'objet de nombreuses relations et les gravures d'Israël Sylvestre répandirent dans toutes l'Europe les fastes versaillais, au point que les "Plaisirs" sont toujours considérés comme l'archétype des fêtes royales.

Les sujets des comédies ballets reprennent les thèmes du ballet de cour unissant merveilleux traditionnel et un exotisme de plus en plus à la mode.

⁹ Poète italien de la Renaissance.

La participation du roi et des grands seigneurs au spectacle contribue à orienter le genre. Louis XIV joua au cours de ces fêtes aux ballets du Mariage forcé, du Sicilien, des Amants magnifiques.

Ainsi la cour se donne un reflet ébloui d'elle-même ; le palais d'Alcine, c'est Versailles même, le roi y entend sa propre louange...

Joués devant un public aristocratique, les spectacles, comme nous l'avons vu, contiennent toujours un éloge du monarque et répondent aux attentes du public de cour, mais permettent aussi d'exprimer avec liberté ce qu'interdisent à la fois l'étiquette de la cour et les convenances sociales.

La fantaisie qui est permise par la musique (pantomime, danses et chants) innocente le message. Le comédien joue alors sur scène le rôle du bouffon du Moyen âge.

Power Point la Princesse d'Elide.

Dans la *Princesse d'Elide*, jouée pour la première fois en 1664, Si Louis XIV joue le héros Roger et se montre sur scène en allégorie de lui-même, le fou « Morron », qui chante, se moque et parodie, peut lui dire :

*« Oui, j'aime mieux, n'en déplaise à la Gloire
Vivre au monde deux jours que mille ans dans l'Histoire »*

Au milieu des artifices Molière rappelle ainsi une certaine forme de sagesse et les droits du réel. Le dramaturge utilise alors le langage innocenté du théâtre pour porter à la scène une satire de la société de son temps sous couvert de fantaisie.

C'est sans doute dans cet esprit qu'il choisit de faire représenter le Tartuffe pendant les fêtes des *Plaisirs de l'île enchantée*. Il ne réussit pourtant pas à éviter l'interdiction de la pièce.

La comédie ballet permet ainsi de faire une critique acerbe de la société : les métiers (médecine), l'orgueil de la représentation (dans Dom Juan, un habit suffit à Sganarelle pour s'attirer considération et respect).

Les agréments de la comédie ballet servent aussi à mettre en évidence les défauts du genre humain : le Bourgeois gentilhomme (ridicule de Monsieur Jourdain).

La collaboration entre Molière et Lulli prit fin quand le musicien, donnant plus de place à la musique et prenant à la cour de plus en plus grande, orienta le genre vers ce qui deviendrait l'opéra.

Psyché, la dernière pièce issue de la collaboration des deux artistes, n'est plus tout à fait une comédie ballet (mode tragique, machinerie lourde).

On peut y déceler la volonté d'assurer des formes de spectacles de plus en plus éblouissantes et grandioses, proches des opéras italiens dont au départ les auteurs avaient voulu se démarquer.

Power Point

c) *La tragédie lyrique.*

La première tragédie en musique date de 1673 avec la représentation de *Cadmus et Hermione*.

On y retrouve les ingrédients du ballet de cour et de la comédie ballet (c'est pourquoi nous ne développerons pas l'aspect stylistique) mais sous une forme plus aboutie et avec des thématiques qui ont évolué.

L'accent est avant tout mis sur l'action dramatique et laisse donc plus de place aux textes.

On compare souvent la tragédie lyrique à l'opéra même si les spécialistes s'entendent pour en distinguer les styles.

Nous sommes toujours dans cette opposition entre les centres de création italiens et la volonté de faire de la France un foyer autonome de la création artistique.

Selon James Anthony, on ne peut comprendre les enjeux stylistiques en dehors de cette concurrence avec l'Italie.

Grâce à l'aura de Lully¹⁰, la tragédie lyrique allait obtenir un certain succès au-delà des frontières du royaume de France et ainsi s'établir en concurrent direct de l'Opéra italien.

