

L'école baroque française

Depuis les années 1960, la musique française fait l'objet d'une redécouverte et d'un intérêt grandissants des chercheurs et du public. Le qualificatif « baroque », attribué à la musique française courant de 1600 à 1750 environ, recouvre une réalité complexe. Entre le début et la fin du mouvement, la musique française évolue en effet considérablement.

De Louis XIII à Marie-Antoinette, la France est gouvernée par des rois, des reines et des princes artistes qui comprennent l'importance sociale et politique des arts, et accompagnent leur essor. Mais si, pour Louis XIV, arts et pouvoir sont mêlés, l'amour de Marie-Antoinette pour la musique n'a rien de politique.

Au début du XVII^e siècle s'opère une lente mutation dans tous les domaines de l'art. La musique polyphonique de la Renaissance se transforme et la musique instrumentale se développe, s'affranchissant de la voix, jusque-là modèle principal de toute conception musicale.

Allégorie à Louis XIV, protecteur des Arts et des Sciences, Jean Garnier (1632-1705)

La France étend son rayonnement sous Louis XIV

Creuset artistique exceptionnel, la France se nourrit tout au long du XVII^e siècle de tout ce qui peut l'aider à affirmer sa propre identité culturelle.

Les tempéraments et les pratiques artistiques entre la France et l'Italie diffèrent. Pour l'Italien, le naturel, c'est le monde des passions, alors que, pour le Français, l'univers doit se rendre à la raison et à la mesure. L'idéal des compositeurs français est de faire vibrer les sens par le sens. Tandis que les Italiens portent l'accent sur l'expression directe du sentiment et une virtuosité vocale et instrumentale flamboyante, la danse est pour la France l'art aristocratique par excellence, l'outil de prestance qui exprime le mieux la maîtrise du corps et de l'esprit.

Primauté de la grâce et de l'élégance

Mademoiselle de Camargo dansant, Nicolas Lancret (1690-1743)

La recherche permanente de la grâce et de l'élégance – du bon goût – est une spécificité française, qui vise à assujettir la musique aux suggestions du texte, par souci d'une juste déclamation des paroles, donnant de la valeur à l'expression ou à l'allusion, cherchant à imiter la nature ou à figurer le sentiment.

Création d'un opéra français

Au début du règne de Louis XIV, la cour de France offre un terrain propice et fécond qui permet en une vingtaine d'années (1650-70) l'éclosion de deux genres qui traverseront les règnes en s'adaptant au goût du public et perdureront jusqu'à la Révolution : le grand motet et l'opéra.

La France est le seul pays en Europe à posséder un opéra dont les genres, les formes, le style et l'organisation sont parfaitement indépendants de l'Italie.

La musique instrumentale française

Réunion de musiciens, François Puget (1651-1707)

Elle comprend le luth, le théorbe, le clavecin, la viole de gambe ou la flûte – mais aussi les accents du chant déclamé, les contours ornés de ses mélodies (chargées « d'agrément ») ainsi que la retenue de son

expression

Hors des salons, la musique instrumentale est destinée à de grands orchestres dont il n'existe aucune phalange comparable en Europe : à la cour, les « Vingt-Quatre Violons du roi » forment un ensemble d'excellence, dirigé d'une main de fer par Lully. Pour les manifestations moins solennelles, les « Petits Violons du roi » se font entendre, souvent augmentés de flûtes, de hautbois, de bassons et de trompettes de la Musique de l'Écurie, et d'instruments de basse continue (théorbes et clavecin).

Une musique dite « de chambre » ?

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, avant l'apparition des concerts publics, le terme désigne une musique destinée à être jouée chez un particulier, fût-ce un roi, par opposition à la musique d'église et à la musique de théâtre.

François Couperin

François Couperin 1668-1733 « Couperin le Grand » pour le distinguer d'autres membres de cette famille qui compte de nombreux musiciens.

François apprend la musique auprès de son père avant même de savoir lire et écrire. Il ne fait pas d'études générales et ses écrits sont d'un style et d'une orthographe qui laissent beaucoup à désirer. Orphelin de bonne heure, il est déjà suffisamment doué pour qu'on lui assure la transmission de la charge de titulaire de son père à l'orgue de Saint-Gervais (dite aussi survivance), en la confiant temporairement à Michel-Richard de Lalande jusqu'à ce que le garçon ait l'âge et l'expérience requis.

Par l'entremise de Lalande et de Buterne, il entre au service de Louis XIV.

Il est nommé l'un des quatre organistes (par quartier) de la Chapelle royale

Couperin mène une honnête carrière de musicien et de professeur, apprécié cependant des grands.

Couperin est avant tout, avec Rameau, le grand maître du clavecin en France au XVIIIe siècle, tant par la quantité de ses pièces que par leur qualité. Son œuvre comprend quatre livres divisés en un total de vingt-sept ordres. Progressivement, Couperin y élabore un style qui lui est très personnel, fait d'une poésie discrète, d'une atmosphère élégiaque et d'une technique qui ne se laisse jamais dominer par la virtuosité ou les effets. **EXTRAIT DE LA SULTANNE**

Le style d'écriture de Couperin repose sur la basse continue avec un mode d'ornementation inventif, dans le style galant de l'époque.

La parution de son premier volume de *Pièces pour clavecin* annonce la dernière période de sa vie qui est la plus prolifique, exclusivement consacrée à la musique instrumentale, domaine où il s'est particulièrement distingué.

François Couperin, gravure de Jean-Jacques Flipart (1735), d'après André Bouys (...-1740).

