



HAL
open science

Musiques et musiciens à Grenoble au XVIIe siècle (1590-1730)

François Caussin

► **To cite this version:**

François Caussin. Musiques et musiciens à Grenoble au XVIIe siècle (1590-1730). Histoire. 2016.
dumas-01452647

HAL Id: dumas-01452647

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01452647v1>

Submitted on 2 Feb 2017

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



François CAUSSIN

Musiques et musiciens à Grenoble au XVII^e siècle (1590-1730)

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Université Grenoble Alpes – UFR Sciences Humaines

Mention : *Histoire et Histoire de l'art*

Spécialité : *Histoire des sociétés modernes et contemporaines*

Sous la direction de M^{me} Clarisse COULOMB

Année universitaire 2015-2016



François CAUSSIN

Musiques et musiciens à Grenoble au XVII^e siècle (1590-1730)

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Université Grenoble Alpes – UFR Sciences Humaines

Mention : *Histoire et Histoire de l'art*

Spécialité : *Histoire des sociétés modernes et contemporaines*

Sous la direction de M^{me} Clarisse COULOMB

Année universitaire 2015-2016

Sommaire

Préface.....	3
Avant-propos.....	3
Remerciements.....	3
– Introduction –.....	5
Comment s'écrit l'histoire de la musique ?.....	7
Comment écrire une histoire de la musique à Grenoble ?.....	39
– Première partie – Pratiques musicales de la société grenobloise.....	53
Musiques dans la ville – l'espace public.....	54
Musiques privées des citoyens – les amateurs.....	93
– Deuxième partie – Musiciens professionnels et métiers supports.....	117
Les musiciens d'Église.....	119
Les professionnels indépendants.....	127
Joueurs et compositeurs : le cas particulier des Farinel.....	160
Conclusion.....	181
Circonstances et styles des musiques.....	181
Les musiciens professionnels.....	183
Sources et bibliographie.....	187
Sources.....	187
Bibliographie.....	191
Annexes.....	207
Index des tableaux, graphiques & illustrations.....	226
Index des tableaux.....	226
index des graphiques.....	227
Table des matières.....	229

Préface

Avant-propos

J'ai naguère découvert et pratiqué avec bonheur le chant choral avec un ensemble amateur – *le Musichoral de Grenoble* – que son chef Jean Ménessier a conduit avec audace vers les fines musiques savantes écrites de la fin du XVI^e au milieu du XVIII^e siècle. De Cyprien de Rore, Luca Marenzio à Monteverdi pour l'Italie, de Francisco Guerrero à Tomás Luis de Victoria ou Jean IV du Portugal pour la péninsule ibérique, ou encore avec Brossard, Charpentier, Kuhnau, Purcell ou Zelenka en gagnant le nord et l'est de l'Europe. Que de chemins parcourus, de compositeurs découverts, de styles abordés ; et que de joie à les chanter à Grenoble ou dans les environs ! Ce répertoire, qui faisait découvrir toute l'Europe musicale aux chanteurs comme au public, me faisait entrevoir par la pratique du chant, l'évolution des styles musicaux de ces périodes.

Le présent questionnement historique résulte grandement de ce parcours musical. Serait-il possible de découvrir si ces musiques écrites et pratiquées pour des prélats et des princes de toute l'Europe avaient été jouées dans une bien modeste cité de province ? Est-il possible de connaître et comprendre la vie musicale de la capitale du Dauphiné et de percevoir comment se pratiquait la musique et comment se propageaient ces évolutions stylistiques, entre *renaissance* et *baroque* ? Il ne s'agit pas d'esquisser ici une facette de l'histoire de la musique : je n'ai pas le bagage des musicologues. Cette approche renvoie aux personnes et aux groupes qui pratiquaient alors la musique dans un contexte social donné : membres de l'élite nobiliaire ou modestes musiciens professionnels. S'interroger sur leurs pratiques en musique est un questionnement qui devrait apporter quelques lumières supplémentaires à propos de leur connaissance et de celle de la société grenobloise. Pour mettre en œuvre cet apport de connaissances – autre source de joie – c'est toute l'organisation de la vie musicale qu'il faut interroger, de sa dimension culturelle avec l'évolution des goûts et des styles, jusqu'à ses composantes sociales puisque la musique est pratiquée par différentes couches de la société qui interagissent, en passant par la mise au jour des rouages des institutions musicales ou des organismes qui avaient besoin de musique religieuse ou profane. C'est aussi l'histoire de la cité.

Remerciements

La réalisation d'un mémoire universitaire est un ouvrage essentiellement solitaire ; ce caractère étant heureusement tempéré par les soutiens qui surviennent. Que soient remerciés tous les proches qui m'ont questionné, encouragé, conseillé, relu, corrigé, traduit, et tout particulièrement Clarisse Coulomb, ma directrice, qui n'a jamais manqué à me communiquer ses conseils avisés et son enthousiasme pour la recherche.

– Introduction –

Comme pour la danse, les traces laissées par les pratiques musicales des époques anciennes sont limitées et ce champ de recherche est quelque peu aventureux. Les notes, les sons, les chants, comme les odeurs, sont aussitôt emportés par les vents. Pourtant, de sérieuses études ont été menées sur ces thèmes pour plusieurs villes, prouvant la possibilité de faire avancer la connaissance historique sur ce terrain.

Faute de célébrité locale, l'histoire de la musique semble laisser Grenoble dans l'ombre pour cette période de l'Ancien Régime : point de Rameau, comme à Dijon, ni de Campra, comme à Aix-en-Provence, à faire valoir ; même si de tels musiciens n'ont fait que naître et commencer leur carrière sur place avant de s'exiler pour connaître la célébrité. Plus lyonnais que dauphinois, Ennemond Gaultier (1575-1651), grand maître du luth né et mort en Viennois, fait carrière à Paris et à Londres. Les seules célébrités musicales ayant exercé à Grenoble au temps de la musique baroque sont Guillaume Bouzignac et Annibal Gantez. Bouzignac, important compositeur du premier XVII^e siècle a rayonné du Languedoc à la Loire, mais n'ayant pas fait carrière à la Cour, il n'a accédé qu'à une renommée de deuxième plan. À Grenoble, il joua plutôt l'étoile filante, présent trois mois seulement comme maître de musique de la collégiale Saint-André, de février à mai 1609. Gantez, compositeur aussi, mais davantage connu pour la publication en 1643 de son recueil de lettres *L'entretien des musiciens*, fut maître de musique à Saint-André en 1628-1629, puis à nouveau en 1658-1659. Pourtant, même s'il est resté dans l'ombre, il est au moins un musicien grenoblois de ce temps – Michel Farinell (1649-1726) – qui a conquis quelque notoriété et joué dans plusieurs villes d'Europe. La trop petite part de ses compositions parvenue à notre temps justifie sans doute le peu d'intérêt des musicologues pour ce musicien ; cela explique moins qu'il ait si peu attiré l'attention des historiens grenoblois¹.

Quels témoignages de la vie musicale à Grenoble nous sont parvenus ? Deux exemples donneront un premier aperçu de la richesse des sources. Quelques grands événements ont eu leur témoin qui parfois en laissa une trace écrite. Ainsi de décembre 1700 à avril 1701, trois ducs petits fils de Louis XIV font un grand voyage pour régler la succession d'Espagne. Il s'agit du duc d'Anjou futur Philippe V d'Espagne, accompagné jusqu'aux Pyrénées par ses frères, les ducs de Bourgogne et de Berry. Au retour, ces deux princes effectuent une tournée du royaume, organisée par le monarque, avec dans chaque ville, pour les accueillir, la cérémonie de l'*entrée*. Le 4 avril, ces deux ducs arrivent sous la neige à Grenoble où ils stationnent quelques jours. Lors des fêtes organisées par la municipalité dans une ville décorée, pavoisée, dont les rues sont couvertes de sable, et dotée de plusieurs arcs de triomphe éphémères, on multiplie les cérémonies religieuses et civiles, les messes, processions et défilés, les discours et cadeaux, les réceptions, bals et banquets, ainsi que les canonades et feux d'artifice. Le témoignage du rédacteur du *Mercure* décrit ces fastes et donne des informations sur la musique qui accompagne ces festivités² :

Un bruit de trompettes, de timbales, de tambours et de boettes ayant servi de signal pour allumer les feux, on vit en un moment un grand obélisque couvert de lumière au milieu de la rivière. [...] on se rendit au bal que M. de Bouchu donna chez M. de Tencin [...]. On avait dressé un amphithéâtre pour les violons et il y avait au-dessus une tribune pour ceux qui voulaient voir le bal. Le 7 avril, Messeigneurs les princes ayant entendu la messe partirent de Grenoble et vinrent coucher à la Frette où M. le maréchal de Noailles leur donna à souper. [...] Il y eut grande musique et grande symphonie à ce souper [...].

Du côté de la musique sacrée, les occasions ne manquent pas de mobiliser les effectifs de musiciens. Il en fut ainsi pour les grandes fêtes données pendant plusieurs journées à l'occasion de la célébration de la paix en février 1660. Le lundi 16 février, parmi les points forts des cérémonies du jour, il y eut le *Te Deum* à Notre-Dame, qui fit grande impression sur l'assemblée :

Aussi-tost qu'ils eurent pris leurs rangs et leurs places dans le Chœur de l'Eglise, selon la prééminence de leurs Charges, le *Te Deum* fût chanté en musique ; mais ce fut avec des accens si passionnez, et des tons si energiques, que les sens en estoient

- 1 Georges Salamand s'en étonne également quand il écrit son article « Deux grands musiciens grenoblois bien oubliés, les frères Farinelli » le 29 juin 2012 dans la revue *Les Affiches de Grenoble et du Dauphiné*.
- 2 Christophe Levantal, *La route des Princes – Le voyage des ducs de Bourgogne et de Berry de la frontière espagnole jusqu'à Versailles (1701) d'après le Mercure Galant*, Paris, Sicre Éditions, 2001, p. 201-209.

tous suspendus, et l'imagination toute préoccupée.³

Un *Te Deum laudamus*, mais de quel compositeur ? On le note, les informations sur les traces des musiques jouées ne sont ni rares ni dénuées de précieux détails – les interprètes de ces musiques apparaissent –, mais elles sont en revanche quelque peu sibyllines. Avec cet exemple représentatif, nous touchons de suite la réalité d'une bonne partie des sources, peu disertes sur l'aspect qualitatif des informations musicales, ou sur la nature des musiques jouées, et le plus souvent sans mention de titre ni de compositeur.

Alors que d'autres villes ont bénéficié des recherches d'historiens qui ont produit thèses et ouvrages, il n'existe pas d'étude d'ensemble de la vie musicale en la capitale du Dauphiné pendant l'Ancien Régime. Pourtant certains aspects de cette histoire locale ont été étudiés, touchant à la musique religieuse, à celle pratiquée par l'aristocratie au XVIII^e siècle, ou bien à celle qui accompagne les fêtes et cérémonies des pouvoirs de la cité. Mais en l'état, une recherche historique, thématique, sur la vie musicale locale, avec ses dimensions politiques, sociales et culturelles, reste à faire. Cette étude tente d'en poser les premiers jalons.

Comme des travaux d'historiens ont été menés à bien pour d'autres villes, il importe de connaître ces recherches pour cadrer la connaissance du sujet, comme de situer cette dernière du point de vue de la méthode suivie au regard de la production générale d'ouvrages sur l'histoire de la musique. Les études qui abordent directement ou indirectement le champ de la connaissance de la vie musicale à Grenoble doivent être exposées, avant que soient précisés le cadre et les objectifs de la présente recherche.

Comment s'écrit l'histoire de la musique ?

Histoire des idées, histoire culturelle, histoire de l'art, histoire sociale, histoire des mentalités, histoire des sensibilités, histoire urbaine ou encore musicologie, toutes ces voies constituent autant d'approches possibles pour mieux connaître la vie culturelle des sociétés, voies grâce auxquelles l'histoire de la musique et des musiciens progresse, ou affiche son absence, suivant les écoles ou les auteurs. Chacun de ces aspects de la connaissance historique en marche connaît sa propre évolution méthodologique et son historiographie. Dans ces grands ensembles en interaction, l'histoire de la musique et des musiciens – comme celle de la danse, pourtant art visuel – tient peu de place, mais elle se nourrit de l'ensemble. Il y a donc quelque imprudence à tenter d'isoler l'histoire sociale de la musique, et les quelques éléments qui suivent en seront forcément appauvris par rapport à l'aventure réelle de cette connaissance historique. Il ne s'agit donc pas ici de tenter de refaire une historiographie générale de la musicologie et de l'histoire de la musique. Comme d'autres ouvrages savants, l'*Encyclopédia Universalis* le fait très bien. Le propos est seulement de tenter de poser quelques jalons de l'évolution qui conduit des écrits des contemporains aux recherches d'histoire sociale de la musique et des musiciens pour la période *moderne* – précisément pour les XVII^e et XVIII^e siècles – afin d'inspirer une étude de la même veine pour Grenoble.

En France, l'institutionnalisation universitaire de la musicologie ne date que des lendemains de la Seconde Guerre mondiale. Pour l'Allemagne, dès 1872 la musicologie prend place dans les enseignements de son Université, d'abord à Strasbourg. Depuis lors la musicologie pratique les échanges entre de multiples disciplines où se multiplient les approches : organologie, acoustique et physique, analyses de l'esthétique, sociologie, anthropologie, histoire sociale, ou histoire urbaine. Sans oublier les travaux de certains philosophes sur la musique. Ce foisonnement rend bien ardue la tâche de qui voudrait faire un bilan historiographique de l'histoire de la musique ; même en se cantonnant à ce qui concerne les XVII^e et XVIII^e siècles.

3 Guy Allard, *Relation exacte de tout ce qui s'est passé dans la ville de Grenoble pour la publication de la paix*, Grenoble, André Gales imprimeur, 1660.

Remarquons déjà que, pour la période *moderne*, l'étendue chronologique de ces recherches n'est pas neutre. Si toutes les périodes historiques sont l'objet de travaux, la plus grande part des études, ainsi que l'essentiel des croisements entre disciplines diverses, s'inscrivent dans la période qui suit le premier tiers du XVIII^e siècle et vient jusqu'à nos jours. C'est en effet vers 1730 qu'en Europe se mettent en place – particulièrement pour la musique profane – les nouveaux éléments dont les équipes de chercheurs suivent les évolutions : nouveaux statuts des compositeurs, des joueurs d'instruments et des chanteurs, professionnalisation des interprètes, spécialisation des métiers de la musique, organisation de prestations musicales jouées devant un public dont l'attitude évolue par des sociétés de concerts devenant bientôt des entreprises marchandes, création de lieux de musiques qui se spécialisent, naissance de la presse et de la critique musicale, interaction entre ces évolutions et celles des styles des compositeurs et du goût des publics. Mais pour la période précédant ce tournant, pour le XVII^e siècle, la recherche est moins abondante. Il faut avouer que le matériau offert au chercheur est également plus rare. À la Cour – royale ou princière – et chez d'autres grands de l'aristocratie, la vie musicale est organisée et de ce fait lisible au chercheur ; elle l'est nettement moins dans les sphères moins prestigieuses de la noblesse ou de la bourgeoisie du royaume.

Comment connaître l'état des recherches aux XX^e et XXI^e siècle ? L'Université centralise *via* l'internet l'information sur les thèses effectuées en France, sans distinction de thème (DocThèses, SUDOC, Fichier central des thèses françaises, etc.). En outre, plusieurs organismes ont pris des initiatives de regroupement d'informations à ce sujet. Notons comme exemple le site web de la Société Française de Musicologie⁴ qui recense pour plusieurs pays les répertoires établis sur la recherche en musique.

Des travaux bibliographiques ont été menés et publiés dans les années 1980/1990 par deux musicologues : Michel Delahaye et Danièle Pistone. Cette dernière en indique le volume⁵ :

Ethnologues, historiens, musicologues ou sociologues ont beaucoup écrit sur cette question, comme le montrera la présente sélection de quelque 2750 références relatives à ce thème.

Cet effort de rassemblement bibliographique est considérable, tant pour les recherches menées à l'université française que pour les ouvrages internationaux, mais il ne semble pas avoir été poursuivi depuis⁶.

À défaut d'une étude globale des publications d'ouvrages sur la musique, ou même des articles des revues scientifiques de ce domaine, quelques sondages peuvent éclairer l'évolution la plus récente de la recherche sur la musique dans les années 1990-2014⁷.

À propos des thèses, un aperçu très partiel des recherches en cours est offert, pour les années les plus récentes, par la consultation de la base de données des thèses : « TeL, serveur de thèses multi-disciplinaire ». Sur une quarantaine de milliers de thèses en ligne, nous trouvons en *Musique, musicologie et arts de la scène* – secteur dominé par le cinéma – 63 documents, mais aucun sur la période *moderne*⁸. Une recherche globale faite sur les mots-clefs *musique*, ou *musicien* donne 69 documents. Un seul d'entre eux concerne notre champ d'étude : le mémoire pour habilitation de Florence Gétreau, *Histoire des instruments et représentations de la musique en France : une perspective disciplinaire dans le contexte international*, qui porte sur l'organologie et l'iconographie musicale.

4 Société française de musicologie, URL : <http://www.sfmusicologie.fr/index.php?id=73> (consulté le 28/09/2015).

5 Danièle Pistone, *Musique & société. Deux siècles de travaux*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 8.

6 Michel Delahaye et Danièle Pistone, *Musique et musicologie dans les universités françaises : histoire, méthodes, programmes (DEUG, Licence, Concours, Recherche), et liste indexée de 722 mémoires de maîtrise français relatifs à la musique*, Paris, Champion, 1982.

Danièle Pistone, *Répertoire international des travaux universitaires relatifs à la musique française du Moyen-âge à nos jours (thèses et mémoires)*, Paris, Honoré Champion, 1992.

7 Ces sondages ont été réalisés en janvier 2014.

8 Consultation du 15 août 2014 du site « TeL », URL : <http://tel.archives-ouvertes.fr/>.

Grenoble devrait bientôt ajouter une thèse sur la musique : Caroline Giron-Panel prépare *À l'origine des conservatoires : le modèle des ospedali de Venise (XVI^e-XVIII^e siècle)*, thèse d'histoire moderne, Grenoble 2 – Università Ca' Foscari, 2010 (à paraître).⁹

La revue *L'Histoire* donne des comptes rendus des recherches, des articles, des dossiers. En une trentaine d'années de publication, on y trouve sept articles sur la période moderne et touchant directement ou non à la vie musicale :

- « Gilles Cantagrel : variations sur Bach » ; 01/06/2000 par François Dufay ; mensuel n°244, p. 28 ;
- « Louis XIV, le roi danseur » ; 01/12/2000 par Jean-Christian Petitfils ; mensuel n°249, p. 20 ;
- « De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris » ; 01/09/2009 par David Hennebelle ; mensuel n°345, p. 94 ;
- « La musique de la Renaissance en Europe, 1400-1600 » ; 01/02/2013 ; mensuel n°384, p. 106 ;
- « Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe, XVI^e-XIX^e siècle » ; 01/09/2008 par Laure Gauthier, Mélanie Traversier ; mensuel n°334, p. 93 ;
- « Clio et le luth » ; 01/09/2006 par Laurent Neumann ; mensuel n°312, p. 15 ;
- « Banquiers, ministres, artisans... Être étranger sous Louis XIV » ; 01/01/2001 par Jean-François Dubost ; mensuel n°250, p. 64.

Un ouvrage collectif récent, *Historiographies, Concepts et débats*¹⁰, dictionnaire qui se propose de faire le point sur les débats historiographiques en cours dans la recherche en histoire, contient quelques articles qui logiquement pourraient intégrer la dimension de l'histoire musicale. Qu'en est-il ? L'article *Histoire culturelle en France* (p. 184-194) n'en dit mot. Dans *Histoire de l'art : quelle histoire ? Quel art ?* (p. 195-207) le fil conducteur est l'art visuel. L'auteur semble être conduit par le modèle de la peinture, ou du moins par l'œuvre d'art visuel. *Histoire des sensibilités* (p. 255-261) ne contient rien de spécifique sur les perceptions de la musique. Quant au traitement de *Histoire sociale* (p. 420-435), il demeure, dans la description des courants et débats – comme d'ailleurs les autres articles – à un niveau méta-conceptuel qui le dispense de particulariser, d'entrer dans le concret de ses constituants, ou d'illustrer d'exemples ses démonstrations. Le traitement de *Culture savante / culture populaire* (p. 994-999) est plus proche du concret des recherches effectuées. Son point de départ français est l'étude de la *Bibliothèque Bleue de Troyes* (XVII^e et XVIII^e siècles) par Robert Mandrou. Pour les suites de ce mouvement, comme des controverses soulevées, l'article reste sur l'axe de la littérature et de la lecture. Au débat sur la relation *Culture savante / culture populaire* (p. 994-999) la musique n'est pas invitée. Avec l'article *Renaissance* (p. 1171-1185), on revient à la place centrale souvent accordée à l'architecture et à la peinture. Mais c'est l'unique chapitre du dictionnaire où la musique est brièvement, mais explicitement intégrée au thème étudié.

En changeant d'échelle et en ce qui concerne l'histoire de Grenoble et sa région, nous notons que la revue *Évocations* (1945-1989) et son successeur *La Pierre & L'Écrit* n'ont rien publié sur la musique, sauf à propos de Berlioz. Le *Bulletin de l'Académie Delphinale* n'offre pas davantage de ressources pour le thème considéré.

Quel que soit le niveau de l'observation de la recherche historique, l'étude de la musique dans le champ social semble bien tenir une place fort discrète. Au-delà de la répartition de ces travaux dans le temps, il importe de repérer les évolutions d'approche et de méthode.

⁹ Annonce faite par Mélanie Traversier, « Revisiter l'histoire sociale et politique de la musique années 1770 – années 1830 », *Annales historiques de la Révolution française* 2015/1 (n° 379), p. 3-11, note 12.

¹⁰ Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies. Concepts et débats* (2 vol.), Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2010.

