

Cour de France.fr / Représentation et festivités / Musique et danse / Etudes modernes / « Devenez Lulliste, Ramiste ou Vacarmiste ». Marie-Antoinette et la musicomanie féminine à la cour

David Hennebelle

« Devenez Lulliste, Ramiste ou Vacarmiste ». Marie-Antoinette et la musicomanie féminine à la cour

Article inédit

Comment citer cet article

David Hennebelle, « Devenez Lulliste, Ramiste ou Vacarmiste ». Marie-Antoinette et la musicomanie féminine à la cour, Paris, Cour de France.fr, 2016 (<http://cour-de-france.fr/article4337.html>). Article inédit publié le 1er septembre 2016.

J'emprunte mon titre à une tirade du baron de Steinback dans *La Musicomanie*, comédie en un acte et en prose de Nicolas-Médard Audinot créée sur la scène de l'Ambigu Comique, boulevard du Temple en 1779. S'il ne fait aucun doute que le personnage principal de la pièce furieusement épris de musique au point d'en faire l'alpha et l'oméga de toute son existence et celle de son entourage est directement inspiré de la figure du baron de Bagge, un amateur bien connu du monde musical parisien du dernier tiers de l'Ancien Régime, il est tout aussi évident que la fille du baron, chanteuse, claveciniste et harpiste amateur, qui joue des sonates d'Honauer, chante des airs d'*Armide*, se coiffe à l'*Iphigénie* et se chausse à l'*Olympiade* emprunte largement aux goûts musicaux de la reine Marie-Antoinette. On notera que le goût du baron va plutôt à la musique française alors que celui de sa fille s'oriente vers les étrangers, italiens et allemands. Il y a bien sûr là l'expression d'une sensibilité musicale nouvelle, moderne et plus profonde que les romances de bergère auxquelles on réduit souvent le patronage musical de Marie-Antoinette.

À partir des années 1760, parallèlement à l'engouement croissant des milieux aristocratiques pour la pratique musicale et le soutien à la musique et aux musiciens, la figure du *musicomane* devient un sujet de raillerie autant qu'une cible de la critique sociale et politique. Abordé au théâtre avec la comédie en un acte de Rochon de Chabannes, *La manie des arts ou la matinée à la mode* (1763), le sujet ne tarde pas à faire aussi l'objet de transpositions musicales avec les opéras-comiques *L'Isle Sonnante* de Pierre-Alexandre Monsigny (1767) et *La mélomanie* de Stanislas Champein (1781), directement inspiré de *La Musicomanie*. Paradoxalement, les *musicomanes* peuplant ces ouvrages sont des hommes, alors même que l'amateurisme musical est bien davantage féminin que masculin, prouvant à l'évidence une acceptation plus grande pour le beau sexe [1]. Ce qui est surtout épinglé, c'est l'emprise excessive de la musique et de sa pratique, mais aussi les choix hasardeux des amateurs.

À la cour, on le sait, Louis XV et Louis XVI ne brillent guère par leur intérêt porté à la chose musicale. Les deux monarques abandonnent aux femmes de la famille royale et à leur entourage le soin de prendre en charge le patronage musical monarchique tandis que la pratique musicale de nombre d'entre elles fait l'objet d'un engouement durable et inédit. Cela commence avec Marie Leszczyńska dont le nom est associé aux concerts réguliers de la cour entre 1725 et les années 1760, concerts qu'elle patronna, continuant ainsi la tradition des concerts d'appartement initiés par Louis XIV [2]. Ce patronage ne suscite pas non plus la polémique. La Reine se montre conservatrice dans ses goûts musicaux. Elle aime Destouches et tout particulièrement *Omphale*. Même s'il lui arrive de réclamer une œuvre, le plus souvent elle laisse aux surintendants le choix des programmations. Au milieu du siècle, avec la querelle des Bouffons, Marie Leszczyńska est involontairement associée à la défense de la musique italienne, laquelle

voit ses partisans se regrouper dans le fameux « coin de la Reine », situé au parterre sous sa loge de l'Académie royale de Musique. Pourtant, elle ne fréquente guère l'Opéra et rien dans ses choix ne justifie cette assimilation [3]. En outre, la reine joue de plusieurs instruments dont la vielle, le clavecin, la guitare ou la musette. François Couperin lui enseigne le clavecin et Jean-Baptiste Matho lui prodigue des cours de chant. Les témoignages montrent que cette pratique reste à un niveau médiocre et qu'il s'agit plus d'un amusement occasionnel qu'une pratique suivie et exigeante [4]. Rien qui ne puisse lui valoir des accusations de frivolité, de vanité ou d'excitation des passions qui se font jour au temps des Lumières. Bien plus que la reine Marie, Mesdames, filles du roi et la dauphine Marie-Josèphe de Saxe sont des musiciennes accomplies et aussi des dédicataires recherchées. Mais là encore, cela entre dans un cadre conventionnel et ne donne pas matière à polémiquer.