Les œuvres de Lulli ont été jouées en Angleterre, en Allemagne, dans les Provinces Unies... Ce n'est qu'à partir de sa mort que les compositeurs tentèrent un rapprochement avec le style italien.

Il semble ainsi comme nous le rappelle Anthony que « *la musique italienne ait été mise sous le boisseau par la dictature de fer qu'avait instaurée Lulli sur le théâtre lyrique français.* »

La tragédie lyrique illustre donc cette volonté de puissance exercée par la France en Europe.

L'art est dans cette optique un véritable instrument du pouvoir.

Power Point

¹⁰ Philippe BEAUSSANT, *Lully ou le musicien du soleil*, Paris, 1992.

2) La musique religieuse.

Si la musique reflète une civilisation, la musique religieuse se devrait de symboliser une société en les diverses manifestations de sa foi :

- une foi qui vient d'être stimulée au XVII^e siècle par les dévots et les mystiques,
- une foi sans doute ébranlée par les libertins,
- une foi qui, depuis les folies de la Régence, ira peu à peu se dissolvant sous les coups et les écrits des philosophes.

Le sujet est vaste mais ne nous intéresse qu'à travers son rapport au pouvoir. Il convient donc de relier ce thème surtout aux exigences du prince d'affermir son pouvoir sur les institutions religieuses.

Au cours du XVII^e siècle, nous entrons de plein pied dans une foi gallicane renouvelée et dans une volonté de contrôle des esprits plus poussée comme l'illustre la révocation de l'Edit de Nantes.

C'est ainsi que l'Eglise marchait désormais au même pas que les autres institutions, soumises aux ordres et au « style » du Roi.

C'est dans cette optique que la création musicale religieuse allait être également touchée par la mystification absolutiste.

On retiendra donc à cet effet, la volonté de créer un art du motet typiquement français, qui semble s'acclimater à la dévotion spécifique du roi et à l'architecture renouvelée autour des chapelles des résidences royales.

C'est ainsi qu'intégré au divers motets de la cérémonie, on prévoyait un *Domine salvum fac Regem* : un salut au roi, employé depuis Louis XIII pour clore la messe.

Le motet devint si prisé que même Lulli s'y attacha et en composa 25 entre 1664 et 1685. Ces compositions ont été par la suite imprimées pour certaines d'entre-elles, donnant ainsi un modèle de diffusion de la spiritualité royale.

Outre Lulli, Delalande et Couperin furent les plus prolifiques compositeurs de la cour dans ce domaine.

En sa qualité de principal ornement de la Messe du Roi, le grand motet prit en France, l'aspect d'un concert spirituel.

Les compositeurs manifestaient un goût marqué pour les textes para liturgiques plutôt que pour les paroles mêmes de la liturgie.

Personne ne songeait d'ailleurs à prétendre que le motet faisait partie intégrante de la liturgie.

Ceci montre bien une certaine indépendance par rapport aux canons établis par l'Eglise et finalement la création d'une spiritualité spécifique.

Selon Anthony, les chœurs guerriers du *Deus noster* de Delalande donnent le ton de l'Eglise de Bossuet par exemple. Je vous laisse maître d'en juger en écoutant par vous même les tonalités.

Comme pour les autres composantes de la création artistique, la musique religieuse nous plonge également au coeur de la confrontation France Italie.

Des spécificités stylistiques se mettent alors en place que les musicologues distinguent ainsi en proposant trois modèles de musiciens et de techniques d'expression spécifiques :

- les uns partisans convaincus d'un style français, voire gallican, caractérisé par de grands chœurs, des mélodies fragmentées en menus épisodes harmonisées fort simplement et aboutissant à d'expressives cadences (Lully) ;
- les autres essentiellement attirés par le récit passionné et humain, par la polyphonie colorée d'altérations, la symphonie aux lignes intriguées (Charpentier) ;
- les troisièmes travaillant à concilier les goûts (Delalande, Couperin, Campra).

A partir du XVIII siècle, la sécularisation de la musique s'accéléra. Le motet ne pouvait rivaliser avec d'autres formes d'expression musicale plus conformes aux aspirations des Lumières même si Rameau ou Couperin seront eux aussi inspirés par cette forme musicale.

