

DAVID HENNEBELLE

DE LULLY À MOZART

ARISTOCRATIE, MUSIQUE ET MUSICIENS À PARIS
(XVII^e-XVIII^e SIÈCLES)



Extrait de la publication

Epoques
CHAMP VALLON

ÉPOQUES
EST UNE COLLECTION
DIRIGÉE PAR
JOËL CORNETTE

Illustration de couverture :
Louis Carrogis, dit Carmontelle :
Mme de Maupassant, femme d'un commissaire des guerres.

© 2009, CHAMP VALLON, 01420 SEYSSEL
WWW.CHAMP-VALLON.COM
ISBN 978-2-87673-499-9
ISSN 0298-4792

DE LULLY À MOZART

David Hennebelle

DE LULLY À MOZART

*ARISTOCRATIE, MUSIQUE ET MUSICIENS
À PARIS (XVII^e-XVIII^e SIÈCLES)*

Champ Vallon

« MAÎTRE DE MUSIQUE : Au reste, Monsieur, ce n'est pas assez : il faut qu'une personne comme vous, qui êtes magnifique, et qui avez de l'inclination pour les belles choses, ait un concert de musique chez soi tous les mercredis ou tous les jeudis.

MONSIEUR JOURDAIN : Est-ce que les gens de qualité en ont ?

MAÎTRE DE MUSIQUE : Oui, Monsieur.

MONSIEUR JOURDAIN : J'en aurai donc. Cela sera-t-il beau ?

MAÎTRE DE MUSIQUE : Sans doute [...]. »

Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*¹.

1. MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin dit), *Le Bourgeois gentilhomme*, Acte II, Scène 1, *Œuvres complètes*, éd. E. Depois et P. Mesnard, Paris, 1873, vol. 8.

À Emmanuelle

REMERCIEMENTS

Ma reconnaissance s'adresse d'abord à mon directeur de thèse, Philippe Guignet ; il a soutenu cette rencontre entre l'histoire et la musicologie et a suivi, au jour le jour, pendant plus de six années, la progression de cette recherche. Ma considération s'adresse tout autant à Jean Gribenski qui m'a initié patiemment à l'univers musicologique, à ses outils, à ses méthodes. Je pense aussi à Patrick Taïeb, avec lequel je partage une grande complicité sur des thématiques de recherche communes et qui a généreusement mis à ma disposition les moyens matériels de l'Institut universitaire de France. Le séminaire consacré à l'histoire du concert et à la constitution du répertoire des programmes de concert en France, qu'il anime avec Hervé Lacombe, a grandement contribué à enrichir ma réflexion. Mes remerciements s'adressent aussi à Georges Escoffier, qui m'a fait partager les résultats de ses découvertes, et à Anik Devriès-Lesure qui m'a communiqué, avant publication, ses dépouillements d'annonces de presse concernant les mécènes musicaux. Je remercie Catherine Massip de m'avoir permis l'accès des inventaires Bruni, non inventoriés et qui n'avaient pas encore fait l'objet d'une étude globale, ainsi que Thomas Vernet qui m'en a révélé l'existence. Je n'oublie pas non plus Daniel Roche, conseiller bienveillant et stimulant, et Antoine Lilti dont les travaux ont été d'une influence décisive sur ma propre évolution. Notre réflexion commune sur le phénomène du théâtre de société trouve largement sa place dans les pages qui suivent. Je remercie également Joël Cornette qui a tout de suite accueilli favorablement la publication de ce travail et Patrick Beaune, en qui j'ai trouvé un interlocuteur attentif et prompt à faciliter la genèse de ce livre dans les meilleures conditions.

INTRODUCTION

« Va à Paris ! et bientôt. Prends place auprès des grands seigneurs, au César aut nihil [...]. C'est de Paris que le renom et la gloire d'un homme de grand talent parviennent au monde entier, la noblesse y considère les gens de talent avec la plus grande déférence, estime et courtoisie ».

Leopold Mozart¹

Les historiens n'aimeraient-ils pas la musique ? On serait tenté de le penser si l'on considère la part qui lui revient dans la plupart de leurs livres. Cette lacune est d'autant plus surprenante que la même parcimonie ne se retrouve pas pour les autres arts. Il est indéniable que pendant longtemps l'histoire et la musicologie sont restées deux mondes imperméables l'un à l'autre². Les historiens de l'Ancien Régime ne s'aventurent guère dans le monde des sons. Les études prosopographiques sont souvent décevantes quant à leur contenu musical. La plupart du temps, ce sont les mêmes éléments qui resurgissent en quelques lignes d'une étude à l'autre. Rares sont ceux qui se situent à contre-courant de cette tendance lourde en accordant à la musique plus qu'une mention polie et minimale au hasard d'une page. Il y a plus de trente ans, Pierre Chaunu avait esquissé une rencontre en montrant l'empire de la musique dans la civilisation des Lumières³. Dans leur ouvrage *Les Français et l'Ancien Régime*, Pierre Goubert et Daniel Roche avaient eux aussi consacré quelques pages pénétrantes au monde des sons⁴. *La Naissance de l'intime* d'Annick Pardailhé-Galabrun évoque la présence des instruments de musique dans les intérieurs parisiens aux XVII^e et XVIII^e siècles⁵. Sylvie Granger est l'auteur d'une

1. MOZART (Wolfgang Amadeus), *Correspondance* (trad. fr. de Geneviève Geffray), Paris, Flammarion, 1987, vol. 2, p. 246. Lettre de Leopold Mozart à son fils, Salzbourg, 12 février 1778.

2. CHIMÈNES (Myriam), « Musicologie et histoire : frontière ou "no man's land" entre deux disciplines ? », *Revue de musicologie*, 84, 1988, pp. 67-78.

3. CHAUNU (Pierre), *La Civilisation de l'Europe des Lumières*, Paris, Flammarion, 1982 (1^{re} éd. 1971), pp. 319-343.

4. GOUBERT (Pierre), ROCHE (Daniel), *Les Français et l'Ancien Régime, Culture et société*, Paris, A. Colin, 1984, vol. 2, pp. 280-289.

5. PARDAILHÉ-GALABRUN (Annik), *La Naissance de l'intime, 3 000 foyers parisiens XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1988, pp. 419-426.

INTRODUCTION

monographie relative aux musiciens du Mans entre 1600 et 1850¹. Jean-Marie Duhamel a enraciné son étude sur la vie musicale dans l'histoire urbaine². Antoine Lilti consacre quelques pages sur le rôle de la musique dans les plaisirs du salon au XVIII^e siècle³. Les interrogations actuelles des historiens, qu'il s'agisse de la sociabilité, des sensibilités, des échanges culturels, notamment du marché des biens symboliques, ou de la consommation artistique, n'ont encore que peu investi la sphère musicale.

La musicologie a, pour sa part, longtemps considéré l'histoire de la musique comme celle des compositeurs et de leurs œuvres, voire de leurs chefs-d'œuvre. Elle s'est également tournée vers l'étude des institutions musicales mais, le plus souvent, selon une approche trop analytique et sans les relier à leurs usagers. Depuis une vingtaine d'années seulement, elle s'est attelée à défricher de nouveaux champs. Les interactions entre musique et société ou la question de la réception sont désormais devenues des interrogations centrales⁴. Si bien que l'histoire sociale de la musique est devenue un point d'ancrage, une branche de la musicologie. À cet égard, les études sur le concert et son histoire jouent, à ce jour, un rôle pionnier. Envisagé comme objet historique et comme phénomène social et culturel, il a suscité la création de séminaires de recherche transdisciplinaires et des publications. Celui consacré à l'histoire du concert en France de l'Ancien Régime à la Première Guerre mondiale (Institut Universitaire de France), initié en 2001 par Patrick Taïeb et Hervé Lacombe, se fixe comme principale mission la création d'un répertoire des programmes de concert en France pour les XVIII^e et XIX^e siècles. Le séminaire *Histoire des pratiques culturelles de la musique 1700-1920* coordonné par Hans Erich Bödecker, Patrice Veit et Michael Werner, dans le cadre de la Fondation européenne de la science, se propose également d'inscrire la musique dans une histoire sociale de la culture en rompant les cloisonnements entre les approches historiques, sociologiques et musicologiques⁵.

En parcourant les multiples monographies consacrées aux compositeurs de l'époque moderne, apparaissent ici ou là des noms d'aristocrates aux-

1. GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville 1600-1850*, Paris, Belin, 2002.

2. DUHAMEL (Jean-Marie), *La Musique dans la ville de Lully à Rameau*, PUL, 1994. Citons dans cette perspective MUSSAT (Marie-Claire), *Musique et société à Rennes au XVIII^e siècle*, Paris, Minkoff, 1988 ; ROSE (G.), *Metz et la musique au XVIII^e siècle*, Metz, Serpenoise, 1992 ; DOUSSOT (J.-E.), *Musique et société à Dijon au Siècle des Lumières*, Thèse, Université de Bourgogne, 1992.

3. LILTI (Antoine), *Le Monde des salons, Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005, pp. 251-260.

4. WEBER (Max), *Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique*, trad. fr. de Jean Molino et Emmanuel Pedler, Paris, Métailié, 1998 ; HENNION (Antoine), *La Passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993. NOIRAY (Michel), « Inertie sociale et dynamiques de la musique de 1740 à 1770 », *La Musique : du théorique au politique*, éd. H. Dufourt et J.-M. Fauquet, Paris, Klincksieck, 1991, pp. 211-218.

5. BÖDECKER (Hans Erich), VEIT (Patrice), WERNER (Michael), (dir.), *Le Concert et son public, Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.

INTRODUCTION

quels leur nom se trouve associé. Par un curieux retournement de situation, à l'ombre de Mozart, on devine la silhouette du duc de Guines, derrière celle de Jean-Marie Leclair, on voit poindre celle du duc de Gramont. On évoque une protection, un mécénat, une dédicace. On va rarement au-delà, faute de sources, de recherches plus approfondies, ou parce que tel n'est pas le propos. Cette présentation tendrait même à occulter ou à mésestimer le patronage musical de l'aristocratie, composante parmi d'autres du soutien à la musique et aux musiciens dans la société d'Ancien Régime, plutôt que vecteur fondamental. De là parfois à n'y voir qu'une entrave à l'expression du génie, un archaïsme freinant la mise sur pied de cadres modernes permettant l'épanouissement de la vie musicale. Il faut, comme le note Marc Fumaroli, « nous livrer à une difficile ascèse d'imagination historique, et nous représenter ce “public de Grands” en oubliant le “grand public” des sociétés modernes »¹. Tout est comme si un grand seigneur se devait nécessairement d'être méprisant ou indifférent avec les musiciens et inattentif au concert. Les récits des expériences malheureuses de musiciens célèbres ont souvent été repris textuellement pour accréditer des interprétations du patronage musical ouvertement négatives. Peu se sont interrogés sur le rôle de ces mêmes patronages dans les réussites sociales. Beaucoup ont opposé, comme deux principes antinomiques, passions musicales et soifs de représentation. L'abondante iconographie du concert n'a pas peu contribué à accréditer cette vision. À l'inverse et comme pour l'univers des salons², une volumineuse littérature a peint avec nostalgie, dès la période révolutionnaire, l'union heureuse et féconde des musiciens et de leurs soutiens aristocratiques dans la société d'Ancien Régime : « Le monde parisien actuel n'offre plus aux hommes de ce mérite les ressources et les satisfactions qu'ils trouvaient à Paris avant la Révolution. La musique de chambre a cessé d'être à la mode ; lorsqu'un artiste veut se procurer le plaisir d'un quatuor, il faut qu'il l'organise à ses frais : les généreux amphitryons, les amateurs zélés et capables, prêts à donner leur concours, n'existent plus [...], les musiciens sont condamnés à l'isolement [...] »³. L'âge mythique du mécénat musical fut bien le XVIII^e siècle. L'idéalisation est venue notamment des mémorialistes dont beaucoup avaient été fortement impliqués dans la vie musicale de la fin de l'Ancien Régime, de la baronne d'Oberkirch à la comtesse de Genlis.

