



HAL
open science

Les Demoiselles de la Musique du roi de 1659 à 1792

Youri Carbonnier

► **To cite this version:**

Youri Carbonnier. Les Demoiselles de la Musique du roi de 1659 à 1792. Caroline zum Kolk; Kathleen Wilson-Chevalier. Femmes à la cour de France. Charges et fonctions XVe-XIXe siècle, Presses universitaires du Septentrion, pp.127-142, 2018. hal-04239852

HAL Id: hal-04239852

<https://univ-artois.hal.science/hal-04239852>

Submitted on 26 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les Demoiselles de la musique du roi de 1659 à 1792

Youri Carbonnier, université d'Artois - CREHS EA 4027

Au XVII^e, et plus encore au XVIII^e siècle, la pratique musicale, en particulier le chant, fait partie de l'éducation traditionnelle des jeunes filles de la bonne société française et les estampes abondent qui présentent des femmes jouant du luth, de la guitare, de la viole ou du clavecin, rejoints par la vielle¹ puis la harpe au siècle des Lumières. Ces instruments, les seuls qui semblent leur convenir², s'invitent jusque dans la famille royale, puisque les filles de Louis XV, bien plus musiciennes que leur royal géniteur, s'y adonnent avec un certain succès³. On connaît également le

¹ Cet instrument demeure ambigu : s'il se présente, au XVIII^e siècle, entre les mains de dames de qualité – dont la reine Marie Leszczyńska ou l'épouse d'Hubert Robert, merveilleusement dessinée par son époux (Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, inv. 2916) –, les vielleuses sont plus souvent issues du peuple. Sur les usages féminins de la vielle, voir Paul Fustier, *La vielle à roue dans la musique baroque française*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 164-171 ; et, sur les représentations, Florence Gétreau, « Les belles vielleuses au siècle de Louis XV », dans P. Imbert (dir.), *Vielle à roue, territoires illimités*, Saint-Jouin-de-Milly, FAMDT éditions, 1996, p. 90-103. Les représentations des clavecinistes (des deux sexes) sont analysées dans deux articles de Florence Gétreau et Denis Herlin, « Portraits de clavecins et de clavecinistes français », *Musique, images, instruments*, n° 2, 1996, p. 89-114 (pour le XVII^e siècle) et n° 3, 1997, p. 65-87 (pour le XVIII^e).

² Sur l'évolution des positions concernant les femmes et la musique, voir Alberto Ausoni, « À la cour et à la ville : art de plaire, musique et mode », dans J. Duron (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 1-23 ; *Idem*, « Les femmes et la musique : pratique musicale, peinture de mœurs et élégance vestimentaire dans les gravures parisiennes à l'époque de Louis XIV », dans J. Duron (dir.), *Le prince et la musique. Les passions musicales de Louis XIV*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 153-177 ; ou, concernant l'Italie du XVI^e siècle, mais susceptible d'éclairer les réflexions postérieures : Catherine Deutsch, « Musique, *institutio* féminine et normes de genre dans l'Italie de la première modernité », dans C. Deutsch et C. Giron-Panel (dir.), *Pratiques musicales féminines, discours, normes, représentations*, Lyon, Symétrie, 2016, p. 13-34.

³ Simone Poignant, *Les filles de Louis XV, l'aile des princes*, Paris, Arthaud, 1970. Voir également les portraits des princesses, conservés au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, par Jean-Marc Nattier (Madame Henriette jouant de la viole à côté d'un clavecin, 1754, MV 3800 ou MV 4454 ; Madame Adélaïde tenant un livre de musique, 1758, MV 3802), par Hubert Drouais (Madame Sophie tenant une partition, 1763, MV 3810) ou, plus tard, par Étienne Aubry (Madame Victoire à la harpe, 1773, MV 8969). En 1750, le duc de Luynes écrit que « Madame Victoire, qui savoit déjà jouer fort bien du clavecin, [...] apprend outre cela à jouer du violon, de la musette, de la guitare, de la basse de viole. [...] Madame Adélaïde ne joue point de la basse de viole, mais elle joue supérieurement du violon. » (Norbert Dufourcq (éd.), *La musique à la cour de Louis XIV et Louis XV d'après les mémoires de Sourches et Luynes. 1681-1758*, Paris, Picard, 1970, p. 142). Plus tôt, il avait précisé : « Madame Adélaïde a une voix de basse étonnante [!], presque aussi forte que celle de M. le Dauphin » (*Ibid.*, p. 103). Le violon de Madame Adélaïde, du luthier napolitain Nicolò Gagliano, est conservé au château de Versailles (Vmb 14289). Cet instrument, ainsi que les tableaux, sont reproduits dans Élisabeth Claude, Jérôme de La Gorce et Béatrix Saule (dir.), *Fêtes et divertissements à la cour*, Paris / Versailles, Gallimard / Château de Versailles, 2016.

goût des deux dernières reines de l'Ancien Régime pour la musique, Marie-Antoinette pinçant la harpe et ne dédaignant pas de se produire dans des petites pièces à ariettes sur son théâtre de poche de Trianon. Toutefois, si la musique s'inscrit dans l'éducation des dames de qualité⁴, les femmes sont bien plus rares dans les métiers, essentiellement masculins, de la musique. Il est vrai qu'« on apprend très rarement aux filles les éléments de la théorie et du contrepoint, qui leur ouvriraient des perspectives professionnelles »⁵. En dehors du milieu aulique, d'ailleurs, les musiciennes « professionnelles » – le terme est anachronique, mais qualifie bien les femmes qui tirent leur subsistance de la pratique musicale – sont, si on laisse de côté les vieilleses qui parcourent villes et campagnes, peu nombreuses et souvent cantonnées aux couvents ou à quelques tribunes d'orgue de paroisses⁶.

En revanche, le théâtre voit un rôle croissant des actrices chanteuses sur la scène, en particulier depuis l'apparition de formes nouvelles telles que l'opéra. Or, en France, la création de ce spectacle coûteux est très largement liée aux milieux musicaux de la cour et à celui qui en est le fer de lance, tout en étant surintendant de la musique de la chambre du roi : Lully. Il est amusant de remarquer que c'est précisément un Florentin qui participe à donner à l'opéra français un des caractères qui entraînent la prolifération des chanteuses : l'exclusion des castrats de la scène, contrairement à ce qui se passe en Italie ou dans le reste de l'Europe où ils triomphent dans les premiers rôles. En effet, les Français se gaussent des « chastrez, l'horreur des dames, & la risée des hommes », et refusent d'entendre un héros masculin chanter d'une voix aiguë, car cela « choque tout à fait la vraisemblance & la bienséance & toutes les regles du Dramatique »⁷.

Les premières incursions féminines à la musique du roi

La musique du roi au début du règne de Louis XIV : une phalange masculine

En France, la musique du roi se présente longtemps comme un ensemble exclusivement masculin. Jusqu'en août 1761, date à laquelle un édit royal

⁴ Martine Sonnet, « Quelques échos des pratiques musicales dans l'éducation des filles au XVIII^e siècle », dans C. Deutsch et C. Giron-Panel (dir.), *op. cit.*, p. 35-55.

⁵ A. Ausoni, *op. cit.*, 2007, p. 15.

⁶ Voir en particulier à ce propos les travaux de Sylvie Granger : « Les musiciennes de 1790 : aperçus sur l'invisibilité », *Revue de Musicologie*, 2008, t. 94, n° 2, p. 289-308 ; « Deux organistes aux destins voisins : Marie-Claude Renault-Bainville (1724-1803) et Jeanne-Marie Bertrand-Jannot (1738-1804) », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 366, octobre-décembre 2011, p. 3-27 ; « En solo plus souvent qu'en duo : les femmes organistes de 1790 », dans C. Giron-Panel, S. Granger, R. Legrand et B. Porot (dir.), *Musiciennes en duo. Mères, filles, sœurs ou compagnes d'artistes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 177-189. Florence Launay, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée. Bref historique d'une longue professionnalisation », *Travail, genre et sociétés*, n° 19, 2008/1, p. 41-63. Les maîtresses de musique s'avèrent également très peu nombreuses : M. Sonnet, *op. cit.*, p. 39-46.

