

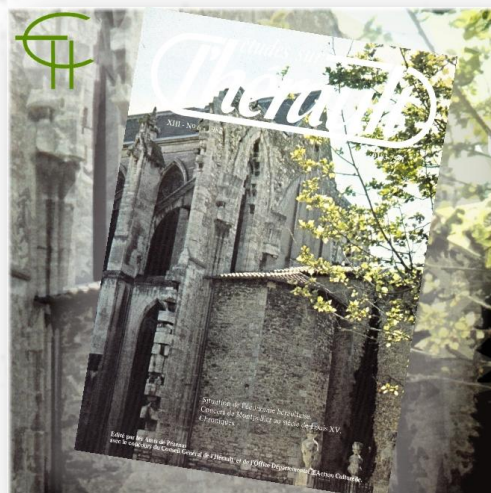
Article : Le concert de Montpellier au siècle de Louis XV



Auteur (s) : Alice GERVAIS

Nombre de pages : 24

Année de parution : 1982



LE CONCERT DE MONTPELLIER AU SIÈCLE DE LOUIS XV

par Alice GERVAIS

Le fait le plus frappant de la vie musicale montpelliéraine, dans les années qui séparent le dernier tiers du règne de Louis XV de la Révolution, et constaté à Paris comme dans les capitales provinciales, est la vie intense de la scène lyrique. Prenons pour exemple l'année 1772 : on y compte jusqu'à seize représentations par mois, dont près des 2/3 sont voués à l'opéra-comique, à l'« opéra bouffon », la comédie mêlée d'ariettes, beaucoup plus rarement au grand opéra. On y relève encore le « ballet héroïque » et le ballet dit « en action ». En 1789 seize représentations sont assurées pendant huit mois, douze pendant quatre mois.

Ce prodigieux succès du théâtre lyrique, dont nous recueillons maints témoignages, n'est pas forcément l'expression la plus pure du goût musical : il y entre pour une bonne part la curiosité à l'égard du spectacle en lui-même, du faste de la mise en scène, comme l'intérêt que suscitent les danses qui l'accompagnent généralement, et aussi certains acteurs et de jolies actrices lyriques - les critiques du temps se révèlent sensibles aux « grâces » des artistes, à leur « figure intéressante ». Comptons enfin avec l'amour qu'un public méridional a, de tout temps, accoutumé de porter à la virtuosité vocale.

Il nous a paru intéressant de rechercher, en dehors du théâtre lyrique, quelques témoignages touchant un aspect moins connu de la vie musicale montpelliéraine en ce grand siècle musicien, pour essayer d'atteindre de plus près le goût musical au sein d'une capitale provinciale active et riche, qui se piquait volontiers de donner chez elle une place privilégiée aux Beaux-arts (I).

L'ÉTABLISSEMENT DU CONCERT- LE CADRE

L'établissement d'un concert public à Montpellier, en 1752, coïncide avec l'une des heures les plus brillantes de la vie locale. C'est le moment où la ville, déjà dotée du jardin botanique, de la promenade de l'Esplanade, va faire du Peyrou un admirable ensemble architectural, se pare de nouveaux hôtels particuliers, s'apprête enfin à édifier un Opéra. La création du Concert, liée à cet épanouissement urbain, devait, dans l'esprit des contemporains, contribuer à l'éclat et au renom de la cité, très fréquentée par les étrangers, siège des États du Languedoc et d'une Cour des Aides, résidence du commandant-en-chef de la province et du gouverneur de la ville, résidence habituelle de l'intendant de la Généralité ; de surcroît, centre intellectuel, fier de son École de Médecine et de son Collège de chirurgie, d'une des premières Académies des Sciences de province, comme d'une Académie des Beaux-arts, qui organisera, à la veille de la Révolution, sa première exposition de peinture.

Les Montpelliérains se vantaient volontiers de cette place privilégiée des Arts en leur cité, où la Musique, en particulier, faisait « surtout leurs délices », écrivent les Annonces du 1^{er} Octobre 1770 et le Journal de la Généralité, dans le « Prospectus » publié pour sa quatrième année, de situer le Concert parmi tous les éléments de fierté que pouvait compter la ville... « en est-il une autre » (cité) « Ou les Sciences, les Lettres et les Arts soient en plus grande considération, où le Commerce soit plus actif et plus varié, où l'imagination vive des habitants fournisse plus d'événements singuliers, de projets utiles, d'inventions ingénieuses ? Universités célèbres de Médecine et de Droit, Tribunaux de toutes les sortes, Académies de Sciences et Arts, Collège renommé de chirurgie, Concert public, spectacles il y a de tout à Montpellier... ».

A la date de 1752, l'Académie de Musique nouvellement constituée est en quête d'une salle « dont la situation et l'étendue puisse recevoir commodément et agréablement la bonne et nombreuse compagnie qui doit l'occuper ». En effet, une lettre du 1^{er} Octobre 1752, adressée par le Secrétaire d'État Saint-Florentin à l'intendant Vicomte de Saint-Priest (A. I.), fait mention de « l'établissement d'un Concert public formé depuis peu dans la ville de Montpellier »... « pour lequel on n'a point de salle convenable », et qui « rend plus nécessaire la construction de celle du spectacle, qui servirait en même temps pour le concert ». Un texte postérieur (« Projet d'un nouvel arrangement pour soutenir le Concert » (A. I.) signale que le premier Concert de Montpellier fut établi « par les soins du Commandant et de l'Intendant de la Province », alors respectivement le Maréchal Duc de Richelieu, et le Vicomte de Saint-Priest. Nous soulignerons ici le fait qu'une telle initiative ne doit rien aux autorités locales, mais émane de l'Administration royale. Certaines allusions recueillies dans des « Projets » ou « Mémoires » nous apprennent que différentes salles furent

Études sur l'Hérault 1982-6

utilisées lors de la fondation de l'Académie de Musique, mais que, non conçues tout exprès pour le Concert, elles ont provoqué « le dégoût du public ».

Les Académiciens reçurent alors différentes offres et propositions pour un local qui fût spécialement affecté au Concert :

- Celle de la Maison du Petit Scel, sur laquelle la ville avait des droits, et qui pouvait être acquise par actions : les revenus du Concert rembourseraient chaque année un certain nombre d'actionnaires par voie de loterie (on prévoyait des actions à 5 %). Le concert resterait propriétaire de la salle après le remboursement de la totalité des actions.
- Celle de la Maison du Procureur Joubert, au centre de la ville et à proximité de l'Esplanade, et qui possédait une grande salle - proposition liée au projet de percement d'une rue qui assurerait la communication rue de l'Aiguillerie-Esplanade. Ici, on envisageait la possibilité d'une participation de la ville, en liaison justement avec le projet de cette percée. « Comme on se forme une grande idée du nombre de personnes qui assisteront à ce Concert, il est bon d'ajouter ici que la Salle de cette Maison est encore susceptible d'agrandissement en ouvrant des arceaux dans le mur de la droite pour y former des loges où les dames pourraient arriver et se placer commodément » (A. I.). On suggère encore qu'il faudrait « enduire les murs de la salle du Concert et les orner de quelque peinture à la fresque ».
- Une autre proposition émane d'un Sieur Allut, qui vit à coup sûr dans la création du Concert l'occasion d'une bonne affaire. Deux cas possibles, l'un et l'autre lucratif ; ou bien la salle, qualifiée par lui d'« édifice utile et glorieux » serait édifiée sur l'emplacement de plusieurs petites maisons à loyers bon marché dont il était propriétaire, et la ville paierait alors 4 % sur leur valeur, et achèverait de rembourser Allut (lequel fournirait les avances) sur les ressources du Concert ou bien Allut resterait propriétaire du local, qu'il louerait à l'Académie, et recevrait 4 % sur la valeur estimée de l'édifice, et sur les frais de la démolition suivie de la construction. Le projet assurait de solides garanties à cet homme avisé, y compris dans deux éventualités envisagées : si « l'Académie de Musique ne se soutient point », ou si « l'Académie de musique se relève ». Mais ce projet, si bien élaboré par son auteur, fut refusé par l'Intendant de Saint-Priest, « attendu les projets intéressants » que la ville « a actuellement en vue ».

Ces « projets intéressants », il est permis de penser qu'ils concernent la construction d'un nouvel édifice public le théâtre, dont Mareschal. Directeur général des fortifications en la Province, avait dressé les plans, soumis à Gabriel, et dont les travaux commencèrent au printemps de 1753. L'édifice devait, en effet, comprendre une salle de spectacle et une salle de concert : ainsi qu'en font foi les plans et devis de 1753, les soumissions des entrepreneurs, les délibérations du Conseil de Ville, enfin l'Arrêt du Conseil du 25 Mai 1753, qui sanctionne l'entreprise. L'opinion qui prévalut alors fut donc celle d'affecter au Concert un local tout spécialement conçu pour lui, et qui pût contribuer à l'embellissement de la ville. Sans trop forcer les textes, ne serait-il pas permis de voir là une intervention du Maréchal de Richelieu, alors Gouverneur du Languedoc, dont nous rencontrons la personnalité agissante tout au long de la vie musicale de Montpellier à la fin du règne de Louis XV. et même après son départ pour Bordeaux ? Le Maire Cambacérès (2) signale dans une lettre que Richelieu et Saint-Priest « ont fort à cœur » de doter Montpellier de cette salle. Dans ce même document, daté du 8 mai 1754 (A. I.). Cambacérès propose des modifications en vue d'augmenter la solidité de la salle, et notamment celle du plancher, « afin que l'on soit plus en sûreté, cette salle devant porter un grand poids par le monde qu'il peut y avoir ». Le projet d'une galerie faisant le tour de la salle lui paraît inopportun en ce qu'elle rendrait la salle « borgne ». Enfin le Maire déclare avoir remis à l'inspecteur des travaux. Nogaret, le plan de la salle du Concert de Marseille, « qui, je pense, a été le modèle que l'on s'est proposé de suivre ».

La salle du Concert a été prête la première : une lettre de l'entrepreneur Ricard, datée du 28 juillet 1755 (A. I.), apprend que dans quelques jours « la salle du Concert sera mise en son dernier état de perfection » : tandis qu'on vient seulement de recouvrir une partie de la salle de spectacle pour que menuisier et machiniste y travaillent à couvert. Le tout devait être achevé au début de l'automne pour l'ouverture des États.

Mais la salle du Concert devait connaître un drame qui aurait pu l'anéantir dans la nuit du 17 au 18 Décembre 1785, le théâtre de Mareschal prit feu. Une lettre de l'Intendant de Saint-Priest fils, adressée en triple exemplaire au Contrôleur Général, au Baron de Breteuil et au Maréchal de Biron. Gouverneur du Languedoc, nous apprend : « nous n'avons pu parvenir qu'à sauver de l'incendie le corps de façade du bâtiment, où est le vestibule et au-dessus la salle du Concert avec une pièce d'entrée ». (A. I.). Nous savons dans quelle circonstance cette salle fut sauvée le charpentier Audibert fit placer deux soliveaux en travers de la rue Richelieu, et, se servant d'un troisième comme d'une main courante, se rendit ainsi sur le couvert de la salle du concert, suivi d'un membre du corps de ville (Lafoux, 6^e Consul) et de l'architecte Donnat. La Ville lui octroya en récompense 48 livres, au sujet desquelles il y eut d'ailleurs chicane entre elle et Audibert, avec recours à l'intendant..

La salle du Concert fut toutefois réaménagée sur un plan sensiblement analogue, tandis que la salle de spectacle était reconstruite par Lenoir et Donnat. L'Arrêt du Conseil du 30 Août 1786 autorisait la reconstruction des deux salles. La chronique qui fait suite aux *Mémoires inédits* d'André Delort signale qu'en Janvier 1786 le Directeur des Spectacles, Duel de Neuville, fit installer un théâtre provisoire dans la salle du Concert. Il faudrait donc admettre que cette dernière, qui n'avait été que partiellement endommagée, n'eut besoin, par la suite, que d'être remise en état. L'inauguration du nouvel édifice eut lieu dans la salle de spectacle, le lundi 1^{er} Octobre 1787 ; l'intendant de Ballainvilliers y couronna l'architecte Donnat, de Montpellier, élève et gendre de Giral, le célèbre architecte du Peyrou (3). Nous retiendrons de cet aperçu général touchant l'histoire de la salle du Concert dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, que sa construction répondait à un besoin largement reconnu. Et, si plusieurs témoignages attestent qu'on y prévoyait un auditoire nombreux et choisi, c'est bien que le concert eut, dans le Montpellier de Louis XV, son propre public, lequel ne se confondait pas forcément avec le public du théâtre lyrique.

L'ORGANISATION DU CONCERT : L'ACADÉMIE DE MUSIQUE

Le concert est assuré par les soins d'une Académie locale : l'Académie de Musique. En 1753, elle comprend 236 « Académiciens signés », 248 en 1755. Deux textes nous font connaître ses statuts les Règlements de 1752 (à la Bibliothèque de la ville de Montpellier), et « Les Nouveaux Règlements (sic) de l'Académie de Musique de Montpellier, autorisés par l'Assemblée générale du 26 Avril 1773 » (A. I.). Le règlement de 1752 fut contresigné par le Maréchal de Richelieu, qui l'approuva dans les termes suivants : « Nous approuvons le présent Règlement de l'Académie de Musique établie à Montpellier, et nous voyons avec satisfaction l'union et le concours des Académiciens pour la solidité et la perfection de cet Établissement, que nous aiderons et protégerons avec plaisir en toute occasion comme une chose également utile et agréable pour la société, dans une ville aussi distinguée que celle de Montpellier ».

L'Académie se compose de tous les souscripteurs qui auront signé au 1^{er} Mai 1752 sur la liste déposée chez le notaire Davranche. Ils paieront par avance, en deux versements (Avril et Août), 72 livres chacun, et prendront l'engagement d'assurer cette souscription pendant trois ans. L'Académie admet également des « Associés externes », qui ne prendront d'engagement que pour un an, la souscription restant la même ; mais ces derniers n'auront point de part à l'administration de Concert, non plus qu'à la propriété des « effets » qui auront été acquis par la suite par l'Académie. Les pères des Académiciens seront admis au Concert sur simple présentation d'une contremarque, ainsi qu'un seul enfant, au choix du souscripteur. En outre, des facilités sont prévues pour les abonnements des frères d'Académiciens, et pour des enfants, quand il s'agit de familles nombreuses. Les Dames sont admises sans billet. Des billets spéciaux à 6 livres, valables pour un mois, et dont la couleur changera chaque mois, seront délivrés aux « étrangers » - entendez ceux qui ne sont pas domiciliés à Montpellier, ainsi qu'aux officiers séjournant au-delà d'un mois, et n'appartenant qu'à la garnison de la ville. Aucune préséance ne sera admise entre Académiciens pour les places au Concert, pas plus que pour la Direction. Il sera délivré à chacun un billet spécial, portant en gros caractères le nom et le surnom du souscripteur, et paraphé par un des Directeurs et le Trésorier. L'âge minimum requis pour l'admission est de quinze ans révolus, à moins que l'Académicien n'ait « avant cet âge des talents suffisants pour être admis dans l'orchestre ». L'entrée au Concert est rigoureusement réservée, en dehors des « étrangers », aux souscripteurs et associés externes.

Les Académiciens administrent le Concert, réunis en Assemblées générales convoquées par affichage sur la porte d'entrée de la salle ; pour être valables, elles devront comprendre au moins quarante membres. Leur autorisation est exigée si l'on engage une dépense excédant 500 livres. Parmi les Académiciens seront choisis, à la pluralité des voix, douze Directeurs, dont six, obligatoirement « parmi les négociants et bourgeois », leur élection ne pourra être renouvelée que trois ans après leur sortie de charge. Ces Directeurs se réuniront une fois par semaine, le jour de la répétition ; ils assureront à tour de rôle la surveillance de la Porte, celle de la salle, et la Police de l'orchestre. Ils auront « une attention spéciale à ce que les exécutants ne préludent point et ne battent point la mesure ». Un trésorier et un secrétaire, ce dernier dépositaire des livres, lettres, contrats et engagements, seront également désignés.