Depuis le début du XX^e siècle, quelques musicologues ont souligné l'importance de la contribution de certains aristocrates à la vie musicale, mais la plupart de ces ouvrages se contentent d'attirer l'attention sur

1. FUMAROLI (Marc), « Quelques réflexions liminaires sur le mécénat d'Ancien Régime », *L'Âge d'or du mécénat (1598-1661)*, Actes du colloque international CNRS (mars 1983), Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 5.

2. LILTI (Antoine), *op. cit.*, pp. 17-24.

3. LAQUIANTE (Arthur), *Un hiver à Paris sous le consulat 1802-1803 ; d'après les lettres de J.-F. Reichardt*, Paris, Plon-Nourrit, 1896, p. 316.

INTRODUCTION

quelques mécénats, salons musicaux, figures d'amateur ou concerts privés, sans véritablement les étudier. Dès 1900, Michel Brenet, avec *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, tentait de recenser les concerts privés en leur reconnaissant une part au moins équivalente à celle des concerts publics¹. Mais, il ne s'agissait encore que d'un inventaire, lequel ne cherchait pas encore à définir son objet. La *Vie privée du prince de Conty (1717-1776)* consacre un chapitre au mécénat musical du prince, notamment en évoquant son orchestre, mais l'ouvrage se complaît dans l'anecdotique et s'apparente, le plus souvent, à un annuaire mondain². Le baron de Bagge³, la comtesse de Genlis⁴, le prince d'Ardore⁵ ou le fermier général Jean-Benjamin de La Borde⁶, firent chacun l'objet d'un ou plusieurs articles, basés, pour l'essentiel, sur le dépouillement des mémoires les concernant. En ces mêmes années, deux ouvrages retiennent davantage l'attention. La monographie que Georges Cucuel a consacrée au fermier général La Pouplinière affiche une tout autre ambition⁷. S'appuyant sur des sources d'archives inédites, l'auteur s'interroge sur les musiciens, les modalités de la vie musicale, les répertoires, les goûts musicaux de l'un des plus importants mécènes musicaux du siècle des Lumières. Dans son œuvre monumentale en trois volumes : *L'École française de violon de Lully à Viotti*, Lionel de La Laurencie accorde une grande place aux attaches aristocratiques de nombreux violonistes parisiens, ayant pour cela procédé à d'importantes recherches dans les fonds les plus divers⁸. Plus récemment, d'autres pôles musicaux aristocratiques ont été révélés comme la maison d'Orléans⁹ et l'hôtel de Guise¹⁰, entre le milieu du XVII^e et le début du XVIII^e siècle, la cour de la duchesse du Maine à Sceaux dans la première moitié du XVIII^e siècle¹¹, ou le salon de Madame Brillon à la fin du XVIII^e

1. BRENET (Michel), *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Fischbacher, 1900.

2. CAPON (Georges), Yve-Plessis (Robert), *Vie Privée du prince de Conty (1717-1776)*, Paris, J. Schemit, 1907.

3. CUCUEL (Georges), « Un mélomane au XVIII^e siècle, le baron de Bagge et son temps 1718-1791 », *L'Année musicale*, I, 1911, pp. 145-186.

4. BRENET (Michel), « Mme de Genlis musicienne », *Revue musicale* (Combarieu), VIII, 1912, pp. 1-14.

5. LA LAURENCIE (Lionel de), « Un diplomate musicien au XVIII^e siècle », *Le Courrier musical*, 16/5, mars 1913, pp. 122-126.

6. HARASZTI (Émile), « Jean-Benjamin de La Borde », *Revue musicale* (Prunières), XVI, 1935, pp. 109-116 ; PICHARD DU PAGE (René), « Un financier dilettante au XVIII^e siècle : Jean-Benjamin de La Borde », *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, n° 27 et 28, 1926, pp. 106-127 et 191-206.

7. CUCUEL (Georges), *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*, Paris, Fischbacher, 1913.

8. LA LAURENCIE (Lionel de), *L'École française de violon de Lully à Viotti*, Paris, Delagrave, 1924 (rééd. 1971), 3 vol.

9. MASSIP (Catherine), « Le mécénat musical de Gaston d'Orléans », dans *L'Âge d'or du mécénat (1598-1661)*, Colloque international CNRS (mars 1983), éd. du CNRS, Paris, 1985, pp. 384-385. MONTAGNIER (Jean-Paul), *Un mécène musicien, Philippe d'Orléans, Régent (1674-1723)*, Paris, Zulfuh, 1996.

10. MC RANUM (Patricia), « A sweet servitude : A musician's life at the Court of Mlle de Guise », *Early Music*, XV (1987), pp. 346-360 et « Le mécénat de Mlle de Guise », *Le Mécénat et l'influence des Guise*, Actes du colloque de Joinville, Paris, Champion, 1994, pp. 613-618.

11. CESSAC (Catherine), COUVREUR (Manuel), (dir.), *La Duchesse du Maine (1676-1753) Une mécène à la croisée des arts et des siècles*, Actes du colloque de Sceaux (septembre 2003), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2003.

INTRODUCTION

siècle¹. En outre, depuis les années 1960-1970, plusieurs musicologues ont cherché à inventorier les rares bibliothèques musicales aristocratiques qui ont pu être retrouvées. Celles de Pierre Crozat², du marquis de La Salle³, ou des ducs d'Aiguillon⁴, ont ainsi été mises au jour.

Cette historiographie s'appuie donc sur des études ponctuelles, pour la plupart limitées et à la fiabilité incertaine. Les objectifs qui les sous-tendent sont par ailleurs très différents. La majeure partie de ces études anciennes ne sont pas sans mérites, car elles ont révélé au jour certains des foyers musicaux aristocratiques tenus aujourd'hui pour essentiels dans la vie musicale des Lumières. Mais elles vont rarement au-delà de l'anecdote, de la galerie de portraits ou de l'alignement d'extraits de mémoires. Les études plus récentes sont plus rigoureuses, mais elles sont avant tout bâties sur la question évidemment centrale des répertoires et du catalogage des œuvres, souci premier des musicologues. Elles témoignent rarement d'une véritable démarche historique. Les nombreuses études biographiques relatives aux musiciens de l'Ancien Régime font référence aux attaches aristocratiques mais, hormis de rares exemples, elles ne cherchent pas à percer le contenu de celles-ci et ne font, par conséquent, que les évoquer. L'article de Richard J. Viano consacré au concert privé à la fin du XVIII^e siècle propose une typologie des salons musicaux⁵. L'auteur distingue des salons de conversation qui, occasionnellement, faisaient place à la musique ; des salons musicaux, c'est-à-dire des salons spécialisés dans l'activité musicale ; et enfin, des salons de musiciens professionnels ou amateurs. Cette classification, réductrice et artificielle, ne permet pas de rendre compte de la complexité et du caractère polymorphe de la vie musicale en société. Par conséquent, il n'existe pas d'études transversales qui envisagent la sphère musicale aristocratique dans toutes ses composantes.

Car, comment pourrait-on envisager d'appréhender, de connaître le monde musical des Lumières en ignorant ses donneurs d'ordres ? En vérité, les aristocrates portèrent la vie musicale de leur temps. Tour à tour mécènes, dédicataires, commanditaires, hôtes, amateurs, collectionneurs, ils investirent l'espace et le temps musical selon des modalités d'organisation plus souples qu'on ne l'imagine souvent. Les liens qui unissaient la musique, les musiciens et la société aristocratique des Lumières n'ont

1. GUSTAFSON (Bruce), « Madame Brillon et son salon », *Revue de musicologie*, 85/1, 1999, pp. 297-332.

2. MC QUAIDE (Rosalie), *The Crozat Concerts 1720-1727, a Study of Concert Life in Paris*, Ph. D. New-York University, 1978, VII. Voir aussi HATTORY (Cordélia), *Pierre Crozat, un financier, collectionneur et mécène*, thèse d'histoire de l'art, Paris IV, 1998.

3. SIROT (Patricia), *Un amateur de musique au XVIII^e siècle : Marie-Louis Caillebot, Marquis de La Salle*, Thèse, C.N.S.M.P., 1978, 2 vol.

4. MAILLARD (Jean-Christophe), *Catalogue de la bibliothèque musicale des Ducs d'Aiguillon*, Archives départementales du Lot-et-Garonne, Agen, 1999.

5. VIANO (Richard J.), « By invitation only : private concerts in France during the second half of the eighteenth century », *Recherches sur la musique française classique*, XXVII, 1992, pp. 131-162.

INTRODUCTION

jamais été envisagés selon une approche globale. Entre Versailles et les institutions musicales parisiennes, entre la musique du roi, celle des églises et les musiques populaires, la vie musicale abritée par les hôtels particuliers et les résidences d'Île-de-France semble n'avoir encore livré que quelques échos assourdis. Par un effet de loupe, l'attention s'est focalisée sur les deux grands piliers de la vie musicale parisienne : l'Académie royale de musique et le Concert Spirituel qui, pour essentielles que ces deux structures aient été, ne portèrent pas, d'un point de vue quantitatif, la majeure partie de la création et de la diffusion des œuvres musicales. La faiblesse des institutions n'apparaît que plus évidente lorsqu'on la met en regard de la multiplicité des initiatives individuelles. Le cadre géographique dans lequel nous avons choisi de nous situer débordé Paris pour englober l'Île-de-France et ses multiples résidences aristocratiques. Le mécénat musical se construisit en effet sur cette multiplicité de lieux et la recherche de l'adéquation entre espaces et musique fut une préoccupation récurrente qui eut des répercussions jusqu'au cœur des œuvres musicales.

Il convient, en premier lieu, de porter notre attention sur la terminologie usitée pour caractériser l'univers musical aristocratique. Celle-ci apparaît très variée et cette variété est elle-même révélatrice de ses multiples ramifications et interfaces. Des questions qui pourraient paraître simplistes de prime abord méritent pourtant d'être posées : qu'est-ce qu'un mécène de la musique au XVIII^e siècle ? Qu'est-ce que les contemporains de Rameau voulaient dire lorsqu'ils opéraient la distinction entre amateurs, dilettantes ou connaisseurs ? Que doit-on mettre derrière le titre de musicien attaché ? De la même manière, il importe de nous interroger sur les groupes sociaux en mesure d'investir le terrain musical. Le mécénat musical n'a pas exactement la même signification pour un prince du sang ou un fermier général. Au-delà de ces nuances, il ressort nettement qu'à Paris plus qu'ailleurs, la vie musicale ait été accaparée par une étroite société aristocratique, une « bonne société »¹. La musique fut en effet au cœur des stratégies de distinction, elle induisit des hiérarchies et des modèles de sociabilité particuliers. Le principal objet de notre travail est donc d'envisager le patronage comme le mode d'appropriation principal de la musique et des musiciens. Cela nécessite, au préalable, de nous interroger sur ses spécificités et sur ses limites. De quelles manières s'articulait le mécénat musical avec les multiples autres modes de divertissement ? N'est-ce pas les mêmes qui entretenaient des orchestres, protégeaient les philosophes ou réunissaient les plus belles collections de peinture ? Dans

1. On ne peut nier que des personnalités issues de groupes sociaux moins élevés ont joué un rôle dans la vie musicale, mais le patronage musical resta avant tout l'apanage de l'aristocratie. Ce terme d'aristocratie permet donc de prendre en considération des groupes distincts : princes du sang, noblesse militaire, nobles étrangers, financiers... mais tous situés très haut dans la hiérarchie sociale.

INTRODUCTION

quel cadre s'inscrivait le service musical ? L'influence sur les patronages aristocratiques du modèle musical monarchique a été à la mesure de sa puissance. Si les choses ont été admises pour le règne de Louis XIV, il est d'usage d'opposer les uns et les autres au temps de Louis XV et de Louis XVI. Deux tours d'ivoire musicales se seraient ainsi splendidement ignorées tout au long du XVIII^e siècle. Nous avons donc entrepris de rouvrir le dossier de cette indépendance supposée des musiques aristocratiques parisiennes à l'égard de Versailles, que ce soit du point de vue des répertoires ou de celui des personnels musicaux.

