

INFLUENCES DE LA SYMPHONIE CONCERTANTE SUR LA MUSIQUE DE LA COUR PARISIENNE SOUS L'EMPIRE ET LA RESTAURATION (1800-1830)

Alexandre DRATWICKI

Abstract :

The origins of the very much appreciated “symphonie concertante” can be found in the importance of public concerts given in Paris at the end of the 18th century. The specific repertoire played at the French Court during the years 1800-1830 distinctly shows this vogue for the “symphonie concertante”, for it reveals the still unknown importance of virtuosity. Considered as an musical entertainment for the pompous parties at the French Court or as an musical accompaniment for the masses given at the Imperial and Royal Chapel, this “decorative concertant syle” became an essential part of the Regime etiquette during the Napoleonic empire as well as the Restoration period. This music, perfectly incorporated into the official guidelines, will disappear as a consequence of the political events of 1830 and the arrival of a new aesthetic movement, the Romanticism.

Résumé :

La vogue du concert public à Paris, à la fin du XVIIIe siècle, fut à l'origine de l'essor phénoménal que connut la symphonie concertante. Le répertoire de la musique de la Cour – entre 1800 et 1830 – est particulièrement représentatif de cette mode : il révèle une place encore insoupçonnée laissée à la virtuosité. Agrémentant les messes de la Chapelle ou les bals donnés lors de fastueuses soirées, ce « style concertant décoratif » devint un élément constitutif de l'apparat gouvernemental sous l'Empire et la Restauration. Une sorte d'académisme officiel que les événements politiques de 1830 et l'essor du romantisme musical feront définitivement disparaître.

I. La symphonie concertante, genre à la mode

S'affirmant dans les années 1770, la symphonie concertante française – forme particulière de concerto à plusieurs solistes – connut une vogue éphémère : délaissée dès 1820, elle disparut complètement des concerts parisiens après 1850. Malgré cette brève existence, ce fut l'une des manifestations instrumentales les plus en vogue depuis le règne de Louis XVI jusqu'à la fin de l'Empire, obtenant une place officielle dans les programmations du Concert Spirituel, lorsqu'en 1773 Gossec, Gaviniès et Leduc reconsidérèrent le répertoire de cette institution : « [Le programme] prendra maintenant l'aspect suivant, en deux parties : I : Symphonie – Petit motet – solo instrumental – Petit motet ; II : Symphonie ou symphonie concertante – Petit motet – solo

instrumental – Motet à grand chœur ou oratorio »¹. Si le concerto de soliste permettait au public d’apprécier le talent d’un interprète, la symphonie concertante offrait désormais une dimension supplémentaire : la confrontation – donc la comparaison – entre plusieurs instrumentistes.

L’intérêt pour le genre est multiple en cette fin du XVIII^{ème} siècle. C’est d’abord le goût du public pour la virtuosité qui en explique le succès. Les instruments à vent connaissent un perfectionnement rapide et de nouveaux effets propres à éblouir les spectateurs sont constamment rendus possibles. Cette autonomie de chaque pupitre permet un jeu de dialogue entre les solistes, sortes de « conversations » à l’origine même de l’esthétique de la symphonie concertante, en adéquation avec certaines théories de l’imitation. Celle-ci est également appréciée des instrumentistes eux-mêmes, qui peuvent ainsi acquérir une relative notoriété et trouver, par le biais d’un concert, de nouveaux élèves. N’oublions pas qu’après la Révolution, lorsque le statut de l’interprète changea et qu’il dut subvenir à ses besoins de façon autonome, le professorat fut sa principale ressource financière. Enfin, une troisième raison explique, plus encore que les deux précédentes, la vogue phénoménale du genre : il fut perçu comme un excellent moyen de remplacer le concerto de soliste. Ce dernier, loin d’avoir à cette époque acquis les faveurs qu’il connaîtra au XIX^{ème} siècle, est presque systématiquement trouvé long et ennuyeux, plus encore lorsqu’il fait appel à des instruments au timbre jugé « monotone », tel que ceux de la flûte ou du basson.

« [Etant donné l’absence de virtuoses du chant], on n’a donc plus que la ressource des concertos et des sonates ; mais une sonate est une chose si insipide et si maussade et un concerto est si long ! Ce serait des symphonies concertantes qu’il faudrait y substituer. »²

A l’admiration que provoquent les virtuoses des instruments à vent s’oppose le refus d’avoir à supporter un concerto pour cor ou pour flûte en trois longs mouvements. Or la symphonie concertante satisfait complètement au compromis de ces exigences : souvent en deux mouvements, elle rassemble plusieurs solistes dont les sonorités variées attirent tour à tour l’attention, à la manière des courts solos d’une symphonie de Haydn ou de Mozart. A ce sujet – et bien que Barry Brook³ ait statistiquement prouvé que la moitié du répertoire soit écrit pour deux violons solos – un rapide dépouillement de programmes donne nettement la préférence aux symphonies concertantes mariant flûte, hautbois, clarinette, cor et basson.

Parce qu’il exacerbait le culte de l’interprète, le genre s’imposa dans de nombreuses programmations parisiennes, étant perçu par les organisateurs comme un bon moyen pour attirer les mélomanes au concert. Qu’importe à vrai dire que l’œuvre fût de Pleyel ou de Catel, puisque l’important était d’entendre Duvernoy au cor, Kreutzer au violon ou Lefebvre à la clarinette. Toutes les salles prirent conscience de ce potentiel publicitaire et les théâtres d’opéras eux-mêmes ne

1. HELLOUIN, Frédéric, *Gossec et la musique française à la fin du XVIII^{ème} siècle*, Paris, Libraire A. Charles, 1903, p. 22.

2. *Journal de Musique*, avril 1771.

3. BROOK, Barry S., *La Symphonie française dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle*, Paris, Publications de l’institut de musicologie de l’Université de Paris, 1962, 3 volumes.

tardèrent pas à proposer des symphonies concertantes comme entractes à leurs spectacles lyriques. Une transformation s'opéra bientôt, qui fit disparaître la rigidité du cadre de la symphonie concertante tout en exacerbant les caractéristiques d'écriture : bien plus qu'un genre, c'est un « style de symphonie concertante » qui s'imposa finalement dans nombre d'ouvertures et d'entractes d'opéras ou d'opéras comiques, contaminant jusqu'au ballet et à la musique religieuse⁴. Le répertoire de la musique particulière de la Cour est à ce titre particulièrement intéressant à étudier : il révèle une place encore insoupçonnée laissée à la virtuosité, aussi bien lors des bals impériaux qu'au cours des messes entendues à la Chapelle.

II. La musique religieuse de la Chapelle des Tuileries

« Nous sommes un peu déshabitués de la messe,
ne pourriez-vous au moins nous donner de
bonne musique pour nous distraire ? »

(Girardin au Premier Consul)⁵

La rapidité avec laquelle la musique de la Chapelle s'organisa en 1803 est due bien sûr à la dimension politique qu'elle revêtait aux yeux du Premier Consul : l'alliance renouvelée du trône et de l'autel, suite au traité du Concordat, supposait quelques manifestations concrètes de ce rassemblement, en l'occurrence la réhabilitation des offices religieux. Observateur perspicace de son époque, Reichardt écrit : « Bonaparte, s'occupant sérieusement de restaurer la religion catholique, paraît s'être fait un devoir d'assister, chaque dimanche, à la messe »⁶. Sans doute aussi, pareil à Louis XIV en son temps, le futur empereur entendait-il profiter des arts comme d'un moyen supplémentaire de rayonnement sur son territoire, affirmant son autorité en imposant ses goûts musicaux ou théâtraux. En ce sens, la messe, qui autorise un déploiement de luxe important, s'intègre systématiquement dans l'organisation des journées fastueuses du règne impérial. L'architecte Fontaine note par exemple en août 1808 : « L'Empereur et l'Impératrice viennent à Paris. Il y a eu messe, audience et réception du corps diplomatique, et après la messe présentation dans la galerie de Diane par l'ambassadeur de Russie des cadeaux de l'Empereur Alexandre. »⁷

Aux dires de ses proches, Napoléon subissait les offices liturgiques plus qu'il ne les suivait avec ferveur. Il avait demandé expressément aux compositeurs chargés des œuvres religieuses

4. Voir DRATWICKI, Alexandre, *Un Nouveau Commerce de la virtuosité : métamorphoses de la symphonie concertante au sein des institutions musicales parisiennes (1780-1830)*, Thèse de doctorat, Paris IV-Sorbonne, inédit, 2003, 4 volumes.

5. Cité in LAMY, François, *Jean-François Le Sueur, 1760-1837*, Paris, 1912, p. 93.

6. REICHARDT, Johann Friedrich, *Un Hiver à Paris sous le Consulat*, Paris, Tallandier, 2003, p. 417.

7. FONTAINE, Pierre-François-Léonard, *Journal. 1799-1853*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1987, I, p. 214.

ses de ne pas être trop prolixes dans leurs compositions⁸. Pour cette raison, les messes de Paisiello, Le Sueur, et plus tard Plantade et Martini, n'utilisent qu'une partie infime du texte de la liturgie, ce qui rend leur durée d'exécution inférieure à vingt minutes. Très souvent, seuls le *Kyrie* et quelques sections du *Gloria* ou du *Credo* sont mis en musique. Il n'est pas rare que les autres textes soient d'inspiration para-liturgique, ces œuvres prenant finalement l'aspect d'une succession de brefs motets sans véritable lien sémantique. A titre d'exemples, citons l'un des airs de soprano de la 4^e Messe de Paisiello qui emprunte au *Psaume 110* (« Dominus a dextris tuis »), ou encore deux chœurs de la 5^e Messe de Plantade citant des versets du *Psaume 116* (« Quid retribuam Domino » et « Calicem salutarem accipiam »).

Si le Premier Consul, bientôt Empereur, n'aime pas les pièces trop longues, il déteste tout autant les compositions bruyantes à grand orchestre. L'écriture de nombreuses messes et motets évoque pour cette raison l'esprit de la musique de chambre plutôt que celui de l'imposant orchestre symphonique. Jean Mongrédien précise : « Paisiello, le fondateur de la Chapelle, en donnant à sa musique religieuse un caractère mondain et profane, venait au-devant des goûts des Français de l'époque et allait imprimer une empreinte durable à notre musique religieuse »⁹. Chez lui – puis chez ses successeurs directs – le style concertant s'avère un excellent moyen d'occuper les esprits, sans « malmener » les oreilles. Dès sa *Messe n° 1 en Sib Majeur*, il exploite cette écriture dans un vaste « *Tecum principium* », grand air de soprano avec clarinette et hautbois obligés. L'introduction instrumentale présente à tour de rôle les deux solistes de l'orchestre, leurs arabesques ponctuant ensuite les inflexions de la ligne vocale. La *Messe n° 22 en Sol Majeur* (ca 1812) envisage autrement la confrontation d'instruments solistes avec les chanteurs. On entend successivement un « Domine deus » pour soprano et hautbois solo, un « Qui sedes » pour basse et flûte solo et un « Quoniam » pour soprano et clarinette solo. Les timbres sont cette fois traités en séquences juxtaposées. Exemples similaires dans la *Messe Solemnelle en sol mineur* de Devisgnes¹⁰, dont cinq passages consécutifs mettent en avant un instrument différent et l'associent à une texture vocale elle-même modifiée. Le « Christe eleison » fait entendre trois voix de femmes auxquelles répond une flûte solo, le « Et in terra pax » deux sopranos et un hautbois, le « Credo », une basse et un cor, le « Et resurrexit » une soprano et ce même cor, le « O Salutaris » final, un violon et une harpe accompagnant une voix de soprano. Le caractère général de ces différentes pièces rappelle celui de l'air de concert pour voix et instruments obligés, dont la vogue n'a sans doute pas manqué d'inspirer les compositeurs.

8. « A l'occasion d'une messe donnée aux Tuileries le 8 décembre 1811, Le Sueur déclara à Paer qu'on ne devait pas attendre trop de sa musique, car la volonté du souverain impérial avait mis des limites à l'élan de sa fantaisie. On sait que Napoléon aimait particulièrement la musique douce et calme ». SPEYER, Edward, *Wilhelm Speyer, der Liederkomponist*, München, 1925, pp. 10 sqq., traduit de l'allemand et cité par Jean Mongrédien in MONGRÉDIEN, Jean, *Jean-François Le Sueur. Contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830)*, Berne, Peter Lang, 1980, II, p. 817.

9. MONGRÉDIEN, Jean, *La Musique en France des Lumières au Romantisme 1789-1830*, Paris, Flammarion, (Coll. Harmoniques), 1986, p.168.

10. Maître de Chapelle à Notre-Dame au début du XIX^e siècle, Pierre Desvignes n'est pas à proprement parlé un compositeur de la Chapelle des Tuileries. On sait néanmoins que plusieurs de ses œuvres y furent exécutées, notamment un *Pie Jesu* dont le manuscrit appartenait au fonds de la Chapelle. Il est donc possible que ses messes aient été ponctuellement jouées aux Tuileries.