Tout change avec la marquise de Pompadour. La maîtresse du roi chante et joue du clavecin. Ses spectacles des Petits Cabinets (1747-1750) à Versailles sont la cible de vives critiques. Qu'on se souvienne, il s'agissait d'assembler des amateurs et des professionnels en vue de jouer des pièces (comédies, opéras, opéras-ballets, ballets-pantomimes) dans une expérience de théâtre de société, une initiative immédiatement décriée. D'abord parce que c'est un spectacle privé nimbé de mystère au sein de la cour et qui égratigne l'étiquette : les spectateurs sont désignés par le roi, non sur des critères de rang ou de fonction mais selon les affinités personnelles. Ensuite parce que ces spectacles *extraordinaires* qui ont besoin des institutions monarchiques viennent parasiter leur fonctionnement habituel. Plusieurs chansons, les fameuses *Poissonnades*, font référence aux spectacles de Petits Cabinets et au rôle qui tient la marquise de Pompadour. J'en citerai deux. La première, *Le roi sera bientôt las*, chantée sur l'air du Noël « Où est-il, ce petit nouveau-né ? » :

Le roi sera bientôt las
De sa sottise Pécore.
L'ennui jusque dans ses bras
Le suit et le dévore
Quoi dit-il, toujours des opéras,
En verrons-nous encore ? [5]

Ici c'est autant le Roi qui est épinglé pour son dédain de l'opéra que la marquise qui en abuse. La seconde, *Il faut sans relâche*, sur l'air « *Messieurs nos généraux sont honnêtes gens* » cible plus particulièrement les prestations de chanteuse de la maîtresse royale :

La folle indécence
De son opéra
Où par bienfaisance
Tout ministre va.
Il faut qu'on y vante
Son chant fredonné
Sa voix chevrotante
Son jeu forcené. [6]

Ici la critique est de plusieurs ordres : l'existence même de ce spectacle, l'hypocrisie des spectateurs qui n'y vont que pour complaire, la vanité et la médiocrité des talents d'actrice et de chanteuse de la marquise. On reste malgré tout dans un fond commun de critiques assez générales et assez communes [7]. Les arguments qui se soutiennent ici se retrouvent trente ans plus tard avec Marie Antoinette mais d'une manière bien plus précise. En 1789, paraît anonymement un opéra-proverbe obscène, *L'Autrichienne en goguettes... ou l'orgie royale* [8]. Il est aujourd'hui établi que l'auteur en est François-Marie Mayeur dit Mayeur de Saint-Paul (1758-1818), acteur, dramaturge et directeur de théâtre bien connu pour ses pièces scandaleuses, ses publications anonymes et également ses passages au For-l'Évêque. Cette publication intervient vraisemblablement après le fameux banquet des Gardes-du-Corps du roi à Versailles le 1er octobre 1789 et contribue certainement à l'indignation qui conduira aux journées révolutionnaires des 5 et 6 octobre.

Cette publication nous intéresse dans la mesure où elle condense les accusations dans le procès qui a pu être instruit contre la reine et son cercle relativement à la musique et aux musiciens. Cette pièce

prétendument écrite par un garde du corps et mise en musique par la reine est accompagnée d'une note de bas de page :

L'AUTRICHIENNE

EN

GOGUETTES,

OU

L'ORGIE ROYALE.

Opéra Proverbe.

Veni, vidi.

Composé par un garde du corps
et publié depuis la liberté de la
Presse, et mis en musique par la
Reine. (1)

(1) La Reine, élève de feu Sacchini, et protec-
trice de tout ce qui est compositeur ultra-
montain, a la ferme persuasion qu'elle est
bonne musicienne, parce qu'elle estropie
quelques sonates sur son clavessin, et
qu'elle chante faux dans les concerts qu'elle
donne in petto et où elle a soin de ne
laisser entrer que de vils adulateurs. Quant
à Louis xvi, on peut se faire une idée de
son goût pour l'harmonie en apprenant que
les sons discordans et insupportables de
deux flambeaux d'argent frottés avec faces
sur une table de marbre ont des attraits
pour son oreille anti-musicale.

1789.