Le Règlement prévoit « deux concerts généraux et une répétition par semaine », dont les jours et heures sont à fixer une fois pour toutes par les Directeurs. Les musiciens « gagistes » (entendez appointés) devront arriver une demi-heure à l'avance, et prévenir la veille en cas d'absence. Enfin, les Académiciens qui « auront des talents pour la Musique », ne pourront les exercer dans l'orchestre que du consentement des Directeurs. Il est précisé que l'orchestre ne doit être occupé que par les concertants. Les Académiciens n'ayant pas cette qualité ne devant, sous aucun prétexte, se mêler aux musiciens pendant le concert.

Études sur l'Hérault 1982-6

Que nous apportent de nouveau, ou de différent, les règlements de 1773 ? Le prix de la souscription est abaissé à 60 livres, et il n'y est plus question que des engagements de trois ans. Par contre, le prix du billet mensuel est élevé à 9 livres ; mais les étrangers séjournant moins d'un mois recevront un billet gratuit. « La politesse à faire aux étrangers est d'usage aux concerts de Lyon et de Marseille ». fait remarquer un « Projet d'arrangement pour soutenir le Concert de Montpellier » (A. I.). C'est le Directeur de la Porte qui a soin de faire placer ces hôtes du concert. L'administration se trouve cette fois quelque peu modifiée : ce sont 24 Directeurs qui restent en charge trois ans, dont huit sortants chaque année. La fonction est renouvelable un an après la sortie de charge, et elle se trouve beaucoup mieux précisée et individualisée. Il est fait état d'un principal Directeur, mais qui n'a pas toutefois de préséance ; il préside les assemblées en l'absence des Directeurs honoraires et il ressort du texte qu'il s'agit du Directeur de l'orchestre, ayant la police de l'orchestre. Viennent ensuite : le directeur de la Porte, responsable des billets et des entrées ; le Directeur de la Salle : responsable de l'éclairage, il a charge de faire placer les Dames, et en outre de veiller au silence ; le Directeur de la Galerie doit faire ici « respecter le silence et la décence ». Ces deux derniers seront assistés chacun d'un garde sans arme, placé aux portes de la salle et de la galerie.

L'année étant divisée en deux semestres (Mai/Novembre), le temps d'exercice du mois sera assuré par quatre Directeurs. Une assemblée générale des Directeurs se tient le dernier jour de concert, de chaque mois ; ceux qui sortent d'exercice rendent compte de leur gestion, et remettent au Trésorier la recette des billets du mois et la note des « piqueures » (amendes) infligées aux gagistes. Ceux qui entreront en charge présentent le Tableau des concerts du mois à venir, approuvé par la Direction, signé de deux Directeurs, puis remis au Maître de Musique. Un trésorier tient le registre des comptes, toujours visé par les Directeurs en exercice, assure les paiements, rend compte de sa gestion chaque année, et dresse une note de ceux qui n'ont pas payé au 1^{er} concert de Mai. Un secrétaire est également nommé il a la garde des archives et tient le registre des délibérations. Trésorier et secrétaire restent en charge trois ans, avec voix délibérative à l'Assemblée. Il n'est plus fait mention des « négociants et bourgeois » dans le choix des administrateurs.

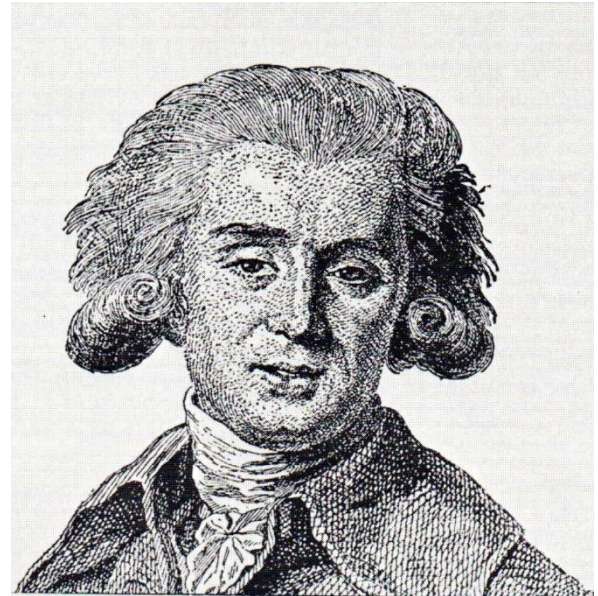
La connaissance des milieux sociaux représentés à l'Académie de Musique est pour nous fort révélatrice. Justement les règlements de 1752 nous donnent une liste de quatre Directeurs « honoraires et perpétuels » : le comte de Moncan, commandant en la Province, le vicomte de Saint-Priest. Intendant de la Généralité de Montpellier, de Bon, conseiller d'État, de Bon, Président de la Cour des Aides, suivie d'une liste des Directeurs en fonction. Soit Marquis de Cayla, Président d'Aigrefeuille. de Montferrier, syndic général de la Province, un conseiller de la Cour des Aides, deux Trésoriers de France. le Major de la ville, quatre négociants, dont l'un est Trésorier de l'Académie, deux bourgeois, enfin le notaire Davranche, qui remplit les fonctions de secrétaire. Parmi ces noms nous relèverons tout particulièrement celui de Montferrier, déjà mentionné dans la lettre de Cambacérès du 8 mai 1754 comme « l'un des Directeurs du Concert » : nous retrouverons dans la vie du Concert cette personnalité, qui paraît bien l'une des plus attachantes de la société cultivée de ce temps.

Une autre liste, non datée, mais que l'on pourrait situer aux environs de 1780 (A. I.), époque où le Concert traversa une crise grave, nous fournit 65 noms de personnages susceptibles de souscrire au Concert. Ce texte se présente comme l'« État des personnes qu'on présume pouvoir adopter le projet de souscription : ce projet leur sera représenté, et on mettra une croix à côté du nom de ceux qui promettent de souscrire. Il n'est pas question de solliciter ni de presser personne. Le goût et la volonté doivent seuls décider ». En tête, le Commandant de la Province, comte de Périgord, et l'Intendant de Saint-Priest, ainsi que son fils, qui devait lui succéder dans cette charge ; le Trésorier de France, de Joubert ; puis les présidents de Cours et le Procureur général. La noblesse de robe y est très largement représentée. De nombreux commerçants et négociants y figurent aussi : serait-ce là une astuce des auteurs de la liste - fidèles, d'ailleurs, en cela à l'esprit des règlements de 1752 -. qui ont pensé flatter l'amour-propre des bourgeois en les mentionnant à la suite de l'aristocratie locale, comme bienfaiteurs supposés des Arts, et les inciter ainsi à souscrire ? Avec l'Académie de Musique, voici que se profile à nos yeux ce qui devait constituer le milieu musical montpelliérain membres de la haute magistrature provinciale, de la noblesse d'épée régionale, officiers de finance, bourgeois en vue de la ville ; et l'on peut penser que tout magistrat de la cour des Aides s'honorant de goûts et de connaissances artistiques, avait à cœur de faire partie de l'Académie de Musique.

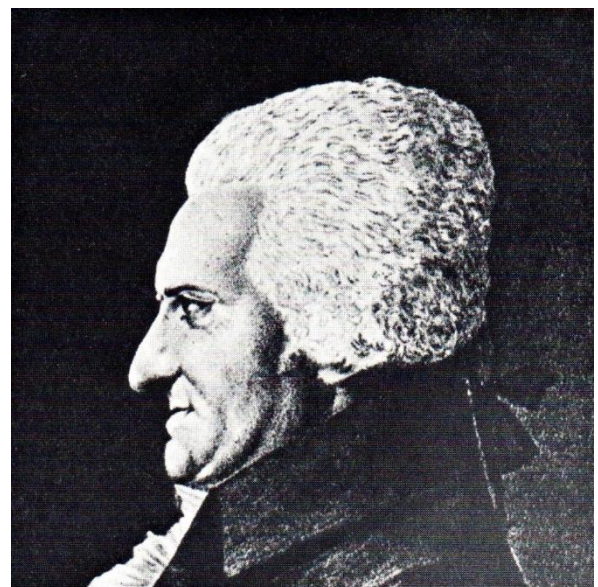
Une question peut se poser à propos du rôle des personnalités officielles : se bornait-il à être honorifique, à parer le Concert d'un lustre aristocratique, ou était-il vraiment effectif ? Dans le premier cas, nous verrions volontiers le comte de Périgord, dont nous relevons une seule fois la présence. lors d'un concert spirituel (Madame de Périgord, elle, était plus assidue : il lui est arrivé de demander l'exécution d'un de ses motets préférés, et de féliciter gracieusement les interprètes). Toutefois Périgord intervint avec insistance en faveur du Directeur du Spectacle. Duel de Neuville, après l'incendie qui risquait de ruiner ce dernier. Quant au dernier Intendant de la Généralité de Montpellier, Bernard de Ballainvilliers. les documents ne nous permettent pas d'avancer qu'il se fût, comme Saint-Priest, particulièrement intéressé au concert. Or. il a été l'homme du second théâtre, édifié après l'incendie de 1785, et, lors de son inauguration, il y fut solennellement couronné. Son rôle en faveur de la



Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764), par J.-A. AVED. Musée des Beaux-arts de Dijon.



A.-E.-M. GRETY, (1753-1809), gravure d'après Madame VIGÉE-LEBRUN. 1785.



Pierre-Alexandre MONSIGNY (1729-1817).

reconstruction de l'édifice contribua si bien à sa popularité, que la mairie lui fut spontanément offerte en 1789. Nous n'avons pas relevé davantage, en faveur du Concert, une intervention quelconque du dernier gouverneur du Languedoc, le maréchal de Biron, qui fut le protecteur de l'Académie des Beaux-arts de Montpellier, où il fonda des prix. Comparons le silence des textes sur ce point avec tout ce que des textes antérieurs nous révèlent des interventions de Richelieu et Saint-Priest dans le domaine du Concert : ils sont l'un et l'autre ses fondateurs, en 1752 ; Richelieu contresigne les premiers statuts de l'Académie de Musique ; Saint-Priest, que nous avons vu désigné comme « Directeur honoraire et perpétuel », assiste aux réunions des Académiciens ; Montferrier le met au courant de ses diverses démarches de Directeur et lui écrit de Paris pour l'informer de l'état de ses recherches, au sujet du recrutement de certaines voix : « Monsieur le Marquis de Montferrier et le président de la Clotte ont eu l'honneur de se présenter chez Messieurs de Saint-Priest à différentes reprises, députés par la direction du Concert pour s'informer si MM. les Directeurs doivent s'occuper de passer de nouveaux engagements pour le trienne qui doit commencer le 1^{er} May prochain », lisons-nous dans les Archives de l'Intendance. Tout en tenant compte du caractère dispersé et sporadique de nos sources, peut-être serions-nous autorisés à voir dans le changement que nous venons de constater la conséquence du règne despotique du théâtre musical, dont la fin du siècle consacre l'apogée. Ballainvilliers et Périgord ne feraient ainsi que refléter le goût de leur temps. Une lettre de Calonne à l'Intendant (datée du 10 Avril 1788 - A. I. n'insinue-t-elle pas que le Théâtre était le principal objet de l'assiduité des États du Languedoc, pendant la durée de leurs sessions ?

LES VICISSITUDES DU CONCERT - LE PUBLIC

« L'Académie de Musique de cette ville, qui est une des mieux remplies et des mieux dirigées de la Province » (Ann.), qualifiée d'« établissement honnête et distingué », voire de « noble établissement » par les contemporains, ne fut cependant pas à l'abri de crises graves, après 1770. Les « nouveaux règlements... » de 1773 nous amèneraient à penser que des difficultés s'étaient élevées antérieurement à cette date, puisque l'on a éprouvé alors le besoin de modifier les premiers statuts de 1752. D'autre part, un « Projet d'un nouvel arrangement pour soutenir le Concert de Montpellier », mentionnant « le Concert de Montpellier établi depuis plus de Vingt-cinq ans... », se rapporterait donc à l'année 1777/1778. Ce dernier document se trouve dans le fonds de l'Intendance, avec d'autres textes, dépourvus de signature et de date, et pour la plupart à l'état de brouillons, tels que : « Mémoire au sujet du Concert », « Mémoire d'observations pour l'établissement d'un concert, et pour se procurer non seulement nombre d'Académiciens, mais encore le moyen de rendre cet établissement durable ». Projets sans cloute préparés dans les bureaux du Secrétariat de l'Intendant à la demande de Saint-Priest lui-même, qui portait, nous l'avons vu, un intérêt marqué à tout ce qui touchait au Concert. C'est par eux que nous apprenons que beaucoup d'Académiciens anciens sont « dégoûtés du Concert », que le Concert est « sur le penchant de sa ruine », et que connurent des échecs successifs « tous les établissements qu'on a voulu faire pour avoir dans la ville de Montpellier un Concert réglé et soutenu ».

Nous pouvons nous imaginer les « causes du dégoût presque général que le plus grand nombre témoigne pour soutenir le Concert... » indépendamment du sort attaché à toutes les institutions humaines, dont on paraît s'ennuyer à mesure qu'elles vieillissent.

Les principales sont évidentes :

- l'indiscipline du public, liée à une police insuffisante de la salle. Nous aurons à y revenir, en étudiant de plus près ce public ;
- certains défauts dans l'administration de l'Académie les Directeurs ne témoignent point d'assez de soin et de régularité dans l'exercice de leur fonction. On incrimine le choix de certains d'entre eux, « qui ont également révolté le public et les gagistes ». Montferrier, qui avait, dit-on, conservé une grande activité en dépit de son âge - il disparaît en 1786, à 86 ans -, ne devait plus, néanmoins, donner tous ses soins au Concert comme par le passé : la liste de souscripteurs possibles, que nous avons vue liée à la crise des environs de 1780, ne mentionne plus que son fils ;
- le choix des sujets, parfois médiocres : les « protection, sollicitation ou recommandation » n'y étant pas toujours étrangères. La difficulté du recrutement est d'ailleurs relevée dès le début de l'histoire du Concert : en particulier celle d'avoir « une bonne première chanteuse et une belle basse taille... ». Montferrier signale que les engagements pour un temps limité, seuls compatibles avec les possibilités financières de l'Académie, font obstacle au recrutement des sujets à Paris ;
- le défaut de discipline de l'orchestre, où il arrive que « l'indécence règne pendant le concert ». Le Maître de Musique fait commencer parfois le concert avec du retard ; il lui arrive de substituer son choix personnel au programme arrêté d'avance par les Directeurs. Certains gagistes quittent l'orchestre avant la fin du concert ou de la répétition, abusent des absences sous prétexte qu'eux-mêmes ou quelqu'un de leurs proches sont malades, parlent trop, ou trop haut, font du bruit avec la porte (si bien qu'on demande de la tenir fermée pendant l'exécution des morceaux). Les musiciens se montrent indisciplinés à l'égard du Maître de musique, lui parlent « malhonnêtement ». Pour prévenir les départs qui ont lieu avant la fin

des engagements, les auteurs des projets de réformes proposent de retenir tous les mois, à chacun des musiciens, 1/12^e de leurs appointements, la somme devant être rendue à l'expiration du contrat. Les « piqueures », ou « pointes » infligées pour ces divers manquements, peuvent aller jusqu'à trois livres, somme assez élevée si l'on songe qu'elle représentait les gages correspondant à deux ou trois journées pour la plupart des musiciens ; le Maître de musique peut même se voir infliger 12 livres d'amende. Nous ignorons dans quelle mesure les « piqueures » ont pu parfois rester à l'état de simple menace...

