

Les musiciens de la Cour et de Paris sous Louis XIII & Louis XIV

La musique et la ville : deux approches historiques

C'est Paris qui a attiré en premier les analyses d'histoire de la vie musicale, car la capitale en concentrait autour des monarques les éléments les plus prestigieux. Un mouvement vers l'étude de la vie musicale des villes des provinces ne tarde guère, qui est en partie lancé par l'initiative éditoriale entreprenant la collection *La vie musicale dans les provinces françaises* et qui accueille à partir des années 1970 une série de travaux d'historiens. Certes, quelques études pionnières sur ce plan avaient déjà eu lieu ¹ et cette collection a commencé ses travaux en assurant leur reproduction. Ces recherches et éditions par ville trouvent ensuite un prolongement dans la synthèse opérée par François Lesure ² dans son *Dictionnaire musical des villes de province*, où Grenoble aussi dispose d'un chapitre.

La musique dans le cadre de la ville

Une série de recherches se situe dans un cadre urbain pour étudier à la fois l'activité musicale dans la ville, le groupe des musiciens qui en est l'acteur collectif, les caractéristiques sociales de ce groupe et ses relations avec les autres groupes ou avec les institutions de la cité.

Ainsi Franck Dobbins pour le XVI^e et Léon Vallas pour les XVIII^e et XIX^e siècles étudient la musique à Lyon, Jean-François Heintzen fait connaître les *Joueurs et faiseurs d'instruments à Moulins au XVII^e siècle*, Christiane Jeanselme éclaire *250 ans de vie musicale et théâtrale à Aix-en-Provence* à partir du début du XVII^e siècle, Marie-Claire Le Moigne-Mussat traite *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, et Joëlle-Elmyre Doussot réalise *Musique et société à Dijon au siècle des Lumières*.

D'autres historiens prennent pour cadre spatial de leur étude un double pôle urbain, parce qu'existe une complémentarité fonctionnelle de deux villes en forte relation. Par exemple, Marie-Thérèse Bouquet analyse la vie musicale religieuse à Annecy et l'ensemble de la musique à la cour princière de Turin, Sylvie Granger élargit sa recherche sur *Les métiers de la musique* au Mans et à La Flèche, Jean-Louis Bonnet étudie les *Musiciens en pays d'Aude XVI^e-XVII^e siècle*, embrassant Narbonne et Carcassonne.

La ville mieux comprise grâce à ses musiques et musiciens

Une autre démarche est celle de l'histoire urbaine. En ce cas le chercheur se mobilise pour étudier les composantes culturelles de la vie de la cité, et tente de dégager les relations dialectiques entre celles-ci et la dynamique urbaine. C'est ainsi que René Favier, dans son ouvrage *Les villes du Dauphiné*³, analyse l'émergence du théâtre et de la musique en scrutant les évolutions du réseau urbain du Dauphiné et la vie culturelle de ces villes qui le constituent.

1 Guy Gosselin, *La symphonie dans la cité: Lille au XIX^e siècle, Paris, Vrin - Musicologies, 2013.*, p. 14, note 1 : « Le premier volume sur *La vie musicale dans les provinces françaises* paru en 1972 aux éditions Minkoff comprenait la reproduction en *fac-simile* de diverses éditions anciennes concernant les villes de Saint-Quentin par Arthur Prévost (1851), de Troyes par Charles Gomart (1906), de Blois par Jules Brosset (1907), et d'Amiens par Georges Durand (1922) ».

2 François Lesure, *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Klincksieck, 1999.

3 René Favier, *Les villes du Dauphiné aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Grenoble, PUG, 1993.

Un tableau partiel des connaissances

Les musiciens de la Cour

Au tournant des années 1600 sonnent encore dans les lieux de musique des compositions de la Renaissance – airs à chanter, musiques contrapuntiques et polyphoniques – mais, sauf pour la liturgie ordinaire où l'usage du plain-chant demeure, d'Henri IV à la Régence de Louis XV, les musiciens connaissent de nombreuses évolutions, influences et variations de styles.

La musique religieuse des grandes occasions emprunte la forme du motet, parfois à double chœur, avec les Nicolas Formé et Henry Du Mont. La musique profane vocale connaît le règne de l'air de cour, souvent accompagné au luth. La partie vocale des compositions savantes s'efforce à la compréhension du texte et évolue vers la tragédie en musique. L'instrument roi, le luth, se voit bientôt détrôné par les claviers : clavecin ou épinette.