La nécessité d'inscrire chronologiquement ces évolutions nous a conduit à choisir comme point de départ la seconde moitié du XVII^e siècle et à clore l'étude sur l'année 1789, en nous questionnant sur les modalités de la rupture que l'évènement révolutionnaire entraîna. Loin d'être une structure statique, le patronage musical fut en constante évolution et nous avons apporté une attention scrupuleuse à définir et à analyser ses mutations, en particulier dans les dernières décennies de l'Ancien Régime. Nous avons ainsi vu apparaître des processus d'élargissement et de hiérarchisation et surtout une capacité pour la haute aristocratie à initier et à prendre le contrôle de formes plus collectives de mécénat, érigeant ses propres barrières pour mieux lui conserver sa dimension ésotérique. Et nous verrons que, dans l'exemple parisien, la vision téléologique d'un déclin supposé du patronage par la substitution des logiques marchandes aux logiques aristocratiques ne tient plus. Le patronage musical, loin d'être confiné à la sphère privée, exerça son emprise bien au-delà. Au théâtre, dans les abbayes, dans les églises, le patronage se doubla assez souvent de certaines formes d'évergétisme. Le besoin de relier ces évolutions aux contraintes économiques et matérielles est évident. La musique était un plaisir coûteux, même pour les détenteurs de fortunes colossales.

À la figure du mécène musical, répondait celle de l'amateur ; fréquemment d'ailleurs, elles n'en formaient qu'une seule. La place des amateurs dans l'espace musical des Lumières a longtemps été sous-évaluée, de même que leurs compétences musicales. À l'inverse, la dichotomie entre amateurs et professionnels a probablement été accentuée alors que les situations d'imbrications des uns et des autres étaient légion. La pratique instrumentale et, à un moindre niveau, la composition attirèrent des personnes qui, a priori, de par leur condition, en étaient normalement exclues. Le goût ou l'amour de la musique étaient toujours, chez un aristocrate, étroitement associés à la soif de distinction. Aussi, la musique devint, au XVIII^e siècle, un puissant moyen de rayonnement. L'identité aristocratique accorda une place de plus en plus importante au prestige culturel, et notamment musical. Il est donc nécessaire de comprendre quels suppléments de distinction la maîtrise de la chose musicale pouvait

INTRODUCTION

procurer. Pour autant, la ligne de partage entre la distinction et le ridicule était étroite. La pratique musicale par des aristocrates n'allait pas immédiatement de soi. Des critiques, des polémiques et des formes de dérision se firent jour pour l'épingler. Il est donc important de connaître les discours normatifs et leur impact.

Une telle étude se doit de ne privilégier aucun point de vue, mais de les envisager tous à égalité. À celui des aristocrates, promoteurs autant que consommateurs de biens musicaux, doit répondre celui des musiciens engagés dans des relations de patronage, mais également celui de l'art musical lui-même. Si l'on entend par progrès musical, l'apparition de nouveaux styles, de nouveaux genres ou de nouveaux instruments, la question de la contribution du patronage aristocratique se doit d'être posée. Les représentations traditionnelles associent généralement le patronage aristocratique à la création d'œuvres fonctionnelles et ce, en allant à l'encontre des propres aspirations du compositeur. Si on ne peut passer sous silence l'existence d'un répertoire de l'éloge, ne représentant par ailleurs qu'une part réduite de la production musicale du siècle, il convient de ne pas opposer systématiquement une création qui serait libre à une création qui serait dépendante et de ne voir dans le patronage qu'une entrave à la créativité. Il nous semble plus profitable de nous interroger sur les influences du cadre aristocratique sur la création musicale et, en retour, sur les aptitudes des musiciens à répondre à ce que nous appellerions aujourd'hui la demande sociale. Il est alors possible de formuler l'hypothèse que les œuvres qui partaient à la conquête de l'espace public avaient préalablement subi la sélection des milieux aristocratiques. D'autres questions n'ont pas été davantage posées : comment et sous quelles formes les œuvres musicales se retrouvaient sur les pupitres ou dans les bibliothèques ? Quels goûts ces dernières nous révèlent-elles ? Au-delà de la diversité des foyers musicaux, n'y aurait-il pas eu des *goûts réunis*, qui témoigneraient d'un *usage aristocratique* de l'œuvre musicale ? Quelle « bonne musique » était attendue par la « bonne société » ?

Reste le point de vue des musiciens. La condition et la carrière des musiciens sous l'Ancien Régime restent très mal connues. Si plusieurs études ont été consacrées aux musiciens du roi¹, c'est l'obscurité qui caractérise encore la connaissance des musiciens ayant évolué dans le giron aristocratique. Pour tenter de pénétrer dans cette nébuleuse, nous avons soigneusement recherché les titres et, au-delà, les formes de l'attache. Nous

1. BENOÎT (Marcelle), *Versailles et les musiciens du roi 1661-1733, Étude institutionnelle et sociale*, Paris, Picard, 1971. DUFOURCQ (Norbert), « Notes sur la situation artistique, sociale, financière, de quelques musiciens pensionnés de la Maison du Roi, au crépuscule de la monarchie », *Revue belge de musicologie*, XVIII (1-4), 1964, pp. 70-96. MASSIP (Catherine), *La Vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661), Essai d'étude sociale*, Paris, Picard, 1976. MORBY (John E.), *Musicians at the Royal Chapel of Versailles 1683-1792*, Unpub. Ph. D. Dissertation, University of California, Berkeley, 1971.

INTRODUCTION

avons aussi tenté de connaître les contenus du service, les gages, les gratifications et les autres avantages matériels. Enfin, nous nous sommes également penché, avec profit, sur les conditions de logement.

Là encore, les représentations élaborées au XIX^e siècle ont fortement conditionné, jusqu'à aujourd'hui, notre vision des choses. Au musicien domestique, anonyme et isolé dans son activité artistique, on a opposé l'artiste indépendant, construisant sa notoriété grâce au marché libre de la musique. Ce schéma réducteur ne correspond pas à la réalité. Il ignore le polymorphisme de l'état de musicien attaché. La condition du musicien ne fut pas unique autant qu'elle ne fut pas immuable. Tout fonctionne comme si l'attache aristocratique était nécessairement un obstacle à la gloire et à la fortune. On a uniquement considéré l'obligation pour les musiciens d'entrer dans un patronage sans se demander si les musiciens ne l'avaient eux-mêmes recherché. Pour pouvoir répondre à ce qui apparaît encore parfois comme des évidences, il faut d'abord chercher à définir au plus près la nature exacte de la relation qu'entretenait le musicien avec son protecteur. Par ailleurs, il importe aussi de mesurer la part et le rôle de l'attache aristocratique dans l'ensemble de la carrière. Dans le même ordre d'idée, nous avons entrepris de mettre au jour les réseaux de sociabilité dans lesquels les musiciens se trouvaient insérés et, par conséquent, les niveaux d'ambition sociale auxquels ils cherchaient à se situer. Notre volonté première a donc été d'essayer de construire une vision synthétique de ce qui constitue le principal mode d'organisation de la vie musicale sous l'Ancien Régime, c'est-à-dire le champ relationnel unissant les milieux aristocratiques, la musique et les musiciens.

Notre tâche aurait été simple s'il nous avait suffi d'ouvrir les tiroirs « patronage », « mécénat », ou « amateur » dans les fonds d'archives. La musique, art de la fugacité, est tout aussi volatile lorsqu'il s'agit d'en retrouver les vestiges dans les sources. Si celles-ci peuvent être abondantes pour les institutions musicales de l'État monarchique, on ne peut pas en dire autant pour les milieux aristocratiques. Alors que les salons, les cabinets, les galeries, les jardins des résidences bruissaient de musique, nous pénétrons aujourd'hui dans un monde du silence. Les archives privées ne nous donnent guère, sauf rares exceptions, des programmes ou des listes de personnel musical. On se plaît alors à rêver à des comptabilités complètes exhumant musiciens et instruments, à des récits quotidiens et détaillés de toutes les activités musicales, à des journaux intimes révélant des parcelles de vie musicienne disséminées entre les grands salons et les mansardes. Quel aurait été notre bonheur si nous avions réussi à mettre la main sur des archives comparables à celles des princes Esterházy en Hongrie¹ ! Il est

1. TANK (Ulrich), *Die Dokumente der Esterbazy-Archive zür fürstlichen Hofkapelle in der Zeit von 1761 bis 1770, Haydn studien*, IV-3-4, 1980.

INTRODUCTION

indéniable que la rareté ou l'absence d'archives spécifiques a été la principale raison du dédain de la recherche historique pour ces questions. Et pourtant, si les sources existent, elles doivent se mériter. Là, plus qu'ailleurs, c'est souvent vainement que le chercheur dépouille des registres qu'il pensait pourtant bien prometteurs. L'on doit alors apprendre à apprivoiser des sources fragmentaires, éparpillées et parfois indirectes. C'est d'abord en se demandant sous quelles formes le champ musical aristocratique a pu laisser des traces qu'on aura des indications sur les lieux où on pourra les chercher. Ce travail d'inventaire n'a pu se faire que progressivement et souvent de manière empirique. Le hasard et les informations venues d'âmes bienveillantes sont souvent les meilleurs alliés.

Les archives privées ont, fort logiquement, constitué notre domaine d'exploration prioritaire. La série AP des Archives Nationales, les papiers des princes (série R des Archives Nationales), les papiers privés tombés dans le domaine public (série T des Archives Nationales), nous ont fourni un premier corpus documentaire. Les archives des princes de Condé à Chantilly nous sont apparues sans équivalent pour la connaissance des mécénats musicaux au XVIII^e siècle. Les registres de compte, les quittances, les mémoires de dépenses et même un contrat liant le prince à ses musiciens nous ont réservé d'heureuses surprises. D'autres fonds des Archives Nationales ont été abondamment sollicités comme la série Y (Châtelet de Paris et prévôté), ou la série O 1 (Maison du roi). À la Bibliothèque Nationale, l'exploration du Fonds français et des Nouvelles acquisitions françaises, des États de la France et du Fonds maçonnique s'est également révélée fructueuse. À la Bibliothèque historique de la ville de Paris, les comptes conservés du prince de Conti et des ducs d'Orléans ont également été dépouillés.

Le Minutier central des notaires parisiens a été grandement mis à contribution. L'existence méconnue d'un inventaire analytique manuscrit sur fiches relatif aux musiciens parisiens de l'Ancien Régime (noms et matières) nous a été d'un indispensable soutien pour repérer des documents notariés relatifs à ceux ayant exercé une charge au service de l'aristocratie. Nous avons pareillement, au terme de recherches souvent laborieuses et infructueuses, collecté des actes concernant des mécènes musicaux ou des amateurs. La presse constitue une autre voie d'accès essentielle. Illustrant la perméabilité de la frontière entre sphère privée et publique, elle informe d'événements musicaux, auxquels la multitude, en principe, n'a pas accès. Qu'elle soit spécifiquement musicale (*Journal de Musique*, *Almanach musical*, *Calendrier musical universel*, *Les Spectacles de Paris*) ou générale (*Mercure Galant*, *Mercure de France*, *Gazette de France*, *Journal de Paris*, *Annonces, affiches et avis divers*, *Avant-Coureur*), elle offre à

INTRODUCTION

l'historien de la musique une source inépuisable pour la connaissance de la vie musicale au XVIII^e siècle.

Le dépouillement systématique des mémoires est évidemment un préalable indispensable. Les mémoires les plus riches pour la vie musicale portent le nom de Montpensier, Dangeau, Sourches, Luynes, Argens, Oberkirch, Genlis, Bombelles, Bachaumont, Chastenay, Avrillon, Dufort de Cheverny... Nous n'avons pas ignoré les mirages auxquels leur lecture expose. Le principal est le caractère souvent intemporel et non circonstancié des faits musicaux relatés. Les mémoires informent au moins autant sur la musique que sur son exploitation à des fins de distinction. Les sources littéraires ont également été mobilisées. Les écrits théoriques ou esthétiques de membres issus de l'aristocratie forment aussi un corpus digne du plus grand intérêt. Les correspondances de musiciens sont peu nombreuses pour le XVIII^e siècle et, le plus souvent, elles se présentent sous forme d'épaves. Aussi, l'importante correspondance de Pierre Maréchal Paisible, musicien au service du duc de Noailles, conservée aux archives départementales de Meurthe-et-Moselle, a constitué une autre découverte notable et riche d'enseignements sur la situation des musiciens attachés¹.