Extrait des leçons de ténèbres

MARIN MARAIS

Il est une des figures les plus importantes de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle français.

Marin Marais a vécu toute sa vie à Paris et la plus grande partie de celle-ci au service du roi Louis XIV. Il étudie la basse de viole avec **Sainte-Colombe** et la composition avec **Lully**. Alors qu'il est au sommet de la gloire, il abandonne sa fonction et se consacre à l'enseignement et à l'horticulture. Virtuose inégalé de la viole de gambe qu'il perfectionne en rehaussant la sonorité de l'instrument, il est réputé pour son enseignement. Adversaire de la musique italienne, Marin Marais s'inscrit dans la tradition française. Dans sa musique dramatique les récitatifs suivent le schéma métrique des vers et l'inflexion de la rime. Ses pièces pour viole, environ 650 groupées en *Suites*, se caractérisent par leur raffinement harmonique avec une écriture à la fois rigoureuse et proche de l'improvisation.

1 EXTRAIT DE LA PREMIERE PIECE DE VIOLE tombeau de M. Méliton

Au XVII^e siècle et au XVIII^e siècle, **la musique vocale** occupe une place prépondérante dans le paysage musical. Par ses qualités rhétoriques et expressives, la voix est le modèle de la musique, et le texte littéraire est le support à l'élaboration du langage musical. Les instruments ne s'affranchiront définitivement que bien plus tard de cette hiérarchie. Dans ce sens, la musique française met particulièrement l'accent sur le sens du texte et sa compréhension, qu'il soit profane ou sacré.

Genre profane emblématique de tout le XVII^e siècle français, l'air de cour, alliant poésie et musique, illustre le raffinement grandissant des salons et de la haute société.

Naissance de l'air de cour

Avec la politique culturelle éclatante des derniers Valois, la France de la seconde moitié du XVI^e siècle voit l'émergence de foyers artistiques initiés par des princes mécènes, et de cercles raffinés tenus par des femmes cultivées de la noblesse ou de la bourgeoisie. Dans ces sociétés se côtoient les meilleurs poètes du moment, mais aussi des musiciens sensibles aux recherches des cercles et académies humanistes – la Pléiade, l'Académie de musique et de poésie sous Charles IX, puis celle du Palais sous Henri III.

À une nouvelle poésie, plus lyrique et plus galante, imitée à la fois de l'antique et de modèles italiens contemporains, répond un nouveau genre musical, « l'air de cour », qui devient rapidement un emblème de la musique française profane de la fin du XVI^e et du premier XVII^e siècle.

Guédron : air de cour : bien qu'un cruel martire

L'air de cour est d'inspiration populaire et s'appuie à l'origine sur le vaudeville (ou « voix de ville »). Le langage musical se veut, à son origine, simple : la polyphonie (c'est-à-dire la superposition des voix) est verticale et homophone, avec des lignes mélodiques et rythmiques simples et claires ; de plus, la forme est strophique, ce qui facilite une meilleure intelligibilité du texte.

Cette accumulation de caractéristiques fait de l'air de cour une alternative moderne au contrepoint complexe de la chanson polyphonique qui dominait jusqu'ici le paysage musical profane français.

Un symbole de la culture galante

Support musical à toute la poésie du temps, de l'air galant qui chante toutes les nuances de l'état amoureux à l'air de ballet, en passant par l'air à boire, l'air spirituel, etc

Autour de ce genre se sont cristallisées toutes les expériences musicales et théâtrales du Grand Siècle. Par sa force identitaire, il participe également dans les années 1660-1670 à la construction de l'opéra français magnifié par Lully et Quinault.

Les principaux compositeurs d'airs de cour sont Pierre Guédron, Antoine Boesset et Étienne Moulinié.

Boesset : air de cour : n'espérez plus mes yeux

L'air de cour occupe dans le paysage musical profane une place quasi exclusive, qu'Antoine Boesset développe de manière décisive et porte à son apogée. Le musicien y sublime un contrepoint savant

hérité de la Renaissance tout en s'attachant à apporter un geste plus galant, délicatement inspiré et réellement baroque, propre à dépeindre et à suggérer toutes les subtilités et les passions de l'âme.

Depuis le XVI^e siècle, les traditions d'exécution invitent à mêler voix et instruments. Modèle de toute musique, le chant a pour fidèles compagnons le luth et le théorbe.

Boesset favorise l'essor de la monodie accompagnée, encourageant notamment l'adoption de la basse continue, dont il est en France l'un des principaux artisans.

Évolution de l'air de cour

De l'air de cour à l'air sérieux

Étienne Moulinié (1599-1676) est le dernier représentant remarquable de la grande tradition polyphonique et l'un des artisans de l'évolution du genre. Au milieu du XVII^e siècle, l'air de cour se transforme en effet peu à peu. **Moulinié : dialogue de la nuit et du soleil**

Poésie plus légère, précieuse et volontiers dilettante, l'air galant, désormais « air sérieux », est durant toute la seconde moitié du XVII^e siècle l'emblème musical des « ruelles », salons et cercles lettrés où l'on pratique l'art de la conversation selon de nouveaux codes de sociabilité et de politesse mondaine.

L'air sérieux, pour voix seule et basse continue, constitue une sorte de miniature musicale : les couplets poétiques, issus d'une littérature galante ou champêtre, se calquent sur une mélodie, le tout organisé de manière simple et strophique.

La création de l'Académie royale de musique en 1669 et l'invention, par Lully et Quinault, d'un véritable opéra français, marque une étape importante.