L'influence italienne est constante en ce XVII^e siècle, en France et dans toute l'Europe, qu'elle provoque imitation, émulation, querelle, rejet ou fusion, dans la musique sacrée comme dans la musique profane. Du ballet de cour à la comédie italienne, puis avec l'influence de l'opéra dans l'émergence des tragédies à machines et des pastorales en musique, tout est mouvant dans les facettes composant ce qu'on tente d'étiqueter ensuite comme *style baroque*.

Lieux et occasions de produire de la musique connaissent également de grandes transformations au cours du XVII^e siècle. Le ballet était réservé à la Cour, alors que la tragédie lyrique lulliste, écrite aussi pour la Cour, est donnée également à la ville, en même temps qu'apparaît le concert, d'abord privé, puis payant : la musique savante profane élargit alors rapidement son public.

Ces différentes formes et évolutions de la musique baroque, telles que les analysent les historiens de l'art, sont largement connues par l'étude de ce qui se joue à la Cour. Les grands commanditaires de musiques – le roi étant le principal – et les plus illustres musiciens y sont réunis ; le pouvoir monarchique utilise la musique pour son plaisir comme pour sa renommée. C'est ici que se mettent en place les styles et les goûts nouveaux. Les choix du souverain sont traduits en spectacles musicaux devant les grands qui s'efforcent ensuite, selon leurs moyens, de reproduire ces musiques nouvelles en leur noble domicile. Centralisme politique et artistique vont de pair, aussi connaître la vie de la musique de la Cour, à Paris, Fontainebleau, Versailles ou ailleurs, éclaire le sommet de la pyramide musicale du royaume.

La Cour et ses institutions musicales

Les thèses de Marcelle Benoît⁴ et de Catherine Massip⁵ partagent le but de mettre au jour le fonctionnement des musiques royales et princières dans le cercle d'une Cour longtemps nomade : elles analysent le fonctionnement de la musique, de ses institutions et de ses acteurs.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les musiciens de la Maison du roi sont répartis en trois corps : Chapelle, Chambre et Écurie. Louis XIV dispose en outre de la Musique du Cabinet, apparemment destinée aux moments plus intimes du souverain : concerts privés, où le roi peut jouer ainsi qu'inviter telle chanteuse à la mode, comme Anne de La Barre. Mais ce Cabinet est peu codifié et mal connu.

Notons en sus pour les musiques de la Cour celles de la reine – la Maison de la reine et ses 16 musiciens –, parfois de la reine-mère, et de *Monsieur*, frère du roi (Gaston, puis Philippe) qui ont en propre

4 Marcelle Benoît, *Versailles et les musiciens du Roi 1661-1733. Étude institutionnelle et sociale*. Thèse principale pour le Doctorat d'État ès Lettres et Sciences-Humaines, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1971.

5 Catherine Massip, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661)*, 186 p., Paris, Picard, 1976.

leurs musiciens, ainsi que, dans une dimension plus modeste, les ensembles de musiciens de quelques princesses et princes.

La Chapelle exerce une participation quotidienne au culte et aux exercices de piété royale. Mais elle produit des musiques plus savantes lors de cérémonies extraordinaires à dimension religieuse.

La Chambre joue quand le roi le demande ; pour les petits événements quotidiens – repas, couchers, etc. – et les bals et fêtes donnés à la Cour, et aussi pour les grandes cérémonies de la couronne : mariage, sacre, funérailles, victoire militaire, entrée royale, etc.

L'Écurie comporte deux branches : la Grande qui gère les chevaux de guerre et de manège et la Petite pour les chevaux de selle et de carrosse. Elle fournit aussi la musique militaire sur le champ de bataille.

En outre, ces différentes formations opéraient des regroupements à géométrie variable, au gré des besoins et circonstances, pour atteindre l'effectif attendu et rendre l'effet musical espéré.

Ces trois institutions et leurs membres sont forcément nomades : les musiciens suivent la Cour dans ses déplacements. Grâce aux deux thèses citées, nous connaissons leur composition de 1643 à 1733.