On a quelquefois suggéré que la présence d'instruments solistes – particulièrement les duos pour cor et harpe – flattait le goût de Joséphine pour ce type d'écriture. Reichardt, assistant à l'une des premières cérémonies religieuses aux Tuileries, dans les derniers jours de février 1803, remarque : « Probablement à l'intention de Mme Bonaparte, Paisiello avait introduit dans sa messe un galant duo, harpe et cor, exécuté par d'Alvimar et Frédéric (Duvernois) »¹¹. Peut-être est-ce bien l'une des raisons. Mais on ne pourra s'empêcher de remarquer que ces sortes de solos perdurent après le divorce de 1810, et bien plus tard jusqu'à la fin de la Restauration, alors que l'ancienne impératrice est depuis longtemps décédée...

Le recours à l'écriture concertante s'explique aussi par les modifications déjà mentionnées du texte liturgique. La diversité des coloris instrumentaux a évidemment pour but de « varier l'accent de la prière ». Tout se passe comme si les quelques mots constituant l'essentiel des textes de la messe « étaient trop pauvres de signification et ne permettaient plus aux compositeurs du début du XIXe siècle de donner libre cours à leur fantaisie, à leur goût d'une musique religieuse imitative et dramatique. Il semblerait que la spiritualité de ces musiciens se sentît à l'étroit dans le cadre de la stricte liturgie traditionnelle : leur vive imagination a besoin d'évoquer des tableaux précis. On a là la preuve manifeste d'une évolution du sentiment religieux depuis la grande époque classique »¹². La frontière avec l'oratorio, plus théâtral, tend effectivement à s'amoindrir, comme l'illustrent les quatre messes de Le Sueur éditées plus tard sous les titres de *Ruth et Noémie*, *Ruth et Booz*, *Débora*, *Rachel*. Quoiqu'il en soit, la musique est là, attestant d'une nouvelle orientation des procédés d'orchestration.

Les pièces concertantes dans la production musicale de la Chapelle

Sur les quarante-sept pièces concertantes repérées dans les messes et motets de Paisiello, Le Sueur, Desvignes, Paër, Cherubini, Martini et Plantade – tous compositeurs prolifiques dans le domaine de la musique religieuse sous l'Empire et la Restauration – vingt-cinq sont destinées à un seul instrument « obligé », dix-huit à deux instruments solos, trois à un trio principal et deux à un quatuor.

11. REICHARDT, Johann Friedrich, *Un Hiver à Paris ...*, p. 418.

12. MONGRÉDIEN, Jean, *La Musique en France...*, p.167.

**PIÈCES CONCERTANTES DU RÉPERTOIRE
DE LA CHAPELLE DES TUILERIES
(1803-1830)**

Compositeurs et œuvres :	Sections (Incipit) :	Instrument(s) soliste(s) :
CHERUBINI, Luigi		
* <i>Messe n° 4 « solennelle » en UT M</i> F-Pc ¹³ D 2000	« O Salutaris »	2 violoncelles
*Motet : <i>Ave maria</i> F-Pc D 2005 ⁽³⁾		cor anglais (ou clarinette)
*Motet : <i>Ave verum</i> F-Pc D 2005 ⁽⁸⁾		cor
*Motet : <i>Domine Dominus noster</i> F-Pc L 17 417		hautbois
*Motet : <i>Iste die</i> F-Pc D 1957	« Ave verum »	cor
*Motet : <i>Laetare Jerusalem</i> F-Pc L 17 481 A	« Latatus »	flûte
* <i>Litanies de la Vierge</i> F-Pc L 17 553 A	« Agnus Dei »	flûte, hautbois, basson
DESVIGNES, Pierre		
* <i>Messe en fa m</i> « à grands chœurs avec symphonie » F-Pc Ms 9341	« O Salutaris »	harpe
* <i>Messe en sol m</i> « solemnelle à grand orchestre » F-Pc Ms 9342	« Christe eleysson » « Et in terra pax » « Credo » « Et resurrexit » « O Salutaris »	flûte hautbois cor cor violon, harpe

13. Cotes Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, Fonds du Conservatoire.

LE SUEUR, Jean-François

*Messe n° 8 « Credo in spiritum sanctum » basson
F-Pc L 18 514 A

*Messe n° 12 « O Salutaris » hautbois
F-Pc L 18 518 A

MARTINI, Jean Paul Egide

*Messe des morts « Liber scristus » cor
F-Pc D 7415

*Motet : *Te Deum* (1809) « Tu rex glorie » cor
F-Pc L 18 575 A « Eterna fac » hautbois, basson

*Motet : *Deus meus* hautbois
F-Pc L 18 585

NADERMAN, François-Joseph

*« *Noëls n° 1 pour la Chapelle* » 2 harpes
F-Pc L 18 995

*« *Noëls n° 2 pour la Chapelle* » 2 harpes
F-Pc L 18 996

*Motet : *O Salutaris* (8 juin 1830) flûte, harpe, piano
F-Pc Ms 12 629

*Motet : *O Salutaris* 2 harpes, cor, violoncelle
F-Pc L 19 080

*Motet : *Tantum ergo* flûte, harpe, piano
F-Pc Ms 12 630

PAER, Ferdinand

*Messe n°1 en ré m « Et incarnatus est » clarinette
F-Pc L 19 233 A « Benedictus » 2 flûtes

PAISIELLO, Giovanni

*Messe du sacre de Napoléon « Et incarnatus est » cor, harpe
(1804)
F-Pc Rés Vma ms 867

*Messe n° 1 F-Pc L 19 346 A	« Tecum principium »	hautbois, clarinette
*Messe [n°5] en FA M (1805) F-Pc D 10 214 ⁽¹⁾	« Qui sedes »	hautbois, basson
*Messe n° 8 [9 ?] en SOL M (1805) F-Pc L 19 360 A	« Tecum principium »	violon, violoncelle
*Messe n° 22 en SOL M (c1812) F-Pc L 19 371 A	« Domine deus » « Qui sedes » « Quoniam »	hautbois flûte clarinette
*Messe [n° 24] en Sib M « dédiée à Louis XVIII » (1814) F-Pc D 10 248	« Quartetto »	clarinette
*Motet : <i>Oh stupor !</i> « pour le jour de Noël » F-Pc L 19 361 A	« A venite pastores » « Pastoralis jamconcentu »	hautbois, basson 2 clarinettes, 2 bassons
*Motet n° 3 F-Pc L 19 259 A		cor, harpe
*Motet : <i>Te Deum</i> (1804) F-Pc L 19 389 A	« Te ergo que sumus » « Dignare Domine »	hautbois, basson violon, clarinette
*Motet : <i>Tantum ergo</i> [voir catalogue Robinson]		violon
PLANTADE, Charles-Henri		
*Messe n° 6 F-Pc L 19 565 A	« Quid retribuam domino » « Calicem saluta »	flûte, clarinette flûte, violon, violoncelle
*Messe n° 9 « Grand-Messe solennelle » F-Pc L 19 566 A	« Laudamus te »	2 flûtes
*Messe n° 10 F-Pc L 19 568	« Et incarnatus est »	cor, harpe
*Motet : <i>Dies sanctificatus</i> F-Pc L 19 572		violoncelle

- *Motet : *Scrutator almae cordium* hautbois
F-Pc L 19 587
- *Motet : *Te Deum* « Te Gloriosus » violon
« pour le sacre de sa Majesté
Charles X » (1824)
F-Pc L 19 567 A

On s'étonnera de rencontrer si épisodiquement le nom de Le Sueur dans cette liste, alors que son catalogue d'œuvres comprend 29 messes et 30 pièces séparées de musique sacrée. Il fait partie des compositeurs, à l'image de Méhul et Spontini dans le domaine de l'opéra, qui ne sacrifieront pratiquement jamais au « style concertant », par choix esthétique. On a dit de Le Sueur que sa musique d'église semblait taillée dans le roc, adoptant l'allure des cathédrales auxquelles elle était destinée. Le style « monumental » en question exclut catégoriquement les fines arabesques décoratives d'instruments obligés. Et si ses opéras et opéra-comiques¹⁴ illustrent parfaitement ce choix musical, il est plus naturel encore que ses messes et motets se refusent à ce qu'il devait considérer comme une perversion ou une futilité de l'art. Cherubini, d'ailleurs, se classe également dans les partisans de cette pensée esthétique : il n'enrichira que sporadiquement le répertoire de la musique vocale avec instruments concertants, malgré un corpus tout aussi énorme de messes, oratorios, requiem et motets. Mais ces deux artistes mis à part, force est de constater que la majorité des compositeurs eut abondamment recours à ce style d'écriture pour rehausser leurs pièces religieuses d'un éclat certain. Et quelle excellente occasion d'exhiber les interprètes illustres que Napoléon, puis Louis XVIII et Charles X, entretenirent à grands frais au sein de la Chapelle. Ne fallait-il pas jeter de la poudre aux yeux des étrangers de passage ?

Comme souvent à l'époque, les instruments à vent sont largement privilégiés par rapport aux cordes. Un exemple mérite néanmoins d'être cité, qui utilise de façon remarquable un violon et un violoncelle solistes. Il s'agit du « *Tecum principium* » de la *Messe n° 8 en Sol Majeur* de Paisiello, air de soprano particulièrement exigeant par sa difficulté technique et sa longueur impressionnante. Chose rare dans ces morceaux souvent brefs, le compositeur s'épanche ici pendant soixante-dix pages, dont les vingt premières constituent une immense introduction confiée aux instruments concertants. Les réflexes d'écriture sont exactement ceux que Kreutzer ou Pleyel exploitent, à la même époque, dans leurs œuvres destinées aux concerts publics. Les échanges de figures rapides en tout genre (gammes et arpèges surtout) n'excluent pas l'abondance de phrases lyriques, volontiers distribuées dans une tessiture aiguë. Le violoncelle, surtout, fait assaut de virtuosité par ses grands sauts d'un registre extrême à l'autre. Plus loin, une séquence en bariolages sur trois cordes rappelle les traits difficiles des concertos contemporains de Duport et Romberg.

14. *La Caverne* (1793), *Paul et Virginie* (1794), *Télémaque* (1796), *Ossian ou Les Bardes* (1804), *Le Triomphe de Trajan* (1807), *La Mort d'Adam* (1809) et *Alexandre à Babylone* (1814). Pour une étude complète de ce sujet, lire la thèse déjà citée de Jean MONGRÉDIEN : *Jean-François Le Sueur, contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830)*, Berne, Peter Lang, 1980, 2 volumes.

Quant à la voix, elle ne participe pas ici à la dimension acrobatique de l'air : les deux instruments s'occupent seuls, par un contrepoint actif de la ligne vocale, de dynamiser l'ensemble du discours.

Musique pour le sacre de Napoléon

La messe et le *Te Deum* que Paisiello composa pour le sacre de l'Empereur sont parfaitement représentatifs de cette esthétique : ils profitent à trois reprises d'une écriture dialoguée entre les voix et quelques instruments de l'orchestre (cor, hautbois, basson, clarinette, violon et harpe). Ce jour-là, le 2 décembre 1804, on rassembla dans la cathédrale « cinq cents musiciens attachés à la musique impériale, à l'académie impériale de musique et autres établissements »¹⁵. La *Messe* fut jouée la première et, au moment de l'*Et incarnatus est*, Paisiello offrit à l'assemblée une surprise de choix : au chant recueilli de mademoiselle Manent, s'ajouta la sonorité suave d'un cor solo et d'une harpe, dont l'euphonie rendit à merveille les accents du texte liturgique¹⁶. Puis, tandis que mademoiselle Armand et madame Branchu prenaient la relève de leur collègue pour les brillantes vocalises de l'*Et resurrexit*, les deux instruments déployèrent autour d'elles une virtuosité similaire, propre à dépeindre cette fois l'allégresse de la résurrection. Cette structure bipartite *Larghetto* et *Allegretto* rappelle les « cantabile et rondo » interprétés brillamment par Dalvimare et Duvernoy aux concerts Feydeau puis à ceux de la rue de Cléry. Mais quant à savoir si le caractère de cette pièce correspondait ou pas au ton solennel de la cérémonie du sacre, la presse reste muette. En tout cas, l'*Allegretto* ne manque pas d'étonner l'auditeur contemporain : son thème ouvertement populaire semble fort peu en rapport avec la circonstance.

Le *Te Deum*, entendu plus tard au cours de l'office, recourt au même type d'écriture concertante. La première fois dans le *Duetto* « *Te ergo que sumus* » pour soprano et basse, introduit par un hautbois et un basson « solo », la seconde fois pendant le *Terzetto* « *Dignare Domine* » pour deux sopranos et basse que ponctuent les arabesques d'une clarinette « solo » et d'un violon « principal », dans l'aigu de sa tessiture.

15. SEGUR, Louis-Philippe de, *De la cérémonie du sacre et du couronnement de l'empereur Napoléon et de l'imperatrice Joséphine*, Paris, 1805, 2/1998, Nîmes, C. Lacour, p. 38.