André Campra

Extrait : Sommeil qui chaque nuit

André Campra 1660-1744.

Chronologiquement situé entre Jean-Baptiste Lully et Jean-Philippe Rameau, il a participé au renouveau de l'opéra français.

Maître de musique de Notre-Dame de Paris, il en deviendra l'inspecteur général. Il dirigera aussi les musiciens et les pages de la Chapelle royale (essentiellement des chanteurs - des chantres - adultes et des garçons en cours de formation) et en sera un des deux compositeurs « ordinaires », jusqu'à ce qu'il se retire en 1735, pour des raisons de santé. Il est l'auteur de nombreuses œuvres profanes notamment dans le domaine de l'opéra-ballet (dont il a été le vrai créateur). Il composera un nombre également important de partitions religieuses. Certains de ses grands motets sont restés célèbres (en particulier son *Requiem*). Au faite de sa gloire sous la Régence (période qui court de 1715 à 1723), Campra était encore adulé dans les dernières années de sa vie. Il meurt à Versailles le 29 juin 1744, à l'âge de 83 ans. Son testament le montre, assez curieusement, pauvre, infirme, isolé dans un petit appartement versaillais, en compagnie de ses deux domestiques. Lorsqu'il mourut, son œuvre, bien vivante et largement diffusée en province, se maintint encore au répertoire pendant plus de vingt ans

L'affaire de l'enrôlement

En 1690, alors que le vice-amiral de Tourville arme une flotte, Campra est réquisitionné pour s'engager à bord d'un vaisseau du roi et y servir en qualité de mousquetaire. Campra, ne désirant pas quitter son emploi de maître de musique à la cathédrale de Toulouse, refuse la demande, mais se voit contraint par un exempt de se rendre à Toulon pour y embarquer à bord du navire *Le Sérieux*. Ordre auquel Campra refuse à nouveau de se plier. Le recruteur du vice-amiral, le chevalier de Juliard, ordonne l'arrestation et la mise en détention du musicien. Il est écroué à Toulouse et ne doit sa libération qu'à une intervention

de l'archevêque de Toulouse, Jean-Baptiste-Michel Colbert de Villacerf. Celui-ci réclame son musicien et l'élargissement de Campra est prononcé. Pourtant, quelques jours plus tard, le 23 février 1690, de Juliard ordonne sous trois jours le retour de Campra à Toulon. L'archevêque dépose alors une plainte auprès de Louis Phélypeaux de Pontchartrain, secrétaire d'État à la Marine. Un procès est organisé, au cours duquel de Juliard se défend en affirmant les raisons selon lesquelles Campra lui-même voulait se rendre à Toulon et en avait été empêché : « Campra, libertin, a rendu mère une jeune fille abusée ; il a déclaré à M. de Juliard qu'il lui fallait faire une campagne pour se soustraire au courroux des parents de sa victime, et a supplié cet officier de l'enrôler. Un homme, ami du chevalier, a entendu la confession de Campra et jure sur l'Évangile que l'enseigne dit vrai. » De Juliard avouera ultérieurement la fausseté de cette déclaration. Il mourra quelques mois plus tard, le 10 juillet 1690, à la bataille de Bevezier

Il est engagé par le prince de Conti en tant que maître de sa musique. À partir de la mort de Louis XIV en 1715, Campra, soutenu par le Régent Philippe d'Orléans, occupa des postes importants à l'Académie royale de musique. Il la dirigera à partir de 1732. Il obtint ensuite un des deux postes de sous-maître de la musique de la Chapelle royale (le maître, un ecclésiastique, n'avait pas de fonction musicale proprement dite).

Avec *L'Europe galante*, Campra s'affirme comme le vrai créateur de l'opéra-ballet, genre musical créé à l'origine par Pascal Collasse (dans le *Ballet des saisons*). À partir de 1720, on constate qu'en tant que compositeur, il se consacra essentiellement à la musique religieuse. Il continua tout de même à produire quelques partitions pour la scène.

Michel-Richard de Lalande

Michel-Richard de Lalande¹ (1657 - 1726) a composé, pour le roi Louis XIV, essentiellement de la musique religieuse (des motets inspirés de textes latins tirés des Psaumes) mais aussi des divertissements, des pastorales et des ballets. *Salve regina (extrait)*

À la suite de Lully, Du Mont, Charpentier, et avec Couperin, Campra, Grigny, Desmarest, Rameau et Leclair, il incarne le baroque musical français. Ses compositions religieuses annoncent les cantates de Bach et ses chœurs les oratorios de Haendel.

Il est le maître du grand motet français.

Biographie

Naissance et jeunesse

Entre 1667 et 1672, en compagnie du jeune Marin Marais, il entre dans l'église royale comme enfant de chœur, ce qui signifie alors : enfant chantant dans le chœur. On le forme également à la pratique instrumentale (dans son cas, celle du clavier : clavecin à la maîtrise et orgue afin de pouvoir seconder le titulaire). L'éducation des enfants dans ce type d'ensemble est aussi littéraire (français et latin) et on leur enseigne l'arithmétique. Le maître de musique (qu'on n'appelait pas encore maître de chapelle), François Chaperon, détecte en lui des dons pour la musique et, vu sa voix remarquable, lui confie les parties qui doivent se chanter seul.

Au service du roi

En 1683, à l'issue d'un (célèbre) concours organisé par le roi, et grâce à son appui, il occupe l'un des *quartiers* avec Pascal Collasse, Guillaume Minoret et Nicolas Goupillet. Il est chargé du *quartier* d'octobre, vraisemblablement en raison de deux des quatre principales fêtes de la Chapelle, la Toussaint et Noël. Finalement il succède seul à ses trois collègues à partir du 1^{er} juillet 1715. En fait, ces derniers ne sont pas capables de remplir leur devoir. Il est nommé *sous-maître* de la Chapelle royale.