Il n'y a pas à s'étonner que la musique religieuse du XVIIIe siècle marque une régression sur la précédente quant à la qualité. Sans doute peut-on y voir un résultat de la frivolité du temps, de la déchristianisation du siècle.

Mais ne faut-il pas aussitôt déplorer une technique inférieure et une inspiration médiocre, des artistes de moindre valeur ? Décadence de la musique religieuse ? Soit. Mais aussi décadence de la musique française, à l'instant même où le Concert se voudrait d'assurer la diffusion de la musique.

N'est-ce point le concert (spirituel) qui aurait tué la musique religieuse ? Du jour où les psaumes servent, hors du temple, à de grandes fresques mi-vocales mi-orchestrales, ne viennent-ils pas à se vider de leur contenu ?

De cette décadence, le grand motet n'est-il point le premier responsable ?

Et n'est-ce pas pour avoir abandonné les oraisons classiques et traditionnelles de la messe que la musique religieuse a perdu sa raison d'être ? En ce cas ne faudrait-il pas citer, à la barre des premiers coupables, les Lully, les Delalande eux-mêmes, qui ont préféré aux prières liturgiques des prières para-liturgiques.

3) La musique de chambre.

S'organisant autour de l'intimité de la personne du prince et de son entourage, nous ne développerons pas cette partie.

Sachez simplement, que la musique de chambre était placée sous la tutelle du tout-puissant « Sur-intendant de la Musique de Sa Majesté », et que la Musique de la Chambre devait veiller aux divertissements quotidiens de la Cour.

Le répertoire de la Chambre représente un vaste choix depuis les pièces pour clavecin seul en passant par les cantates ou les suites.

L'organisation de la Musique de la Chambre est affreusement complexe : Pages, Grande Bande, Petite Bande, Musiciens du Cabinet se côtoient et la compétition est féroce.

La répartition des tâches est plus que confuse et les querelles de préséances sont légions.

Pour les concerts privés de Sa Majesté tels les concerts du dimanche pour lesquels Couperin composa ses fameux *Concerts Royaux*, une lutte incessante avait lieu entre les Musiciens du Cabinet ou ceux de la Petite Bande par exemple.

De tous les arts auliques¹¹, c'est peut-être celui qui a le moins de volonté de propagande politique. Le divertissement n'empêchait nullement l'art de la flatterie mais les compositions se démarquent des allégories musicales à vocation politique.

¹¹ Qui est relatif à la cour d'un seigneur.

III. UN INSTRUMENT DE PROPAGANDE ROYALE.

Il n'est guère possible d'analyser l'ensemble des thématiques développées par cette communication royale. Quelques grands thèmes, à titre d'exemple seront étudiés.

1) **Le roi est le garant de la paix.**

Circé ou le Ballet comique de la Reine.

Commandé par le roi Henri III à l'occasion du mariage d'un favori du roi Henri III, le duc de Joyeuse, il fut organisé par Balthazar de Beaujoyeux et représenté dans la grande salle du Petit Bourbon, le 15 octobre 1581.

C'est Catherine de Médicis, dont Beaujoyeux était le valet de chambre, qui avait chargé ce dernier de l'organiser.

Ce ballet est un des plus fastueux jamais représenté à Paris. Il était le point culminant des fêtes qui avaient commencé par des festins, des mascarades, des courses et des combats avec ballets à pied et à cheval.

Beaujoyeux estima le nombre de spectateurs à neuf ou dix mille.

Le *Ballet comique*, en trois intermèdes, est basé sur le combat des dieux (le Roi) contre Circé (le désordre), qui symbolise le retour d'un Âge d'or sous le règne de Henri III.

Une ouverture était exécutée par un orchestre caché derrière le palais de Circé

Un gentilhomme, échappé du palais de la magicienne Circé qui l'avait transformé en lion, vient informer le Roi des mauvais desseins de celle-ci : elle veut empêcher les dieux de faire revenir l'âge d'or dans le royaume de France.

Circé, à la poursuite du chevalier exhale sa colère, se lamentant sur sa perte et jurant de ne jamais se laisser fléchir désormais par la pitié.