Historiographie : musicologie et histoire de la musique

Des études réalisées aux XVII^e et XVIII^e siècles

La musique et ses pratiques constituent pourtant une activité sociale étudiée – dans les limites quantitatives observées ci-dessus – par les musicologues comme par les historiens. Existerait-il une frontière entre ces deux approches, ou bien finalement le seul élément radical de distinction ne résiderait-il pas dans le fait de savoir ou non lire, analyser et jouer les œuvres, les partitions des compositeurs ?

Pour la partie de la période *moderne* que nous étudions, les études, recherches, colloques et publications font florès en ces temps de redécouverte et de grande sympathie pour la musique *baroque*. L'analyse de cette musique, les contemporains l'avaient déjà entreprise. Mais avec quelles approches et méthodes écrivaient-ils à ce sujet ?

Traité de théorie musicale et de didactique

Nous disposons d'abord de traités théoriques sur la musique. Parmi les savants qui ont vécu ou publié au moins pour une part dans le royaume de France, nous comptons René Descartes qui donne en 1618 son *Musicae compendium* dont la première traduction française est effectuée en 1668 par le Père oratorien Nicolas-Joseph Poisson (1637-1710) et intitulé *Abrégé de musique*¹¹. Le religieux et savant Marin Mersenne (1588-1648) publie en 1627 son premier traité *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*. Sébastien de Brossard (1655-1730), compositeur, laisse son *Dictionnaire de musique* édité par Ballard en 1701 et, sous forme manuscrite, un *Catalogue des livres de musique, théorique et pratique, vocale et instrumentale* aujourd'hui à la BNF.

Une deuxième veine d'écrits répond à l'objectif de l'enseignement musical. Au croisement de l'approche théorique et du conseil à la composition, Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) laisse en manuscrit ses *Règles de composition par M^r Charpentier* (avant 1690). Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763), facteur d'instruments, compositeur et célèbre joueur d'instruments à vent, vise notamment à faire connaître la bonne pratique de l'instrument avec ses *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois, divisez par traitez* (1707). Il est rejoint dans cette démarche par François Couperin (1668-1733) avec *L'art de toucher le clavecin* (1716). D'autres se soucient des débutants, comme Pierre Dupont Anon qui rédige ses *Principes de musique [...] à l'usage des enfants* (Paris, 1719).

Au croisement de la musicologie avec les *sciences dures*, le physicien Joseph Sauveur (1653-1716) semble être le créateur de l'étude de l'acoustique et publie notamment *Principes d'acoustique et de musique, ou système général des intervalles des sons* dans les *Mémoires de l'Académie Royale des sciences* de 1701. En 1726, après avoir lu Joseph Sauveur, Jean-Philippe Rameau (1683-1764) pense nécessaire de reprendre son traité de 1722 et publie un *Nouveau système de musique théorique*.

Dans la tradition des chroniqueurs, des contemporains fournissent leurs observations des pratiques musicales, tel Nicolas Boindin, avec ses *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris* (Paris, 1719). Nous disposons de récits de voyageurs qui décrivent les concerts auxquels ils ont assisté. D'autres rédigent un ouvrage de compte rendu d'une manifestation, d'un spectacle particulier. Par exemple André Félibien avec son *Divertissements de Versailles donnés par le Roi à toute sa cour, au retour de la conquête de la Franche-Comté en l'année 1674* (Paris, 1676).

Donnons enfin toute sa place à un personnage important pour la connaissance de l'histoire de Grenoble et de l'art éphémère baroque : le jésuite lyonnais Claude-François Ménestrier (1631-1705), théoricien et praticien de l'image et de la représentation. Ce savant, tout à la fois historien – historien

11 URL: <http://blog.bnf.fr/gallica/index.php/2010/11/08/le-compendium-musicae-de-rene-descartes/> (consulté le 27-12-2014).

du blason, mais aussi de Lyon –, enseignant, organisateur des spectacles au collège ainsi que de fêtes publiques, se fait chroniqueur – avec sa *Relation des cérémonies faites à Grenoble dans le premier monastère de la Visitation, à l'occasion de l'octave de la canonisation de S. François de Sales* (1666), ou ses *Décorations faites dans la ville de Grenoble, pour la réception de Mgr le duc de Bourgogne et de Mgr le duc de Berry* (1701) – et aussi théoricien des arts du spectacle : *Des Représentations en musique anciennes et modernes* (1681) et aussi *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682).

Construction d'une histoire de la musique

Les ouvrages adoptant une démarche historique ne paraissent pas avant le XVIII^e siècle. Ainsi, de Pierre Bonnet-Bourdelot (1638-1708) et restée inachevée, nous parvient l'*Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent* (1715). Dom Philippe-Joseph Caffiaux, (1712-1777) écrit en 1754 une volumineuse *Histoire de la musique depuis l'antiquité jusqu'en 1754* (3 tomes, manuscrits, à la BNF).

Admirée de Fétis, elle est une réponse à la lacunaire *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent* (1715) de Pierre Bonnet-Bourdelot (1638-1708). Il y analyse environ 1 200 œuvres, divise l'histoire de la musique en huit périodes (naissance du monde, prise de Troie, Pythagore, naissance du christianisme, Gui d'Arezzo, Lully, Rameau, 1754), étudie le rapport des animaux avec la musique aussi bien que les « querelles du goût » françaises.¹²

Ces premières démarches d'historiens de la musique nécessitent d'être replacées dans leur contexte culturel, et induisent leurs choix de méthodes. Des historiens ont analysé ces premiers temps de l'historiographie de l'histoire de la musique. Ainsi, à propos de l'ouvrage de Philippe Vendrix sur l'origine de l'histoire de la musique (XVII^e et XVIII^e siècles)¹³, Sophie-Anne Leterrier écrit dans un récent article¹⁴ :

Grâce à l'ouvrage qu'a consacré Philippe Vendrix à cette question, on peut se faire une idée assez précise de la façon dont était conçue l'histoire de la musique au XVII^e et au XVIII^e siècle¹. Ce qu'on appelait alors « histoire » était un discours fondé sur la connaissance de la « nature des choses » et de la tradition – un discours dans lequel l'âge, l'antiquité, légitimaient. Les historiens de la musique du XVIII^e siècle voulaient établir une pédagogie claire et l'histoire les passionnait pour cela, d'autant qu'ils avaient été formés dans des milieux où son rôle était fondamental (milieu ecclésiastique et académique)². Le mythe de la musique des Anciens (en particulier des effets merveilleux de la musique chez les Grecs) restait vivant. Les écrits d'histoire de la musique étaient plutôt des exposés de théories « mythohistoriques », génétiques, des démonstrations du progrès ou de la décadence à travers la musique. Cependant le discours historique connu dès l'époque moderne plusieurs évolutions importantes : il recourut de plus en plus à l'archive, il utilisa de façon plus systématique la méthode critique et étendit son champ d'investigation. L'histoire de la musique continua bien sûr de se nourrir des textes des Anciens, mais elle s'appuya davantage sur des témoignages appréhendés de façon critique.

1 – VENDRIX, 1993.

2 – *Ibid.*, 21,

Ce courant historiographique connaît son plein développement au siècle suivant. François-Joseph Fétis (1784-1871), compositeur, musicologue et enseignant belge, publie une célèbre *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Ce Fétis est encore fréquemment cité par les chercheurs contemporains, de même que le *Dictionnaire de la musique* dirigé par Mac Honegger (1926-2003). Ouvrages de synthèse nouvelle ou au service de l'enseignement, ou bien effet de la concurrence entre éditeurs, ces rédactions de dictionnaires, d'encyclopédies, d'histoires universelles et totales de la musique persistent de nos jours. Ainsi, pour n'en donner qu'un exemple, l'ouvrage du musicologue et célèbre critique musical Antoine Goléa (1906-1980), joliment intitulé *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*¹⁵.

12 Y. Lemaire, *Caffiaux, Dom Philippe-Joseph (1712-1777). Paléographe, historiographe*. Harmonia Sacra, URL : <http://www.harmoniasacra.com/page-1059.html> (consulté le 10-02-2015).

13 Philippe Vendrix, *Aux origines d'une discipline historique: la musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Geneva 1993.

14 Sophie-Anne Leterrier, « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire. », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 1/2006 (no 14), p. 49-69. URL : www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2006-1-page-49.htm. DOI : 10.3917/rhsh.014.0049.

15 François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, 2^e édition, Paris, Firmin-Didot Frères & Cie, 1860. Marc Honegger (dir.), *Dictionnaire de la musique – les hommes et leurs œuvres*. 2 vol., Paris, Bordas, 1993. Antoine Goléa, *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*, 2 vol., Paris, Leduc et Cie, 1977.

À la fin du XVIII^e siècle, les ouvrages historiques sur la musique explorent une nouvelle voie en adoptant la méthode des monographies : c'est l'essor, depuis lors ininterrompu, des biographies de musiciens. Au début de ce mouvement, quand Mainwaring écrit *Haendel* (1760), Hawkins *Corelli* (1777), Forkel *Bach* (1802), on ne remarque guère d'auteurs français ; leur participation arrive avec le XX^e siècle, quand le genre prospère. Citons parmi les succès de librairie et d'estime de ce XX^e siècle *Schubert* (1977) de Brigitte Massin, *Beethoven* (1955) puis *Mozart* (1959) de Brigitte et Jean Massin, ainsi que *Marc-Antoine Charpentier* de Catherine Cessac (Paris, Fayard, 1988).

Dans une autre approche, des recherches thématiques ou comparatistes (de la différence de style entre Italiens et Français par exemple) se développent aussi. Même s'il est vrai que cette approche comparatiste avait pris naissance bien plus tôt, avant même la Querelle des Bouffons (v. 1752-1755) :

- François Ragueneau (v.1660 -1722), *Parallèle des italiens et des françois, en ce qui regarde la musique et les opéra*. Paris, Jean Moreau, 1702.

On retrouve ce comparatisme, mais dans une veine polémique, lors de la Querelle, avec par exemple :

- Jean-Baptiste Jourdan (1711-1793), *Lettre critique et historique sur la musique française, la musique italienne, & sur les Bouffons*. Paris, 1753.

Organisation et diversification du XIX^e siècle à nos jours

Intégration des méthodes scientifiques par les sciences sociales

Au XIX^e siècle, l'orientation des travaux visant à la connaissance historique de la musique s'inscrit dans une démarche d'ensemble menée par les savants des différentes disciplines. C'est le moment d'un effort général pour adapter des méthodes scientifiques aux sciences sociales, en même temps que s'organisent les nouvelles institutions du savoir : universités, archives, bibliothèques. Effort aussi pour retrouver, traduire, transcrire, cataloguer, archiver les documents anciens. Cette démarche philologique et paléographique de confrontation des versions des sources, et de production d'éditions critiques, bien connue des historiens pour le travail effectué sur les documents des périodes ancienne et médiévale, voire moderne, trouve sa correspondance dans l'effort des musicologues pour constituer un corpus de sources musicales. Ainsi sont réalisées des éditions considérables visant, pour chaque compositeur jugé important, à cataloguer l'ensemble de ses œuvres. En ce domaine également, on trouve plus facilement des chantiers d'éditions allemands ou anglais que français.

Et pourtant, entre 1860 et 1940, se situe une véritable école de défricheurs, de promoteurs de l'histoire des musiciens de l'ancien régime, écrivains qui, par-delà les mémoires, les gazettes, les correspondances, les libelles, les affiches, les cérémoniaux, où fourmillent déjà d'abondantes informations de valeur, allèrent à la recherche du document officiel, d'intérêt public ou privé : actes royaux, comptes, délibérations... Alors commence, pour le musicographe, la prospection de fonds manuscrits conservés dans les archives nationales, municipales, départementales, les archives des ministères, les archives paroissiales, notariales, les collections de la Bibliothèque nationale, de la Bibliothèque de l'Institut, les collections privées...¹⁶

Au XX^e siècle, ce qui paraît dominer l'évolution de la recherche musicologique ou historique de la musique pour les temps de l'époque *moderne* semble bien être l'élargissement et le croisement des champs de compétences et de recherches. L'organologie bénéficie des avancées de la recherche en physique et en chimie. Des recherches *essentialistes* sur l'esthétique ou le langage musical continuent certes, mais en s'ouvrant aux champs de la sociologie, de la psychologie et de la sémiologie. Le champ des études paraît s'élargir à l'infini. Ainsi les institutions musicales, la représentation de la musique, les lieux de musique, le public lui-même, deviennent autant de sujets. Les différences entre musicologues et historiens de la société s'estompent grandement quand le courant plus *historique* de la musicologie se combine à l'histoire sociale, culturelle, économique et politique, ou quand dans

¹⁶ Marcelle Benoit, *Musiques de cour 1661-1733. Chapelle – Chambre – Écurie*. Thèse complémentaire pour le Doctorat d'État ès Lettres et Sciences-Humaines, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1971, p. II.

l'autre sens des historiens non musicologues se tournent vers l'histoire de musiciens pour enrichir leur connaissance d'une période ; ainsi récemment Pierre Milza étudiant la vie de Verdi dans son rapport avec son contexte social¹⁷.

La diversification concerne aussi le type d'acteurs et les formes des recherches : des praticiens se font aussi musicologues. Dans le monde des acteurs de la musique savante, les curiosités et recherches actuelles sur l'interprétation par leurs contemporains des musiques des siècles passés, sur la facture des instruments anciens, mobilisent ensemble musiciens, historiens et musicologues. Nombre de musiciens, dirigeants de formations instrumentales ou chorales spécialisées en musique baroque, voire plus ancienne, prospectent eux-mêmes les archives et les bibliothèques à la recherche de partitions inédites.

Il faut noter également le rôle dans la recherche des joueurs contemporains de musiques populaires anciennes et des ethnomusicologues. Ainsi, par exemple, Jean-François Heintzen, mathématicien, ajoutant à la pratique de la musique traditionnelle la recherche historique sur les musiciens de Moulins au XVII^e siècle, ou Luc Charles-Dominique, violoniste pratiquant la musique occitane traditionnelle, l'un des précurseurs de l'histoire sociale des musiciens avec son ouvrage de 1994 *Les ménestriers français sous l'Ancien Régime*¹⁸.

Pour les musiques des XVII^e et XVIII^e siècles, le CMBV – Centre de musique baroque de Versailles, lié au CNRS et au Ministère de la Culture – fédère des équipes de recherche constituées de musicologues, historiens et musiciens, ce qui illustre bien la dynamique de recherche inter-disciplinaire liée au *mouvement baroque* né dans les années 1970-1980¹⁹.

Cet élan pour la pratique et la connaissance de ces musiques d'un large XVII^e siècle n'empêche pas que, paradoxalement, la définition d'un style musical et d'une période purement baroque semble délicate à opérer et continue à susciter réflexions et débats²⁰.

Diversification et éclatement thématique

Mélanie Traversier souligne l'importance de l'initiative du colloque « Concert et public : mutation de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 Allemagne, France, Angleterre » qui s'est tenu à Göttingen en 1996²¹. L'impulsion de ce colloque vers des recherches croisées est reprise dans le programme international « Music Life en Europe, 1600-1900 » qui aboutit à la parution en 2008 de trois volumes sur l'histoire du concert et des sociétés de musique depuis le XVIII^e siècle²². Ce travail d'équipe international marque, nous dit l'historienne, à la fois la fin de la réticence des historiens (surtout français) à s'emparer de l'objet *musique* – longtemps travaillé par les musicologues, puis par les sociologues et les philosophes – et à l'inclure dans leur problématique de recherche sociale, mais aussi la prise en compte par une pratique multidisciplinaire des différents aspects sociaux de l'histoire de la vie musicale.

Cette réticence est-elle en voie d'être dépassée ? L'organisation de colloques est l'une des activités de l'Université qui reflète ses projets de recherche. Un sondage sur ces colloques donne un éclairage sur les pistes récemment suivies.

17 Pierre Milza, *Verdi et son temps*, Paris, Perrin, 2001.

18 Le site de la BNF donne cette fiche biographique de Luc Charles-Dominique : « Ethnomusicologue, interprète de musique traditionnelle occitane et violoniste. Membre des groupes Ballets occitans (1977-1983), Lo Jaç (en 1982). Co-fondateur avec Claude Sicre des groupes Riga-raga (en 1977-1982) et du trio Calabrun avec Pierre-Marie Blaja (en 1995), fondateur du groupe Couble des hautbois du Conservatoire occitan (en 1988). Directeur du Centre des musiques et danses traditionnelles en Languedoc-Roussillon, Montpellier (en 2000). ». URL : http://data.bnf.fr/12015035/luc_charles-dominique/ (consulté le 01/07/2015).

19 Philippe Baussant, *Vous avez dit baroque ?*, Arles, Actes Sud, 1988.

20 Denis Morrier, *Chroniques musicales d'une Europe baroque*, Millau, Fayard, 2007.

21 Mélanie Traversier, « Histoire sociale et musicologie : un tournant historiographique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 2/2010 (n° 57-2), p. 190-201. URL : <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2010-2-page-190.htm>.

22 Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner (éd.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920 ; Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920 ; Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920. Architecture, musique, société*. Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008.

L'AHMUF – Association des historiens modernistes des universités françaises – organise ou signale pour l'année universitaire 2013-2014, choisie à titre d'exemple, des colloques sur les thèmes suivants :

- « Les cultures musicales en France. Espaces musicaux (1760-1830) » ; Université d'Artois.
- « Histoire sociale des spectacles (Europe, XV^e-XVIII^e siècles) » ; Université Paris-Sorbonne et Université de Lille-3.
- « Pour l'amour de l'art ? Les enjeux de la pratique amateur de l'art dans l'Europe des Lumières » ; Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine.
- « Les lieux de l'opéra en Europe (XVII^e- XXI^e siècle) » ; BNF et CNRS.
- « Musiciennes en duo, compagnes, filles, sœurs d'artistes » ; organisée conjointement par le CERHIO (Centre de Recherche Historique de l'Ouest) / Université du Maine, le CReIM (Cercle de Recherche Interdisciplinaire sur les Musiciennes) et la Société Sciences et Arts de la Sarthe.
- « 1570 : Le mariage des arts au cœur des guerres de religion » ; Université Paris-Diderot.

Le dernier colloque annoncé illustre bien l'extrême élargissement interdisciplinaire de certaines voies de recherche : « Le chant du rossignol : sciences, pratiques sociales et représentations dans le temps et l'espace. » ; Centre Archéologique Européen sous la responsabilité de Corinne Beck et Martine Clouzot. Ce chantier est ainsi présenté par ses organisateurs :

« *Les oiseaux chanteurs* » est un projet pluridisciplinaire, transversal et international initié et porté par l'UMR ARTeHIS 6298 de l'Université de Bourgogne et l'EA Calhiste de l'Université de Valenciennes. Ce projet consiste à élargir une thématique déjà étudiée par les ornithologues, les éthologues, les littéraires et les musicologues, à d'autres disciplines a priori éloignées, dont les problématiques centrales touchent essentiellement aux domaines des sciences du vivant, de l'environnement et des sciences humaines et sociales. [...] L'objectif est de faire dialoguer dans l'interdisciplinarité anthropologues, ornithologues, éthologues, archéologues, environnementalistes, littéraires, linguistes, philologues, historiens, historiens de l'art, psychologues de la musique et de la cognition, musicologues.[...].²³

Reprenant comme départ une veine plus classique de l'histoire, un événement de politique internationale peut conduire des universitaires à une étude culturelle. Ainsi, pour l'installation sur le trône d'Espagne en 1701 du petit-fils de Louis XIV, duc d'Anjou devenu Philippe V d'Espagne en 1700, des historiens de l'université Bordeaux-Montaigne lancent un chantier de recherche pour comprendre les transferts culturels France-Espagne qu'a induit ce règne, y compris en matière de musique²⁴.

On se rend compte, dans les pistes tracées ci-dessus que, pour ces nouveaux chantiers de recherche, la vie musicale n'est plus guère étudiée *en soi*, mais comme objet intégré à d'autres processus sociaux ou sociétaux, ou de par sa fonction de révélateur. C'est ce croisement des regards et des questionnements – culture, groupe social, utilisation par le pouvoir, place des femmes, mobilité et lieux de musique, représentations et symboliques – qui fonde l'appel à de multiples spécialités de chercheurs pour ces chantiers de recherches.

Une histoire sociale et urbaine de la vie musicale

Les années 1980 seraient, pour une partie de la recherche musicologique française, celle du tournant vers une histoire sociale de la musique.

Essor d'une histoire sociale de la musique

Le musicologue et musicien Joël-Marie Fauquet semble avoir joué un rôle décisif dans ce tournant lorsqu'il réalise sa thèse *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870* (1981). Avec Hugues Dufourt, il commence en 1984 l'animation d'un séminaire d'histoire sociale de la musique dans le cadre du CNRS-IRCAM²⁵. Un autre travail illustre ce cours nouveau : la thèse de

²³ Site de l'AHMUF. URL : <https://ahmuf.hypotheses.org/831> (consulté le 6/10/2015).

²⁴ « Échanges et transferts entre deux cultures », Appel à contribution, *Calenda*, publié le mercredi 23 avril 2014, URL : <http://calenda.org/283064>.

²⁵ IRPMF, Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (CNRS), annuaire, fiche « Joël-Marie Fauquet », URL : <http://www.irpmf.cnrs.fr/annuaire/personnalites-ayant-collabore-aux/article/joel-marie-fauquet>.

Michel Faure, musicologue et historien, *Musique et société, du Second Empire aux années vingt – Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel* (Paris, Flammarion, 1985). Notons que ces travaux ne concernent pas ce qui précède le XIX^e siècle.

Sans douter de leur impact pour ce tournant de la musicologie vers les sciences sociales, ces travaux réputés ne semblent pas totalement précurseurs. Ce serait ignorer que de 1969 à 1976 – avant Fauquet, Dufourt et Faure – les musicologues et historiennes Marie-Thérèse Bouquet, Marcelle Benoit et Catherine Massip ont déjà effectué leurs recherches, en optant pour une histoire sociale de la musique. Dans leurs travaux qui embrassent les XVII^e et XVIII^e siècles, les pratiques musicales sont analysées en englobant l'étude sociale de leurs acteurs – religieux ou laïcs – dans le cadre de la ville où ils pratiquent et habitent. Il s'agit d'Annecy et de Turin pour M.-T. Bouquet, de Versailles pour M. Benoit et de Paris pour C. Massip²⁶. L'importance de cette rencontre fructueuse des musicologues et des historiens paraît confortée par l'avis de Danièle Pistone, exprimé dans son travail de bibliographie d'histoire de la musique, où elle note que les sociologues n'ont pas joué, en France, un rôle de premier plan dans cette évolution²⁷. L'auteur relève en revanche qu'une histoire sociale de la musique se développe en associant chartistes et élèves du CNSM (Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris) aux recherches de Norbert Dufourcq, Marcelle Benoit, Yolande de Brossard, Brigitte François-Sappey, Catherine Massip, etc. et qu'en parallèle, à l'Université, des recherches comparables sont menées notamment par Marie-Claire Le Moigne-Mussat, Guy Gosselin ou Christian Goubault.