Delalande accomplira toute sa carrière au service du roi. Il finira par cumuler les principaux postes de l'administration musicale dont, en janvier 1689 - il n'a alors que 31 ans - celui de *Surintendant de la Musique de la Chambre*.

Fin de carrière

Après le décès de Louis XIV en septembre 1715, la Régence s'installe à Paris et y transfère la Cour. En février 1718, André Cardinal Destouches, élève de Delalande, reçoit l'une des charges de *surintendant*. Delalande conserve cependant l'honneur royal. Pour le jeune Louis XV, il recommence à écrire de la musique de ballet. Si les *Symphonies des Folies de Cardenio* (S.152, 1720) n'obtiennent aucun succès, *Les Éléments* (S.153, 1721), composés en collaboration avec Destouches, resteront au répertoire de l'Académie royale de Musique jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Le 25 octobre 1722, lors du sacre de Louis XV à Reims, il dirige la musique des cérémonies.

Delalande conserve ses quatre *quartiers* jusqu'au retour de la Cour à Versailles en janvier 1723. Affligé par la perte de son épouse, il propose au roi de céder trois de ses quatre *quartiers*. En novembre 1722, le *Mercur galant* annonce que Delalande renonce à ses trois quartiers pour Charles-Hubert Gervais, Nicolas Bernier et André Campra, musiciens protégés du Régent Philippe d'Orléans, ce qui suggère l'intervention de ce dernier.

Deuils familiaux et remariage

La fin de sa vie est ponctuée de deuils.

Ses deux filles sont emportées par l'épidémie de petite vérole de 1711-17. Louis XIV, qui a vu successivement disparaître tous les siens, lui aurait dit : « Vous avez perdu deux filles qui avaient bien du mérite ; Moy, j'ay perdu Monseigneur. La Lande, il faut se soumettre ».

Sa femme, Renée Anne Rebel, meurt en mai 1722. Le roi le nomme alors chevalier de l'ordre de Saint-Michel, créé par Louis XI en 1469.

En 1723, il se remarie avec Marie-Louise de Cury (1692-1775), fille du chirurgien de Madame la comtesse de Conty. Musicienne, elle joue de la viole de gambe. Elle lui donnera une fille, Marie-Michelle (1724-1781).

Après la mort de son époux, Marie-Louise de Cury tentera d'entretenir sa mémoire et d'assurer la survie de ses œuvres. Elle fera éditer 40 de ses motets, accompagnés d'une notice biographique rédigée par le poète Alexandre Tannevot et un élève du défunt, Colin de Blamont.

La danse, un art majeur en France

Lorsqu'elle se développe au XVII^e siècle sous le règne de Louis XIV, la « Belle Danse » est bien davantage qu'un simple divertissement de noble. Elle est au contraire un art majeur, dont l'enjeu est social et politique. Exercice de l'éducation aristocratique, la danse est nécessaire à « l'honnête homme » : qui gouverne son corps, gouverne son esprit et peut donc gouverner ses sujets.

Le choix de Louis XIV de créer l'Académie royale de danse avant l'Académie royale de musique, par souci d'exigence, de rayonnement et de perfection de cet art, est à cet égard éloquent.

Le roi danse

Représenté avec magnificence chaque année durant le carnaval, le « ballet du roi » constitue, depuis le règne d'Henri IV, un véritable rituel monarchique. Entouré de gentilshommes choisis mais aussi de baladins professionnels, le souverain s'y met en scène afin de « représenter » à la cour et à ses sujets l'image la plus parfaite du prince vertueux. Il s'agit de montrer par la danse et l'harmonie qu'elle symbolise par un cadre savamment réglé et hiérarchisé, la légitimité de la personne royale, la force de sa politique et les bienfaits qu'elle apporte à ses peuples. L'image du souverain accompli, garant de l'ordre et de

l'harmonie, s'exprime dans le « grand ballet » final en une véritable apothéose chorégraphique et symbolique.

Depuis son plus jeune âge, Louis XIV pratique avec talent la danse avec les plus grands maîtres dont Pierre Beauchamp.

Évolution du genre au début du règne de Louis XIV

Peu de ballets sont dansés à la cour durant la régence d'Anne d'Autriche. Le roi, né en 1638, est trop jeune pour paraître en public, et le genre s'efface un temps devant l'opéra italien, que Mazarin tente sans grand succès d'implanter à Paris.

Il faut attendre que la révolte de la Fronde s'essouffle pour voir le ballet de cour se revivifier, au tout début des années 1650, sous la plume d'Isaac de Benserade qui lui donne ses lettres de noblesse. Désormais chargé d'écrire les vers des ballets royaux, il renouvelle le genre en opérant une synthèse des différents types de ballets du premier XVII^e siècle. Ce nouveau ballet s'articule autour d'un sujet général, souvent allégorique ou dérivé de la fable, décliné en actes ou parties, chacune étant elle-même subdivisée en diverses « entrées » constituant autant de tableaux variés.

Le Ballet royal de la Nuit, un ballet emblématique

Extrait : Entrée du Soleil (Isaac Benserade)

En février 1653, le jeune Louis XIV apparaît « représentant le Soleil levant », scintillant d'or et de pierreries, à la cour et aux nombreux spectateurs massés dans la salle du Petit-Bourbon pour le voir danser « son » ballet. Le succès et l'impact du Ballet royal de la Nuit sont immenses.

