

Dans les villes de l'Ouest : des musiciens venus d'ailleurs...(XVII^e-XVIII^e siècle)

Sylvie Granger



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/abpo/1123>

DOI : 10.4000/abpo.1123

ISBN : 978-2-7535-1499-7

ISSN : 2108-6443

Éditeur

Presses universitaires de Rennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 septembre 2005

Pagination : 107-126

ISBN : 978-2-7535-0201-7

ISSN : 0399-0826

Référence électronique

Sylvie Granger, « Dans les villes de l'Ouest : des musiciens venus d'ailleurs...(XVII^e-XVIII^e siècle) », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* [En ligne], 112-3 | 2005, mis en ligne le 20 septembre 2007, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/abpo/1123> ; DOI : 10.4000/abpo.1123

Dans les villes de l'Ouest : des musiciens venus d'ailleurs... (XVII^e-XVIII^e siècle)

Sylvie GRANGER

Maître de conférences en histoire moderne
LHAMANS – Université du Maine

Des musiciens venus d'ailleurs ? On pense à Gianbattista Lulli, puis à ces cohortes d'Italiens, castrats ou non, qui ont laissé leur nom à la *Maison des Italiens* près de Versailles¹... Mais qu'en est-il hors de la Cour ? Qu'en est-il dans les villes ordinaires des provinces, et plus particulièrement dans nos villes de l'Ouest et du Centre-Ouest ? Les musiciens de Bretagne ont été étudiés par Marie-Claire Mussat² (puis par Jean Quéniart, qui s'est penché sur ceux de trois collégiales bretonnes³). Cet article est consacré à ceux des villes du Centre-Ouest, d'Orléans à Poitiers, en passant par Tours, Le Mans, Angers⁴.

Dans toutes ces villes, Lully est connu, pratiqué, peut-être imité. Du moins trouve-t-on ses œuvres parmi les partitions conservées ici ou là,

1. Il y eut bien d'autres Italiens exerçant des charges musicales à la Cour, comme Paolo Lorenzani, maître de la musique de la Reine à compter de 1679. Voir DURON, Jean, « Aspects de la présence italienne dans la musique française de la fin du XVII^e siècle », *Le Concert des muses, Promenade musicale dans le baroque français*, textes réunis par Jean Lionnet, Paris, Klincksieck, 1997, 378 p., p. 97 à 115.

2. MUSSAT, Marie-Claire, *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Genève, Minkoff, 1988, 446 p. ; « Un groupe social méconnu : les musiciens dans les villes bretonnes à la veille de la Révolution », *La Bretagne, une province à l'aube de la Révolution*, (colloque de Brest, septembre 1988), Brest-Quimper, 1989, p. 103-150 ; « L'imbrication des maîtrises dans la vie de la cité. Du religieux au politique : l'exemple de l'Ouest de la France », dans DOMPNIER, Bernard (dir.), *Maîtrises & Chapelles aux XVII^e et XVIII^e siècles, Des institutions musicales au service de Dieu*, Actes du colloque du Puy-en-Velay, octobre 2001, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, 568 p., p. 231-245.

3. QUÉNIART, Jean, « De modestes institutions : les psallettes de collégiales dans le diocèse de Rennes au XVIII^e siècle », dans *Musique en Bretagne, Images et pratiques, Hommage à Marie-Claire Mussat*, Rennes, PUR, 2003, 285 p., p. 43-56.

4. GRANGER, Sylvie, *Musiciens dans la ville 1600-1850*, Paris, Belin, 2002, 320 p. ; *idem*, « Tours et détours des musiciens d'Église dans la France du Centre-Ouest aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Maîtrises et Chapelles...*, *op. cit.*, p. 291-314.

comme dans l'armoire du vieux maître manceau Louis Bouteiller en 1725⁵. Cette circulation attestée mise à part, on reste ici assez loin des embrassements suscités à la Cour par les *incommodés* italiens. On ne traverse ni les mêmes paysages sociaux, ni les mêmes paysages sonores. Surtout si l'on s'applique à écouter tous les types de musique, en tous les lieux, de la place publique au chœur de l'église, sans établir de hiérarchisation ni de barrières rigides entre les modalités de la production musicale.

Dans la plupart des villes ordinaires, l'église est le lieu phare de la musique savante. Chaque cathédrale, chaque collégiale, quelle que soit sa puissance, entretient un corps de musique comportant un maître de chapelle, un ou une organiste, quelques chantres et des enfants de chœur en nombre variable. Ainsi trouve-t-on, à la veille de la Révolution, une quinzaine de musiciens adultes dans les cathédrales d'Angers ou de Rennes, une douzaine dans celle du Mans, une dizaine dans celles de Tours et de Poitiers⁶.

Autour des églises, quels paysages sonores font la ville? Henry Beyle, *alias* Stendhal, mentionne parmi ses plus lointains souvenirs musicaux « le bruit d'une flûte que quelque commis marchand jouait à un quatrième étage sur la place Grenette⁷ ». Plus bas, à l'étage noble, une jeune fille sans doute prend une leçon de chant près du clavecin ou de la guitare... Ailleurs, la musique jaillit sur des tréteaux de foire, dans une salle d'auberge (au « tripot de la Biche », dans *Le Roman comique*), ou sur la scène de ces *Comédies* nouvellement édifiées (Le Mans, 1776; Angers, 1786) qu'investissent aussi, de l'Épiphanie à Mardi Gras, les violons du bal... C'est parfois le même homme qui enseigne le menuet dans ce salon de compagnie, mène le bal de cette assemblée masquée, accompagne l'opéra de passage à la Comédie et apporte son concours au chœur de la cathédrale pour la fête carillonnée. Tels sont, en quelques touches, les paysages sonores contrastés des villes anciennes. Pour renforcer l'esquisse, voici ce que Scarron, ex-chanoine de Saint-Julien du Mans, entend à la foire, un siècle et demi avant Stendhal⁸ :

« Le bruit des pénétrants sifflets,
Des flûtes et des flageolets,
Des cornets, hautbois et musettes,
[...] Et des tambourins à sonnettes »...

5. GRANGER, Sylvie, « Louis Bouteiller (1648-1725), maître de chapelle et compositeur au Mans », *La Province du Maine*, 1996, p. 117-148. Voir aussi MUSSAT, Marie-Claire, *Lully dans les collections bretonnes*, Rennes, Bibliothèque municipale, 1987, 72 p.

6. On estime qu'il y avait près de 500 maîtrises en France à la fin de l'Ancien Régime, ce qui correspond à des effectifs de plusieurs milliers de musiciens (5 000 à 8 000 probablement). À la fin de sa vie, François Lesure avait révisé à la baisse ces estimations, pourtant généralement admises. Il posait l'hypothèse que le nombre des maîtrises à la fin de l'Ancien Régime était « plus proche de cent cinquante, dont de nombreuses petites structures en déclin » (ESCOFFIER, Georges, « Hommage à François Lesure », dans *Maîtrises et Chapelles...*, *op. cit.*, p. 22).

7. Henri Beyle est né à Grenoble en 1783. STENDHAL, *Vie de Henri Brûlard*, (*Œuvres intimes*), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1982, tome 2, p. 764.

8. SCARRON, Paul, *La Foire Saint-Germain*, cité par Jean-Pierre GUTTON, *Bruits et sons dans notre histoire*, PUF, 2000, 184 p., p. 61.