Enfin, nous avons mobilisé des sources musicales en les considérant d'abord comme des documents historiques. Dans les fonds du département de la musique de la Bibliothèque Nationale, nous sommes partis à la recherche des fruits issus du patronage aristocratique, mais aussi des compositions, nées sous la plume des amateurs. Les pages de titres et les dédicaces ont particulièrement retenu notre attention. L'étude en série de ces dernières constitue l'un des pôles majeurs de ce travail. Elle nous a conduit à comprendre des évolutions que leur usage ponctuel, jusqu'alors, n'avait pas permis de mettre au jour. Enfin, la connaissance de l'inventaire manuscrit des musiques saisies chez les émigrés et condamnés, dressé par Bruni, nous a fait pénétrer, de manière inespérée, dans l'intimité musicale des bibliothèques privées du XVIII^e siècle.

1. A.D. Meurthe-et-Moselle, 1F 307. Lettres adressées au sr Paisible, musicien de S.A.R. à Lunéville et à sa femme (1710-1728).

Patronage musical et société aristocratique : un champ autonome ?

De toutes les formes de patronage, le patronage musical semble être le plus insaisissable. D'abord, parce qu'il est probablement celui qui a laissé le moins de traces. Plus que tout autre et par la nature même de son contenu, c'est un mécénat de l'instant. Ensuite aussi, parce qu'il se trouvait étroitement lié aux diverses composantes du mode de vie aristocratique. En dehors de l'*otium*, il était également imbriqué à de multiples composantes de l'*état* aristocratique telles que l'éducation ou la fonction nobiliaire.

« Le 24 du mois dernier, les Bénédictins de l'Abbaye de Saint-Germain des Prez chanterent dans leur Église le Te Deum, en actions de grâces de la convalescence de S.A.S. M le Comte de Clermont, Prince du Sang leur Abbé, & solemniserent cet événement par une fête proportionnée aux allarmes que leur avoit causées la maladie d'un Prince, dont la conservation leur est aussi chère que précieuse à l'État. Ils annoncerent cette fête dès le matin & à midi par le bruit de leurs cloches, de cent boîtes, & quelques canons. À l'issue des Vêpres, après une troisième décharge de la même artillerie, M. Blavet Intendant de la Musique de S.A.S. fit exécuter dans l'Église un bruit de guerre en Symphonie, avec tymballes & trompettes. On chanta ensuite le Te Deum, dont les Versets alternatifs furent supplées par d'excellentes pièces de symphonie, choisies par le même M. Blavet, & exécutées sous ses ordres par un grand nombre de habiles musiciens, que son zèle & le désir de Contribuer à la Solennité de la fête lui avoient fait rassembler »¹.

Blavet et les musiciens, appelés à servir le comte de Clermont en faisant alterner « bruits de guerre en symphonie », versets du Te Deum et morceaux de symphonies, se voyaient confier le rappel de gloires récentes et la célébration des fonctions présentes². Le « métier » de musicien lui-même ne délimitait pas une catégorie étanche. Combien de musiciens montrèrent

1. *Mercur de France*, septembre 1746, pp. 141-142.

2. Louis de Bourbon-Condé, comte de Clermont (1709-1771), fils de Louis III, prince de Condé, était abbé de Saint-Germain-des-Prés depuis 1737. Il obtint néanmoins du pape la permission de porter les armes. Maréchal de camp en 1734, lieutenant général en 1735, il participa à la campagne de Flandre en 1744. En mai 1746, il prit Louvain et Anvers, dirigea le siège de Namur et fut l'un des artisans de la victoire de Raucoux. *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Letouzey et Ané, 1959, vol. 8, pp. 1491-1492.

PATRONAGE MUSICAL ET SOCIÉTÉ ARISTOCRATIQUE

aussi à danser, écrivirent des vers, s'essayèrent à des responsabilités administratives ou furent astreints à des tâches domestiques... ? Il importe pour nous, en premier lieu, de délimiter, si ce n'est définir, le patronage musical de l'aristocratie et, au-delà, de nous interroger sur ses spécificités.

I. LA MATÉRIALITÉ D'UN CHAMP : LES ÉPÎTRES DÉDICATOIRES

« ÉPÎTRE DÉDICATOIRE. Il faut croire que l'estime et l'amitié ont inventé l'*épître dédicatoire* ; mais la bassesse et l'intérêt en ont bien avili l'usage. Les exemples de cet indigne abus sont trop honteux à la littérature pour en rappeler aucun [...], c'est que tous les petits détours de la flatterie sont connus. Les marques de bonté qu'on se flatte d'avoir reçues, et que le Mécène ne se souvient pas d'avoir données ; l'accueil favorable qu'il a fait sans s'en apercevoir ; la reconnaissance dont on est si pénétré, et dont il devrait être si surpris ; la part qu'on veut qu'il ait à un ouvrage dont la lecture l'a endormi ; ses aïeux dont on lui fait l'histoire souvent chimérique ; ses belles actions et ses sublimes vertus qu'on passe sous silence pour de bonnes raisons ; sa générosité qu'on loue d'avance pour de bonnes raisons, etc., toutes ces formules sont usées ; et l'orgueil, qui est si peu délicat, en est lui-même dégoûté. Monseigneur, écrit M. de Voltaire à l'électeur palatin, *le style des dédicaces, les vertus du protecteur, et le mauvais livre du protégé ont souvent ennuyé le public.*

Il ne reste plus qu'une façon honnête de dédier un livre : c'est de fonder sur des faits la reconnaissance, l'estime, ou le respect, qui doivent justifier aux yeux du public l'hommage qu'on rend au mérite »¹.

Ce réquisitoire implacable de Marmontel contre les épîtres dédicatoires a trop souvent masqué les véritables significations d'une pratique massive de l'Ancien Régime, pour conduire à n'en voir que les défauts : « Mettons à part les dédicaces précédant les recueils de musique, fabriquées sur commande dans un style ampoulé, stéréotypé ; elles ne livrent aucunement la personnalité du musicien, qui, probablement, ne les rédigeait pas lui-même »². Des avis aussi définitifs ont longtemps privé l'historien d'une source aussi abondante qu'éclairante. En outre, on a souvent plaqué sur le domaine musical des avis qui concernaient le champ littéraire. Les compositeurs eux-mêmes cherchèrent à se différencier des écrivains, en situant leurs œuvres sur d'autres terrains : « C'est, Monseigneur, la seule envie de vous divertir quelques momens qui m'a fait composer l'ouvrage que j'ai

1. MARMONTEL (Jean-François), *Éléments de littérature, Œuvres complètes*, Paris, Verdrière, 1818, t. XIII, 2^e vol., pp. 346-347.

2. BENOÎT (Marcelle), *Versailles et les musiciens du roi, 1661-1733, Étude institutionnelle et sociale*, Paris, Picard, 1971, p. 81.

PATRONAGE MUSICAL ET SOCIÉTÉ ARISTOCRATIQUE

l'honneur de vous présenter »¹. L'œuvre musicale pouvait se voir assigner comme principale mission non pas la glorification du dédicataire, mais plutôt son plaisir, son divertissement. Aucune analyse systématique des dédicaces d'œuvres musicales n'a été conduite. Pourtant, à y bien regarder, elles apportent quantité de renseignements sur le destinataire autant que sur l'auteur et, au-delà, sur la pratique mécénique elle-même.

Formes et modes de rétribution

« Épître liminaire d'un Livre, adressée à celui à qui on le dédie pour le prier de le protéger »², la dédicace était adressée par l'auteur, en l'occurrence le compositeur, à un personnage puissant en vue d'obtenir sa protection. Elle pouvait être rédigée par une personne autre que le signataire et était ensuite gravée en même temps que l'œuvre qu'elle précédait. Le compositeur relisait ensuite les épreuves ainsi qu'en témoigne le document rare que nous reproduisons à la page suivante : la dédicace de l'opus 1 (1771) de Louis-Henry Maréchal dit Paisible (1748-1782)³. Avant d'en arriver là, le compositeur cherchait d'abord à obtenir l'accord d'un possible dédicataire :

« Je ne vous écris jamais, Mr le Comte, sans vous demander une chose ou l'autre, c'est encore où j'en suis aujourd'hui. Je voudrais bien savoir, Monsieur, à qui il faut que je dédie la musique de ma parade⁴ qui va paroître dans huit ou dix jours. Je ne connois personne qui en soit plus digne que vous, et je me charge de le prouver dans ma lettre dédicatoire. On dit que la musique de cette pièce est immortelle. Jugez, Monsieur, que si elle paroît sous l'auspice du nom de Rohan Chabot, ma parade sera une espèce de Père éternel, qui aura été de tout tems. Je m'aperçois cependant que je sors de mon diapason. Rohan peut être très ancien, et ma pièce très moderne. Si vous daignez m'accorder ce que je vous demande, Monsieur, je vous prie de me dire en me répondant si vous voulez que je fasse mettre d'autre titre que Monsieur le Comte de Rohan Chabot⁵. Je vous prie aussi de me refuser sans façon si vous en avez des raisons, telle que celle d'éviter une foule d'auteurs importuns qui cherche sans doute à vous dédier leurs ouvrages [...] »⁶.

1. BN, Musique, Vm7/698. Dedicace au duc d'Orléans du *Premier livre de sonates et autres pièces pour le violon et la basse* de Du Val, Paris, Roussel, 1704.

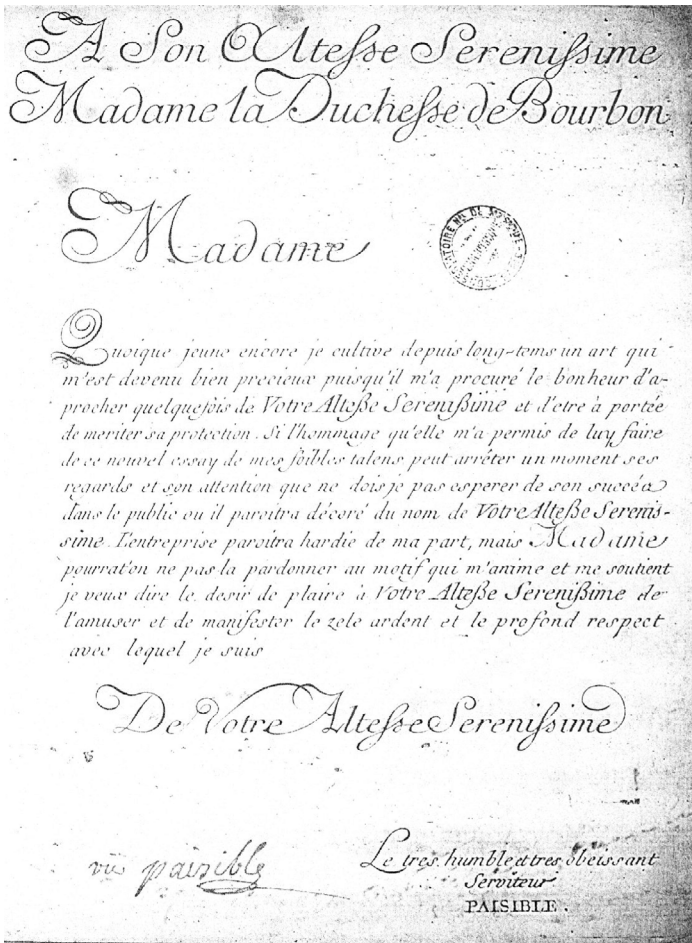
2. FURETIÈRE (Antoine), *Dictionnaire universel*, article « Dedicace », Leers, Arnout & Reiner, 1690.

3. B.N., Mus., K 4825.

4. Nous ne savons pas si Rohan-Chabot refusa la dédicace ou si c'est lui qui l'incita finalement à l'offrir au duc de Choiseul en tête de son opéra comique *Le Tableau parlant*.

