

LE PRINCE & LA MUSIQUE

LE PRINCE & LA MUSIQUE
Les passions musicales de Louis XIV
Textes réunis par Jean Duron

M A R D A G A

Collection « Études du Centre de Musique Baroque de Versailles »
dirigée par Jean Duron

En collaboration avec le Centre de recherche du château de Versailles



© Éditions Mardaga
Collines de Wavre – Building H
Avenue Pasteur, 6 – B-1300 Wavre
D. 2009-0024-23
ISBN 978-2-8047-0024-9

AVANT-PROPOS

Béatrix SAULE
conservateur général du patrimoine
directeur général de l'Établissement public
du musée et du domaine national de Versailles

La parution de cet ouvrage consacré aux passions musicales de Louis XIV illustre l'étroite collaboration qui lie le Centre de Musique Baroque de Versailles et le Centre de recherche du château de Versailles. Rassemblant des interventions aussi passionnantes que variées, le présent volume souhaite mettre l'accent sur la personne du roi, son goût, ses interventions et sur le retentissement de celles-ci. Depuis l'école des Annales, une méfiance s'était instaurée à l'égard de l'histoire des « grands », au prisme de laquelle Versailles pouvait presque passer pour une caricature. Aujourd'hui, cette vision s'est bien nuancée, même si l'intérêt se porte davantage sur les mécanismes du pouvoir que sur l'individu-roi et même si l'on peut s'interroger sur la définition d'un goût personnel du monarque, plus supposé et construit par les autres que réel. Le goût de Louis XIV fut bien changeant et particulièrement complexe, comme en témoigne Saint-Simon :

— « Il n'est possible de discerner ce qui était de lui ou emprunté et, dans l'un et dans l'autre, rien de plus rare que des écrivains qui en aient été bien informés. »

Versailles résonnait de musique. Le goût du roi pour cet art y rejoignait sa passion pour les bâtiments. Développer un parallélisme entre ces deux passions me paraît d'ailleurs singulièrement pertinent. Comme pour la musique, le goût de Louis XIV pour les bâtiments et l'architecture est d'abord formé par l'héritage et l'éducation. Le roi connaît les maisons royales de son enfance : le Louvre, Fontainebleau, Saint-Germain, Vincennes, ces résidences, façonnées par une succession de souverains, sans cesse remaniées, ont pu paraître, au jeune monarque, hétéroclites dans leur architecture, compliquées dans leur distribution ou sombres dans leur ambiance. Pourtant, il ne les renie pas et en tire même une grande fierté. La commande des douze pièces de tapisserie de la célèbre tenture dite des Maisons royales en fait foi. La conservation du château de Louis XIII à Versailles participe peut-être de cette conscience de l'héritage.

Cependant, lorsqu'il s'agit de créer et non plus de « rapetasser », les choix de Louis XIV s'affirment en réaction : le nouveau Versailles marque le triomphe de la clarté – les contemporains relèvent parfois davantage cette particularité que le luxe même du décor – : l'ordonnancement de l'ensemble, la régularité de la distribution d'appartements en enfilade, la luminosité prodiguée par les hautes fenêtres qui vont du plancher jusqu'aux corniches, les milliers de bougies nécessaires à l'illumination des pièces le soir, reflétées par les miroirs et le mobilier d'argent, tout concourt au triomphe de la lumière.

L'éducation du roi, marquée par le goût italien du cardinal Mazarin et par celui, espagnol, d'Anne d'Autriche, a été complétée, grâce notamment à Marie Mancini,

nièce du cardinal, avec la connaissance, sinon la lecture, de romans dont les héros évoluent dans des palais merveilleux d'or, d'argent et de pierres précieuses. Au jeu des influences, on retrouve d'abord le goût espagnol, dans des décors pleins de fantaisie et parfois même d'extravagances, que Louis XIV commande pour son usage personnel. Dans le premier Versailles, où il convie jeunes princesses et filles d'honneur, loin des vieilles barbes de Saint-Germain, la pièce la plus extraordinaire est le cabinet des filigranes, tout droit issu d'une mode venue d'Espagne. Le roi en est tellement entiché que le comte de Guiche va même jusqu'à le surnommer « le marquis de Filigrane ». Christopher Wren, architecte anglais visitant Versailles en 1665, déplore justement le côté trop féminin des intérieurs, qu'il oppose à celui, plus viril, du palais Mazarin. Chantelou, dans son journal du voyage du Bernin en France renchérit : « Ce serait une merveille que nos princes, qui ont été élevés auprès de la reine-mère, qui a le goût des Espagnols qui n'est d'aimer que le poli et ce qu'ils appellent *lindo* (joli), eussent connaissance du grand et du beau ». Ce goût du petit, précieux et merveilleux, des « galanteries », se retrouve dans les extravagants décors de l'appartement intérieur à Saint-Germain comme au Trianon de Porcelaine.