D'où viennent ces flûtes et ces flageolets? Ou, plutôt, d'où viennent ceux qui en jouent, ceux qui font *sonner ces hautbois* et *résonner ces musettes* dans les villes d'Ancien Régime? Ces musiciens sont-ils majoritairement « du cru », jouant de père en fils dans le même lieu? Ou bien, comme l'annonce mon titre, sont-ils « venus d'ailleurs », transportant ces musiques sous leurs doigts, dans leur mémoire? Précisons que par *ailleurs* il ne faut pas entendre forcément des contrées lointaines et exotiques : il s'agira simplement de repérer les musiciens non indigènes, ceux qui ne sont pas nés – et donc souvent n'ont pas été formés – là où les sources nous les montrent exerçant au quotidien leur métier de musicien urbain ordinaire⁹. Adoptant dans un premier temps le point de vue de l'historien, qui de son poste d'observation voit passer, arriver, repartir, des musiciens de toutes catégories, c'est d'abord leur instabilité qui sera soulignée. Cette instabilité chronique entraîne des mouvements migratoires dont on évoquera ensuite quelques aspects, quelques-uns des mécanismes qui président à ces itinérances musicales... en ayant conscience que les *humeurs vagabondes* des musiciens pourraient donner lieu à de bien plus longs développements! De cette instabilité et de cette mobilité découle un fort appel aux ressources extérieures, qui fait arriver dans les villes de l'Ouest des musiciens venus d'ailleurs dont nous évoquerons enfin les principales zones de provenance.

Instabilité et mobilité musiciennes

Annibal Gantez, né à Marseille en 1607, est connu pour avoir publié en 1643 un recueil de lettres souvent citées, *L'Entretien des Musiciens*¹⁰. Il était à ce moment-là maître de chapelle à la cathédrale d'Auxerre. C'était à peu près son quinzième poste. Il a parcouru plusieurs milliers de kilomètres au cours de sa carrière et occupé plus de vingt postes différents¹¹. À part un bref passage à Rouen et Le Havre en 1629, il est peu venu dans l'Ouest.

Certains musiciens de l'Ouest ont eu des parcours du même type. Ainsi, son presque contemporain, Innocent Boutry (vers 1625-1695), change-t-il au moins dix fois d'église au cours de sa carrière : Chartres, Saint-Pierre du Mans, Saint-Gatien de Tours, Rouen, Noyon, Notre-Dame de Paris, Chartres à nouveau, Saint-Julien du Mans, puis à nouveau Saint-Pierre du Mans, Chartres encore, puis Saint-Calais, où il devient chanoine jusqu'à

9. J'ai choisi de me cantonner ici aux musiques ordinaires, en laissant de côté les événements sonores exceptionnels comme charivaris, émeutes, entrées solennelles, etc.

10. GANTEZ, Annibal, *L'Entretien des Musiciens*, Auxerre, Jacques Bouquet, 1643, réédité et annoté par Ernest Thoinan, Paris, 1878, réimpression fac-similé, Genève, Minkoff, 1971, 269 p.

11. CHAPPÉE, Florence, « Annibal Gantez, auteur de *L'Entretien des musiciens* (1643) », dans *Maîtrises et Chapelles...*, *op. cit.*, p. 271 à 289. Florence Chappée estime que « ses voyages sur les chemins de France et sa situation de vicariant confèrent à son œuvre une valeur considérable et le placent en digne représentant de tous les musiciens itinérants demeurés quasiment anonymes ».

sa mort en 1695. Si l'itinéraire de Boutry a pu être largement reconstitué, c'est qu'il appartient à une grande maison productrice d'archives : les musiciens d'Église bénéficient en effet de sources particulières, dont on n'a pas l'équivalent, loin s'en faut, pour les musiciens profanes.

***Musiciens profanes :
les intermittences des sources gênent
la mesure de leur mobilité***

En l'absence de sources spécifiques et cohérentes concernant ces musiciens profanes, l'historien fait leur connaissance de façon aléatoire, à l'occasion d'un épisode familial (mariage, baptême...), ou de leur participation à un événement public (paiement reçu, mention dans la presse...). Mais il est condamné à ignorer le plus souvent le moment de leur arrivée dans une ville comme celui de leur départ. Il a plus de chances toutefois d'apercevoir le premier que le second. Soit que cette arrivée les oblige à des formalités officielles, soit qu'ils aient trouvé intérêt à la faire connaître.

Ce dernier cas est abondamment illustré par les fameuses *Affiches* nées dans les villes au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle : « Un jeune homme arrivant de Strasbourg [...] donne avis qu'il enseigne toutes sortes de danses [et] à jouer de la clarinette¹². » Parfois la formulation est explicite : « Le Sr Salomon, maître de harpe, élève de M. Cousineau de Paris, vient d'arriver en cette Ville [d'Orléans], dans l'intention de s'y fixer, s'il trouve des occasions convenables pour y exercer son talent¹³... » Ce maître de harpe ne se fixera dans la ville que s'il y trouve une clientèle suffisante. Les annonces des maîtres « nouvellement arrivés en cette ville » signalent théoriquement des musiciens en cours d'implantation. Chronologiquement parlant, l'indication reste vague. Certains annonceurs peuvent être là depuis plusieurs semaines (voire quelques mois). Ils ont pu tenter d'abord de trouver des écoliers par le bouche à oreilles. Ainsi Rousseau, arrivant à Lausanne en 1730, s'étant mis en tête « d'enseigner la musique que je ne savais pas, et de me dire de Paris, où je n'avais jamais été », compte pour se faire connaître sur le brave aubergiste qui le loge : « Il me promet de parler de moi, et de tâcher de me procurer des écoliers¹⁴. » Le premier des médias dans la société ancienne est bien l'information orale. Rien ne permet de savoir si l'annonce écrite est lancée en même temps ou bien postérieurement. Lorsque l'annonceur est encore à l'auberge, on peut penser qu'il vient réellement d'arriver. C'est le cas du sieur Chetiveaux, « maître de Danse, nouvellement arrivé dans cette ville [du Mans] logé chez M. Bedouet, à l'auberge de Saint Michel, paroisse de Saint Jean » en octobre

12. *Affiches de l'Orléanais*, 15 juillet 1774.

13. *Affiches de l'Orléanais*, 18 juin 1787. « Il est logé chez le sieur Lupeau, luthier, rue Sainte Catherine, à Orléans » : dans les phénomènes migratoires, hier comme aujourd'hui, les réseaux relationnels jouent un rôle important.

14. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, Livre quatrième (1730-1731).

1789¹⁵. Pendant combien de temps est-on considéré comme nouvellement arrivé dans une ville ?

Les formalités officielles devraient, en principe, être plus précises. Dans les villes où existe une communauté de métier, c'est la réception du jeune homme comme maître qui signale son entrée sur le marché du travail local. Par exemple à Tours, en juin 1715, « sont comparus les jurés et anciens de la communauté des maîtres à danser de cette ville, lesquels nous ont remontré avoir admis Maître à danser et Joueur d'instrumens Julien Lecomte¹⁶ ». Là où les métiers de la musique ne sont pas structurés en communauté, la règle est d'obtenir du Lieutenant de Police l'autorisation d'exercer. Certaines villes, Laval notamment, conservent d'assez nombreuses requêtes de ce type. Pour les besoins de ma démonstration, je choisis de citer plutôt l'une des rares survivantes des ravages divers ayant accablé les liasses de police du Mans. Au tout début de 1754, lorsque démarre la saison des bals, un certain Pierre Gouffé demande à « s'établir en cette ville et faire part à la jeunesse de ses tallans en fait de l'art à danser ». Il promet bien sûr de « se comporter en homme de bien et d'honneur¹⁷ ». Nous le retrouverons. Une telle requête n'est pas totalement probante non plus quant à la date d'arrivée effective dans une ville. En effet, subsiste aussi parmi les épaves mancelles la requête du Lorrain Henri Parizot qui à la fin de 1760 avoue « qu'il travaille depuis environ quatre ans en cette ville du mettier de facteur d'orgue sans en avoir de nous obtenu la permission parce qu'il ignorait absolument les règles et usages qui se pratiquent à cet égard ». Se disant « aujourd'hui mieux informé », il demande la permission « de tenir boutique ouverte et ouvrouër en cette ville pour continuer d'y faire et exercer comme il a fait par le passé sa profession de facteur d'orgues », ce qui lui est accordé¹⁸. Quelle était la proportion d'oublis de ce type moins clairement réparés ?