⁷ Lettre de Pierre Perrin à l'archevêque de Turin (30 avril 1659), publiée en préface à sa *Pastorale d'Issy*, dans Pierre Perrin, *Les œuvres de poésie*, Paris, Estienne Loyson, 1661, p. 287. Les termes de châtré, de chapon ou d'incommodé sont couramment employés pour désigner les castrats.

regroupe officiellement chapelle et chambre en un seul corps appelé « Musique du roi », elle se divise grossièrement en trois groupes : la chapelle, la chambre et l'écurie. Cette dernière, qui rassemble des joueurs d'instruments « hauts », destinés à sonner en extérieur (parmi lesquels des violons – ce qui montre la prégnance de leur lien avec les danses populaires –, mais surtout des trompettes, fifres, tambours, musettes, cromornes et toute la famille des hautbois), regroupe des officiers titulaires de charges onéreuses qui, rapidement, deviennent des sinécures. Les femmes n'y parurent jamais, aussi ne nous y attarderons-nous pas plus longtemps.

La chapelle est d'abord constituée uniquement de chanteurs, tous masculins, la partie aiguë étant assurée par des jeunes garçons appelés « pages » et par quelques « dessus mués », c'est-à-dire des faussets. S'y ajoutent progressivement des instrumentistes : cornets, serpents, basse de cromorne, puis quelques cordes et flûtes au cours du règne de Louis XIV qui transforme et améliore en profondeur sa musique⁸. Officiellement, les femmes n'y sont pas les bienvenues, car, conformément au principe paulinien⁹, il paraît inconvenant qu'elles chantent à l'église (sauf dans les couvents féminins, bien entendu). Dans la réalité, les choses sont moins tranchées et donnent parfois lieu à d'ardents débats, sur lesquels nous reviendrons.

Enfin, la chambre du roi, chargée des activités musicales profanes (spectacles, concerts, grands couverts), regroupe des chanteurs (avec des « pages », comme à la chapelle) et des instrumentistes : luthistes, clavecinistes, violistes, ainsi que les fameux « vingt-quatre violons »¹⁰. C'est dans ce milieu que les femmes font d'abord une timide apparition, avant de s'installer de façon durable et officielle.

L'arrivée des chanteuses à la chambre du roi

Cette situation découle pour une grande part de l'évolution de la musique française et de la volonté de Louis XIV de lui donner un lustre exceptionnel. La difficulté des œuvres des compositeurs du roi et les dimensions croissantes des

⁸ Il faut attendre l'*État de la France* de 1692 pour voir apparaître des listes complètes des musiciens de la chapelle, avec les instrumentistes, tous payés sur la cassette du roi : pour les années 1644 à 1789 (avec de très nombreuses et longues lacunes), les informations musicales contenues dans ces *États* ont été publiées par Éric Kocevar et Yolande de Brossard : *Recherches sur la musique française classique* [désormais *Recherches*], vol. XXX (1999-2003), 2003 (p. 183-194 pour 1692). L'abbé Chuperelle évoque l'autorisation spéciale de l'archevêque de Paris qui permet à Louis XIV d'introduire, à partir des années 1670, des violons à la chapelle : cité dans Alexandre Maral, *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV, cérémonial, liturgie et musique*, Sprimont, Mardaga, 2002, p. 78-79, n. 156 ; voir également le récit de Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Pierres, 1780, t. III, p. 415.

⁹ « Que les femmes se taisent dans les assemblées, car il ne leur est pas permis de prendre la parole » (I Corinthiens, 14, 34). Sur l'interprétation de ce texte au cours du premier millénaire, voir Jean-Yves Hameline, « Voix féminines dans l'histoire du culte chrétien », dans A. Tauzin (dir.), *Musique, femmes et interdits, Cahiers d'Ambronay*, n° 6, 2013, p. 17-33.

¹⁰ Sur les différents ensembles musicaux de la cour, la référence demeure : Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du roi, 1661-1733. Étude institutionnelle et sociale*, Paris, Picard, 1971. Les vingt-quatre violons ont bénéficié d'une récente mise au point au sein d'un ouvrage de synthèse sur l'orchestre à cordes : Jean Duron et Florence Gétreau (dir.) *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015.

espaces musicaux dépassent rapidement les capacités des pages de la musique, qui doivent être renforcés par des voix adultes. À la chapelle, des castrats italiens jouent ce rôle à partir de 1673 et sont régulièrement remplacés grâce à des campagnes de recrutement menées dans la Péninsule¹¹. En revanche, après les essais sans suite du temps de Mazarin entre 1647 et 1662¹², ils sont quasi absents de la scène (on les rencontre parfois dans de petits rôles ou dans les chœurs¹³) et leur présence dans les concerts de la cour est irrégulière¹⁴. Cependant, les rôles féminins des tragédies lyriques sont, dès la naissance du genre en 1673, tenus par des chanteuses, dont certaines ont déjà été entendues à plusieurs reprises à la cour, sans toujours occuper formellement une place à la chambre. D'abord rémunérées sous forme de pensions ou de façon ponctuelle (nous parlerions de cachets), elles obtiennent progressivement la formalisation de leur statut de « musiciennes ordinaires de la chambre du roi » par l'octroi de brevets¹⁵. L'une des premières est une Italienne, Anna Bergerotti, venue sur l'invitation de Mazarin en 1655 et restée jusqu'en 1669, comme « musicienne italienne du Cabinet du roi »¹⁶. Nulle trace de brevet en ce qui la concerne¹⁷, au contraire des premières Françaises : le 21 juin 1659, Hilaire Dupuy, belle-sœur de Michel Lambert et élève de Pierre de Nyert, obtient un brevet d'« ordinaire de la Musique [de la chambre] du Roi », suivie en janvier 1661, par Anne Chabanceau de La Barre, qui avait acquis une certaine célébrité à la cour de Suède¹⁸. Ayant débuté sur scène aux côtés des Italiens dans les grands opéras à machines de la fin de l'ère mazarine, elles continuent leur carrière à la cour, portées sur les états comme pensionnaires de la chambre du roi, avec 1 200 livres annuelles, respectivement jusqu'en 1708 et en

¹¹ Youri Carbonnier, « Usages de la musique et des musiciens dans les relations internationales, de Louis XIV à la Révolution », dans V. Demars-Sion et R. Martinage (éd.), *Diplomates et diplomatie, Actes des journées internationales tenues à Péronne du 22 au 23 mai 2009*, Lille, Société d'Histoire du droit et des institutions des pays flamands, picards et wallons / Centre d'Histoire judiciaire, 2013, p. 75-95, ici p. 93-94.

¹² Le dernier essai, avec l'échec de l'*Ercole amante* de Cavalli, est posthume. Sur l'un des acteurs de cette première période, Roger Freitas, *Portrait of a Castrato. Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

¹³ Un exemple évoqué par le duc de Luynes, lors du spectacle des cabinets du roi du 21 octobre 1747 : N. Dufourcq (éd.), *op. cit.*, p. 113.

¹⁴ Sur les castrats en France, à l'époque mazarine et par la suite, la meilleure synthèse reste : Patrick Barbier, *La Maison des Italiens. Les castrats à Versailles*, Paris, Grasset, 1998.