- mais la principale raison invoquée, et qui paraît bien être l'essentielle, est « l'esprit d'économie » de nos concitoyens. « On est bien persuadé que cette ville est celle de la province qui est le plus en état de faire cette dépense, néanmoins, la plupart des personnes qui avaient d'abord (par goût et par inclination pour ces sortes d'académies) pris des engagements pour la soutenir, ont été les premières dans peu de temps à marquer quelque répugnance pour faire cette petite dépense, et de là s'en est suivi dans tous les temps la chute de tous les concerts qu'on a eu dessein de former dans cette ville ».

Les remèdes suggérés ne sont pas moins révélateurs de l'origine réelle des vicissitudes du Concert. En effet, si bon nombre de projets de redressement touchent la police de la salle et de l'orchestre, ou encore le choix de Directeurs « qui ne soient point occupés et qu'on puisse toujours trouver », les plus développés ont pour objet quelque ingénieux système de cotisation, qui attirerait les Académiciens comme un « hameçon ». Par exemple, la loterie. Au départ l'Académie fixerait une cotisation plus élevée, qui produirait un excédent de recette -, sur lequel un certain nombre d'Académiciens serait remboursé chaque année par voie de loterie. Une autre solution propose de réduire le nombre de souscripteurs à 50, payant chacun 240 livres (on évaluait à 12.000 livres la somme globale nécessaire pour soutenir le Concert), et qui auraient seuls en main l'administration. En outre, il faudrait trouver une centaine d'« adjoints », n'ayant aucune part à l'administration, et dont la cotisation se réduirait à 60 livres. Les uns comme les autres ne souscriraient plus que pour un an, et non plus pour trois ans. Il ne manque même pas de calculs de prévision qui, s'ils s'avéraient justes, permettraient d'alléger la cotisation des gros souscripteurs. N'oublions pas dans ces perspectives optimistes, les billets du mois à 6 livres, pris par les « étrangers » (ceux qui ne sont pas domiciliés dans la ville), par les membres des États au moment de leur session, et aussi par la garnison « sur le pied ordinaire ». D'après cette dernière évaluation, - soit 76 livres par mois pour les deux bataillons -, on devait compter sur la présence d'une douzaine d'officiers aux concerts.

Tous les projets font état de la nécessité d'« actionner » sans délai les Académiciens « en demeure de leurs quotités », et de faire payer comptant chacun des membres au moment où il donne sa signature. La négligence ou la mauvaise volonté de certains d'entre eux à s'acquitter de leur part. « ... est très désagréable pour ceux qui payent bien ». Cette mesquinerie pouvait aller très loin : on a vu des héritiers d'académiciens réclamer le remboursement d'une partie de la souscription, quand le décès avait eu lieu avant la fin de la saison des concerts !

Le plus tardif des mémoires suggère d'engager les États à payer les frais, évalués à 5.500 livres, de la musique d'église exécutée pendant leur tenue. Ce qui permettrait au Concert d'augmenter les appointements de ses gagistes, auxquels il ferait une obligation d'assurer la messe des États. Ainsi le Concert « pourrait se flatter d'avoir les meilleurs sujets en tout genre, et une musique qui pourrait le disputer à tous les établissements de province de cette espèce ».

Pouvons-nous avoir une idée des difficultés financières du Concert ? L'évaluation des frais généraux diffère, de 1753 à 1778 ; nous n'avons de chiffres comparatifs de dépenses et de recettes que sur trois années, mais ils permettent d'accuser une baisse sensible par rapport aux débuts du Concert. L'état de prévision portant sur l'année commençant le 1^{er} Mai 1753 et s'achevant au 30 Avril de l'année suivante, évalue la recette à 18.892 livres, tandis que les frais sont estimés à 18.220 livres ; ces derniers comprennent les appointements des gagistes, et nous donnent une idée des charges que pouvait comporter l'organisation d'un concert de ce temps : bougies, copies de musique, appointements de deux concierges et de soldats de garde, le loyer de la salle se montant à 550 livres. N'oublions pas, en effet, que la salle de concert du théâtre ne fut terminée que pour Octobre 1755, le Concert, depuis 1751, louant une salle provisoire. Après 1755 les Académiciens payèrent un loyer à la ville, et, si nous en ignorons le montant, nos textes nous apprennent du moins qu'il y eut des contestations au sujet de ce paiement. Les états de prévision établis pour l'année 1754-1755 accusent une recette sensiblement analogue à l'estimation de l'année précédente, en revanche une dépense plus élevée, où figurent des « arrérages des deux années précédentes ». Notons au passage que les membres des États n'avaient pas dû se montrer fort assidus aux concerts, car la recette réelle par leurs billets s'avère nettement inférieure à ce qui avait été prévu. Nous devons ensuite passer sans transition aux chiffres « de l'année échue le 1^{er} May 1778, suivant l'arrêté de MM. les Commissaires » ; ici, nous n'avons pas de détails, sauf pour ce qui concerne les appointements des gagistes pendant les mois d'hiver « qui sont les plus forts en dépense ». soit 901 L. 13 s. 8 d. De toute manière, les chiffres de cette époque accusent un fléchissement financier du concert.

Ne devons-nous vraiment voir dans les difficultés subies par le concert que des raisons d'ordre financier, liées à « l'esprit d'économie », à la répugnance, à la négligence de ceux de nos concitoyens qui ne mettaient aucun empressement à s'acquitter de leur abonnement ? Alors même qu'elles ne furent pas sans incidence dans les tribulations de notre Académie de Musique ? Or, un fait est certain à la même époque, on ne constate aucun fléchissement du public des opéras-comiques, lequel restait soutenu même pendant les mois de grandes chaleurs, puisque la gazette locale réclame instamment un système d'aération de la salle pour l'époque des fortes températures. L'examen des programmes nous montrera plus loin une invasion du répertoire lyrique au Concert. Le public pouvait donc goûter ce même répertoire environné de tout l'attrait d'une mise en scène qui devint assez fastueuse après 1780, à l'opéra de Montpellier. Détail significatif : le chanteur Le Gros, engagé en 1775 pour un certain nombre de représentations, donne en outre un récital à la salle du Concert en 1787. Mlle Maillard, qui fit un séjour dans la région et que l'on fêta follement, ne parut qu'au théâtre. Il est, en outre, à remarquer qu'après 1776, les sources, - encore abondantes (mais très discontinues) -, concernant les représentations lyriques, dont elles nous transmettent annonces et comptes-rendus, se font muettes sur les concerts. Est-ce à dire que l'Académie de Musique ait sombré définitivement dans la crise de 1778 ? Non, puisque la salle du Concert fut réaménagée dans le second édifice, construit après l'incendie de 1785, et qu'un compte-rendu de Janvier 1787, paru dans les « Annonces... », prouve que les concerts du vendredi existaient encore.

Mais, si les gazettes sont avares de renseignements touchant les concerts, c'est qu'elles donnaient sans doute la préférence aux nouvelles artistiques susceptibles d'intéresser un large public : nouvelles théâtrales, et aussi échos de l'Académie des Beaux-arts. L'engouement pour le théâtre lyrique atteint un sommet après 1780, comme en font foi les couronnements d'acteurs et d'actrices sur la scène de l'opéra, les petits vers qui leur sont adressés, les fêtes données en l'honneur de Mlle Maillard. Ce qui ne nous interdit nullement de penser que le Concert gardait son petit noyau d'auditeurs fidèles.

Cet auditoire du Concert de Montpellier, il est temps d'essayer de l'approcher, avant de le retrouver dans les artistes qu'il applaudissait, et dans le répertoire qu'il aimait.

Nous avons vu que les projets d'aménagement du Concert prévoyaient « une bonne et nombreuse compagnie ». Ce public du Concert est essentiellement formé des Académiciens et de leurs familles : des dames, des enfants accompagnés de leurs gouverneurs, ainsi que des frères des souscripteurs, qui bénéficiaient, d'après les statuts, de conditions privilégiées, alors que les dames étaient admises à titre gracieux ; ce sont encore des « étrangers », autrement dit des personnes ne résidant pas à Montpellier, des membres des États (ces derniers pendant deux mois seulement), des officiers de la garnison. Le plan de la salle ne fait pas état de places spécialement affectées, comme à l'opéra, au gouverneur général, au Commandant de la ville et à l'intendant ; on peut penser, toutefois, qu'elles existaient. De même qu'à l'Opéra avant 1778, date de leur suppression, des bancs étaient placés sur la scène. Les bancs de la salle sont spécialement réservés aux dames et aux étrangers la galerie, qui resta le gros souci des administrateurs, ne comportait que peu de places assises. Ici, nous sommes entre gens de qualité, autant que possible, et ce ne sont pas des ouvreuses qui conduisent les auditeurs à leur place, comme au théâtre, mais le Directeur de la porte lui-même. Le concierge veille à la porte d'entrée ; des gardes sans armes assurent discrètement la police de la salle.

En 1752, lors de la fondation de l'Académie de Musique, ce public n'était pas forcément le même que celui du théâtre, et ne se mélangeait pas volontiers avec lui : « la salle du Concert se trouve séparée de celle du spectacle, ce qui la rendra plus fréquentée, étant certain que bien des personnes qui ne vont jamais au spectacle mais assidument au concert se feront quelque répugnance de passer pour aller au concert par la même issue du spectacle ». Cette « répugnance » semble indiquer que le spectacle était alors de fréquentation plutôt populaire.

Avons-nous quelques estimations numériques ? Fort peu par exemple 200 auditeurs pour Manfredi, violon du roi d'Espagne, en Mai 1771 ; 150 pour Frizeri, virtuose aveugle de violon, « violon d'amour » et mandoline, en Mai 1773. En général, les comptes-rendus ne donnent que des indications vagues « compagnie très nombreuse et très brillante », pour le concert Legros d'août 1775 (ann.) ; « un monde étonnant » lors du concert d'Albanèse, en Novembre 1771. Mais nous n'avons rencontré nulle part de ces « concours prodigieux de spectateurs » que nous avons relevés à plusieurs reprises à l'occasion de certains opéras-comiques ou d'opéras à succès, ou encore de spectacles comportant la présence de vedettes ; ainsi une représentation de Lekain où l'on se battit pour entrer, et d'où l'on dut renvoyer quelque six cents personnes à partir de 2 h. de l'après-midi (août 1773).

Quelle pouvait être la tenue de ce public réputé de bonne compagnie ? Certains textes ont de quoi nous laisser rêveurs sur ce point. Nous lisons dans le « Mémoire » (déjà cité) « au sujet du Concert » (A. I.) :

- « nombre de MM. les Académiciens... semblent avoir affecté la salle pour y faire un bruit étonnant en parlant de leurs affaires, dans le temps, positivement, que l'on chante les plus beaux récitatifs » ;
- un grenadier sera posté dans la salle « pour prier poliment les causeurs, lorsque le cas le requerra, de faire silence dans le temps que l'on chantera les récitatifs... empêchera honnêtement que MM. les Académiciens et les étrangers se tiennent debout dans la grande allée de la salle qui doit être toujours libre pour le passage ».

Le « Projet d'un nouvel arrangement... » confirme que ce public méridional pouvait être bruyant et indiscipliné ; il est noté, en effet, en marge : « le bruit qui se fait pendant le concert par nombre de jeunes gens qui se tiennent debout est contre toute bonne règle, et un manquement de respect au public, propre à faire désertier le Concert. On propose un caporal et deux soldats, parce que la jeunesse est si mal élevée qu'un directeur qui voudrait prier de garder le silence ne manquerait pas d'éprouver de mauvais propos, comme cela est arrivé. » En face, figure l'article proposé pour le futur règlement : « on demandera à M. le Commandant deux sentinelles et un caporal un de ces sentinelles et le caporal seront placés dans la salle, pour y faire observer le silence, ainsi que cela se pratique dans tous les spectacles de Paris, et prier ceux qui seraient debout de vouloir bien s'asseoir, à l'effet de quoi un de deux concierges de la salle donnera le tabouret à ceux qui en désireront, lorsque les bancs se trouveraient déjà remplis ».

Toutefois, d'autres documents, qui concernent le public du théâtre, font trouver, par comparaison. le public du Concert bien éduqué : lorsque l'on supprime, en 1778, les balcons et bancs qui existaient encore sur l'avant-scène du théâtre, pour les remplacer par un parquet et deux petites loges, les arguments alors invoqués ne laissent aucun doute à ce sujet : « le motif bien plus pressant pour y déterminer... est celui d'éviter les querelles continuelles qui n'ont lieu que trop souvent entre un parterre fort tumultueux et très difficile à discipliner, et les personnes qui, placées sur le théâtre, ont le malheur de lui déplaire » (de Saint-Priest à Périgord - A. I.). Une lettre du Maire, le chevalier de Ratte, à l'intendant (Août 1778) approuve pleinement le projet, qui « corrige les défauts de l'avant-scène et fera régner la décence sur le théâtre. »

Par contre, un abus souvent signalé et qui paraît être le propre du Concert, est celui des « passe-volants » : « la galerie sera fermée, le directeur de la porte en aura la clef, et ne pourra la donner qu'à des personnes connues, auquel cas il aura soin de la reprendre à la fin de chaque concert ». En marge, cette note : « cette précaution est indispensable, soit pour engager les dames à garnir les bancs de la salle, soit pour écarter la mauvaise compagnie qui se mêle souvent à la bonne dans cette galerie et y fait un tapage horrible, soit enfin pour éviter les passe-volants qui y sont d'ordinaire en grand nombre ». (Projet d'un nouvel arrangement...) Toujours au sujet des « passe-volants », le premier Mémoire prévoit un grenadier posté dans la salle des pas-perdus, avec la consigne, le cas échéant, de « prêter main-forte au concierge », et le second Mémoire conseille de faire encadrer la porte d'entrée par un soldat et le concierge : « Rien n'est plus étonnant que l'audace avec laquelle gens de tous les états qui ne payent point entrent habituellement au concert. Il y a même en cela de la friponnerie de la part des concierges qui doivent être surveillés ».

La sanction de renvoi est demandée dans ce cas et dans le cas de négligence des concierges. Les « passe-volants » étaient assez souvent des femmes, qui s'introduisaient dans la salle, à la faveur du privilège accordé aux femmes d'Académiciens : « les dames de la ville dont les maris ne seront point souscripteurs ou adjoints ne pourront point avoir l'entrée au concert. » Les abus pouvaient fort bien venir des Académiciens eux-mêmes, qui faisaient entrer gratuitement plusieurs enfants, au lieu d'un seul autorisé et même des neveux. Beaucoup de ces auditeurs abusifs pouvaient d'ailleurs être attirés par la curiosité, au moins autant que par la musique, considérant qu'une partie du spectacle se trouve dans la salle.

Enfin ce public, qui bavarde et potine pendant les récitatifs - parions qu'il faisait silence pendant les vocalises - n'aimait pas que l'orchestre s'accordât trop longuement. L'article 16 du 1^{er} règlement interdit aux gagistes de faire avant le concert « avec leurs instruments des préludes inutiles et assommants pour les auditeurs, devant suffire au 1^{er} violon de prendre le ton au clavessin (sic), et le donner ensuite simplement aux autres musiciens ».

Ces quelques indications nous permettent de penser que la société montpelliéraine allait au concert un peu comme à un lieu de réunion où il était de bon ton de se rencontrer : un lieu où, d'aventure, se glissait la « mauvaise compagnie » pour regarder l'autre, et pouvoir sans doute alimenter bien des commérages à son sujet, et encore pour le malin plaisir d'entrer sans payer. Néanmoins, devant le succès qu'il fit à certaines œuvres, nous pouvons faire crédit à ce public bavard, à des Montferrier qui déployaient tous leurs efforts dans des conditions souvent ingrates, et, pourquoi pas ?, à d'humbles « passe-volants » venus là goûter de tout leur cœur les délices d'une belle voix ou d'un archet moelleux, et admettre que la Musique, au Concert de Montpellier, avait tout de même sa chance.

LA MUSIQUE AU CONCERT DE MONTPELLIER, DE 1752 A 1789

L'existence de concerts publics réguliers à Montpellier durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, nous pose, avant d'en étudier les détails deux questions préalables :

- quelle place tenaient ces concerts dans la vie musicale de la cité ?
- cet organisme vivait-il totalement autonome, ou gardait-il des liens avec les autres formations musicales de Montpellier ?