Quant à la date à laquelle un homme de la musique quitte une ville, elle ne parvient pas souvent à notre connaissance. Après diverses traces archivistiques, parfois nombreuses et rapprochées, on cesse de rencontrer des documents concernant cet individu, sans pour autant trouver son acte de décès. Il est tentant de faire alors l'hypothèse qu'il a quitté la ville. Dans quelques cas, une trace écrite entérine sa sortie de la scène locale. Les ratures sont parfois explicites : au Mans, dans un rôle fiscal de 1756, la ligne concernant un nommé Tonnelier, musicien, est barrée et remplacée par l'information « à Laval¹⁹ ». En 1705, l'acte de baptême d'un enfant illégitime mentionne l'aveu de l'accouchée : « Le père s'appelle Pelé, musicien qui a

15. *Affiches du Maine*, 5 octobre 1789. De plus, il s'agit d'une humble auberge située à l'entrée de la ville lorsqu'on arrive par l'Ouest.

16. Arch. dép. d'Indre-et-Loire, E 488, 25 juin 1715.

17. Arch. dép. de la Sarthe, 111AC 551, 2 janvier 1754.

18. Arch. dép. de la Sarthe, 111AC 524, 6 décembre 1760. Henri Parizot reste ensuite au Mans jusqu'à son décès en 1805.

19. Arch. dép. de la Sarthe, 111AC 144, 1756.

demeuré longtemps en ladite qualité dans la ville du Mans²⁰ », mais qui a dû s'esquiver lorsque la situation est devenue gênante! On se souvient du sieur Gouffé, qui demandait à exercer au Mans au début de 1754. Il se vantait alors d'avoir été « dès son bas âge » formé « à école de l'Opéra de Paris », d'avoir reçu l'approbation de « tous les seigneurs » à qui il avait enseigné son art... Sans doute possède-t-il un habit à la mode, avec boutons dorés et galons de soie. Mais si le sieur Gouffé prétend enseigner les bonnes manières, il ne les pratique pas exactement au quotidien. Il mène en réalité une vie difficile, à la limite du sordide : engagements précaires et de courte durée²¹, déménagements incessants (trois adresses connues en cinq ans), une épouse « libertine, débauchée, ivrognesse » qui reçoit des jeunes gens en son absence et « profère des chansons remplies de sottises », jusqu'à ce qu'il la fasse enfermer à l'Hôpital Général et quitte précipitamment Le Mans, y abandonnant du même coup leur fillette de huit ans²². Dans son cas, nous avons la chance de posséder la trace de son arrivée et de son départ : entre les deux, Pierre Gouffé a donc vécu exactement cinq années au Mans. Alors qu'on ne peut pas savoir combien de temps avaient exercé localement le musicien parti « à Laval » ou celui qui fuit sa progéniture à naître. Nous sommes condamnés à une vision pointilliste, faite d'exemples éparpillés et contrastés : il est impossible de risquer une synthèse statistique sur la durée des séjours dans nos villes de ces hommes de la musique profane.

Pour ceux des églises, les documents disponibles permettent de présenter des résultats beaucoup plus précis.

Musiciens des églises : une instabilité avérée

Les secrétaires capitulaires, soucieux de bonne gestion administrative et financière, enregistrent la « réception » des nouveaux chantres, leur diocèse d'origine, ainsi que les gages qui leur seront versés. Moins systématiquement mais assez souvent cependant, ils enregistrent leur départ, surtout lorsqu'il s'agit d'un renvoi ou lorsqu'il y a matière à contentieux. Quand une série de registres est conservée, la confrontation des dates permet une bonne connaissance des durées de séjour de ces hommes.

20. Arch. dép. de la Sarthe, 1Mi 475, BMS Saint-Pavin-des-Champs (Le Mans), 6 septembre 1705.

21. En 1758, Pierre Gouffé reçoit 20 livres « pour avoir montré à danser pendant quatre mois » à une jeune orpheline de la bourgeoisie de robe anoblie. Arch. dép. de la Sarthe, 4E 25/167, minutes Jacques Chevalier, Le Mans, 22 juillet 1760, compte de tutelle Françoise-Louise de La Brainière, 1753-1759. La quittance de Pierre Gouffé est datée du 19 novembre 1758.

22. Arch. dép. de la Sarthe, IIC 2457, Contrôle des actes notariés, Le Mans, 14 et 15 janvier 1759, trois certificats sous seing privé attestant du « libertinage de la femme Gouffé » ; 111AC 92, 16 janvier 1759, information contre Jeanne-Françoise Paillard, femme de Pierre Gouffé maître de danse ; et B 954, 4 novembre 1776, nomination d'un tuteur *ad hoc* pour Jeanne Gouffé.

C'est ce qu'il a été possible de faire pour la collégiale Saint-Pierre du Mans : on connaît la durée de séjour de 181 musiciens y ayant été admis entre le milieu du XVII^e siècle et 1790 (passants exclus). La longueur moyenne de leur carrière locale s'établit à 4 ans et 9 mois²³. Le chiffre obtenu à l'aide du seul registre capitulaire de la cathédrale de Nantes ayant échappé à l'incendie de 1944 est du même ordre de grandeur : quatre ans et demi en moyenne, à la fin du XVII^e siècle (mais il est calculé sur une vingtaine de cas seulement)²⁴. À Saint-Hilaire de Poitiers, on connaît la durée de service de 56 musiciens au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle : la moyenne s'établit à six ans et demi²⁵. À la cathédrale d'Angers au même moment, elle atteint presque neuf années, pour 48 cas connus²⁶. Ces moyennes recouvrent évidemment des durées très contrastées, allant au Mans d'une semaine à 63 ans ! Ce record de 63 ans de service effectif est détenu par un organiste, Noël Ragot²⁷. Partout, en effet, les organistes semblent plus stables que les chantres : ils sont attachés à leur instrument, alors que le chantre est aussi mobile que sa voix.

L'explication des plus longues moyennes de service observées à Saint-Hilaire de Poitiers et à Saint-Maurice d'Angers tient au système pratiqué par ces chapitres : après une période probatoire, dont la longueur ne semble pas fixée, les chantres qui conviennent sont dotés d'un titre, ce qui équivaut à une titularisation, les autres sont congédiés. Par la promesse de versement ininterrompu des gages, ou d'une partie de ceux-ci, ce titre apporte une sécurité alors inouïe. Lorsqu'en 1790 cette garantie de l'emploi s'effondre, des pétitionnaires poitevins expriment combien ils y sont attachés : « Telle était la force et l'inviolabilité de ces titres, que ni la maladie, ni la vieillesse, ni même la perte totale de la voix ne pouvait les en dépouiller. » L'un énumère « ses longs services, son âge [60 ans] et son titre qui sollicitent pour lui bien puissamment ». Un autre plaide : « Assuré de sa place par un titre qui lui donnait 636 livres de fixe pendant sa vie, il serait bien cruel pour lui de se voir privé de cette ressource²⁸. » On comprend pourquoi, une fois « fondé en titre », le chantre reste fidèle.

23. Arch. dép. de la Sarthe, G 492 (1645-1659) à G 514 (1789-1790). Pour une analyse plus complète, se reporter à GRANGER, Sylvie, *Musiciens dans la Ville...*, op. cit., p. 140 à 148.