Le Ballet royal de la Nuit est représenté dans un lieu symbolique de la mise en scène monarchique depuis la Renaissance, situé entre le Louvre et l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Alors âgé de 15 ans, le roi danse pour la première fois dans cette salle dédiée aux grands ballets royaux et des événements politiques.

Toutes les caractéristiques du « ballet du roi » sont réunies. Le sujet est propice à la construction d'une véritable mythologie royale, forgée par l'entremêlement d'éléments fabuleux ou romanesques, de symboles, d'emblèmes et d'allégories, mais aussi de références contemporaines, sans oublier, en ce temps de carnaval, la pure fantaisie, exprimée à travers les costumes et les masques qui autorisent toutes les allusions, voire des transgressions.

Le spectacle, donné devant tout ce qu'il y avait alors à Paris de personnages de distinction, obtint un succès qui fit époque, et qui est attesté par tous les témoignages contemporains, ainsi Renaudot dans la *Gazette* :

« Ce jour-là, 23 (février), fut dansé dans le Petit-Bourbon, pour la première fois, en présence de la Reyne, de Son Éminence et de toute la Cour, le Grand Ballet royal de la Nuit... composé de 43 entrées, toutes si riches, tant par la nouveauté de ce qui s'y représente que par la beauté des récits, la magnificence des machines, la pompe superbe des habits et la grâce de tous les danseurs, que les spectateurs auraient difficilement discerné la plus charmante si celles où nostre jeune monarque ne se faisoit pas moins connoistre sous ses vestemens que le soleil se fait voir au travers des nuages qui voilent quelquefois sa lumière, n'en eussent receu un caractère particulier d'éclatante majesté, qui en marquoit la différence... Mais comme, sans contredit, il y surpassoit en grâce tous ceux qui à l'envy y faisoient paroistre la leur, Monsieur, son frère unique, étoit aussi sans pareil en la sienne ; et cet astre naissant ostoit si aisément la peine de le découvrir, par les gentillesses et les charmes qui luy sont naturels, qu'on ne pouvoit douter de son rang... Je laisse donc à juger... le contentement que put avoir l'assemblée, nonobstant la disgrâce qui sembla le vouloir troubler par le feu qui prit à une toile, dès la première entrée, et a la première heure de cette belle Nuit qui étoit représentée par le Roy, mais ne servit néanmoins qu'à faire admirer la prudence et le courage de Sa Majesté, laquelle... ne rassura pas moins l'assistance par sa fermeté qu'autrefois César fit le nautonnier qui le conduisoit... Tellement que ce feu s'étant heureusement éteint, laissa les esprits dans leur première tranquillité et fut mesme interprété favorablement. »

Postérité du ballet de cour

Si le genre du ballet de cour disparaît en tant que tel dans les années 1670, on le retrouve intégré dans la tragédie en musique et la comédie-ballet créées par Lully, à la fois dans la forme du prologue, mais aussi dans les divertissements qui ponctuent chaque acte de l'intrigue.

La comédie-ballet fut créée par Molière, avec l'aide d'un chorégraphe qui composa également, pour l'essentiel, la musique, en 1661 ; mais, après sa mort en 1673, ce genre nouveau ne lui a guère survécu, du moins sous la forme qu'il lui avait donnée. Il s'agit d'un genre composite, hybride, qui veut mêler trois arts et leurs trois langages : le verbe du dialogue dans la comédie récitée, le langage des sons et celui de la chorégraphie ; le mélange était donc particulièrement instable. Nous appelons traditionnellement ce genre *comédie-ballet*, alors même que ni Molière ni ses immédiats contemporains ne se sont jamais servis de ce terme – sauf une fois, dans des conditions très particulières, pour *Le Bourgeois gentilhomme*. Ce genre a été à peu près totalement ignoré des théoriciens et de la critique esthétique du temps. Molière, pourtant, l'illustra une douzaine de fois – les comédies-ballets représentent près de 40% de sa production – et avec quelques chefs-d'œuvre, comme *Le Bourgeois gentilhomme* ou *Le Malade imaginaire*.

L'émergence de la comédie-ballet

La première apparition du genre eut lieu avec *Les Fâcheux*. Nous sommes au château de Vaux-Le-Vicomte, en août 1661, lors de la grande fête que le surintendant Fouquet – il aura bientôt à s'en repentir – donne au jeune roi Louis XIV **extrait Georges Dandin**

La naissance du genre est parfaitement fortuite ; elle ne résulte d'aucun projet, d'aucune méditation préalable. Seule entre en ligne de compte la pression des circonstances, et la réponse que des artistes inventifs durent donner, dans l'urgence, à une difficulté pratique. Molière, qui est plutôt avare de préfaces, prit la peine d'en rédiger une en éditant ses *Fâcheux* et de dire « deux paroles des ornements qu'on a mêlés avec la comédie » – notez au passage ce mot d'*ornement* et l'expression qui parle de mélange. Redonnons ce texte connu :

« Le dessein était de donner un ballet aussi ; et, comme il n'y avait qu'un petit nombre de danseurs excellents, on fut contraint de séparer les entrées de ce ballet, et l'avis fut de les jeter dans les entractes de la comédie, afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes baladins de revenir sous d'autres habits. »

Bref, on a dû démembrer un ballet, en disloquer les entrées et les jeter dans les intervalles entre les actes de la comédie parlée. La comédie-ballet résulte du démembrement d'un ballet dont les morceaux disjointes farcirent et complétèrent une comédie.