¹⁵ Michel Le Moël, « L'entrée des femmes à la Musique du roi : Anne de La Barre et les autres », dans *Études sur l'ancienne France offertes en hommage à Michel Antoine*, Paris, Mémoires et documents de l'École des chartes 69, 2003, p. 227-234. Sur toute la période, des débuts jusqu'à 1733, j'ai principalement utilisé les travaux pionniers de Marcelle Benoit : sa thèse d'État, *op. cit.*, p. 252-263, et le recueil de documents qui constituait sa thèse complémentaire, *Musiques de cour. 1661-1733. Chapelle - Chambre - Écurie*, Paris, Picard, 1971.

¹⁶ Synthèse de sa carrière française : Yolande de Brossard, « La vie musicale en France d'après Loret et ses continuateurs 1650-1688 », *Recherches*, vol. X, 1970, p. 175. Michel Le Moël (*op. cit.*, p. 229) écrit qu'elle « brilla à la Cour de 1654 à 1659 ».

¹⁷ Ce qui ne signifie pas nécessairement qu'il n'ait jamais existé, comme le montrent les cas présentés par la suite. Je remercie Flavie Leroux d'avoir attiré mon attention sur cette lacune, qui n'est pas spécifique au monde des musiciens. Après 1761, le fonds du secrétariat de la maison du roi ne conserve d'ailleurs aucun brevet de musicien, quel que soit le sexe.

¹⁸ M. Le Moël, *op. cit.*, p. 230 et 233.

1688¹⁹. Une troisième chanteuse les rejoint à une date inconnue : Anne Fonteaux de Cercamanan apparaît dans les comptes des menus plaisirs, également comme pensionnaire de la musique de la chambre, de 1667 à 1719. D'autres encore, citées et parfois louées par les mémorialistes et les gazettes, ne nous sont connues que par cette source – les chanteuses de l'Académie royale de musique qui paraissent à la cour sont dans ce cas –, renforcée plus tard par des indications comptables. Une Saint-Christophe, par exemple, serait entrée dès 1645 et apparaît de 1663 à 1682 sur les comptes des menus plaisirs²⁰.

Les musiciennes ordinaires du roi : une institutionnalisation tardive et partielle

Les premiers temps, c'est-à-dire, *grosso modo*, durant le règne personnel de Louis XIV, les chanteuses n'ont donc aucune réalité formelle, bien qu'elles participent, de plus en plus, semble-t-il, aux activités musicales de la cour, et que leurs qualités soient reconnues et louées par les gazetiers et les mémorialistes.

L'institutionnalisation tardive des musiciennes à la chambre

Malgré une réduction des effectifs de musiciens, une présence féminine est formellement reconnue pendant la Régence : l'*État de la France* de 1718 intègre quatre demoiselles au sein d'un ensemble musical réuni provisoirement en un seul corps, pour répondre aux nécessités d'économie et à l'installation aux Tuileries²¹. L'*État* de 1722 les oublie, mais répare en partie la chose par un *erratum* : « ajoutez deux Musiciennes de la Chambre, par Brevet du 12 Mars 1722 à chacune 1 000 livres d'appointemens, les Demoiselles [Le] Maure & Hermance »²². Il est vrai qu'à cette époque d'incertitude les présences féminines n'apparaissent guère que dans les comptes des menus plaisirs. En 1717, on rencontre ainsi quatre « filles » parmi les chanteurs (Milles Chappe, Des Enclos, Couperin et Bury²³) et pas moins de treize parmi les vétérans, ce qui atteste une situation antérieure dans laquelle les chanteuses étaient présentes de façon continue, sans nécessairement être couchées sur les rôles de la chambre²⁴.

¹⁹ Après cette date, l'*État de la France* indique pendant dix ans que « la place de M^{lle} de la Barre n'est pas remplie », ce qui souligne l'aspect encore exceptionnel de ces places.

²⁰ Y. de Brossard, *op. cit.*, p. 191 pour la date d'entrée précoce ; M. Benoit, *Musiques de cour, op. cit.*, *passim*, pour les comptes.

²¹ *Recherches*, vol. XXX, p. 304. La mort de Louis XIV et le départ pour Paris ont permis de mettre nombre de musiciens du roi à la vétéranse, quitte à les rappeler pour les occasions extraordinaires. Certains vétérans ont accepté de servir quelque temps sans rémunération dans l'espoir, vain semble-t-il, d'être réintégrés : Norbert Dufourcq et Marcelle Benoit, *Dix années à la Chapelle royale de Musique d'après une correspondance inédite (1718-1728)*, Paris, Picard, 1957, p. 33. L'étude la plus récente sur cette période ne s'intéresse guère aux musiciens : Laurent Lemarchand, *Paris ou Versailles ? La monarchie absolue entre deux capitales (1715-1723)*, Paris, Éditions du CTHS, 2014.

²² *Recherches*, vol. XXX, p. 315 ; M. Benoit, *Musiques de cour, op. cit.*, p. 324 pour les brevets.

²³ On rencontre les deux premières en octobre 1698, lors de représentations de *Mélicerte* avec Milles Bastaron et Varango, dont c'est la seule apparition (M. Benoit, *Musiques de cour, op. cit.*, p. 163).

²⁴ *Ibid.*, p. 285-290 (ici p. 288 et 290).

Marcelle Benoit a ainsi pu identifier, outre Mlle de Cercamanan, active jusqu'en 1719, Geneviève Brion, qui obtient du roi une pension de 1 200 livres en 1714 « en considération des services qu'elle rend en sa musique *depuis plusieurs années* »²⁵, alors qu'elle n'était apparue nulle part auparavant.

Lors de la représentation du ballet de *Cardenio*, dansé par le roi Louis XV, âgé de dix ans, dans la grande salle des Tuileries en 1720, Mlle Bury chante avec Mlle Antier, sans paiement supplémentaire, « estant pensionnaires du roi », tandis que Milles Hermance et Lizarde touchent 15 livres pour chacune des dix représentations²⁶.

L'*État de la France* de 1727 (comme celui de 1736) précise que Milles Le Maure et Hermance ont été rejointes le 25 juillet 1722 par Hortense Desjardins, et en avril 1724 par Mlle Lambert²⁷. Or Marguerite Gabrielle Lizarde a également reçu un brevet le 29 juillet 1722, mais ne laisse plus de traces par la suite²⁸. Dans le même temps, Anne Dorothee des Fontaines, veuve Le Peintre, obtient que sa fille Marguerite Dorothee lui succède comme ordinaire de la musique, « en considération [de ses] longs services »²⁹.

À compter du 1^{er} janvier 1729, six chanteuses sont appointées comme musiciennes de la chambre et le chanteur François Blouquier obtient un brevet de « Maître à chanter des filles de la Musique de la Chambre du Roi » pour « enseigner le chant aux demoiselles de la Musique de la Chambre et les mètre en état de servir a ses concerts et balets »³⁰. C'est le début de recrutements en nombre dont témoigne l'*État de la France* de 1749 : il dénombre dix-neuf « Demoiselles chantantes » qui reçoivent entre 500 et 1 500 livres de gages³¹. Elles représentent 39 % des chanteurs de la chambre et plus de 22 % du total de l'effectif.

À cette époque, les femmes ont également fait leur apparition parmi les instrumentistes, mais de façon tout à fait marginale. Antoinette Marguerite Couperin tient le clavecin depuis 1730, date à laquelle, à la demande de son père François Couperin, elle a suppléé Jean-Baptiste Henry d'Anglebert, âgé et infirme³². Onze ans plus tard, alors que la charge est supprimée, Mlle Couperin continue d'en exercer les fonctions par commission et ce, jusqu'à la suppression

²⁵ *Ibid.*, p. 259. C'est moi qui souligne.