24. Arch. dép. de la Loire-Atlantique, 36 J 5 (2 octobre 1673-24 juillet 1684).

25. Arch. dép. de la Vienne, G 566 (mars 1749-mai 1751); G 567 (juin 1762-janvier 1766); G 568 (février 1770-juin 1779); G 569 (juillet 1779-octobre 1784); G 570 (novembre 1784-mi 1790). La série, on le voit, n'est réellement continue que pour les vingt dernières années de l'Ancien Régime.

26. Arch. dép. du Maine-et-Loire, G 268 (janvier 1764-décembre 1766); G 270 (janvier 1767-décembre 1768); G 271 (janvier 1769-décembre 1775); G 269 (janvier 1776-septembre 1780); G 272 (octobre 1780-décembre 1785); G 273 (janvier 1786-mi 1790).

27. Noël Ragot a été reçu organiste de la collégiale Saint-Pierre-la-Cour le 4 juin 1689. Il le reste jusqu'à sa mort, en novembre 1752. Dans ses 63 ans de service, je ne compte donc pas ses années de formation comme enfant de chœur, de 1670 à environ 1681.

28. Arch. dép. de la Vienne, L 235, *Mémoire présenté à MM. Les administrateurs du département de la Vienne par les Musiciens, chantres, choristes, organiste et maître de psalterie de l'église collégiale de Saint-Hilaire le Grand de la ville de Poitiers* (novembre 1790).

Sur l'ensemble du personnel musical, cette stabilisation demeure toute relative, cependant : 41 % des musiciens de Saint-Hilaire-le-Grand s'arrêtent moins d'une année. C'est que le chapitre pratique aussi l'engagement à (courte) durée déterminée : « pour trois mois seulement », ajoutant parfois prudemment « sauf à le recevoir pour plus long temps, s'il convient ». Seule une minorité dépasse dix ans de carrière sédentaire : un tiers de l'ensemble des cas observés à Angers, 18 % à Poitiers, 15 % au Mans.

Des musiciens bel et bien venus d'ailleurs

Cette instabilité, tant chez les musiciens profanes que chez leurs collègues des églises, engendre de fait des mouvements migratoires, qui imposent à toutes les villes de recourir sans cesse à l'extérieur. Pour tenter de mesurer ce recours à l'extérieur, avec une vision globale, englobant tous les types de musiciens et sur un temps relativement long, je dispose de chiffres solides seulement concernant Le Mans : durant la période 1600-1850, sur dix musiciens exerçant dans la ville, six sont nés à plus de 50 kilomètres. La proportion est légèrement plus forte chez les maîtres à danser et les facteurs d'orgue (7 sur 10), légèrement moins forte chez les musiciens d'Église (1 sur 2). Pour les musiciens profanes des autres villes de l'Ouest, il faut aujourd'hui se contenter d'échantillons partiels, qui semblent significatifs en ce qu'ils vont tous dans le même sens : l'appel à l'extérieur ne serait pas une exception mancelle.

Pour les musiciens d'Église, on dispose en revanche de chiffres recevables. Les registres capitulaires sont sans ambiguïté : à Saint-Hilaire de Poitiers, pendant les trente dernières années de l'Ancien Régime, sur 53 musiciens embauchés dont l'origine est connue, 46 viennent d'un autre diocèse que celui de Poitiers, soit 87 % ; au même moment à Saint-Maurice d'Angers, sur 59 embauchés, 47 au moins viennent de l'extérieur du diocèse, soit 80 %. Le groupe des musiciens en exercice au moment de la dissolution des chapitres constitue un corpus particulièrement documenté²⁹. C'est ainsi que j'ai travaillé sur 98 musiciens dans cinq villes du Centre-Ouest (Orléans, Tours, Le Mans, Angers et Poitiers) : 70 % de ceux dont on connaît le lieu de naissance exercent en 1790 dans un diocèse différent de celui où ils sont nés. Certaines églises recrutent une large, voire très large partie de leur personnel musical à l'extérieur, jusqu'à 100 % à Saint-Martin de Tours³⁰.

La réponse à la question initiale est donc : oui, on rencontre dans nos villes des musiciens venus d'ailleurs. Comment y viennent-ils ? Sans pré-

29. Les musiciens de 1790 peuvent être cernés par la combinaison des derniers documents d'Ancien Régime (conclusions et comptes capitulaires) avec les premiers des nouvelles administrations, et, pour ceux-ci, par l'addition des ressources locales (séries L des archives départementales) et nationales (dossiers du Comité ecclésiastique, sous-série D XIX des Archives Nationales).

30. GRANGER, Sylvie, « Tours et détours... », article cité, p. 291-314.

tendre étudier ici les phénomènes migratoires en eux-mêmes, du moins ai-je souhaité esquisser quelques images.

Itinérance et précarités

C'est la musique des rues qu'évoquent d'abord les mots itinérance ou précarité. L'archétype inévitable en est le petit Savoyard avec sa vielle à roue et sa marmotte... Au-delà de la rue parisienne, on en trouve trace aussi dans les villes des provinces de l'Ouest. Sur les routes de l'Europe se déplaçaient en fait des musiciens très dissemblables, dont certains avaient une allure de gueux, mais n'en étaient pas. Ou pas tout à fait. Parmi eux : des musiciens d'Église *passants* ou *vicariants*.

Vicariier en convoitant les cathédrales

La traduction du mot *vicariier* peut être empruntée à un musicien manceau nommé Guillaume-André Villoteau³¹. Dans une lettre autobiographique, il explique qu'une fois achevée sa formation à la maîtrise cathédrale (1777), il a quitté Le Mans pour « voyager comme musicien, ce qu'en langage de cette profession, dans les cathédrales on appelle vicariier quand on s'y faisait entendre³² ». Son exemple atteste que la pratique reste vivante jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, même si elle est en perte de vitesse. Elle était particulièrement vigoureuse au siècle précédent : on ne compte pas moins de 26 musiciens différents venus vicariier à Saint-Julien du Mans pendant la seule année 1650, dont certains passent plusieurs fois. Le rythme semble aussi intensif à la cathédrale de Nantes : pendant les dix années complètes couvertes par le registre survivant (1674-1683) sont passés environ 300 vicariants, avec des pics certaines années : 50 en 1674, 41 en 1675³³.

Ces passants peuvent être de jeunes chantres frais émoulus d'une psallete, donc nantis d'une formation de haut niveau, et même des maîtres de musique ou des organistes, en général à la recherche d'un poste disponible, ou mieux payé : ils vicariient « en convoitant les cathédrales³⁴ ». Courant

31. Villoteau jouit d'une certaine notoriété dans l'histoire de la musique en tant que musicologue ayant participé à l'expédition d'Égypte et à la rédaction du monumental ouvrage qui en a été tiré (GRANGER, Sylvie, « Un musicien manceau en Égypte avec Bonaparte, Guillaume-André Villoteau (1759-1839) », *Maine-Découvertes*, n° 40, 2^e trimestre 2004, p. 32-36).

32. Lettre à François-Joseph Fétis, 9 décembre 1825, publiée par Louis CALENDINI, « Un enfant de chœur de la cathédrale du Mans membre de l'Institut d'Égypte, André Villoteau », *RHAM*, 1913. Cet épisode se place autour de 1780.

33. « Environ 300 » car aux 282 passants avérés, il faut en ajouter un petit nombre indéterminé. À deux reprises, en effet, le secrétaire note « plusieurs chantres et maîtres de musique passants » et « plusieurs chantres et joueurs de serpent passants » (octobre 1676 et septembre 1677). Le tout donne lieu au règlement de 19 livres 10 sols. Cette somme équivaut à 26 « passades » à 15 sols, tarif habituellement payé pour une prestation à un chantre ordinaire. Un maître ou un « musicien faisant chanter » reçoit quant à lui 30 sols.