Notons bien que, pour le présent, il ne s'agit que du mélange de la comédie et d'entrées de ballet ; la musique, composée presque complètement aussi par Beauchamp, le chorégraphe qui se chargea de la danse, n'intervient que pour soutenir et entraîner les danseurs. Il faut attendre la comédie-ballet suivante, *Le Mariage forcé* de janvier 1664, pour que la musique se taille une place autonome dans le spectacle, à côté des entrées de ballet, sous forme de musique instrumentale – ouverture et ritournelles – et de musique vocale – récit de la Beauté, air du Magicien). Désormais, toutes les comédies-ballets mêleront les trois langages.

Sans remonter jusqu'aux Grecs – mais on sait que l'Antiquité fonctionne alors comme instance de légitimation obligée, et Molière, dans la même préface, ne manque pas de mentionner très allusivement, pour faire mine de justifier la nouveauté, « quelques autorités dans l'Antiquité » –, des antécédents ne manquent pas.

Marc-Antoine Charpentier

Marc-Antoine Charpentier 1643-1704, se rend en Italie et tombe sous l'influence du compositeur

Giacomo Carissimi. Il restera marqué par le style italien et sera le seul avec Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville en France à aborder l'oratorio.

En 1672, Jean-Baptiste Lully obtient un privilège qui fait défense à toutes personnes « de faire chanter aucune pièce entière en France, soit en vers françois ou autres langues, sans la permission par écrit dudit sieur Lully, à peine de dix mille livres d'amende, et de confiscation des théâtres, machines, décorations, habits... » Molière, qui avait collaboré avec Lully durant les huit années précédentes, doit trouver d'urgence un nouveau compositeur pour effectuer les intermèdes musicaux de ses comédies-ballets. Après avoir obtenu du roi un adoucissement du monopole de Lully, il s'adresse à Charpentier pour composer la musique des entractes de *Circé* et d'*Andromède*, ainsi que des scènes chantées pour les reprises du *Mariage forcé*, et enfin les pièces musicales du *Malade imaginaire*, qui occupent environ une heure du spectacle⁴.

À la mort de Lully, en 1687, les compositeurs français peuvent enfin composer des opéras. En 1693-1694, Charpentier compose alors *Médée*, sur un poème de Thomas Corneille. C'est un échec, qui sera déterminant dans sa carrière de compositeur : il se consacrera désormais à la musique religieuse.

Sa musique est issue d'un mélange des styles français et italien, auxquels elle emprunte de nombreux éléments.

Marc-Antoine Charpentier fut presque complètement oublié jusqu'à ce qu'en 1953 il soit révélé par son *Te Deum*, dont l'ouverture orchestrale sert d'indicatif à l'Eurovision

Aujourd'hui, la moitié de son œuvre environ a été enregistrée.

Extrait : LES FEMMES MORES (dans le MALADE IMAGINAIRE)

Tragédies lyrique

Inventée par Quinault et **Lully** au début des années 1670, la tragédie lyrique représente le genre noble de l'opéra français par excellence, qui resta en vigueur jusqu'au début du XIX^e siècle. Synthétisant la noble déclamation de la tragédie classique, les divertissements musicaux de la comédie-ballet, la pompe orchestrale des **Vingt-Quatre Violons du roi**, les entrées chorégraphiques du ballet de Cour, le récitatif copiés des opéras italiens et l'art du chant orné pratiqué dans les salons, la tragédie lyrique se caractérisait surtout par une dimension spectaculaire due aux jeux de machines et aux décors somptueux. Concurrencée dès les années **1700** par l'opéra-ballet, genre plus léger privilégiant la danse et les intrigues légères, la tragédie resta pourtant la forme de théâtre lyrique privilégiée par les artistes autant que par le public tout au long du XVIII^e siècle. Uniquement basés sur la mythologie, les livrets favorisaient le recours au merveilleux, capable de produire des effets spectaculaires en combinant les catastrophes naturelles (tempêtes, tremblements de terre, éruptions) aux dérèglements surnaturels (descentes de dieux, foudroiements célestes, apparitions de monstres, plongée dans les Enfers). L'importance accrue donnée aux ballets, aux chœurs et aux airs virtuoses, tout autant que le goût du public pour les machines, altéra progressivement la noblesse des sujets au profit de trames plus superficielles mais « à grand spectacle ».

On reproche souvent à la tragédie lyrique d'être stéréotypée, plutôt creuse musicalement, un répertoire où chaque pièce est la copie conforme de l'autre.

Ce genre nouveau est inspiré de l'opéra des origines (le *seria* n'existe pas encore en Italie), c'est-à-dire de Cavaliéri, Monteverdi, Cavalli, Francesca Caccini, etc. Le principe est d'exalter l'expression théâtrale par l'adjonction de musique, comme chez les Antiques, ce qu'on ne faisait jusqu'alors que pour la musique religieuse (où le texte était fixe et que la polyphonie rendait largement incompréhensible). On est donc sur le principe d'une monodie accompagnée.

Lully et Quinault choisissent de s'emparer de la tragédie classique, et de créer leur genre avec les mêmes impératifs, mais en miroir. Cinq actes et une journée, oui, mais avec un prologue à la gloire du souverain (un gage pour s'assurer de plaire...) et un divertissement clôturant chaque acte.

La bienséance des titres est conservée mais contournée par les mensonges d'Arcas dès le premier opéra,

qui prétend avoir tenu tête au roi avec des propos triviaux. De même, les meurtres n'ont pas lieu sur scène, mais on y voit des mourants venant de se frapper s'y traîner (*Atys*), et le départ de certains coups, des tortures spectaculaires (*Thésée*).