²⁶ *Ibid.*, p. 313. Mlle Antier, reçue par brevet du 2 juin 1721, est également actrice chanteuse à l'Académie royale de musique qui fournit à cette occasion l'ensemble des chœurs, dont une douzaine de demoiselles (parmi lesquelles sa sœur cadette). Rappelons qu'à son origine, dans les années 1670, l'Académie royale de musique répétait et représentait à la cour les œuvres données ensuite à Paris. Si le lien s'est distendu par la suite, la présence de la cour à Paris explique celle des chœurs de l'Opéra dans le spectacle royal de 1720.

²⁷ *Recherches*, vol. XXX, p. 329 pour 1727 ; p. 341 pour 1736 ; M. Benoit, *Musiques de cour, op. cit.*, p. 340 pour le brevet de Mlle Lambert du 2 avril 1724.

²⁸ M. Benoit, *Musiques de cour, op. cit.*, p. 325.

²⁹ *Ibid.*, p. 342.

³⁰ *Ibid.*, p. 385-386. Les sept brevets portent la même date (27 décembre 1728). Remarquons que ces recrutements n'apparaissent pas dans l'*État de la France* de 1736.

³¹ *Recherches*, vol. XXX, p. 353. Ce qui a incité Florence Launay à avancer que les chanteuses de la chambre étaient mieux payées que leurs collègues masculins, oubliant que la quasi-totalité de ces derniers servaient aussi à la chapelle (F. Launay, *op. cit.*, p. 48).

³² M. Benoit, *Musiques de cour, op. cit.*, p. 413, brevet de survivance du 16 février 1730.

des offices de la musique, par l'édit de 1761³³. Elle est rejointe à partir de 1738 (d'après le duc de Luynes) par les trois sœurs de Caix, virtuoses de la viole de gambe comme leur père et leur frère, portées elles aussi sur la liste des vétérans en 1761³⁴.

À compter de la réunion de la musique de la chapelle et de la chambre en 1761, on compte entre une douzaine et une vingtaine de « demoiselles », « servant tant au Concert de la Reine qu'aux Opéra [*sic*] & aux Fêtes d'éclat »³⁵. Ce titre, réducteur, de « Demoiselles du concert de la reine »³⁶ semble éluder leur appartenance à la musique du roi, comme si des chanteuses devaient officiellement être au service d'une princesse, celui du roi étant réservé aux hommes. L'édit de mai 1782, qui vise avant tout aux économies, réduit leur effectif à huit, nombre qui demeure invariable jusqu'en 1792. À ces choristes s'ajoutent, pour chanter les soli, les principales chanteuses de l'Opéra, jamais plus de six à la fois, trois à partir de 1782.

En définitive, malgré une grande discrétion, la proportion de musiciennes semble n'être jamais descendue en dessous de 10 % de l'effectif total, proportion plancher atteinte en 1782-1792. En 1749, nous l'avons vu, un gros tiers des musiciens de la chambre étaient des femmes, y compris les « vétérantes non réformées », c'est-à-dire toujours susceptibles d'être rappelées pour les grandes occasions. La proportion est sensiblement la même dans l'*État actuel* de 1767³⁷. Bêche précise toutefois que parmi les vétérantes, « il y en avoit plusieurs qui n'avoient jamais servis du tout et que personne ne connoissoit »³⁸. Il est exact qu'on y a inscrit des filles et des veuves de musiciens ayant obtenu la réversion de la pension de leur défunt père ou époux. Cette situation, qui se rencontre dans toutes les listes de vétérans de la musique, rend plus complexe le repérage des musiciennes.

Des chanteuses à la chapelle

Reste la question de la présence féminine à la chapelle. Officiellement, nous l'avons vu, les chanteuses n'y sont pas les bienvenues, mais la mélomanie de

³³ Brevet du 25 novembre 1741 publié par Roberte Machard, « Les musiciens en France au temps de Jean-Philippe Rameau d'après les actes du Secrétariat de la Maison du Roi », *Recherches*, vol. XI, 1971, p. 69.

³⁴ N. Dufourcq (éd.), *op. cit.*, p. 63 (pour la réception de l'aînée en 1738) et 147 (pour son décès en 1751) ; Paris, Archives nationales (AN), O¹ 842, pour les vétérances.

³⁵ C'est ainsi que les présente, avec les chanteurs et instrumentistes de l'Opéra, l'*État actuel de la Musique du roi et des trois spectacles de Paris*, Paris, Vente, 1768, p. 12-13. Cette publication, annuelle entre 1767 et 1778, constitue la principale source d'information sur la musique du roi avant 1781, en l'absence de listes conservées dans les archives royales.

³⁶ Sur le concert de la reine, durant la période où il est placé sous l'égide de Marie Leszczyńska : David Hennebelle, *Les Concerts de la Reine (1725-1768)*, Lyon, Symétrie, 2015.

³⁷ *État actuel...*, *op. cit.*, 1767, p. 10 et 14. On y compte en effet 23 chanteuses en exercice (soit près de 30 % du total), y compris les solistes de l'Opéra, et 28 vétérantes.

³⁸ *Notes des frères Bêche sur la Musique du roi*, Paris, Bibliothèque nationale de France (BNF), Musique, Rés. F 1661, p. 32. Ces notes manuscrites, rédigées entre 1768 et 1778 par Marc François Bêche, chantre à la chapelle, sont empreintes d'une évidente misogynie qui lui fait écrire qu'on a recruté après 1762 « une quantité prodigieuse de femmes, dont la majeure partie ettoit tout a fait inutile » (*Ibid.*, p. 32).

Louis XIV, son goût pour les belles voix et la considération qu'il porte à ses musiciens et à leurs familles l'incitent à autoriser certaines d'entre elles à s'y faire entendre. Les rôles de la chapelle et les *États de la France* sont muets sur le sujet ; il faut donc chercher les informations chez les mémorialistes ou dans des partitions conservées.

Dès 1656, Jean Loret évoque à plusieurs reprises des offices de Ténèbres, chantés par les musiciens de la chapelle et de la chambre, parmi lesquels brillent Milles Dupuy, La Barre et Cercamanan³⁹. De fait, les réunions ponctuelles des effectifs des deux groupes lors de cérémonies extraordinaires permettent aux chanteuses de paraître à l'église. En aucun cas, toutefois, elles ne sont officiellement reçues à la chapelle : il s'agit d'un simple usage qui plait au roi et qui continue « jusque sous le règne de Louis XV »⁴⁰. L'abbé Oroux, qui le déplore, fait démarrer cette pratique du temps où Michel Richard de Lalande devient sous-maître de la chapelle, en 1683 :

Il avoit une femme & deux filles dont la voix étoit très-belle. Elles avoient été reçues pour chanter aux appartemens dans les ballets & les concerts de la Cour. Le Roi qui aimoit à les entendre, permit qu'elles chantassent encore à la Chapelle des récits qu'on composoit exprès pour elles⁴¹.

De fait, deux motets de Lalande, copiés par le garde de la bibliothèque de la musique du roi, André Danican Philidor, en 1689-1690⁴², débutent par un récit de dessus⁴³ destiné à « M^{lle} Delalande », qui, étant donné la date, ne peut être qu'Anne Rebel, l'épouse du compositeur⁴⁴, témoignant sans ambiguïté de la participation de la fameuse chanteuse à la messe du roi dès les années 1680. En outre, Louis XIV, charmé en 1702 et 1704 par les voix des deux filles du couple, Marie-Anne et Jeanne, « souhaite qu'elles chantassent souvent à sa Messe » et leur octroya une pension de 1 000 livres en 1706. Jusqu'à l'épidémie de variole qui les emporta toutes deux en 1711, elles participèrent souvent à la messe du souverain. Un recueil de récits de motets « qui ont esté chantez à la chapelle du roy par M^{rs} et M^{lles} de Lalande, au nombre desquelles ses filles Jeanne et Marie-

³⁹ À partir de 1656, le poète Jean Loret (1595-1665) publie une gazette rimée hebdomadaire, *La Muse historique*, qui fournit des informations précieuses sur les manifestations musicales du temps. Sébastien Gaudelus, *Les offices de Ténèbres en France 1650-1790*, Paris, CNRS éditions, 2005, p. 93.