611156

On peut mesurer ici, au moment même où elle s'effondre, le niveau de discrédit de la monarchie et de la cour en tant que premières prescriptrices du goût musical de la nation. Il est reproché à la reine de délaissier les compositeurs français pour accorder son soutien uniquement aux Italiens (Antonio Sacchini est cité). La pratique musicale de la reine tant instrumentale que vocale est tournée en ridicule. On retrouve encore la critique d'une vie musicale secrète, retranchée à l'intérieur même de la cour et qui n'est faite que pour complaire. Enfin, c'est le roi lui-même qui est brocardé, au point d'être présenté

comme un ennemi de l'harmonie, ce qui au siècle de Rameau, n'est pas un petit reproche. On peut aisément retrouver ces critiques dans d'autres écrits, à l'instar des *Mémoires secrets* de Bachaumont qui oppose les oreilles de la cour à celles de la ville « *plus exercées et plus difficiles* » [9].

Pour juger de la validité de ces critiques, nous devons d'abord nous interroger sur la place et le sens que la reine donne à la musique. La reine emploie un maître de chant et de harpe. Tromper l'ennui et s'amuser, le rapport de Marie-Antoinette à la musique est avant tout guidé par le plaisir. Cette pratique musicale où incontestablement elle fait montre d'un réel talent, devient vite une occupation majeure, au point d'inquiéter Mercy-Argenteau qui écrit à Marie-Thérèse :

« Quand aux occupations, je ne puis en citer d'autres que celles de la musique. La Reine prenait tous les matins sur la harpe une leçon qui durait une heure et demie, quelquefois deux heures. Il y avait presque toutes les après midi un petit concert qui servait de répétition à la leçon du matin. Les progrès que la reine fait dans la musique augmentent le goût qu'elle y prend, mais il en résulte la perte de beaucoup de temps qui pourrait être employé d'une façon plus utile. Je me suis permis là-dessus quelques réflexions que la reine a prises en bonne part et desquelles elle n'est point disconvenue. Je lui ai représenté que le plaisir d'exécuter soi-même de la musique n'était satisfait qu'autant qu'on la possédait à un certain degré de perfection, parce que ce plaisir est un objet d'amour-propre ; Cet art est d'une extrême difficulté [...] il en résulte que les personnes de rang élevé finissent communément par n'avoir qu'à regretter la perte du temps qu'elles ont employé à vouloir apprendre un art dans lequel il leur est presque impossible d'exceller, et qui n'admet point de médiocrité. J'ai tâché de faire valoir des remarques au profit des lectures » [10].

La reine emploie plusieurs maîtres de musique : Philippe-Joseph Hinner lui enseigne la harpe, Pierre de Lagarde le chant et Simon le clavecin. Elle évoque plusieurs fois dans ses lettres sa « *chère harpe* » et les progrès qu'elle accomplit. Indéniablement, son exemple est moteur dans la vogue pour cet instrument, ce qui encourage parallèlement les progrès de la facture dans les deux dernières décennies de l'Ancien Régime.

Fort logiquement, cela l'incite à se produire en amateur. Dans les premiers temps de son arrivée en France, Marie-Antoinette joue et chante dans des petits concerts. Cela n'est pas une innovation : les filles de Louis XV, Mesdames, organisaient de semblables séances musicales. D'ailleurs, dans les premiers temps de son arrivée en France, Marie-Antoinette y participe et s'y produit. Mais très vite, la mésentente s'installe. Elle se rapproche des frères du roi, le comte d'Artois particulièrement avant que ne survienne le règne des archi-favorites, la princesse de Lamballe et la duchesse de Polignac et celui des « Messieurs internes » (baron de Besenval, comte Esterhazy, duc de Coigny, duc de Guines). Dans la coterie de la reine qui se constitue, la musique joue un rôle essentiel ainsi qu'elle l'écrit au comte de Rosenberg le 17 avril 1775 : « *J'ai établi chez moi un concert tous les lundis qui est charmant. Toute étiquette en est ôtée. J'y chante avec une société de dames choisies qui y chantent aussi. Il y a quelques hommes aimables [...]. Cela dure depuis six heures jusqu'à neuf, et ne paraît long à personne* » [11]. On sait que, par ailleurs, la reine devient actrice de société, d'abord sur des scènes démontables dans les années 1770 puis sur le théâtre construit par Richard Mique à Trianon dans les années 1780.