Une nouvelle approche de l'histoire sociale a été ouverte par Alain Corbin, même s'il semble que l'idée première en revienne à Lucien Febvre et que Robert Mandrou ait aussi appuyé cette quête : l'histoire des sensibilités. Tenter de retrouver les perceptions des sociétés du passé pour mieux expliquer les réalités et les évolutions sociales a conduit ce courant à donner la première place au corps et à ses sens ; parmi lesquels figure l'ouïe. Ce qui a notamment conduit à une étude des sons – dont celui des cloches – comme l'un des éléments structurants de la vie sociale. À la suite de cette ouverture, des historiens de la ville, de l'histoire culturelle et de la musique ont cherché à reconstruire les *bruits de la ville*, dans lesquels la musique tient une certaine place. Les contributions concernant Amiens et Liège dans le recueil d'études *Mélodies urbaines* relèvent en bonne partie de ce courant²⁸.

Prolongeant cette démarche, une équipe de l'Université Lumière Lyon 2 a inventé l'*archéologie des sons* : une quête minutieuse et pluridisciplinaire pour reconstituer les ambiances sonores disparues, autour des bruits de Paris au XVIII^e siècle²⁹ :

Le projet Bretez est un projet de coopération scientifique ambitieux et novateur conjuguant les sciences humaines et les sciences de l'ingénieur qui propose de restituer Paris au milieu du XVIII^{ème} siècle, à partir du plan réalisé par l'ingénieur Louis Bretez pour le prévôt des marchands Michel-Étienne Turgot entre 1734 et 1739.

-
- 26 Marie-Thérèse Bouquet, *Musique et musiciens à Annecy : les maîtrises 1630-1789*, Ambilly-Annemasse, Imprimerie franco-suisse, 202 p., 1969.
Marie-Thérèse Bouquet, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, Memoria di Marie-Thérèse Bouquet, Paris : A. et J. Picard, 1968, 219 p. « Collection La vie musicale en France sous les rois Bourbons », Memoria dell'accademia delle scienze di Torino... Série 4. N° 17. Paris : Picard, 1969.
Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du roi : 1661-1733. Étude institutionnelle et sociale*, Paris : Picard, 1971 ; Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du Roi. 2, Musiques de cour, 1661-1733 : Chapelle, chambre, écurie / documents recueillis par Marcelle Benoit*, Paris : A. et J. Picard, 1971.
Catherine Massip, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661)*, 186 p., Paris, Picard, 1976.
- 27 Danièle Pistone, *Musique & société. Deux siècles de travaux*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- 28 Robert Mandrou, « Pour une histoire de la Sensibilité ». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 14^e année, N. 3, 1959. pp. 581-588. DOI : 10.3406/ahess.1959.2857. URL : www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1959_num_14_3_2857.
Alain Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. L'Évolution de l'Humanité, 1994.
Laure Gauthier & Mélanie Traversier (dir.), *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.
- 29 Université Lumière Lyon 2; [archéologie sonore] projet Bretez. URL : <http://www.univ-lyon2.fr/universite/presse-medias/projet-bretez-une-experience-scientifique-et-originale-dans-les-rues-de-paris-du-xviiieme-siecle-625381.kjsp?RH=1466072491569>.

L'histoire de la musique et de la ville

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. Il est dû en partie à l'initiative éditoriale lançant la collection *La vie musicale dans les provinces françaises* qui accueille à partir des années 1970 une série de travaux d'historiens. Certes, quelques études pionnières sur ce plan avaient déjà eu lieu et cette collection a commencé ses travaux en assurant leur reproduction³⁰. Ces recherches et éditions par ville trouvent ensuite un prolongement dans la synthèse opérée par François Lesure dans son *Dictionnaire musical des villes de province*, où Grenoble aussi dispose d'un chapitre³¹. Pour la dimension sociale de leurs travaux, ce tournant géographique et social n'aurait pas été possible sans l'appropriation par les chercheurs – musicologues et historiens –, également dans les années 1960-1970, de catégories de sources auparavant peu utilisées, comme les registres paroissiaux, les inventaires après décès, etc.

L'ambiguïté du *et* est bien connue. Certains historiens utilisent la ville comme cadre de leur recherche sur la vie musicale. D'autres tendent à inverser la démarche et sollicitent la connaissance des pratiques musicales et de leurs acteurs pour mieux comprendre unité et diversité des dynamiques urbaines. Précisons que montrer, pour plus de clarté, l'existence de deux logiques, ne signifie pas qu'il s'agisse de démarches contradictoires ni même forcément séparées pour leurs auteurs.

La musique dans le cadre de la ville

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

Lyon dispose en sa bibliothèque de la plus grande collection d'ouvrages musicaux imprimés et manuscrits, après Paris. C'est au sein de cette activité éditoriale et autour des années 1550-1560, qu'ont grandement avancé les techniques d'impression permettant d'imprimer notes et portées en une seule fois, ce dont étaient incapables les premières générations d'imprimeurs. Cette richesse documentaire musicale découle de la place prépondérante que tenait l'imprimerie de Lyon au XVI^e siècle ; elle n'est pas sans influencer les priorités que les chercheurs lyonnais se sont données. La première concerne le XVI^e siècle lyonnais, avec les recherches de Daniel Paquette et Frank Dobbins sur sa vie musicale et celle de Laurent Guillo sur ses éditions musicales, ce dernier ayant poursuivi sa recherche pour le livre de musique au XVII^e siècle³². La seconde s'applique au XVIII^e siècle : c'est la recherche menée par Léon Vallas sur la musique et le théâtre de 1668 à 1789³³.

Les musiques d'un grand nombre d'autres villes sont sorties du silence grâce aux études de Jean-François Heintzen qui fait connaître les *Joueurs et faiseurs d'instruments à Moulins au XVII^e siècle*, de Christiane Jeanselme qui éclaire *250 ans de vie musicale et théâtrale à Aix-en-Provence* à partir du début du XVII^e siècle, de Marie-Claire Le Moigne-Mussat qui traite *Musique et société à Rennes*

30 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) ».

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

Le contenu de l'article sur Grenoble sera rapporté plus après dans le chapitre *Grenoble*.

32 Daniel Paquette, *La musique à Lyon au XVI^e siècle*. In *Aspects de la musique baroque et classique à Lyon et en France*, Daniel Paquette (dir.), Lyon, Éditions À Chœur Joie & Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 9-18.
Frank Dobbins, *Music in Renaissance Lyons*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

Laurent Guillo, *Les Éditions musicales de la Renaissance lyonnaise*, Paris, Klincksieck, 1991.

Laurent Guillo, « Profane ou sacrée : La musique à Lyon au XVII^e siècle à travers éditeurs, libraires et collections ». *Revue de la Bibliothèque de Lyon* ; N°6, 1er trimestre 2003, p. 9-15, Lyon, 2003.

33 Léon Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon. 1688-1789*, Lyon, P. Masson, 1932 ; *reprint* Genève, 1976.

aux XVIII^e et XIX^e siècles, et de Joëlle-Elmyre Doussot qui réalise *Musique et société à Dijon au siècle des Lumières*³⁴.

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 l'une avec l'autre, permettant de dresser un tableau plus pertinent. 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 donc Narbonne et Carcas-sonne³⁵.

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 analyse l'émergence du théâtre et de la musique en scrutant les évolutions du réseau urbain du Dauphiné et la vie culturelle des villes qui le constituent, dans son ouvrage *Les villes du Dauphiné*³⁶.

Dans cette investigation plurielle, la dimension musicale trouve sa place. Une de ces approches consiste à interroger les influences réciproques entre espace musical et espace urbain. On l'observe, par exemple, dans le prolongement que Sylvie Granger a donné à sa thèse sur Le Mans et ses musiciens en étudiant en diachronie la relation entre les déplacements des centres d'activités et de pouvoirs urbains, et le déplacement des différents habitats des musiciens lié aux modifications de leurs pratiques et clientèles³⁷.

C'est à l'échelle de l'Europe que se situe dans cette logique le recueil d'études *Mélodies urbaines* dirigé par Laure Gauthier et Mélanie Traversier, où sont dessinés les liens entre ordres sonores et manifestations musicales, et les rivalités entre groupes sociaux et institutions, qui transforment bruits et musiques en enjeux de pouvoir³⁸. Dans sa recension de cet ouvrage, François-Joseph Ruggiu, donne quelques points de repères pour cerner cette orientation historiographique récente³⁹. Au plan méthodologique, écrit-il, on retrouve l'essor de l'interdisciplinarité entre musicologues et historiens, comme l'adoption de l'espace européen pour mener des études à intention comparatiste. Cet historien relève aussi l'intention de s'inscrire dans un mouvement d'étude de la dimension sensorielle – ici grâce à l'ouïe – du vécu des habitants des cités étudiées qui baignaient dans ces bruits de la ville rythmant leur vie.

34 Jean-François Heintzen, *Joueurs et faiseurs d'instruments à Moulins au XVII^e siècle : 1579 – 1707*, Mémoire de Maîtrise, 155 p., Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, s-dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand, inédit, 2000.

Christiane Jeanselme, *250 ans de vie musicale et théâtrale à Aix-en-Provence : du début du XVII^e siècle à la veille de la Seconde république*, Thèse de doctorat d'État ès Lettres, Université d'Aix-Marseille I, 1991, 4 vol.

Marie-Claire Le Moigne-Mussat, *La vie musicale en Provence : musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, thèse de doctorat d'État, université de Paris-Sorbonne, 1986, 4 vol., 1249 p.

Joëlle-Elmyre Doussot, *Musique et société à Dijon au siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 1999.

35 M.-T. Bouquet, *Musiques... à Annecy...*, op. cit.

Sylvie Granger, *Musiciens dans la ville (1600-1850)*, Paris, Belin, coll. Essais d'Histoire Moderne, 2002.

Jean-Louis Bonnet, *Bouznigac, Moulinié et les musiciens en pays d'Aude, XVI^e-XVII^e siècles*, Béziers, Société de Musicologie du Languedoc, 1988.

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

37 Sylvie Granger, « Musiciens dispersés dans la ville. Localisation de l'habitat musicien au Mans, XVII^e-XIX^e siècles », *Histoire urbaine*, 2004/1 n° 9, p. 65-78. DOI : 10.3917/rhu.009.0065.

38 Laure Gauthier & Mélanie Traversier (dir.), *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

39 François-Joseph Ruggiu, [recension de] « Laure Gauthier et Mélanie Traversier (sous la direction de), *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e – XIX^e siècle)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008, 360 p. (François-Joseph Ruggiu) », « *Lectures* », *Histoire urbaine* 1/2009 (n° 24) , p. 139-154. URL : www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2009-1-page-139.htm. DOI : 10.3917/rhu.024.0139 (consulté le 7/10/2015).

Des chantiers collectifs pour l'histoire sociale – informatique et prosopographie

Les musicologues ont l'initiative de ces nouveaux chantiers de recherche sur la musique. Créé en 1987, le CMBV – Centre de musique baroque de Versailles – a constitué l'un des premiers chantiers de recherches collectives, groupant autour du projet *Philidor* plusieurs domaines de recherche et associant techniques informatiques et méthodes d'inventaires, notamment celle de la prosopographie. Dans le champ musical émerge ensuite le RPCF – Répertoire des programmes de concerts donnés en France – qui offre ses informations dans une base de données en ligne.

Lancé en 2000, le RPCF regroupe une quarantaine de musicologues investis dans son objectif principal : publier l'ensemble des programmes de concerts donnés dans l'espace français de 1700 à 1914. [...] Le RPCF est la partie française d'un domaine de recherche en développement dans d'autres pays européens ayant participé à la structuration d'un espace culturel que le concert contribue à unifier.⁴⁰

Si ce projet n'intègre pas le XVII^e siècle dans son champ d'étude, il apporte en supplément une *bibliographie du concert*, un recueil de tous les travaux universitaires, inédits ou publiés, effectués sur le thème de la musique.

Le projet *Philidor*, portail de ressources numériques du CMBV, a connu plusieurs étapes de développement. La base de données constituée en 1990 était fermée au public, puis lui a été ouverte en 2003 avec deux catalogues – *l'air de cour au XVII^e siècle, les petits motets au XVII^e et XVIII^e siècles* – et une base bibliographique.

En 2007, PHILIDOR adopta une nouvelle interface de consultation et accéléra aussi la diffusion de travaux des chercheurs associés à l'Atelier d'Études comme par exemple la *Critical and analytical chronology of opera performances in Paris and at court from 1655 to 1687* de William Brooks et Buford Norman, le *Catalogue des airs du Mercure galant (1678-1700)* de Nathalie Berton et Anne Piéjus (collaboration IRPMF) ou encore les notices bibliographiques de l'ouvrage de Laurent Guillo, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, Sprimont, Mardaga ; Versailles, Centre de Musique Baroque de Versailles, 2003, 1550 p. en 2 vol.

D'autres types de projets sont également diffusés avec une interface spécifique. Il s'agit de l'*Indexation de la Bibliographie des recueils collectifs de poésies (1597-1700)* publiée par Frédéric Lachèvre et *Les musiciens à Rome (1570-1750)* de Jean et Livia Lionnet.

Progressivement, la mise en ligne de la base de données fut complétée par celle des *cahiers PHILIDOR*, des *Bulletins du Centre*, du *Bulletin Charpentier* dirigé par Catherine Cessac. PHILIDOR est ainsi devenu un portail de ressources comprenant bases de données et publications scientifiques en ligne.⁴¹

Une autre base de données concernant le *Mercury Galant* est préparée par L'IREMus (Institut de recherche en Musicologie). Ce chantier est dirigé par Anne Piéjus⁴² :

La seconde, en cours de préparation et réalisée en partenariat avec le LabEx OBVIL, est menée parallèlement à l'édition numérique des articles du périodique concernant la musique, les spectacles et la critique littéraire à partir de laquelle la base de données sera prochainement accessible.

S'agissant de développer la connaissance de groupes sociaux de musiciens, certaines de ces démarches – dont celles des bases de *Philidor* – reprennent ou s'inspirent de la méthode d'étude prosopographique. Cette constitution d'une série systématique de biographies pour le groupe social faisant l'objet d'une étude permet – au-delà de la description, du dénombrement et du classement des éléments rassemblés – une analyse incarnée de ses acteurs, à la différence de la statistique. C'est une méthode mise au point initialement par les historiens des époques antique et médiévale, et depuis largement reprise dans les champs de la sociologie et de l'histoire. Le Laboratoire de Médiévistique Occidentale de Paris, du CNRS, définit ainsi cette technique sur son site⁴³ :

40 RPCF, Répertoire des programmes de concerts en France, URL : <http://www.rpcf-projet.fr/>. Cette adresse, utilisée pour une consultation en 2014, a depuis été détournée vers un site commercial. Mais le projet « rcpf » continue, transféré vers le chantier de bases de données *Philidor* du CMBV – Centre de musique baroque de Versailles – à l'adresse <http://www.cmbv.fr/ressources-numeriques-philidor/> (consulté le 5 octobre 2015).

41 Site du CMBV à l'adresse : <http://philidor.cmbv.fr/PHILIDOR-En-savoir-plus/Historique-de-PHILIDOR> (consulté le 6/10/2015).

42 « L'IREMus (Institut de recherche en Musicologie) est né en janvier 2014 du regroupement de trois équipes : les deux anciennes équipes d'accueil de musicologie de l'Université Paris-Sorbonne, OMF (Observatoire Musical Français) et PLM (Patrimoine et Langages Musicaux) et l'IRPMF (Institut de recherche sur le patrimoine musical en France), unité mixte de recherche (UMR) placée sous les tutelles du CNRS, de la Bibliothèque nationale de France et du ministère de la Culture et de la Communication. », site de l'IREMUS, *Présentation*, à l'adresse : <http://www.iremus.cnrs.fr/> (consulté le 6/10/2015).

43 Laboratoire de Médiévistique Occidentale de Paris, URL : <https://lamop.univ-paris1.fr/spip.php?rubrique128> (consulté le 2-06-2015).

La prosopographie est l'étude d'une population restreinte, à partir des biographies des membres qui la composent. Il ne s'agit donc pas d'une simple étude statistique, car cette méthode consiste à mettre en relation tous les parcours biographiques, sans faire de ces individus des anonymes. La prosopographie a ainsi renouvelé l'histoire des institutions en soumettant leurs membres à une véritable analyse sociologique. Une telle approche permet en effet de dépasser la description normative d'une communauté en mettant au jour les mécanismes sociaux qui en expliquent le fonctionnement.

Dans le champ de la recherche sociale sur les musiciens, plusieurs chantiers ont été récemment ouverts.

La circulation des musiciens en Europe

La base *Les musiciens à Rome (1570-1750)* constituée dans *Philidor* n'est pas la seule à rendre compte de la circulation des musiciens. Dans son article sur la musique dans la période 1770-1830, Mélanie Traversier a repéré plusieurs chantiers collectifs et internationaux⁴⁴.

En 2012 s'est tenu un colloque sur « *La circulation des musiciens en Italie, XVII^e-XVIII^e siècles. Colloque de l'ANR-DFG MUSICI, 19-21 janvier 2012* », colloque organisé dans le cadre du programme ANR-DFG MUSICI et coordonné par Anne-Madeleine Goulet (CNRS-École française de Rome) et Gesa Zur Nieden (Université de Mayence), sur l'histoire de la circulation des musiciens européens vers et en Italie, aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Les musiciens européens venus à Venise, à Rome et à Naples (1650-1750) : musique, identité des nations et échanges culturels.

L'équipe se propose d'étudier les musiciens européens venus à Venise, à Rome et à Naples entre 1650 et 1750 du point de vue des échanges culturels et de l'identité des nations. Attirés par le puissant rayonnement culturel de ces trois villes, nombreux ont été, au XVII^e et au XVIII^e siècle les musiciens européens qui ont tenté le voyage, qu'ils aient songé à se former, à se familiariser avec le style italien, voire à s'établir de façon définitive dans l'une de ces villes. Notre programme de recherche émane d'un désir de travailler dans une approche comparatiste sur la place de ces musiciens étrangers dans la vie musicale des trois pôles concernés. Comment l'accueil des musiciens étrangers s'inscrit-il dans la vie musicale italienne, marquée par une professionnalisation progressive des musiciens, une politisation croissante de la musique et l'émergence de styles musicaux nationaux? Deux avancées récentes dans la discipline historique invitent à ouvrir ce dossier : les acquis de l'histoire des transferts culturels et de l'histoire croisée proposent un cadre théorique qui mérite d'être mis à l'épreuve ; l'approche comparatiste trouve des formulations novatrices, qui abordent à nouveaux frais l'histoire des idées et celle des arts.

Ce projet franco-allemand est financé par l'Agence Nationale de la Recherche et la Deutsche Forschungsgemeinschaft pour une durée de trois ans (2010-2012).⁴⁵

Un bilan de ce chantier a été réalisé et déposé en juin 2013⁴⁶.

Géographiquement et chronologiquement plus largement ouvert, le programme « *Music Life in Europe, 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation* » est soutenu par l'*European Science Foundation*.

Couvrant pour une institution particulière les temps médiévaux et modernes, le projet ANR « *Musiciens et Musiciennes des Saintes Chapelles, XIII^e-XVIII^e siècles* » (2011-2013), dirigé par David Fiala, développe une approche interdisciplinaire des phénomènes musicaux à partir d'une enquête collective prosopographique.

Dans le sillage des travaux menés par l'équipe de l'ANR-DFG MUSICI sur la circulation des musiciens européens vers et en Italie, le programme européen HERA-MUSMIG dirigé par Vjera Katalinić est consacré à la mobilité des musiciens en Europe de l'Est, de l'Ouest et du Sud durant la période *moderne*.

Les musiciens d'Église

Si ce groupe est bien moins nombreux que celui des musiciens professionnels de la ville, la permanence de l'institution qui les engage en bonne et due forme a laissé une documentation avanta-

⁴⁴ Mélanie Traversier, « Revisiter l'histoire sociale et politique de la musique, années 1770 – années 1830 », *Annales historiques de la Révolution française* 2015/1 (n° 379), p. 3-11.

⁴⁵ Présentation du projet du site *Musicisti europei, a Venezia, Roma e Napoli (1650-1750)*, URL : <http://www.musici.eu/index.php?id=3&L=2> (consulté le 2/06/2015).

⁴⁶ Anne-Madeleine Goulet. *Rapport final du projet ANR-DFG MUSICI* (ANR-09-FASHS-015). 2013. <halshs-00832625>, URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/AO-MUSICOLOGIE/halshs-00832625> (consulté le 2/06/2015).

geuse. L'équipe formée en 2003 par Bernard Dompnier (CHEC, Clermont-Ferrand), regroupant 70 contributeurs, vise au recensement de la totalité des musiciens d'Église au moment de la Révolution, opération rendue possible grâce aux sources administratives et judiciaires fabriquées à ce moment de rupture. Depuis 2015, intégrée à l'ensemble *Philidor*, et actuellement coordonnée par Sylvie Granger (CERHIO, Université du Maine) et Isabelle Langlois (CHEC, Clermont-Ferrand), *MUSEFREM – Base de données prosopographique des musiciens d'Église en 1790* – est ouverte à la consultation publique⁴⁷.