Au tournant des années 1670, comme le souhaitait Colbert, le roi s'attache au grand genre à l'italienne, considéré depuis des années comme le bon goût véritable, et qui s'était très progressivement imposé sur les chantiers du Louvre, des Tuileries et de Vincennes. Le rejet des projets du Bernin ne doit donc pas, comme l'on a trop souvent eu tendance à le dire, être considéré comme un refus de l'italianisme. Le puissant sentiment anti-italien qui règne à cette époque – comme l'a fort bien décrit Jérôme de La Gorce dans son récent ouvrage sur Carlo Vigarani – ne signifie cependant pas que l'on rejette l'esthétique ultramontaine. Bien au contraire, pendant une dizaine d'années, celle-ci triomphe à Versailles, mais mise en œuvre par des Français. Le château, encore résidence privée, prend, avec sa terrasse centrale, un air de villa de la campagne romaine et les Grands Appartements, l'escalier des Ambassadeurs, ainsi que l'Appartement des Bains, s'ornent de mosaïques de marbres et de plafonds à *quadratura*.

L'arrivée de Jules Hardouin-Mansart, qui supplantera peu à peu Le Brun dans la conception des grands décors royaux, modifie le cours des choses. Si la Grande Galerie témoigne d'une réelle collaboration entre les deux artistes, à Marly, dans le nouvel appartement du roi à Versailles, ou encore au Trianon de Marbre, de nouvelles tendances se dégagent : moins d'or, moins de couleurs, moins de ruptures dans les lignes, des rythmes plus répétitifs. Mais, de l'artiste ou du monarque, lequel était le véritable moteur ? Cette évolution était-elle voulue et ceux qui la vivaient en avaient-ils conscience ? Un étranger comme Tessin, architecte du roi de Suède, qui, étant passé en France après un long séjour en Italie vers 1674, et qui y revient en 1687, est frappé par la modernité de ce qu'il vit : un style français était né, qui essaiera dans toute l'Europe.

À l'aube du nouveau siècle, une nouvelle évolution du style se fait clairement ressentir : plus de grâce et moins de solennité. La phrase de Louis XIV est célèbre : « Il faut de l'enfance répandue partout », écrit-il à Mansart lorsqu'il s'agit de redécorer les appartements de la Ménagerie. C'est à partir de cette même date qu'on se consa-

cre au projet de la grande chapelle du château, la cinquième et la dernière, achevée en 1710 et ultime grand chantier du règne.

Évolution du goût, déplacement des centres d'intérêt, mais passion toujours. La passion se mesure au temps que l'on consacre à son objet. Dans le quotidien des Bâtiments, le roi est omniprésent : il examine les projets, les annote, les amende. Au moment de la Guerre de Hollande, il exige : « Je veux le détail de tout ». Il ira jusqu'à consacrer le temps du conseil du jeudi à un tête-à-tête avec son surintendant des Bâtiments. Il aime aussi à inspecter les chantiers, s'attarde à voir travailler les ouvriers. Il fait rectifier telle ou telle bordure de bassin, tel tracé de façade. Il a le sens juste : l'épisode de la fenêtre de Trianon, qui valut une belle algarade à Louvois, le prouve. Mais le roi ne dessine pas lui-même, comme le feront plus tard un Auguste le Fort ou un Pierre le Grand. Il choisit les maîtres d'œuvre, mais non les exécutants. Entre les grands artistes, il marque ses préférences : Le Brun contre Mignard, Girardon contre Puget. Entre les matériaux également : on connaît sa prédilection pour le marbre de Languedoc rouge veiné de blanc.

Cette passion pour les bâtiments se traduit également dans les dépenses auxquelles il consacre le solde des règlements courants, dans les pensions qu'il accorde aux artistes, dans le soutien qu'il accorde aux académies, investies d'une mission normative qui doit porter au plus haut point l'art français. En contrepartie, il en attend un « retour d'image », comme l'on dirait aujourd'hui. La figure royale transparaît sous les traits d'Apollon à travers les commandes, sous les traits de David à travers les collections. Mais cette image ne se réduit pas à la représentation de la personne royale. Elle inclut tout ce qui l'environne : les bâtiments, les décors, mais aussi les objets d'usage et la société qui l'entoure. C'est enfin une image que l'on partage – Versailles est largement ouvert au public – et que l'on s'applique à diffuser par tous les moyens possibles.

Au terme de cette brève comparaison et de cette incursion dans les passions architecturales de Louis XIV, de multiples questions surgissent : dans le domaine musical, perçoit-on chez le roi une rupture ou au contraire une continuité par rapport à l'héritage qu'il a reçu ? Retrouve-t-on en parallèle les mêmes inflexions espagnoles, italiennes et françaises, la même dualité entre l'officiel et l'intime, le même intérêt tardif pour le religieux ? Voit-on le souverain intervenir autant dans la création ? Assiste-t-il aux répétitions, voit-il les partitions ? Marque-t-il également ses préférences ? De quelle manière entend-il que la musique contribue à son image et à la mise en scène du pouvoir ? En un mot, la musique est-elle son affaire ? Nul doute que les études réunies dans ce volume permettront d'apporter un éclairage nouveau sur les passions musicales de Louis XIV.