Sur l'importance du concert public dans le calendrier musical de la ville, les textes nous fournissent des précisions les concerts ont lieu le lundi et le vendredi, à 5 h. en été. 5 h. 1/2 en hiver, tandis que les spectacles commencent dans la soirée. Une répétition générale est obligatoire chaque semaine, mais les directeurs

fixent le nombre de répétitions nécessaires pour la bonne exécution du concert les répétitions ont lieu à 4 h. Le manuscrit de Lunaret nous apprend que les habitués assistaient, dans certains cas, à ces répétitions, puisque son auteur, qui n'appartenait vraisemblablement pas à la Direction de l'Académie, déclare avoir assisté « à une répétition extraordinaire du concert » (25 Février 1772), avant d'aller à la Comédie. L'année musicale commence le 1^{er} Mai : les concerts du lundi sont supprimés en Juillet et Août il y a relâche pendant la quinzaine de Pâques, mais à ce moment-là, trois concerts spirituels étaient généralement organisés par l'Académie, ainsi qu'aux grandes fêtes religieuses. Ces concerts spirituels, exceptionnellement, sont payants, même pour les Directeurs ; 1/3 du bénéfice en est distribué à la fin de l'année aux pauvres de l'Hôpital Général, 1/3 aux gagistes (à raison d'un sol par livre de leurs appointements), 1/3 à ceux qui ont donné le plus de satisfaction aux Directeurs ; par exemple le concert de Pentecôte de 1773 (Ms. L.).

En dehors des séances régulières, des concerts pouvaient avoir lieu à titre exceptionnel, au bénéfice des « sujets de l'Académie » les artistes étrangers jouissaient parfois d'un privilège analogue, mais après avoir été entendus au préalable au concert public de l'Académie. Ainsi Albanese, qui chanta pour l'Académie avant de donner une soirée, organisée par souscription et qui eut lieu chez un particulier de la ville (d'après le manuscrit de Lunaret, la recette fut de 600 livres). Et encore le violoniste Cambini (Sept. 1772), le violoncelliste Duport (Sept. 1772), Lebrun, hautbois de l'Électeur Palatin (Sept. 1774). C'était plus rarement le cas des « sujets de l'Académie » ; nous relevons ici les noms de Mlle Girbon. en Fév. 1772 (pour elle la recette se monta à 360 livres, malgré la modicité du prix des billets - 24 sols -, car « la variété des morceaux de musique qu'on y a exécutés avait attiré beaucoup de monde », et celui de Mme Guérin, en Avril 1772.

Pour la période 1770-1776, nous relevons une moyenne de 90 concerts par an : 8 par mois pendant neuf mois. 4 pendant trois mois, en plus des concerts spirituels. En dépit des crises vécues par l'Académie, ces chiffres ne plaident-ils pas éloquemment en faveur du goût des Montpelliérains, qui donnèrent à la musique une place éminente parmi leurs occupations les plus choisies ? Le jeune magistrat cultivé, appartenant à la meilleure société de la ville qui rédigea dans les années 70-74 le Journal dont un fragment est conservé en l'Hôtel de Lunaret, consigne ses sorties au spectacle et au concert, dont certaines sont quotidiennes, sur le même plan que les doctes disputes juridiques dont il se délecte au Palais, les sermons les plus éloquents dont il est un auditeur assidu, les séances de la Loge aristocratique où il s'est fait recevoir, ou encore les aimables parties de campagne qu'il organise avec ses amis dans les châteaux des environs. Et il s'agit là de la jeunesse dorée de la ville, des fils de magistrats les plus en vue : les Montferrier, les Cambacérés, les de Rosset, les d'Aigrefeuille...

En dehors du Concert public, la ville possédait, depuis 1755, un Opéra permanent, et la Cathédrale entretenait un « chef de musique » ou « Maître de Musique » (c'est ainsi que le chef d'orchestre sera désigné à Montpellier jusqu'en 1830), ainsi qu'une Maîtrise dont les manifestations sont souvent signalées par les contemporains. N'oublions pas que, depuis 1650, la cathédrale Saint-Pierre était dotée des plus belles orgues de la région, dues aux Eustache, facteurs de Marseille. Opéra, cathédrale et concert, chacun a son Maître de Musique propre. Dans les années 72-73, par exemple, pour l'Académie nous avons Monsieur Cupidon, lequel porte encore le titre de « Maître de Musique ordinaire du Concert ». Au théâtre c'est Tronchet, à la cathédrale, Mallet.

L'Académie possède également son orchestre ; il y aurait eu, d'ailleurs, difficulté à entretenir un orchestre commun avec le théâtre. La troupe de l'Opéra, qui assura pendant plusieurs années des tournées à Nîmes et Arles, se faisait suivre d'un orchestre réduit d'une douzaine de musiciens payés au cachet, tandis que les autres instrumentistes étaient appointés à l'année par l'Opéra. Une liste des musiciens du théâtre, datée de 1790, nous livre des noms qui avaient figuré dans l'orchestre du Concert : le hautboïste Viany, le bassoniste Marin (tous deux avaient également tenu la flûte au Concert, dans les années 1753-1754, où ce pupitre n'avait pas encore de titulaire). Mais en 1790 précisément, nous avons perdu la trace du Concert, et il est explicable que ces musiciens, qui avaient appartenu à l'Académie, aient été alors engagés au Théâtre. Quand il s'agit de musiciens de l'Académie, certaines annonces qui les concernent, comme des mises en vente d'instruments avant un départ (nous avons l'exemple du Sieur Guigue qui « vend pour son compte » un lot de près d'une douzaine d'instruments, déposés chez le Trésorier de France, avant de partir pour l'Espagne, font suivre leur nom du titre « du Concert ».

Il n'est pas impossible toutefois que certains gagistes aient appartenu à la fois aux deux orchestres, comme le laisserait entendre une phrase du « Mémoire au sujet du Concert » (A. I.) : « ... il arrive souvent que l'on abrège les concerts et les répétitions, à cause de la comédie ou autre spectacle, ou les gagistes sont pressés d'aller jouer de leurs instruments, ce qui occasionne un dérangement désagréable et rebute en même temps les Académiciens qui n'aiment point la comédie ».

Tout comme les musiciens, les chanteurs ordinaires de l'Académie sont dits « du Concert » : c'est le cas de Mlle Henriette, « jeune Académicienne née en cette ville » (Ann.), de Mme Guérin, « chanteuse du Concert ». Dans le domaine des voix, les rapports avec la scène lyrique apparaissent plus fréquents : « Mme Guérin, ancienne chanteuse du Concert de cette ville », lit-on dans les « Annonces... » de Mai 1775, « a débuté samedi par le rôle de Colette dans *Le Devin de Village* » ; nous trouvons d'autre part le nom de Guérin parmi les actrices de la troupe de l'Opéra bouffon de 1772, avec la mention : « jeunes amoureuses et

ingénuités ». A cette date, la « jeune ingénuité » était mère de neuf filles, suivies d'un garçon, dont la naissance est signalée par l'auteur du Ms. de Lunaret, avec d'autres menus événements locaux. Cette aimable personne pouvait être l'épouse d'un certain Guérin, membre de la troupe en qualité de « souffleur et rôle de notaire ». Un autre Guérin est signalé en 1783 comme maître à danser (J.G.M.). Une autre chanteuse. Mme Allan, « fixée dans cette ville par l'Académie de Musique », (Ann.) joue en 1775 à l'opéra dans *Titon et l'Aurore* ; son mari, également chanteur, tient le rôle de Lubin, d'*Annette et Lubin* en Janv. 1775. Citons encore Mlle Ferton, qui chante au Concert, et que l'on trouve dans la troupe de l'Opéra bouffon de 1772. avec « les premiers rôles en chef ou partage » elle assure en 1773 sur la scène lyrique les rôles importants de Grétry, et, notamment, crée à Montpellier celui de Zémire de *Zémire et Azor*.

La formation musicale de Saint-Pierre est dite : « Musique des États et de la cathédrale » ; de ce côté aussi. des contacts avec l'Académie de Musique durent avoir lieu. Le « Projet d'un nouvel arrangement... », que nous avons daté aux environs de 1780, suggère « d'engager les États à payer à l'administration du Concert les 5.500 livres que cette Assemblée dépense pour sa musique d'Église pendant la tenue » : nous ignorons si ce point du projet a été adopté ; dans ce cas, il eût transféré au Concert tout le service musical religieux célébré pendant la tenue des États, et notamment la Messe. En tout cas. c'est au concert que se révèle un chanteur qui tint dans les chœurs de la cathédrale un rang obscur pendant une vingtaine d'années : le Sieur Bayle chanta, en effet, en Mars 1771, le rôle d'Octave de la *Zaïde* de Royer dans le morceau de la chasse, le public, saisi, l'entendit donner le contre-sol ut « avec toute la force et la justesse possible », et « faire une cadence sur cette note » ; « quoique l'ut soit le son le plus aigu des voix de haute contre, le Sieur Bayle le soutint et y battit une cadence bien martelée » (18 Mars 1771). Au concert suivant, il fit mieux : « il cadença tout-à-coup cette note sans l'avoir soutenue auparavant : on peut dire qu'il fit faire en quelque sorte le saut périlleux à sa voix ». Et le critique des « Annonces... » de déplorer que cette voix soit restée ignorée et inutilisée aussi longtemps. Cette performance du Sieur Bayle appelle une remarque non dénuée, selon nous, d'intérêt. Le sol à la quinte du contre ut, en effet, n'est pas dans les voix d'hommes - compte tenu du fait que le diapason s'est notablement élevé au cours du XIX^e siècle. Il faudrait donc admettre, soit que Bayle ait été un phénomène vocal, soit que la Maîtrise de Saint-Pierre ait entretenu des castrats...

Nous n'avons trouvé qu'un exemple de rapports entre l'Académie de Musique et une musique militaire lors du concert spirituel de Toussaint, en 1773, le premier hautbois du régiment d'Alsace, en garnison depuis peu de jours à Montpellier, un certain Aisenmener, joua un concerto.

Un témoignage, enfin, nous signale que, lors des fêtes très brillantes et destinées à une société aristocratique particulièrement fermée, il était fait appel pour le bal à l'orchestre du Concert : ce fut le cas pour la fête, de mémorable mémoire pour les Montpelliérains, qu'offrit en Janvier 1773 (Ann.) lord Spencer en l'Hôtel du Gouvernement, où « Mr cupidon, Directeur ordinaire du Concert », dirigea contre-danses anglaises et menuets.

LES INTERPRÈTES

A) Les Instrumentistes

1) l'Orchestre

D'après des listes de musiciens pour les années 1753 et 1754 - et en utilisant aussi des comptes- rendus -, nous pouvons nous faire une idée de sa composition : parmi les cordes, cinq à sept violons, trois à quatre violoncelles. L'alto n'est mentionné que dans une liste de musiciens du théâtre en 1772 (le même tient d'ailleurs, le cas échéant, le deuxième violon et le second violoncelle) ; une liste de 1790 en comporte deux. C'est seulement dans cette dernière liste qu'il est fait mention de la contrebasse : il y en avait alors deux. Les bois ne sont régulièrement représentés que par le hautbois (généralement deux) et le basson (deux aussi, certaines années) ; c'est le second basson qui, le plus souvent, tient la partie de flûte, au début tout au moins. Un état des revenus du Concert de 1753 signale « qu'on ne paye pas de flutes (sic), à quoi il faudra pourvoir quelque jour ». Les clarinettes, au nombre de deux, n'apparaissent encore que dans la liste de 1790. Parmi les bois, il semble bien que le hautbois ait été l'instrument préféré, et le plus joué : le premier hautbois est le mieux payé des musiciens, après le premier violon et le maître de musique. Une allusion du Ms. de Lunaret ferait penser qu'après 1772 l'orchestre comprenait un corniste, de Vert, qui avait d'abord joué en soliste, et aurait été, par la suite, engagé à titre permanent. L'orchestre comporte toujours un clavecin. Enfin, le Ms. de Lunaret signale des pièces d'orgue dans un concert spirituel de 1773, et nomme l'organiste. L'orgue était-il en permanence à la salle des concerts ? Ou bien s'agissait-il d'un de ces orgues portatifs dont les annonces du temps font état des ventes, à plusieurs reprises ?

Pour les premières années du Concert, nous arrivons donc à une moyenne de 13 à 15 musiciens, en y comprenant le maître de musique, appointés à l'année par l'Académie : ce sont eux que l'on désigne sous le nom de « gagistes ». En réalité, le nombre des instruments était plus élevé, car des amateurs, autorisés par le règlement de 1752, venaient renforcer l'orchestre aux concerts du lundi et du vendredi. Il est vrai que le

« Projet d'un nouvel arrangement » (A. I.) jette un doute sur la valeur de quelques uns de ces talents improvisés : « MM. les amateurs ne font qu'aller et venir, faire du bruit, interrompre l'ensemble et blesser souvent les oreilles ». Et d'ajouter que MM. les amateurs font les importants, entendent choisir leur partie, se dispensent trop souvent d'aller aux répétitions, alors que la répétition, nécessaire aux maîtres, « devient infiniment plus nécessaire pour un écolier ». Et comptons aussi avec un amour-propre qui poussait nos compatriotes à figurer seulement au pupitre des premiers : « il arrive souvent qu'il y a 7 ou 8 violons d'un côté, tandis qu'il n'y en a que quatre de l'autre » manifestaient-ils un penchant pour le violoncelle ?, « il arrive quelquefois que les basses couvrent entièrement les violons, parce qu'elles sont en trop grand nombre ». Aussi est-il enjoint au maître de musique de vérifier au préalable si chacun des candidats amateurs « est en état de faire de sa partie convenablement », et de ne faire exécuter à chacun que la partie nécessaire aux stricts besoins du concert, tandis que les directeurs veilleront à leur faire respecter la discipline générale de l'orchestre. En somme, il leur est suggéré, dans ce charmant langage policé du XVIII^e siècle, qu'ils peuvent constituer un encombrement sérieux pour le maître de musique : « Si quelqu'un de MM. les amateurs voulait jouer d'un instrument dont le nombre nécessaire pour l'harmonie se trouverait rempli, il voudra bien suspendre les effets de son zèle et de son goût jusqu'au prochain concert ».

Nos textes ne nous renseignent point sur les modalités de recrutement des gagistes, alors que nous avons des indications intéressantes sur le recrutement des voix. Nous savons que les engagements des instrumentistes se faisaient à l'année, et, pour éviter des départs antérieurs à l'expiration de l'engagement, il était conseillé dans le projet de réforme des statuts du Concert de retenir chaque mois un douzième de leurs gages aux musiciens, afin de prévenir ces départs anticipés. Les engagements étaient renouvelables, et un musicien qui avait donné satisfaction aux directeurs pouvait être gardé pendant des années : tel le claveciniste Causse, le violoniste Guigue, ou encore le violoncelliste Cupidon, devenu par la suite maître de musique, dont nous rencontrons les noms dès la fondation du Concert. Il est permis de penser que les « Directeurs de l'Orchestre », responsables de la police de l'orchestre, l'étaient aussi du choix des musiciens, sous réserve du consentement du Bureau, réuni à l'assemblée générale du dernier mois de la saison. Ces mêmes Directeurs étaient autorisés, en vertu du règlement de 1752, à admettre dans l'orchestre « des musiciens de profession qui ne voudront point être gagistes ».