Après de nombreuses péripéties, qui font intervenir de nombreuses représentations divines, les malheurs s'abattent sur les figurants.

Le ballet s'organise alors entre la lutte des grandes divinités du panthéon gréco-romain et les mauvais sorts jetés par Circé.

Par exemple après avoir figé l'ensemble des personnages par l'un de ses sorts, un tonnerre retentit et annonce la descente de Mercure, envoyé par Jupiter pour rompre le charme de Circé.

Il chante un *Récit* : *Je suis de tous les dieux le commun messenger*, et répand sur les personnages immobilisés le jus d'une plante magique, qui leur rend le mouvement et la vie.

Pan, Diane, Minerve sont également partie prenante de ce combat divin.

En vain, ils n'arrivent pas à contrecarrer les projets de Circé car ils ne concentrent pas toutes les vertus nécessaires pour gagner ce combat : La Force, la Justice, la Prudence et la Tempérance.

C'est pourquoi les divinités en appellent à Jupiter qui surgit enfin d'une nuée, pendant que les quarante musiciens célèbrent la sagesse du roi par un choeur majestueux qui ne laisse aucun doute sur la corrélation divine souhaitée par le compositeur de cette oeuvre.

Fort de ce soutien les dieux livrent assaut au palais de Circé : *Marchez vaillans guerriers d'honneur*, qui les maintient à distance grâce à une verge d'or, et proclame tout haut sa résistance aux dieux, ne reconnaissant son infériorité que devant le Roi des Français.

Mais par l'effort de Minerve, la baguette de la sorcière perd peu à peu de son pouvoir et, frappée par la foudre de Jupiter, Circé, enfin vaincue, est remise aux mains du Roi.

Tous les captifs enfin délivrés dansent le grand ballet.

2) Le roi défie les lois du cosmos.

Le *Ballet de Flore*, dont le livret est de Benserade, fut dansé aux Tuileries le 13 février 1669.

Ce ballet peut être considéré comme le dernier ballet de cour, genre dont il constitue l'apogée, en raison de l'importance que les chœurs, les ensembles vocaux et les airs y occupent.

Le *Ballet de Flore* permet d'élaborer, comme ce fut le cas dans de nombreuses pièces auparavant, une image symbolique du roi soleil et de sa toute puissance.

Tout d'abord, il convient de remarquer que le choix de Flore comme personnage éponyme est loin d'être innocent, puisque cette déesse représente la plus belle des figures sous laquelle apparaît l'action vivifiante du Soleil, sans lequel la nature ne saurait s'épanouir.

Après l'ouverture, paraît l'Hiver, suivi du chœur des Glaçons qui ne sont là que pour introduire le Soleil (dansé par le roi) entouré des quatre éléments, interprétés par de grands seigneurs.

L'hommage est on ne peut plus explicite, puisque le livret indique que le Soleil :

« commande à la Terre de produire des fleurs, à l'Eau de se retenir dans ses bords et d'arroser doucement les campagnes, à l'Air de dissiper les nuages et les mauvaises vapeurs dont il est chargé, et au Feu de se retirer dans sa sphère ».

Aussi peut-on dire que le Soleil ne préside plus seulement aux actions des hommes, à leurs sciences et à leurs arts : il est le grand ordonnateur de l'Harmonie universelle.

Diverses personnalités de la cour prêtèrent leurs traits et leurs talents à des personnages tels que la Beauté (la princesse d'Harcourt), l'Abondance (la duchesse de Chevreuse), la Félicité (la comtesse de Guiche) et la Jeunesse (mademoiselle de Toussy) ou encore le Printemps (le duc de Chevreuse).

Différents épisodes se succèdent ensuite (des Galants et des Dames, les Débauchez, L'Aurore, les Heures et les Grâces, Vertumne...), jusqu'au final du *Ballet de Flore* qui fait pendant au prologue :

Jupiter et le Destin rendent hommage à la plus belle fleur du printemps, le lys, que les quatre parties du monde (l'Europe, l'Afrique, l'Asie et l'Amérique) honorent à leur tour.