Les travaux menés dans le cadre de l'ANR MUSEFREM, notamment à partir des archives révolutionnaires, ont récemment révélé un tissu de modestes musiciennes professionnelles, généralement organistes, qui exerçaient discrètement mais activement dans les églises et les couvents du royaume de France : Bernard DOMPNIER, Sylvie GRANGER, Isabelle LANGLOIS, « Deux mille musiciens et musiciennes d'Église en 1790 », dans Christiane DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Armelle LE GOFF (dir.), *Histoires individuelles, histoires collectives, Sources et approches nouvelles*, Paris, CTHS, 2012, p. 221-235.⁴⁸

Au sein de ce foisonnement d'orientations ou de méthodologies historiennes, le projet de recherche annoncé – l'histoire de la musique dans une ville, Grenoble – doit suivre une méthode adaptée à son objet et s'éclairer d'investigations comparables. De grandes études, comme nous l'avons déjà vu, ont en effet été menées pour d'autres villes, qui constituent une histoire sociale de la vie musicale et dont l'apport et la méthode doivent à présent être examinés.

Musiques et musiciens dans la ville : un état des connaissances

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 de l'Église, 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. En même temps, les facteurs perfectionnent les instruments, en mettent au point de nouveaux qui répondent mieux aux besoins des nouveaux styles d'écriture comme aux contraintes nouvelles des représentations publiques dans de grandes salles, ou qui permettent d'introduire de nouvelles palettes sonores au sein des orchestres. Nous l'observons avec, par exemple, l'action des familles de musiciens et facteurs Hotteterre et Philidor qui, au milieu du Grand Siècle, perfectionnent la chalemie, ou hautbois de la Renaissance, la faisant évoluer vers l'instrument aujourd'hui désigné comme le *hautbois baroque*, en ut et à deux clefs.

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

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.

47 Proposé par PHILIDOR du CMBV, la base MUSEFREM est à l'adresse : <http://philidor.cmbv.fr/musefrem/>, qui redirige vers <http://philidor.cmbv.fr/Publications/Bases-prosopographiques/MUSEFREM-Base-de-donnees-prosopographique-des-musiciens-d-Eglise-en-1790> (consulté le 6/10/2015).

48 Mélanie Traversier, *Revisiter l'histoire...*, op. cit., note 11.

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.

Au sommet de la pyramide : la Cour et les institutions musicales royales

Les thèses de Marcelle Benoit et de Catherine Massip 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 acteurs⁴⁹.

Les trois corps

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.

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.

Grâces aux deux thèses citées, nous connaissons le détail – spécialités, effectifs, durée – du personnel musical qui les compose de 1643 à 1733.

Le personnel de ces musiques

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 leur 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

⁴⁹ Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du Roi...*, *op. cit.*
Catherine Massip, *La vie des musiciens de Paris...*, *op. cit.*

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 des chanteurs de la Chapelle.

Les carrières

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'entretenement* : 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 en place, 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'entretenement* ; 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 leurs organisations

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 *Ménestrandise* – groupant les joueurs d'instruments et maîtres de danse.

En 1949, une étude de Paul Loubet de Sceaux⁵⁰ 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

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 : deux jurés élus par les maîtres pour deux ans, tenue d'un registre des brevets d'apprentissage et des réceptions des maîtres, etc. L'apprentissage, obligatoire, dure six 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 fabrication 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 de danse : la Ménestrandise

Le roi, le métier et la confrérie

Du XVI^e siècle au milieu du XVII^e siècle, la Ménestrandise 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.

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

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 Guillaume I^{er} Dumanoir (de 1657 à 1668), puis le fils de celui-ci, 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 dans 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 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 des *bandes de violons* 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 des instrumentistes à des danseurs de

cordes et des monteurs 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 animer 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, rendant inadaptés leurs anciens statuts. Les querelles et appels au royal arbitrage favorisent la mainmise royale sur toute activité artistique. Le roi, 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 le fait qu'ils dansent devant roi, 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 de danse s'invente un fonctionnement, des règles et établit 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 ménestriers. 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 procès, 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 quatre 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. Pour défendre un art libéral, ces derniers font appel au Parlement qui 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.

Musiques & musiciens en quelques villes du Royaume et une de Savoie

Une première approche de l'histoire de la vie musicale dans plusieurs villes du royaume est possible grâce à la lecture de plusieurs recherches réalisées dans le dernier tiers du XX^e siècle et que nous avons découvertes en analysant plus haut la formation d'une histoire sociale et urbaine de la vie musicale. Cette exploration de différentes localités n'a rien de systématique, mais constitue un sondage effectué avec plusieurs villes, en ayant le souci que quelques unes soient comparables à Grenoble, en tant que siège d'un Parlement, telles Aix, Dijon ou Rennes. Bien qu'il existe d'autres recherches pour d'autres villes du royaume, l'étude de ces quelques travaux fournit déjà une masse d'informations à partir desquelles on peut relever une certaine régularité dans les pratiques sociales musicales ; ce qui permet d'esquisser un tableau – certes partiel – de l'organisation de la vie musicale aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Il sera plus lisible de décomposer cette synthèse en grands thèmes, notamment en séparant musique religieuse et musique profane. Car, même si leur pratique n'est jamais totalement séparée, leur organisation est bien différente. L'unité institutionnelle de l'Église catholique joue logiquement un rôle de normalisation des structures musicales, d'un évêché ou d'une collégiale à l'autre, comme pour le déroulement de la liturgie. Il était moins attendu que des similitudes fréquentes surgissent dans l'action et la composition des groupes de musiciens professionnels laïcs.

Les sources mises en œuvre dans ces recherches

Chaque recherche est effectuée suivant le cadre que l'historien s'est défini et reste tributaire des sources disponibles. Il se dégage une grande régularité d'une recherche à l'autre dans le voyage aux sources, puisque l'objet est commun. Paris se distingue puisque sont concernées les archives de la ville et celle de la Cour, aussi Marcelle Benoit et Catherine Massip ont-elles exploré les ressources des Archives Nationales – Maison du roi, Minutier central des notaires, etc. – comme des fonds anciens de la Bibliothèque Nationale, de la Bibliothèque de l'Opéra, ainsi que des Archives Départementales des Yvelines. Pour l'ensemble des provinces, ne bénéficiant pas, dans les archives départementales, de regroupements de sources sur le thème de la musique – parfois existe un dossier lié à l'émergence d'une institution locale, comme l'Opéra – les chercheurs doivent utiliser des sources indirectes, comme le précise Sylvie Granger⁵¹ :

Journaux, annuaires et almanachs, rôles fiscaux et listes nominatives diverses, archives ecclésiastiques et judiciaires, registres paroissiaux et minutes notariées... L'historien en quête de musiciens anciens est contraint de butiner dans des sources éparpillées, pour faire son miel d'indices hétérogènes.

Quand ils sont conservés, les registres capitulaires sont explorés pour connaître les maîtrises ou psallettes et leur personnel. Les délibérations et comptes des municipalités éclairent les manifestations et fêtes incorporant des musiques. Enfin, la connaissance détaillée du groupe social des musi-

51 Sylvie Granger, *Musiciens dans la ville*, op. cit., p.9.

ciens passe toujours par l'exploration – systématique ou par sondages – des sources fiscales, des registres paroissiaux ou des minutes notariales. Certaines sources ne concernent que le XVIII^e siècle, comme les rôles de la Capitation et, plus tardivement dans ce siècle, les Almanachs ou la presse locale qui apparaît souvent sous le nom d'*Affiches*.

Quelques rares fois, ces chercheurs ont bénéficié de documents anciens spécifiques à leur espace et fournissant des séries établies par les contemporains – particuliers ou institutions – et précieuses aux études sociales des musiciens, tel le *Livre commode des adresses de Paris pour 1692*, ou encore les sept rôles d'un impôt levé au Mans au XVIII^e siècle « *pour la subsistance des enfants exposés* ».

Pour la méthode d'exposition des connaissances, on retrouve une grande régularité, guidée par l'objet commun des études, avec quelques variations toutefois. Ainsi Sylvie Granger se distingue sur ce point des autres chercheurs en préférant regrouper l'analyse des musiciens professionnels, alors que la majorité préfère distinguer musiciens d'Église et musiciens indépendants⁵² :

Comme les accessoires dont l'affublent les gravures anciennes qui le caricaturent, le métier de musicien est divers. Tour à tour interprète, pédagogue, compositeur, parfois facteur ou luthier, chacun des hommes de la musique, au gré des sollicitations, peut enchaîner répertoire religieux et concert profane, voire mélodies de danse. La plupart des joueurs d'instruments s'avèrent poly-instrumentistes et beaucoup savent à l'occasion donner de la voix ou montrer à danser. C'est pourquoi, plutôt que d'établir d'emblée en leur sein des catégories rigides, on les observera tous en action, dans les principales occasions d'exercice de leur métier pluriel.

Musiques religieuses et musiciens d'Église

Circonstances et interprètes

La musique religieuse intervient à chaque moment de la vie publique de l'Église : pour la liturgie ordinaire, les messes commandées par des particuliers, les processions et fêtes des saints patrons, comme pour les occasions extraordinaires : réception de l'évêque, béatification puis canonisation d'un nouveau saint. De nombreuses cérémonies sont également organisées en association avec les pouvoirs temporels. Cérémonies municipales, tenues des États ou réunions du Parlement, célébrations d'événements touchant au royaume ou à la vie de la famille royale : toutes ces circonstances constituent autant d'obligations à organiser des prières ou des messes spéciales, des défilés et des processions.

Les fidèles participent à ces manifestations en chantant hymnes et cantiques connus. Cette musique religieuse a besoin de personnels professionnels pour jouer les instruments, chanter les liturgies polyphoniques ou les œuvres plus savantes, et composer tout au long de l'année de nouvelles pièces suivant le calendrier religieux. Cette production musicale est possible grâce à une organisation globale mobilisant une partie du clergé : prêtres et chanoines doivent savoir chanter les offices. Elle nécessite également le renfort de chantres, de maîtres de musique et d'organistes, ainsi que d'assurer la formation d'enfants pour disposer d'un chœur permanent de qualité et afin de préparer de futurs musiciens professionnels.

La maîtrise ou psalette

Ainsi la psalette – chapelle, manécanterie, ou maîtrise – apparaît-elle comme le pilier du système. Le noyau en est le chœur des enfants qui doit service à l'autel et chant en l'office. Chaque cathédrale, chaque collégiale entretient sa maîtrise, institution qui joue ainsi le rôle d'une école de musique.

La formation musicale des enfants dépend en partie des moyens dont dispose leur psalette, comme des compétences du maître de musique. Elle inclut généralement une connaissance de la musique comprenant au minimum la lecture aisée des partitions. Ainsi, au Mans, les enfants chantent-ils en lisant un livre de partitions souvent unique, mais en sachant transposer cette musique

52 *Id.*, p.17.

à la tierce ou à la sixte pour leur propre voix. Bien souvent, leur enseignement les forme aux rudiments de l'écriture musicale. C'est le cas pour le Paris du début du XVIII^e siècle⁵³ :

On le place alors dans la maîtrise de la paroisse, où, de huit ans à la mue, les ecclésiastiques lui dispensent un enseignement de latin, de solfège, de chant, de grammaire, des rudiments de composition et l'initient au jeu d'un instrument (luth, clavecin, orgue ou viole). Cette formation de clercgeon servait de base aux chantres, compositeurs et instrumentistes à clavier et cordes pincées (à l'exclusion des symphonistes), à défaut d'écoles spécialisées, religieuses ou profanes, inexistantes avant la fin du XVIII^e siècle.

Cette mission est clairement écrite pour le maître de la collégiale Saint-Pierre du Mans⁵⁴ :

Les engagements des maîtres au XVII^e siècle le stipulent systématiquement : il entre dans leurs attributions d'enseigner à « composer Musique ». Cette ambition ne figure plus dans les contrats de la fin de l'Ancien Régime et encore moins au XIX^e siècle.

Ceux qui deviennent capables de composer peuvent participer aux concours de la Sainte-Cécile, ou aux *pays de musique*, où les concurrents devaient composer chansons et motets. Ces compétitions sont créées en plusieurs localités. Elles se tiennent à Lyon dès le XVI^e siècle, comme au Mans (1632), puis à Angers (1662), elles animent la ville où elles se déroulent et attirent des compositeurs venus de fort loin ; elles bénéficient d'une grande renommée dans le royaume.

La psallete est une petite équipe dont la composition de base est assez régulière. Les enfants sont souvent au nombre de six, avec une variation de plus ou moins deux. Il n'y a qu'à la cathédrale d'Aix qu'on en compte dix ; et même douze à Notre-Dame de Paris. De petites paroisses peuvent aussi disposer d'une maîtrise, mais avec moins de moyens ; elles se contentent de deux à quatre enfants. C'est que l'affaire a un coût : il faut prendre en charge tous les besoins des enfants, intellectuels comme matériels.

Ces enfants vivent en internat dans un bâtiment tout proche de l'église où ils sont encadrés par un régime strict. Ils travaillent beaucoup à apprendre, à chanter et à servir aux nombreux offices. Ils ne sortent en ville qu'accompagnés, le jour hebdomadaire de la récréation. Ces petits clercs, parfois tonsurés, sont nourris, vêtus et éduqués par l'Église. L'acte d'embauche signé par leurs parents le prévoit. Les enfants sont recrutés jeunes, entre 5 et 7 ans, et demeurent jusqu'à leur mue. Les maîtrises prestigieuses recrutent parfois fort loin de leur ville les plus belles voix enfantines. Pour Le Mans, on a pu établir pour le XVIII^e siècle l'origine sociale de ces enfants : 1/3 de fils d'employés des églises, 1/3 de fils de la minuscule bourgeoisie locale et 1/3 de fils d'artisans, souvent *maîtres*.

Le chapitre ou la paroisse doit aussi payer les professionnels qui forment les *pueri choriales* à la musique, les instruisent et les encadrent. Le premier par le rôle qu'il joue est le *maître de musique*.

Ce métier est assuré par des musiciens ayant reçu une formation musicale avancée : le maître doit former les enfants à la musique, mais aussi composer pour renouveler le stock des pièces liturgiques – ces compositions devenant propriétés du chapitre – et copier les partitions pour les intervenants. Si les moyens existent, le maître de musique peut avoir le renfort d'un sous-maître. Ces musiciens professionnels, qui peuvent être prêtres ou laïcs, sont fréquemment itinérants, vicariants. Signé avec le chapitre, le contrat du maître, qui peut être annuel ou de plus longue durée, prévoit sa rémunération, ses avantages comme ses obligations. À Narbonne, les maîtres touchent annuellement entre 56 et 200 livres. En changeant fréquemment de maîtrise, le maître cherche à élargir son expérience et son répertoire, à progresser dans sa qualité de musicien, à améliorer sa réputation et, par suite, à obtenir une meilleure rémunération. Ce comportement est en fait variable, puisqu'on voit au Mans le maître de la collégiale demeurer 6,5 années en moyenne, et de 7 à 9 ans pour le maître de la Sainte Chapelle à Dijon au XVIII^e siècle.

Les psalletes modestes confient au maître de musique, en sus de sa charge première, l'instruction générale des enfants, mais les plus fortunées recrutent un maître de grammaire qui leur dispense

⁵³ Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du roi...*, op. cit., p. 303.

⁵⁴ Sylvie Granger, *Musiciens dans la ville (...)*, op. cit., p.199.

l'instruction de base : lecture, écriture, latin, grammaire, religion. Pour s'occuper au quotidien des enfants, le maître est fréquemment aidé par une chambrière ou une servante.

Les grands enfants ayant mué et qui doivent quitter le chœur bénéficient fréquemment d'une gratification de départ pour leur permettre de se vêtir, voire d'un soutien financier pour effectuer un apprentissage, souvent dans un métier mécanique. Ayant acquis au chœur un statut de clerc tonsuré, certains visent à demeurer en l'Église et cherchent un emploi de vicaire ou de curé. Mais les plus doués pour la musique et qui ont déjà reçu à ce titre une formation poussée à la pratique d'instruments ou à l'écriture musicale, continueront dans cette voie, avec le soutien du chapitre. Les détails de cette phase de perfectionnement ne sont pas souvent mis en évidence par les sources, mais ce sont bien les adolescents qui suivent cette voie qui forment la future relève des organistes, des maîtres de musiques ou, plus modestement, des chantres rémunérés des psallettes.

Car la maîtrise n'est pas formée que des enfants et de leur maître ; elle comprend d'autres musiciens, chantres ou instrumentistes, souvent désignés comme *habitués* ou *habilités*. Si les enfants assurent les voix aiguës, il faut des adultes soit pour les renforcer – tels les dessus ayant mué – soit pour chanter les voix graves si la partition en prévoit. Certains sont vicariants – *chantres passants* – et courent le cachet pour les dates où l'Église cherche des renforts, d'autres sont établis en ville. Il peut s'agir de membres du clergé ayant talent ou formation musicale, ou de laïcs effectuant ces interventions, souvent en complément d'une autre activité ; dans ce cas il y a contrat et rémunération. De même, un joueur de serpent est nécessaire, car cet instrument à vent, au son proche de la voix humaine, accompagne souvent les chanteurs aux offices. Avec l'orgue, c'est le seul instrument qui participe à la liturgie ordinaire à Paris. En revanche, dans d'autres villes, et surtout dans le sud du royaume, l'Église entretient d'autres instrumentistes pour son dispositif musical ordinaire : instrumentistes permanents à Narbonne, ou engagés ponctuellement à Aix. Et aussi en Savoie, à Annecy, où chaque maîtrise, celle de la cathédrale comme celle de la collégiale, rémunère régulièrement le serpent, un ou deux violons et une basse.

L'organiste

L'organiste est recruté directement par le chapitre et est donc, sur ce plan, indépendant de la maîtrise, mais tout aussi indispensable à la vie liturgique et associé à elle dans la pratique musicale quotidienne. L'organiste peut aussi être embauché dans un couvent, peut-être en emploi partiel : on en compte six au Mans qui travaillent en des monastères. Ses conditions d'embauche et son nomadisme, sa possible condition de clerc ou de laïc, ressemblent fort à celles du maître de musique. Nomade, il l'est fréquemment, mais on trouve des contre-exemples, comme ces deux baux à vie pour des organistes à Narbonne. La charge de l'organiste est lourde car les offices sont fréquents, en dehors du Carême quand l'orgue doit faire silence. Il doit également composer pour les offices ou les cérémonies et souvent former un enfant à son instrument, préparant relève ou remplacement ponctuel. Dans sa charge apparaissent aussi l'entretien courant et les petites réparations de son gigantesque instrument ; quand le problème est plus grave, le chapitre doit faire venir un facteur d'orgues. L'organiste doit de plus rémunérer son souffleur sur ses gages. Pour l'organiste aussi, une grande variété de fortune existe, entre ceux qui sont titulaires d'une tribune, rémunérés à l'année, ou les simples exécutants gages, faisant par force un autre métier.

Le répertoire et le livre de musique

Si la majorité des offices chantés adopte l'ancien plain-chant pour l'ordinaire, il est bien des circonstances où, pour encadrer les offices, ou même pendant offices ou cérémonies extraordinaires, un répertoire plus récent est offert. La mention de l'exécution d'un *Te Deum laudamus* est fréquente, comme participation de l'Église à un cérémonial de la monarchie. Cette ancienne prière collective peut être simplement récitée, ou psalmodiée, comme chantée et accompagnée de toutes sortes de styles musicaux. Mais jamais son compositeur n'est cité. Pourtant entre les *Te Deum* composés en

France à la fin du XVI^e siècle – Roland de Lassus (1568), Claude Le Jeune (1606), ou Eustache du Caurroy (composé avant 1609, mais imprimé en 1636 seulement) – et ceux d'Annibal Gantez (1661), Marc-Antoine Charpentier (son premier est de 1672), Jean-Baptiste Lully (1677) et Michel-Richard de Lalande (1684), il dut s'en écrire pour le premier XVII^e siècle ? Guillaume Bouzignac, dont la renommée se cantonnait au sud de la Loire, en composa un : aurait-il été le seul de ce demi-siècle ?

Il faut noter, particulièrement à Paris, que les églises ne sont pas seules à produire des musiques savantes, messes et motets : des couvents possèdent leur propre musique. Il se produit au cours du XVII^e siècle une évolution des usages et des goûts conduisant les amateurs à se rendre à certains offices réputés pour la belle musique contemporaine qu'ils produisent ; comme on irait aujourd'hui au concert. Ainsi à Paris un public nouveau court-il aux *Leçons de Ténèbres* de la Semaine Sainte données aux Feuillants, ou à des représentations musicales à Saint-Jacques de l'Hôpital. Pour Annecy, c'est le collège chappuisien qui attire le public et appelle des musiciens d'Église en renfort, en organisant des pièces de théâtre et des comédies en musiques, montées et représentées par ses élèves.

Mais dans les églises, quelles compositions sont jouées quand le clergé décide de sortir du répertoire quotidien du plain-chant ? Cette information qualitative est rarement donnée par les sources. La plupart des compositions de messes et motets effectuées par les maîtres de musique et organistes locaux sont restées manuscrites et sont perdues, et donc ignorées. Laurent Guillo n'a pas trouvé dans les sources de musiques polyphoniques données dans les églises lyonnaises au XVII^e. Certes, la primatiale Saint-Jean s'interdisait toujours la musique polyphonique, mais d'autres églises employaient un organiste ou un maître de chapelle. En revanche de nombreuses liturgies en plain-chant ont été imprimées, ainsi que des méthodes de plain-chant, auxquels il faut ajouter des *Cantus diversi*, petits recueils destinés aux laïcs, contenant des pièces en plain-chant extraites du graduel⁵⁵. On dispose quand même à Carcassonne d'un livre de messes et magnificats de Roland de Lassus, d'un cahier de magnificats et de plusieurs livres de messes, passions, motets et *Leçons de Ténèbres*. Il n'y a guère qu'à Annecy où les documents conservés ont permis l'établissement d'un riche inventaire de la musique de la collégiale⁵⁶. Il apparaît ainsi que Palestrina et Lassus y étaient chantés et que, à la différence de Turin, les musiciens d'Annecy interprétaient les maîtres français Du Caurroy, Aux Cousteau, H. de Fontenay, H. Fremart, Titelouze et Bouzignac, alors qu'ils ignoraient les compositeurs espagnols. Au Mans, le clergé achète à Paris des partitions de *messes en musique*. Les inventaires donnent rarement le détail de ces livres de musique – même en 1793, pour leur saisie – et les manuscrits ne sont pas enregistrés. Il ne reste pour cette ville que des messes de Du Mont (1610-1684) et de Gilles (1668-1705), tous deux joués partout dans le royaume tout au long du XVIII^e siècle. Comme ailleurs, les traces des compositeurs locaux ont disparu, sauf un motet *Ad te Domine Clamabo* – sauvé par Brossard – de Louis Bouteiller et une messe d'Innocent Boutry.