16. Paisiello ne sera pas le seul à traiter l'« *Et incarnatus est* » de cette façon. Plantade aussi, dans sa *Messe n° 10*, fera appel à la harpe et au cor solistes. Le *Courrier des Spectacles* rappelle à ce propos les attentes du public face à de telles compositions : « Il a été célébré lundi dernier, dans l'Eglise de St-Eustache une messe de Ste-Cécile. La musique, qui est du cit. Aubry, nous a offert plusieurs morceaux pleins de mélodie et d'une belle harmonie. Nous avons remarqué entr'autres un morceau du Kyrie-Eleison, deux ou trois du Credo et le Sanctus. L'Offertoire ne nous a pas autant satisfaits : comme c'est là que le compositeur doit déployer tous les charmes de la mélodie et toute la majesté d'une harmonie céleste, nous avons été fâchés de n'y entendre qu'un motif indéterminé qui se trainoit vaguement sous une harmonie, savante peut-être, mais remplissant imparfaitement l'idée que doit inspirer ce moment auguste. Au reste, la musique du cit. Aubry ne peut que laisser en général l'opinion la plus favorable de son talent. Elle joint au mérite trop rare aujourd'hui d'offrir des chants bien phrasés, un caractère religieux convenable au genre. Elle a été parfaitement exécutée. », *Courrier des Spectacles*, 2 décembre 1802.

Le public de la Chapelle

On peut s'interroger sur la portée artistique de la musique de la Chapelle, les partitions étant destinées à une institution dont elles ne devaient presque pas sortir. Pourtant, à plusieurs occasions, le répertoire des Tuileries fut exécuté dans d'autres églises parisiennes, notamment à Notre-Dame. La *Messe en Sol Majeur* de Le Sueur, par exemple, qu'on y entend le 3 mai 1816¹⁷. De même, les services religieux exceptionnels comme baptêmes, sacres ou enterrements de hauts dignitaires avaient lieu hors des Tuileries. Sous la Restauration, les opportunités se multiplièrent d'entendre cette musique ailleurs qu'au Palais. Il y eut d'abord le service funèbre en l'honneur des membres de la famille royale victimes de la Révolution (14 mai 1814), puis le mariage du Duc de Berry et de Marie-Caroline des Deux-Siciles (17 juin 1816), enfin le baptême du Duc de Bordeaux (1^{er} mai 1821) et les pompes funèbres à Saint-Denis du Prince de Condé (26 mai 1818), du Duc de Berry (14 mars 1820) et de Louis XVIII (25 octobre 1824). La presse décrit quelquefois ces offices spectaculaires donnés dans les grands sanctuaires de la capitale, en particulier lors du sacre de Napoléon, puis à l'occasion des fêtes pour celui de Charles X (6 juin 1825)¹⁸. Il arrive même que des annonces détaillent la participation de certains instruments solistes :

« Avis

Dimanche prochain 30 floréal, à la métropole de Paris, [...], une grand'messe à grand orchestre avec des chœurs sera exécutée. L'*O Salutaris Hostia* sera accompagné par quatre harpes, cor et violon obligés. Ces solos seront exécutés par MM. Naderman, Vernier, Cousineau, Foignet, Dauprat et don Alexandre Boucher. »¹⁹

La Chapelle des Tuileries devint très vite un lieu de passage obligé pour les voyageurs férus de musique, tout comme la Chapelle royale de Versailles en son temps. Le public était admis aux offices religieux, moyennant finances²⁰. Est-ce pour cette raison que plusieurs compositions arborent de manière si provocante tous les attributs de la pièce de « concert » – ou même – de « spectacle » ? Il n'est pas jusqu'à l'attitude des personnalités présentes, hauts dignitaires du pays scrupuleusement respectueux des obligations de l'Etiquette, qui donnait à l'ensemble l'allure d'un véritable tableau d'opéra. Témoin le compositeur allemand Wilhelm Spe-

17. Voir MONGRÉDIEN, Jean, *Catalogue thématique de l'œuvre complète du compositeur Jean-François Le Sueur (1760-1837)*, New York, Pendragon Press, 1980, p. 228.

18. Pour plus de détails, voir les deux articles de Jean MONGRÉDIEN : « La musique du Sacre de Napoléon I^{er} », *Revue de Musicologie*, Paris, Heugel, 1967, 53/2, pp. 137-174 et « La musique aux fêtes du Sacre de Charles X », *Recherches sur la musique française classique*, Paris, tome X, 1970, pp. 87-100.

19. *Correspondance des Amateurs Musiciens*, 19 mai 1804.

20. Le *Journal de l'Empire* du 5 février 1806 note, pour l'« inauguration » de la nouvelle chapelle des Tuileries : « On a célébré dimanche [2 février 1806] la messe dans cette chapelle où le public a été admis et a vu avec son admiration accoutumée l'auguste restaurateur de la religion présider à l'ouverture du temple qu'il vient de lui consacrer dans son palais. » Concernant le fait que les offices furent payants, Reichardt rapporte, à propos d'une messe de Sainte-Cécile donnée à l'église Saint-Gervais : « Ce matin j'ai retrouvé Kreutzer dirigeant une messe en musique, organisé par un M. Roze en l'honneur de la Sainte-Cécile, dans l'église Saint-Gervais. L'entrée était payante : les places réservées du chœur devant le grand autel, gardées par des sentinelles, coûtaient trois livres ; l'entrée simple, une livre. L'orchestre placé sur une estrade latérale a bien marché ; mais la musique exécutée était fort médiocre. », REICHARDT, Johann Friedrich, *Un Hiver à Paris ...*, p. 102.

yer, arrivé à Paris en 1811. Il rapporte combien « le cérémonial de la cour à la Chapelle donnait une impression théâtrale »²¹. Pour Jean Mongrédien, c'est « l'une des caractéristiques essentielles de toute cette musique religieuse française du début du XIX^e siècle : tout autant par goût que par ignorance, [les compositeurs] se privent des richesses du contrepoint, ils refusent le *style savant*, de tradition dans la musique d'église, pour introduire en revanche dans le sanctuaire des effets qui sont ceux du théâtre du temps »²². En 1820 encore, Spohr réproche une telle pratique dans un lieu sacré : « le 24 décembre à minuit, nous entendîmes la *messe de minuit*, cette fois une composition de Le Sueur. [...] A la place de l'*Offertoire*, on avait introduit des variations de Naderman pour harpe, cor et violoncelle, jouées par le compositeur et MM. Dauprat et Baudiot²³. Tu sais que, en Allemagne, un mouvement de symphonie entendu en cet endroit de l'office me semble déjà trop profane, tu peux donc facilement imaginer quelle impression déplaisante durent faire sur moi ces variations de harpe dans le style français galant : et, cependant, je voyais les fidèles prier avec ferveur. Comment peuvent-ils, en écoutant une musique si triviale, avoir une seule pensée pieuse ? Ou bien cette musique est pour eux sans signification, ou bien ils ont l'art de fermer complètement leurs oreilles. Sinon cela devrait immanquablement leur rappeler, comme à moi, le ballet du Grand Opéra où ces trois instruments sont employés de la même façon dans les danses les plus sensuelles »²⁴. Ce dernier rapprochement laisse aisément percevoir l'hégémonie du style concertant sur les genres les plus divers. D'autres anecdotes ou récits contemporains sont également très significatifs des interférences entre musique sacrée et musique profane. S'il fallait n'en donner qu'un seul exemple concret, ce serait l'air de Cherubini pour soprano et hautbois solo, « *Domine Dominus noster* », exécuté le « 9^e dimanche après la Pentecôte » en 1820 (le 9 septembre) : il s'agit d'une reprise parodiée, avec un texte latin, du grand air d'*Eliza*, opéra-comique du même auteur créé à Feydeau en 1794²⁵. C'est donc en parfaite connaissance de cause que les *Tablettes de Polymnie* notent : « Les Temples du Seigneur retentissent aujourd'hui de chants qui seraient beaucoup mieux placés au théâtre Feydeau qu'à Notre-Dame »²⁶. On sait aussi, grâce aux travaux de Jean Mongrédien, que l'impossibilité pour Le Sueur de faire jouer son opéra *Alexandre à Babylone* l'a poussé à en réex-

21. Cité in Jean MONGRÉDIEN : *Jean-François Le Sueur...*, II, p. 819. Cette même impression de « tableau théâtral » auquel la musique prend part est reflétée par la cérémonie du « Grand Couvert » qui rassemble lors de certaines occasions la Cour autour des convives de la table royale. La Duchesse de Gontaut a laissé cette description du Grand Couvert pour le mariage du Duc de Berry : « Je suis obligée de convenir que le coup d'œil du grand couvert était beau et imposant ; mais je conviens aussi tout bas que rien n'était plus ennuyeux pour les personnes obligées d'y assister une heure debout, par une immense chaleur et au bruit étourdissant d'un orchestre immense. », GONTAUT, Joséphine de Montaut-Navailles, duchesse de, *Mémoires de Madame la duchesse de Gontaut (1773-1836)*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1891, p. 165.

22. MONGRÉDIEN, Jean, *La Musique en France...*, p. 168.

23. Un trio pour une formation similaire est déjà donné à la messe du roi, le 3 mai 1818, inséré juste avant le dernier chœur d'un *Te Deum* de Le Sueur. Peut-être s'agit-il de la même œuvre ?

24. SPOHR, Ludwig, *Selbstbiographie*, Cassel, Schmitz, 1954-1955, II, p. 131, traduit de l'allemand et cité par Jean Mongrédien in MONGRÉDIEN, Jean, *La Musique en France...*, p. 169-170.

25. CHERUBINI, Luigi, *Eliza ou Le Voyage aux glaciers du Mont Saint-Bernard*, opéra-comique en 2 actes créé au Théâtre Feydeau le 13 décembre 1794. L'air en question adopte une vaste structure bipartite (Cantabile, 2/4 et Allegro, C) en FA M faisant dialoguer Eliza et le premier hautbois de l'orchestre. La part laissée à l'instrument concertant est considérable, tant dans la section lente que dans l'allegro.

26. *Tablettes de Polymnie*, 20 août 1811.

exploiter autrement de larges extraits. Un chœur devient ainsi *Offertoire* avec paroles latines²⁷, tandis que l'« *Intonuit de caelo Dominus* » de la *Musique du Baptême*²⁸ est une habile transformation du final du premier acte.

Reicha – comme Spohr – n'a peut-être pas tort de conclure à une décadence du style « religieux » en France, incriminant sans détour l'emphase de certains passages instrumentaux :

« Il ne vaut point la peine de courir à l'Eglise pour entendre des concerts, où les instruments et les voix étalent le luxe d'exécution pour se faire valoir et se faire applaudir ; il ne vaut pas la peine d'y aller pour entendre les tableaux musicaux qui sont si bien à leur place dans un théâtre, car toutes ces choses-là courent les rues de notre temps. C'est par une musique touchante, religieuse, simple, chantante et noble qu'il faudrait y attirer le public : peu importe qu'elle soit composée du reste dans le style libre, ou dans le style rigoureux, ou plutôt dans un style mixte qui participe de l'un et de l'autre. Que les voix y chantent des airs touchants et pathétiques, que les instruments y exécutent des solos, pourvu que ce ne soit pas des concertos [...], tout cela sera parfait. [...]

Parmi les modernes qui se sont le plus distingués dans la musique sacrée, nous nous empressons de citer notre illustre ami Cherubini. Ses messes sont remplies de morceaux emprunts de ce caractère éminemment religieux, de cette onction vraiment sainte que n'exclut point le savoir, et que réclame la majesté des temples du seigneur. L'auteur si estimable des *Bardes* et de la *Caverne*, Mr Le Sueur, n'a pas moins réussi, quoique dans un genre différent, à produire dans ses oratorios, ses *Te Deum* et sa belle messe de Noël, des morceaux que peuvent lui envier les meilleurs compositeurs. »²⁹

L'avis de Reicha résume ainsi les deux esthétiques de la musique religieuse à cette époque. Il remarque très justement combien Cherubini et Le Sueur, compositeurs peu enclins à utiliser le style concertant, ne versent pas dans les mêmes excès que leurs confrères. Il ne cite pas ces derniers, mais on peut aisément les nommer : Paisiello, Martini, Plantade... De fait, les critiques divergent considérablement quant à l'inspiration des compositions musicales de la Chapelle parce qu'elles ne s'attachent pas toute à défendre la même école stylistique : un journaliste de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* – loin de partager l'avis de Spohr – juge au contraire que si « la musique de théâtre française dégénère de jour en jour dans des subtilités baroques et sinueuses, en revanche on donne au style religieux des formes de plus en plus pures et classiques, des intentions toujours plus artistiques, une exécution de plus en plus soignée. »³⁰. Mais en fait, l'objet de la critique n'est pas le même : quand Spohr condamne Naderman, son compatriote applaudit le talent bien réel de Cherubini et Lesueur.

27. Voir F-Pc L 18 567.

28. Voir F-Pc L 18 557.

29. REICHA, Antoine, *L'Art du compositeur dramatique ou Cours complet de composition musicale*, Paris, Farrenc, 1833, I, p. 107. C'est nous qui soulignons.

30. *Allgemeine musikalische Zeitung*, 9 décembre 1818, traduit de l'allemand et cité par Jean Mongrédien in MONGRÉDIEN, Jean, *La Musique en France...*, p. 168.