34. LAUNAY, Denise, « Les musiciens français itinérants au XVII^e siècle », *La Découverte de la France au XVII^e siècle*, Paris, CNRS, 1980, p. 621 à 633.

vers tel poste prochainement vacant, selon ce qui se murmure autour des lutrins, ou visant d'arriver dans telle église pour la fête de son saint patron, ils vont ainsi de cathédrale en collégiale, pendant quelques mois, quelques années.

Leur mode de vie est difficile : « Ha ! que c'est une pauvre chose de vicarien sans argent... ma bourse ayant failli, il m'a fallu coucher au serein... Dans cet estat ce ne fust pas les puces qui m'empeschèrent de dormir, mais faute d'avoir soupé, estant impossible de reposer si le ventre n'est satisfait », écrit Annibal Gantez, bien placé pour connaître concrètement la condition de vicariant, au « païs de Cliquedent³⁵ ». Ils ne sont intégrés à aucun cadre professionnel précis. Mais ils ne sont pas pour autant marginaux : ils restent à l'échelle globale dans le giron de l'Église.

Musiciens ambulants et artistes en tournée

Sur les chemins, à l'auberge, ces chantres passants côtoient d'authentiques ambulants, dont certains sont musiciens. Ces musiciens ambulants officient sur les places et, lorsqu'ils le peuvent, dans des salles, parfois même les plus officielles, que leurs propriétaires cherchent à rentabiliser de toutes les manières possibles. Ils louent aussi des jeux de paume, plus ou moins aménagés pour y donner des spectacles. Ou parfois demandent l'autorisation de « dresser théâtre dans les places publiques pour y représenter des comédies et divertissements honnestes³⁶ ». Chaque année, le Lieutenant de Police de Tours délivre plusieurs autorisations pour des concerts ainsi que pour des spectacles mêlant chants, musiques, danses et parfois acrobaties, voire expériences en tous genres (électricité, physique...) ³⁷. Une fois la permission obtenue (ou avant !), les artistes annoncent leur prestation en faisant « battre la caisse dans tous les carrefours et faubourgs de cette ville³⁸ » et en faisant placarder des petites affichettes. Certaines sont très artisanales, de petit format, entièrement manuscrites. D'autres sont plus élaborées, pré-imprimées (sauf les indications circonstanciées : date, lieu...) , parfois ornées d'un dessin.

35. GANTEZ, Annibal, *L'Entretien des musiciens*, op. cit., Lettres XXIII et XXXV. *Coucher au serein* : dormir à la belle étoile, au risque d'attraper froid à cause du serein, vapeur froide et maligne qui retombe au coucher du soleil (*Dictionnaire de l'Académie*).

36. Arch. dép. d'Indre-et-Loire, 2 B 442, 12 mars 1741, permission au sieur Grégoire Toscan, « Italien de nation, naturalisé François ».

37. Mais les autorisations de concerts ne sont pas plus nombreuses que celles concernant les marionnettes, automates, feux d'artifices, « optiques très curieuses », animaux ou spécimen humains en tous genres « et autres petits divertissements qui ont fait un agréable amusement dans toutes les villes... » (Arch. dép. d'Indre-et-Loire, 2B 448).

38. Arch. dép. d'Indre-et-Loire, 2B 442, 21 décembre 1740.

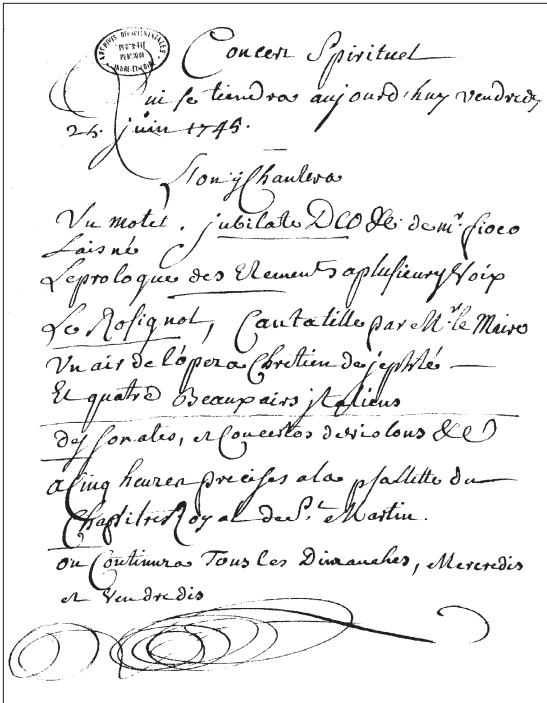


Figure 1 – Affichette manuscrite annonçant le concert du sieur Hovius et de sa femme Marguerite en juin 1745

(Source : Arch. dép. d'Indre-et-Loire, 2B 444)
 (nb : l'autorisation leur a pourtant été refusée, au nom du privilège d'exclusivité accordé aux comédiens alors présents à Tours)

Figure 2 – Affichette annonçant un concert de harpe donné par le sieur Hochbrucker à Tours en novembre 1788

(Source : Arch. dép. d'Indre-et-Loire, 2B 444)

DÉPARTEMENT DE
 INDRE-ET-LOIRE
 36000
 TOURS

AVEC PERMISSION.

MESSIEURS ET DAMES,

LE Sieur HOCHBRUCKER, Professeur de Harpe du Concert Spirituel de Paris,
 aura l'honneur de donner demain *Dimanche le 18. 9bre* 1788,
UN GRAND CONCERT INSTRUMENTAL

Le Sieur HOCHBRUCKER jouera sur la Harpe plusieurs grandes Sonates de sa composition, soit seul ou accompagné d'autres Instrumens ; il exécutera aussi plusieurs petits Aïrs, avec des Variations de différens Opéra Comiques.
 Le Sieur HOCHBRUCKER a eu l'honneur de jouer devant huit têtes couronnées ; il est très-connu, & c'est lui qui a rétabli cet Instrument en France.

Le Concert commencera à cinq heures & demie précises.

On prendra 5th _____ par Personne.

C'est dans la Salle du Concert. Des amateurs Carroul de Martin

Dans la plupart des cas, il est difficile de discerner le niveau exact des demandeurs : saltimbanques crottés ou artistes en tournée? Jean-Baptiste Hochbrücker, Bavaois plusieurs fois entendu à Tours (juin 1772, août 1776, novembre 1788) est mieux connu que le couple Hovius. Il appartient à une famille qui sur trois générations s'illustre dans la harpe, en Allemagne d'abord, puis en Alsace, puis en France. Tous les musiciens de passage tentent de donner d'eux une image respectable :

« Le sieur Vigneti, ordinaire de la Musique du Roi, donnera aujourd'hui vendredi 14 juin [1776] un grand concert vocal & instrumental, dans lequel il exécutera un concerto de violon de sa composition & une symphonie concertante³⁹... »

On vient d'évoquer un Bavaois, un Italien... Ce n'est pas un hasard : les archives de police de Tours montrent régulièrement des étrangers demandant une autorisation. Parmi eux, les Italiens arrivent très nettement en tête, suivis, mais de loin, par les Allemands. On voit même parfois un Anglais⁴⁰. L'année 1772 détient une sorte de record avec, outre Jean-Baptiste Hochbrücker le Bavaois, un certain Antoine Bertoni dont l'italianité fait peu de doute, et un mystérieux duo rebaptisé par le greffier « Laurent Sity et Jean-Baptiste Fontneige », tous deux qualifiés de « allemands et musiciens ». Ce peut être vrai pour le second, qui signe « Von Esch » (!), mais sans doute moins pour le premier, qui signe Lorenziti⁴¹. Peu après, en mars 1773, Tours voit passer le violoniste aveugle Alexandre Frizery, né à Vérone, qui s'installera ensuite à Rennes, puis à Nantes⁴².