Pour les gages de nos musiciens, nous avons des chiffres en 1753-54, le premier violon est le mieux payé, avec 1.000 livres ; vient ensuite le maître de musique, avec 800 ; le premier hautbois, pour sa part, en reçoit 600 ; le second violon, la première basse et les deux bassons, 500 ; le claveciniste est appointé à 400 Livres, les violons le sont de 360 à 200, les basses à 150. Comparons avec l'Opéra : en 1772, son maître de musique reçoit 1.500 livres le premier hautbois (qui peut être appelé à assurer les parties de flûte et de basse) 900 la « basse d'accompagnement » 900, le second violon 600. Tandis que les musiciens qui suivent la troupe à Nîmes et Arles, et qui sont payés au cachet, reçoivent 30 sols par représentation. Combien ces chiffres nous laissent loin des gages des chanteurs ou acteurs dramatiques, et témoignent de la situation encore subalterne de l'instrumentiste à l'égard de celle du chanteur ! Mlle Ferton, par exemple, déjà mentionnée ci-dessus, est appointée par l'Opéra en 1772 à 3.600 livres, et sa doublure, Leduc, en reçoit 2.800 ; une « seconde duègne et utilités » a les mêmes gages qu'un basson ou un second violon. Il est vrai, et nous aurons l'occasion d'y revenir, que les chanteurs appointés à l'année par le Concert, sont moins bien traités que ceux du théâtre, mais la première chanteuse et la première haute-contre y atteignent tout de même respectivement 1.500 et 1.400 livres. Comparons avec certains cachets de vedettes de l'art dramatique : Bellecour recevra, en 1773, 240 livres par représentation. Le Kain, la même année, 400, frais de séjour et voyage payés en supplément. Il est dommage que nous ne connaissions pas les cachets de chanteurs célèbres, tels Le Gros, qui vint à Montpellier en 1775, ou Mlle Maillard, en 1787.

Les seuls jugements que nous ayons trouvés sur la valeur de l'orchestre concernent des cas individuels, comme le bassoniste Marin, ou le corniste de Vert, qui se firent entendre une fois en solistes. Et surtout M. Cupidon, au nom (ou surnom ?) gracieusement évocateur de mythologies roses à la Boucher ; ainsi nous lisons dans « Ann... » de Juillet 1771 : « M. Cupidon... mérite les applaudissements des amateurs par le goût et la variété qu'il met dans le choix des pièces qu'il fait exécuter. » (4). Le « claveciniste du Concert », Causse, n'est pas jugé sur sa valeur d'exécutant, mais comme auteur d'un divertissement « où il y a de fort jolies choses ». (Ms. L. Fév. 1772). Dans les annonces concernant des leçons de musique, on ne relève aucun nom de musicien du Concert ; ce sont des chanteuses de l'Académie, Mme Guérin, Mme Allan, qui donnent, la première des leçons de chant et aussi de violon « à la sollicitation de plusieurs personnes de considération » (AMM. Août 1771), la seconde « les principes de la musique, du clavecin et de la guitare » (sic). Ce n'est point Causse, mais Mme Auvrai, épouse du 1^{er} acteur du théâtre, qui joua, dans la salle du spectacle, après une représentation de *Mahomet*, un concerto de clavecin, et fut fort applaudie, bien que le cadre fût apparu aux auditeurs un peu trop vaste pour un solo de cet « instrument délicat ». La même dame, « apprend à toucher du clavessin » (sic).

2) Les solistes

Les gagistes assuraient l'ordinaire du Concert ; mais des musiciens célèbres pouvaient être engagés en solistes, pour une ou deux manifestations. Le récital proprement dit ne paraît pas avoir été pratiqué : les programmes comportent en général un ou plusieurs concertos, donc la participation de l'orchestre ; la plupart du temps, la vedette est entourée de solistes divers qui viennent introduire une variété que le public goûtait fort, quand même il ne l'exigeait pas dans les concerts ! Nous disons bien : vedette, car c'est presque toujours en fonction de sa virtuosité, plutôt que de ses qualités musicales, que l'instrumentiste est jugé. Une pointe d'exhibition pouvait, d'aventure, n'être point absente : c'est ainsi que Frizeri, violoniste aveugle, joua aussi de la mandoline et imita à s'y méprendre, et avec un grand succès de rires, la voix d'une vieille femme (Ms. L. Mai 1773). L'auteur du Ms. de Lunaret signale encore un trio de violonistes, aveugles également qui « jouent au violon avec l'archet et ensuite avec des allumettes, ce qui fait un effet charmant » (!) Les critiques du temps ne ménagent pas leurs louanges aux violonistes italiens : par exemple pour Frizeri, cité ci-dessus : « il joua plusieurs morceaux sur le violon, et étonna par la singularité de son jeu, et par la facilité prodigieuse avec laquelle il vainquit les difficultés les plus recherchées. Mais c'est principalement sur la mandoline que le Sieur Frizeri s'attire les applaudissements les plus mérités. Il n'est pas possible de pousser l'art plus loin, et de tirer d'un instrument aussi ingrat des sons plus variés et harmonieux » (Ann... 1^{er} Juin 1773). Manfredi, 1^{er} violon du roi d'Espagne, souleva l'enthousiasme de l'auteur du Ms. de Lunaret : « je fus enthousiasmé d'entendre tout ce que cet homme fit sur son instrument. Il joua un concerto et deux sonates (sic), la dernière fut terminée par une ariette variée en sons harmoniques qu'il rendit avec une vitesse et une justesse surprenantes ». Et d'admirer encore le sieur Cambini « pour une composition charmante, et un jeu très délicat. » Ce Cambini était l'auteur d'une cantate, « *Orphée* », qu'il fit exécuter à Montpellier le lendemain de son concert. Nous retrouvons des Italiens parmi les noms de professeurs de violon portés dans les annonces tel ce singulier Rossi, lequel, non content ce montrer « à jouer parfaitement sur le violon.., quelle espèce de musique que ce soit... en fort peu de temps... », prépare un corail pour les dents doué de vertus infaillibles !

Un celliste, Duport, « ordinaire de la Musique de S.A.S. Mgr le Prince de Conti, provoqua l'admiration unanime, joignant » au brillant et au fini de l'exécution la plus compliquée, la fraîcheur et la vérité de l'expression la plus naturelle. Sous ses doigts harmonieux, sa basse perd cette gravité un peu trop rude et trop marquée, et ne rend que les sons les plus doux et les plus délicats ». Et d'évoquer les applaudissements « dus à la supériorité de ses talents » (Ann.... Sept. 1772). Duport, au cours de deux grands concerts, se fit entendre également comme compositeur de sonates et concertos. « J'ai été enlevé » écrit à son propos le Ms. L..

Plusieurs noms de musiciens qui se firent entendre en solistes au concert ont été portés jusqu'à nous par les gazettes. Nous en détacherons un tout spécialement : celui de M. Raynal Rouby, qui joua un concerto de piano-forte le 27 Janvier 1777. Car c'est, à notre connaissance, la seule mention qui soit faite d'un concert donné sur cet instrument à Montpellier, avant la Révolution. Auparavant, en Sept. 1773, les « Annonces » avaient signalé le dépôt, chez l'organiste de Notre-Dame, d'un « forte-piano » neuf, fait à Berne, comportant « un jeu de harpes et de sourdines » : l'arrivée prochaine de l'instrument avait d'abord été annoncée, et le concert de M. Rouby connut un grand succès, on y avait admiré « la légèreté de son exécution, son à-plomb (?) et son expression », de même que la qualité de son accompagnement dans des ariettes de genres différents. Nous retrouverons la mention de l'instrument quelques années plus tard (1785), et c'est le « *Journal de la Généralité de Montpellier* » (le même Journal qui avait parlé du concert Rouby en 1773) qui signale qu'une certaine Mme Calvet cherche à s'établir à Montpellier, « pourvu qu'on lui procure un nombre suffisant d'écolières », afin d'apprendre aux demoiselles indifféremment clavecin ou forte-piano.

En dépit des succès remportés par certains de ces solistes, les textes ne laissent aucun doute : c'est aux chanteurs essentiellement qu'alliaient les préférences et les suffrages du public montpelliérain du Concert.

B) Les voix

1) L'Académie et les chanteurs :

Tout comme les gagistes de l'orchestre, l'Académie de Musique entretient un certain nombre de chanteurs. Au sujet des engagements, le « Mémoire » (A. I.) déjà cité, et qui pourrait dater de l'époque où, nous l'avons vu, furent rédigés de nouveaux statuts de l'Académie (soit : 1773), conseille de « n'engager les sujets que pour un an, quitte à renouveler l'engagement, si le sujet donne satisfaction ». Or, en Octobre 1753, Montferrier avait signalé de Paris à l'Intendant Saint-Priest les difficultés qu'il rencontrait pour les engagements à court terme. Pourtant l'Académie payait convenablement ses sujets : « Je trouve le prix qu'on veut y mettre très raisonnable, mais on est toujours arrêté ici par les termes de l'engagement, les sujets les plus médiocres ne voulant pas quitter le pavé de Paris pour un petit temps limité, et notre institution ne permettant pas plus que nos facultés que nous contractions d'une autre façon ». (A. I.). D'autre part, un billet qui pourrait être daté d'une année postérieure à 1762 (parce qu'il y est donné à Montferrier son titre de marquis, et que ce dernier n'avait

fait ériger la terre de ce nom en marquisat qu'en 1762) nous apprend que les Directeurs du Concert. Montferrier et de la Clotte, se sont présentés chez MM. de Saint-Priest pour lui demander l'autorisation de passer des engagements « pour le trienne qui doit commencer le 1^{er} May prochain ». Nous ignorons la décision de l'Intendant, en tout cas, si cette proposition a été adoptée, le système dut révéler à l'usage des inconvénients dans le cas de sujets médiocres, et l'on en revint aux engagements annuels.

Les ressources locales s'avérant insuffisantes, il fallait bien trouver des voix au dehors. Lorsque certaines voix faisaient défaut, Montferrier, qui déclare s'honorer de la confiance des Directeurs du Concert et de l'Intendant, était chargé de les recruter, lors de ses fréquents séjours à Paris ; et il nous révèle lui-même qu'il avait recours dans ces cas-là - ce qui d'ailleurs ne saurait nous étonner - aux bons offices du Maréchal de Richelieu, dont les relations avec le monde du théâtre étaient bien connues. Et c'est ainsi que Montferrier va « mettre les fers au feu » à Fontainebleau, où il trouvera « rassemblés auprès de M. le Maréchal tous les virtuoses qui pourront nous procurer quelqu'un de leurs subalternes. » Un court billet, qui semble bien écrit de la main de Montferrier (A. I.). nous prouve qu'il fallait bien parfois se contenter de sujets de deuxième ordre ; signalant le départ de la première chanteuse de l'Opéra de Bordeaux, il ajoute : « le concert de Toulouse n'a pas de fonds à la retenir. Si on lui faisait un parti à vivre tranquillement à Montpellier, elle s'engagerait pour le Concert. Des dames m'ont appris qu'elle avait beaucoup descendu de voix sans beaucoup d'agrément. Je ne l'ai jamais vue ni entendue et l'on m'a chargé d'en parler à MM. les Directeurs... » Cet « on » qui recommande la chanteuse aux Directeurs, ne saurait-ce pas encore Richelieu, Lieutenant Général de Guyenne et Gascogne depuis 1755, lequel voua autant de soins à l'Opéra de Bordeaux qu'à celui de Montpellier ?

En 1753, nous trouvons 17 chanteurs appointés par l'Académie de Musique, plus trois voix enfantines. Soit : cinq voix féminines, désignées par les termes de premiers, seconds rôles, ariettes, ce qui s'explique par le nombre d'extraits d'Opéras exécutés en concert. Pour les voix d'hommes, nous avons plus de précisions : 4 « hautes-contre », 2 « tailles », 6 basses tailles. Le premier rôle féminin reçoit 1.500 livres, la première haute-contre 1.400, la première taille 260. L'état des frais de 1754 porte peu de modifications, et c'est un état postérieur qui accuse une diminution, et des gages, et du nombre des chanteurs, tandis qu'il ne mentionne plus les enfants, au début « enseignés » et dirigés par la basse Fleury. Dans l'ensemble, les femmes reçoivent des gages supérieurs à ceux des hommes. Relevons également l'importance des basses, ce qui ne saurait signifier qu'elles fussent d'excellente qualité, puisque le « Mémoire... » parle de l'urgente nécessité de trouver « une belle basse-taille ». Nous rencontrons au théâtre l'écho de difficultés analogues, qui empêchent de monter certains opéras, faute de titulaires capables : on y fit jouer, en 1775, les Laruette par une basse taille par trop insuffisante dans les rôles de son emploi habituel.

Nos documents sont avarés de renseignements sur les chœurs : « Une femme pour les chœurs », appointée à 500 livres, figure dans l'état de 1773, « Quatre filles au chœur à 300 livres », dans un état postérieur. Nous pouvons d'ailleurs penser qu'ils n'étaient pas fréquents, toutefois nécessaires quand il s'agissait de certains extraits d'opéras, ou, lors de concerts spirituels, de motets à grand chœur. Ce fut, par exemple, le cas du motet « en grand chœur » de Pergolèse exécuté au concert spirituel de Toussaint, en 1773 ; ou, l'année suivante, de l'acte de « Bathille et Chloé », extrait de *L'Union de l'Amour et des Arts* de Floquet. Le tout magistralement dirigé par M. Cupidon, qui avait peut-être, pour la circonstance, reçu des renforts d'éléments du Théâtre et de la maîtrise de la cathédrale.

2) Les solistes

Parmi les chanteurs appointés par l'Académie, dont les noms figurent sur les listes des débuts du Concert, deux seulement sont cités dans des comptes rendus ultérieurs : Mlle Girbon « vulgairement appelée Marion d'Alais », qui devait donner un concert à son profit, et la haute-contre Bonnard, qui chanta l'un des principaux rôles de « Bathille et Chloé ». L'Académie avait dû être satisfaite de leurs services. Ce sont des femmes qui ont été le plus fréquemment entendues en solistes. Pour certaines d'entre elles nous ne disposons que d'une sèche mention ainsi une certaine Mme Bousquet, dont le concert, donné à son profit, avait attiré beaucoup de monde, mais qui n'avait pu commencer « qu'après que les danseurs de corde eurent fini leurs tours »... (Ms.L.) Ou Mlle Victoire, qui avait débuté « par deux petites ariettes », et qui inspira ce jugement à l'auteur du Ms. de Lunaret « elle aurait assez de voix, mais elle n'a point d'oreille, une mauvaise prononciation, et peut-être point de cadence ».

Quatre chanteuses, par contre, semblent avoir accaparé l'attention et les suffrages. C'est d'abord Mlle Henriette, incontestablement une des vedettes du Concert. L'expression, employée à son sujet, de « jeune Académicienne née en cette ville », de même que son répertoire habituel, autorisent à penser qu'elle n'était peut-être pas une professionnelle, mais un amateur particulièrement bien doué, d'une autre classe que la moyenne des amateurs figurant à l'orchestre. En effet, le mot d'« Académicien » désigne les membres de l'Aca-



Affiche pour la représentation de Castor et Pollux de Rameau.



« Photo Musées de Narbonne, cliché J. Lepage ».

... démie (on se rappelle que les femmes de leur proche parenté ne souscrivaient point mais en faisaient partie), tandis que ceux qu'elle engageait étaient dits « sujets de l'Académie ». Mlle Henriette semble s'être spécialisée dans la musique spirituelle. Elle a notamment chanté à plusieurs reprises le récit « Ne meminervis » extrait d'un motet d'un certain abbé Fanton, qui paraît avoir joui d'une certaine vogue à Montpellier à cette époque (mais une pastorale, *Eglé*, dont il était l'auteur et dont le duc de Nivernais avait écrit les paroles, échoua en 1775). Elle exécuta cette pièce « avec toute la force d'une voix dont l'étendue surpasse ce qu'on a entendu jusqu'ici » - et notamment jusqu'au contre sol ut (Ms. L.). Ce sont encore des indications du Ms. de Lunaret qui nous apprennent qu'elle se fit entendre dans le « Dominus regnavit » de Mondonville, à la demande de Mme de Périgord, dans le « Venite Adoremus » du même, ou dans un récit de Lalande : « Magnus Dominus ». Et encore qu'il lui arriva de s'écarter de ce répertoire pour chanter un « air patois », ou, lors du concert d'Albanese, un extrait de l'opéra-ballet de Rameau : *Les Talents Lyriques*.