Charles-Henri Plantade, dernier défenseur du style concertant

Parmi les compositeurs de la Restauration, seul le premier maître de musique, Charles-Henri Plantade, continuera à faire couramment usage de cette écriture. Par exemple dans le *Te Deum* « pour le sacre de sa Majesté Charles X », composé en 1824, dont la section « *Te Gloriosus* »³¹ fait dialoguer un premier soprano particulièrement agile dans les vocalises et un violon « solo » non moins virtuose. Les deux artistes sont accompagnés par un grand orchestre, rassemblant deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors et les pupitres habituels de cordes. L'écriture du violon atteste d'une évolution vers de nouveaux modes de jeu. On remarquera surtout une longue plage en bariolages sur trois cordes s'apparentant davantage à la cadence du *Concerto pour violon* de Mendelssohn qu'aux arpèges traditionnels des œuvres de Mozart ou Haydn. A n'en pas douter, c'est la technique de Baillot lui-même qui influença cette composition. Il était alors au sommet de sa gloire dans toutes les institutions de la capitale.

D'autres œuvres de Plantade accusent encore l'attrait pour le style concertant. Le « *Quid retribuam domino* » et le « *Calicem saluta* » de sa *Messe n° 6* permettent d'entendre successivement une flûte et une clarinette solistes, puis l'heureuse association d'une flûte, un violon et un violoncelle « obligés ». De façon analogue, un long duo de cor et harpe introduit l'« *Et incarnatus est* » de la *Messe n° 10* dans la plus pure tradition du début du siècle.

Il ne faudrait pas croire que, Plantade mis à part, l'exécution de pièces virtuoses disparut sous la Restauration. Au contraire. Les instrumentistes de la Chapelle furent même davantage sollicités pour la composition de morceaux ponctuels, insérés au cours des offices solennels. Les harpistes Naderman ont laissé plusieurs pages écrites à leur intention, dont deux « Noëls variés » avec orchestre. En général, lorsque les compositeurs ne prévoient pas de pièces de ce type dans leurs ouvrages religieux, les instrumentistes doivent y suppléer en intégrant des œuvres de leur crû. L'une d'entre elles connaîtra une fortune particulièrement exceptionnelle puisqu'elle se maintiendra au répertoire de la Cour pendant presque dix ans, de 1815 à 1825. Il s'agit d'un quatuor pour deux harpes, cor et violoncelle de Naderman l'aîné, destiné à faire briller les talents de Duvernoy au cor, Duport au violoncelle et de Naderman lui-même et son frère à la harpe. D'abord joué quotidiennement dans les messes données à la Chapelle, ce quatuor animera ensuite les concerts d'apparat tels que « Lever du Roi » ou « Grand Couvert ». Un parfait exemple de la proximité entre musique sacrée et profane, et du basculement possible d'un répertoire à l'autre. Ces trois instruments – cor, violoncelle et harpe – n'annoncent-ils pas ouvertement l'apparition d'une nouvelle sensibilité musicale, nourrie d'œuvres de conception classique mais aux sonorités déjà « romantiques » ? Le charisme des interprètes « officiels » que sont Duvernoy, Duport et les frères Naderman accentua l'engouement pour ce mélange euphonique de timbres originaux. On les retrouve dans toutes les grandes festivités et leurs noms apparaissent sur quantité de documents émanant de la Chapelle Royale. Lors des fêtes de Noël 1817, par exemple, une mention particu-

31. Sic : « gloriosous ».

lière précise sur les programmes des messes de minuit et du jour : « les accompagnements de cor, harpe et violoncelle par MM F. Duvernoy, Naderman frères et Duport »³².

Enfin, une raison fort simple explique la pérennité de la musique religieuse concertante sous la Restauration : l'intégralité des partitions écrites durant l'Empire fut tout simplement annexée par la Bibliothèque royale immédiatement après les événements de 1814 et 1815, continuant ainsi d'être jouée. Le nouveau règlement de la Chapelle autorise ouvertement « le surintendant de service, et à défaut son remplaçant, [à faire] exécuter des morceaux de leur composition, ou des ouvrages les plus renommés des anciens compositeurs »³³. Voilà pourquoi les messes de Paisiello se maintinrent si longtemps au répertoire, autant que les compositions de Le Sueur, dont la majorité était pourtant achevée avant 1815³⁴. Les manuscrits de ces partitions, utilisées sous les deux régimes politiques, laissent d'ailleurs apparaître des corrections littéraires nécessaires, souvent ajoutées d'une main hâtive (la plus caractéristique est la substitution de « regem » à « imperator »). Exceptés ces quelques détails, rien ne semble avoir changé musicalement avant et après 1815. Comme sous l'Empire, les messes sont encore pensées telle une brève succession de motets sans rapport, ni entre eux, ni avec le texte déclamé par l'officiant. Berlioz, arrivé à cette époque dans la sphère musicale parisienne, se souvient : « il était assez rare que la partition exécutée aux services ordinaires de la Chapelle royale (sous Le Sueur du moins) fût une messe proprement dite »³⁵. Une des explications – fort douteuse – qu'il suggère à cette structuration libre du genre est que « la petitesse du local empêche [les compositeurs] de se livrer à tous les développements que le genre comporte »³⁶. Et s'il faut laisser d'autres contemporains témoigner de la vivacité des pratiques instrumentales concertantes vers 1820, renvoyons aux souvenirs de Spohr à propos de l'usage d'instruments solistes à la Chapelle : la Restauration a derrière elle six ans d'âge mais n'a pas changé les habitudes musicales qu'avait instituées Napoléon.

Hormis leurs interventions dans le cadre de la musique religieuse, on imagine sans peine combien les solistes de l'orchestre furent sollicités dans maintes circonstances diverses, pour égayer qui un salon artistique, qui une villégiature de province. Malheureusement aucun document officiel n'est conservé à propos de l'organisation de ces concerts privés. Ceux-ci devaient pourtant représenter une part considérable de l'activité musicale à la Cour. Lors des préparatifs d'un voyage à Fontainebleau, par exemple, en mai 1816, le premier gentilhomme de la chambre rappelle au secrétaire de la Chapelle : « MM. Kreutzer, Baillot et Duport devront se munir de quelques morceaux concertants »³⁷... M^{me} De Rémusat relate un déplacement similaire en 1807 :

32. voir Archives Nationales O³ 291.

33. *Règlement. Chapelle du Roi*, Paris, Ballard, 1816, p. 1. (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Rondel)

34. Jean Mongrédien l'a prouvé pour une grande partie des œuvres de ce compositeur. (voir MONGRÉDIEN, Jean, *Jean-François Le Sueur...*, II, pp. 864-866.)

35. *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 10 juin 1838.

36. BERLIOZ, Hector, *Critique musicale*, Tome I : 1823-1834, Paris, Buchet / Chastel, 1996, p. 16.

37. « Etat des musiciens du Roi désignés pour le voyage de Fontainebleau », Archives Nationales de France, O³ 291. Un brouillon de ce même document formulait cette requête en des termes légèrement différents : « Prévoir encore, si on demandait pour le soir de la musique, de porter quelques jolis morceaux français. Mr Kreutzer, Baillot, Duport pourraient aussi se munir de quelques jolis morceaux concertants. » (Archives Nationales de France, O³ 291).

« Dès que les personnes comprises dans ce voyage y furent réunies, on les soumit toutes à une espèce de règlement qu'on leur fit connaître. Les différentes soirées de la semaine se devaient passer chez différents grands personnages. L'Empereur devait recevoir un soir chez lui. On y entendrait de la musique et on y jouerait après. Deux autres jours il y aurait spectacle ; une autre fois, bal chez la grande-duchesse de Berg, un autre bal chez la princesse Borghèse ; enfin cercle et jeu chez l'impératrice. »³⁸

Nul doute que certains des instrumentistes de la Chapelle participèrent au voyage, et – bien contraints – aux diverses festivités proposées.

De façon beaucoup plus certaine en revanche, ces virtuoses prirent activement part aux festivités chorégraphiques (bals, quadrilles, divertissements...) qui animaient quotidiennement les soirées de la Cour parisienne. Ce deuxième champ d'investigation montre une place tout aussi considérable accordée à la musique concertante.

III. Musique de Cour sous l'Empire et la Restauration

Autour des « divertissements de l'Empereur »

Un fois la musique religieuse de la Chapelle des Tuileries organisée, c'est à titre privé que Napoléon conçut, en 1806, le projet d'une musique « particulière » destinée à ses loisirs personnels. Une véritable saison musicale occupera dorénavant les soirées de la Cour impériale. Madame de Rémusat, dans ses lettres, décrit le luxe extraordinaire déployé à ces occasions par les courtisans, en même temps qu'elle avoue qu'« on exécutait la meilleure musique, qui, à la vérité, quoiqu'il se fit un grand silence, n'était guère écoutée... »³⁹

Plusieurs concerts avaient déjà égayé les déplacements à la Malmaison avant cette date – dès 1801-1802 – mais c'étaient alors les musiciens occasionnels de la Chapelle, au nombre restreint, qui intervenaient pour animer ces soirées. Les artistes ayant d'importantes obligations dans les théâtres de la capitale, il devint nécessaire de constituer un autre ensemble fixe auquel ils ne se joindraient qu'occasionnellement. Car Napoléon entendait ne pas contrarier les représentations annoncées à l'Académie impériale de Musique ou à l'Opéra-Comique. Lorsque cela s'avérait inévitable, le théâtre concerné devait fermer inopinément ses portes en affichant un « Relâche pour le service de la Cour ». En 1802, la première de *Proserpine* de Paisiello fut ainsi annulée, la troupe ayant été convoquée à la Malmaison. Au printemps 1810, malgré une désaffection similaire, l'Opéra maintint ses spectacles de ballets, « mais avec les *doubles* et les *triples*⁴⁰, car tous les bons

38. RÉMUSAT, Madame de, *Mémoires de Madame de Rémusat*, Paris, Les Amis de l'Histoire, 1968, p. 359.

39. RÉMUSAT, Madame de, *Lettres*, citées in FLEISCHMAN, Théo, *Napoléon et la musique*, Bruxelles et Paris, Brepols, 1965, pp. 245-246.

40. C'est-à-dire avec les danseurs engagés en doublure des « premiers » artistes.

danseurs sont à Compiègne »⁴¹. La même année, les représentations de l'Opera-Buffer furent en revanche officiellement suspendues pendant le séjour de la Cour à Fontainebleau. On sait que Napoléon avait également pris l'habitude d'emmenner certains de « ses » virtuoses lors de déplacements à l'étranger, quand ce n'était pas la troupe entière de la Comédie-Française ou du Théâtre Feydeau. Le *Courrier des Spectacle* du 13 août 1803 rapporte : « Dans les fêtes que la ville de Bruxelles a données au premier Consul, et où il a reçu tant de marques d'admiration et de dévouement, les cit. Dalvimare, Frédéric [Duvernoy], Kreutzer et Garat ont à l'envi déployé la supériorité de leurs talents, et ont laissé à leur départ autant de regrets qu'ils avoient causé de plaisir »⁴². A propos de ce même séjour, le corniste de l'Opéra, Othon Vandembrock, rappelle à Monsieur de Lucay qu'il occupa la place de cor solo de Duvernoy « pendant l'espace de quatre mois lors de son voyage en Belgique avec sa Majesté Lempereur et l'impératrice [sic] »⁴³. Fondement nécessaire à toutes ces prestations ainsi qu'à certains services religieux, un noyau orchestral devait être disponible en permanence dans les lieux où se rendait l'Empereur. Précisons que les effectifs de la Chapelle et ceux de la musique particulière s'additionnaient pour les grandes occasions : réceptions d'aristocrates étrangers, messes solennelles, bals d'apparat, ou encore baptêmes et pompes funèbres. Des documents d'archives confirment alors des « transactions d'artistes » entre les deux formations⁴⁴.

La première interrogation quant à l'utilité d'une musique « particulière » est l'emploi de celle-ci au quotidien. Lorsqu'un théâtre venait donner l'une de ses productions à la Cour, il amenait ses propres musiciens d'orchestre. On constate toutefois que de nombreux divertissements chorégraphiques complétaient le spectacle d'une soirée, même quand était représentée une pièce de théâtre⁴⁵. Déplaçait-on dans ce dernier cas l'orchestre de l'Opéra tout entier pour de si brèves festivités ? Certainement pas, et il revenait aux musiciens de la Chapelle d'exécuter les danses. Formant une transition entre la représentation proprement dite et les festivités qui suivaient (dîner, bal...), c'est presque en terme « d'après concert » que Madame de Rémusat évoque ces divertissements car, dit-elle, « quand le concert était fini, les meilleurs danseurs et danseuses de l'Opéra, très élégamment vêtus, formaient des ballets charmants. Cette partie de la fête amusait tout le monde, même l'Empereur »⁴⁶. Il n'est pas si sûr qu'ils furent aux goûts de toute l'aristocratie. Un soir d'avril 1810, par exemple, un divertissement prolongea l'exécution de *Zaïde* de Voltaire. Charles de Clary, invité en France à l'occasion du mariage de Napoléon et Marie-Louise, rapporte l'ennui qu'il causa à ses voisins de loge :

41. CLARY-ET-ALDRINGEN, Charles de, Souvenirs. Trois mois à Paris lors du mariage de l'Empereur Napoléon 1^{er} et de la duchesse Marie-Louise. Publiés par Mitis et de Pimodan, Paris, Plon, 1914, p. 112 [Lettre du mercredi 11 avril 1810].