5. Louis-Antoine-Auguste, comte, puis duc de Rohan-Chabot (1733-1807), descendait en ligne directe de Guy Chabot, baron de Jarnac, l'auteur du célèbre « coup », la fameuse botte qui, en 1547, l'avait rendu célèbre. L'alliance avec la famille Rohan en 1645 fut décisive. Il avait entrepris une carrière militaire qui le mena au grade de lieutenant-général en 1781. Il reçut, en 1783, le cordon de l'Ordre de Saint-Esprit. Martin (Georges), *Histoire et généalogie des maisons de Rohan, Chabot et de Roban-Chabot*, Paris, Mathias, 1977, vol. 1.

6. B.N., Mus., *Catalogue du musée Grétry*, Liège, N° 156, lettre de Grétry au comte de Rohan-Chabot, le 27 octobre 1769.



Ill. 1. Dédicace de l'opus 1 de Louis-Henry Maréchal Paisible (1771).

Des négociations avaient donc lieu sur l'acceptation mais aussi sur l'intitulé de la dédicace. Les termes de la dédicace étaient eux-mêmes soupesés. C'est ainsi que le baron Grimm, qui s'était chargé de rédiger la dédicace des deux sonates pour clavecin de Mozart dédiées à la comtesse de Tessé en 1764, avait été contraint de revoir sa copie, du fait d'un excès de flatterie¹. Ainsi que le laissait entendre Grétry, il est probable qu'une large part des sollicitations des compositeurs essayait un refus. Pourtant, devant l'importance des enjeux, certains musiciens ne s'avouaient pas vaincus et

1. Lettre de Leopold Mozart à Lorenz Hagenauer, Paris, 1^{er} avril 1764. MOZART (Wolfgang Amadeus), *Correspondance* (trad. fr. de G. Geffray), Paris, Flammarion, 1990, vol. 1, p. 90.

PATRONAGE MUSICAL ET SOCIÉTÉ ARISTOCRATIQUE

savaient se montrer particulièrement insistants, n'hésitant pas même à passer outre le refus du dédicataire : « je me détermine de moi-même à un choix que votre modestie manquera pas de condamner ; c'est la seule occasion où il m'arrivera jamais de m'opposer à vos désirs, puisque c'est la seule marque publique que je puisse vous donner de mon respect et de ma reconnaissance »¹.

Barry S. Brook a affirmé que lorsqu'un mécène acceptait une dédicace, il était entendu que l'acceptation entraînait automatiquement une récompense monétaire et que cette somme pouvait ensuite permettre au compositeur de faire graver son œuvre à ses frais². Rien pourtant ne permet d'être aussi catégorique. Nous n'avons pas trouvé dans les sources comptables ce genre de gratification. Il faut aussi faire clairement la distinction entre l'initiative du mécène qui passe commande et celle du compositeur qui propose spontanément de dédier son œuvre. Dans ce dernier cas, les compositeurs se virent fréquemment gratifier de bijoux et objets de valeur, ce qui ne les enthousiasmait pas autant que les espèces sonnantes et trébuchantes³.

Les nobles possédaient ces objets en abondance. L'inventaire après décès de la duchesse d'Aumont mentionnait, en 1753, 32 tabatières dont la valeur était comprise entre 12 et 800 livres⁴. Pour leur part, les compositeurs ne conservaient pas toujours ces objets et les mettaient en gage afin de disposer de liquidités. Les dédicaces étaient généralement rédigées en prose et, plus exceptionnellement, en vers. Jusque vers 1760, les dédicaces comptent dix à douze lignes, rarement plus. Elles recourent volontiers à un langage soutenu et se terminent invariablement par la formule « Votre très humble et très obéissant serviteur ».

Glorification du dédicataire, retrait du compositeur

Les réticences exprimées par nombre de mécènes tenaient d'abord à la flatterie dont aucune dédicace ne fait l'économie. Jusque vers 1760, tous les musiciens en firent assaut avec assez peu de retenue. La dédicace de l'œuvre IX de Michele Mascitti au marquis du Châtel (1738) en usa jusqu'à l'outrance :

« Ma reconnaissance pour toutes les bontés dont vous ne cessés de l'honorer, ne peut garder plus longtemps le silence : permettes lui d'éclater aujourd'hui en fai-

1. BN, Musique, X.317. Dédicace à Monsieur Angran de l'œuvre II de Martin Denis, *Sonates à violon seul avec la basse*, Paris, Boivin, 1727.

2. BROOK (Barry S.), *La Symphonie française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, 1962, vol. 1, p. 26.

3. Lettre de Leopold Mozart à Maria Theresia Hagenauer, Paris, le 1^{er} février 1764. MOZART, *op. cit.*, vol. 1, p. 77.

4. A.N., M.C., VII/289, inventaire de Madame la duchesse d'Aumont commencé le 23 octobre 1753, art. 469 à 517.

PATRONAGE MUSICAL ET SOCIÉTÉ ARISTOCRATIQUE

sant paroître sous vos auspices ce neuvieme Recueil de mes Sonates [...] je ne crains point en vous l'offrant que le musicien offense le Guerrier. Les Héros de ce Siècle ne sont plus ennemis des Muses, et tout fiers qu'ils sont les armes à la main, ils se laissent adoucir par leurs chants : vous faites gloire d'y être sensibles, Monsieur, et vous ne faites aucune honte de sçavoir exécuter comme les Maîtres, ce que notre Art à de plus difficiles des le premier age de la raison, les connoissances de toute espece, les abstraites aussi bien que celles d'agrémens, les talens même perfectionnés par le goût le plus exquis, ont sçu s'allier en vous avec cette valeur sage qui vous fraye le chemin aux plus hauts degrés des honneurs Militaires. Je m'arrête [...] je connois trop la modeste simplicité et la noble délicatesse qui caractérisent toutes vos autres qualités pour oser aller plus loin.

Mais je ne cours aucun risque de vous déplaire Monsieur, si renouvelant dans cette occasion à Madame votre Mere, les protestations de la gratitude la plus vive et la plus respectueuse ; je ne dissimule point l'admiration que mérite cette Femme qui l'honneur de Son Sexe, et par un esprit supérieur à tout amusement frivole, et par une attention sans exemple à la conservation du Pere respectable de qui vous tenés le jour.

Vous souffrirés peut être avec plus de peine que je vous parle de cette jeune Eleve de Polymnie que vous avés confiée à mes soins, de cette admirable Enfant en qui l'on reconnoît déjà l'intelligence du Pere avec la suavité des mœurs et la finesse de sentiment de la Mere : illustre Mere à qui vous devés aussi l'aimable Rejetton qui doit perpetuer vôtre nom : Épouse digne de tout votre attachement et qui fait les delices d'une famille où le Courage, l'esprit, les talens et les graces regnent dans la plus parfaite union [...] »¹.

Cette dédicace, qui excède largement la longueur usuelle, est celle d'un étranger qui, malgré les fautes d'orthographe, témoignait d'une réelle aptitude à assimiler les tournures françaises. Ce qui est étonnant ici, c'est que la dédicace prit une forme collective : Mascitti vantait tour à tour les qualités du dédicataire, de sa mère, de son épouse, de ses enfants. Ce qui peut nous apparaître aujourd'hui comme le témoignage navrant de ce qui pouvait se faire de pire en matière d'épître dédicatoire, doit davantage être perçu comme la transcription apologétique du profond attachement qui unissait ce musicien à la famille Crozat chez qui il vivait et qui en avait fait son protégé. Les musiciens eux-mêmes s'accommodaient plus ou moins bien du caractère artificiel de l'usage. Certains d'entre eux cherchèrent à faire valoir leur sincérité offrant toutes leurs dédicaces au même mécène². D'autres, habilement, firent mine de dénoncer les abus de cette pratique pour ensuite mieux valoriser leur propre démarche.

Au-delà de ces différences, il est aisé, lorsque l'on met en parallèle les dédicaces les unes avec les autres, d'en faire ressortir les traits récurrents.

1. BN, Musique, Vm7/715. *Sonate a violino Solo E'Basso Opera Nona Dedicate Il Sigr. Marchese Du Chatel, marescallo Di Campo Dell'Armata Del Re Da Michelle Mascitti Napolitano*, Paris, Boivin, 1738.

2. On peut par exemple citer le cas de La Moninary qui dédia quatre recueils d'œuvres instrumentales au marquis de Cernay, lieutenant-général des Armées du roi entre 1749 et 1766. LA LAURENCIE (Lionel de), *L'École française de violon de Lully à Viotti*, Paris, Delagrave, 1971 (1^{ère} édition : 1924), vol. 2, pp. 194-196.

PATRONAGE MUSICAL ET SOCIÉTÉ ARISTOCRATIQUE

Cela l'est d'autant plus que les compositeurs s'inspiraient des dédicaces déjà écrites ou même les copiaient pour rédiger les leurs. Ainsi, lorsque Jean-Baptiste Cupis écrivait en 1738 qu'« il ne convient pas à la Musique d'usurper les droits de l'Éloquence et de la Poésie ; c'est assez pour elle de pouvoir [...] vous procurer quelques plaisirs »¹, il ne faisait que reprendre un ancien poncif du début du siècle : « la Musique doit laisser à la Poésie et à l'Éloquence le soin de votre gloire, et ne se réserver que celui de vos plaisirs »².

Les compositeurs insistaient d'abord sur les qualités réelles ou supposées du dédicataire. On louait ses bontés, sa générosité, son amitié, sa bienveillance, son appui. Inévitablement, on soulignait son rang : son illustre naissance, son glorieux ou auguste nom, ses vertus héroïques ; on se félicitait d'obtenir les suffrages d'un Grand. On insistait sur ses qualités de mélomane : la valeur de son jugement, la sûreté de son goût pour les beaux-arts, son discernement. D'autres accédaient au statut d'amateur éclairé doté de génie, de talents, de lumières étendues, d'une science profonde de l'harmonie, d'une connaissance approfondie de l'art musical.

Les compositeurs insistaient aussi beaucoup sur le rôle d'intercesseur que jouait le dédicataire entre l'œuvre, et donc son auteur, et le public. Le fait de placer la composition sous les auspices du dédicataire était considéré par avance comme un gage de succès. On pouvait assister aussi à un jeu d'aller-retour entre le compositeur, le dédicataire et le public. Plus rarement, le public servait de médiateur entre l'auteur et le dédicataire ultime. On avait ainsi une dédicace en deux temps où une première lecture en conditionnait une seconde, offerte au mécène :

« Messieurs [Les Amateurs, Connoisseurs et Professeurs],

C'est avec confiance que j'ose vous offrir ce petit ouvrage, comme un hommage dû à votre discernement ; daignés le recevoir avec autant de bonté que j'ay de gloire à vous le présenter, persuadé que si vous lui accordiez votre suffrage, nul ne sçaurait lui refuser le sien. Comme c'est de votre équité de qui dépend la Renommée, que n'aurais-je pas à craindre si je ne me flattais pas par avance de votre indulgence, seul espoir des timides auteurs ; c'est dans cette unique vue que je m'abandonne entièrement à votre bienveillance ; laquelle seule peut me déterminer à mettre au jour cet ouvrage dans son entier, sous les auspices d'un Prince dont le nom respectable en fera le principal mérite ; mais ce ne sera qu'après avoir obtenu votre approbation que j'oseray exposer son glorieux nom à la tête de mon ouvrage. Souffrez donc que je vous la demande comme un motif moins juste que nécessaire à ma réputation. Et si j'ay le bonheur de l'obtenir, il n'y aura rien que je n'entreprenne pour contribuer à vos amusements [...] »³.

1. BN, Musique, Vm7/766. Dédicace au duc d'Antin des *Sonates à violon seul avec la basse continue* de J.-B. Cupis, Paris, Boivin, 1738.

2. BN, Musique, Vm7/698. Dédicace au duc d'Orléans du *Premier livre de sonates et autres pièces pour le violon et la basse* de Du Val, Paris, Roussel, 1704.