Avec Mme Guérin et Mlle Forton, déjà rencontrées, nous avons affaire à des chanteuses qui appartiennent surtout à l'opéra. Mme Guérin : « cette aimable chanteuse », chargée d'une nombreuse famille, a d'abord chanté au concert, puis ses « talents connus » l'ont fait engager au théâtre, où elle fut la Colette du *Devin de Village* dans la troupe d'opéra-bouffon. Quant à Mlle Ferton, c'est avant tout une chanteuse lyrique, qui fit, aux alentours de 1773. les beaux jours de la scène de Montpellier dans l'Opéra-comique : tour à tour Zémire, ou Agathe, de *L'Ami de la Maison*, elle n'incarna pas seulement les héroïnes de Grétry, mais tint aussi le premier rôle de *La Servante Maîtresse*. Elle est qualifiée de « célèbre cantatrice », et louée pour l'étonnante « flexibilité de sa voix » (Ann.... Oct. 1772). Le public l'aimait beaucoup, et la couvrait d'applaudissements dès son entrée en scène. Le Concert n'a fait appel à son concours que pour donner plus d'éclat aux grands concerts spirituels de 1773, où nous la voyons interpréter le récit d'un motet, ou encore pour épauler les chanteuses habituelles du concert dans un duo de Lalande, ou un duo italien.

Nous avons enfin Mme Allan. Cette dernière, épouse d'un chanteur de la troupe théâtrale, et que nous retrouvons sur la scène de l'Opéra comme héroïne de Mondonville, dans *Titon et l'Aurore*. ou aux côtés de Le Gros dans *Castor et Pollux* mérite une mention toute spéciale au concert. Son répertoire était assez varié, puisqu'on la rencontre dans un motet de Mondoville, et qu'elle chantait des romances en s'accompagnant au clavecin. Il faut lui supposer une culture musicale assez étendue, si l'on se rappelle qu'elle donnait des leçons de clavecin et de guitare et enseignait les principes de la musique. C est dans l'opéra qu'elle donnait toute sa mesure : « elle a la voix belle, beaucoup de goût dans les chants, et des connaissances très étendues sur son Art, elle a mérité les suffrages de toutes les personnes qui l'ont entendue. » (Ami... Août 1774). Dans le cas de Mme Allan, dont il est dit expressément qu'elle a été fixée à Montpellier par l'Académie de Musique, il apparaît que le théâtre a engagé une actrice révélée d'abord au Concert, dans des airs de Mondonville (*des Fêtes de Paphos*). de Destouches (extrait d'*Issé*), ou de Floquet (de l'acte Bathille et Chloé). Et c'est même à son propos que les « Annonces... » de Montpellier se livrent, en 1774, à quelques réflexions sur la musique française, sur lesquelles nous aurons à revenir, à propos du répertoire du Concert.

Les textes se font beaucoup plus avares quand il s'agit de chanteurs : brève mention pour Arlabosse et Bonnard, qui chantent « Bathille et Chloé » aux côtés de Mme Allan, ainsi que pour la basse-taille Rey, que l'on retrouve lors d'un concert spirituel, où il chante un récit de l'abbé Fanton (Pentecôte 73). Nous n'avons guère de détails que pour ce Bayle déjà rencontré, qui appartenait au corps de musique de la cathédrale, et qui s'imposa un jour au public du concert par un mémorable « contre sol ut ».

A trois reprises au moins, notre Académie de Musique eut l'honneur de faire entendre des chanteurs de haute réputation nationale. Madame Dupuis, musicienne du Concert de la Reine, parut à la salle du Concert en Mai 1771 (Ann.). On put l'y entendre exécuter, outre « plusieurs beaux motets à voix seule », le grand air de Télétaire : « Tristes apprêts », alors que notre Opéra ne donnera *Castor...* que quatre ans après « elle exécuta le beau monologue de *Castor et Pollux* avec cette justesse, ce goût et cette flexibilité de voix qui la rendent si digne d'être employée par un grand Prince ». Un autre passage, qui laissa d'excellents souvenirs, fut celui d'Albanese, en Novembre 1771 à notre connaissance. c'est le seul exemple de castrat italien qui ait chanté à Montpellier dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, mais il était alors au service de Louis XV, puisque nos textes le désignent comme « chattré (sic) du Roi ». Son succès fut tel, qu'après le concert de l'Académie il se fit entendre à la Messe des États (« L'Église était remplie de curieux » Ms. L.), et dans un salon privé, où (les amateurs, parmi lesquels figurait l'évêque d'Aydé, lui firent une souscription de 600 livres. Au concert public, il avait chanté « plusieurs petits airs » (Ms. L.), et, s'il faut en croire une allusion des « Annonces... » du 5 Juillet 1773, des extraits d'un nouvel opéra de Laborde : au sommaire du « Journal de Musique » publié à Paris, notre Gazette signale que figure « une lettre de M. Albanese, virtuose distingué, très avantageusement connu du Public par plusieurs jolis morceaux de musique de sa composition, et le même qui donna l'année dernière au concert de cette ville des morceaux choisis d'*Adèle de Ponthieu* ».

Mais l'événement le plus marquant dans ce domaine, fut sans contredit la visite du chanteur Le Gros, en Juillet-Août 1775. Le « premier Acteur de l'Académie Royale de Musique de Paris » chanta les grands rôles de *Castor et Pollux*, de *Titon et l'Aurore*, des 1^{er} et 3^e actes de *L'Union de l'Amour et des Arts*, il fut encore Colin, du *Devin de Village*. Vertumne dans l'acte de la « Terre » du ballet *Les Éléments* de Destouches et

Lalande ; il fut surtout un Orphée inoubliable. Pendant son séjour, l'Académie lui demanda un concert, « dans lequel il a chanté plusieurs morceaux séparés qui ont mérité les suffrages et excité l'admiration d'une compagnie très brillante que le désir de l'entendre avait attirée à la Salle du Concert ». (Ann... 14 Août 1775). Quels furent ces « morceaux séparés » ? Sans doute des extraits du répertoire lyrique où triomphait l'artiste, et qui avaient été les plus applaudis à l'Opéra. Par exemple : « l'Ariette qui termine le premier acte » d'*Orphée*, où il avait été « admirable », comme l'écrit notre gazette - à laquelle nous empruntons tous les commentaires suscités par l'art de Le Gros. Nous imaginons que l'auditoire dut savourer « la scène frappante du troisième » (acte d'Orphée), et « l'expression ravissante de l'ariette délicate qui termine Titon... : « *du dieu des cœurs* », et encore l'entendre apprêter « de nouvelles grâces à la Musique charmante du célèbre Jean-Jacques Rousseau dans les couplets de Colin », enfin admirer à nouveau, un incomparable Castor, pour « la vérité et le moelleux de ses sons dans le morceau délicieux des Champs-Élysées, séjour de l'éternelle paix »... « la force et l'énergie qu'il a déployées dans l'endroit terrible du cinquième acte : Arrête. Dieu vengeur, arrête... le goût admirable avec lequel il a chanté l'Ariette qui termine l'opéra : qu'il est doux de porter tes chaînes ». Et nos « Annonces » de porter un jugement d'ensemble sur le talent de ce chanteur, « digne de la célébrité qu'il s'est acquise, il joint à l'organe le plus flatteur et le plus agréable, l'art de le ménager et de le nuancer d'une manière étonnante et neuve ; sa voix, éclatante et terrible, lorsqu'elle caractérise les passions, devient tendre et sensible dans l'expression du sentiment, touchante et pathétique dans celle de la douleur, et toujours dans la nature, M. Le Gros peint tout ce qu'il chante et le fait sentir singulièrement aux personnes qui l'écoutent ».

Les jugements que nous avons pu recueillir montrent le public du Concert montpelliérain satisfait, en général, des solistes et du Maître de Musique de l'Académie quant à l'orchestre, nous n'avons relevé aucun blâme qui lui fût adressé. Ces jugements, dira-t-on, à l'égard des choix d'une Académie locale qui réunissait la société la plus distinguée de la ville, n'étaient-ils pas marqués au coin de quelque indulgence ? Surtout si l'on pense à Montferrier, mettant ses espoirs dans des « subalternes » de virtuoses en renom, songeant à fixer à Montpellier une ancienne chanteuse de l'Opéra de Bordeaux « qui a beaucoup descendu de voix », et si les dix enfants de Mme Guérin nous font soupçonner que « cette aimable chanteuse » n'était plus tout-à-fait dans son printemps, lorsqu'elle ravissait encore l'auditoire du Concert en jouant les Colette et autres « ingénuités ».

N'exagérons pas, toutefois, cette indulgence. Les « Annonces... » de Montpellier, que nous avons principalement consultées, savent fort bien, avec tact et élégance, dans le langage policé du temps, faire comprendre leurs réserves, même dans les cas où le public avait été moins exigeant que leur critique : « Mlle Michel », avons-nous lu, par exemple, dans un compte-rendu théâtral, « n'a point à se plaindre de l'accueil du public, qui l'a reçue avec l'indulgence nécessaire aux talents pour les encourager »... La même gazette avertit d'ailleurs (Janv. 1775) qu'elle ne hasarde ses avis qu'avec « modération et politesse. » Alors qu'à la date de 1771-1773 les actionnaires du spectacle étaient la cible de petits vers satiriques « méchants et mauvais », d'après le Ms. L-, on ne saurait relever rien de semblable à l'égard de l'Académie de Musique. Et puis ?, ne devons-nous pas compter avec la sincérité de l'inconnu du Manuscrit de Lunaret, quand il rédigeait son journal personnel, et voir dans les impressions de ce jeune magistrat qui se piquait de connaissances musicales, jouait avec des amis un quatuor de Gossec, chantait des airs de Silvain et du *Tableau Parlant*, un reflet assez fidèle des goûts de la petite élite locale qui constituait alors le public du Concert ?

LES PROGRAMMES DE L'ACADÉMIE DE MUSIQUE

Les programmes de concerts que nous pouvons atteindre, soit par bribes, soit, très rare chance, en leur entier, traduisent les goûts d'un auditoire qui se confondait à peu près exclusivement avec les membres de l'Académie. Quatre Directeurs en dressaient le Tableau mensuel, qu'ils présentaient à la dernière Assemblée générale du mois, et à la veille d'entrer dans l'exercice de leur activité effective. S'ils avaient assez d'esprit pour se fier plus d'une fois aux initiatives de M. Cupidon, il n'en reste pas moins qu'ils demeuraient les responsables du choix général des œuvres - conjointement avec le reste de la Direction, qui devait approuver ce choix. Il était tenu compte des préférences du public, voire de certaines personnalités (comme Mme de Périgord), puisque des œuvres jouées avec grand succès au concert du lundi étaient redonnées le vendredi suivant.

Ce public qui fréquente la salle du Concert y vient pour goûter une détente agréable, et préfère le charme facile et accessible au sérieux qui solliciterait une attention par trop soutenue. Il s'intéresse fort aux interprètes, et, sensible avant tout à la volupté sonore et au métier brillant, raffole des belles voix et des instrumentistes virtuoses. Ce n'est qu'ensuite qu'il s'intéresse aux œuvres, dans la mesure où elles laissent se déployer le talent des interprètes. Il veut connaître les grands succès des théâtres lyriques parisiens, dont la gazette locale donne d'assez fréquentes nouvelles les voyages des Intendants, les interventions des gouverneurs militaires qui séjournaient parfois plus volontiers à Versailles ou à Paris que dans leur capitale provinciale, également les voyages des membres de la haute société montpelliéraine, maintenant le contact avec Paris, avec ses modes littéraires et artistiques. Un souci très vif se manifeste, de ne pas être en retard sur le goût régnant à Paris, et, nous retrouvons dans notre Bas-Languedoc lointain, presque sans décalage

Études sur l'Hérault 1982-6

chronologique, le retour à Rameau après 1770, la tyrannie de Grétry, tous les succès éprouvés de l'Opéra-comique, de l'Opéra-bouffon, la vogue des grands ballets, et l'on y connaîtra fort bien Gluck et Piccini.

La variété des programmes, le mélange des genres, des œuvres vocales et instrumentales, est encore un trait à retenir : c'est d'abord pour se divertir que l'on va au concert. A cet égard, il n'est que de jeter un coup d'œil, pour être édifié, sur deux programmes de concerts spirituels, que le Manuscrit de Lunaret nous a, par bonheur, conservés dans leur intégralité :

30 Mai 1773 (Pentecôte)

Ouverture de *l'Ami de la Maison*

« Venite Adoremus », récit pour soprano et chœurs, de Mondonville.

Chaconne de Le Berton

« Exultate ». Motet à voix seule

Concerto de violon

« Adorate », récit pour basse-taille et chœurs, de l'abbé Fanton.

Caprice pour mandoline.

Dominus regnavit, motet de Mondonville.

1^{er} Novembre 1773 (Toussaint)

Simphonie d'Aiden (sic)

Confitebor, motet à grand chœur de Pergolese

« *Non surit loquelae* », duo de Lalande

Concerto de hautbois

« *Magnus Dominus* », récit de Lalande

Une ouverture en concerto, sur l'orgue

Un duo vocal italien

Une pièce d'orgue

Laudate Dorninum, omnes gentes, de Blanchard.

On voit que les pièces profanes étaient destinées à reposer l'auditoire entre deux motets et encore, ce public qui trouva à l'Orphée de Gluck, en 1775, trop de tristesse dans l'ensemble, n'aima point le second de ces programmes : « Ce concert n'a pas plu il a été trouvé trop triste, et on avait raison ».

Une revue d'ensemble des œuvres jouées nous permettra de nous faire une idée assez précise du répertoire du Concert.

Le répertoire religieux,

Il n'est pas exclusivement réservé aux concerts spirituels. Il s'agit toujours de motets, soit exécutés avec les chœurs, soit limités au récit. Nous trouvons ici des noms réputés : Pergolese, Lalande, ou encore cet abbé Blanchard que connut Rousseau. La grande faveur semble bien aller à deux gloires régionales. dont la première seule était parvenue à la notoriété nationale : Mondonville et l'abbé Fanton ; ce dernier supposé languedocien, car il n'y a nulle part ailleurs témoignage de son existence. De Mondonville, le *Dominus regnavit* et le *Venite Adoremus* ont été particulièrement admirés, le premier même, plusieurs fois exécuté en dehors du Concert, à l'occasion de grandes cérémonies : Messe des États, procession solennelle des Pénitents blancs les comptes-rendus font toujours suivre sa mention de commentaires très élogieux. On le tenait pour une œuvre superbe, et parmi les plus accomplies du répertoire religieux ; répertoire d'actualité. puisque Mondonville cessa de diriger le concert spirituel en 1762, et mourut en 1772, époque où précisément ses œuvres lyriques et spirituelles connaissent la plus grande vogue à Montpellier.

Qui était. en revanche, cet abbé Fanton, qui commit un jour une fade Pastorale, et composa, avec un « Adorate », ce *Ne Memineris* tant joué à Montpellier, et dont le contre sol ut valait à Mlle Henriette un succès très sûr ? Nous avouons notre ignorance à son sujet, et nous n'avons pas pu en savoir davantage d'un chevalier d'Herbain, auteur d'un *Exultate*, motet à voix seule, qui fut « très applaudi par les amateurs de musique ultramontaine ». (Ann..., Juin 1773). Cette indication, comme les commentaires suggérés par l'art de Mlle Henriette, font penser à un style vocal orné à l'italienne, pour ce dernier groupe de motets.

Le répertoire instrumental

Son indigence au Concert de Montpellier est remarquable. La plupart des œuvres instrumentales qui y furent exécutées sont des sonates, et surtout des concertos, destinés à faire briller l'interprète, mentionnés sans noms d'auteurs, à moins qu'ils n'aient été composés par l'interprète lui-même : ainsi le violoniste Cambini, auteur d'un concerto de cor (Ms. L.. Sept. 72) et de la nouvelle musique écrite pour *Nicaise*, ancien opéra-comique de Vadé (Ann... Mars 73) ou le violoncelliste Duport, ou encore le hautboïste Lebrun. Frizeri

était sans doute l'auteur des pièces ou caprices qu'il exécutait avec un égal succès sur son violon ou sur sa mandoline. Le claveciniste Causse avait écrit un *Divertissement* pour son instrument. Qu'il s'agisse de violon, de violoncelle, de hautbois, de basson, de cor, de clavecin, de piano-forte, d'orgue même (Ouverture en concerto jouée par Guillhoti en 1773 au second concert spirituel relaté ci-dessus), le concerto reste roi.