Musiques de la ville et musiciens indépendants

Circonstances et commanditaires

Les occasions de jouer sont très nombreuses et souvent semblables d'une ville à l'autre. La musique sonne dans les rues et les places urbaines au rythme des célébrations civiques pour des événements locaux ou pour le monarque, pour des manifestations festives ou commémoratives tenues par des organisations intermédiaires – métiers, quartiers –, ou à l'initiative de particuliers – considérables ou modestes – et souvent pour des événements familiaux. Les autorités d'Aix ont ainsi organisé 30 *entrées* pour le seul XVII^e siècle.

55 Laurent Guillo, « Profane ou sacrée : La musique à Lyon au XVII^e siècle à travers éditeurs, libraires et collections ». *Revue de la Bibliothèque de Lyon* ; N°6, 1er trimestre 2003, p. 9-15, BM Lyon, cote : 956076, Lyon, 2003.

56 Norbert Dufourcq, « Un inventaire de la musique religieuse de la collégiale Notre-Dame d'Annecy, 1661 », *Revue de musicologie*, vol. XLI, juillet 1958.

Des contrats sont passés par les autorités municipales avec les différents corps de métiers nécessaires au faste et au décorum éphémère des grandes fêtes (charpentiers, peintres, artificiers, musiciens, etc.) quand les commanditaires sont des pouvoirs publics ou de grands personnages. Notons que la séparation, tentée pour la clarté de l'analyse, entre le religieux et le profane ne correspond naturellement pas à la réalité de l'Ancien Régime. Qu'il s'agisse de la Fête-Dieu, ou du carnaval, fêtes et cérémonies publiques sont réglées par les échevins ou les consuls et, si leurs moyens sont suffisants, ils s'efforcent d'y déployer magnificence et esthétique baroque, garantes de leur succès populaire. Les contrats consulaires passés pour la réunion des États de Languedoc incluent l'organisation des messes et la prise en charge des musiciens qui les animeront.

Concernant les initiatives privées – principalement les bals – si l'on trouve trace de l'embauche de groupes de joueurs d'instruments pour les bals de l'élite, les bals des fêtes familiales des milieux modestes quant à eux mobilisent généralement sans contrats les musiciens nécessaires qui échappent ainsi au chercheur. Le bal public s'ajoute à ces initiatives vers la fin du XVIII^e siècle.

D'autres initiatives privées, marchandes, font leur musique. Les spectacles de théâtre sont l'occasion de donner de la musique et de la danse, car les pièces intègrent alors ces différentes formes. Les troupes ambulantes ont souvent, en plus de leurs acteurs, une base de quelques musiciens. Mais les représentations nécessitent parfois l'embauche de renforts locaux. L'essor du théâtre et de la musique ont souvent partie liée car, en plus des parties musicales de certaines pièces, les troupes itinérantes offrent également des prestations musicales, comme le rappelle, pour le XVIII^e siècle, Joëlle-Elmyre Dousot⁵⁷ :

Il est à remarquer que la plupart des troupes ambulantes voulaient jouer à la fois la comédie, la tragédie et les pièces à musique à la mode, ce qui exigeait des acteurs des talents très divers et que souvent ils ne possédaient pas.

Ces recherches nous font ainsi connaître les musiciens, les occasions de faire de la musique dans la ville, mais ce n'est qu'exceptionnellement qu'on sait précisément quelle musique est jouée. Les autorités de Rennes, pour l'ouverture de la session des États de 1689, ont fait représenter *Atys* de Lully (créé en 1676) ; mais une information de ce type est rare pour le XVII^e siècle. Quand des institutions se créent qui annoncent un concert et son programme, l'information qualitative est donnée, mais cela ne concerne que la fin du XVIII^e siècle.

Quelle organisation du métier ?

Dans quelle mesure la Ménestrandise parisienne réussit-elle à concrétiser sa vocation à régir tous les musiciens du royaume de France ? La situation est partagée. Certaines villes disposent de preuves de la présence et du rôle d'un lieutenant du roi des joueurs d'instruments. Ainsi à Moulins est avérée la présence successive de trois lieutenants qui dirigent le métier de 1575 à 1707, avec néanmoins une longue carence de 50 années (1628-1680). En la personne de Louis Guirimand, Aix est également pourvue d'un lieutenant, mais à compter de 1678 seulement. Dans ces deux cas, les joueurs qui achètent cette charge au *roi* sont déjà aisés et en tirent bon profit. C'est qu'une partie des droits d'admission à la maîtrise et des amendes des contrevenants leur revient. La Ménestrandise opère également à Tours et Orléans. En revanche, elle n'a pas pris pied au Mans et ne semble pas plus présente en pays d'Aude. Pour autant, les musiciens de ces villes ne sont pas dépourvus de structure collective locale. Il est des cas, comme à Lyon, où des tentatives d'implantation de la Ménestrandise provoquent de nettes résistances. Plusieurs tentatives de la Ménestrandise sont opérées pour s'établir à Lyon dès 1422, puis en 1517 et 1572 : ces *lieutenants* ou leur représentant perdent leur procès et doivent abandonner. Au XVII^e siècle deux autres tentatives sont connues : celles du *roi* Louis Constantin en 1625, puis celle du *roi* Guillaume Dumanoir en 1657 qui délègue pour lieutenant Pierre Raymond dit La Violette, maître joueur d'instruments de Lyon. Elles aboutissent également au procès et à l'échec⁵⁸.

57 Joëlle-Elmyre Dousot, *Musique et société à Dijon au siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 55.

58 Georges Tricou, « Les Musiciens Lyonnais et le Roy des violons ». *Revue Musicale de Lyon*, vol. 1, 1903-1904, p. 148-150.

Joueurs d'instruments et maîtres à danser

Les recherches qui embrassent plus d'un siècle identifient une centaine de musiciens professionnels, comme dans l'Aude ou à Rennes, alors que Moulins, avec guère plus de 10 000 habitants, en livre près de 200 au XVII^e siècle, certes mis au jour par une recherche systématique dans les registres paroissiaux et les fonds notariaux. C'est cependant considérable, quand l'étude de Vallas, qui rappelle que les *bandes de violons* sont bien actives depuis le XVI^e siècle, dénombre 200 musiciens à Lyon pour le XVIII^e siècle qu'il étudie. Si Sylvie Granger en totalise 1 000 pour Le Mans, c'est que son étude couvre 250 années. Avec la capitale du royaume, qui cumule les institutions de la musique du souverain et celles de la ville, on change d'échelle ; c'est pourquoi Catherine Massip donne le nombre conséquent de 836 musiciens trouvés sur seulement 20 années d'étude. Pour ces premiers cas, il s'agit du total des musiciens trouvés, et non de ceux qui exercent à un moment donné.

L'estimation des joueurs d'instruments actifs sur une même période – l'année ou la décade – est plus délicate à obtenir. On en dénombre 20 à 30 par décade à Moulins, 50 au Mans. Aix-en-Provence aurait compté entre 6 et 11 musiciens actifs en simultané au cours du premier XVIII^e siècle. Il y en avait 19 en 1695, mais la population générale de cette ville décroît sévèrement ensuite : 30 000 habitants en 1695, 18 000 en 1741. Certes, Aix en mobilise bien davantage en fait, puisque coexistent en quasi permanence une « grande bande de violons » (9 joueurs) et une « seconde bande de violons » (7 joueurs). Ce résultat découle sans doute du choix de C. Jeanselme de privilégier les sources fiscales pour le repérage de ses musiciens. Grâce aux seules sources fiscales également, J.-E. Doussot constate à Dijon l'activité simultanée de 15 à 34 musiciens, laïcs et d'Église confondus, au cours du siècle des Lumières.

Ces musiciens professionnels ne sont en rien un ensemble homogène. D'abord, pendant la majeure partie du XVII^e siècle, ils cumulent le plus souvent compétence et pratique de joueur d'instruments et de maître à danser, sauf au Mans où ces deux spécialités apparaissent distinctes. Pour enseigner la danse, ils utilisent leur connaissance de la musique à danser et, comme instrument, un *poche*, ou *pochette* – violon de caisse si étroite qu'il tient dans la partie éponyme de leur vêtement. Ce n'est que tardivement dans le siècle que les sources font apparaître quelques maîtres à danser spécialisés. C'est au même moment qu'à Paris se déroule le conflit entre ces maîtres à danser et l'organisation des joueurs d'instruments qui les englobait, la Ménestrandise. En cette fin de siècle, ces maîtres de danse spécialisés sont peu nombreux dans chaque ville : c'est que la demande de cours particuliers demeure limitée aux élites et n'augmentera qu'au XVIII^e siècle. L'étude de Moulins en dénombre seulement sept pour sa durée totale, alors qu'au siècle suivant Aix bénéficie en continu de 3,5 maîtres de danse en moyenne.

Nous trouvons-nous devant un métier purement masculin ? Quelques cas existent pour contredire ce fait dominant. Si, au Mans, Sylvie Granger a trouvé 31 musiciennes, c'est surtout parce qu'elle a englobé le XIX^e siècle en son étude ; siècle qui, pour les leçons à domicile, voit, dit-elle, « la robe remplacer la soutane ». Elle a toutefois trouvé deux femmes organistes au XVIII^e siècle. Le Mans n'a d'ailleurs pas l'exclusivité des femmes organistes : d'autres sont connues à Paris dès le XVII^e siècle⁵⁹.

Il n'était pas cependant interdit aux femmes de jouer de l'orgue dans les églises, seulement d'y chanter. Ainsi on trouve trace des premières femmes organistes dès le XVII^e siècle : Marguerite Thierry, née vers 1650, auteur d'un Livre d'orgue ; Marie Racquet née vers 1634, organiste du couvent parisien des Filles de la Croix vers 1660 et sa sœur Charlotte-Cécile, née en 1644, organiste (vers 1670) de l'Abbaye de Longpré ; Mlle Desruisseaux imposée en 1695 aux rôles de la Capitation comme organiste ; Mlle Dudouet, organiste de l'Hôtel-Dieu de Paris en 1690... Comment se sont-elles formées ? Soit auprès de leur père, lui-même déjà musicien, soit encore auprès d'un professeur particulier, mais non dans les maîtrises.

Pour la part féminine des professionnels de la musique, la rareté suprême concerne la composition musicale. Hormis la claveciniste et compositrice Élisabeth Jacquet de La Guerre (1667-1729),

⁵⁹ Site *musimem.com*, Denis Havard de La Montagne, *Les femmes et la musique – Le XVII^e siècle* (1993). URL : <http://www.musimem.com/femmes.htm>, (consulté le 27-12-2014).

bien intégrée à la Cour, et la quasi inconnue M^{lle} Dauvergne de Beauvais composant au XVIII^e siècle⁶⁰, quelle musicienne a laissé renommée et compositions ?

Faut-il juxtaposer à ce groupe de musiciens indépendants les employés permanents des villes qui assurent avec le renfort de leur instrument les fonctions de crieur de nouvelles, d'alerte de la cité, d'escorte des consuls ? C'est incontestablement un débouché pour qui pratique au plus petit niveau un instrument qu'il leur a fallu apprendre un peu. Ainsi la ville d'Aix rémunère-t-elle annuellement quatre trompettes et un tambour-major, permanents qu'elle renforce ponctuellement de plusieurs tambours, fifres et tambourins, ainsi que de deux troupes de danseurs, quand les circonstances le nécessitent.

Pratiques professionnelles et association en *bandes de violons*

Les musiciens de la ville jouent individuellement. Ils sont généralement multi-instrumentistes. Au minimum, ils jouent de leur instrument dans toutes les tessitures, chaque famille d'instruments possédant toute la gamme de modèles, du plus grave au plus aigu – basse, taille, dessus –, classés à la manière des voix humaines. Bien souvent, ils savent jouer de plusieurs familles d'instruments, tant à cordes qu'à vent, à anche ou à embouchure. Ils donnent aussi des cours particuliers à des adultes, ou à des enfants de la haute société, quand ils le peuvent, comme le font aussi leurs collègues d'Église.

Cet exercice individuel du métier ne suffit pas à répondre à toutes les circonstances. La majorité des appels des commanditaires vise à mobiliser un groupe de musiciens, aussi ces derniers s'organisent-ils fréquemment en *bandes de violons*. Sous cette appellation se forment des groupes de joueurs de violons, flûtes et hautbois. À cette fin, une association se constitue devant notaire, sous deux formes : soit un musicien assume la direction et ce chef signera en nom collectif les contrats d'embauche ponctuelle, puis recevra les gages pour le groupe, soit il s'agit d'une association de pleine égalité où tous les joueurs signent chaque fois qu'il le faut. La fouille des actes notariés a fourni de nombreuses constitutions de ces bandes de violons. On trouve 89 de ces contrats à Narbonne et Carcassonne en 30 ans, mais, étrangement, plus rien après 1630. À Moulins, au contraire, les 20 associations avérées relèvent en majorité des années 1660-1680 ; et elles regroupent 20 % des joueurs identifiés, parmi lesquels 75 % savent signer. Aix, ville plus considérable, connaît – on l'a vu – l'existence simultanée et durable de deux bandes de violons. De 5 à 7 joueurs – c'est l'effectif le plus fréquent dans la majorité des villes – se lie pour une durée qui tend à diminuer : de 4 ou 5 années au début du XVII^e siècle, les contrats évoluent en général vers l'année unique.

Le Mans fait figure d'exception, quand les sources utilisées ne dévoilent pas l'existence de ces bandes. Sylvie Granger fait l'hypothèse que la ville échappant à la Ménestrandise, les accords, tant d'apprentissage que d'association, seraient demeurés oraux.

On connaît le fonctionnement de ces groupes à la lecture des contrats notariés. Le groupe s'impose des exigences nombreuses : si le joueur d'instruments appartient à une bande, il n'accepte pas de contrat en dehors d'elle. Les *réunions* – nous dirions aujourd'hui les répétitions – sont obligatoires, de même que la participation à chaque prestation, même si elle se déroule hors la ville, dans la campagne environnante, voire dans une autre ville. Des amendes sont prévues, quantifiées, pour tout manquement à ces règles. De même, qui rompra le contrat avant terme, devra verser une indemnité tarifée de dédit à ses collègues. Pourquoi tant de détails contraignants : prévention avisée face à l'individualisme des musiciens alors que la pratique et la solidarité de groupe est une régularité sociale de l'Ancien Régime, ou imprégnation d'une culture du juridisme et répétition de contrats types par les notaires ? Pour Le Mans, en revanche, le contrat installe généralement des règles d'égalité et de solidarité. Le plus souvent, mais pas toujours, les revenus glanés au cours du contrat sont

⁶⁰ Ses compositions *Le Réveil heureux. Cantatille avec accompagnement*, Paris, 1757 et *Les Songes heureux et malheureux...*, 1760, Paris, sont visibles sur le site *Gallica*.

répartis à parts égales et, en cas de maladie, le musicien empêché de jouer reçoit quand même, pendant un certain temps, sa part des gages.

Caractères du groupe social des musiciens

Les études consultées ont livré des connaissances sur la réalité sociale de ce milieu. La mobilité géographique des musiciens semble très variable. Pour Moulins 25 % des musiciens rencontrés sont attestés pour un passage unique, ce qui n'empêche pas une certaine instabilité ou mobilité pour tous les autres qui s'établissent ou sont autochtones. Alors qu'au Mans la proportion est inversée : la part des forains atteint 60 %. Ce milieu des musiciens est en fait toujours hétérogène et voit cohabiter stabilité et nomadisme. Pour une même ville on peut établir la continuité de présence de familles de musiciens qui établissent de fortes lignées locales, en même temps qu'on enregistre d'importants phénomènes de migration ou de vicariat.

L'étude de l'habitat de ces musiciens est présente dans plusieurs recherches. Mais, pour donner des résultats précis, il faut qu'elle soit systématique, comme pour Moulins où 75 % des adresses des logis de musiciens sont connues et dont 21 % sont propriétaires, ou pour Le Mans dont les $\frac{2}{3}$ des musiciens fixés dans la ville sont locataires.

Dans la cité, le repli du groupe sur lui-même est une tendance dominante, mais l'importance de ce caractère varie selon les villes. En pays d'Aude 60 % des musiciens sont fils de musiciens. Si l'on remarque toujours de solides dynasties familiales de musiciens locaux, la fréquence des successions filiales est moins forte ailleurs. Partout, sauf au Mans, l'endogamie domine, sans être totale, et les témoins aux mariages sont aussi musiciens. Quand elles sont connues, les dots des mariées illustrent la place du groupe en même temps que la variété de niveau de richesse en son sein. À Paris, la masse des musiciens les plus pauvres épouse avec une dot inférieure à 500 livres, alors que celles obtenues par les maîtres de musique vont de 1 200 à 2 000 livres.

Dans ce groupe des joueurs d'instruments, le métier unique domine – 86 % pour Moulins – mais il ne permet souvent que de vivre chichement. Une petite partie de ces musiciens exerce un autre métier, sans que l'on sache toujours lequel sert de revenu complémentaire, ni dans quelle évolution professionnelle ces musiciens s'inscrivent. Ainsi toute une part des musiciens peut échapper au regard du chercheur, quand ceux qui pratiquent une double activité, souvent les plus modestes, se décrivent dans les actes notariés ou les registres de mariage par leur autre métier. Il en va de même quand les plus aisés se désignent devant notaire par la nouvelle qualité obtenue par l'achat d'un office, souvent petit, mais plus prestigieux que l'état de joueur d'instruments.

La formation musicale

Comme les autres facettes des connaissances réunies sur les musiciens, celle de la formation est mieux connue sur les plans juridique, financier et quantitatif que sur celui du qualitatif, du contenu de la formation.

Même si les deux mondes de musiciens ne sont pas sans produire croisements et échanges, leur formation initiale diffère. Le musicien au service des églises s'est généralement formé dans une psallette, où, enfant, il a fait son instruction et dont on a déjà vu le fonctionnement. Le musicien de la ville a connu l'apprentissage auprès d'un joueur d'instruments *maître*.

Le musicien en exercice souhaite que son fils aîné, ou un plus jeune, apprenne son métier pour l'épauler avant de prendre sa suite. Mais le métier exige quelque disposition favorable, sans laquelle l'apprentissage ne suffira pas à former un musicien assez habile pour gagner sa vie. Il est donc des maîtres, déçus par le manque d'oreille ou de doigté de leurs fils, obligés de chercher un successeur plus largement dans leur famille, voire en dehors d'elle, et à prendre un apprenti pour le former complètement.

Les candidats à cette profession venant du dehors du monde des musiciens ne manquent pas. Le monde des petits artisans des métiers mécaniques et petits paysans fournit ces futurs musiciens. Tous les fils ne peuvent pas reprendre le métier du père. Les parents espèrent peut-être aussi, en plaçant un enfant auprès d'un maître de musique, que son futur métier lui fournira une situation améliorée par rapport à son milieu d'origine. Pour cet apprentissage, un contrat est établi devant notaire. On en trouve 30 dans l'Aude, 19 à Moulins (sur un total de 188 de divers métiers). Le maître prend l'enfant en pension complète pendant plusieurs années. La durée de l'apprentissage est très variable. D'un côté il y a la référence aux règles de la Ménestrandise, comme à celles de la coutume locale. Mais jouent aussi l'âge, l'état initial de connaissance et l'objectif de l'apprenti, lequel peut vouloir tout apprendre, ou simplement bénéficier d'un complément de formation, comme pour un adulte qui souhaite se faire un métier d'appoint ou même se reconverter. Ainsi les contrats d'apprentissages couvrent des durées qui s'étalent de 8 mois à 4 ans ; celles de 3 à 4 ans semblant les plus fréquentes.

Le contrat signé prévoit devoirs et compensations des parties. Le maître prend l'enfant en pension complète et s'engage à rendre l'apprenti capable de jouer de son instrument, le plus souvent du violon. Il s'engage à lui transmettre toutes ses connaissances, mais – les formulations sont ambiguës – rares sont les engagements à « enseigner la musique ». Pour les compensations attendues par le maître, il est des différences, sans doute liées aux traditions régionales. Le paiement en monnaie semble fréquent à Moulins, Narbonne et Carcassonne, et oscille entre 40 et 100 livres. Mais pour 1/5 des cas à Narbonne, le père s'entend avec le maître pour le rémunérer en nature, sur une base de troc avec sa propre production. À Aix, le père paye le maître, sauf si l'apprenti s'engage à jouer dans la bande du maître. Pour Rennes et Le Mans, l'information manque. Mais à Paris, le placement en apprentissage se fait généralement sans débours, sauf si le maître est réputé. Signées ou non, les compensations promises semblent aussi être complétées par quelques tâches de serviteur exercées par l'apprenti, ou, lorsque sa qualification acquise le rend possible, par des prestations musicales effectuées gratuitement par l'apprenti jouant en renfort du maître. Le contrat peut enfin prévoir qu'une fois la formation achevée, le maître achètera un instrument au jeune musicien – on en trouve à partir de 15 livres en pays d'Aude – ou lui fournira un pécule pour l'aider à commencer sa vie professionnelle.

Dans le cas où l'apprenti est le fils du maître – 25 % des cas en pays d'Aude – un contrat est également établi. L'apprentissage est alors soit plus court, soit poussé jusqu'à l'enseignement de la lecture musicale, ce dernier élément touchant aux limites de l'information qualitative. Ce qui est établi en revanche, c'est que pour un fils de musicien, les frais d'enregistrement pour le passage à l'état de maître de l'ancien apprenti seront moins coûteux, et le jury de *maîtres* à réunir sera moins nombreux.

Les outils des professionnels : instruments et livres de musique

Si quelques rares inventaires après décès de musiciens d'Église ont permis de repérer des instruments, des livres de musique et du matériel destiné à composer, ces mêmes sources restent muettes pour les musiciens indépendants. À Moulins, les 8 inventaires après décès de musiciens trouvés n'ont fourni aucun matériel musical. À part quelques livres, plutôt de religion, trouvés au Mans, dans l'ensemble des villes étudiées, l'intérieur des musiciens semble, quand il est connu, dépourvu d'instrument de musique. Cette absence généralisée déconcerte. Fils ou successeur, quelle raison celui qui prenait la suite du métier, voire celle du logement, aurait-il eu de dissimuler ses instruments de travail ; ou le notaire de les ignorer ?