42. *Courrier des Spectacle*, 13 août 1803.

43. Archives Nationales de France, AJ¹³ 65, pièce 459, Lettre de Othon Vandembrock à M. De Luçai, préfet du palais.

44. Voir à ce sujet, MONGRÉDIEN, Jean, *Jean-François Le Sueur...*, II, p. 811.

45. Voir les différents programmes donnés par année dans l'ouvrage d'Henry LECOMTE : *Napoléon et le Monde dramatique*, Paris, Daragon, 1912. Dans les partitions que nous décrivons plus loin, des mentions manuscrites ne laissent pas de doute quant à l'insertion de certains divertissements dans des ouvrages de diverses natures. Sur la page de titre du document F-Pn D 18 165, on peut lire « Divertissement du 4^e acte d'Assur, Roi d'Ormus, opera seria del Sig' Salieri, aux Thuilleries, le 23 mai 1813 » ; sur F-Pn D 18 166 : « Div[ertissement] Dans Zoraïme et Zulfare, le 16 septembre 1813 à S' Cloud ».

46. LECOMTE, Henry, *Napoléon et le Monde dramatique*, ..., p. 201.

« Après *Zaire*, charmant divertissement, où dansaient Mme Gardel, Clotilde, Millièrre, Bigottini, Chevigny. Force guirlandes de lauriers, beaucoup de couronnes de roses s'unissaient en une allégorie dont on fait grand usage par ce temps d'hymen impérial. Je n'aime pas encore Vestris. Comme j'étais placé sous la loge impériale, je n'ai pu voir l'impression qu'un bon spectacle produit sur l'Impératrice. La cour bâillait joliment. Mme de Montmorency, entre autres, avait fait son nid dans le coin d'une loge ; elle a dormi comme chez elle, et bien d'autres aussi. »⁴⁷

La musique impériale concourait à l'exécution de ces divertissements, augmentant parfois son effectif des virtuoses de la Chapelle. Pour preuve, l'important fonds de partitions de ce type conservé à l'époque dans la « Bibliothèque de l'Empereur », c'est-à-dire dans les manuscrits appartenant à l'orchestre de la Chapelle et non pas à l'une ou l'autre des institutions parisiennes. Quant à l'intervention d'instrumentistes d'élite, elle est attestée et rendue nécessaire par la quantité de mouvements concertants qu'on y trouve. Cette écriture prouve, une fois encore, l'influence considérable de la symphonie concertante à son époque.

Etat des lieux : le fonds de la Bibliothèque Nationale

Le Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale de France conserve aujourd'hui les partitions de ces divertissements sous les cotes D 18 086 à D 18 211⁴⁸. A n'en pas douter, cette série est largement incomplète et n'offre qu'un panorama général de ce que devait représenter la collection entière. Le nombre élevé de matériels dépareillés le prouve, alors qu'un document (souvent une partie de ballet maigre en indications d'instrumentation) garantit l'existence d'une composition musicale.

Ces divertissements se présentent sous la forme de suites orchestrales manuscrites dont la longueur varie de deux à plus d'une dizaine de mouvements, sans qu'il soit aisé d'en évaluer une durée moyenne (oscillant globalement entre dix et trente minutes). Presque toujours, ces mouvements consistent en pièces autonomes, qui n'entretiennent pas entre eux de rapport thématique

47. CLARY-ET-ALDRINGEN, Charles de, *Souvenirs. Trois mois à Paris ...*, p. 69 [Lettre datée du mardi 3 avril 1810].

48. Récemment mis à disposition des lecteurs, ce fonds révèle malheureusement un classement dont la rigueur nous a échappé puisque partitions, parties de ballets et parties séparées d'un même ensemble n'ont pas été rassemblés, ni même cotés de façon continue. Pour une vision efficace de ce corpus, il faudrait ainsi, en plus des cotes isolées, associer D 18 139 et D 18 174 ; D 18 162 et D 18 174 ; D 18 204 et D 18 151 ; D 18 129, D 18 207 et D 18 199 ; D 18 130, D 18 174 et D 18 194 ; D 18 168 et D 18 193 ; D 18 159 et D 18 170 ; D 18 170 et D 18 160 ; D 18 210, D 18 109, D 18 164, D 18 189 et D 18 191 ; D 18 190, D 18 186 et D 18 150 ; D 18 127 et D 18 209 ; D 18 164 et D 18 109 ; D 18 143, D 18 188, D 18 195 et D 18 185 ; D 18 208 et D 18 149 ; D 18 144 et D 18 099 ; D 18 117 et D 18 086 ; D 18 118 et D 18 087 ; D 18 119, D 18 178, D 210 et D 18 088 ; D 18 088, D 18 210, D 18 078, D 18 174 et D 18 211 ; D 18 131 et D 18 211 ; D 18 121 et D 18 089 ; D 18 122 et D 18 169 ; D 18 123 et D 18 090 ; D 18 124 et D 18 091 ; D 18 125 et D 18 092 ; D 18 126 et D 18 177 ; D 18 134 et D 18 093 ; D 18 135 et D 18 094 ; D 18 136 et D 18 095 ; D 18 137 et D 18 096 ; D 18 141 et D 18 097 ; D 18 142 et D 18 098 ; D 18 152 et D 18 103 ; D 18 154 et D 18 104 ; D 18 155 et D 18 105 ; D 18 156, D 18 210 et D 18 106 ; D 18 157 et D 18 107 ; D 18 160 et D 18 170 ; D 18 161 et D 18 108 ; D 18 165 et D 18 110 ; D 18 166 et D 18 115 ; D 18 167 et D 18 116 ; D 18 171 et D 18 138 ; D 18 172 et D 18 140 ; D 18 173 et D 18 158 ; D 18 175 et D 18 120 ; D 18 176 et D 18 132 ; D 18 100 et D 18 145 ; D 18 101 et D 18 146 ; D 18 102 et D 18 148.

ou tonal élaboré. A titre d'exemples, nous reproduisons ci-après la structure de deux divertissements, l'une très claire, la seconde confuse et difficile à reconstituer, car conçue sans doute dans la précipitation.

**PLAN DU DIVERTISSEMENT F-Pn D 18 119 (partie de ballet)
+ F-Pn D 18 178 et F-Pn D 18 088 (partition et parties)
« Divertissement du 3 Nivose an XII »
[25 décembre 1803]**

- p. 1 : « Introduction », 2/2, LA M
- p. 2 : « N° 2 », « Très gai », Allegro, 6/8, LA M.
Hautbois solo dans la section centrale.
- p. 7 : « N° 3 », « Gigue de Proserpine », 6/8, UT M.
Hautbois solo dans les couplets.
- p. 15 : « N° 5 », « Contredanses périgourdines » :
 - p. 15 : « très vif », 6/8, MI M
 - p. 16 : « 2^e air », « mineure », 6/8, mi m
 - p. 18 : « 3^e air », « majeure », 6/8, MI M
- p. 19 : Allegretto, 6/8, FA M
- p. 30 : « Pas de trois », Andante non troppo, 3/8, ré m
- p. 34 : Allegretto, 2/4, RE M
- p. 41 : « Les Folies », 3/4, mi m. Violon et harpe solistes
 - p. 42 : « Ire Variation »
 - p. 43 : « 2^e Vari »
 - p. 44 : « 3^e Vari »
 - p. 46 : « 4^e Vari »
 - p. 50 : Allegretto moderato, 6/8, mi m
- p. 53 : « N° 8 », « Finale », 2/2, RE M

**PLAN DU DIVERTISSEMENT F-Pn D 18 122 (partie de ballet)
+ F-Pn D 18 169 (partition et parties)
« 5me Divertissement du 14 frimaire an XIII aux Thuilleries »
[5 décembre 1804]**

« N'ayant pas eu le temps on a composé les parties de ballets avec les autres divertissements et elles ont été remplacées »

- p. 1 : « N° 1 » [bref incipit mélodique] suivi de « Du 12 germinal an XII »⁴⁹
« [N°] 2 » [bref incipit mélodique] suivi de « 12 germinal idem »
- p. 2 : [page blanche]
- p. 3 : « M. Vestris » [page blanche]
- p. 4 : « N° 3 », 3/8, RE M
- p. 7 : « Partie de Ballet », « Mr Vestris » [page blanche]
- p. 8 : « N° 4 », All° con brio, 2/4, UT M
- p. 14 : « [N°] 5 », [bref incipit mélodique] suivi de « du 5 frim. An XII »
« [N°] 6 », [bref incipit mélodique barré] suivi de « cor et harpe d'Achille a Scyros »
- p. 15 : [page blanche]
- p. 16 : « N° 9 suite du N° 7 [sic] », « Allemande », 2/4, LA M
- p. 18 : « [N°] 10 », [bref incipit mélodique barré] suivi de « Du 12 germ. An XII »
- p. 19 : Allegro, 6/8, FA M [idem N° 6]. Cor et harpe solo
- p. 26 : [page blanche]
- p. 27 : « All° », C, SOL M [deux systèmes barrés, suivi de « Partie de Ballet »]
- p. 28 : « [N°] 7 », « Air », C, SOL M [idem p. 27]
- pp. 30-31 : [pages blanches]
- p. 32 : « N° 8 » « suite du n° 7 », Allegretto Modto, 2/4, RE M

Si, comme nous l'avons dit, ces brefs divertissements prenaient éventuellement place à la fin d'un spectacle théâtral ou vocal, il semble qu'ils aient également servi à animer certains dîners ou réceptions, voire même à ponctuer un bal « traditionnel ». Sur les cent-vingt-cinq liasses de musique, vingt-et-une portent en effet des indications manuscrites précises de lieux, qui laissent imaginer les diverses festivités auxquelles ils pouvaient s'intégrer.

49. Cette indication signifie qu'une danse tirée d'un divertissement antérieur (ici du 12 germinal an XII) a été réutilisée pour constituer plus rapidement ce nouveau divertissement.

**LIEUX D'EXECUTION DE QUELQUES DIVERTISSEMENTS IMPERIAUX
d'après les indications manuscrites portées sur les partitions**

COTE F-Pn	DATE	INDICATIONS MANUSCRITES
D 18 117 :	12 juin 1801	« chez le Ministre de l'Intérieur » ⁵⁰
D 18 086 :	12 juin 1801	« pour la fête donnée chez le Ministre de l'Intérieur »
D 18 123 :	28 décembre 1804	« à la salle de la rue Chantierine, pour la fête des généraux »
D 18 124 :	17 mars 1805	« à la Malmaison »
D 18 130 :	8 avril 1806	« Mariage du Prince de Bade »
D 18 131 :	13 avril 1806	« à Saint-Cloud »
D 18 135 :	9 février 1807	« aux Thuilleries »
D 18 097 :	23 août 1807	« Mariage du Roi de Westphalie avec la Princesse de Wurtemberg »
D 18 142 :	20 septembre 1807	« chez le Prince Murat dans le jardin »
D 18 143 :	19 décembre 1807	« chez le Maréchal Bessière »
D 18 146 :	2 janvier 1809	« aux Thuilleries »
D 18 148 :	3 février 1809	« devant leurs Majestés chez la Reine de Hollande » ⁵¹
D 18 155 :	1 juillet 1810	« devant leurs Majestés à la fête donnée par Mr de Schwarzenberg »
D 18 156 :	26 août 1810	« à Saint-Cloud, fête de sa Majesté L'Impératrice »
D 18 157 :	21 octobre 1810	« à Fontainebleau »
D 18 106 :	1810	« à l'occasion de la fête de Saint-Louis à Saint-Cloud »
D 18 161 :	3 juillet 1811	« au Sallon des étrangers »
D 18 162 :	25 août 1811	« à Trianon »
D 18 163 :	[ca 1811]	« chez la Reine de Hollande »
D 18 165 :	23 mai 1813	« aux Thuilleries »
D 18 166 :	16 septembre 1813	« à Saint-Cloud »

Les mémoires de la Comtesse de Boigne rendent brièvement compte du divertissement du 8 avril 1806, mentionné dans le tableau précédent et retrouvé à la Bibliothèque Nationale sous la cote D 18 130 : « la ville de Paris donna un bal à l'occasion du mariage de la princesse de Bade. L'Empereur voulut le rendre, et des billets pour un bal aux Tuileries furent adressés à beaucoup de personnes non présentées. [...] On dansait dans la galerie de Diane et dans la salle des Maréchaux. [...] L'Impératrice, les princesses, leurs dames, leurs chambellans, tout cela très paré, entra à la suite de l'Empereur et vint se placer sur une estrade préparée d'avance. Après avoir regardé danser une espèce de ballet, l'Empereur en descendit seul et fit la tournée de la salle. »⁵²

50. Il s'agit alors de Lucien Bonaparte, frère de Napoléon.

51. Hortense de Beauharnais, fille de Joséphine.

52. BOIGNE, Comtesse de, *Mémoires*, Paris, 1/1907, 3/Mercure de France, 1971, I : « Du règne de Louis XVI à 1820 », pp. 187-188. C'est nous qui soulignons.