Les seuls exemples, au nombre de trois, que nous ayons trouvés exécutés par l'orchestre seul, figurent aux programmes des deux concerts spirituels déjà mentionnés l'ouverture de *L'Ami de la Maison* - l'œuvre connaissait alors un franc succès sur la scène, et il n'est donc pas étonnant de la rencontrer au concert -, et la « Chacone » de Le Berton, qui devait être goûtée, puisqu'il est arrivé à l'orchestre du théâtre de la donner au cours d'entr'actes. Et c'est enfin une symphonie de Haydn (orthographié Ayden) : unique trace, et malheureusement bien modeste, de la musique instrumentale germanique, en ce Montpellier où le nom de Mozart ne pénétrera qu'après 1800, et où l'on ne connaît encore que la France et l'Italie musicales. Que pensèrent nos concitoyens de cette « symphonie » ? Elle ouvrait le concert où ils s'ennuyèrent si fort...

Le rôle de l'orchestre consistait donc essentiellement à accompagner concertos et airs vocaux, et encore ces derniers l'étaient-ils assez souvent par le clavecin seul, et d'autre part à assurer le soutien d'importants extraits du théâtre lyrique, dans ce dernier cas, sa participation pouvait même être fort intéressante, comme dans le « Prologue » du *Roland* de Lulli.

Le Répertoire lyrique

C'est lui qui constitue l'essentiel des programmes, soit sous forme d'airs d'opéras ou d'opéras-comiques, soit sous forme d'extraits, généralement d'actes détachés d'un ensemble. Alors même que ces extraits sont importants, le caractère de variété des programmes n'en est pas moins préservé. Ainsi, un concert du début de Septembre 1774 groupe, avec le 1^{er} acte d'*Issé*, où chante Mme Allan, une partie instrumentale, où se font entendre deux musiciens de l'Électeur Palatin, le hautboïste Lebrun, le celliste Triklir. En concert, l'intérêt purement musical des œuvres lyriques, surtout sous la forme vocale, lasse au premier plan car il n'y a pas de mise en scène à la salle du Concert (rappelons à ce sujet qu'il fallut des aménagements spéciaux pour y installer un théâtre provisoire en 1786, après l'incendie de la salle de spectacle) quand il s'agissait d'extraits d'opéras-ballets, seuls des airs et des ensembles vocaux étaient détachés des œuvres.

Nous touchons peut-être, dans le domaine de ce répertoire, à l'une des raisons de la décadence du Concert après 1780, et que nous évoquions déjà à propos des vicissitudes de l'Académie la vogue du ballet parait s'amplifier à Montpellier après cette date, ce que nous constatons par les programmes du théâtre, et par les comptes-rendus qui, de plus en plus, font état des danseurs, nous donnent leurs noms, et forment des jugements à leurs propos, alors qu'avant 1780 il n'est jamais question que des chanteurs. et de la valeur de la musique ou du livret. Raison de plus, pour le public, de fréquenter le théâtre, qui comblait sa passion pour la danse, plutôt que la salle du Concert qui ne lui donnait, des mêmes œuvres, qu'une vision plus austère et dépouillée.

Une autre remarque s'impose : alors que le théâtre, avant 1778-80, voit le triomphe de l'opéra-bouffon et de l'opéra-comique, l'opéra semble se réfugier au répertoire du Concert, et surtout sous la forme d'« opéra-ballet ». Faudrait-il voir là, dans une certaine mesure, l'effet durable de l'influence du provençal Campra, qui, depuis le début du siècle, avait dans toute la région la réputation d'un grand maître ? En tout cas., devant un auditoire qui s'intéressait beaucoup aux péripéties des livrets, souvent bien plates et fades, ainsi qu'en font foi les gazettes du temps qui en donnent des analyses circonstanciées, il pouvait paraître commode de présenter des actes d'opéras-ballets, offrant chacun une unité d'intérêt, alors que la trame reliant l'ensemble est fort lâche et peut, sans inconvénient être ignorée pour la compréhension du détail. Enfin, il était plus facile et moins onéreux de donner aux mélomanes montpelliérains une idée des grandes œuvres jouées à Paris, sous la forme concert, plutôt que sous leur forme intégrale sur la scène du théâtre, dont la troupe n'offrait pas toujours des ressources et des garanties suffisantes pour les représenter convenablement.

Une rapide revue des œuvres le plus souvent exécutées au concert nous donnera des indications sur les goûts dominants entre 1770 et 1780. Nous n'avons relevé, pour toute la période, qu'une seule mention de Cantate profane : *l'Orphée* de ce Cambini déjà rencontré à titre de violoniste et de compositeur. Elle fut exécutée le 4 Septembre 1772 (Ms. L.), et n'a plus été redonnée. L'opéra-bouffon n'est guère représenté que par Grétry et Monsigny, le premier par l'Ouverture de *L'Ami de la Maison*, le second par des extraits (non précisés) du Déserteur. Il s'agit là (le deux œuvres qui ont été particulièrement aimées, et parmi les plus souvent jouées à l'Opéra de Montpellier, qui fera sa réouverture, après l'incendie de 1785, avec *L'Ami de la Maison*. Nous savons d'autre part que Frizeri, le violoniste-mandoliniste (nous dirions aujourd'hui le « fantaisiste » Frizeri), s'était taillé un franc succès dans une interprétation humoristique d'un air de Duni, extrait de *La Fée Urgèle* « L'avez-vous vu mon bien-aimé ? ».

Il est beaucoup plus intéressant pour nous de connaître les noms qui figurent au répertoire de l'opéra ou de l'opéra-ballet : ce sont ceux de Lulli, Destouches, Rebel et Fancoeur, Royer, Mondonville, et surtout de Rameau et de Floquet. Le Prologue du *Roland* de Lulli fut exécuté au début de Juillet 1772, avec un grand succès auprès des « véritables connaisseurs » (Ann...) « qui donnèrent beaucoup d'applaudissements à la mélodie simple, facile et naturelle de Lulli, musicien plein de grâces et de talents, et qu'on méprise trop de nos jours ». Voilà qui requiert notre attention : il y avait donc des mélomanes avertis à Montpellier, et que les ariettes faciles, les œuvrettes pimpantes quelquefois, mais si souvent indigentes qui régnaient à la salle de spectacle, laissaient sur leur faim musicale : c'est pour eux que la Direction de l'Académie montait des extraits d'œuvres injustement négligées depuis des années, peut-être sous l'intelligente influence de notre Cupidon, qui fit exécuter ce Prologue avec le plus grand soin, et recueillit à titre personnel une partie de ces suffrages éclairés. Lulli inspira ce jour-là le critique des « Annonces », qui se livra à un parallèle entre le musicien de Louis XIV et Rameau, qui sera évoqué plus loin.

Parmi les succès qu'avait assurés la génération précédente, nous relevons le V^e acte d'*Issé*, cette Pastorale héroïque de Destouches - présentée au concert de Montpellier sous le titre d'opéra, qui avait eu l'air de plaire au grand roi (Ann... Sept. 1774) : les Académiciens de notre ville l'applaudirent et, avec elle, l'interprète, Mme Allan. Un peu postérieur, mais datant de la jeunesse de Louis XV, l'opéra dû à l'étroite collaboration de Rebel et Fancoeur *Pyrame et Thisbé*, dont le second acte fut exécuté en Octobre 1772 (Ms. L.). L'œuvre devait être tenue en grande estime, puisque c'est avec elle qu'avait été inauguré le théâtre de Mareschal en Décembre 1755. De Royer, le 2^e acte de *Zaïde, Reine de Grenade* est donné à deux reprises, en Mars 1771 et en Octobre 1772 ; la première fois, il permit à la haute-contre Bayle de se révéler dans le rôle d'Octave, la seconde fois, il figure dans une sorte de gala lyrique, entre un acte de *Pyrame et Thisbé* et un acte de *Zoroastre* de Rameau, des ariettes séparées étant chantées entre les trois extraits.

Mondonville était, nous l'avons vu, fort goûté comme compositeur de motets ; son opéra de *Titon et l'Aurore* fut très applaudi lors de deux représentations successives en Mars 1775, et devait être redonné au mois d'Août suivant avec *Le Gros* ; ce succès fut salué comme une preuve de bon goût. Serait-ce celui qu'obtint en concert (Août 1774) l'acte d'*Erigone et Bacchus*, tiré des *Fêtes de Paphos*, qui décida les actionnaires du spectacle à monter *Psyché*, autre acte de la même œuvre, l'année suivante et le même mois que *Titon* ? A la nouvelle de la préparation de cet acte, les « Ann » du 30 janvier 1775 écrivent : « nos amateurs de musique attendent avec impatience de revoir un genre qu'ils ont perdu de vue depuis longtemps. » Le Concert aurait donc contribué à remettre en honneur l'opéra : de fait, cette année 1775 vit la scène de Montpellier accorder à ce genre une place encore modeste, mais jusque là inusitée. Il est vrai que le passage de *Le Gros*, qui avait ses plus grands rôles dans ce répertoire, fut pour beaucoup dans ce renouveau de faveur, mais n'oublions pas que ce chanteur donna aussi un concert. *Erigone et Bacchus* figurait dans un concert à peu près exclusivement consacré à Mondonville, et dont Mme Allan fut la vedette. Le rôle de cette artiste dans le choix d'un tel répertoire et aussi dans son succès, dut n'être point négligeable, les « Annonces » le soulignent à propos du concert où elle chanta *Issé* : « Cette Dame est bien capable de réconcilier le public avec l'ancienne musique française qui, malgré ses détracteurs, n'a besoin pour être goûtée que d'être chantée avec justesse, et d'une manière sentie ».

Mais il semble bien ressortir des textes que ce furent Rameau et Floquet qui se partagèrent les beaux jours du Concert de Montpellier. Aujourd'hui, certes, notre optique est différente, et nous n'aurions pas l'idée de mettre en parallèle les deux compositeurs ; c'est pourtant ce que firent les Montpelliérains à l'aube du règne de Louis XVI ou, plus exactement, la gloire posthume de Rameau étant définitivement consacrée, ils virent dans la gloire naissante du jeune Floquet, celle qui allait rivaliser avec la réputation du Chevalier Gluck. Son opéra-ballet, *L'Union de l'Amour et des Arts*, est d'abord annoncé dans notre gazette locale (qui relate avec complaisance la réussite d'un musicien originaire d'une région voisine - Floquet était aixois comme Campra - sur la première scène de la capitale : « L'Académie Royale de Musique de Paris représente actuellement un nouveau Ballet héroïque, qui a pour titre : *L'Union de l'Amour et des Arts*, dont la musique a été fort applaudie par les connaisseurs. L'Auteur qui, dit-on, est à peine âgé de 22 ans, paraît commencer par où les grands maîtres finissent. Le Public l'a demandé avec le plus vif empressement et ce témoignage est d'autant plus flatteur pour ce jeune Artiste que c'est la première fois qu'il a lieu à l'Opéra. » (Ann... Oct. 1773). Le jugement des Parisiens précédait donc en cela celui des Languedociens.

En octobre et Novembre de l'année suivante, c'est au concert que les Montpelliérains à leur tour firent la connaissance de l'œuvre, avec les actes de *Bathille et Chloé* et de *Théodose*. Le premier fut donné aux deux concerts d'une même semaine, et l'opéra, qui figurait au programme de représentations de *Le Gros* en 1775, mérita un soin tout spécial, puisqu'il fut préparé, tout comme l'Orphée de Gluck, par un nombre de répétitions inusité, en attendant l'arrivée du grand chanteur. Là encore, le Concert avait frayé les voies, et M. Cupidon avait eu le mérite de montrer le premier quelle en était la juste exécution. Nous savons ce que les Académiciens aimèrent tout particulièrement dans l'ouvrage de Floquet : les chœurs de *Bathille*, la Marche de

Théodose, « d'un genre neuf et brillant, le grand chœur, et la chaconne remplie de génie qui termine cet acte ». Aussi, l'on met en Floquet les plus grands espoirs : « ce jeune homme est peut-être destiné à ranimer le Grand Opéra, qui languit beaucoup depuis quelques années », et les connaisseurs de saluer ses efforts « pour réunir la Musique française avec le goût dominant du siècle. » (Ann..., 19 Oct. 1774). Un peu plus tard, en Décembre, la gazette montpelliéraine signale un « défi entre deux artistes estimables », car « M. Floquet... lutte contre le fameux chevalier Gluck ». On jouait alors à Paris l'*Azolan* de Floquet.

Et c'est encore le Concert qui prépare le renouveau « ramiste », puisque nous rencontrons plusieurs extraits d'œuvres diverses de Rameau aux programmes de l'Académie de Musique, en 1771 et 1772, alors que *Castor et Pollux* ne sera donné intégralement aux Montpelliérains sur la scène de leur opéra qu'en 1775. En Nov. 1771 (Ms. L.) Mlle Henriette chante, au même concert qu'Albanèse, un air des Fêtes d'Hébé (ou *Talents lyriques*) : « pour entendre ma voix » ; la même année, Mme Dupuis avait rendu avec éclat le « beau monologue » de Télémaque : « Tristes apprêts », et, toujours en 1771, le Manuscrit de Lunaret mentionnant « l'acte des Fleurs » au programme d'un concert, nous avons pensé qu'il y avait toutes chances pour qu'il s'agisse de *La Guirlande* ou *Les Fleurs enchantées* de Rameau, qui n'avait eu pourtant qu'un petit nombre de représentations à Paris. Et nous avons déjà signalé le IV^e acte de *Zoroastre*, chanté en concert en Octobre 1772.

Les extraits d'opéras donnés par les soins de l'Académie de Musique montpelliéraine, nous ont valu certains jugements, à travers lesquels nous serions assez tentés de percevoir quelque lointain écho provincial de la querelle des Bouffons, léger certes, et prudent, et comme une prise de position timide, plutôt suggérée que formulée, mais ce n'est pas, à nos yeux, le moindre intérêt de ces programmes que de l'avoir éveillé. Cette insistance à louer la tradition musicale française, comme une certaine réticence à nommer ou juger les Italiens, cités sous une forme détournée, quand ils ont plu « aux amateurs de musique ultramontaine », ce profond respect, cette admiration devant le nom de Rameau, et jusqu'aux espoirs soulevés par le jeune Floquet, ne sont-ils pas des indices qui nous montrent l'élite cultivée de Montpellier restée fidèle à la noble tradition de l'opéra français, considéré comme le genre musical supérieur, et attachée à en redonner le goût par la voie du concert ? Voici en quels termes un critique montpelliérain du temps (le même qui ne ménage pas sarcasmes et pointes au genre de l'opéra-bouffon) voit la part des deux grands classiques dans l'évolution de notre musique dramatique (Ann... 6 Juillet 1772) :

« Nous avouons qu'il (Lulli) a beaucoup de morceaux faibles et d'une composition sans dessein, (sic) ; mais qu'on fasse attention à l'état où la musique était en France quand il arriva, et à toutes les difficultés qu'il fallut vaincre pour la changer. Les guerres civiles que le Royaume avait essuyées sous la minorité de Louis XIV, n'avaient pas encore permis aux talents de se développer. Les Beaux-arts étaient négligés. Le goût de la Musique était aussi peu connu dans son siècle qu'il est répandu dans le nôtre. Les plus médiocres exécutants étaient encore plus rares alors que les bons ne le sont aujourd'hui. Ce n'était donc pas assez pour Lulli de faire de la Musique, il fallait encore former des hommes pour l'exécuter et des oreilles pour l'entendre.