Le livre de musique est l'autre grand absent des biens trouvés au domicile de ces musiciens professionnels, ce qui constitue une information sur la pratique musicale de ces professionnels.

La plupart des chercheurs estiment que, dans sa majorité, ce groupe a été formé par la pratique, par l'exemple, et a mémorisé son répertoire, sans disposer de partitions qu'il ne saurait d'ailleurs peut-être pas lire. Mais les sources n'ont pas davantage livré d'instruments de musique chez les

musiciens indépendants ; pourtant ils en détenaient. Le doute est donc permis aussi pour la partition. Si l'on accepte que tout le répertoire courant nécessaire à l'animation des bals, des processions et des fêtes diverses pouvait, après l'apprentissage nécessaire, reposer sur la mémorisation et la capacité d'improvisation, quelques pratiques de ces musiciens suggèrent qu'on ne devrait pas trancher trop abruptement en enfermant leur art dans le monde de l'oralité. La pratique du cours particulier ne fait pas obligatoirement rupture sur ce point, à condition de supposer que seuls les musiciens d'Église enseignaient aux particuliers le clavier et la lecture des partitions récentes.

Quelques éléments rapprochent pourtant le professionnel de la partition. On a vu que les échanges, renforts occasionnels, étaient fréquents entre musiciens de la ville et musiciens d'Église. Les violons ou hautbois venant renforcer la psaltes pour jouer motet ou *Te Deum* devaient savoir lire les partitions nécessaires pour cette musique polyphonique plus complexe. Il existe d'ailleurs quelques rares traces des contenus de l'apprentissage auprès d'un maître qui semblent bien indiquer parfois une volonté de savoir la lecture musicale ; même l'écriture musicale semble en effet réservée aux membres des psaltes. Ainsi à Narbonne, pour ce cas où les apprentis sont adultes :

Ce dernier [Pierre Vaissier] s'était associé en 1620 avec un autre musicien de valeur, Louis Molinier, pour apprendre à jouer de divers instruments et à danser. Aujourd'hui il s'engage à enseigner aux frères Baret « la musique à livre ouvert jusqu'à ce qu'ils sachent dire [*lire ?*], jouer et tenir leur partie », contre la somme de 14 livres.⁶¹

À Moulins, sur les 19 contrats d'apprentissage trouvés par Jean-François Heintzen et qui concernent la musique de danse ou le violon, il en est un où il s'agit « d'apprendre la musique ».

Ajoutons l'observation faite à Paris par Catherine Massip. L'accès à la compagnie des *Violons du Roy* constituait un espoir de débouché et de promotion pour les meilleurs des joueurs d'instruments de la ville. Auraient-ils été admis dans ce groupe jouant les musiques savantes les plus complexes sans capacité à lire les partitions utilisées ici ? Enfin, lorsqu'au XVIII^e siècle, surgissent les groupements d'amateurs de musique savante – les *Académies du Concert* – les modalités en diffèrent selon les villes, mais le plus souvent on y voit cohabiter les amateurs de l'élite locale avec le renfort de maîtres de musique de la ville. Ces derniers, qui prendront progressivement l'appellation de *symphonistes*, devaient bien avoir la capacité de lire leur partie pour jouer les œuvres contemporaines du Concert.

On retrouve à travers ce questionnement lié au type et au niveau de formation musicale la vraisemblable grande hétérogénéité du monde des musiciens professionnels. De nettes différences de revenus, de formation musicale et de compétence devaient exister entre le simple violoneux de rue, le joueur d'instruments talentueux qui constitue une bande de violons avec ses meilleurs confrères de la ville, le maître de musique qui forme son apprenti et donne des leçons chez les particuliers, et enfin le symphoniste jouant le meilleur répertoire des Concerts.

Les autres métiers nécessaires à la vie musicale

Les facteurs – les *faiseurs d'instruments* – réalisent le premier de ces métiers, dont les acteurs restent difficiles à identifier. Ces artisans ne relèvent pas de la Ménestrandise et leur métier s'organise dès le XVI^e siècle de manière indépendante. Sauf à Paris où, au milieu du Grand Siècle, une cinquantaine de ces faiseurs ont pignon sur rue, la situation la plus fréquente avant le second XVII^e siècle, sauf pour les rares facteurs d'orgues, est celle d'artisans qui travaillent un matériau et fabriquent avec lui nombre d'articles dont, secondairement, des instruments de musique. Ainsi à Moulins comme à Aix, ébénistes, tourneurs sur bois et chaisiers fabriquent les flûtes, tabletiers et marqueteurs font violes et violons, ferronniers, chaudronniers ou forcetiers réalisent les instruments de cuivre ou laiton. La spécialisation de ces artisans dans la facture d'instruments, à Aix comme dans les différentes villes des provinces, ne semble guère se produire avant les années 1750.

Il faut aussi fabriquer des cordes en boyau pour le grand nombre de violes et violons de la ville ; ainsi que fournir les peaux animales nécessaires aux tambours. Les métiers de la boucherie et de la

61 Jean-Louis Bonnet, *Bouzignac...*, op. cit., p. 22.

tannerie jouent donc un rôle dans la fabrication des instruments de musique en fournissant certains des matériaux nécessaires. Il arrive qu'en ce secteur une spécialisation plus prompt soit décelable, comme à Aix où exercent simultanément trois fabricants de cordes de violon dès la fin du XVII^e siècle. Mais les recherches sur ce point précis sont rares.

Copistes ou imprimeurs de partitions, libraires ou marchands ambulants de livres sont-ils nécessaires aux musiciens ?

La réponse est plurielle et dépend de chaque catégorie. Les inventaires après décès n'ont pas trouvé de ces livres chez les joueurs de violons et autres professionnels indépendants. En revanche, ce livre existe bien dans les bibliothèques des églises – ou bien les partitions manuscrites – ainsi que dans quelques bibliothèques de riches amateurs mélomanes. Quand émergeront les Académies de Musique, viendra l'usage des partitions imprimées ou copiées. Il est au moins une bibliothèque d'académie – celle de Lyon – qui est sauvée et confirme la possession et l'usage de partitions, avec toutes les parties nécessaires à chaque exécutant. Il faut donc que des achats aient lieu chez le libraire et imprimeur du lieu, ou bien que des marchands ou colporteurs apportent ou fassent parvenir ces livres produits en d'autres villes. Sauf pour Lyon, il est assez peu d'informations détaillées dans les recherches examinées.

Le monde des musiciens amateurs

Dans les ouvrages examinés, cette question est fort peu étudiée pour le Grand Siècle, mais elle est davantage présente pour celui des Lumières, comme dans les recherches menées pour Aix et Lyon.

En Provence, la noblesse parlementaire du XVII^e siècle, qui utilise ses hôtels pour danser, déclamer ou faire de la musique, se transporte pour son nomadisme saisonnier en ses demeures de campagne pendant les vacances parlementaires de juin à octobre, pour y reproduire les mêmes loisirs. Ces aristocrates danseurs, poètes et musiciens ne se satisfont plus de ces pratiques en leurs domiciles et, en 1719, fondent une Académie de Musique. Cette nouvelle vie collective de la musique prend initialement la forme de concerts privés, dont l'organisation est autofinancée, et se déroule dans une salle de jeu de paume, ou bien dans une salle de la municipalité⁶².

À Lyon, c'est en 1700 que débute la première société savante, l'Académie des Sciences et Belles-Lettres, puis au XVIII^e siècle, ce sont deux académies de musique qui sont constituées. L'Académie Royale de Musique est fondée en 1688, consacrée surtout aux ouvrages lyriques. Elle ne disposera d'une salle spécialisée qu'en 1756. La seconde est l'Académie des Beaux-Arts et du Concert, née en 1713. Elle offre parfois des conférences sur la musique ou les arts appliqués. Ses exécutants sont d'abord les amateurs issus de la noblesse ou de la bourgeoisie. Mais à partir de 1736, ce sont surtout des professionnels qui exercent dans les deux académies. Les chœurs ne sont pas directement connus, mais renseignés de 1724 à 1764 par la participation des choristes de l'Académie Royale de Musique et du Concert à la cérémonie du 8 août du « Vœu du Roi » en l'église du Grand Collège de la Trinité, dédiée à la santé du monarque ; ces chanteurs sont 28 en 1729. Ces groupes de musiciens sont dirigés par des chefs - les *batteurs de mesure* – qui sont issus des bons musiciens de la compagnie ou sont compositeurs ou professeurs de musique⁶³.

Ces Académies ne concernent que le XVIII^e siècle, aussi est-ce pour ce temps que leur étude peut donner des indications sur le répertoire qui y était joué, comme pour celle de Lyon⁶⁴ :

C'est par un rapide bilan que nous voulons clore ce survol de l'activité musicale lyonnaise au XVIII^e siècle. Il nous permettra d'apprécier les similitudes, dans l'évolution générale de la musique, sur le plan national et sur le plan local, avec un développement et une ascension dans les programmes de la musique instrumentale et des formes qui vont atteindre leur équilibre

62 Christiane Jeanselme, *L'Académie de musique d'Aix-en-Provence sous l'Ancien Régime*, in La musique dans le Midi de la France, Tome I. XVII^e-XVIII^e siècles, Actes des Rencontres de Villecroze, 5 au 7 octobre 1994, réunis par François Lesure, Klincksieck, 1996, p.71-105.

63 Paulette Cleyet-Faure, *L'activité musicale lyonnaise au XVIII^e siècle*. In Aspects de la musique baroque et classique à Lyon et en France, Daniel Paquette (dir.), Lyon, Éditions À Chœur Joie & Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 37-52.

64 Paulette Cleyet-Faure, *L'activité musicale lyonnaise...*, op. cit.

définitif avec le classicisme viennois : sonate, concerto, symphonie, musique de chambre ; puis dans le domaine du théâtre lyrique, un remplacement progressif, bien que leur disparition ne soit jamais totale, du motet à grand chœur et de la grande tragédie lyrique française, par l'ariette et la cantatille à voix seule et B.C. ou encore par l'extrait d'opéra-ballet et surtout d'opéra-comique, qu'il soit de Dauvergne ou de Monsigny, de Philidor, de Grétry ou même de J.J. Rousseau dont le *Devin du village* sera proposé plusieurs fois aux Lyonnais, notamment en 1768.

La querelle des Anciens et des Modernes s'éteint progressivement avec le triomphe des Modernes, notamment sous la forme d'un spectacle musical, l'opéra-comique, qui renouvelle ses thèmes et ses personnages, et s'appuie sur l'étude d'une classe sociale dont la Révolution, maintenant proche, affirmera la temporaire libération.

La même étude établit que ces amateurs jouaient grâce à des partitions conservées à la bibliothèque du Concert, ce qui suppose leur achat à Lyon, Genève ou Paris, mais qui permet aussi d'en déduire le nombre de joueurs pour ces œuvres⁶⁵ :

(...) le texte musical est noté sur deux portées ou trois, émaillées de quelques détails d'instrumentation concernant probablement les parties les plus importantes et non les doublures de ces parties : violon et B.C., hautbois, bassons et violons, flûtes allemandes, et parfois, le nombre de parties requises pour l'exécution. Cela s'échelonne de 45 parties pour le motet de J. Ph. Rameau, *In convertendo*, à 148 pour les *Fêtes de Tempé* de M. Dauvergne. (p. 41)

Comment ces nobles amateurs de musiques ont-ils appris la technique de cet art ? Le passage des jeunes en collège répond largement à la question. Si les filles de l'aristocratie aixoise sont formées aux couvents des Ursulines et des Visitandines, on ne sait si elles y apprennent davantage que le chant liturgique. En revanche, les fils de l'élite aixoise qui se forment au Collège Royal Bourbon, tenu par les Jésuites, trouvent là une formation musicale indéniable. Car les Jésuites intègrent au programme de formation de ces jeunes gens la production de pièces de théâtre associant musique, poésie et danse. Dès 1560, le chant y est enseigné par un musicien laïc. Cet enseignement n'est plus mentionné par la suite, mais il pourrait s'agir d'une pratique poursuivie par les Jésuites et dissimulée après son interdiction. En effet le père Maggio, visiteur du général de la Compagnie, avait fait interdire en France cet enseignement en 1587 ; interdiction entérinée, sauf pour les cantiques, dans le *Ratio Studiorum* de 1599⁶⁶. À Lyon aussi des Jésuites célèbres travaillent et enseignent au collège de la Trinité, qu'ils ont repris aux protestants en 1565, éduquant les jeunes bourgeois et les jeunes nobles par tous leurs savoirs y compris celui de la musique. Les Jésuites publient des hymnes destinées à être chantées au catéchisme et divers recueils de cantiques. Pour ses cérémonies propres, le Collège organise des séances de théâtre et des ballets en musique interprétés par ses élèves. Des dizaines de livrets sont publiés à cet effet. Le Collège Godran, ou Collège des Jésuites (1587) de Dijon, accueille gratuitement toutes les classes sociales. Il enseigne la musique sans que ce soit obligatoire et pratique la même pédagogie de spectacles de théâtre et ballets que dans les villes précédentes. Pour la *Rome des Alpes*, une vie théâtrale et musicale semblable paraît animer le collège chappuisien et former ainsi la jeunesse locale de l'élite d'Annecy.

Les autres études, centrées sur les musiciens professionnels, n'ont guère abordé cette dimension. Aussi, quand surgissent en ville, sous forme d'institutions nouvelles – *Académie du Concert* ou autre – des collectifs de musiciens amateurs, on ne connaît pas le processus qui les a conduits de la musique entre soi, avec amis ou relations, en chambre ou au château, à la musique au jeu de paume ou dans une autre salle, devant un public encore confidentiel, mais élargi. Pourtant le processus de création des *Académies du Concert* est général et assez synchronisé. Un premier frémissement se produit à la fin du Grand Siècle :

- 1661 : Paris & la Cour, *Académie royale de danse* ;
- 1662 : Rouen, création de l'*Académie du Concert* ;
- 1669 : Paris & la Cour, *Académie d'opéra en musique et vers français* ou Opéra ;
- 1670 : Orléans, création de l'*Académie du Concert* ;
- 1672 : Paris & la Cour, *Académie royale de musique* (Lully).

Ensuite la création d'*Académies du Concert*, ou *Académies de musique* ou *Sociétés de concert* se généralise dans les principales villes du royaume :

⁶⁵ *Id.*, p. 41.

⁶⁶ Christiane Jeanselme, *L'Académie de musique d'Aix...*, op. cit.

- de 1713 à 1720 : Lyon, Marseille, Aix-en-Provence, La Rochelle ;
- de 1721 à 1730 : Béziers, Grenoble, Tours, Dijon, Lille, Nantes, Caen, Troyes, Rennes ;
- de 1731 à 1740 : Clermont-Ferrand, Moulins ;
- et pour les villes déjà évoquées : 1747, Grenoble (nouvelle création du *Concert*), 1764 : création au Mans.

Même si cette liste n'embrasse pas systématiquement l'ensemble du royaume, on voit qu'en ce premier XVIII^e siècle, une nouvelle conjoncture est ouverte pour ce qui est de l'organisation de la vie musicale des élites. Il n'est guère, pour autant, de lumières sur ce qui précède ce tournant.

Comment écrire une histoire de la musique à Grenoble ?

Avec les recherches passées en revue, le contexte général de la vie musicale dans le royaume étant désormais esquissé pour les XVII^e et XVIII^e siècles, ses régularités dégagées, on sait ce qu'il est possible de trouver, de conforter, ou de réfuter concernant la vie musicale de Grenoble. L'absence de recherche globale et de synthèse sur la vie musicale en cette cité ne signifie pas absence de recherches sur la musique ou sur des sujets englobant la vie musicale. De précieux travaux concernant ce thème ont déjà été réalisés et il faut les rappeler.

Les travaux historiques déjà effectués

La curiosité des littéraires et des historiens est ancienne et conduit à étudier l'histoire locale, la vie culturelle, voire musicale, en Dauphiné. En dehors des ouvrages imprimés, notons le rôle dynamique de publication sur ce thème des sociétés savantes et de leur bulletin, démographique et statistique au XIX^e siècle, archéologique et ethnologique au XX^e siècle, vecteurs qui trouvent d'ailleurs leur équivalent à Lyon, et sans doute dans d'autres villes⁶⁷.

Le caractère largement éphémère de la pratique musicale ne facilite pas la recherche sur ce thème, mais la difficulté n'est pas insurmontable. Certains historiens se sont risqués sur des terrains qui à priori laissaient encore moins d'espoir au chercheur, telle l'étude des odeurs de Grenoble sur lesquelles une recherche a été menée à bien par Nathalie Poiret pour sa thèse d'histoire⁶⁸.

La présentation générale de la vie musicale grenobloise la plus directement accessible – en dépit de l'absence de cet ouvrage tant à la BU qu'à la BMG – est le *Dictionnaire musical des villes de province* datant de 1999, et dont l'introduction constitue une belle synthèse nationale sur la question⁶⁹. François Lesure consacre 2 pages à Moulins, 3 à Rennes et au Mans, presque 4 à Grenoble, comme pour Aix-en-Provence, mais 5 à Dijon, 9 à Lyon. Ce qui représente autant la richesse de chacune de ces vies musicales locales que l'état des recherches qui y ont été réalisées.

Pour Grenoble, Lesure reprend de Royer la vie musicale de la collégiale Saint-André, avec la liste des maîtres de musique de sa psallete et la fusion des fonctions d'organiste et de maître en 1658. Mais où trouva-t-il « en 1603 l'exécution d'un ballet de cour, composé par Claude Expilly, avocat au Parlement, le Ballet des six chevaliers. » ?

Pour la musique dans la ville, la réalité des associations de joueurs d'instruments est abordée :

-
- 67 Un exemple de publication pour chacun des 2 siècles : Emmanuel Pilot de Thorey, « Notice historique sur le chapitre de l'église cathédrale de Grenoble », *Bulletin de la société de statistique des sciences naturelles et des arts industriels du département de l'Isère*, 3e série, t. XIV (XXVe de la collection), Grenoble, Breynat, 1889.
Robert Avezou, « Le théâtre à Grenoble, du XVI^e siècle à 1900 », *Procès-verbaux de la Société dauphinoise d'ethnologie et d'archéologie*, Grenoble, 1955.
- 68 Nathalie Poiret, *Des traces odorantes, ou une proposition cartographique des odeurs de Grenoble au cours de son histoire*, thèse EHESS Paris, 1997, 2 vol.
- 69 François Lesure, *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 154-158.
L'article sur Grenoble souffre d'un déficit de relecture : Roussel au lieu de Rousset dans la bibliographie, Robert Farinel au service de Christine de Suède au lieu de Christine de Savoie dans le texte, le *Requiem* de Gilles donné avec le concours de l'Académie en 1726, au lieu de 1752 (cf. Royer, *Musique à Saint-André...*).

La ville entretenait en 1696 une « grande bande », formée de « aubois, bassons et musettes » ainsi que de violons et deux trompettes.

L'auteur mentionne, parmi ces joueurs d'instruments, la lignée et les carrières de Robert et de Michel Farinel, son fils, avec pour ce dernier son rôle de maître de musique à Montfleury et à Sainte-Cécile. Sa citation sur ses compositions de « préludes luthés » montre qu'il a utilisé l'autobiographie de Michel Farinel, texte pourtant guère connu avant l'article de Catherine Massip de 2012.

S'appuyant sur le *Musikalischer Almanach* de Forkel⁷⁰, il évoque la création entre 1719 et 1725 de l'Académie de musique de Grenoble, puis, sans doute à partir de Jalabert, il évoque les difficultés de l'Académie dans ses relations avec le consulat, comme pour trouver un local pour jouer.

Ses dernières informations concernent la venue depuis Lyon et à partir de 1696 de troupes qui ont représenté un opéra d'Henri Guichard en 1696, la comédie *La fée bienfaisante* en 1708 avec danses et musique, et enfin le *Prince généreux ou le triomphe de l'amour* en 1710.

Les deux dernières pages concernent la période allant de 1750 à nos jours. Pour la période qui nous concerne, la bibliographie de ce dictionnaire de François Lesure est la suivante :

- Edmond Maignien, *Les artistes...*, *op. cit.*
- H. Rousset, *Le théâtre à Grenoble...* *op. cit.*
- J.-G. Prod'homme, « Les musiciens dauphinois », *op. cit.*
- François Vermale, « Une société de concerts à Grenoble à la fin du XVIIIe siècle », *Dix-Huitième Siècle*, II, 1914, p. 93-96.
- Louis Royer, *Les musiciens... à Saint-André...*, *op. cit.*
- Dominique Jalabert, « La société des Concerts... », *op. cit.*

Les principaux jalons de la vie musicale de Grenoble sont ainsi déjà posés, mais d'autres avancées vers des connaissances plus précises existent qu'il convient d'examiner par thème.

Les circonstances pour chanter et jouer de la musique

Les circonstances donnant lieu à pratiquer des musiques dans la sphère publique grenobloise, musiques religieuses ou profanes, sont connues de plusieurs manières.

Concernant les cérémonies grandioses qui ont marqué la vie grenobloise au cours des deux siècles considérés, nous disposons d'abord de plusieurs récits de contemporains – Guy Allard, avocat au Parlement (1635-1716), François Boniel, prieur de Treffort, le chevalier de La Baume, Claude-François Ménestrier, jésuite (1631-1705) – lesquels constituent autant de sources pour le chercheur, et c'est bien au titre de sources que nous les examinerons.

L'usage de ces sources nous place cependant en situation contradictoire. Certaines d'entre elles font le récit du déroulement de grandes fêtes grenobloises, civiles ou religieuses, alors que soit leur récit est commandé, imprimé et financé par le pouvoir municipal, lui-même organisateur et payeur des dites fêtes, soit l'auteur est lui-même l'organisateur de ces cérémonies qu'il narre ensuite. C'est le cas pour Boniel, La Baume et Ménestrier. Pourtant, il n'y a pas d'alternative, et nous devons abondamment puiser dans ces sources uniques.