3. BN, Musique, Vm7/783b. Dédicace à Messieurs les Amateurs, Connoisseurs et Professeurs de *La Chasse* de Le Blanc, Paris, Vendôme, ca. 1750.

PATRONAGE MUSICAL ET SOCIÉTÉ ARISTOCRATIQUE

Il s'agissait donc pour le premier violon du comte de Clermont de dédier son recueil complet à son protecteur, après en avoir offert un premier échantillon à ses pairs. Il était également d'usage de mettre en avant la modestie du dédicataire et les trésors de diplomatie qu'il avait fallu déployer pour le convaincre d'accepter la proposition d'épître dédicatoire. Toutes les dédicaces plaçaient le compositeur en retrait. L'usage consistait, pour l'auteur, à se diminuer, à se dévaloriser. Les compositeurs répétaient à l'envi que leurs œuvres n'avaient d'autres ambitions que de divertir, de contribuer aux amusements ou encore de procurer du délassement. Ils mettaient en parallèle la nécessité, pour les personnes exerçant de hautes responsabilités, de se changer les idées grâce à la musique. On s'affligeait des imperfections des œuvres présentées, de leurs défauts, de leurs fautes de composition. On ne leur reconnaissait comme seul mérite que d'être un essai, un faible essai, un petit ouvrage, simple prémisse d'un savoir ; savoir par ailleurs entièrement redevable au dédicataire.

De véritables significations

La pratique ritualisée de l'épître dédicatoire des œuvres musicales a souvent été considérée comme vide de sens. On n'y a souvent vu qu'un usage décadent de l'Ancien Régime. Bruno Brévan parle de « navrante bassesse » à leur égard¹. En réalité, le malentendu a confiné à l'anachronisme et on ne s'est pas attaché à déceler la part d'individualité de chacune d'elle et son lien avec la relation mécénique elle-même. Si elles n'avaient été qu'un exercice obligé, dénué de significations, elles n'auraient pas connu un tel développement. Les dédicaces doivent davantage être perçues comme une ratification codifiée du mécénat, qui révèlent le rôle du mécène et donc, le contenu du mécénat. La justification la plus fréquemment avancée par les compositeurs à leur souhait de dédier leur œuvre était la reconnaissance à l'égard du dédicataire. La reconnaissance était le tribut du musicien relatif à une action de mécénat. Le plus souvent, il s'agissait du soutien à la création dont se félicitaient les compositeurs. La reconnaissance exprimée pour la protection accordée au musicien lui-même, surtout en début de carrière, se retrouve également dans bon nombre de dédicaces. Dans le même ordre d'idée, certains dédicataires le furent pour avoir permis à leur protégé de venir s'installer à Paris. Plus occasionnellement, les compositeurs exprimèrent leur reconnaissance pour l'octroi d'un poste ou d'une intercession auprès d'un seigneur plus puissant ou auprès du roi.

1. BRÉVAN (Bruno), *Les Changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799*, Paris, PUF, 1980, p. 84.

PATRONAGE MUSICAL ET SOCIÉTÉ ARISTOCRATIQUE

De manière plus inattendue parfois, certains compositeurs exprimèrent leur gratitude pour d'autres formes de soutien. Jean-Féry Rebel remercia ainsi le prince de Carignan, qui l'avait encouragé à relancer sa carrière et sa création, pour livrer l'une des plus importantes pages du XVIII^e siècle français, *Les Éléments*. Par le truchement d'une épître dédicatoire, Rebel exprimait ici de façon assez inhabituelle sa propre dignité de compositeur, mais aussi rendait hommage au mécène passionné que fut le prince :

« [...] C'est par les ordres et sous les auspices de Votre Altesse Serenissime que j'ay entrepris la simphonie Nouvelle que j'ay l'honneur de luy presenter. Quel motif plus puissant auroit pu m'animer ? On ne commande point un genie ; Il est, et veut être independant ; Mais il peut trouver sa source dans le desir de plaire A V. A. S. C'est de ce seul desir, Monseigneur, que J'ai emprunté des forces pour rentrer dans une carriere que j'avois abandonnée [...] »².

On le voit bien, les dédicaces furent autre chose qu'un pur exercice de style, elles ne renseignent pas seulement sur les usages d'une époque, elles recèlent toutes, en liaison avec les formes multiples que revêtait le patronage, une part d'individualité et donc, de sincérité.

II. LE PATRONAGE MUSICAL AU CARREFOUR DU MÉCÉNAT, DU CLIENTÉLISME ET DE LA DOMESTICITÉ

On peut se demander si, et à quel point, la musique pouvait conduire à des formes spécifiques de patronage. Il apparaît clairement que le patronage musical de l'aristocratie débordait largement le cadre de la seule création. Par la nature même du « métier » de musicien, il englobait autant l'œuvre que les éléments permettant sa représentation sonore. En outre, il faut, pour se figurer cela, avoir à l'esprit l'absence de distinction bien nette entre les fonctions créatrices et exécutantes. Il pouvait donc correspondre à des tâches multiples et, le plus souvent, simultanées. Distinguer, au sein des pratiques culturelles de l'Ancien Régime, ce qui relevait du mécénat, du clientélisme ou de la domesticité est un exercice périlleux, voire anachronique. La confusion des trois logiques fut le plus souvent la règle dans le domaine musical.

Le XVII^e siècle avait vu s'épanouir une abondante réflexion autour de la figure du mécène, conduisant à établir un modèle. Pour Richelet, son incarnation fut l'antique Mécenas² : « Nom d'homme qui du temps de

1. BN, Musique, Vm7/1153. Dédicace au prince de Carignan des *Éléments, simphonie nouvelle* de Mr. Rebel Le Pere, Paris, 1737.

2. Mécenas serait né en même temps qu'Auguste dans une famille d'Étrurie. Ce fut un homme de paix et de loisirs. Il fut le protecteur de poètes comme Virgile et Horace, se situant, selon Pierre Grimal, dans le sillage

l'Empereur Auguste étoit en faveur & apuioit les gens de lettre de son crédit »¹. Furetière, pour sa part, reprend à son compte cette définition et ajoute : « On s'est servi depuis de ce nom [Mecenas] pour honorer tous les gens riches qui ont favorisé les Auteurs, qui ont bien payé la dédicace de leurs Livres »². Si la définition fait du mécène le protecteur des gens de lettres, il est évident qu'elle peut s'appliquer de la même manière à tous les auteurs cherchant une protection et notamment à ceux faisant profession de musique.

Dans son essence, le mécénat est entièrement fait de réciprocité. Chacun reconnaît l'autre. Chacun légitime l'autre. L'artiste se trouve « favorisé », appuyé, soutenu dans le cadre de l'exercice de son art. Le mécène, lui, met en jeu les prérogatives inhérentes à son rang : sa notoriété, son crédit et sa richesse, son luxe. Guez de Balzac dans ses *Dissertations politiques* insiste sur ses qualités morales : « Il avoit les graces de la Cour, mais il n'en avoit pas les vices ; & ses actions furent toujours aussi droites que sa façon d'agir estoit agréable »³. Ici, ce qui définit le mécène c'est avant tout ses qualités propres : des manières agréables, des grâces de cour, de la droiture, une absence de vices. On en arrive ainsi à définir un mécénat idéal, un mécénat rêvé où à la pureté de l'art répond l'amour de l'art. Tout au long du XVIII^e siècle, la présentation de la relation du musicien avec son mécène insistait fréquemment sur ce modèle. C'est en ces termes que fut décrite la protection que le duc de Gramont accordait à Jean-Marie Leclair dans une lettre au *Mercur de France*, parue après l'assassinat de ce dernier en octobre 1764. Le duc de Gramont était d'abord présenté comme celui qui avait redonné au musicien le goût de la création :

« Il ne faisoit plus d'Écoliers, & n'étoit plus qu'Amateur, quand M. le Duc de Gramont crut rendre service au Public en faisant une douce violence à cette inaction qui ensevelissoit des talens aussi supérieurs.

Ce Seigneur le pensionna, & cet art heureux de conduire à ne vouloir que leurs volontés, dont les Grands font un usage si glorieux, quand le goût des Arts le consacre ; cet Art enchanteur rendit à *Leclair* tout son amour pour le travail [...] »⁴.

Le duc de Gramont était ensuite loué pour sa capacité à assembler les talents :

des rois et tyrans de Sicile. On s'est interrogé sur son rôle d'homme de propagande, chargé, pour le compte d'Auguste, d'asservir les hommes de lettres. Mais, toujours selon Grimal, les poètes ne furent pas à ses ordres. GRIMAL (Pierre), « Mécène, créateur ou reflet d'une société ? », *Le Mécénat dans l'histoire*, Actes du Colloque du 21 mars 1989 réunis par Fabienne Cardot, Paris, Sodel, 1990, pp. 12-29.

1. RICHELET (Pierre), article « Mecenas, mécène », *Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne*, Lyon, 1759.

2. FURETIÈRE (Antoine), article « Mecenas », *Dictionnaire Universel*, Leers, Arnout & Reiner, 1690, tome 2.

3. GUEZ DE BALZAC, (Jean-Louis), « Mecenas, à Madame la Marquise de Rambouillet, dissertation III », *Œuvres*, Paris, 1665.

4. *Mercur de France*, novembre 1764, p. 192.

PATRONAGE MUSICAL ET SOCIÉTÉ ARISTOCRATIQUE

« Rameau avait pris du Ballet des Arts, dont les paroles sont de M. de la Mothe, & la Musique de M. de la Barre, l'Acte de *Pigmalion*, qu'il a refait entièrement. M. le Duc de Gramont suivit la même idée pour les quatre autres Actes : il fit travailler le Clair & Naudé, cet homme si connu par son goût supérieur pour le chant. Le premier se chargea de l'harmonie, & le second de la mélodie »¹.

Non pas seulement préoccupé de trouver matière à composer ses fêtes ou ses divertissements, il s'évertuait à la conservation des œuvres et à la mémoire de leurs auteurs pour le bien public :

« M. le Duc de Gramont, toujours attentif à consacrer à la postérité la mémoire des hommes de génie, avait fait une collection des plus beaux morceaux de Musique d'un homme étonnant, mort chez lui à l'âge de trente ans. Il se nommoit *Martin* & avait été Violoncelle à l'Opéra. M. le Duc de Gramont se l'étoit attaché par ses bienfaits, & a de lui des Ouvrages de la première beauté. C'est en réunissant le génie de ces trois Compositeurs qu'il est parvenu à mettre en ordre tant d'Ouvrages différens, dont il pourra faire présent au Public, s'il paroît les desirer, & les recevoir comme des monumens de ce que peut l'union des talens consacrée par l'amitié »².

Enfin, pressentant le malheur de son protégé, il avait insisté pour qu'il vienne s'installer en sa demeure :

« Il semble que l'amitié ait des pressentimens. Celle de M. le Duc de Gramont pour le Clair, je me sers de ses expressions, en eut d'affreux. Il lui offrit mille fois un logement chez lui, & l'avoit déterminé à l'accepter quand il fut assassiné »³.

Les aspects utilitaires étaient dans ce cas complètement passés sous silence. Furetière parle pourtant bien de « payé ». En réalité, c'est bien cette dimension qui a été, le plus sûrement, le ressort du mécénat. L'ambiguïté réside d'abord dans ce que chacun attend de l'autre mais aussi dans le fait que chacun attend de l'autre. Le mécène venait y trouver un surplus de renommée, de prestige. Il pouvait y satisfaire son désir de popularité. Il affichait ostensiblement son protectorat artistique en l'inscrivant dans la sphère publique. Son nom se trouvait ainsi immédiatement associé au talent. Le talent est alors aussi bien celui de l'artiste que celui du mécène qui l'a découvert, qui l'a catalysé. C'est là l'un des caractères fondamentaux du mécénat. Ces « gains » que récoltait le mécène étaient d'autant plus divers et importants qu'il restait entièrement maître de la relation qu'il avait établie, car la relation mécénique n'existait avant tout que par la volonté du mécène. L'artiste protégé dépendait de son bon vouloir et de sa capacité à maintenir le lien sur le long terme. Ces « gains » étaient des dons le plus souvent savamment calculés, car même ce qui peut apparaître comme du désintéressement ou de la générosité affichés par le mécène, était des valeurs qui entraient pleinement dans l'éthique nobiliaire.