⁴⁰ Abbé Étienne Oroux, *Histoire ecclésiastique de la Cour de France, où l'on trouve tout ce qui concerne l'histoire de la chapelle et des principaux officiers ecclésiastiques de nos rois*, Paris, Imprimerie royale, 1776-1777, t. II, p. 523.

⁴¹ *Ibid.*, p. 522-523.

⁴² Versailles, Bibliothèque municipale, Ms mus 10 (*Exaudi Deus*, S24) et 15 (*Christe redemptor*, S21).

⁴³ De nos jours, nous dirions plutôt un air de soprano.

⁴⁴ Le doute de Lionel Sawkins sur l'identification d'Anne Rebel (Lionel Sawkins, *A Thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande (1657-1726)*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 141) me paraît infondé, au regard des usages du temps : mademoiselle peut parfaitement désigner une femme mariée.

Anne » en porte témoignage⁴⁵. À la même époque, Marguerite Louise Couperin se faisait également entendre, avec Marie Chappe, dans des motets de la composition de son illustre cousin germain François Couperin⁴⁶, dont elle avait chanté un verset à sa réception en 1702⁴⁷. On retrouve ces deux chanteuses dans les parties de dessus de récit du premier chœur de la *Messe à deux chœurs* de Desmarest, copiées par Philidor pour le comte de Toulouse en 1704, ou dans la partition du motet *Domine ne in furore* du même compositeur⁴⁸.

La présence féminine à la chapelle doit donc beaucoup au goût du roi et, durant la Régence, à la réunion provisoire de la chambre et de la chapelle – ainsi que, vraisemblablement, au goût personnel du régent, Philippe d'Orléans, mélomane comme son oncle et musicien à ses heures. Mais elle demeure ponctuelle et limitée à quelques personnalités éminentes et « modestes »⁴⁹, sans que jamais l'usage de faire chanter les demoiselles durant la messe du roi ne soit institué. Au contraire, il semble que le retour à Versailles, en juin 1722, ait sonné le glas des femmes à la tribune de la chapelle. Certes, le *Mercure* de juillet 1722 annonce qu'Hortense Desjardins « a été reçue le 25. de ce mois dans la Musique de la Chapelle & de la chambre du Roy, après avoir chanté à la Messe, en présence de S. M. le verset *Benedictus Dominus* du Pseaume 123⁵⁰ que chante ordinairement le sieur Pachini [Antonio Paccini, castrat]⁵¹ », mais c'est la dernière mention du genre et un recours régulier aux chanteuses pour la chapelle ne semble pas avoir été envisagé⁵². Au contraire, pour pallier le départ en retraite de trois castrats en 1719, on en a recruté trois nouveaux, situation reproduite en 1737 et en 1747.

⁴⁵ *Motets de feu M^r De La Lande [...] avec un discours sur la Vie et les Œuvres de l'Autheur [...]*, gravé par L. Hue, 1^{er} livre, Paris, veuve Boivin, 1729, BNF, Musique, Vm¹ 1117, p. 4 ; brevets des deux pensions, datés du 12 avril 1706 (M. Benoit, *Musiques de cour, op. cit.*, p. 201) ; le recueil de récits et la première audition de l'aînée des filles en 1702 sont cités par A. Maral, *op. cit.*, p. 79-80.

⁴⁶ Ainsi que l'attestent les indications des chanteuses dans trois recueils publiés : *Quatre versets d'un motet composé et chanté par ordre du roi en Mars 1703*, Paris, Christophe Ballard, 1703 ; *Sept versets du motet composé de l'ordre du roy et chanté à Versailles le... Mars 1704*, Paris, Christophe Ballard, 1704 ; *Sept versets du motet composé de l'ordre du roy et chanté à Versailles le... Mars 1705*, Paris, Christophe Ballard, 1705.

⁴⁷ Précision apportée dans *Quatre versets... 1703, op. cit.*, p. 25 : « Verset du Motet de l'année dernière, chanté par Mademoiselle COUPERIN, à sa Reception ». Aucune trace de cette réception par ailleurs.

⁴⁸ BNF, Musique, Rés. F 1681, cité par Xavier Janot, « La messe à deux chœurs », dans J. Duron et Y. Ferraton (dir.), *Henry Desmarest (1661-1741). Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 375. Dans le motet (BNF, Musique, Rés. F 928), « M^{elle} Couprin » apparaît à la page 72 pour un récit de dessus.

⁴⁹ C'est Jean Laurent Le Cerf de La Viéville (1674-1707) qui souligne, dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (Bruxelles, 1704-1706), la modestie des chanteuses à la chapelle, comme pour souligner sa gêne face à leur présence en ce lieu (A. Maral, *op. cit.*, p. 80).

⁵⁰ Motet de Michel Richard de Lalonde, *Nisi quia Dominus*, S26, révisé vers 1720.

⁵¹ *Mercure*, juillet 1722, p. 206.

⁵² On ignore si les chanteuses participèrent aux cérémonies du sacre en octobre 1722 et du mariage en septembre 1725, où les forces de la chambre et de la chapelle furent réunies. C'est d'autant moins probable pour le voyage à Reims que certains témoignages évoquent un groupe restreint : 52 personnes selon le vétéran Louis Langers, qui regrette qu'aucun de ses semblables n'ait été convié, mais faut-il croire quelqu'un qui s'est avéré un fieffé menteur sur d'autres points ? (N.

En 1762, après le départ à la retraite de trois des plus éminents sopranistes, « les premiers gentilshommes de la chambre [avaient conçu] un projet d'admettre des femmes à la chapelle tant pour les chœurs que pour les reçons », mais « ce projet n'a pas eu lieu parce que le Roy ne l'a pas voulu »⁵³. Cette décision réjouit Bêche, chantre de la chapelle, qui trouvait l'idée indécente et les femmes fort coûteuses par les « modiques services que l'on en auroit tiré, soit par les incommodités de tous les mois, soit par les couches, soit par l'indolence perpétuelle et le caprice naturel des femmes, en vérité ce projet la n'avoit pas le sens commun. Grâce à dieu il n'a pas réussi »⁵⁴. Oroux confirme que les femmes n'ont toujours pas reparu à la chapelle en 1777⁵⁵. Que certaines parties vocales des motets de Giroust, maître de musique de la chapelle à partir de 1775, portent les noms de chanteuses ne doit pas nous faire croire à leur retour en ce lieu. En effet, ces noms, qui apparaissent uniquement sur des œuvres antérieures à 1775, sont ceux de chanteuses du Concert spirituel. Établi à Paris depuis 1725, cet organisme de concerts publics, qui programme souvent des motets de Giroust à partir de 1767, dispose en effet d'un chœur mixte, dont les voix aiguës sont chantées par des femmes et quelques faussets⁵⁶. Lorsque, à partir de 1775, ces mêmes œuvres sont exécutées à la chapelle royale, les voix aiguës sont confiées à des sopranistes masculins (Italiens ou jeunes garçons) dont les noms sont inscrits sur les parties de premier et de second dessus⁵⁷.

Dufourcq et M. Benoit, *op. cit.*, p. 35). L'hypothèse de Jean-Paul Montagnier sur la présence de douze chanteuses au sacre n'est guère convaincante (J.-P. Montagnier, « Réflexions sur *Le Sacre de Louis XV* d'Antoine Danchet », dans Y. Ferraton (dir.), *Itinéraires musicaux en Lorraine. Sources, événements, compositeurs*, Langres, Dominique Guéniot éditeur, 2002, p. 177-179).