La Chapelle

Composantes	1643-1661	1661-1733 (années 1664 et 1702)
Direction	1 maître (évêque) 2 sous-mâîtres (de la musique)	<i>idem</i>
Chœur	8 enfants ou pages 14 chantres + des ecclésiastiques 1 cornet	6 enfants 38 chantres (dont 12 ecclésiastiques (→ 94 dont 18 ecclésiastiques) 2 cornets
Instrumentistes	1 organiste	4 organistes symphonistes :11 violons (du dessus à la basse) + 5 vents
Autres	1 noteur ou copiste 1 compositeur (titre ou personne ?)	1 noteur 1 compositeur

La Chambre

Composantes	1643-1661	1661-1733 (années 1664 et 1702)
Direction	2 surintendants 2 maîtres des enfants ou de la musique	<i>idem</i>
Chœur	3 enfants 5 chantres	3 enfants 5 chantres 4 filles et 5 castrats
Instrumentistes	1 épinette 4 (2 luth, 1 viole, 1 flûte → théorbe)	1 claveciniste 5 (luth, théorbe, viole → fin du luth) Les Petits Violons de la Chambre (4 violons, 1 basse de viole, 4 flûtistes)
Autres	1 compositeur	2 compositeurs 1 noteur et 1 imprimeur (titre ou personne ?)
Orchestre associé	Les Vingt quatre Violons du Roy, ou la Grande Bande	<i>idem</i>

L'Écurie (Grande & Petite)

Composantes	1643-1661	1661-1733 (années 1664 et 1702)
Direction	Grand Écuyer	

Instrumentistes	24 instrumentistes : 12 trompettes (→ 8) 4 hautbois du Poitou (cornemuses et musettes) 8 joueurs de fifres, tambourins et musette	30 à 36 instrumentistes → 43 : 12 trompettes 6 hautbois et musettes du Poitou 8 fifres et tambours
Autres		2 maîtres à danser des pages de l'Écurie
Orchestre associé	La Bande des Douze joueurs de violons, hautbois, saqueboutes et cornets	Les Douze Grands Hautbois

Ce tableau simplifie la réalité et il faudrait y apporter bien des nuances. Une série d'offices devrait être ajoutée : du maître de grammaire des enfants de la Chapelle au souffleur de l'organiste, ou son facteur, qui assure l'entretien courant de l'instrument, ou encore les porteurs et gardes d'instruments, les huis-siers avertisseurs de ballets, etc.

Les musiciens – nombre, qualités, revenus

Le dénombrement

Le décompte des musiciens réellement en situation de jouer ou chanter est délicat. Beaucoup sont officiers – ils ont acheté leur *office* –, environ une centaine avec Louis XIV, mais la Cour embauche aussi nombre d'indépendants – les *ordinaires* – qu'il faut ajouter. La charge de l'officier n'est pas permanente, mais alternée : déjà sous Louis XIII, les officiers de la musique servaient par semestre et alternativement ; ce fonctionnement continue dans chacun des trois grands départements. Cette décomposition des offices s'accroît avec le temps et les différentes charges d'officiers peuvent être scindées par quartiers, ce qui donne l'impression d'effectifs plus importants que les personnes physiques présentes pour faire la musique. Un quartier d'office peut même être partagé entre deux musiciens, l'un ayant le titre et les gages, l'autre se payant en recevant *l'entretenement* (monture, nourriture), en nature éventuellement.

Les décomptes sont compliqués par les cumuls de charges et de quartiers pratiqués par une partie des officiers. Par ailleurs les appellations musicales des officiers dans les livres de comptes ne correspondent plus forcément à l'instrument qui est en fait pratiqué. Ainsi les cornemuses et musettes passent en fait au hautbois sans changer de titre ; de même pour les joueurs de fifres aux armées.

En dépit de ces difficultés de détail, on observe dans le temps l'accroissement des effectifs que la Cour consacre à ses musiques sous le règne de Louis XIV : les effectifs du temps de Mazarin sont largement dépassés pour les trois départements. Le tournant dévot du roi vieillissant se lit aussi dans la montée des effectifs de chanteurs de la Chapelle.

La carrière

Les offices de musicien du roi s'achètent et se vendent, comme tout placement. Il ne suffit pas de trouver le capital pour l'achat initial : le coût de chaque étape de l'entrée dans l'office (agrément de vente, lettres de provisions, serment, réception) majore la dépense de moitié ou la double. Aussi l'acquéreur s'endette-t-il souvent pour de longues années. Mais qui réussit bien pourra acheter ensuite d'autres offices.