Mais ces « ballets » miniatures – et le tableau précédent le prouve – n'étaient pas seulement donnés dans le cadre convenu des Palais impériaux. Pour ajouter au charme des promenades, il arrivait qu'on en exécuta, au printemps ou à l'été, en plein air, au beau milieu des jardins.

« Sur les huit heures, nous partons pour la fête de la princesse Pauline, à Neuilly. [...] On court au jardin. [...] Un grand rideau s'ouvre et l'on voit un long décor représentant le château de Schönbrunn pris du côté jardin, très ressemblant et si bien figuré que, sans paraître absolument de grandeur naturelle, il semblait cependant très grand. Devant ce Schönbrunn, les danseuses de l'Opéra ont dansé un ballet et de soi-disant valse avec d'affreuses calottes qu'elles croyaient être des bonnets d'or. [...] Lorsque les héros de la fête rentrèrent au château, les danseurs de l'Opéra s'en allaient à reculons en dansant devant eux et en jetant des fleurs comme devant l'arche de Saül. C'était charmant. »⁵³

Les somptueuses décorations de jardin permettaient bien sûr de masquer les réalités matérielles de ces petits spectacles, sans doute moins agréables pour les yeux : une scène fixe, large et surélevée accueillait les danseurs, et l'orchestre devait pouvoir se placer près d'eux sans manquer ni de lumière (le soir ou la nuit), ni d'espace pour les pupitres et instruments encombrants. La Bibliothèque Historique de la Ville de Paris possède une collection de gravures dont une partie permet de visualiser les façades utilisées pour ce type de divertissement. Très souvent, l'orchestre surplombe la scène par l'arrière⁵⁴.

Ces divertissements, bien qu'ils fussent composés en « pot-pourri » sur le modèle du ballet-pantomime contemporain, avaient pour mission de faire briller les artistes de l'Opéra, sans profiter d'une quelconque trame narrative (aucun d'ailleurs ne porte de titre évocateur). Tout et son contraire voisinent donc dans ces compositions, où l'on rencontre pêle-mêle des œuvres aussi diverses que les finals de la *Symphonie* n° 98 et de la *Symphonie* « *Roxolane* » de Haydn, l'ouverture des *Prétendus* de Lemoine, un air du *Prisonnier* de Della-Maria, un menuet d'*Armide* de Gluck ou encore l'air « du champagne » de *Don Giovanni* de Mozart.

Une volonté évidente de l'Empereur impose à tous les regards, et en particulier à celui des étrangers, l'excellence de la danse française. A l'occasion du mariage de Napoléon et Marie-Louise, un bal organisé par l'Hôtel de Ville de Paris, rassemble au moins six mille personnes de qualité selon Charles de Clary. « Nous devons aller ensemble à la fête donnée par la Garde de l'Ecole Militaire. [...] Une fois dans la salle] j'ai vu, par-dessus bien des têtes, le trône, la Cour et le plus beau coup d'œil du monde en fait de fête : une salle immense, d'un goût et d'une décoration magnifiques, entourée de sept ou huit gradins sur lesquels quatre mille femmes parées étaient assises. Au centre se trouvaient tous les danseurs de l'Opéra et il y eut, entre autres, un très joli boléro où parurent Mme Gardel et Vestris. J'ai vu de près Mlle Chevalier. [...] Après le

53. CLARY-ET-ALDRINGEN, Charles de, *Souvenirs. Trois mois à Paris* ..., p. 346 [Lettre du samedi 16 juin 1810].

54. Apparemment ces façades en architecture éphémère étaient abondamment réemployées, parfois avec quelques modifications. Pour la Fête de Saint-Louis, le 25 août 1814, l'architecte Fontaine précise : « Il y a eu hier concert au château des Tuileries avec une petite illumination dans le jardin. On s'est servi de l'échafaudage et de la décoration ordinaire de l'orchestre après quelques changements dans les chiffres et dans les emblèmes qui le décorent. », FONTAINE, Pierre-François-Léonard, *Journal. 1799-1853*, ..., I, p. 426.

ballet, qui fut assez long, on se mit à danser des contredanses. L'Impératrice n'a pas dansé, mais s'est promenée affablement. »⁵⁵

Musicalement, « ces ballets [...] qu'on appelle *divertissements* [...] sont des suites de danses qui se succèdent sans sujets ni liaisons entre elles [...] et où les meilleurs danseurs ne savent vous dire autre chose, sinon qu'ils dansent bien. Cette ordonnance peu théâtrale suffit pour un bal, où chaque acteur a rempli son objet, quand il s'est amusé lui-même, et où l'intérêt que le spectateur prend aux personnes le dispense d'en donner à la chose »⁵⁶. Les divertissements retrouvés s'articulent effectivement en une succession plus ou moins étendue de pas virtuoses. La quantité remarquable de pièces concertantes qu'on y trouve accentue encore cette dimension, puisqu'il a déjà été dit que les pages instrumentales brillantes se destinaient rarement à la pantomime expressive, mais bien davantage à la mise en valeur des qualités acrobatiques des danseurs. La liste suivante rend compte des différents groupes d'instruments obligés relevés dans ce corpus. Sur quarante-sept numéros étudiés, seuls dix-huit n'utilisent qu'un soliste, tandis que vingt-neuf proposent des combinaisons de timbres différents, treize en associant trois ou plus.

PIÈCES CONCERTANTES DES DIVERTISSEMENTS « DE L'EMPEREUR »

DATE	COTE BNF	INSTRUMENT(S) SOLISTE(S)
5 frimaire an 12 [27/11/1803]	D 18 118 / 18 087	clarinette, basson
3 nivose an 12 [25/12/1803]	D 18 119 / 178 / 088 / 210	violon, harpe
6 ventose an 12 [26/02/1804]	D 18 120 / 18 175	flûte, hautbois, clarinette, violoncelle
14 germinal an 12 [02/04/1804]	D 18 121 / 18 089	hautbois, clarinette, cor
14 frimaire an 13 [05/12/1804]	D 18 122 / 18 169	cor, harpe
6 nivose an 13 [27/12/1804]	D 18 123 / 18 090	cor
26 ventose an 13 [17/03/1805]	D 18 124 / 18 091	flûte hautbois, clarinette, cor, basson
11 thermidor an 13 [30/07/1805]	D 18 125 / 18 092	2 clarinettes, flûte, violon flûte, basson, cor, harpe
17 février 1806	D 18 127 / 18 209	hautbois petite flûte, basson cor
3 mars 1806	D 18 128	hautbois, cor
8 avril 1806	D 18 130 / 18 194 / 18 174	harpe clarinette clarinette

55. CLARY-ET-ALDRINGEN, Charles de, *Souvenirs. Trois mois à Paris ...*, p. 381 [Lettre du dimanche 24 juin 1810].

56. FRAMERY, Nicolas-Etienne, GINGUENÉ, Pierre-Louis et MOMIGNY, Jérôme-Joseph de, « Ballet », *Encyclopédie méthodique*, Paris, Panckoucke, 1791-1818, I, p. 106.

13 avril 1806	D 18 131 / 18 211	clarinette hautbois, violon, cor, basson, harpe
4 septembre 1806	D 18 134 / 18 093	2 clarinettes, cor, harpe
23 août 1807	D 18 141 / 18 097	petite flûte, hautbois, clarinette
30 janvier 1808	D 18 099 / 18 144	harpe flûte, clarinette, cor, basson hautbois, harpe flûte
2 février 1809	D 18 147	cor, harpe
13 février 1809	D 18 148 / 18 102	clarinette
2 mars 1809	D 18 208 / 18 149	clarinette
19 mars 1809	D 18 150 / 18 186 / 18 190	hautbois, basson
23 juin 1811	D 18 160 / 18 170	petite flûte, hautbois, clarinette
3 juillet 1811	D 18 161 / 18 108	flûte, clarinette, cor, basson
25 août 1811	D 18 162 / 18 174	clarinette
11 février 1812	D 18 164 / 191 / 109 / 210 / 189	harpe flûte, clarinette clarinette
23 mai 1813	D 18 165 / 18 110	cor, harpe
8 juillet 1813	D 18 113	flûte
22 juillet 1813	D 18 114	violon, clarinette
16 septembre 1813	D 18 115 / 18 166	cor hautbois, clarinette flûte, hautbois, basson, violon harpe
s.d.	D 18 179	cor, 2 clarinettes violoncelle
s.d.	D 18 180	violon basson, clarinette
s.d.	D 18 181	flûte, clarinette, harpe

Ce dépouillement révèle qu'une partie des danses provient directement des ballets et divertissements de l'Académie Impériale de Musique, recopiés à l'identique par le personnel de la Chapelle. Le chorégraphe de l'Opéra n'étant autre que le célèbre Gardel, également responsable de la troupe des danseurs de l'Empereur, on s'étonne moins d'un tel pillage. Le bon sens ne commande-

57. A notre avis – sans qu'on puisse l'affirmer catégoriquement – toutes les pièces constituant ces divertissements sont empruntées au répertoire de l'Opéra. Des investigations parallèles menées dans les recueils d'airs de ballets de la Bibliothèque de l'Opéra ont d'ailleurs confirmé cette hypothèse. Ainsi le recueil n°55 contient un « Air des Troubadours de Clisson arrangé pour la danse » qui porte ailleurs la mention « Arrangé pour un divertissement du Consul par Porta ». Dans le même volume, on trouve aussi un extrait « d'Aline de M. Le Berton arrangé pour la danse le 6 ventôse chez le consul ».

t-il pas de redonner à la Cour les numéros plébiscités par le public parisien ? Sur les quarante-sept pièces concertantes répertoriées, quatorze appartiennent de façon certaine au répertoire de l'Académie⁵⁷. Le 25 décembre 1803, par exemple, un divertissement reprend les variations sur « La Folia » pour violon et harpe solistes qui avaient été introduites seize ans auparavant dans l'arrangement français du *Roi Théodore à Venise* de Paisiello (1787). En 1804, un divertissement du mois de février emprunte au *Connétable de Clisson* de Porta son « air des troubadours » avec flûte solo, tandis qu'au mois de décembre une pièce pour cor et harpe d'*Achille à Scyros* de Cherubini est également réutilisée tel quel. Le 30 juillet 1805 et le 4 septembre 1806, d'autres divertissements font entendre respectivement le rondo pour deux clarinettes solistes de *La Dansomanie* de Méhul (1800) et l'« air béarnais » pour clarinette obligée des *Noces de Gamache* de Lefebvre (1801).

Pittoresque et couleur locale dans les « quadrilles d'apparat »

Dans la centaine de divertissements dépouillés, un petit nombre se démarque par le titre de « quadrille »⁵⁸, dont Castil-Blaze éclaire ainsi la signification : « les symphonistes de la Chapelle faisaient le service du théâtre de la cour, et jouaient même dans les bals d'apparat, seulement pour les quadrilles dansés par les rois et les princes. Un autre orchestre leur succédait pour exécuter les contredanses et les valse. Les musiciens étaient alors revêtus de costumes de bal »⁵⁹. Écoutons encore Madame de Boigne se souvenir, lors d'une fête donnée à l'occasion du baptême du roi de Rome, qu'« on exécuta un quadrille dansé par les princesses et les dames de la Cour dont plusieurs étaient de nos amies »⁶⁰. Ces « quadrilles », à la structure musicale très proche de celle des divertissements, correspondent ainsi à des pièces dansées par l'aristocratie pendant les grandes festivités données sous Napoléon puis Louis XVIII et Charles X. Ils étaient élaborés indépendamment des spectacles du théâtre. La différence fondamentale entre quadrille et divertissement réside en conséquence dans le statut des danseurs, professionnels dans le cadre des divertissements, amateurs pour l'exécution des quadrilles.

Un grand nombre de témoignages, datant aussi bien de l'Empire que de la Restauration, insiste sur une autre de leurs caractéristiques essentielles : l'obligation pour les participants d'être costumés. Un souvenir tardif du prince de Joinville, en mai 1830, décrit « une tarentelle, sorte de ballet dansé par la duchesse de Berry et une trentaine des plus charmantes jeunes femmes [...], en costumes napolitains... A cette tarentelle succéda une polonaise conduite par le comte Rodolphe Apponyi et la duchesse de Rauzan superbe en bleu et or, danse plus grave exécutée par de nobles

58. La différence entre les termes de « divertissement » et de « quadrille » est parfois ambiguë lorsque la partition d'orchestre porte le nom de « quadrille » alors que les parties séparées du même groupe de danse sont baptisées « divertissement »... (confronter par exemple D 18 117 et D 18 086).

59. CASTIL-BLAZE, François Henri Joseph, *Chapelle-Musique des rois de France*, Paris, Paulin, 1832, p. 176. Castil-Blaze confirme au passage qu'en plus de l'orchestre de la Chapelle formé des grands virtuoses, un autre ensemble d'instruments constituait un second corps musical destiné aux loisirs plus anodins de l'Empereur. La musique que pouvait interpréter ce deuxième orchestre – contredanses et valse sans doute – ne nous est malheureusement pas parvenue.