Cette coterie tant décriée devient rapidement un réceptacle de la modernité musicale en même temps qu'un lieu convoité où les musiciens se dispensent les faveurs en dehors des cadres habituels. Il faut dire que la reine accorde sa protection aux musiciens comme aucune reine avant elle ne l'avait fait. Sur 551 dédicataires d'œuvres musicales recensés dans la presse entre 1774 et 1789, elle est de loin la première avec pas moins de quatorze dédicaces, alors même que Louis XVI apparaît comme un piètre dédicataire avec seulement trois dédicaces. L'ampleur de ce patronage apparaît encore plus nettement si l'on songe qu'elle ne montre guère d'enthousiasme pour les autres catégories d'artistes, peintres ou écrivains. La reine entraîne dans son sillage tous les membres de sa coterie qui ne ménagent pas leur soutien aux compositeurs qu'elle apprécie le plus : le comte et la comtesse d'Artois (12 dédicaces), la princesse de Lamballe, surintendante de la maison de la reine (4 dédicaces), le duc et la duchesse de Polignac (4 dédicaces). Est-ce à dire que la reine ne s'entoura que de serviles adulateurs où la musique en elle-même comptait peu ? Poser la question en ces termes revient à opposer les stratégies de distinction et le goût véritable pour la musique. Les deux pouvaient parfaitement se combiner comme le confesse la comtesse

de Genlis, brillante chanteuse et harpiste : « *sans mes talens, on n'aurait eu aucune envie de m'attirer* » [12].

Au-delà du nombre de dédicaces, ce sont les noms des compositeurs qui ont valu à la reine les critiques les plus acerbes. La reine ne protégeait-elle que les ultramontains ? Il est vrai que les compositeurs italiens son bien représentés. Elle est la dédicataire d'œuvres emblématiques : *Renald* de Sacchini (1783) et *Les Danaïdes* de Salieri (1784). Elle reçoit des leçons de Niccolò Piccinni qui se voit attribuer une pension. Elle reçoit Sacchini et Salieri. Versailles et Fontainebleau redeviennent des lieux de création musicale et font la part belle aux compositeurs italiens : 9 opéras et opéras-comiques ou ballets signés par Duni, Sacchini, Piccini, et Salieri entre 1783 et 1787. On notera que ce soutien n'est pas inconditionnel. Elle écarte Sacchini et son *Œdipe à Colonne*, prévu initialement à Fontainebleau en 1784. En plus des italiens, il y a bien sûr le soutien à Gluck et le tournant dans l'histoire de la musique en France que représente la création d'*Iphigénie en Aulide* au printemps 1774. C'est un acte politique d'une très grande force, révolutionnaire dans ses modalités. Pour *Armide* en 1777, elle revient à plusieurs reprises à l'Académie royale de musique pour soutenir son protégé menacé par les cabales. Pour le compatriote de la reine qui avait été son professeur à Vienne, c'est le point de départ d'une faveur exceptionnelle, faveur qui se matérialise par une pension de six-mille livres, des entrées à la toilette de la reine, une nomination comme maître de musique des Enfants de France et bien sûr une série de commandes voulues par la reine et qui vont l'installer durablement sur la scène de l'Académie royale de musique. Si la musique est peu présente de manière directe dans les pamphlets en comparaison des folles dépenses et de ses débauches supposées, il est certain que l'engagement total de la reine auprès de Gluck contribue à installer la figure de l'autrichienne.

Pour Grétry aussi, elle bouscule complètement les usages : elle le nomme directeur de sa musique particulière (1787), accepte d'être la marraine d'une de ses filles et surtout assure la suprématie de ses opéras-comiques à la cour [13]. Dès lors, la question se pose : Marie-Antoinette a-t-elle ouvertement délaissé les artistes nationaux pour livrer la cour aux étrangers ? La réponse est très certainement non. La reine est dédicataire de divers recueils de harpe ou de clavecin signés par des maîtres français comme Jean-François Boëly ou Guillaume Lasceux. Dans le genre de l'opéra-comique et en dehors de Grétry, Marie-Antoinette accorda son soutien à Dalayrac et à Monsigny. On pourrait encore citer Marie-Alexandre Guénin qui est nommé directeur des concerts de la reine en 1777 avant d'entrer dans la musique du roi.

Pour conclure, doit-on considérer la passion musicale de Marie-Antoinette et de son entourage comme un *otium* excessif, un désordre, une *musicomanie* pour en revenir au propos initial ?