Les officiers et leur veuve jouissent de plusieurs privilèges, dont l'exemption de la taille. Leurs diverses rémunérations sont versées par le trésorier des Menus Plaisirs. L'officier établi touche alors les *gages*, somme annuelle directement liée à l'office et qui constitue une sorte d'intérêt pour le capital investi lors de son achat. Grâce à ses talents, ou à ses relations, l'officier peut obtenir de la générosité du roi ou du prince des gratifications personnelles. Ces dernières peuvent se régulariser et devenir une *pension* qui, pour les musiciens, varie généralement de 100 à 1 000 livres. À ces revenus il faut ajouter l'importance

de *l'entretennement* : défraiement pour monture, nourriture, cadeaux en nature, étrennes, etc. qui peuvent plus que doubler le revenu. « Être au Roy » – appartenir à sa Maison – est essentiel : cet état donne au musicien un prestige qui lui permet de réaliser en ville, à un tarif élevé, leçons et prestations chez les particuliers, ou, en son temps, à l'Académie de musique.

Quand l'officier de musique vieillit, il opère fréquemment une « démission à condition de survivance ». Le musicien et nouvel acquéreur reprendra cet office – à condition d'être agréé par le roi – et en attendant le décès du musicien, il versera au démissionnaire une pension viagère. Le dernier stade est la *vétérance*, possible après au moins 25 ans de service : en demandant ses lettres de vétérance l'officier démissionne de son office, le rend au Roy, n'en touche donc plus les gages. Mais il continue à percevoir l'entretennement ; c'est sa retraite.

Un ensemble hétérogène

Ce milieu des musiciens officiers est hiérarchisé, tant pour la fonction, le prestige, que pour les revenus. Prenons le cas qui connaît l'amplitude la plus forte, la Chapelle : les gages sont de 450 livres pour le chantre et 900 pour le sous-maître à l'époque de Mazarin, puis respectivement de 450 et 1 800 livres sous Louis XIV. Que nous enseigne l'évolution des revenus – charges, pensions et à-côtés – des musiciens ?

Les différences sont difficiles à interpréter. Plus que le prestige de tel ou tel instrument, il apparaît que c'est celui de l'institution qui prime, et c'est l'Écurie qui offre les charges les moins prestigieuses donc les moins rémunératrices. Les Vingt-Quatre Violons du Roy, pourtant admirés, voire copiés, par toute l'Europe, ne sont pas les mieux situés dans la hiérarchie des revenus. Il est possible que le violon demeure encore entaché par son origine d'instrument populaire dédié à la musique de rue. Cependant le prix de leur charge est à la hausse au XVII^e siècle. Les données rassemblées semblent indiquer qu'une inflation générale du prix des offices de musiciens se produit entre Mazarin et la Régence. En revanche les gages paraissent étonnamment stables, alors qu'ils sont censés être la rémunération du prix d'achat de la charge. Il est vrai que les autres parties du revenu peuvent compenser et conserver le rendement de l'investissement.

Pour ces musiques royales, au plan qualitatif – sans aborder l'évolution des styles de musiques – on note quelques fortes évolutions : l'entrée des instruments à la Chapelle et aux offices religieux, ainsi que la venue des castrats et des cantatrices, dont le rôle et la renommée grandissent en même temps que l'opéra prend son essor, avec le goût du grand air et du *bel canto*.

Les musiciens de Paris et la Ménestrandise

La Cour n'est installée à Versailles qu'une trentaine d'années la première fois : de 1682 à 1715. Et c'était déjà le cas avant Versailles : une partie des musiciens du roi (une centaine d'officiers et les *ordinaires*) provient des musiciens de Paris et certains en font encore partie. Les musiciens de Paris forment un ensemble plus considérable (500 joueurs d'instruments et maîtres à danser vers 1660), dont l'immense majorité n'atteindra pas ce sommet de la pyramide musicienne. En quittant les officiers du Roy, on quitte le groupe des musiciens qui bénéficient de revenus fixes ; la masse des autres, les musiciens de Paris (exception faite des musiciens de l'Église), ne gagnent leur vie – plus ou moins bien – qu'au service fait, à la tâche. La musique est demandée par les Parisiens pour noces, festins, bals, fêtes des corps de métiers, etc., toutes circonstances qui requièrent la participation d'au moins un joueur d'instruments, voire d'une bande ; ce sont ces musiciens professionnels qui rendent ce service. Catherine Massip étudie l'ensemble des musiciens de la capitale pour le temps où le pouvoir royal est à Paris. Elle dénombre quelque 50 facteurs d'instruments et environ 500 joueurs d'instruments et maîtres à danser. Leur condition précise est assez peu différente de celle connue dans les villes des provinces, sauf pour deux points marquants :