« Joignant à des connaissances plus étendues un tête harmonieuse et féconde, Rameau pénétra plus avant dans la carrière que son rival avait ouvert (e) le premier et le surpassa par la prodigieuse variété de ses symphonies, et par la marche rapide et caractéristique de ses danses, mais il lui fut toujours inférieur dans le récitatif. »

Mis à part ce qu'a de contestable cette dernière affirmation, ce jugement provincial d'un contemporain sur le Rameau prodigieux inventeur d'harmonies et de danses, a été, somme toute, celui de la postérité.

CONCLUSIONS :

En dépit du caractère discontinu des sources qui se rapportent au Concert de Montpellier dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, en dépit de leur rareté, pouvons-nous formuler quelques conclusions valables ? Nous ne hasarderons ici que des impressions que peuvent suggérer les textes.

Nous perdons toute trace du Concert public à partir de 1789 ; pour 1788 même, nous ne possédons aucun témoignage de son activité, mais ceci ne saurait donner la preuve qu'il eût sombré, puisque, nous avons déjà eu à le remarquer, des gazettes locales dont l'existence fut éphémère et traversée de revers, ne font plus guère état, après 1780, dans le domaine artistique que de la vie théâtrale, ou encore des manifestations de l'Académie des Beaux-arts, alors qu'elles ne signalent qu'exceptionnellement des concerts.

En revanche, nous nous croyons autorisés à croire que le Concert n'existait plus sous la Révolution : la vie musicale change alors d'aspects, et s'abaisse en qualité, le théâtre joue surtout des œuvres de circonstance ; le petit noyau qui avait constitué l'Académie de Musique s'est dispersé, se fait oublier, ou manifeste des préoccupations totalement étrangères à la musique : c'est ainsi que nous avons retrouvé, sur des listes de sociétés populaires de 1790, plusieurs noms de négociants, plus rarement d'anciens juges ou hommes de loi, et même celui d'un ci-devant égaré, déjà rencontrés dans la liste de ces notabilités

montpelliéraines que l'on se proposait, vers 1780, d'intéresser aux destinées du Concert. Celui-ci est donc bien caractérisé dans le cadre de l'Ancien Régime à son crépuscule ; il appartient à la génération qui aime Rameau et Gluck, fut divertie par Monsigny et Grétry, et vit surtout en Jean-Jacques Rousseau - tout comme La Tour si l'on en croit Diderot -, l'auteur du *Devin de Village*.

La création d'un Concert public dans la capitale d'une des provinces les plus éloignées de Paris, est, en elle-même, riche d'enseignement. Certes il faut se garder d'oublier ici le mécénat des grands intendants du XVIII^e siècle, qui voulurent laisser dans la ville où bien souvent ils eurent une résidence prolongée, l'harmonieux souvenir de leur séjour. L'incomparable Peyrou de Montpellier, le Concert public dont il fut le Directeur perpétuel, suffiraient à sauver de l'oubli la mémoire du vicomte de Saint-Priest ; et nous serions plus injustes encore de négliger tout ce qui revient dans le Montpellier musical du siècle de Louis XV, à la séduisante personnalité du maréchal de Richelieu, que son penchant pour les jolies actrices porta à encourager de mille manières tout ce qui était musique et théâtre. Nos concitoyens ne firent que rendre justice à son rôle, qui placèrent les armes de leur gouverneur au fronton du premier Opéra, et habillèrent à ses couleurs le portier du Concert !

Cependant, à côté des représentants de la haute administration centrale, qui donnent la première impulsion au Concert, et lui confèrent un parrainage brillant, quelques figures montpelliéraines traversent l'histoire de l'Académie de Musique, et contribuent à lui donner vie et couleur. C'est, par exemple, ce curieux Jean-Antoine de Cambacérès, qui fut maire de 1753 à 1756, puis de 1761 à 1778, sa gestion rigoureuse et son ombrageuse honnêteté, dont il finit par être victime, sont restées célèbres. Peu aimé, redouté même d'un conseil de ville qui, avant son arrivée, avait manié le budget municipal avec autant d'incohérence que de légèreté, il força néanmoins l'estime de ceux qui avaient eu à souffrir de son intransigeance et de ses colères. La salle du concert, à laquelle il s'était personnellement intéressé, fut un de ses titres à la reconnaissance générale, ainsi qu'il est rappelé au bas de son portrait officiel en 1765 : « Par ses soins, les ouvrages de la conduite des sources de Saint-Clément et du Boulidon sur la place royale du Peyrou ont été faits, et les salles du spectacle et de concert ont été finies et les lanternes rétablies. »

C'est encore le Marquis de Montferrier, oncle du précédent, surnommé « le Nestor du Languedoc », qui mérita, en 1781, un magnifique éloge du président des États, rappelant son activité multiple et intelligente durant plus d'un demi-siècle. En cette même année, le toujours jeune Montferrier, alors dans ses 82 ans, réservait une clause testamentaire en faveur des enfants qui pouvaient encore lui naître ! Son faste - au sujet duquel court encore un dicton en occitan - le goût éclairé de musicien dont il fit preuve comme Directeur du Concert, et qu'il transmettra à son fils, son rôle à l'Académie des Sciences, ses nombreuses interventions, enfin, dans le domaine des Beaux-arts (une tradition veut qu'il ait découvert le peintre Fabre, alors que, jeune marmiton, il charbonnait des portraits aux murs des communs du château), en font le type accompli de ces grands seigneurs cultivés, issus de robe, qui caractérisent une civilisation raffinée à son terme. Regrettons au passage que les archives de la famille Montferrier se trouvent dans un fonds privé à New-York, car la vie du premier marquis de ce nom serait du plus haut intérêt à reconstituer pour l'histoire de Montpellier entre 1730 et 1780 environ.

En outre, l'on voit surgir des pages du Manuscrit de Lunaret, toute une société à la veille de disparaître, et qui se retrouva, pendant des années, dans la jolie salle de Mareschal, pour y applaudir Mlle Henriette, ou M. Cupidon. Ce sont, en général, des jeunes gens vivant à l'ombre du Palais, auquel on les destine, et dont les pères sont membres de la cour des Aides, du collège de Chirurgie, ou officiers de finance : le Concert et le théâtre font partie de leur vie. Ils se réunissent chez Montferrier, chez ce Poulhariez qui composa en 1787 des petits vers en l'honneur de Mlle Maillard, chez M. Tesses, qui agrémenta un jour de plusieurs airs et d'une ariette de son cru un acte d'un opéra-ballet demeuré aujourd'hui oublié (*Les caractères de la Folie*, que nous n'avons pas réussi à identifier), et qui en constituèrent, selon l'auteur du Manuscrit de Lunaret, le meilleur ornement. Là, on fait du quatuor, on chante les airs en vogue de Grétry, on écoute les dames du meilleur monde « toucher du clavecin » ; la gazette locale nous donne quelques discrets échos flatteurs de ces talents aristocratiques, réservés à l'intimité des salons.

Devant la musique, certaines barrières s'abaissent, des distinctions sociales s'atténuent ; nous avons vu l'Académie s'ouvrir dès ses débuts à des bourgeois et négociants, ce qu'avaient été après tout les proches aïeux des Rosset, des Alco, des Aigrefeuille, et des Montferrier alors qu'ils n'étaient que Duvidal. Toutefois, ce petit monde provincial apparaît relativement clos auprès de la société parisienne, qui ouvre alors ses portes aux artistes : à Montpellier, on ne voit guère que Le Kain et Mlle Maillard qui aient bénéficié d'une faveur semblable.

Le Concert de Montpellier apporterait s'il en était besoin, une confirmation de plus à ce que nous connaissons déjà des goûts et des habitudes de la société d'Ancien Régime à son déclin. Nous savons sous quelle forme on aime et comprend la musique dans la capitale du Bas-Languedoc. au XVIII^e siècle : sous l'aspect vocal avant tout, et lié de très près au théâtre dans le genre instrumental, encore très orné et très peu symphonique, plutôt sous la forme de musique de chambre. Mais le succès qui accueillit *Castor et Orphée*, une persistante

fidélité à Lulli chez certains, plaident en faveur du goût de nos Académiciens, qui semblent, d'autre part, avoir distingué avec discernement les plus gracieuses pages des Grétry, Monsigny, Philidor ou Dalayrac.

L'Académie reflète-t-elle dans ses tendances des caractères spécifiquement régionaux ? Nous pouvons répondre par la négative, même sans être en possession de productions locales comme celles de l'abbé Fanton, et tout en tenant compte de la vogue de compositeurs issus du même Midi, tels que Mondonville ou Floquet. Le Concert de Montpellier s'intègre simplement dans le grand courant de musique française, qui règne alors à travers tout le pays.

Réunissant à l'échelle réduite, les activités du concert spirituel, des concerts vocaux et instrumentaux, il constitue un reflet provincial de l'intense vie musicale parisienne, et il témoigne du rayonnement artistique de Paris. Il est encore le refuge de la grande tradition de l'opéra, et, s'il admet nombre d'Italiens parmi ses interprètes et connaît les œuvres ultramontaines, il ignore l'Allemagne et l'Autriche musicales (à part une très légère et épisodique exception pour « Aïden »). C'est en faveur des compositeurs français que penchent nettement les opinions les plus autorisées de l'époque, et ce sont eux, d'abord, que l'on accueille.

L'élite cultivée, qui se confond à peu près avec le public du Concert, préfère goûter les joies musicales plus pures et dépouillées, dans un cadre plus intime et choisi qu'au théâtre avant 1750, elle répugne jusqu'à se mêler dans la même entrée, aux habitués de la Comédie, mais après 1780, le goût du spectacle et des ballets sera le plus fort.

Le Concert public répondait à merveille aux exigences d'une société toute pénétrée de musique, qui répandait à profusion, à l'instar de Paris, le thème instrumental dans le décor de sa vie journalière, sur ses laques précieuses, dans ses gypseries, ou dans les marqueteries de ses meubles d'art ; une société où le bon ton exigeait que l'on apprît le violon, le hautbois ou la flûte aux garçons, tandis qu'une demoiselle bien née qui eût été incapable de toucher du clavecin se fût sentie en état d'infériorité grave. Ne vit-on pas, d'ailleurs, l'instrument de Couperin et de Rameau inspirer à un Montpelliérain anonyme de ce temps des petits vers délicieusement mièvres, évocateurs de quelque menue gouache, ou de quelque peinture de bonbonnière, et qui aurait nom « la leçon de musique », tout comme la toile de Fragonard... (5).

Le Montpellier de Louis XV n'a vu naître aucun compositeur de génie, pas même un musicien de grand talent en qui pût s'exprimer quelque chose de la sève locale ; il n'a produit que d'honnêtes exécutants, et des amateurs de goût. Mais il eut, en revanche, très profonde, la conscience de vivre une grande date de la Musique, et il en a ressenti la fierté. C'est à ce dernier titre, surtout, que l'histoire de son Concert public peut paraître attachante, et son Académie de Musique digne d'apporter sa contribution à l'épanouissement musical du siècle de Louis XV.

Alice GERVAIS

NOTES

1. Cet essai de reconstitution a été tenté uniquement à l'aide de documents originaux de l'époque considérée. En dehors de renseignements d'ordre secondaire, concernant en particulier des détails biographiques, cueillis dans les ouvrages suivants :
André DELORT : *Mémoires inédits*, suivis d'une chronique des principaux faits survenus entre 1693 et 1789 ; BONNET et JOUBIN : *Montpellier aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Architecture et Décoration) ; Pierre VIALLES : *L'archichancelier Cambacérès* ; Albert LEENHART : *Quelques belles résidences des environs de Montpellier*. Les sources, malheureusement dispersées, et restées parfois muettes pendant des années, que nous avons pu consulter, ont été essentiellement :
 - ✓ *Les Archives de l'Intendance de la Généralité du Languedoc*, conservées aux Archives de Département de l'Hérault : Série C 1112 (désignées par l'abréviation A. I. dans le texte) ;
 - ✓ *Les Annonces, Affiches et Avis divers de Montpellier*, hebdomadaire paru entre 1770 et 1776. C'est à l'obligeance du Baron R. d'Albenas, qui en possédait l'unique collection complète (quelque numéros se trouvant dans les collections de la Société Archéologique) que j'ai dû de pouvoir utiliser l'ensemble de la publication (désignée par l'abréviation : Ann.) ;
 - ✓ *Le Journal de la Généralité de Montpellier*, hebdomadaire paru entre 1781 et 1790. La collection, très incomplète, se trouve à la Bibliothèque de la ville de Montpellier (désigné par l'abréviation : J.G.M.) ;
 - ✓ *Le Manuscrit de l'Hôtel de Lunaret*. Il s'agit là d'un fragment de Journal, rédigé par un jeune magistrat de Montpellier, de la fin de 1770 à la fin de 1774 ; ce manuscrit n'est pas signé ; mais, l'auteur nommant de nombreuses personnes de ses amis et de sa parenté, il est permis de le situer dans le milieu de la noblesse de robe, et de penser, d'après certaines allusions, que la noblesse de sa famille devait être relativement ancienne

Études sur l'Hérault 1982-6

Ce manuscrit avait été légué à la Société d'Archéologie par M. Bonnet dont les héritiers ignoraient la provenance de ce document. C'est à l'obligeance de M. Pierre JOURDA que je devais la révélation de l'existence de ce texte (désigné parmi les références par l'abréviation : Ms.L.) ;

- ✓ D'autre part, j'ai relevé la liste des musiciens et chanteurs de la troupe du théâtre (et dont plusieurs noms se trouvaient au « Concert ») en 1790, dans *Statistiques et documents relatifs au théâtre de Montpellier*, rédigés par Adolphe GILLES, « musicien au théâtre de cette ville ». Existe en unique exemplaire, conservé aux Archives Municipales.

2. Il s'agit du père de Régis de Cambacérès, futur archichancelier d'Empire.
3. Voici les vers, composés à cette occasion, qu'un mélomane montpelliérain, M. de Poulhariez, adressa « A M. Donat, architecte de la nouvelle salle de spectacle de Montpellier »

« On posa sur la tête un laurier mérité ;

Mais quand l'esprit, les grâces, la beauté,

Quand, en un mot, Ballainvilliers le donne,

C'est recevoir, Donat, une triple couronne. »

4. A l'issue du concert du 11 nov. 1771, il se vit « comblé de politesse » par Mme de Périgord, épouse du commandant de la Province (Ms.L.). Mais ne nous leurrons pas sur une fonction encore bien subalterne, soumise aux ordres des Directeurs de l'Orchestre, parfois passible de sanctions, et qui devait, sans doute, bien des moments d'épreuve à la présence des amateurs parmi les « gagistes ».

5. Voici un extrait de cette pièce publiée dans les « Annonces » du 23 Sept. 1771, sous la rubrique « Belles Lettres » :

Auprès d'un clavessin, voyez la jeune Hortense

Échappée au couvent au sortir de l'enfance,

Sous les yeux d'une mère essayer les talents

Que l'art doit ajouter à ses attraits naissans.

Voyez-la préluder, voyez ses mains agiles

Courir légèrement sur les touches mobiles.

Lindor à ses côtés enchanté de la voir,

Lindor qu'elle a choisi sans même le savoir,

Tout troublé du plaisir de chanter avec elle,

Soutient d'une voix tendre une voix qui chancelle,

S'anime au mot d'Amour, que d'un regard baissé,

Hortense, encore timide, à peine a prononcé.

..... »

Ce morceau, trop long pour être inséré en entier, ajoutent nos « Annonces », a remporté le prix de l'Académie française.

Année de parution : 1982

AU SOMMAIRE DU VOLUME 1982 n° 6



Jacques ROUZIER, La situation de l'économie héraultaise ;

Alice GERVAIS, Le concert de Montpellier au siècle de Louis XV ;

Jean NOUGARET, Archéologie médiévale, histoire de l'art. Architecture rurale, Revue des publications récentes (1979-1981).

<http://www.etudesheraultaises.fr/>