⁵³ *Notes des frères Bêche, op. cit.*, p. 106. C'est malheureusement notre unique source sur cette proposition.

⁵⁴ *Ibidem*. Ailleurs, Bêche précise que Louis XV trouve qu'il serait « indécent » de laisser chanter à la messe les vedettes de l'Opéra paraissant aux spectacles de la cour, hommes et femmes confondus, ce qui montre que le sexe n'est pas seul en cause (*ibid.*, p. 53). Notons toutefois qu'en 1783, les solistes masculins d'un motet de Gossec donné à la chapelle sont venus de l'Opéra (AN, O¹ 622, n° 28).

⁵⁵ É. Oroux, *op. cit.*, p. 523.

⁵⁶ Sur le Concert spirituel, Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel*, Paris, Société française de musicologie, 2000 (qui date en réalité du début du XX^e siècle) demeure valable, mais a été renouvelé par la thèse de Beverly Wilcox, *The Music Libraries of the Concert Spirituel: Canons, Repertoires, and Bricolage in Eighteenth-Century Paris*, PhD, University of California, Davis, 2013, en partie publiée : « The Music Libraries of the Paris Concert Spirituel: A Commerce in Masterworks (1734-1778) », *Revue de musicologie*, 2012, n° 98, p. 363-404.

⁵⁷ John Douglas Eby, *François Giroust (1737-1799) and the late grand motet in French church music*, thèse, Londres, Faculté de musique, King's College, 1986, *passim*. Par exemple, le *Super flumina* primé au concours du Concert spirituel en 1767 (p. 285), le *Diligam te* de 1772 (p. 295) ou le *Confitebor tibi* de 1773 (p. 299). Le fonds dit « de la musique du roi », anciennement conservé au conservatoire, désormais au département Musique de la BNF (séries H et L), regroupe en effet du matériel issu d'autres sources, dont le Concert spirituel, mélange parfois trompeur sur la réalité des chanteurs employés à la chapelle.

Musiciennes et musiciens du roi : un petit monde

Les exemples des Lalande et des Couperin l'ont montré plus haut : chez les femmes comme chez les hommes, la musique du roi est souvent affaire de famille. On s'épouse au sein de ce groupe, entre collègues, avec les filles de collègues ; les filles succèdent parfois à leur mère ou à leur tante ; dans tous les cas, le terreau familial favorable préside à une éducation musicale précoce qui permet aux jeunes filles les plus douées de se produire à la cour à l'orée de l'âge adulte.

Les origines des musiciennes du roi

La question des origines familiales des musiciennes est assez complexe à dénouer en dehors des cas fameux évoqués plus haut. En effet, hormis quelques chanteuses qui succèdent à leur mère, pour lesquelles le brevet de nomination précise cette origine, ou d'autres qui apparaissent à l'occasion de la réversion d'une pension royale octroyée à leur père, mère ou autre membre de la famille, les liens familiaux n'émergent souvent qu'incidemment ou après des recoupements permis par une recherche approfondie dans les archives notariales et les registres paroissiaux.

Au sein du corpus retenu ici (160 noms), une cinquantaine de femmes ont des liens avérés (pour 41 d'entre elles) ou supposés avec d'autres musiciens du roi. Par la suite, nous observerons surtout ces 41 musiciennes.

La moitié d'entre elles ont au moins un parent membre de la musique du roi, généralement leur père. Sept chanteuses sont nées d'un couple de musiciens du roi : les deux Lalande sont les plus anciennes, suivies par Marie Pièche (une famille qui fournit trois générations de musiciens du roi), Hortense Desjardins et Marguerite Dorothée Le Peintre, puis, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, Claude Daigremont et Marie Adélaïde Godonnesche. La plupart d'entre elles (21 sur les 41) ont également un frère ou une sœur (parfois les deux) qui sert dans la musique. Anne Chabanceau de La Barre est dans ce cas : fille de Pierre, illustre organiste et claveciniste en poste dès le règne de Louis XIII, elle côtoie quatre frères et un cousin germain, tous musiciens au service de Louis XIV. Dans la génération suivante, Madelaine et Marguerite Pièche, filles du flûtiste Pierre Pièche, ont quatre frères musiciens du roi. Leur nièce Marie, fille de Pierre Pièche (fils du précédent) et de Geneviève Brion, chanteuse de la chambre du roi, a un frère flûtiste, également prénommé Pierre. Tandis que Madeleine convole avec le violoniste Sébastien Huguenet, Marguerite épouse son collègue Jacques de Brienne, basse-taille de la chapelle, à qui elle donne un fils qui acquiert une charge de musette du Poitou à l'écurie – il n'est pas certain qu'il soit réellement musicien, car ces offices sont peu contraignants et deviennent vite des sinécures.

Dès lors, une seule est assurément à la fois fille, épouse, sœur et mère de musiciens du roi : Anne Rebel est la fille de Jean Rebel, la sœur de Jean Féry Rebel, la tante de François Rebel, l'épouse de Lalande et la mère des deux chanteuses déjà citées. Sans leur mort prématurée, il est vraisemblable que ces dernières auraient permis de continuer la lignée.

Les mariages avec des collègues ne sont pas rares : la moitié de nos 41 musiciennes ont épousé un musicien du roi, parfois tardivement. C'est le cas de Marie Mercier, qui fait carrière à la chambre sous le nom d'Yard (ou Hyard), celui

de son premier époux, organiste à Versailles. Après la mort de celui-ci, alors qu'elle est vétérante, elle convole à presque 60 ans avec le violoncelliste Joseph Hérán Dubuisson, veuf lui aussi⁵⁸. Deux anciens collègues, qui ont sans doute appris à se connaître par de longues années de services partagés, adoucissent ainsi leurs vieux jours : leur vie commune dure une décennie, avant que la chanteuse ne devienne veuve à nouveau.

On peut penser par ailleurs que le recrutement de certaines musiciennes est facilité par leur mariage avec des musiciens du roi. En juillet 1770, Françoise Davantois de Beaumont débute à l'Académie royale de musique dans un monologue à l'occasion duquel « on lui trouve du maintien, & un bel organe »⁵⁹. Au mois d'avril suivant, elle tient un petit rôle dans l'*Alcione* de Marais⁶⁰ et le 1^{er} novembre, au Concert spirituel, elle chante « avec goût *Deus, Deus meus*, petit motet de M. l'abbé Giroust »⁶¹. L'année suivante, elle se produit devant la cour à Fontainebleau, dans les chœurs, avec quelques « Demoiselles de la Musique » et des collègues de l'Opéra⁶². À partir de 1773, et jusqu'en 1775, l'*État actuel...* la signale parmi les « actrices des rôles » de l'Opéra⁶³ et elle chante en effet celui d'une Grecque dans *Iphigénie en Aulide* de Gluck⁶⁴. Dans l'édition de 1777, elle réapparaît, sous le nom de Giroust – elle a entre temps épousé François Giroust, l'« abbé » de 1771, mais la date exacte de cette alliance a jusqu'à présent échappé à toutes les investigations –, parmi les demoiselles du « Service des Opéra [*sic*] & Concerts du Roi »⁶⁵, avant d'obtenir sa retraite de musicienne ordinaire de la chambre à compter du 1^{er} janvier 1777⁶⁶. Comme son époux est devenu, en 1775, maître de musique de la chapelle, il pourrait avoir joué un rôle dans son entrée à la musique du roi.

Quoi qu'il en soit, les alliances renforcent les liens entre les musiciens du roi, mais également avec le reste de la cour, donnant naissance à de véritables réseaux.