Le problème est de confirmer les sources et de les vérifier. J'avais un maître, Jacques Derogy, qui disait : la source unique, c'est la fin des haricots⁷¹.

Il en ira de même avec certains articles du *Mercurie Galant*, qui rapportent ces mêmes circonstances, et dont la source est parfois une lettre envoyée par le même chroniqueur grenoblois.

Nous disposons ensuite des études généralistes des historiens de Grenoble et du Dauphiné, avec notamment les deux *Histoire de Grenoble* : celle, pionnière, de Prudhomme (1888) et celle, universi-

⁷⁰ Il s'agit probablement de : Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*. Schwickert, Leipzig 1782. [et 1783, 1784, 1789].

⁷¹ Citation longtemps intégrée au générique de l'émission de *France Culture* du samedi matin : *Le Secret des sources*, par Jean-Marc Four. URL : <http://www.fabriquesdesens.net/Secret-des-sources-Comment>.

taire, collective et dirigée par Vital Chomel (1976), plus riche de près d'un siècle de recherches. Viennent ensuite des recherches plus spécialisées, ne portant pas principalement sur la musique, mais incluant cette dimension à leur axe d'étude. Ces travaux universitaires inédits ont fait avancer l'état des connaissances sur les fêtes et réjouissances⁷² à Grenoble, sur les manifestations et l'image du pouvoir royal⁷³ ; ce dernier thème ayant également été l'objet d'un article de l'historien Robert Sabatier⁷⁴.

De tous les aspects qui ont intéressé ces différents auteurs – faste des événements, dimension religieuse ou festive, symbolique et représentation du pouvoir, analyse des fêtes et de leur débauche d'art éphémère baroque du décor – la musique est toujours le parent pauvre et ne s'y trouvent que de rares mais néanmoins précieuses informations qualitatives.

Musiques et musiciens d'Église

Paroisses, cathédrale et collégiale

Étrangement au vu d'une population d'environ 10 000 habitants vers 1600, la capitale du Dauphiné ne dispose que de deux paroisses. La première est constituée par l'association des églises Saint-Hugues & Saint-Jean, couvrant la ville close ; la seconde, rive droite et longtemps *extra muros*, est Saint-Laurent, initialement église funéraire. Curieux duo d'églises que celui formant cette paroisse *intra muros* dont la première, Saint-Hugues – reste de l'ancien groupe cathédral – demeure accolée à Notre-Dame et la seconde, la cure de Saint-Jean qui, bien que son bâtiment ait été démoli en 1562, est maintenue comme entité dans cette association. Moulins, qui n'a pas plus d'habitants et moins de prestige, dispose alors de trois paroisses. À la fin du XVII^e siècle, l'augmentation rapide de la population grenobloise et la construction de nouveaux quartiers qu'elle entraîne amènent l'évêque à édifier hors les murs deux églises, faisant deux paroisses supplémentaires : Saint-Louis et Saint-Joseph. En 1696, la paroisse Saint-Jean est détachée de Saint-Hugues et rattachée à Saint-Louis⁷⁵ avant même son achèvement en 1699. Entre temps, dès 1697, l'église Saint-Joseph avait été terminée. Les paroisses et leurs biens sont généralement gérés par un collectif, la *fabrique*, qui tient comptes et registres : celles de Grenoble n'ont pas laissé de traces dans les archives.

Il reste en revanche des documents concernant les deux principaux établissements séculiers de la ville – Notre-Dame et Saint-André – grâce auxquels ces deux lieux du pouvoir religieux ont été étudiés pour les XVII^e et XVIII^e siècles ; mais seuls les registres capitulaires de Saint-André ont été conservés pour la période moderne. Pour la connaissance de ces deux centres religieux, dotés chacun d'un collège de chanoines depuis les XIII^e et XIV^e siècles, trois ouvrages s'imposent : pour la collégiale Saint-André, la contribution de Louis Royer sur sa vie musicale et le livre de Gilles-Marie Moreau ; pour la cathédrale, l'ouvrage du même Gilles-Marie Moreau⁷⁶. Ces deux derniers ouvrages n'ont pas la musique pour sujet principal et l'on y trouve seulement et respectivement 7 et 3 pages dédiées à la vie musicale dans ces institutions pendant l'Ancien Régime. C'est aussi parce que les

72 Angélique Boudet-Molasse, *La fête à Grenoble aux XVI^e et XVII^e siècles*, Mémoire Master, s-dir. S. Gal, UPMF, Grenoble, 2006.
Muriel Michel, *Fêtes et réjouissances à Grenoble au XVII^e siècle : fêtes religieuses et populaires de 1600 à 1677*, TER, UPMF Grenoble, s-dir. Bernard Bonnin, Grenoble, inédit, 1981.

Patrick Mazellier, *La fête publique à Grenoble (1678-1729)*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire, s-dir. MM. Vaillant et Virieux, UPMF Grenoble, 1975.

73 Franck Roubeau, *L'image du roi à Grenoble à travers six visites ; 1548-1639*, TER, UPMF Grenoble, s-dir. Jacques Solé, Grenoble, inédit, 1994.

Xavier Foulon, *Fêtes et pouvoir à Grenoble au XVIII^e siècle*, TER, UPMF Grenoble, s-dir. Jacques Solé, Grenoble, 1990.

74 Gérard Sabatier, *Solis avi specimen, Entrées et séjours des Ducs de Bourgogne et de Berry en Dauphiné, avril 1701*, in La Pierre et l'Écrit – Mélanges offerts à Bernard Bonnin (pages 109-172), Grenoble, PUG, 1996.

75 AMG, GG 178 – 1696-1706 – Registres paroissiaux – Paroisse Saint-Louis. 1696 – Note de Pierre Dufour, premier curé de Saint-Louis : « Par sentence et ordonnance rendue par S. E. Mgr le cardinal Le Camus, le 10 avril 1696 (...) la cure de Saint-Jean l'Évangéliste a été désunie de celle de Saint-Hugues et érigée dans la nouvelle église que le roi Louis-le-Grand fait construire en la place Dauphine (...) ».

76 Louis Royer, *Les musiciens et la musique à l'ancienne collégiale Saint-André de Grenoble du XV^e au XVIII^e siècle*, 1938, Minkoff reprint, Genève, 1972

Gilles-Marie Moreau, *Le Saint-Denis des Dauphins : Histoire de la collégiale Saint-André de Grenoble*, L'Harmattan, Paris, 2010.
Gilles-Marie Moreau, *La cathédrale Notre-Dame de Grenoble*, L'Harmattan, Paris, 2012.

sources disponibles ont livré bien peu de données musicales à ces auteurs, hormis l'identité d'un grand nombre de maîtres de chœur et de titulaires des orgues. Il en ressort que sur l'ensemble de la période, les deux chapitres assurent à peu près la continuité de l'entretien d'un chœur, de son maître de musique et d'un organiste, faisant de surcroît appel à des renforts de musiciens pour les grandes occasions.

Monastères et hôpital

Les monastères, contrairement aux paroisses, sont nombreux à Grenoble. Au temps de la contre-réforme et du ministère de l'évêque Scarron, les établissements religieux réguliers, de moniales comme de moines, se multiplient dans la ville : six fondations de couvents du XII^e au XV^e siècle, mais dix-huit de 1605 à 1666⁷⁷. Plus tardive dans son succès, mais non la moindre, est l'installation des Jésuites en 1623, qui réussissent en 1651-1652, après avoir triomphé de la dure opposition du Parlement et surtout des Dominicains qui détenaient cette mission, à se faire confier le collège de la ville et la subvention qui va de pair. Il faut ajouter l'hôpital, dont l'administration est confiée au clergé régulier. Depuis le XV^e siècle, Grenoble disposait de son établissement hospitalier, composé de plusieurs entités, unifiées au XVI^e siècle. Au XVII^e siècle, l'hôpital est transféré de la rue Chenoise, où il a été fondé, au pré de la Trésorerie.

Pour tous ces établissements religieux réguliers, des études ont-elles été menées qui intègrent éventuellement la dimension musicale de leurs activités ? Il y a peut-être eu davantage de travaux à ce sujet pour les siècles du Moyen Âge jusqu'au XVI^e siècle⁷⁸, que pour les XVII^e et XVIII^e siècles.

De l'hôpital, Patrice Cugnetti a réalisé une longue étude, mais elle a été menée suivant un axe principalement institutionnel et juridique.⁷⁹

Le monastère royal de Montfleury, distant de la ville, mais si puissant, a été étudié notamment par Henri de Maillefaud, mais l'auteur n'apporte que peu d'informations musicales. On apprend seulement qu'à la suite de la destruction du couvent par incendie en 1625, des dons affluent pour sa reconstruction avec notamment, en 1639, une donation qui permet aux Dames de se doter d'un orgue. Cet équipement nouveau déclenche chez quelques moniales le désir d'apprendre la musique pour servir les offices : leur supérieure le leur autorise. Même l'évocation des fêtes organisées en 1669 pour la béatification de sœur Rose de Sainte-Marie-de-Lima ne permet pas d'avoir plus de détails, sinon qu'en cette occasion furent donnés *Te Deum*, chants et concerts⁸⁰.

Dans le beau livre de Glénat, rédigé par Béatrice Méténier, qui retrace principalement l'aventure du bâtiment du monastère Sainte-Cécile, on ne trouve que sept pages sur la période d'avant la Révolution. Outre l'histoire de la fondation et de celle de la vie monacale, on y apprend que ses effectifs ont culminé en 1730 avec 36 moniales et qu'au total, de 1624 à 1788, « cent quatre-vingt-onze religieuses vécurent à Sainte-Cécile », mais rien sur la musique de leur chapelle. Cette part de l'étude s'appuie essentiellement sur l'histoire anonyme de la fondatrice, la Mère de Ponçonas, et sur l'étude menée par Michel Jaillard⁸¹.

Le couvent des Visitandines de Sainte-Marie-d'en-Haut a été étudié par des historiens aux démarches variées, mais centrées sur l'histoire architecturale et picturale : au XIX^e siècle Radulph de Gournay – qui n'effectue qu'une *description des lieux* – et Jean-Joseph-Antoine Pilot de Thorey ;

77 Vital Chomel (dir.), *Histoire de Grenoble*, Toulouse, Privat, 1976, p. 176.

78 Par exemple : Noëlle Deflou-Leca, « La place des communautés régulières dans l'espace urbain. Le cas de Grenoble (XI^e-XV^e siècle) », *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge* [En ligne], 124-1 | 2012, mis en ligne le 30 septembre 2012 (consulté le 01 novembre 2015). URL : <http://mefrm.revues.org/319>.

79 Patrice Cugnetti, *L'hôpital de Grenoble des origines à la fin du Second Empire (XI^e siècle-1870)*, 2 vol., CHRESI, série histoire institutionnelle, volume 8, Grenoble, éd. du CHRESI, 1980.

80 Henri Maillefaud (de), *Recherches historiques sur le Monastère royal ou Chapitre noble de Montfleury, près Grenoble, de l'ordre de Saint-Dominique*, Grenoble, Imprimerie Maisonville, 1857.

81 Béatrice Méténier, *Le couvent Sainte-Cécile : domicile des Éditions Glénat*, Grenoble, Glénat, 2009.
Anonyme, *La Vie de la mère de Ponçonas, institutrice de la congrégation des Bernardines réformées en Dauphiné, Provence, etc.*, Lyon, Éd. Jean Poysvel, 1675.
Michel Jaillard, « Les Bernardines de Sainte-Cécile de Grenoble », *La Lettre des amis du Grésivaudan*, n° 66, septembre 2002.

puis les ouvrages plus récents de Paul Dreyfus et Chantal Spillemaecker. Blandine Mousserin a mené deux recherches inédites sur Sainte-Marie-d'en-Haut. Si la seconde est consacrée aux sources de ses richesses économiques et à *la constitution d'un patrimoine ecclésiastique*, la première envisage l'histoire et la vie interne du monastère et contient quelques informations sur l'instruction et la pratique du chant des jeunes filles qui y sont formées⁸².

Les Dominicains de Grenoble, qui tinrent collège pendant le premier XVII^e siècle, ne sont l'objet d'aucun ouvrage. La *Notice* d'Edmond Maignien écrite à ce sujet ne contient pas d'information directement musicale, sinon que, outre une belle bibliothèque, les moines disposaient de nombreux tableaux – des portraits – et aussi d'orgues⁸³.

Le collège, jésuite dès 1651, devenu Royal Dauphin quand Louis XIV lui accorda son patronage en 1699, a été étudié par le R. P. Joseph Pra en 1901, puis par Béatrice Delhomme en 1999 dans une recherche inédite. Bien qu'ils analysent surtout l'institution religieuse, ils consacrent une part de leurs recherches à l'enseignement dispensé, dans lequel la musique n'apparaît pas. Mais en rendant compte des spectacles de fin d'année réalisés par les maîtres et les collégiens et centrés sur des représentations théâtrales, dont certaines sont des *ballets*, ils dévoilent les pratiques de la musique et de la danse effectuées en ces occasions par cette partie de la jeunesse de la ville⁸⁴.

Ainsi les éléments de connaissances sur la vie musicale dans les institutions ecclésiastiques constituent une moisson bien clairsemée. Sans doute les sources ne sont-elles guère généreuses et ce premier constat peut contribuer à expliquer l'absence d'une synthèse pour la vie musicale à Grenoble. Qu'en est-il pour les musiques de la ville et leurs interprètes ?

Musiques et musiciens de la ville

Une étude existe sur *l'art et les artistes en Dauphiné*, où il n'est pas question des musiciens⁸⁵. Hormis *Les artistes grenoblois* – publiés en 1887 – d'Edmond Maignien (1847-1916) et sa quasi-réplique avec *Les musiciens dauphinois* du musicologue Jean-Gabriel Prod'homme (1871-1956), la seule étude régionale sur les musiciens professionnels d'Ancien Régime porte sur les musiciens des campagnes⁸⁶.

Cette recherche de Maud Deléage concerne précisément cinq villages et porte essentiellement sur les deux premiers : deux en vallée du Rhône (Châteauneuf d'Isère, Chabrillan), deux en Terres Froides (Châbons et Chirens) et un en Trièves (Le Monestier du Percy). Châteauneuf d'Isère concentre 46 des 59 musiciens trouvés. Pourquoi cette concentration ici ? Il semble que ce lieu, doté d'une fontaine miraculeuse, ait attiré et maintenu un groupe de musiciens aveugles (10 aveugles sur 46) ; cette profession de musicien étant l'une des rares accessibles en cas de cécité. L'étude menée permet d'analyser la structure de ce groupe et des autres musiciens isolés – apprentis en contrat et maîtres – la pratique du double métier (musicien et vigneron, musicien et artisan, etc.), leur place

⁸² Blandine Mousserin, *Le Monastère de la Visitation de Sainte-Marie-d'en-Haut de Grenoble : de la construction du couvent à l'expulsion des Visitandines. Religieuses et société urbaine*, vol. 1 & 2. Mémoire de Maîtrise d'Histoire, s-dir. René Favier, UPMF Grenoble, 2004.

⁸³ Edmond Maignien, *Notice sur le couvent des dominicains de Grenoble*, Grenoble, imprimerie de Prudhomme, 1866.

⁸⁴ Joseph Pra (R. P.), *Les Jésuites à Grenoble (1587-1763)*, Lyon, Paquet, 1901.

Béatrice Delhomme, *Sur une institution éducative à Grenoble au XVIII^e siècle : le collège des jésuites et ses transformations*, Mémoire de Maîtrise, s-dir. G. Bertrand, UPMF, Grenoble, 1999.

⁸⁵ Joseph-Hippolyte Roman (1840-1924), *L'art et les artistes en Dauphiné depuis l'époque gauloise à nos jours*, Paris, A. Picard & Fils, 1909, n'inclut pas les musiciens dans ses artistes. Pas de Farinel ; seul figure l'inévitable luthier Joseph-Antoine Berger qui améliora le clavecin et faillit, vers 1765, inventer le piano.

⁸⁶ Edmond Maignien, *Les artistes grenoblois – architectes, armuriers, brodeurs, graveurs, musiciens, orfèvres, peintres, sculpteurs, tapissiers, tourneurs, etc. - notes et documents inédits*, Grenoble, Xavier Drevet, 1887.
Jacques-Gabriel Prod'homme, « Les musiciens Dauphinois », *Revue musicale SIM*, VII, Paris, 1905. Il n'est pas sûr que J.-G. Prod'homme soit passé par les sources primaires ; il n'a peut-être opéré qu'une synthèse de Maignien et Royer. Pourtant, pour les musiciens grenoblois, on trouve sa référence en bibliographie de travaux concernant l'Allemagne ou l'Italie, probablement parce qu'il a publié son étude dans *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, VII, Leipsig, 1905/06.

sociale et leurs revenus, et l'exercice du métier de musiciens ambulants suivant le calendrier agricole des travaux et des fêtes⁸⁷.

En dépit du titre ambigu de ce mémoire, une étude générale des musiciens des campagnes dauphinoises reste à mener ; *a fortiori* pour ceux de la ville.

Éléments d'analyse socio-professionnelle des musiciens

Des historiens grenoblois – grands savants – ont travaillé assidûment sur un grand nombre de sources primaires manuscrites, sources qu'ils ont d'ailleurs contribué à classer et inventorier au sein des institutions où ils exerçaient leurs talents. Trois d'entre eux particulièrement, ont effectué des travaux qui deviennent de riches sources secondaires pour le chercheur de traces musicales :

- Edmond Maignien (1847-1916), conservateur de la Bibliothèque publique de Grenoble, correspondant du Ministère de l'Instruction publique : *Les artistes grenoblois* (1887) ;
- Auguste Prudhomme (1850-1916), archiviste paléographe, promotion 1887, archiviste du département de l'Isère (1878-1916) : *Inventaire sommaire des archives historiques de l'Hôpital* et surtout *Inventaire sommaire des archives communales* (1886-1926) ;
- Louis Royer (1888-1938), archiviste paléographe, promotion 1910, conservateur de la Bibliothèque municipale de Grenoble, fondateur du Musée Stendhal de Grenoble en 1934 : *Les Musiciens et la musique à l'ancienne collégiale Saint-André* (1938).

Cette partie de leurs travaux est respectivement basée sur l'exploration des minutiers notariaux, des archives hospitalières et des registres paroissiaux, et enfin des registres capitulaires de Saint-André. La consultation de ces ouvrages ou inventaires qui concrétisent leurs travaux permet de constituer une liste de personnes répertoriées comme maître de chœur, maître de grammaire des enfants, chantre, organiste ou facteur d'orgue pour le domaine de l'Église, et comme joueur d'instruments, joueur de violons, maître de musique, musicien, symphoniste, maître à danser ou faiseur d'instruments pour le monde des musiciens de la ville. La collecte de ces informations permet de disposer, pour une analyse ultérieure, de trois séries d'informations :

- les noms, métiers, dates d'exercice de ces musiciens ;
- les actes liés à la profession : embauche par un chapitre, contrat passé avec le pouvoir municipal, association en *bande de violons* passée devant notaire ;
- en sus, mais de façon variable, des compléments sur leur origine géographique, leur revenu, leur vie familiale et sociale (baptêmes, mariages, obsèques).

Robert Tissot a constitué pour une recherche universitaire inédite une première synthèse pour la connaissance de ces musiciens, recherche centrée sur le XVIII^e siècle. Son propos ne vise pas seulement à connaître ces professionnels, mais également l'étude de l'émergence du *Concert*, l'organisation des spectacles et la question des salles nécessaires⁸⁸.

Le cas particulier des Farinel, joueurs et compositeurs

Les frères Farinel – François et Robert pour la première génération, Michel et Jean-Baptiste pour la seconde – forment une dynastie de musiciens venant probablement d'Auvergne, séjournant à Turin, et dont une branche se fixe à Grenoble. Jean-Baptiste (1655-v.1725) a fait sa carrière principalement dans l'Empire, à Hanovre, alors que Michel (1649-1726) est resté grenoblois, même s'il a effectué à titre professionnel des séjours dans plusieurs villes d'Europe. Ce sont les seuls musiciens professionnels indépendants du Grenoble de ce temps à avoir acquis de la célébrité ; et peut-être même de la noblesse pour Jean-Baptiste. Ces trajectoires musicales et sociales exceptionnelles – essentiellement celle de Michel dans le cadre de cette étude grenobloise – méritent d'être incluses dans l'analyse des musiciens de la ville.

⁸⁷ Maud Deléage, *Les musiciens des campagnes dauphinoises aux XVII^e et XVIII^e siècles*, TER, s-dir. A. Belmont, UPMF Grenoble, Grenoble, 1997.

⁸⁸ Robert Tissot, *L'activité musicale à Grenoble au XVIII^e siècle*, mémoire de Maîtrise de musicologie, Université Lyon II et Paris IV Sorbonne, inédit, 1981.

Pour ces frères Farinel, il n'existe pas non plus de synthèse biographique. Une première et brève ébauche inédite a été réalisée par Raymonde Ferrer-Laloe-Carrel⁸⁹. La thèse de Marie-Thérèse Bouquet sur *les musiciens à la cour de Turin* relate la présence de nombre de musiciens français vers 1630, dont les frères François et Robert Farinel, et celle de Marcelle Benoit sur *les musiciens du roi* comprend de riches informations, particulièrement sur les affaires grenobloises de Michel Farinel. Mais la contribution la plus avancée est celle de Catherine Massip, réalisant l'étude critique de l'autobiographie laissée par ce dernier musicien⁹⁰. Ainsi, s'il demeure des zones d'ombre dans cette vie de Michel Farinel, l'essentiel est déjà connu.