Ces musiciens voyagent seuls, à deux, ou avec une petite troupe essentiellement familiale. Lorsqu'ils se déplacent en solitaire, ils ne sont pas pour autant seuls en scène durant leurs concerts. Le sieur Hochbrücker promet de jouer « soit seul soit accompagné d'autres instruments » : il faut supposer qu'il se fait accompagner par des maîtres locaux, ce qui paraît une pratique fréquente. Le concert est alors un montage de prestations solistes effectuées par l'artiste de passage, attraction majeure de la soirée, entrecoupées de morceaux exécutés par les maîtres de la ville (ce qui permet à l'invité de se reposer et varie les couleurs musicales), pimentées de quelques airs joués en commun, qu'on a à peine trouvé le temps de répéter...

39. *Affiches de l'Orléanais*, 14 juin 1776.

40. Ainsi, en décembre 1765, Jacob Sanders, *anglois*, qui propose de donner « le spectacle de la danse et de la musique » dans la salle de spectacle. Il est peut-être plutôt danseur de corde (Arch. dép. d'Indre-et-Loire, 2B 457).

41. Arch. dép. d'Indre-et-Loire, 2B 465, 21 juillet 1772.

42. Arch. dép. d'Indre-et-Loire, 2B 466, 15 mars 1773. MUSSAT, Marie-Claire, *Musique et société à Rennes...*, *op. cit.*, p. 76 : « Alexandre-Marie-Antoine Frixer dit Fridzeri, Frizeri, Frizerie ou Frizery, n'est pas un inconnu lorsqu'il arrive à Rennes (fin 1776 ou début 1777) à l'invitation des Le Prestre de Chateaugiron : à trente-cinq ans, il vient d'ailleurs de remporter un beau succès avec la création à Paris de son opéra *Les Souliers Mordorés* (1776), quatre ans après celle d'un opéra-comique, *Les Deux Miliciens* (1772). »

Il en va de même au théâtre. Les troupes itinérantes ne possèdent le plus souvent qu'un chef d'orchestre et quelques chanteurs et chanteuses. Chaque troupe recrute au moins une part de son orchestre sur place, en arrivant dans la ville. L'exemple que j'aime à citer est celui de l'organiste et du maître de chapelle de la collégiale Saint-Pierre du Mans brutalement renvoyés par leur chapitre en octobre 1768, parce qu'ils ont fréquenté « assidûment le spectacle de la Comédie qui est établi depuis peu dans cette ville » et que l'organiste « avoit même poussé la témérité jusqu'à jouer du violon dans l'orchestre⁴³ ». Il y a donc entremêlement permanent entre musiciens installés localement (pas forcément indigènes eux-mêmes on l'a dit) et musiciens en déplacement. Ce qui signifie aussi circulation des répertoires, des styles et des « manières ». La marche vers l'unification culturelle avait déjà commencé.

Vers la sédentarisation

Pour certains des musiciens qui frappent à la porte d'une ville, la migration est en quelque sorte structurelle, constitutive d'une identité professionnelle qui fait d'eux des ambulants musiciens plutôt que des musiciens ambulants. Pour d'autres, elle n'est qu'une étape. Une petite annonce publiée à Orléans est à cet égard significative :

« Un jeune homme de 34 à 35 ans, grammairien de profession, qui sait bien écrire, l'arithmétique, la composition de musique & même toucher l'orgue, désireroit trouver une place de maître de musique, de grammairien ou d'organiste, qui pût le fixer⁴⁴... »

Ce jeune homme polyvalent est un migrant provisoire, à la recherche d'un poste assez étoffé pour rompre avec l'instabilité. Parmi les cas d'itinérance terminés par une sédentarisation, celui de la demoiselle de Saint-Marcel mérite d'être cité. À la fin des années 1760, le sieur de Saint-Marcel produit sa fille Marie-Jeanne, à travers un vaste Centre-Ouest, et peut-être au-delà (Nevers en janvier 1768, Tours en septembre 1768...). L'été suivant, c'est à Laval qu'ils déposent une requête. Le père se dit « bourgeois de Paris » et explique que sa fille, « de la musique de son altesse le Prince de Condé » souhaite « donner en passant deux ou trois concerts spirituels ou autres de musique vocale et instrumentale, dont elle fait profession pour gagner sa vie avec décence ». Quelque dix ans plus tard, on retrouve la demoiselle, sédentarisée, enseignant clavecin, harpe et guitare à Paris⁴⁵.

De même que les chantres passants aspirent à trouver une cathédrale nourricière, certains ambulants se fixent ici ou là dans une ville qui a su les

43. Arch. dép. de la Sarthe, G 509, 8 et 10 octobre 1768.

44. *Affiches de l'Orléanais*, 19 mai 1769. Ce jeune musicien anonyme est hébergé chez le sieur Isnard, facteur d'orgues : on retrouve les réseaux musicaux (voir note 13).

45. Arch. dép. du 58, 2B 212, 21 janvier 1768; Arch. dép. d'Indre-et-Loire, 2B 460, 6 septembre 1768; Arch. dép. de la Mayenne, B 946, 26 août 1769; *Affiches de Paris*, 1776, puis 1779.

accueillir. Ou, plus probablement, là où ils ont eu la chance d'arriver à un moment stratégique, lorsqu'une clientèle se trouvait en déshérence, par exemple à la suite du décès ou du départ d'un collègue.

Des musiciens venus de loin ?

D'où viennent ces musiciens venus d'ailleurs ? Les villes de l'Ouest recrutent-elles les musiciens dont elles ont besoin dans les régions qui les environnent ou font-elles appel à des ressources plus lointaines ?

Le recrutement de trois églises

Pour préciser les notations pointillistes accumulées jusqu'alors, quelques cartes s'imposent. La première est établie sur 111 cas de musiciens venus à Saint-Pierre du Mans et nés hors du diocèse (Figure 3). Elle est intéressante parce qu'elle concerne une petite collégiale aux moyens modestes qui, à partir des années 1670, n'entretient plus que 7 à 8 musiciens, qu'elle paye mal et ne garde pas longtemps. On se trouve surpris devant l'ampleur spatiale du recrutement. Ces 111 hommes viennent de 42 diocèses différents, la plupart situés dans la moitié nord du royaume : au-delà des diocèses voisins, premiers fournisseurs, on retrouve les grandes cathédrales septentrionales. On notera la netteté de l'axe de la Loire, et, tout aussi nette, la faiblesse des liens avec la Bretagne⁴⁶. Les deux autres cartes montrent les origines des musiciens reçus durant la seconde moitié du XVIII^e siècle dans deux églises autrement puissantes, Saint-Hilaire de Poitiers (46 cas) et Saint-Maurice d'Angers (47 cas). Curieusement, ces cartes ne se révèlent pas très différentes de celle qui concernait la faible collégiale mancelle (Figure 4 et 5).

Sur une période plus courte d'un siècle, l'éparpillement est du même ordre : 27 diocèses différents ont fourni des musiciens à Saint-Hilaire, 28 à Saint-Maurice. Ces diocèses sont majoritairement situés dans la moitié nord du royaume. Même Poitiers recrute la plupart de ses musiciens au nord de la ville, malgré la présence au chœur de Saint-Hilaire de quelques chantres venus de Gascogne ou des vallées pyrénéennes. Dans les deux cas, la Bretagne est sous-représentée : on reçoit à Poitiers un seul musicien originaire du diocèse de Vannes ; à Angers, un autre Vannetais, ainsi que quatre Nantais et un Rennais. La faiblesse des liens avec la Bretagne occidentale saute à nouveau aux yeux. Cela confirme que les chemins de la musique n'obéissent pas à des logiques de stricte proximité géographique. Les réseaux de relations, les réputations des églises et des maîtres, les habitudes aussi sans doute, jouent un rôle déterminant dans l'orientation des migrations.