Réseaux et appuis : les entrelacs complexes autour des musiciennes du roi

Avoir de la famille à la cour semble jouer un rôle non négligeable dans l'accession aux fonctions musicales, de manière directe (un petit mot soufflé à

⁵⁸ Contrat de mariage de Joseph Hérán Dubuisson avec Marie Mercier veuve Hyard, AN, Minutier central, CVIII, 508, 16 juin 1754.

⁵⁹ *Mercure de France*, juillet 1770, 2nd vol., p. 157. Dans l'*Avantcoureur*, 1770, n° 29 (16 juillet), p. 460, on lit : « elle a une belle voix, & elle a reçu des encouragemens & des applaudissemens dus aux espérances qu'elle donne ».

⁶⁰ *Mercure de France*, juin 1771, p. 175.

⁶¹ *L'Avantcoureur*, 1771, n° 44 (4 novembre), p. 699.

⁶² *Alphée et Aréthuse. Représenté, devant Sa Majesté, à Fontainebleau, le Jeudi 5 Novembre 1772*, livret d'Antoine Danchet, musique d'Antoine Dauvergne, Paris, Ballard, 1772, liste des « personnages chantants dans les chœurs ».

⁶³ *État actuel...*, *op. cit.*, 1773, p. 57 ; 1774, p. 51 ; 1775, p. 29 ; voir aussi *Anecdotes dramatiques*, Paris, veuve Duchesne, 1775, t. III, p. 562.

⁶⁴ François-Louis Gand Le Bland du Roulet [musique de Gluck], *Iphigénie en Aulide. Tragédie-opéra en trois actes, représentée pour la première fois par l'Académie-royale de musique, le Mardi 12 avril 1774*, Paris, Delormel, 1774, p. 4.

⁶⁵ *État actuel...*, *op. cit.*, 1777, p. 13.

⁶⁶ AN, O¹ 676, n° 480.

l'oreille d'un surintendant ou d'un maître) ou indirecte, par le jeu des clientèles ou des relations d'affaires entre des courtisans et des domestiques auliques.

Marie-Jeanne Lemièrre, qui triomphe à l'Opéra et au Concert spirituel dès 1750, est recrutée comme première chanteuse de la « musique du roi de Paris »⁶⁷, en 1761. On peut imaginer qu'elle n'est pas pour rien dans le recrutement de ses deux jeunes frères au sein de l'orchestre en 1770. On voit mal en tout cas quelle influence leur père perruquier à Paris aurait pu avoir...

Chez les Camus, enfants d'un marchand de vin employé dans les vivres, le recrutement en 1760 d'Antoine et de Pierre Louis, respectivement haute-contre et violon, semble découler d'une bonne implantation paternelle à la cour, en plus d'indéniables qualités musicales. Par la suite, Marie, reçue au concert de la reine en 1763, bénéficie vraisemblablement du succès de ses frères et de la possibilité qu'ils ont de prévenir leur sœur de la vacance d'une place, mais aussi (surtout ?) de proposer son nom à leurs supérieurs. Les fratries ne sont pas rares au sein de la musique du roi et, bien qu'aucun indice tangible ne vienne le corroborer, les liens collatéraux semblent jouer un rôle non négligeable dans les mécanismes du recrutement. Ainsi, alors qu'Anne Camus, la benjamine qui n'est pas musicienne, épouse en 1767 Jacques Eustache Delcambre, alors « musicien à Lille », celui-ci est recruté parmi les violonistes de la musique dès l'année suivante – et il y sera rejoint par leur fils en 1786.

Dès lors, les alliances entre familles de musiciens, mais aussi entre domestiques (au sens large) de la maison du roi ou de celles des princes, peuvent être comprises à la fois comme le résultat de contacts sociaux réguliers et comme les pièces constitutives d'une stratégie dans laquelle les places de musiciens du roi, bien que n'étant plus des offices⁶⁸, s'apparentent à des investissements patrimoniaux.

Chez les organistes, dont les modes de recrutement sont aussi divers qu'inconstants⁶⁹, on connaît plusieurs successions réglées par le mariage d'une fille ou de la veuve du titulaire avec le successeur – même sans aller jusqu'à Lubeck, où Mattheson (parfois confondu, à tort, avec Bach) se voit proposer la fille de Buxtehude avec la tribune paternelle en dot⁷⁰. Ainsi, Jean Landrin succède à son beau-père Gabriel Garnier d'abord aux Invalides, puis à la chapelle de Versailles⁷¹. Nicolas Hubert Paulin, soucieux de conserver dans sa famille les orgues de Notre-Dame de Versailles et de la chapelle royale, obtenus par son

⁶⁷ Ainsi nomme-t-on l'ensemble des artistes de l'Académie royale de musique (chanteurs et instrumentistes) qui servent à la cour lors des spectacles : les chanteurs et chanteuses tiennent les rôles principaux, les instrumentistes font office de chefs de pupitres. Comme ces musiciens n'interviennent pas à la chapelle, on les appelle parfois musiciens de la chambre.

⁶⁸ En effet, l'édit d'août 1761 créant la musique du roi a par la même occasion supprimé tous les offices musicaux, dont la plupart étaient semestriels, à la réserve de deux charges de surintendant et de quatre charges de maître (deux de la chapelle et deux de la chambre). Cette décision répond à des considérations financières, mais aussi à un souci de rationalisation et d'efficacité (certains officiers qui n'étaient plus en état de servir ont été mis à la retraite).

⁶⁹ Norbert Dufourcq, *Le livre de l'orgue français*, t. V : *Miscellanea*, Paris, Picard, 1982, p. 208-213.

⁷⁰ Gilles Cantagrel, *Le moulin et la rivière. Air et variations sur Bach*, Paris, Fayard, 1998, p. 136.

⁷¹ N. Dufourcq, *op. cit.*, 1982, p. 272.

mariage avec la veuve Marchand, accepte que le jeune organiste Jean-Jacques Le Bourgeois lui succède, à la condition expresse qu'il prenne sa fille pour épouse⁷². On touche ici aux limites de notre sujet : être fille ou sœur de musicien du roi peut impliquer une alliance stratégique, mais pas nécessairement une carrière musicale. Ainsi, lorsque la fille du musicien du roi Blouquier, qui ne sera elle-même jamais musicienne, épouse François Joseph Filleul, celui-ci est qualifié de valet de chambre du duc de Chartres, mais il intègre la chapelle quelque temps plus tard, par l'entremise de son beau-père, membre très actif et sans doute très influent de la musique⁷³.

Le cas de Geneviève Brion permet de nuancer le poids de l'implantation familiale dans le recrutement. Née vers 1665, elle entre très jeune au service de Mlle de Guise en 1678, comme femme de chambre et chanteuse – à ce titre, elle est nommée sur plusieurs partitions de Marc-Antoine Charpentier. Elle y sert au moins jusqu'en 1688 et y rencontre vraisemblablement le flûtiste Pierre Pièche, qu'elle épouse en août 1690. Il est pour l'heure impossible de connaître la date exacte de son entrée à la musique de la chambre du roi (sa première occurrence dans les archives royales, évoquée plus haut, date de 1714 et concerne une pension) et donc bien difficile de dire si cette promotion est due à l'implantation de la famille Pièche au sein de la musique du roi ou à l'influence de sa première employeuse, les deux hypothèses n'étant, au demeurant, nullement contradictoires⁷⁴.

Durant près d'un siècle et demi, les musiciennes du roi constituent un ensemble restreint et presque exclusivement limité à un unique aspect de la pratique musicale : le chant. On peut se souvenir à cet égard que, jusqu'à une période très récente, les grands orchestres symphoniques étaient exclusivement masculins, avançant des arguments somme toute assez proches de ceux du XVIII^e siècle⁷⁵. Indécence ou inconvenance, indispositions récurrentes, risques de grossesse, faiblesse de caractère, les raisons énoncées par Bêche ont été citées plus haut. Or, si lui n'en fait pas mystère, l'abbé Oroux et, avant eux, Le Cerf de La Viéville sont moins explicites, tout en semblant animés de la même misogynie – il est vrai

⁷² Marcelle Benoit, « Une dynastie de musiciens versaillais : les Marchand », *Recherches*, vol. I, 1960, p. 125.