- La première différence essentielle est la proximité des musiques royales et princières : accéder à ces sommets, entrer en la Musique du roi et donc en la Maison du Roy, constitue pour le musicien professionnel parisien un espoir d'aboutissement professionnel et de promotion sociale suprême ; pour y prétendre, les musiciens des provinces devront commencer par s'exiler et gagner la capitale.
- L'autre fait saillant qui diffère des provinces est que ces musiciens de Paris sont fortement structurés en un corps de métier – la *Ménéstrandise* – groupant les joueurs d'instruments et maîtres de danse.

En 1949, une étude de Paul Loubet de Scaury ⁶ a analysé les statuts corporatifs du monde de la musique. Si les facteurs d'instruments se sont constitués en communauté à la fin du XVI^e siècle – leurs statuts de 1597 n'ont pas été modifiés, mais simplement confirmés en 1679 – les musiciens, comme l'analyse également Catherine Massip, disposent d'une organisation qui remonte au moins au XV^e siècle.

Les faiseurs d'instruments – à part

Au XVI^e siècle, les faiseurs d'instruments se sont organisés à part. Ce sont les lettres patentes de 1599 qui organisent encore ce métier : 2 jurés élus par les maîtres pour 2 ans, tenue d'un registre des brevets d'apprentissage et de réception de maîtres, etc. L'apprentissage, obligatoire, dure 6 ans et se conclut par la réalisation d'un chef-d'œuvre. Les statuts protègent les membres de la communauté d'un éventuel travail clandestin des compagnons. Le commerce des facteurs est limité : une seule boutique par artisan est autorisée, pour la fabrique comme pour la vente. La veuve d'un facteur a le droit de continuer l'exploitation du fonds. La fabrication d'instruments englobe étuis et décorations, ce qui déborde un peu sur d'autres métiers et crée des conflits. Les faiseurs d'instruments s'associent rarement.

Joueurs d'instruments et maîtres à danser – la *Ménéstrandise*

le « roi », le métier et la confrérie

Du XVI^e siècle au milieu du XVII^e siècle, la *Ménéstrandise* connaît la pleine approbation de son rôle par le roi et, à Paris au moins, exerce peu ou prou son monopole de l'exercice musical ; sauf pour les musiciens d'Église qu'elle n'a jamais tenté de contrôler.

Cette organisation est régie par des statuts – ceux de 1407, qui ne sont pas les premiers, demeurent jusqu'à leur révision de 1658 – et gouvernée par un « *Roi des violons, maîtres à danser et joueurs d'instruments tant haust que bas* » nommé par lettre de provision d'office. Cet organisme associe le métier, qui structure la profession, et la confrérie, qui administre la chapelle et l'hôpital de Saint-Julien-des-Ménétriers. Quand les statuts sont révisés en 1658, à la demande du *roi* Guillaume Dumanoir, on institue trois gouverneurs et maîtres de la confrérie, élus pour trois ans par l'assemblée des maîtres, qui administrent chapelle et hôpital Saint-Julien-des-Ménétriers. On s'efforce alors – mais avec quel succès ? – de distinguer les recettes de la communauté et celles de la confrérie.

Le *roi* des ménétriers semble avoir disparu pendant un siècle et se trouve réactivé par lettres patentes en 1575 : c'est Claude Bouchardon, hautbois de Henri III, qui est *roi*. En 1590 lui succède Claude Nyon, puis en 1593 Guillaume-Claude Nyon son fils, dit Laffont, aussi violon ordinaire de la Chambre. François Richomme ou Rishomme, violon ordinaire du roi lui succède en 1614. En 1624, Louis XIII investit Louis Constantin ou Costantin (1624-1641), violoniste réputé et compositeur, comme « *roy et maistre des ménétriers et de tous les joueurs d'instruments tant hauts que bas du royaume* ». Quand Claude Dumanoir (*roi* de 1641 à 1657) cède sa place, Louis XIV nomme *roi des ménestriers* son neveu

⁶ Paul Loubet de Scaury, *Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'Ancien Régime*, Paris, A. Pedone, 1949.