1. *Ibid.*, p. 193.

2. *Ibid.*, p. 194.

3. *Ibid.*, p. 195.

Indéniablement il y avait quelque chose du sens du devoir dans la pratique mécénique. Le mérite d'avoir « bien choisi » soulignait la grandeur du mécène. La valeur du mécène se jugeait donc non seulement au faste, au luxe qu'il déployait, mais aussi à ses choix, à leur valeur. La valeur était immédiate si l'artiste protégé était déjà bien établi. Dans ce cas, ce peut être ce dernier qui conférait à son protecteur sa propre renommée. Si le mécène était lui même déjà respecté comme tel, on louait sa capacité à s'attacher les gloires artistiques du moment. S'il était relativement novice dans le champ du mécénat, il pouvait alors y acquérir rapidement ses « galons ». La valeur de son mécénat était plus aléatoire à court terme s'il choisissait de privilégier un nouveau talent. Le profit pouvait en être aussi considérable si la reconnaissance publique s'ajoutait à la sienne. La reconnaissance de l'artiste était d'autant plus forte qu'il savait tout devoir au mécène et on peut voir là une grande proximité avec l'idéal précédemment évoqué. Sa fortune de mécène se trouvait ainsi convenablement employée. On peut même parler, à l'instar d'Alain Viala, d'une « fortune symboliquement lavée »¹. Celle-ci et son utilisation devenaient l'emblème des qualités propres du mécène et se justifiaient alors pleinement.

L'artiste et le mécène avaient cela en commun que le premier, lui aussi, attendait de la relation mécénique une forme de reconnaissance. La reconnaissance, l'appui d'un mécène confirmait, aux yeux de son entourage, la valeur que ce dernier avait décelé en lui et laissait la porte ouverte à la construction d'une stature publique.

Cette reconnaissance, dans la société d'Ancien Régime, valait plus si elle était le fait non pas d'un public anonyme et large, mais d'un cénacle plus restreint de connaisseurs ou d'individus reconnus comme tels. Les mécènes revendiquaient cette place et les artistes, en se tournant vers eux, en prenaient nécessairement acte. Pour autant, tous étaient conscients que cette première reconnaissance « privée » tenait lieu presque immédiatement de reconnaissance « publique » étant donné, nous y reviendrons, la perméabilité des deux sphères à l'époque moderne. Le crédit nouveau dont l'artiste se voyait gratifié lui profitait autant qu'il profitait à son œuvre. Celle-ci était légitimée, elle était dotée d'un statut nouveau. Les œuvres musicales pouvaient avoir des origines et des significations très différentes. Le point de départ d'une partition pouvait être redevable au mécène. Cette création induite pouvait avoir été simplement suggérée au musicien ou alors entrer dans le cadre d'une commande. Elle était aussi fréquemment le fait du musicien : l'auteur proposait une œuvre dépendant de sa seule initiative. Plus rarement, il pouvait arriver que le musicien et son patron se trouvent associés à parts égales dans la genèse de l'œuvre. La création

1. VIALA (Alain), *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éd. de Minuit, 1985, p. 55.

musicale pouvait avoir des significations fort différentes en fonction de son objet. On pourrait ainsi distinguer des œuvres « pures », c'est-à-dire des œuvres dont l'objet est indépendant du mécène, et des œuvres de « circonstance », soit qu'elles glorifient plus ou moins explicitement le mécène, soit qu'elles s'inscrivent dans le cérémonial aristocratique.

Le rang particulièrement élevé du patron ou sa réputation de mécène éclairé unanimement reconnue pouvait conduire l'artiste à considérer son attache comme une fin en soi et non comme un tremplin pour une éventuelle autre carrière. Outre cela, l'artiste voyait dans le mécénat un moyen de subsistance, une source de rémunération. Là encore, on touche aux attributs exclusifs du mécène. Tout comme c'est lui qui souhaitait et instaurait la relation mécénique, c'est encore lui qui, en quelque sorte, la ratifiait, l'entérinait par l'octroi d'un émolument « extraordinaire » : la gratification. Celle-ci n'était nullement obligatoire. Dans l'absolu, le mécène pouvait en disposer entièrement à sa guise : refuser une relation mécénique, une dédicace par exemple, pour refuser une gratification mais aussi l'accepter sans la gratifier. Il pouvait par ailleurs gratifier un artiste de façon ponctuelle sans que cela entraîne une relation mécénique suivie. C'est aussi en cela que le mécénat fut tout sauf une pratique institutionnalisée. C'est bien davantage dans le changement, les à-coups, les revirements qu'il évolua. Les fréquentes absences des mécènes n'étaient pas non plus sans incidences sur le suivi et la qualité de la relation. Si la pratique de la gratification n'était nullement institutionnalisée, elle venait pourtant, le plus souvent, récompenser l'artiste ainsi protégé. Le caractère non systématique de cette pratique mettait les prétendants dans une situation d'attente, tournant, le plus souvent, à l'avantage du mécène en lui gardant intact son pouvoir décisionnel. Ce « fait du prince » était lié à la perception que le mécène avait de l'œuvre qu'il récompensait et de la satisfaction qu'il en retirait. La gratification était modulable selon des hiérarchies liées aussi pour partie à ses capacités économiques. Katia Béguin cite l'exemple de Pierre Mignard qui se vit gratifier d'une somme de 4 400 livres pour son *Persée et Andromède* par Louis II de Bourbon en 1679, alors que le hollandais Cornelius Bega ne devait obtenir que 770 livres pour deux tableaux en 1680-1681¹. La gratification entraînait donc pleinement dans une logique aléatoire et restrictive. Elle se justifiait avec la remise de l'œuvre au mécène et cessait bien évidemment si l'artiste cessait de créer. Un artiste gratifié était loin d'être assuré de bénéficier à nouveau d'une récompense pour une autre offre artistique.

Ces pressions agissantes sur le mécénat s'exerçaient le plus souvent conjointement. Les logiques utilitaires concernaient autant le mécène

1. BÉGUIN (Katia), *Les Princes de Condé, Rebelles, courtisans et mécènes dans la France du Grand Siècle*, Paris, Champ Vallon, 1999, p. 338.

(ostentation sociale), que l'artiste protégé (stratégies de carrière). Il y eut, nous le verrons, des mécènes totalement désintéressés et agissant uniquement par amour de l'art. La logique artistique, dans ce cas, l'emportait et les impératifs d'ordre utilitaire ou économique passaient au second plan, ou étaient complètement évacués. La logique économique pesait fortement sur le mécénat et était généralement à l'origine des fréquents revirements qu'il eut à connaître. Les revers de fortune, des mesures drastiques d'économie conduisirent souvent à son interruption. La logique utilitaire pouvait présider à l'établissement d'un lien mécénique et le dominer entièrement. C'était pourtant, en apparence, la moins ouvertement affichée des trois. Étroitement liée à la logique artistique, elle pouvait se servir de cette dernière comme d'un alibi.

Chaque relation avait ainsi son propre dosage sans qu'il y ait nécessairement conflit entre des intérêts a priori si divergents. C'est probablement dans l'équilibre de ces tensions que le mécène, comme l'artiste protégé, pouvait espérer tirer le plus grand profit de leur engagement réciproque. Ces différents « dosages » et l'équilibre qui pouvait en résulter ne doivent pas occulter le fait que la relation mécénique était profondément dissymétrique. Le pouvoir résidait avant tout dans les mains du mécène : pouvoir de protéger, pouvoir d'accepter ou de refuser une dédicace, pouvoir de susciter ou de commander une œuvre, pouvoir de gratifier... Le mécénat est donc à proprement parler un geste de pouvoir, un geste politique.

En fin de compte, ce qui s'apparentait le plus au mécénat, dans le patronage musical, fut certainement la pratique de la dédicace des œuvres musicales. Cependant, elle n'en fut certainement pas la principale composante. Souvent, et nous en aurons de nombreux exemples, le musicien percevait des gages en tant qu'ordinaire ou comme officier et parfois une gratification venant récompenser une prestation particulière ou la livraison d'une partition¹. La gratification s'adressait à l'exécutant autant qu'au créateur qui, la plupart du temps, ne faisaient qu'un. La domesticité s'entendait souvent au sens strict car être musicien conduisait aussi, nous en aurons des exemples, à faire le ménage... La distinction n'allait pas de soi non plus entre la domesticité et le mécénat d'une part et le clientélisme d'autre part. Jusqu'à la Révolution, il ne fut pas rare de voir des nobles occuper des charges d'officier parallèlement à leurs activités musicales. Entrer en service dans une charge de maître d'hôtel ou d'intendant accordait à son titulaire divers avantages et n'interdisait pas la carrière musicale. Domesticité, mécénat et clientélisme se mêlaient selon des importances respectives inégales. La combinaison des trois logiques fut très

1. Certaines maisons princières comme les Orléans faisaient, tout comme dans la musique du roi, la distinction au sein de leur personnel musical entre ordinaires et officiers.

PATRONAGE MUSICAL ET SOCIÉTÉ ARISTOCRATIQUE

souvent la règle dans le domaine musical. Le patronage musical de Marie de Lorraine, duchesse de Guise (1615-1688), illustre parfaitement cette confusion. L'un de ses traits les plus remarquables résida dans sa volonté de promouvoir un noyau de musiciens amateurs de talent exerçant par ailleurs un service au sein de sa maison et dont plusieurs d'entre eux lui étaient anciennement attachés.

*Tableau I :
Le personnel musical de l'hôtel de Guise (Années 1670-1680)¹.*

<i>NOM</i>	<i>FONCTION DOMESTIQUE</i>	<i>FONCTION(S) MUSICALES(S)</i>
Élisabeth Thorin	Femme de chambre	Haut-dessus ou dessus
Jacqueline-Geneviève de Brion	Femme de chambre	Haut-dessus
Antoinette Talon	Fille d'honneur	Haut-dessus ou dessus
Jeanne Guyot	Femme de chambre	Haut-dessus
Marie Guillebault de Grandmaison	Fille d'honneur	Dessus ou bas-dessus
Anne Jacquet	Femme de chambre	Instrumentiste ?
Élisabeth Boisseau	Première femme de chambre	Dessus
Marguerite de La Bonnodière	Fille d'honneur	Dessus
François Anthoine		Haute-contre
Henri de Baussen		Taille
M. Joly		Taille, basse-taille ou basse
Pierre Beaupuis		Taille, basse-taille ou basse
Germain Carlier		Basse
Toussaint Collin		Instrumentiste
Nicolas Montailly		Maître de chant, instrumentiste
Marc-Antoine Charpentier		Compositeur, haute-contre
Étienne Loulié		Compositeur, instrumentiste
Philippe Goibault du Bois	Précepteur, intendant	Maître de chapelle, instrumentiste

L'ensemble rassemblait des personnalités de rangs sociaux différents : en fait, les deux musiciens réellement professionnels au sein de l'ensemble musical étaient Charpentier et Loulié. Ces derniers composaient pour les femmes de chambre, remarquées pour leurs talents vocaux et encouragées à les cultiver, de la même manière que les jeunes filles nobles, filles d'honneur

1. MC RANUM (Patricia), « A sweet servitude : A musician 's life at the Court of Mlle de Guise », *Early Music*, XV, 1987, pp. 346-360.

PATRONAGE MUSICAL ET SOCIÉTÉ ARISTOCRATIQUE

de la duchesse. L'ensemble était placé sous la direction d'un officier, gentilhomme originaire du Poitou, Philippe Goibault du Bois. Le service musical ou domestique et la création artistique se côtoyaient d'autant plus facilement que cette dernière répondait le plus souvent aux besoins spécifiques de la maison aristocratique. Composer un divertissement pour le mariage d'une duchesse d'Orléans ou pour l'entrée d'un prince de Condé à Chantilly doit s'interpréter davantage comme un service que comme une démarche créatrice. Le service musical l'emportait très nettement sur le mécénat stricto sensu. Ne parler que de mécénat reviendrait donc à écarter la majeure partie des réalités musicales au sein des demeures aristocratiques. Ne parler que de service passerait sous silence les cas, plus rares il est vrai, de musiciens protégés non astreints à un service régulier pour ne considérer uniquement que les musiciens à gages. Aussi, il nous semble plus judicieux de substituer à ces termes celui de patronage, car il permet aussi d'englober les formes de protection inscrites dans des relations de sociabilité et construites davantage sur le désintéressement et la générosité¹.