60. BOIGNE, Comtesse de, *Mémoires*, ..., I, p. 190.

seigneurs et dames, tous en costumes hongrois, escortés de pages portant leurs bannières. »⁶¹ Un récit anonyme rapporte que la princesse Hortense de Beauharnais, « passionnée de musique et de danse, présidait le quadrille des Incas, en 1813, où les participants s'efforçaient de briller par leur virtuosité »⁶². Les mémoires de Constant, valet de chambre de Napoléon, racontent encore qu'un jour de 1808, « la princesse Caroline donna un bal masqué auquel assistèrent l'empereur et l'impératrice ; ce fut une des plus belle fêtes qu'on ait jamais vues. L'Opéra de *la Vestale* était alors dans sa nouveauté et fort à la mode ; il donna l'idée d'un quadrille de prêtres et de vestales qui fit son entrée au son d'une musique délicieuse de flûtes et de harpes. »⁶³ Terminons par la plus longue des descriptions retrouvée, qui, sous la plume de Georgette Ducrest, dame de compagnie de Joséphine, multiplie les détails quant aux préparatifs et déroulement de la fête :

« Je ne sais trop à quelle occasion un bal masqué fut donné aux Tuileries ; mais je sais qu'il y en eut un auquel furent engagées mille personnes de la société, non présentées. Elles étaient placées aux premières et secondes loges de la salle de spectacle, et ne pouvaient ni circuler, ni être déguisées. Tout ce qui composait la cour de l'Empereur était en costume de caractère, ou en dominos, et le parterre, élevé au niveau du théâtre, servait de salle de danse. Des festons de fleurs, des lustres nombreux et magnifiques, les toilettes formaient un coup d'oeil enchanteur.

A dix heures précises, l'Impératrice Marie-Louise arriva, suivie d'une grande partie de son service et de celui de l'Empereur. Elle avait adopté le costume de Cauchoise, qui convenait parfaitement à sa grande et forte taille. Sitôt qu'elle fut assise, les quadrilles des princesses furent introduits au son d'une musique guerrière ; celui de la reine de Naples représentait tous les différents costumes d'Italie, dans toute leur exactitude ; on y avait seulement ajouté quelques broderies et un grand nombre de pierreries. Il fut totalement écrasé par celui de la reine Hortense, représentant les Péruviens se rendant au temple du Soleil ; Mmes de Menou, de Gravello, de Villeneuve, etc., conduites par MM. Porregaux, Desaix, Flahaut, etc., et une foule d'autres, suivaient la reine, dont l'élégante tournure et le joli pied ressortaient admirablement sous ce léger vêtement, alourdi seulement par des plumes légères. La grande prêtresse, sous les traits de la belle Mme Dulauloy, semblait faite en effet pour commander. Rien de plus majestueux, de plus noble ne pouvait ordonner l'adoration que sa vue suffisait pour inspirer. [...] Lorsque les quadrilles furent finis, les contredanses commencèrent, et les conversations s'établirent entre les gens de la cour et le modeste public des premières. »⁶⁴

Il s'agissait bel et bien de véritables ballets en costumes mis au point par certains membres de la Cour, grimés en personnages pittoresques, et sans doute aidés de quelques maîtres de danse. La coutume, généralement, était alors aux bals masqués qui avaient disparu durant la

61. JOINVILLE, François Ferdinand d'Orléans, Prince de, *Vieux Souvenirs (1818-1848)*, Paris, Calmann-Lévy, 1894, pp. 37-38.

62. DARTOIS-LAPEYRE, Françoise, « Napoléon, l'Opéra et la danse », *Napoléon de l'histoire à la légende*, Actes du colloque des 30 novembre et 1^{er} décembre 1999 à l'auditorium Austerlitz du musée de l'Armée, Hôtel national des Invalides, Paris, Editions In Forma-Maisonneuve & Larose, 2000, p. 138.

63. [Napoléon 1^{er}], *Mémoires intimes de Napoléon 1^{er} par Constant son valet de Chambre*, édition présentée et annotée par Maurice Dernelle de l'Académie d'histoire, Paris, Mercure de France, 1967, p. 473.

64. DUCREST, Georgette, *Mémoires sur l'impératrice Joséphine, ses contemporains, la cour de Navarre et de la Malmaison*, Paris, Ladvocat, 1828, 2/Arthèmes Fayard, s.d., pp. 113-115.

période révolutionnaire pour réapparaître avec plus d'éclat sous le Directoire. Tous les théâtres, y compris celui de l'Opéra, en donnaient très régulièrement en hiver et au printemps, proposant même la location de costumes sur place, le soir de la fête. La concurrence entre les salles parisiennes jouait de ces bals : le jeudi 9 février 1803, par exemple, quatre sont simultanément organisés à l'Opéra, au Théâtre de la Porte Saint-Martin, au Théâtre Mareux et au Théâtre Olympique. Quelques jours plus tard, le dimanche 12 février, il y a cette fois bal masqué au Théâtre de la porte Saint-Martin, au Théâtre Molière, au Théâtre des Jeunes Artistes, au Théâtre des Victoires et au Théâtre du Marais⁶⁵. Certaines salles de bals proposèrent très tôt des aménagements visant à mettre en valeur des instrumentistes privilégiés de leur orchestre, virtuoses remarquables amenés à s'émanciper régulièrement de l'ensemble. On lit par exemple dans le *Courrier des Spectacles* du 4 janvier 1803 : « REDOUTE, rue de Grenelle St-Honoré. [...] La salle de danse est parfaitement éclairée. A chacune des extrémités sont deux galeries, dont l'une est destinée aux rafraîchissements et l'autre à l'orchestre, qui est bien composé et dirigé par l'administrateur de l'établissement, musicien habile et autrefois chef d'orchestre au Théâtre de la Cité. Il a voulu offrir au public un effet nouveau de musique. Il a placé au-dessus de la galerie opposée à celle de l'orchestre deux ou trois simphonistes qui semblent perdus dans les airs, et qui dans les intervalles des contredanses exécutent des morceaux choisis, ou même durant la walse répondent à l'orchestre et font leur partie, ce qui rend le charme complet. »⁶⁶ Les quadrilles dansés à la Cour en constituaient une variante luxueuse, ajoutant aux festivités populaires de la capitale un décor grandiose et une exécution musicale hors du commun. Un tableau du peintre d'Hardivillier représentant un « quadrille turc » donné aux Tuileries à la fin de l'année 1828⁶⁷ permet de s'en faire aujourd'hui une représentation très exacte. On y distingue l'orchestre interprétant des danses, chorégraphiées au premier plan par l'aristocratie en costumes. De part et d'autre, des invités non déguisés, mais que l'on devine richement parés, assistent en spectateurs à la fête.

Ces quadrilles furent soumis à diverses règles correspondant aux codes de l'étiquette de Cour, restaurée dès les premières heures de l'Empire. Pour commencer, n'y dansait pas qui voulait. Il fallait qu'une invitation écrite soit envoyée par l'hôte, au grand dam d'ailleurs de certains nobles pour qui l'insulte n'était pas d'avoir été oublié... mais bien de danser devant toute la Cour ! Charles de Clary raconte sa frayeur d'un soir de juin 1810 :

« Un laquais de l'ambassadeur [...] m'annonce que je suis nommé pour danser dans le second quadrille, celui de la reine de Naples je crois. Me voilà dans les états que vous pouvez imaginer, moi qui, depuis vingt ans, ai même oublié le pas de rigaudon et le balancé que je faisais autrefois. Bien décidé à ne pas donner le ridicule de danser, je ne cherchais qu'un prétexte pour m'en dispenser. Enfin, rassurez-vous, quand cette contredanse de reines commença, j'étais à l'autre bout de

65. *Courrier des Spectacles*, 9 et 12 février 1803.

66. *Courrier des Spectacles*, 4 janvier 1803.

67. WAQUET, Françoise, *Les Fêtes royales sous la Restauration ou L'Ancien Régime retrouvé*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1981, annexes, planche 16.

la salle tellement pressé par la foule qu'il m'aurait été absolument impossible d'y parvenir, et tout s'est heureusement passé sans moi. »⁶⁸

Sous la Restauration, la duchesse de Berry organisa les soirées les plus luxueuses qu'on puisse imaginer, au pavillon de Marsan, choisissant systématiquement une thématique originale à laquelle devaient se plier les invités. « En 1828, au “bal candide” où toutes les dames étaient vêtues de blanc, succéda le quadrille turc où la duchesse de Berry avait recréé l'atmosphère d'une cour orientale. [...] Le 13 [janvier 1829] elle organisa un bal costumé où elle apparut en napolitaine. [...] Le 27 janvier, “la duchesse de Berry conduisait un quadrille persan”. Le 3 février, elle donnait un bal « encore plus brillant et plus nombreux que le précédent [...] Plusieurs jeunes demoiselles avaient adopté le costume péruvien. Des dames, fort belles personnes, étaient tout à fait en sultanes. [...] Mais aucun bal n'éclipsa celui donné le 2 mars 1829, connu sous le nom de “Quadrille de Marie Stuart”. »⁶⁹ Ce dernier quadrille semble avoir dépassé en magnificence tout ce qui avait pu exister jusqu'alors. Une série de vingt-six lithographies d'Eugène Lami représente chacun des invités en costume. On y reconnaît la duchesse de Berry, la comtesse de Juigné ou le duc de Chartres. Distribuée aux invités dans de somptueux portefeuilles en marocain rouge, cette collection de dessins rend hommage au travail colossal réalisé par les modistes de la Cour pour recréer des costumes à l'ancienne. Spectatrice privilégiée de la fête, la Comtesse de Boigne raconte :

« Le goût du moyen âge commençait à se développer. [La Duchesse de Berry] conçut l'idée de représenter la cour de François II. Tout ce qui était jeune, élégant ou très courtisan, put s'enrôler dans cette troupe pour laquelle on composa des marches, des évolutions et des danses ; le reste des invités, en costumes ordinaires, servait de spectateurs. Monsieur le duc de Chartres, représentant François II, attirait tous les regards. C'était son premier début ; on admirait sa charmante figure et sa bonne grâce. Les personnes admises aux répétitions vantaient également ses manières polies et la finesse du tact qui dirigeait toutes ses actions. Le maître de ballet avait fait préparer un trône où il devait s'asseoir au-dessus de la reine, représentée par madame la duchesse de Berry. Monsieur le duc de Chartres refusa de l'occuper et y plaça madame de Podenas qui faisait le rôle de Catherine de Médicis. Cette petite circonstance eut un succès inouï aux Tuileries. [...]

On nous raconta que madame la Dauphine avait fort blâmé le choix du rôle de Marie Stuart dont madame la duchesse de Berry s'était chargée. Peut-être n'était-il pas tout à fait convenable de représenter une reine décapitée dans le palais de Marie-Antoinette, mais madame la duchesse de Berry n'y voyait pas si loin : le Roi ne défendit pas le quadrille, et la princesse, selon son usage, ne tint nul compte de la désapprobation de sa belle-sœur. Celle-ci avait assisté, en costume et couverte de pierreries, au bal déguisé, mais ne parut pas à celui du quadrille, sans faire valoir aucun prétexte de santé. Cependant, elle avait prêté ses diamants à la dame qui représentait la reine Marguerite d'Ecosse qu'on avait supposée à la cour de sa fille pour ouvrir les rangs du quadrille à quelques dames anglaises qui désiraient en faire partie. En général, les femmes étaient bien mises et

68. CLARY-ET-ALDRINGEN, Charles de, *Souvenirs. Trois mois à Paris ...*, p. 328 [Lettre du lundi 11 juin 1810].

69. WAQUET, Françoise, *Les Fêtes royales sous la Restauration...*, pp. 64-65. Pour de plus amples détails sur le « quadrille de Marie Stuart », voir pp. 26, 41, 45, 65-67, 147, 153.

fort à leur avantage. Les hommes, à très peu d'exception près, avaient l'air de masques du boulevard. Monsieur le duc de Chartres portait merveilleusement un magnifique costume, et le petit duc de Richelieu était mieux que je ne l'ai jamais vu avant ni depuis. Quant à la reine de la fête, madame la duchesse de Berry, elle était abominable. Elle s'était fait arranger les cheveux d'un ébouriffage, peut-être très classique, mais horriblement mal seyant, et s'était affublée d'une longue veste d'hermine, avec le poil en dessus, qui lui donnait l'air d'un chien noyé. La chaleur de ce costume lui avait rougi la figure, le col et les épaules, qui ordinairement étaient très blancs, et jamais on n'a pris des soins plus heureusement réussis pour se rendre effroyable »⁷⁰.

Quand Madame de Boigne note que la duchesse d'Angoulême « avait assisté [...] au bal déguisé, mais ne parut pas à celui du quadrille », elle confirme l'introduction de ce dernier dans une série de festivités autres – ici un bal masqué plus traditionnel – et laisse sous entendre qu'il s'agit là du point culminant des amusements de la soirée. La duchesse d'Angoulême s'éclipsa pertinemment avant le quadrille pour ne pas faire à la duchesse de Berry les honneurs de sa présence au moment opportun.