Guillaume I^{er} Dumanoir (de 1657 à 1668), puis son fils Michel Guillaume II (1668-1695). Maintenus dans leur office premier, les deux Guillaume deviennent chacun à leur tour le 25^e violon des Vingt-Quatre Violons du Roy. Le titre reste ensuite vacant.

Le pouvoir du *roi* des musiciens est certain à Paris. Mais qu'en est-il des ambitions de la Ménestrandise à gouverner les musiciens de tout le royaume ? Un système de lieutenances en province – le *roi* nomme ses lieutenants – permet d'étendre ce pouvoir hors de Paris et de percevoir les droits dus à la communauté et à la chapelle de Saint-Julien-des-Ménétriers. L'action de ces lieutenants a été particulièrement mise en lumière à Moulins par l'étude de Jean-François Heintzen.

Le métier de musicien est structuré par les règlements de la Ménestrandise qui précisent dans le détail la vie de la profession, ainsi que les peines et amendes prévues pour qui ne les respecte pas. Il s'agit de faire respecter par ce corps des règlements : versement annuel de droits, 6 ans d'apprentissage, interdiction de jouer en les cabarets et autres mauvais lieux.

L'apprentissage passe en 1658 de 6 à 4 années ; taxes d'apprentissage et droits de maîtrise sont augmentés. Le brevet d'apprentissage suppose de verser 3 livres au *roi* et 30 sols au maître de la confrérie locale. Les clauses d'apprentissage varient. Le maître a pour obligations de transmettre tout son savoir et de subvenir aux besoins de l'enfant. Il s'engage souvent à fournir un instrument ou un pécule à l'apprenti en fin de formation. Si le maître est renommé, les parents de l'apprenti devront le payer ; sinon, le travail effectué pour le maître par l'enfant – mi-serviteur, mi-apprenti, et second joueur à la fin de l'apprentissage – suffira à couvrir les frais de l'apprentissage.

Pour devenir maître, il faut passer devant une assemblée de 20 maîtres, obtenir leur agrément, verser 60 livres à la communauté, 60 au *roi* et 10 à la confrérie. Les apprentis fils ou gendres de maîtres de musique bénéficient de contraintes bien atténuées pour passer maîtres, tant en durée de formation qu'en taxes d'entrée.

Les contraintes en sont fortes, mais les musiciens y trouvent protection : la Ménestrandise protège en retour ses musiciens contre la concurrence de non maîtres, contre les étrangers, et tente d'assurer à ses membres le monopole des prestations musicales publiques comme des cours particuliers.

Les « Bandes de violons »

L'association entre musiciens est prévue par les statuts et chacune d'elles fait l'objet d'un acte notarié. Les *Violons du Roy* entrent d'office à la confrérie contre 50 livres, mais ne peuvent jouer que pour le *roi* et ne peuvent s'associer en bandes. Ces *bandes de violons* sont de brèves associations de moins d'un an, formées pour un objectif précis : une foire, le passage d'un grand. Elles peuvent unir des instrumentistes ou associer instrumentistes avec danseurs de cordes et montreurs de marionnettes. Certains deviennent de véritables entrepreneurs de spectacles. Le partage des gains et des charges est quotidien ou hebdomadaire et prévu dans le contrat.

Mais on trouve d'autres associations qui unissent pour 6 mois des musiciens professionnels, pour partir en tournée à la campagne, pour noces et banquets. On trouve même des constitutions d'ensembles musicaux durables : 4 à 12 musiciens (groupant les 4 tessitures d'instruments : dessus, haute-contre, taille et basse) s'associent pour 2 ou 3 ans, formant un petit orchestre pour noces, festins, bals, ballets, sérénades et aubades. En août 1660, pour l'entrée du *roi* et de Marie-Thérèse, les échevins de Paris payent 200 livres pour 20 joueurs. Ces petits orchestres s'imposent une haute qualité, gage de leur succès. Ils agglomèrent les éléments les plus actifs ou les plus talentueux du groupe des joueurs d'instruments.

Les clauses d'association intègrent, reprises dans l'acte notariés, des clauses de solidarité entre les membres de la bande ainsi constituée : qui est empêché de jouer par la maladie recevra néanmoins, pendant un certain temps, sa part des recettes.

Le non-respect des engagements pris lors de la formation d'une bande est prévu et sanctionné par des amendes tarifées, dont la principale est l'amende de 30 livres prévue en cas de rupture du contrat.