46. Pour une analyse plus approfondie du recrutement de la collégiale mancelle, lire GRANGER, Sylvie, « Les filières de Saint-Pierre », dans *idem, Musiciens dans la Ville, op. cit.*, p. 132-136.

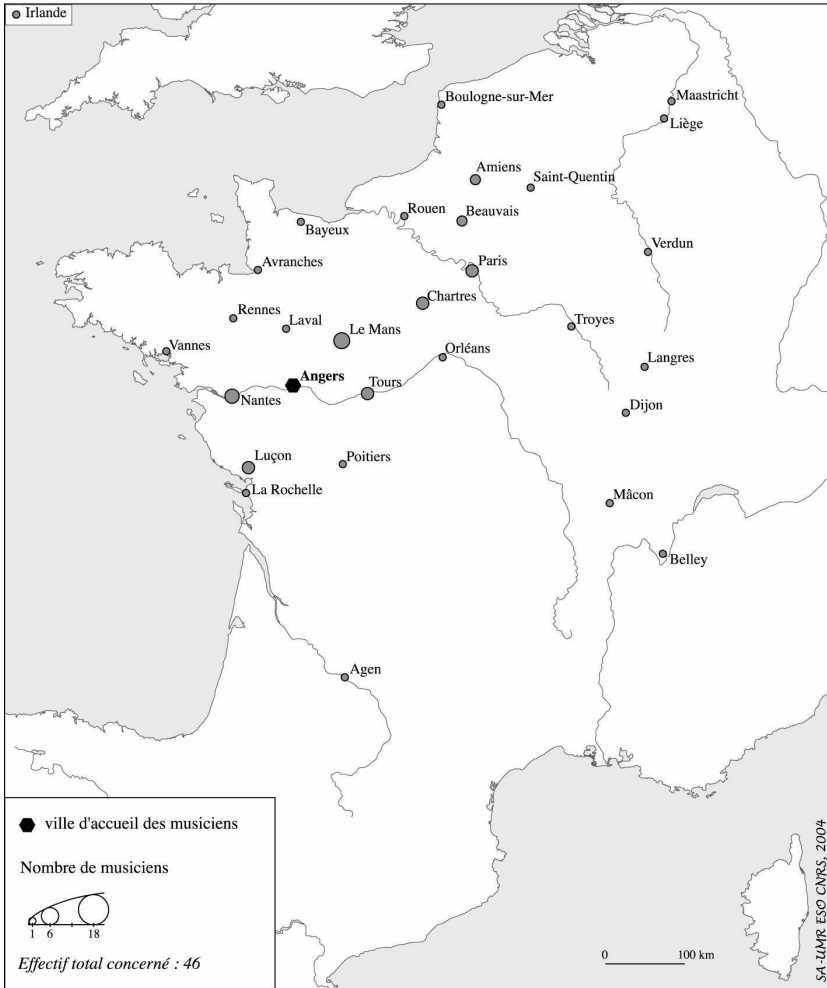
Figure 3 – Diocèses d'origine des musiciens employés à Saint-Pierre-la-Cour (Le Mans) de 1650 à 1790



Autre parenté entre les deux cartes : la présence sur chacune d'elles d'un musicien né à Maastricht. N'imaginons pas une filière hollandaise ! Il s'agit en réalité du même homme, Philippe Van Arcken, basse-contre, que l'on rencontre tour à tour dans plusieurs villes de l'Ouest : recruté une première fois en 1773 à la cathédrale d'Angers, il n'y reste que deux ans. J'ignore où il s'en va alors. Il est reçu à Saint-Hilaire de Poitiers en octobre 1784, puis en mars 1785 à nouveau à Saint-Maurice d'Angers, non sans quelques réticences ⁴⁷. Un an plus tard il est embauché à la cathédrale

47. Le secrétaire capitulaire note qu'on le gardera « tant qu'il ne donnera pas lieu de se plaindre de sa conduite », ce qui n'est pas la formule habituelle.

Figure 4 – Diocèses d’origine des musiciens employés à Saint-Maurice d’Angers de 1750 à 1790



de Rennes. Entre temps, il était venu d’Angers prêter sa voix et son archet à des festivités fléchoises⁴⁸. Il est un parfait exemple de musicien venu de loin, tout comme le liégeois Antoine Dédoiyart qui chanta et joua du basson pendant 53 ans à Saint-Maurice, ou comme le prêtre irlandais Cornelius Amahoni reçu pour chanter au chœur en juin 1789.

48. Arch. dép. du Maine-et-Loire, G 271, 6 février 1773 et G 272, 7 mars 1785; Arch. dép. de la Vienne, G 569, 16 octobre 1784 et G 570, 6 novembre 1784; MUSSAT, Marie-Claire, *Musique et société à Rennes...*, op. cit., p. 41; Arch. dép. de la Sarthe, 2E 143/7, BMS Saint-Thomas, La Flèche, 12 septembre 1785.

Figure 5 – Diocèses d'origine des musiciens employés à Saint-Hilaire de Poitiers de 1750 à 1790



Le recrutement de la cathédrale angevine semble se répartir de manière plus équilibrée sur l'ensemble des régions allant des marges de la Bretagne à la Meuse. Le chapitre fait régulièrement appel aux diocèses qui l'entourent (6 musiciens viennent de celui du Mans, dont un de Laval, 4 viennent de Nantes, 3 de Luçon, 3 de Tours...). Alors qu'à l'inverse on a l'impression que Saint-Hilaire néglige les ressources du voisinage et attire à lui des musiciens venus d'au-delà de la Loire (5 de Chartres, 5 de Paris, 3 de Beauvais, Amiens, Noyon...).

Plus largement, on se souvient des 98 musiciens en poste dans dix églises du Centre-Ouest lors de la dissolution des chapitres⁴⁹. Les origines de ceux qui exercent hors de leur diocèse de naissance (70 %) sont éparpillées sur 31 diocèses différents. Seuls quatre lieux de naissance sont très méridionaux, le record étant détenu par le maître de la cathédrale du Mans, François Marc, né à Montpellier⁵⁰. La Bretagne est presque absente : un seul musicien est né à Nantes, et un autre à Hennebont, diocèse de Vannes. Ainsi retrouve-t-on des caractéristiques d'abord notées au sujet de la petite collégiale mancelle, ce qui, là encore, est un sujet d'étonnement puisque sont en jeu ici dix églises différentes, elles-mêmes réparties sur une assez vaste aire géographique. Plutôt que de chanter la représentativité de Saint-Pierre du Mans, mieux vaut en déduire que telles étaient les orientations dominantes qui structuraient les migrations des musiciens d'Église dans le Centre-Ouest. Et que même une humble collégiale pouvait ou devait s'y inscrire, ce qui n'est pas le moins intéressant des enseignements.