Le vraisemblable ordinaire, d'habitude recommandé, et contourné par le vraisemblable extraordinaire de Corneille (possible, mais improbable), est remplacé par le merveilleux, à savoir l'intervention des divinités, le déchaînement des éléments, la magie.

De même, l'unité de lieu (ou du moins la vraisemblance des déplacements, comme dans *Dom Juan*) n'est plus nécessaire, puisque les « téléportations » magiques sont de rigueur.

Les sujets aussi changent : ce ne sont plus les tortures morales de personnages antiques, voire historiques, mais plutôt de la mythologie pure, dans tout ce qu'elle a de plus féérique : le dragon de Cadmus, les tortures de Médée, les enchantements d'Armide.

Chaque opéra devra respecter un cahier des charges précis, avec un nombre d'éléments incontournables. La créativité rythmique, harmonique, dramatique ne se crée que dans ce cadre.

La tragédie lyrique se termine toujours bien, à quelques exceptions notables près. Les réjouissances du cinquième acte sont à ce prix !

Il est interdit de modifier la part la plus fameuse du mythe utilisé (Achille ne peut pas mourir centenaire, Persée ne peut pas être vaincu par Méduse, Phaëton ne peut pas mener victorieusement le char du soleil, Médée ne peut pas épargner ses enfants - bien que certaines parts du mythe le proposent...), mais tout ce qui n'est pas interdit est permis : on peut tout à fait inventer un lieutenant, une amante, un épisode qui ne soient pas proposés chez les Anciens.

Le but du jeu sera de proposer une œuvre différente des autres, en utilisant l'ensemble de ces ingrédients.

Tous les codes sont ainsi tournés vers le drame (et la danse), puisque dans la tragédie lyrique (ou « tragédie en musique »), comme l'indique son nom, le drame est premier, et la musique a essentiellement pour fonction de renforcer son pouvoir.

La première école est celle de la création, avec Lully et ses successeurs immédiats. La déclamation reste première, et les codes assez nettement observés. Les chœurs sont très homophoniques, l'orchestration modeste.

La deuxième école s'épanouit après la mort de Lully sans consoler complètement le roi (Campra, Desmarest, Destouches...). Les formes sont assouplies, avec plus de contrechants à l'orchestre, plus d'airs lyriques. Apparition progressive de la virtuosité vocale, mais encore intégrée à l'action.

La troisième école enfin entérine les modifications profondes comme le prologue allégorique ou l'absence de prologue (Rameau, Mondonville... plus aucun lien avec Louis XIV). Une vision beaucoup plus lyrique et cursive, moins de raffinements purement musicaux du type de la deuxième école, moins de modulations aussi.

On peut éventuellement ajouter la période de décadence qui fait suite, puisqu'on compose et joue de ces tragédies jusqu'à la fin du siècle - très peu de choses sont à ce jour disponibles en partition ou au disque pour pouvoir bien en juger. Les grands succès antérieurs, remis au goût du jour par leurs auteurs ou par des compositeurs vivants, étaient de toute façon toujours redonnés.

Jean-Baptiste Lully

Le créateur du genre, avec :

- *Cadmus et Hermione* (1673)
- ***Alceste (1674) extrait 1***
- *Thésée* (1675)
- *Atys* (1676)
- *Isis* (1677)
- *Psyché* (1678)

- *Bellerophon* (1679)
- *Proserpine* (1680)
- *Persée* (1682)
- *Phaéton* (1683)
- *Amadis* (1684)
- *Roland* (1685)
- ***Armide (1686) extrait 2***
- *Achille et Polyxène* (1687), achevée par Pascal Collasse

Né à Florence 28 novembre 1632, mort à Paris 22 mars 1687.

Fils de Lorenzo di Maldo Lully et de Catarina del Sera, dans une famille de meuniers. Remarqué vers 1645 par Roger de Lorraine, duc de Guise, il est placé en 1646 comme garçon de chambre chez Mademoiselle de Montpensier (nièce du duc et cousine de Louis XIV), à la cour.

On ne sait rien d'assuré sur ses études musicales.

Mademoiselle de Montpensier est du parti de la Fronde. Après la victoire de Mazarin, elle s'exile dans ses terres de Bourgogne et Lully entre en 1653 au service de Louis XIV comme violoniste et danseur. L'année suivante il est nommé compositeur de la musique instrumentale du roi. Il compose alors des ballets et avec Bensérade, les intermèdes dansés qui ponctuent les tragédies.

En 1660 il compose les entrées de ballets pour *Serse*, opéra de Francesco Cavalli donné à Paris. L'année suivante, à la mort de Mazarin, il est naturalisé et nommé Surintendant et compositeur de la chambre. Il profite de cette occasion pour franciser l'orthographe de son nom et se doter d'une biographie flatteuse.

En 1664 il débute une série de 13 comédies-ballets avec Molière. Leur collaboration, parfois houleuse sur les questions de la mise en musique de la langue française s'achève en 1671.

Vers 1670, insatisfait de la « Grande Bande des Violons du Roi », il crée les « les Petits Violons » qu'il dirige personnellement.

En 1681, il est Secrétaire du roi et signe Monsieur de Lully, escuyer, conseiller, Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France & de ses Finances, & Sur-Intendant de la Musique de sa Majesté.