Marie-Antoinette fut très certainement la reine la plus musicienne de l'histoire de France. Elle se montra particulièrement assidue à sa pratique, s'entourant de nombreux maîtres de musique et cultivant ses talents en société. Elle aime la compagnie des musiciens et suit de près leur activité créatrice. Ses préférences vont à la grande tragédie lyrique et à l'opéra-comique, à la romance, aux airs et ariettes dont les recueils font florès. Elle accorde à la musique une place éminente en comparaison des autres arts, la hissant au dessus d'un simple divertissement pour y voir un langage du cœur et de l'âme qui transporte ainsi qu'elle le dit elle-même à plusieurs reprises. À la cour, elle fait distribuer des pensions, crée des titres et des fonctions, décide avec la bénédiction du roi du choix des spectacles de cour au mépris du fonctionnement des Menus-Plaisirs. Avec elle, la privatisation du théâtre et de la musique au sein de la cour devient totale, en particulier à la toute fin des années 1770 et au début des années 1780 lorsque les séjours à Fontainebleau sont suspendus, ce qui lui vaut l'hostilité d'une grande partie de la cour et donc aussi sa désertion. À Paris, elle s'immisce dans la programmation des spectacles pour imposer ses choix et ses protégés, force les succès en venant fréquemment assister aux représentations et en applaudissant. C'est certainement là que se situe le principal désordre : affirmer sa plus totale liberté au point d'en oublier son statut et les impératifs qui s'y rattachent. Au moment où la cour redevient un lieu central de la création musicale, le public parisien n'hésite plus à manifester son hostilité contre les choix de la reine, surtout après 1785. Le patronage musical de Marie-Antoinette n'est plus perçu comme l'expression du bon goût musical de la nation mais comme le caprice d'une reine seulement gouvernée par ses plaisirs et ses faveurs.

[1] David Hennebelle, « Un observatoire du patronage musical au XVIIIe siècle : les épîtres dédicatoires », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 56-2, avril-juin 2009, p. 31.

[2] David Hennebelle, *Les Concerts de la Reine (1725-1768)*, Lyon, Symétrie, 2015.

[3] Jean-Benjamin de Laborde note ses réticences envers la musique italienne : « Il [Philidor] fit exécuter à Versailles un *Lauda Jerusalem*, qu'on trouva trop italien ; & comme la Reine n'aimait pas ce genre, il se vit frustré dans l'espoir qu'il avait eu d'obtenir une place de Maître de Chapelle ». Jean-Benjamin de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780, vol. III, p. 462-463.

[4] Le duc de Luynes note le 8 décembre 1749 : « Elle aime la musique et joue de plusieurs instruments, médiocrement à la vérité, mais assez pour s'amuser. » Charles-Philippe d'Albert, duc de Luynes, *Mémoires sur la cour de Louis XV (1735-1758)*, éd. L. Dussieux et E. Soulié, Paris, Firmin Didot, 1860, vol. X, p. 169.

[5] Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 13709, folio 42.

[6] Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 13709, folio 41. On peut se faire une idée de ces chansons sur le site internet www.hup.harvard.edu/features/darpoe. Elles sont interprétées par Hélène Delavault, accompagné à la guitare par Claude Pavy et viennent compléter fort utilement le livre de Robert Darnton, *L'affaire des quatorze. Poésie, police et réseaux de communication à Paris au XVIIIe siècle*, Gallimard (traduction française), 2014.

[7] David Hennebelle, *De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 169-193.

[8] *L'Autrichienne en goguettes... ou l'orgie royale, opéra proverbe, composé par un garde du corps et publié depuis la liberté de la presse ; et mis en musique par la Reine*, Paris, 1789. Sur cette question des pamphlets dirigés contre Marie Antoinette, on lira Annie Duprat, *Marie-Antoinette : une reine brisée*, Paris, Perrin, 2006, 286 p. et Chantal Thomas, *La reine scélérate : Marie-Antoinette dans les pamphlets*, Paris, Seuil, 2003, 263 p.

[9] Bachaumont, Louis-Petit de, *Mémoires secrets...*, Londres, John Adamson, 1788, vol. 31, p. 49 (20 janvier 1786).

[10] Lettre du comte de Mercy-Argenteau à Marie-Thérèse, 17 novembre 1774. Marie-Antoinette, *Correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le comte de Mercy-Argenteau avec les lettres de Marie-Thérèse et de Marie-Antoinette*, éd. A. d'Arneht et M. A. Geffroy, t. 2, Paris, 1875, p. 257.

[11] Lettre citée par Olivier Beaumont, *La musique à Versailles*, Actes Sud/Château de Versailles/CMBV, 2007, p. 307.

[12] *Mémoires inédits de Madame de Genlis sur le dix-huitième siècle et la Révolution Française, depuis 1756 jusqu'à nos jours*, Paris, Ladvocat, 1825, vol. 1, p. 146.

[13] Philippe Beaussant comptabilise 8 créations et 173 représentations au total entre 1770 et 1789 [Philippe Beaussant, *Les plaisirs de Versailles. Théâtre et musique*, Paris, Fayard, p. 235-238.