La participation du roi à ce ballet illustre ce que certains historiens ont appelé le « roi-machine » tiré d'une publication de Apostolidès¹² qui date de 1981.

Selon ce dernier, les arts, contrôlés par l'État, sont mis à contribution pour rendre tangible l'imaginaire du corps symbolique du roi.

Metteur en scène de la représentation, roi machiniste qui fait de Versailles un décor permanent, Louis XIV engendre des courtisans qui, doués d'une sensibilité et d'un langage spéciaux, évoluent comme des satellites autour d'un astre lumineux.

L'interprétation qu'Apostolidès met en évidence est une sorte de crise langagière touchant les réalités du pouvoir que seuls les arts (et donc la musique) pouvait dépasser.

Il voit dans les représentations de Versailles une forme métaphorique du langage qui permet de mieux appréhender la réalité du pouvoir.

Cette mise en scène peut également se concevoir comme une simple volonté communicative. Comme nous le rappelle Peter Burke¹³, il s'agit d'un outil de propagande et de manipulation de l'opinion publique.

¹² J. M. Apostolidès, *Le Roi-machine*, 1981.

¹³ BURKE Peter, *Louis XIV, Les stratégies de la gloire*, Paris, Seuil, « Points », 2007.

CONCLUSION :

Bilan de la thématique étudiée :

La musique est un instrument du pouvoir royal.

Les thématiques renvoient souvent à des figures allégoriques.

On ne peut dissocier la musique des autres formes d'expression artistiques : poésie, théâtre, architecture, danse...

Autres aspects à travailler personnellement :

Si nous nous sommes contentés d'étudier la musique en France aux XVII et XVIII, c'est que cette thématique semble bien symboliser les rapports de dépendance, voire d'interdépendance entre le Prince et cet art.

Plus qu'ailleurs et pour d'autres périodes, on a assisté à la volonté de forger un style spécifique pour un Prince (le style « à la française »), au sein d'institutions qu'il contrôle et dont la valeur communicative est clairement prise en compte.

Ceci ne vous empêche nullement de compléter votre panorama sur cette thématique en prenant en compte quelques aspects soulevés par les concepteurs des programmes :

- La musique de cour au Moyen-âge à travers son imaginaire¹⁴, ses styles¹⁵ et en qualité de miroir des princes¹⁶.

C'est surtout à la fin du XIV siècle que l'on peut prendre conscience d'une dimension politique à la musique curiale.

Pour la cour de France, les événements politiques (folie de Charles VI par exemple), ont accéléré cette nouveauté ou tout au moins ont fait que les auteurs de cette période ont accordé plus d'importance dans leur discours aux artistes d'agrément auprès des Princes.

¹⁴ Guidobaldi NICOLETTA, « La musique du prince : figures et thèmes musicaux dans l'imaginaire de cour au XVe siècle », *Médiévales*, 32, 1997, p. 59-75.

¹⁵ Martine Clouzot, « La musique, un art de gouverner. Jongleurs, ménestrels et fous dans les cours royales princières du XIII au XV siècle », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, novembre 2007 (en ligne).

¹⁶ David FIALA, « Le prince au miroir de la musique politique des XIVe et XVe siècles », dans Ludivine Scordia et Frédérique Lachaud dir., *Le prince au miroir de la littérature politique de l'Antiquité à nos jours*, éd., Rouen, Presses Universitaires de Rouen, 2007, p. 319-350.

Dès lors, le fou, souvent musicien, le poète, le ménestrel, l'astrologue, sont très nettement plus présents dans les sources.

- Le poids et l'influence de la musique de la Renaissance en Italie¹⁷.

- Le rôle politique de l'opéra en Italie au XVIII siècle.

BIBLIOGRAPHIE :

James R. ANTHONY, *La musique en France à l'époque baroque*, Harmoniques, Flammarion, 1992.

Philippe BEAUSSANT, *Lully ou le musicien du soleil*, Paris, 1992.

¹⁷ Florence ALAZARD, *Art vocal, art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVIe siècle*, Paris, Minerve, 2004.