III. « DES VIOLONS SI COMMUNS », LA MUSIQUE PARTOUT ET TOUJOURS...

« Les violons étaient devenus si communs que sans avoir beaucoup de domestiques, chaque personne de bon ton pouvait en compter quelques uns parmi ses valets »².

Où était la musique ? Partout et toujours, serait-on tenté de répondre... La généralisation de la pratique musicale au sein des couches les plus élevées de la société et l'érection de l'art musical en ornement indispensable du mode de vie aristocratique conduisent naturellement à nous interroger à la fois sur son accessibilité et sur son emprise spatiale et temporelle.

La protection des musiciens était-elle plus accessible que la protection des écrivains, des peintres, des comédiens... ? La plus modeste des fêtes ne pouvait se passer de musiciens. Il était assez courant pour les « personnes de qualité » de prendre des leçons de musique ou de faire appel à un ou plusieurs musiciens pour un concert. Les dépenses d'ordre musical venaient, nous aurons l'occasion de le détailler en étudiant les registres de comptes, loin derrière les dépenses de bouche, de bâtiment, d'écurie...

1. LILTI (Antoine), *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 173.

2. MONTPENSIER (Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchesse de), *Mémoires*, Paris, Fontaine, 1985, vol. 1, p. 164.

PATRONAGE MUSICAL ET SOCIÉTÉ ARISTOCRATIQUE

Nous avons voulu comparer quelques dépenses relatives à la musique au sein de la maison de Bourbon-Condé dans les années 1670-1690¹ :

Un mois de leçon de clavecin auprès de Mademoiselle de Bourbon et de Mademoiselle d'Enghien en 1687	66 livres.
Un concert de basse de viole en août 1677	22 livres.
L'emploi d'un violon de Rouen pour une journée à Chantilly en 1679 ...	1,5 livres.
L'emploi d'un violon de l'Opéra pour une journée à Chantilly en 1698 ...	10 livres.

Les rémunérations variaient selon l'instrument, selon la notoriété du musicien ou son appartenance et selon le type de prestation. Ainsi une leçon de musique était infiniment moins rémunératrice qu'un concert ou qu'une fête en musique. Certains mécènes, nous y reviendrons, engagèrent des sommes beaucoup plus conséquentes. Il semble que globalement pourtant au XVII^e siècle ces sommes étaient inférieures à celles dépensées pour la protection des autres catégories d'artistes. La troupe de comédiens conduite à Chantilly par Jean-Baptiste Raisin à l'automne 1679 reçut une rétribution dix fois supérieure à celle reçue par le groupe des musiciens qui l'accompagnait. Les gages annuels de La Bruyère, professeur du duc de Bourbon, s'élevaient à 1 500 livres en 1685². Pérelle également au service du duc de Bourbon, en qualité de maître de dessin, recevait des émoluments mensuels d'environ 42 livres mais se voyait gratifier de 500 livres pour ses planches présentant des vues du château de Chantilly³. Et encore, nous sommes ici très loin des 2 000 ou 2 200 livres de gratifications annuelles accordées à Le Nôtre ou à Hardouin-Mansart qui n'étaient pas, pour leur part, astreints à un service journalier⁴. On serait bien en peine de trouver, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, des gages de musiciens dépassant les 1 000 livres annuelles. Par ailleurs, nous n'avons pas trouvé en ces mêmes années de sommes octroyées à des musiciens en dehors de celles liées à leur enseignement ou à leur prestation en tant qu'exécutant. Cette modération dans les traitements des musiciens apparaît encore plus nettement si on la compare à l'ensemble des dépenses. Dans l'idéal, il faudrait pouvoir inclure, en dehors du numéraire, les avantages divers dont bénéficiait le personnel des grandes maisons aristocratiques. La part des dépenses musicales n'excédait pas 0,5 % du « budget » des grandes fêtes données à Chantilly entre 1670 et 1700 et moins de 0,1 % des dépenses totales du prince de Condé pour l'année 1695⁵. Hors des seules considérations financières, on peut affirmer que le mécénat musical demeurait plus

1. Musée Condé, Chantilly, 2AB, registre 207, art. 946, quittance du 2 juillet 1688 ; registre 189, art. 716, quittance du 28 août 1677 ; 1B, carton 8, quittances du 13 novembre 1679 et du 23 juin 1698.

2. *Ibid.*, 2AB, Arm. 94, registre de compte de 1685.

3. *Ibid.*, 2AB, Arm.94, comptes de l'année 1686.

4. *Ibid.*, 2AB, Arm. 94, comptes des années 1676-1685.

5. *Ibid.*, 2AB, registre 217, recettes et dépenses pour l'année 1695. Les grandes fêtes coûtaient entre 150 000 et 300 000 livres pour cette période. Les dépenses pour l'année 1695 s'établirent à 971 639 livres.

PATRONAGE MUSICAL ET SOCIÉTÉ ARISTOCRATIQUE

accessible sur un plan intellectuel. Faire appel à un maître de musique ou demander à son intendant d'organiser un concert n'exigeait pas les mêmes qualités d'esprit que le mécénat des belles lettres ou des sciences. Si, lors des auditions, le goût et la sensibilité brillaient parfois, l'incompétence ou l'indifférence y présidaient souvent, même si nombre de mécènes excellèrent dans la découverte ou la promotion des talents.

La musique se donnait à voir et aimait aussi se cacher. Représentations et témoignages rendent perpétuellement compte de ce jeu qui consistait à soustraire à l'auditeur la source musicale, en la dissimulant ou en l'éloignant. Les musiciens se trouvaient intégrés au décor jusqu'à être parfois perchés dans les arbres¹. Ils pouvaient aussi être disposés dans une pièce voisine de celle des auditeurs. La musique transperçait les boiseries ou les frondaisons et créait alors la surprise. À l'inverse, on faisait des musiciens et de leurs instruments le pôle central organisant l'espace. Les instruments de grand encombrement comme le clavecin ou la harpe contribuaient à structurer un espace musical aux dimensions incertaines. La forte mobilité au sein des espaces aristocratiques était, en effet, l'une des spécificités de la vie musicale qu'ils abritaient. Elle s'inscrivait autant dans la multiplicité des résidences que dans la multiplicité des lieux au sein de chacune d'elles. La dissémination des musiciens dans des enfilades de salons ou de bosquets était pratique courante. Des espaces à usage spécifiquement musical furent conçus. Des cabinets, des salons de musique, des théâtres privés avec fosse d'orchestre, des théâtres de verdure équipèrent nombre de résidences de campagne et d'hôtels particuliers parisiens. La promotion de la musique pouvait se mesurer à l'investissement que représentait l'aménagement d'un salon de musique, mais aussi à son emplacement. Situé en général au rez-de-chaussée ou au premier étage du bâtiment central, dans l'axe de l'entrée et ouvert sur le jardin, il pouvait être de forme rectangulaire, mais fréquemment aussi de forme ronde ou ovale, notamment lorsqu'il était logé dans la partie incurvée de l'avant-corps. Parfois même, un bâtiment spécifique et indépendant était aménagé, comme dans les jardins de l'hôtel du Lude, rue Saint-Dominique, chez le financier Jean-Baptiste Bonnier de La Mosson². En revanche et en dépit de quelques cas attestés, les chapelles privées semblent avoir été les grandes absentes de la vie musicale au XVIII^e siècle³.

La spécialisation musicale de certains espaces ne fit pas disparaître, loin s'en faut, les pratiques d'insertion de la vie musicale dans les espaces multifonctionnels : salons, galeries, pavillons, bibliothèques, chambres à cou-

1. Ce fut le cas lors de la fête organisée chez la duchesse de Mazarin à Chilly le 6 septembre 1770. *Journal de musique*, 1770, pp. 37-59.

2. PONS (Bruno), « L'hôtel du Lude, puis Bonnier de La Mosson », *Le Faubourg Saint-Germain : la rue Saint-Dominique*, Catalogue d'exposition, 1984, pp. 150-163.

3. On citera l'exemple de la chapelle du château de Passy, propriété de La Pouplinière, où la musique occupa une grande place.

PATRONAGE MUSICAL ET SOCIÉTÉ ARISTOCRATIQUE

cher... La musique partit également à la conquête des éléments de décoration. Les peintures, les cartouches des glaces et des portes, les éléments sculptés, les corniches, les panneaux lambrissés, les torchères... firent une large place à la musique et à ses représentations¹. L'emprise spatiale était aussi perceptible dans la dissémination des instruments de musique et autres objets musicaux. Laisser traîner un violon ou une flûte sur une banquette ou un guéridon était du meilleur ton mais attestait aussi la familiarité de la pratique musicale. L'emprise temporelle n'était pas moins forte. La musique saturait le temps aristocratique autant que l'espace. Il y avait d'abord ces mélomanes ou amateurs passionnés qui consacraient la majeure partie de leur temps, si ce n'est la totalité, à la musique. Il y avait aussi les rendez-vous réguliers offerts par les aristocrates à leur société et qui rythmaient l'actualité musicale. Dans de nombreuses circonstances, la musique n'avait pas de bornes aussi précises et se prolongeait indéfiniment d'un espace à un autre, au gré des besoins.

Le soutien à la musique et aux musiciens s'inscrivait moins dans le cadre d'un mécénat de commande associant peintres, sculpteurs, architectes et visant à l'embellissement des demeures aristocratiques, à la gloire et à la postérité, que dans celui des réjouissances du moment où elle côtoyait la danse, le théâtre ou les feux d'artifice... La musique se trouvait ainsi associée à des disciplines et à des champs artistiques variés tels que le ballet de cour au XVII^e siècle ou le théâtre de société et l'essor des salons au XVIII^e siècle. L'esthétique même de la fête aristocratique réunissant les plaisirs en un seul mouvement allait à l'encontre de l'individualisation des genres. La musique était la composante sonore des enchantements. La société aristocratique ne voyait pas nécessairement de contradictions ou de mépris pour les musiciens dans le fait de se consacrer à plusieurs activités simultanément. Lorsque la duchesse de Chabot et sa compagnie s'adonnaient au dessin, au printemps 1778, tout en laissant Mozart seul au piano, il est probable que ce que Mozart vécut comme une humiliation n'était en fait que l'illustration de la conception aristocratique du divertissement. La musique se conjugait parfaitement au jeu, à la conversation ou aux plaisirs de la table et de la promenade. Elle était l'une des variables essentielles de la sociabilité aristocratique où sa place et son rôle étaient en constante redéfinition. Elle s'accommodait de la diversité des protagonistes, des espaces et des moments.

Le patronage musical fut aussi indissociable de la pratique musicale amateur. Nous verrons que des artistes professionnels à gages s'assem-

1. Voir à ce sujet les descriptions d'Henri de Frémont, *Deux siècles à Courbevoie. À l'ombre d'une maison, l'Hôtel de Guines*, 2^{ème} édition, Courbevoie, Chez l'auteur, 1996 et de Béatrice de Andia, « Temples de la musique », *Musique et musiciens au faubourg Saint-Germain*, Paris, Délégation à l'action aristique de la Ville de Paris, 1996, pp. 11-27.

PATRONAGE MUSICAL ET SOCIÉTÉ ARISTOCRATIQUE

blaient avec des amateurs au cours de mêmes séances. En outre, la vie musicale dans les milieux aristocratiques était étroitement liée à la sphère publique et le fut de plus en plus. Par conséquent, en dépit de la spécialisation des savoirs et des arts, déjà à l'œuvre au XVIII^e siècle, la musique ne pouvait délimiter un champ réellement indépendant. Penser le patronage musical de l'aristocratie, c'est d'abord s'approprier ses marges.