Les crises de la Ménestrandise à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle

Si la Ménestrandise se réforme partiellement en 1658, elle connaît ensuite nombre de mutations et crises en se heurtant au final aux évolutions musicales, notamment celles qu'impulse et focalise l'action de Lully. L'essor de l'influence italienne et l'émergence de grands musiciens français font évoluer la vie musicale et le style des compositeurs. Dès lors, ressentie par certains comme une entrave, la corporation subit maintes attaques jusqu'à sa chute. Un mouvement de spécialisation de chaque métier, ou au sein des métiers, s'est développé au XVII^e siècle, qui rend inadaptés les statuts anciens de ces métiers. Les querelles et appels au royal arbitrage favorisent la mainmise royale sur toute activité artistique. Le Roy, après quelques hésitations, a finalement préféré favoriser les nouvelles institutions de musiciens et danseurs qui émergent pendant et après Lully.

Ce sont d'abord les maîtres à danser qui quittent la Ménestrandise. En 1658, Guillaume Dumanoir s'intitule « *roy et maistre de tous les maistres joueurs d'instruments et maîtres à danser* », ce dernier terme n'étant pas dans le brevet issu de son prédécesseur. D'où la révolte des maîtres à danser dont 18 désignent l'un des leurs comme leur syndic en 1659. La bataille est lancée pour obtenir du Parlement une communauté distincte. Le contexte leur est favorable : le roi a tant besoin de danseurs qu'il crée en 1661 l'*Académie de danse* qu'on lui demandait. Ses fondateurs sont ceux qui brillaient dans les ballets de cour. Outre qu'ils dansent devant Roy, reines et duc d'Orléans, ils mettent en avant la fonction éducatrice de la danse pour la noblesse, art cousin de l'escrime, que ne peuvent enseigner les joueurs d'instruments. Ces académiciens échappent à la tutelle du *roi des joueurs d'instruments* pour exercer et enseigner dans le royaume : le monopole de la Ménestrandise a vécu. L'Académie s'invente un fonctionnement, des règles et des amendes aux contrevenants. On entre à l'Académie pour 300 livres ; 150 si on est fils d'académicien. Cette querelle entre les deux métiers se poursuit néanmoins jusqu'au milieu du XVIII^e siècle.

En 1665, Louis XIV confie à Lully la création d'une nouvelle bande de violons, *Les petits violons du Roy*, qui sont 16 puis 20, et surpassent bientôt les Vingt-Quatre. Lully forme ses élèves, qui sont bien sûr dispensés de passer la *maîtrise* classique des ménétriers. Lully s'empare ensuite de toutes les directions musicales. En 1673, Lully obtient un arrêt qui autorise les académistes à jouer librement hors de l'Académie, échappant totalement à la corporation.

En 1669, sur proposition de deux associés, le poète Perrin et le musicien Cambert, Colbert accorde à Pierre Perrin le privilège royal de l'organisation à Paris et dans tout le royaume de la première forme de ce qui, sous Lully, sera nommé *Académie Royale de Musique*. Hostile à cette décision, la Ménestrandise entreprend de longs procès devant le Parlement, lesquels, malgré de nombreux rebondissements, entraînent sa défaite finale.

Guillaume Dumanoir II, *roi dépité*, abdique, sans doute en 1685. Puis les hautbois font scission et sont rendus libres par le Prévôt en 1689. En 1691, Louis XIV étant à la recherche de rentrées, supprime l'élection des jurés de la Corporation et la remplace par la création et la vente de charges ou offices héréditaires : ces 4 nouveaux jurés dirigent la communauté. Cette mesure crée évidemment un nouveau conflit. Louis confirme sa réforme en 1692 et réintègre hautbois et maîtres à danser à la corporation. En 1693 la corporation obtient le contrôle des joueurs de clavecin et d'orgue. Ces derniers font appel au Parlement pour défendre un art libéral, lequel leur donne raison en 1695. En 1697 un arrêt du Conseil supprime la charge de « *roy des violons* ». En 1728, les Académistes obtiennent définitivement la liberté de jouer à titre personnel et contre rémunération hors de l'Académie. La Ménestrandise se trouve alors réduite aux seuls joueurs de violons de la ville.⁷

⁷ Ayant entrepris une étude sur la *vie musicale à Grenoble au XVII^e siècle* ; j'espère la conclure en 2016.