Ces bals costumés, de plus en plus nombreux, nécessitaient un cadre particulier : des décors mobiles furent construits, adaptables à diverses salles du Palais des Tuileries. La duchesse de Berry fit réaliser tout exprès pour son intérieur du Pavillon de Marsan des tentures aux dimensions de l'imposante architecture. Celles-ci nécessitaient trois à quatre jours d'installation par le personnel des Menus-Plaisirs... Le service du Garde-Meuble, lui, se chargeait de fournir chaises, guéridons, luminaires, coussins, estrade d'orchestre, pupitres et objets décoratifs, s'organisant souvent dans la précipitation qu'un ordre tardif des souverains ne manquait pas de provoquer.

La musique faisait évidemment partie intégrante du spectacle et il n'y a rien d'étonnant à ce qu'elle fut elle-même, en quelque sorte, spectaculaire. Comme pendant les divertissements traditionnels et les messes données à la chapelle, la virtuosité y tenait un rôle primordial de représentation. Françoise Waquet souligne à juste titre combien le développement de ces services des fêtes traduit « une politique bien définie : faire apparaître le souverain dans le cadre le plus propre à flatter la majesté »⁷¹.

L'écriture concertante, facteur d'exotisme

Les neuf partitions de quadrilles aujourd'hui consultables à la Bibliothèque Nationale datent de la période napoléonienne et contiennent vingt-trois pièces concertantes dont plusieurs sont d'une étendue assez exceptionnelle. Une grande partie provient du répertoire de l'Académie impériale de Musique, et beaucoup se retrouvent parallèlement dans des divertissements donnés au Palais. Les spectateurs applaudissent par exemple les 9 et 16 février 1807 – lors de quadrilles dif-

70. BOIGNE, Comtesse de, *Mémoires*, ..., II, pp. 138-139.

71. WAQUET, Françoise, *Les Fêtes royales sous la Restauration*..., p. 12.

férents – la *Symphonie concertante pour cor et harpe en FA M* de Duvernoy et Dalvimare, intégrée depuis 1803 au ballet *Daphnis et Pandrose* de Méhul. Cette symphonie concertante connaît un succès tout particulier à l'époque : composée en 1798, on la joua d'abord pendant certains entractes à l'Opéra⁷² avant de l'insérer au ballet de Méhul. Dalvimare et Duvernoy en firent également un cheval de bataille pour les concerts instrumentaux, l'exécutant au moins deux fois au Théâtre Feydeau⁷³. On l'entendra encore à la Cour dans le cadre d'un divertissement, le 23 mai 1813.

En 1807 toujours, on donne chez l'Impératrice un quadrille dans lequel un *Adagio et Rondo* pour cor et basson obligés offrent à Duvernoy et Delcambre l'occasion de briller tour à tour. La pièce est tirée d'un opéra récent de Blangini, *Nephtali ou Les Ammonites*, créé l'année précédente à l'Académie impériale de Musique. Autre exemple, celui de la grande pièce pour clarinette, cor, harpe et orchestre intitulée « *Le Pas des Fleurs* » qui forme un tableau pittoresque dans *Le Retour de Zéphire* de Steibelt (1801) : on la redonne aux Tuileries au cours du quadrille du 2 janvier 1809. Plus curieux, celui du 31 mars 1810 propose une transcription de la *Symphonie concertante pour flûte, cor, basson et deux harpes* de Catel, arrangée pour quintette de musique de chambre en ne conservant que les instruments solistes. Déjà évoquée plusieurs fois, cette pièce avait été composée initialement pour le ballet *Alexandre chez Apelles*, du même auteur, créé en décembre 1808.

PIÈCES CONCERTANTES DES QUADRILLES D'APPARAT CONSERVÉS

DATE	COTE BNF	INSTRUMENT(S) SOLISTE(S)
23 prairial an 9 [12/06/1801]	D 18 117 / 18 086	cor, harpe clarinette, harpe flûte, clarinette, cor, basson
17 mars 1806	D 18 129 / 18 207 / 18 199	flûte, hautbois, basson, violon, harpe clarinette clarinette
9 février 1807	D 18 135 / 18 094	flûte, hautbois, cor, basson
16 février 1807	D 18 136 / 18 095	clarinette, basson cor, harpe flûte, harpe clarinette, basson

72. Notamment le 31 décembre 1798 et les 18 janvier et 21 juin 1799.

73. Les 11 février 1800 et 19 février 1803. Cette symphonie concertante fut sans doute jouée à plusieurs occasions à la Malmaison, pour le plus grand plaisir de l'impératrice Joséphine. La bibliothèque musicale du lieu, récemment inventoriée par Lorenzo Brondetta, en contient un exemplaire relié (voir *Catalogue des fonds musicaux anciens en Ile-de-France*, Préface de Jean Mongrédien, Ariam Ile-de-France, 2003, I, notice 491).

1 ^{er} avril 1807	D 18 174 / 18 139	cor, basson flûte, hautbois, clarinette, cor flûte, clarinette
27 avril 1807	D 18 172 / 18 140	clarinette clarinette clarinette, cor, basson, harpe clarinette, cor
19 décembre 1807	D 18 185 / 143 / 195 / 188	flûte violon clarinette clarinette cor, harpe flûte, cor cor
2 janvier 1809	D 18 101 / 18 146	flûte, clarinette, basson clarinette, cor, harpe
31 mars 1810	D 18 153	hautbois, clarinette flûte, cor, basson, 2 harpes
s.d.	D 18 196	clarinette

L'importance accordée systématiquement aux costumes de ces quadrilles trahit un goût pour l'effet pittoresque et la couleur locale que la musique devait bien sûr encore souligner. On rencontre, de fait, un nombre conséquent de rythmes caractéristiques tels que boléro, fandango, menuet, allemande ou polonaise. Plus exceptionnellement, des danses comme la « cosaque » apparaissent⁷⁴, et parfois même des titres aussi bizarres que « Fandango-Menuet en mouvement de chaconne modérée »⁷⁵. Mais la valse – dont l'orthographe courante de l'époque, « Walz », trahit bien l'origine germanique – est sans doute la nouveauté la plus appréciée en France, au début du XIXe siècle. Les quadrilles pour la Cour en contiennent un grand nombre et cette danse se généralise rapidement à toutes les autres structures chorégraphiques, du ballet au bal populaire. Avec la *Dansomanie* de Gardel et Méhul, créé en 1800 à l'Académie de Musique, « la valse fit [...] sa première apparition sur la scène de l'Opéra »⁷⁶. Les bals quotidiens, donnés en ville ou dans les faubourgs, retentissent aussi de ce rythme si particulier. L'Anglais John Carr, visitant le célèbre jardin de Tivoli, y admire « trois cents personnes environ [qui] dansaient la valse à la mode, importée d'Allemagne. »⁷⁷. Son compatriote John Dean Paul, également promeneur à

74. Notamment dans D 18 169 et D 18 086 (3).

75. Voir par exemple l'extrait du quadrille du 12 juin 1801 : D 18 086 (2).

76. DARTOIS-LAPEYRE, Françoise, « Napoléon, l'Opéra et la danse »..., p. 117.

77. CARR, John, *Les Anglais en France après la paix d'Amiens. Impressions de voyage de Sir John Carr*, Paris, Plon, Nourrit 1898, p. 179. Il ajoute un peu plus loin, lorsqu'il décrit la promenade des Champs-Élysées : « Là, je trouvai une nombreuse société bourgeoise qui se délassait des labeurs de la journée en valsant et en buvant de la limonade. », *Ibid.*, p. 236.

Tivoli en 1802, rapporte : « Sur la piste de danse située en son milieu, j'ai découvert un pas fort curieux appelé valse, dont l'accompagnement est extrêmement lent »⁷⁸.

Dans le cadre privilégié des quadrilles de Cour, une dimension autre que les simples rythmes venait ajouter au folklore : beaucoup de ces pièces sont l'occasion d'entendre les instrumentistes à vent de la Chapelle en solistes, les timbres spécifiques de la clarinette, de la harpe ou du cor accentuant l'« exotisme » de ces danses. Dans son *Cours complet de composition musicale*, Reicha consacre un intéressant paragraphe au renforcement de la « couleur locale » par le biais de l'instrumentation. On fera bien, dit-il, « lorsqu'on compose pour un pays dans lequel un instrument est particulièrement en usage, [...] de l'employer et d'en tirer parti. [Le compositeur] usera de la harpe pour accompagner des chants ossianiques ; il imitera la mandoline en Italie, la guitare en Espagne et la cornemuse en Ecosse. La guitare, la mandoline, et souvent aussi la harpe, s'imitent dans l'orchestre par les instruments à cordes pizzicatos, la cornemuse ou le chalumeau par le hautbois. C'est par cette raison que l'on annonce la victoire par des trompettes, et la chasse par des cors. Outre cela, et selon son génie, il peut encore inventer des chants plus ou moins originaux (comme dans *Richard Cœur de Lion* par exemple) qui, par une sorte de magie, favorisent tellement l'illusion qu'on se les représente comme appartenant exclusivement au pays où la scène se passe. »⁷⁹ Parfaite application, le quadrille du 27 avril 1807 propose trois mouvements de polonaise, confiés chaque fois à la clarinette soliste.

Les différences fondamentales entre quadrilles et divertissements trouvent, en conclusion, un parallèle évident dans le traitement de la musique concertante qu'ils recèlent. Destinées à soutenir les chorégraphies élaborées de Madame Gardel, Mesdemoiselles Chameroiy ou Clothilde, Messieurs Vestris ou Henry, ces pièces de virtuosité misent avant tout sur leur difficulté d'exécution. Appliquées aux quadrilles costumés, le brio s'efface au profit de la sonorité instrumentale, qui accentue à sa façon la dimension exotique de ces compositions. Ne terminons pas sans remarquer que les quadrilles contiennent proportionnellement beaucoup plus de numéros concertants que les divertissements : entre un et quatre pour ces derniers, mais jusqu'à sept pour les quadrilles.

* * *

Ce panorama de la musique de Cour entre 1800 et 1830 reste bien sûr incomplet : il faudrait y ajouter les innombrables opéras français ou italiens entendus quotidiennement, ainsi que les pièces de musique de chambre qui agrémentèrent plus d'un après-midi aux Tuileries ou à la Malmaison. Néanmoins, dans le cas d'une étude sur l'influence de la musique concertante, ces derniers genres n'apporteraient aucun élément nouveau et ont donc été volontairement laissé de côté.

Au terme de cette analyse historique, il semble bien certain que le goût pour la musique concertante – si prononcé à la fin du XVIIIe siècle – reste omniprésent sous l'Empire et la Res-

78. FAUVILLE, Henri, *La France de Bonaparte vue par les visiteurs anglais*, Aix-en-Provence, Edisud, 1989, p. 62.

79. REICHA, Antoine, *L'Art du compositeur dramatique...*, 1, p. 96.

tauration, témoignant même d'un « conservatisme culturel » outré après 1815 : cette écriture si particulière symbolise une forme « d'excellence » concrétisée par le régiment de virtuoses au service du gouvernement. Apparue sous le règne de Louis XVI, la symphonie concertante représente l'un des derniers avatars du style galant, de plus en plus en décalage avec le romantisme naissant. Comme l'écrit Jean Mongrédien :

« Tandis que la symphonie concertante est un genre très représentatif du XVIII^e siècle qui se survit quelques années au début du XIX^e siècle, le concerto, au contraire, est en plein essor à l'aube du romantisme ; l'un regarde l'avenir, l'autre est tourné vers le passé. »⁸⁰

En effet, au même moment, les concerts de la capitale attestent de l'essor de nouvelles esthétiques musicales : les grands pianistes d'alors – Hummel, Cramer, Kalkbrenner, Moscheles et bientôt Liszt et Chopin – imposent leurs concertos « héroïques » écrits dans de sombres tonalités mineures. Le pathétique est plus généralement à l'ordre du jour, dans les livrets d'opéras comme dans la musique pour piano seul. La romance de salon elle-même dévie de sa naïveté première pour dépeindre à l'envie de funestes événements. Il n'est pas jusqu'à la musique de chambre qui ne témoigne d'un plaisir du morbide : en même temps que Paris découvre les derniers quatuors de Beethoven, certains compositeurs à l'image d'Onslow semblent se spécialiser dans l'emploi unique des tonalités mineures.

Confrontés à ces mutations rapides, la symphonie concertante et ses avatars ne peuvent survivre qu'un moment. On pourrait s'étonner de les trouver encore si présents dans les manifestations musicales de la Cour après 1820 s'ils n'étaient justement attachés à des usages bien précis. Agrémentant les offices de la Chapelle ou les divertissements chorégraphiques donnés lors de fastueuses soirées, ce « style concertant décoratif » voit sa valeur intrinsèque déconsidérée – on en veut pour preuve la disparition rapide de la symphonie concertante dans les programmes de concerts parisiens après 1815 – en même temps qu'il devient un élément constitutif de l'apparat gouvernemental sous l'Empire et la Restauration. Une sorte d'académisme officiel que les événements de 1830 feront définitivement disparaître.

80. MONGRÉDIEN, Jean, *La Musique en France...*, p. 280.