On ne manquera pas de rappeler à Lully, pendant toute sa vie, ses origines. Il cumulait en effet deux tares aux yeux de l'aristocratie française : il était Italien et fils de meunier. Ce qui est également certain, c'est que le compositeur œuvra pour faire oublier ses origines. En 1661, Giambattista Lully se fait naturaliser et devient Jean-Baptiste Lully. Côté origines sociales, c'est plus compliqué : il essaye bien une fois ou deux de servir du "*Fils de Laurent de Lully, gentilhomme florentin*", mais peu de personnes tombent dans le panneau. Faute de naissance, Lully sera noble par ses fonctions, finissant - non sans mal - Secrétaire du Roi.

Danseur, le jeune homme amuse le roi en bouffon comme en berger, et fait entendre ses talents au violon. Il accompagne aussi ses premières amours, et le fait danser dans le *Ballet de l'Amour malade* (1657) puis dans le *Ballet d'Alcidiane* (1658) en compagnie de **Marie Mancini**, dont le monarque était épris...

Le roi veut rire ? Lully se fait bouffon. Le roi aime ? Lully lui offre des ballets amoureux. Le roi veut s'émanciper des références antiques, se faire représenter tel qu'il est et non en Apollon, sans faire appel au latin ? Lully lui offre la tragédie lyrique...

C'est ainsi que Lully obtient peu à peu le pouvoir qu'il souhaite et devient Surintendant de la musique du roi, quitte à écraser sur son passage les éventuels obstacles. En mars 1672, il rachète le privilège de l'opéra à un poète en faillite, **Pierre Perrin**, un monopole qui lui permet notamment de réimprimer toutes les comédies-ballets créées avec Molière sous son seul nom.

En rachetant le privilège de l'opéra, Lully se retrouve seul compositeur à proposer ce genre, dont il assure la promotion par son talent. Mais encore faut-il savoir gérer son entreprise. Et Lully passe maître en la matière, il recrute acteurs, chanteurs, danseurs, musiciens, paie grassement ses collaborateurs les plus importants pour éviter que ceux-ci ne travaillent pour d'autres...

A sa mort, il est à la tête d'une fortune importante : plusieurs centaines de milliers de livres, dont une partie en or, pierreries, et argenterie (une livre de cette époque correspond à environ 15 euros). Mais en dehors de cet argent "sonnant et trébuchant", il laisse surtout des revenus : ceux de l'Opéra, dont il a le monopole et qui rapportent 30 000 livres par an, de sa charge de conseiller du roi, ses fonctions musicales, et les revenus de sa musique imprimée

Ceux qui l'adulent parlent de sa "force de caractère" et ceux qui le détestent évoquent un homme exécrable. Dans un cas comme dans l'autre, il semble que Lully n'était pas la douceur incarnée. Il y a d'abord cette anecdote, selon laquelle il aurait fait répondre à Louis XIV, qui l'attendait, « *Le Roi est maître, il peut attendre tant qu'il lui plaira* ». Peu de sujets peuvent se permettre ces paroles. Personne, même.

La Fontaine en fit aussi les frais : lorsque Lully vient le flatter pour lui demander le livret d'un opéra, et qu'il lui préfère finalement Quinault - qui lui donne alors *Alceste* - le poète lui répond par quelques vers bien sentis, *Le Florentin*, dans lequel il appelle le compositeur "Le Paillard".

En s'imposant - un peu de force, parfois - à la tête du monde musical français, Lully ne pouvait pas se faire que des amis, or le compositeur se fait vite connaître à la cour de Louis XIV pour son bon appétit sexuel, et notamment pour ses "mœurs italiennes" (c'est ainsi qu'on désignait, alors, l'homosexualité). Il n'en faut pas plus à ses ennemis pour colporter, souvent sous forme de chansons et de sonnets bien croustillants, les histoires du Sieur Lully en compagnie d'hommes comme de femmes. Un exemple, avec ces quelques vers d'une finesse à faire pâlir Racine :

Baptiste est fils d'une meunière Il ne saurait nous le nier. Il ne chevauche qu'en meunier, Toujours sur le derrière.

Le premier règne de Louis XIV est celui des *Plaisirs de l'île enchantée*, dans lequel cette réputation ne fait pas plus de bruit que ça, d'autant que Lully est marié à **Madeleine Lambert**, fille du compositeur **Michel Lambert**, dont il a six enfants. C'est une autre histoire après l'arrivée de **Madame de Maintenon** auprès du roi... En 1685, la liaison entre un jeune page nommé **Brunet** et Lully parvient au roi. Le premier est envoyé chez les religieux, tandis que le second perd l'oreille du monarque, qui n'assistera à aucune représentations d'*Armide* (1686).

Il est mort assez bêtement : non pas qu'il y ait des manières intelligentes de mourir, bien sûr, mais se transpercer le pied avec la canne qui lui sert à diriger la musique, et laisser le tout se gangrener, on ne peut pas dire que cela soit bien malin.

En pleine répétition du *Te Deum* qu'il préparait pour Louis XIV, Lully s'emporte contre ses musiciens et frappe son orteil un peu trop fort. Sa jambe s'infecte, mais il refuse qu'on la lui coupe. Le jugement est sans appel, la gangrène l'emporte le 22 mars 1687.

CONCLUSION

Une musique raffinée et élégante, à l'image que voulut se donner la France des XVIIe et XVIIIe siècles, encouragée par toute une série de monarques ayant saisi l'importance de l'art en politique. Avec ses formes nouvelles, air de cour, comédie-ballet, tragédie lyrique, l'école baroque française sut asseoir la France au rang des plus hautes puissances de son époque.