⁷³ Contrat de mariage de François Joseph Filleul avec Élisabeth Françoise Anne Blouquier, Montigny-le-Bretonneux, archives départementales des Yvelines, 3E 45/84, 14 novembre 1733 : la présence de l'évêque de Rennes, maître de la Chapelle, atteste l'influence du père de la future, pourtant absent, retenu à Fontainebleau par son service. Blouquier est chargé, depuis 1729, d'enseigner le chant aux demoiselles de la chambre et il apparaît très souvent dans les comptes des menus plaisirs : il s'occupe de régler toutes sortes de détails concernant les spectacles (M. Benoit, *Versailles et les musiciens du roi*, *op. cit.*, p. 255).

⁷⁴ Sur Geneviève Brion, ses liens avec les Guise et son mariage : Patricia Ranum, « A Sweet Servitude: A Musician's Life at the Court of M^{lle} de Guise », *Early Music*, vol. 15, n° 3, p. 346-360. Voir aussi Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 2004, *passim*.

⁷⁵ C'était le cas jusqu'en 1997 pour l'orchestre philharmonique de Vienne dont, il est vrai, le fonctionnement autogéré a dû jouer : Christian Merlin, *Au cœur de l'orchestre*, Paris, Fayard, 2012, p. 126 et, pour les arguments, dont le problème posé par les congés de maternité, p. 129.

que leurs écrits furent publiés, alors que Bêche, dans ses notes restées manuscrites, pouvait donner libre cours aux arguments les plus primaires. Néanmoins, lorsque le premier consul Bonaparte décide, en 1802, de reconstituer une chapelle consulaire (devenue ensuite impériale), qui doit accompagner les offices dominicaux, les femmes y sont admises sans discussion. La question de la convenance ou de la décence semble donc ne plus faire obstacle à une présence féminine au sein de la chapelle. Malgré une remise en cause fugace en janvier 1815, à l'occasion de la restauration d'une « Musique de la chapelle du roi », les femmes reprennent définitivement leur place dans cet ensemble après les Cent Jours, le recours aux jeunes garçons et aux faussets n'ayant pas apporté satisfaction. L'indécence, à nouveau avancée⁷⁶, cède donc définitivement devant la recherche pragmatique de l'efficacité musicale. Pourtant, durant cette période, aucune musicienne de l'Ancien Régime n'est venue réclamer un emploi dans la nouvelle chapelle ou une pension de retraite, contrairement à quelques-uns de leurs collègues masculins⁷⁷. Il est peu vraisemblable qu'elles soient toutes décédées pendant les deux décennies écoulées. Sont-elles résignées ? Il faut garder à l'esprit que, hormis les vedettes de l'Opéra qui venaient interpréter leurs rôles à la cour, les « Demoiselles de la musique » habitaient Versailles, se cantonnaient à chanter dans les chœurs et étaient de ce fait inconnues dans la capitale, handicap majeur lorsqu'il fallut y chercher des emplois après le 10 août 1792. La situation s'était au demeurant dégradée depuis quelques années, avec la raréfaction des spectacles à la cour, qui disparaissent totalement à partir de l'installation de la famille royale aux Tuileries en octobre 1789. Dès ce moment, ces musiciennes du concert de la reine se retrouvent sans activité et marginalisées dans la ville royale déchue. Par ailleurs, nous avons vu que ces « Demoiselles » étaient en réalité souvent des femmes mariées, épouses de musiciens ou de domestiques royaux. Faut-il en déduire qu'elles se sont contentées des revenus de leur conjoint ? Certes, leurs appointements étaient modestes au regard de ceux de leurs collègues masculins : en 1782, ils furent fixés à 1 000 livres annuelles, quand les chanteurs percevaient au minimum 2 000 livres⁷⁸. Ils constituaient

⁷⁶ Au début de la Restauration, Jean-François Le Sueur, surintendant de la musique du roi, doit plaider en faveur des femmes, car « on a dit que les femmes, même sans être vues, ne devaient pas mêler leurs voix à celles des musiciens, dans une tribune de la chapelle ». Pour appuyer son propos, il attribue à l'emploi d'enfants au lieu de chanteuses la mauvaise exécution musicale du service funèbre célébré à Notre-Dame de Paris, le 14 mai 1814 (AN, O³ 375, *Direction Provisoire de la Musique du Roi, conservée par ordonnance de S.A.R. Monsieur, Lieutenant General du Royaume, du 1^{er} mai 1814*). Il développe également sa position dans une lettre à peu près contemporaine (J.-F. Le Sueur, « Lettre sur la Musique du roi Louis XVIII », *S.I.M.*, VII^e année, n^o 10, octobre 1911, p. 1-7).

⁷⁷ Youri Carbonnier, « La restauration de la Musique de la Chapelle royale et les fantômes de l'Ancien Régime (1814-1815) », *Annales historiques de la Révolution française*, n^o 379, janvier-mars 2015, p. 165-182 (p. 174-178 pour le débat autour de la présence de femmes).

⁷⁸ AN, O¹ 842, n^o 65-70 états du personnel de la musique du roi et des paiements faits pour 1780-1781, n^o 72-107 pour 1782-1792, qui correspond à l'état imprimé, non nominatif, inclus dans l'*Édit du roi concernant le Corps de la Musique du Roi, donné à Versailles au mois de Mai 1782*, Paris, Imprimerie royale, 1782 (AN, O¹ 842, n^o 16, publié par Brigitte François-Sappey, « Le personnel de la musique royale de l'avènement de Louis XVI à la chute de la monarchie (1774-1792) », *Recherches*, vol. XXVI (1988-1990), 1990, p. 162-171). Rappelons néanmoins que le

néanmoins un apport considérable, bien supérieur à ce que pouvaient espérer la plupart des Français, supérieur même aux appointements des autres ensembles musicaux⁷⁹. On ne peut donc les considérer comme des salaires d'appoint. L'absence totale de ces chanteuses dans la cohorte de revendications de 1814-1815 indique surtout leur effacement du monde musical pendant la Révolution et l'Empire, tandis que leurs collègues masculins se tournent vers les théâtres parisiens ou le conservatoire naissant. Ce faisant, ils gardent des attaches qui leur permettent, parfois dès 1802, de reprendre du service à la chapelle, dont les chanteuses sont choisies parmi les élèves du conservatoire et les solistes des théâtres de la capitale. On conçoit que des chanteuses versaillaises oubliées depuis plus de douze ans ne puissent y trouver leur place. Pour autant, leur présence permanente à la musique du roi – y compris à la chapelle, même si elle fut ponctuelle – à partir du milieu du XVII^e siècle, a probablement contribué à préparer les esprits (et les oreilles) à une implantation définitive au sein de la chapelle royale restaurée au XIX^e siècle et, de là, au cœur de la musique religieuse.

travail des hommes est quotidien, tandis que celui des femmes se cantonne aux spectacles et concerts. En mettant en balance la durée effective du travail, on peut donc considérer que les traitements sont à peu près équivalents.

⁷⁹ On peut comparer avec les salaires de l'Académie royale de musique, dont la majorité des choristes touchent moins de 1 000 livres : Youri Carbonnier, « Le personnel musical de l'Opéra de Paris sous le règne de Louis XVI : aspects institutionnels et sociaux », *Histoire, économie et société*, 2003, n° 2, p. 177-206.