Des maîtres de musique venus de toute l'Europe

Afin que la boucle soit bouclée, il faut revenir pour terminer à la musique profane. Dans la sphère privée, la flûte du commis marchand voisin du jeune Stendhal semble symboliser une musique purement locale. Sauf... sauf si le maître qui vient lui montrer à jouer de la flûte, à toucher le clavecin ou à pincer de la guitare... arrive d'ailleurs. Ainsi, François Veimringer, « professeur estimé » (aux dires de Michel Boyer, lui-même ancien organiste) qui a enseigné le violon au Mans durant les trente dernières années du XVIII^e siècle, est-il né à Yutz en Lorraine, près de Thionville. Au-delà de leur activité d'enseignant, il est avéré que, dès qu'ils en ont l'occasion, ces maîtres de musique diversifient leurs revenus en jouant en public, que ce soit pour faire danser, pour accompagner des chanteurs, ou au sein d'orchestres dont la composition varie au gré des échelles et des contextes des concerts évoqués. Toujours selon le témoignage de l'organiste Boyer, le même François Veimringer jouait « très bien à notre concert la symphonie concertante » avec sa fille Françoise-Adélaïde, « bonne pianiste et aussi forte sur le violon⁵¹ ». Ce sont donc partiellement les mêmes que l'on rencontre enseignant dans les salons ou les parloirs des pensions, et jouant sur des scènes les plus diverses. Or Veimringer n'est pas une exception au Mans, où des hommes venus d'horizons très divers s'installent pour jouer ou enseigner la musique. Si, comme pour les chantres

49. Carte publiée dans Sylvie GRANGER, « Tours et détours... », art. cité, p. 299.

50. Mais il exerçait à Dijon lorsqu'il a été recruté au Mans en 1783. BUVRON, Jean-Marcel, « François Marc, maître de chapelle à la cathédrale du Mans », *La Province du Maine*, 1994, p. 397-409, 35-40 et 145-156.

51. BOYER, Michel, « Notes » ajoutées à la fin de la *Notice biographique, musicale et littéraire sur François Marc, Maître de chapelle de la cathédrale du Mans* publiée sous forme de tiré à part par Monnoyer, Le Mans, v. 1852, à partir d'un article paru dans *Bulletin Sciences et Arts*, 1850-1851, p. 415-443. Ces notes n'existaient pas dans l'article initial.

d'Église, la moitié nord du royaume domine parmi leurs lieux de naissance, il faut mentionner la part plus importante des zones frontalières, qui rappelle le rôle de l'armée dans la formation puis les migrations musicales. Il n'est pas une exception non plus dans les villes du Centre-Ouest. Au moment où Veimringer arrive au Mans, en 1769, un certain Bereuther arrive à Orléans. Il se dit « ci-devant musicien du roi de Pologne » et annonce qu'il « montre à jouer du violon & du par dessus, avec beaucoup de goût et de propreté⁵² ». Il s'implante à Orléans et y est attesté ensuite au moins jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Des exemples du même ordre se retrouvent dans toutes les grandes villes.

Qu'en est-il dans une ville plus petite ? Observons les maîtres de violon attestés à La Flèche, vers 1790 : Alexandre Joary est né à Condé dans la province du Hainaut, Pierre-Louis Salomon à Bitche, en Alsace, Gaspard Deval, fils d'un maître à danser piémontais, est né à Turin, Christophe Sacher est originaire de Prague, royaume de Bohême, et enfin Georges Vogl est Hongrois ! Tous les maîtres de violon de la ville viennent donc de loin, voire de très loin. Or, on se situe alors longtemps après la fin de la période faste du collège jésuite, durant laquelle on peut comprendre que le rayonnement de l'établissement ait attiré des maîtres de loin.

La question subsidiaire, mais fondamentale, entraînée par ces remarques est bien évidemment l'influence que peuvent avoir ces maîtres venus de loin sur les répertoires et sur les styles pratiqués : se coulent-ils dans un moule préexistant, ou imposent-ils autour d'eux quelque chose de leurs manières de jouer ? Cela revient à poser la question de la circulation des répertoires portés par ces hommes, des influences réciproques, d'un milieu sur un autre, d'une région sur une autre... « Si nos chantres vouloient prendre un peu plus de peine à estudier et à fréquenter les estrangers, ils réussiroient aussi agréablement qu'eux » écrivait le violiste André Maugars en 1639⁵³. C'était un bel hommage aux bienfaits des influences étrangères et à l'enrichissement qui peut en découler si on sait les recevoir.

J'évoquerai pour terminer un cas de musicien venu d'ailleurs qui, dans le corpus que j'étudie, détient le record de distance migratoire. Le 25 juin 1768, le curé de Notre-Dame de Caen vient d'inhumér l'un de ses paroissiens. Il inscrit sur le registre cette mention sans ambiguïté : « Jean-Baptiste Médor, neigre de nation, maître de Danse⁵⁴. » Selon toute probabilité né à Saint-Domingue, il en était parti avec l'un des gouverneurs, le Marquis de Sorel, lors du retour en France de celui-ci. Jean-Baptiste Médor a été violoniste, et l'un des maîtres à danser en vue de la ville de Caen, apprécié semble-t-il, et réclamé dans les bonnes familles, qui se réjouissent de voir arriver sa « face noire » et sa « perruque alezane » pour prendre des leçons

52. *Affiches de l'Orléanais*, 13 octobre 1769.

53. MAUGARS, André, *Responce faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, écrite à Rome le 1^{er} octobre 1639*, Paris, 1672, texte réédité dans THOINAN, Étienne, *Maugars, célèbre joueur de viole*, Paris, Claudin, 1865, réimpression Genève, Minkoff, 1989.

54. Arch. dép. du Calvados, 5 Mi 1 R4, BMS paroisse Notre-Dame, Caen, 25 juin 1768.

avec lui⁵⁵. Il pourrait être le symbole de l'ouverture des villes de l'Ouest à l'extérieur, de leur tolérance et de leur sens de l'accueil.

RÉSUMÉ

L'instabilité chronique des musiciens anciens, qu'ils soient d'église ou profanes, entraîne d'actifs mouvements migratoires – moins difficiles à reconstituer pour les premiers, éclairés par les archives des chapitres qui les emploient.

Instabilité et mobilité suscitent l'arrivée dans les villes de l'Ouest de nombreux musiciens extérieurs : au Mans, 6 musiciens sur 10 sont nés à plus de 50 km de distance. À la fin de l'Ancien Régime, les grandes églises emploient un personnel musical dont les deux-tiers au moins viennent d'un autre diocèse – la proportion atteignant 100 % à Saint-Martin de Tours en 1790.

Les cartes établies montrent que ces musiciens viennent essentiellement de la moitié nord du royaume, à l'exception de la Bretagne, qui apparaît mal reliée aux itinéraires dominants. Mais certains ont accompli des migrations plus longues : les musiciens italiens ou germaniques ne sont pas rares dans les villes de l'Ouest, et la jeunesse de Caen a appris à danser pendant plusieurs décennies sous la férule d'un maître à danser natif de Saint-Domingue !

ABSTRACT

The chronic instability of the musicians of old, whether church musicians or not, entails lively migratory movements – easier to follow for those of church musicians, which are recorded in the archives of the chapters employing them.

Instability and mobility bring about the arrival of many outside musicians in many Western towns: in Le Mans, six musicians out of ten were born over 50 kilometres away. Towards the end of the ancien régime, the larger churches employ musicians of whom two thirds at least come from another diocese – the ratio reaching 100% at Saint-Martin de Tours in 1790.

The maps drawn up show that these musicians come mainly from the northern half of the kingdom, with the exception of Brittany, which seems poorly linked with the main itineraries. But some have come from much farther afield: Italian or Germanic musicians are not seldom to be found in the western towns; and the youth of Caen learnt dancing for several decades with a dancing-master born in Santo Domingo!

55. GRANGER, Sylvie, « Monsieur de la Cabriolle au château (XVIII^e siècle) », dans COCULA, Anne-Marie, COMBET, Michel (dir.), *Château et divertissement*, Rencontres d'Archéologie et d'Histoire en Périgord, Périgueux, septembre 2002, Bordeaux, Ausonius, 2003, p. 129-145.