Organisation de spectacles et progrès du théâtre

On l'a vu plus haut, en France, il n'est guère question de concert au sens contemporain du terme avant la fin du XVIII^e siècle. Seule l'Église offre parfois des musiques savantes – souvent appréciées, parfois même courues – à qui veut les entendre. Parfois aussi, une manifestation municipale peut intégrer une *symphonie* à ses festivités. Une troisième occasion d'entendre sonner une musique plus élaborée que celle du bal se produit lorsque la musique est sollicitée pour s'intégrer à un spectacle multiforme. Des initiatives privées, des entreprises de spectacles existent qui forment parfois des troupes ambulantes. Celles qui associent jongleurs, montreurs d'animaux et musiciens n'ont sans doute pas un répertoire musical bien riche. Mais d'autres troupes ambulantes, celles de comédiens, montées par des organisateurs de spectacles – parfois de grands personnages – peuvent fournir, selon leur choix de pièces, des occasions de chanter et jouer une musique savante intégrée à leurs pièces de théâtre. Molière lui-même est passé à Grenoble donner quelques représentations. René Favier a rappelé l'importance pour les Grenoblois de ces spectacles souvent dotés de musiques. Pierre Monnier et Jean Sgard ont réalisé en 2006 une édition critique de la comédie représentée à Grenoble par la troupe de « Monsieur Dominique » le 5 février 1711 : *Les Plaisirs de La Tronche*.⁹¹

Éditeurs, imprimeurs, bibliothèques et livres de musique ou manuscrits

La présence de livres de musique dans les bibliothèques des membres de l'élite locale, ou dans les biens de ses musiciens, constituerait un indice prometteur d'une riche vie musicale. Si des textes et des partitions d'œuvres étaient commandés à des imprimeurs, achetés à des libraires, ou acquis et conservés dans des bibliothèques grenobloises aux XVII^e et XVIII^e siècle, ce serait le signe d'une forte probabilité de leur exécution – au moins partielle – sur place. Plusieurs recherches ou inventaires ont permis d'aborder ce domaine du livre et de la vie culturelle à Grenoble. Rappelons quelques études de premier plan :

- Paul Couturier de Royas, *Catalogue des livres imprimés, édités ou vendus à Grenoble de l'origine à la Révolution*, t. I, 1490-1669, BMG, Ms. R 8694.
- Edmond Maignien, *L'Imprimerie, les Imprimeurs et les Libraires à Grenoble du XV^e au XVIII^e siècle* (1884).
- Maurice Virieux, « L'édition grenobloise et la vie culturelle d'une société provinciale au Grand Siècle ». *Dix-Septième Siècle* (1973).
- Laurent Guillo, *Catalogue de la musique imprimée avant 1801 conservée dans les bibliothèques de Lyon, Grenoble et la région* (1986).

⁸⁹ Raymonde Ferrer-Laloe-Carrel, *Une famille de musiciens grenoblois. La Dynastie des Farinel*. BMG R 12718, Fonds dauphinois, Tapuscrit, [v. 1990], 15 f.

⁹⁰ Marie-Thérèse Bouquet, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, Memoria di Marie-Thérèse Bouquet, Paris, A. et J. Picard, 1968, 219 p. « Collection La vie musicale en France sous les rois Bourbons », Memoria dell'accademia delle scienze di Torino... Série 4. N° 17. Paris : Picard, 1969.

Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du Roi...*, op. cit..

Catherine Massip, *Itinéraires d'un musicien européen : l'autobiographie de Michel Farinel (1649-1726)*, (p. 131-147), in Baldassarre, Antonio (éd.) : *Musik, Raum, Akkord, Bild : Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann*, Bern, P. Lang, 2012.

⁹¹ Auguste Prudhomme, « Molière à Grenoble », 16 pages. Extrait du *Bulletin de l'Académie delphinale*, 4^e série, t. XVII, Genève, Allier et frères, 1904.

René Favier, *Les villes du Dauphiné aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Grenoble, PUG, 1993, p. 324.

Pierre Monnier & Jean Sgard, *Les Plaisirs de La Tronche (1711). Texte établi et présenté par Pierre Monnier et Jean Sgard*, Grenoble, Ellug, 2006.

- Jérôme Dorival, *Catalogue des fonds musicaux anciens conservés en Région Rhône-Alpes : les manuscrits, 1600-1870* : tome I, 1998.

Nous savons grâce à ces auteurs que dans le monde de l'édition, le contexte est peu favorable pour trouver des livres de musique fabriqués sur place. En effet, si de nombreuses publications religieuses ou juridiques sont effectuées par des imprimeurs grenoblois, nombre d'auteurs ont délaissé l'édition grenobloise. Salvaing de Boissieu (1600-1683) publie à Grenoble ses études juridiques et ses poèmes latins, mais les autres savants ou hommes de lettres grenoblois du XVII^e siècle publient leurs ouvrages à Paris, qu'il s'agisse de Claude Expilly (1561-1636) – excepté pour ses *Poèmes* – ou de Nicolas Chorier (1612-1692). Des fabrications de livres de musique auraient pu être demandées par les chapitres de la cathédrale ou de Saint-André, mais toutes les compositions qu'ont dû produire – en bonne logique, faute de preuve – leurs organistes et maîtres de chœurs, sont manifestement restées en forme de manuscrits, perdus depuis.

Nous savons grâce à l'étude de M. Lecoq & H.-J. Martin⁹² qu'il n'apparaît pas d'ouvrages de musique dans les registres du libraire Nicolas ; à moins qu'ils ne soient inclus sans plus de précision dans la sous-rubrique « Belles Lettres : divers » ? Il semble cependant qu'au milieu du XVII^e siècle, des imprimeurs grenoblois aient sortis de leurs presses des sortes de guide-chants : « Enfin, ils semblent disposés à se faire une spécialité des noëls, à l'intention des catholiques, et des psaumes français, à l'adresse des protestants ». ⁹³ Est-ce une exception quand l'imprimeur Pierre Verdier publie *Gazette, ballet dansé à Grenoble le jeudi premier mars M DC XXXV*, ou bien ne s'agit-il que de l'affiche annonçant le ballet ? Des imprimeurs grenoblois fabriquent parfois l'annonce de manifestations à dimension musicale, mais pas les œuvres données. Ainsi en 1665 quand le ballet « Nouvelle carrière de l'honneur, ouverte à Mgr le Comte de Sault » est dansé, il semble que son programme seulement soit imprimé chez Robert Philippe de Grenoble⁹⁴.

Imprimés ou non à Grenoble, des livres de musique, voire des manuscrits, étaient-ils présents dans certaines bibliothèques ?

Amateurs et élites sociales : l'apparition du Concert

L'émergence à Grenoble de l'*Académie du Concert* dans le deuxième quart du XVIII^e siècle constitue une nouveauté radicale pour les pratiques culturelles des élites locales. Jusqu'alors, les activités musicales publiques étaient le fait des chanteurs et musiciens des psallettes aux offices ordinaires ou extraordinaires, ou bien des joueurs de violons de Grenoble lors des réjouissances civiques, ou pour l'animation des bals qui terminaient ces fêtes. Dans l'espace public, il n'apparaît pas d'aristocrate chantant ou jouant d'un instrument avant 1724. Depuis ce moment et par étapes, le *Concert*, d'abord réservé à ses abonnés, s'ouvre ensuite à la ville.

L'histoire de ce moment charnière de la vie culturelle grenobloise, l'apparition de ce groupement musical nouveau et sa signification sociale ont été analysés par plusieurs historiens : Dominique Jalabert en 1966, Robert Henri Tissot en 1981, René Favier en 1993, puis Georges Escoffier en 2001.

En revanche on ne sait par aucune étude ce qu'il en était, avant l'existence du *Concert*, des pratiques musicales privées de l'aristocratie grenobloise.

Des récits constitués sur la vie musicale grenobloise ?

Les sources constituées par les récits des voyageurs étant passés par Grenoble ne peuvent être négligées, puisqu'en d'autres villes, comme Lyon, elles se révèlent fructueuses ; examiner les mémoires laissés par quelques célébrités grenobloises ne peut davantage être omis.

⁹² Henri-Jean Martin & Micheline Lecoq, *Livres et lecteurs à Grenoble. Les registres du libraire Nicolas (1645-1668)*, 2 vol., 870 pages, Genève, Librairie Droz, 1977.

⁹³ *Id.*, p. 37.

⁹⁴ Robert Tissot, *L'activité musicale à Grenoble...*, *op. cit.*

Les voyageurs et leurs récits

Jérôme Dorival⁹⁵ rapporte que quelques visiteurs étrangers, qui ont publié le récit de leur voyage, ont témoigné de musiques vues et entendues à Lyon. De passage en 1664, l'abbé Locatelli⁹⁶ rapporte avoir vu et écouté un ensemble à cordes de 80 musiciens environ. J.-Fr. Uffenbach⁹⁷ étant à Lyon en 1715, raconte la tenue de concerts hebdomadaires réunissant 40 instrumentistes amateurs, pour la plupart commerçants, de qualité remarquable, et comptant dans leur effectif deux femmes gambistes. Aucun de ces voyageurs n'est venu à Grenoble.

On trouve quand même deux autres voyageurs venus en Dauphiné. Le premier, Étienne Clavière, avocat au Parlement de Paris, fit un voyage en Dauphiné en 1620 ; il consigna ses observations dans un livre intitulé *Floridorum liber singularis*, imprimé à Paris en 1621. Gustave Vellein en donne une traduction d'après un manuscrit de la bibliothèque de Grenoble⁹⁸. Jean Serroy indique qu'il y témoigne de la vie brillante de la société⁹⁹ :

On y trouve la vie élégante et opulente de nos Parisiens, que l'on considère les équipages des Grands ou leur brillant cortège et la longue série de leurs protégés.

Le second est Élie Brackenhoffer, jeune strasbourgeois, qui s'est offert un voyage en Suisse, France et Italie avant d'embrasser la carrière de magistrat. Il a tenu son journal de voyage, dont le centre d'intérêt portait sur les monuments. Allant de Genève à Lyon, il s'est arrêté à Chambéry, Grenoble et Vizille en 1643 : malheureusement en pleine épidémie de peste, comme il le déplore pour les contraintes de déplacement rencontrées à Vizille. Ces temps étaient-ils de ce fait peu propices aux plaisirs musicaux ? À Grenoble, il mentionne qu'il est descendu au logis Sainte-Barbe, auberge fréquentée par les Allemands, ce qui lui a coûté 6 francs ; il a visité le jardin de l'évêque, à un quart d'heure de la ville, et l'a trouvé magnifique¹⁰⁰. Jean Serroy nous dit de Brackenhoffer qu'il est resté quelques semaines à Grenoble durant l'été 1643 et qu'il a écrit de Grenoble¹⁰¹ :

qu'il s'y trouve beaucoup de noblesse, à cause de la cour du Parlement, et l'on peut y apprendre plus d'élégance et de politesse qu'en aucune ville de France.

Louis-Antoine Caraccioli (1719-1803), grand voyageur en Europe et écrivain multiforme, laisse des récits de ses voyages. Quand il passe en Dauphiné au cours du second XVIII^e siècle, il mentionne la région dans son chapitre « Du Dauphiné ». Bref chapitre, qui ne compte que 2 pages sur Grenoble, où l'auteur nous livre ses jugements sur les habitants¹⁰² :

Grenoble est le séjour de la meilleure société (...) Si la dissipation n'avoit pas pris un ascendant sur les esprits, Grenoble seroit une des villes où l'on cultiveroit les sciences avec plus de succès.

Cette *dissipation* laisse imaginer l'observation d'un goût marqué pour des choses de l'esprit plus légères que celle des sciences, mais aucun élément concret, ni musical, ne vient étayer le propos.

Le célèbre Pierre Choderlos de Laclos est au 7^e régiment d'artillerie de Toul en 1763, à Strasbourg de 1765 à 1769, à Grenoble de 1769 à 1775, puis à Besançon de 1775 à 1776. Ses éventuelles observations sur la musique sortiraient du cadre chronologique fixé.

⁹⁵ Jérôme Dorival (dir.), *Les concerts à Lyon au XVII^e siècle*, publication de la journée d'études dirigée par Jérôme Dorival, qui s'est déroulée le lundi 14 octobre 2002 au Musée Gadagne à Lyon, 93 p., Lyon, Musée Gadagne, 2004.

⁹⁶ Sébastien Locatelli, *Voyage de France : mœurs et coutumes françaises (1664-1665)*, préfacé et annoté par Alphonse Vautier, Paris, Alphonse Picard, 1905.

⁹⁷ J.-Fr. Uffenbach, *Tagebuch meiner Reise in Frankreich [Journal de mon voyage en France]*, 1715. Voyage en France. [T. Ier :] 1643-1644. [T. II :] 1644-1646. Traduit d'après le manuscrit du Musée historique de Strasbourg, par Henry Lehr. Nancy, Berger-Levrault, 1925-1927.

⁹⁸ Gustave Vellein, *Voyage d'Étienne Clavière en Dauphiné en 1620*, Grenoble, Imprimerie Allier frères, 1911.

⁹⁹ Jean Serroy, « La vie littéraire... », *op. cit.*

¹⁰⁰ Élie Brackenhoffer, *Voyage en France 1643-1644*. Traduit d'après le manuscrit du Musée historique de Strasbourg par Henry Lehr. Paris, Berger-Levrault, 1925.

¹⁰¹ Jean Serroy, « La vie littéraire... », *op. cit.*

¹⁰² Louis-Antoine de Caraccioli, *Voyage de la raison en Europe*, Amsterdam et Paris : rue Serpente, 1788. (consulté le 15/10/2015) Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81810c>, p. 463-464.

Les célébrités locales auteurs de mémoires

Jean de Beins (1577-1653), enfant de Paris, devient militaire puis effectue l'essentiel de sa carrière d'ingénieur des fortifications et de cartographe royal dans l'espace alpin et particulièrement en Dauphiné. Le plus souvent sur les routes pour réaliser ses cartes, il a dû passer cependant quelque temps à Grenoble puisqu'il a dessiné les plans de la nouvelle enceinte de la ville : il a dû apercevoir sa vie sociale. Mais s'il a cartographié ses voyages de géographe, il n'a laissé ni récit de ses voyages, ni mémoires.

D'origine noble et dauphinoise, le diplomate Abel Servien (1593-1659), au temps de sa jeunesse, est élève à l'école du chapitre de Notre-Dame de Grenoble, puis effectue ses études à Vienne, Valence et enfin Orléans. Il passe à peine l'année 1617 comme membre du Parlement de Grenoble et quitte aussitôt la ville pour se fixer à Paris en 1618. Ses souvenirs de la vie dauphinoise n'auraient guère concerné que l'enfance ; de toute manière, il n'a pas laissé de mémoires. C'est du côté de son père Antoine qu'il serait plus intéressant d'approfondir les recherches. Antoine Servien (mort en 1621), seigneur de Biviers, élu consul de Grenoble le 2 janvier 1583, avocat consistorial au parlement du Dauphiné la même année, pourvu d'une charge de conseiller honoraire au parlement de Grenoble par lettre du 16 février 1603, pourrait-il avoir laissé quelque témoignage des musiques grenobloises ?

Que le sieur Bénédict-Louis de Pontis (1583-1670), petit noble mais grand soldat, soit remercié d'avoir laissé – enfin ! – des mémoires, publiés en 1676¹⁰³. Originaire de Pontis dans la Vallée de l'Ubaye, il traverse Grenoble et le Dauphiné à plusieurs reprises, il est plusieurs fois en relation avec Lesdiguières puis Créquy, se trouve parfois en contact conflictuel avec des représentants du Parlement de Grenoble. Mais dans ses mémoires, il n'est point de place pour autre chose que ses faits d'armes, la défense de son honneur, ses démêlés avec les grands et ses efforts pour faire carrière. Ses moments de vie en société ou de simple repos du guerrier ne sont jamais évoqués et la musique n'appartient manifestement pas à son univers.

Il en va différemment pour un mousquetaire, que sa vie militaire errante a conduit à passer en Dauphiné, et qui a aussi laissé des mémoires. Le chevalier de Quincy (v. 1678-1749) était manifestement bon musicien et ne craignait pas, au fil de ses étapes, de mettre en pratique ses talents musicaux devant la bonne société locale, de préférence si elle était féminine.

Ses récits ont le double intérêt d'illustrer le niveau de pratique musicale, au chant ou à l'instrument, d'une partie de ce corps de militaires, et d'esquisser la vie sociale rencontrée dans les demeures qui accueillaient ces officiers, ou dans la vie de la Cour en campagne¹⁰⁴ :

— 1699 — Pendant notre séjour à Nemours, nous donnions de temps en temps des concerts aux dames ; souvent des seigneurs de la cour venoient exprès de Fontainebleau pour les entendre. Ce concert étoit parfaitement bien exécuté ; il étoit composé d'une quinzaine de mousquetaires : les uns chantoient, et les autres jouoient des instruments. J'avois fait en très peu de temps un si grand progrès dans la basse de viole, que j'étois des concertants, et que j'accompagnais toujours à côté du clavecin. (...)

— à Troyes, le 18 mai 1701 — Pendant le séjour que nous y fîmes, nous donnâmes un concert aux dames, où j'accompagnai de ma basse de viole, que je faisais porter sur mon petit équipage. Le comte d'Albaret et son cousin le chevalier Solari, Piémontois, étoient des acteurs, le premier du clavecin, dont il jouoit parfaitement bien, et le second du violon. Nous avions de belles voix dans la compagnie, entre autres De Jean, qui est mort étant maréchal de camp. (...)

— août 1701, près de Liège — Enfin, après plusieurs marches et plusieurs séjours, nous arrivâmes à Hotton, village du pays de Liège, à sept bonnes lieues de cette ville et à deux petites de Marche-en-Famine, où toute la Maison du Roi campa le long de la rivière de l'Ourthe, qui prend sa source près de Salm et qui va se jeter dans la Meuse au-dessus de Liège. Nous restâmes dans ce camp deux mois, dans une tranquillité parfaite. Deux fois la semaine, nous nous assemblions chez M. le marquis de..., qui commandoit la Maison du Roi ; nous y faisons des concerts, qui étoient composés de voix et de toutes sortes d'instruments. Les jours qu'il n'y avoit point de concert, nous allions nous promener dans les environs du camp, tantôt

103 Louis de Pontis, *Mémoires* (1676), édition critique par Andrée Villard, avec la totalité des modifications de 1678, Paris, Honoré Champion, 2000.

104 Quincy (chevalier de), *Mémoires du chevalier de Quincy*, publiés par Léon Lecestre, tome premier : 1690-1703, Paris, Renouard, 1898, p 119, 129-130, 159, 189.

à pied et tantôt à cheval. (...)

Or Quincy est passé par Grenoble et Vizille, puis il n'a noté – hélas ! – que ce qui suit :

– avril 1702 – Grenoble. — Le 5, à Grenoble, où nous séjournâmes le 6. Grenoble est la capitale du Dauphiné, située sur l'Isère; il y a un évêché, un parlement et une chambre des comptes ; elle a pris son nom de l'empereur Gratien. Les évêques prennent le titre de prince de Grenoble. La Grande-Chartreuse, chef de l'ordre, est à trois lieues de cette ville, aussi bien que la Fontaine-qui-Brûle.

Vizille. — Le 7, à Vizille, petite ville renommée par le séjour qu'y faisoit le connétable de Lesdiguières, où il fit bâtir un superbe palais, qui est abandonné aujourd'hui. Ce château étoit digne de ce grand homme, qui étoit comme le roi du Dauphiné. (...)

Pour ces deux cités, comme pour Turin où il passe le 19 avril, sans davantage parler de musique, il ne s'agit que d'étapes pour son déplacement d'alors vers l'Italie, et non de séjours laissant place aux divertissements musicaux.

Par chance, l'un des principaux responsables de la police de la cité et de l'organisation de ses fêtes civiques a laissé ses mémoires. L'aide-major de la milice de la ville de Grenoble, Antoine Le Clair, n'est pas une célébrité, mais un précieux et rare auteur local de mémoires¹⁰⁵. La musique est évoquée dans son récit, les musiciens décrits pour quelques manifestations civiques, le chant collectif est parfois utilisé lors des conflits politico-religieux, et de précieux détails sont fournis, comme nous le verrons bientôt.

Le cadre de la recherche

Avoir examiné quelques recherches menées pour d'autres villes fournit un cadre indicatif quant aux structures musicales et sociales qu'une recherche grenobloise est susceptible de mettre au jour. Les recherches déjà menées sur Grenoble par des historiens ont jalonné la connaissance de sa vie musicale, délimitant les aspects les mieux étudiés et ceux qui restent dans l'ombre. Il reste à tracer le contour et la problématique d'une étude sur les musiques et les musiciens de Grenoble.

Les bornes chronologiques

Le bilan de ces travaux historiques souligne que l'effort de recherche n'a pas été fourni à égalité sur les deux siècles. Sur l'étude des musiciens professionnels, Robert Tissot a choisi le XVIII^e siècle. L'émergence du théâtre à Grenoble n'a pas la synthèse dont elle dispose à Lyon ou à Aix. Quant à la genèse de l'*Académie du Concert*, qui embrasse musiciens amateurs de l'aristocratie, musiciens professionnels de la ville et autorités municipales, son analyse concerne les trois derniers quarts du XVIII^e siècle. Les éclairages que fournit cette étude tant sur la vie musicale que sur l'évolution de la société grenobloise sont riches d'enseignements, autant que porteurs de questions.

Avant le début du *Concert*, certaines formes de musique savante sont réalisées en représentations privées. Les amateurs du XVII^e siècle savent la danse et la musique et certains – comme d'ailleurs leurs monarques – ont la capacité de jouer les compositions contemporaines. Jean Robert nous dit que dans les demeures campagnardes du Sud-Ouest, bourgeois et aristocrates construisent de véritables salles de spectacle, y font jouer famille et maisonnée, voire prennent des troupes de comédiens ou des bandes de musiciens en renfort¹⁰⁶. Mais c'est pour cet aspect de la musique jouée que les traces semblent les moins disponibles ; en tout cas, leur recherche reste à faire. Quelques visiteurs étrangers – l'abbé Locatelli en 1664¹⁰⁷, ou Uffenbach en 1715¹⁰⁸ – firent des récits de ces musiques vues et entendues à Lyon ; mais quel voyageur préféra venir de Turin par l'antique col de

¹⁰⁵ Antoine Le Clair, *Mémoires d'Antoine Le Clair 1634-1716 : aide-major de la ville de Grenoble au temps de Louis XIV*. Édition établie, annotée, indexée et commentée par Olivier Cogne & François Francillon, Paris, H. Champion, 2010.

¹⁰⁶ Jean Robert, « Théâtre et musique au XVII^e siècle dans les châteaux d'Aquitaine et de Languedoc », *XVII^e Siècle*, n° 118-119, pp. 37-56, 1978.

¹⁰⁷ Sébastien Locatelli, *Voyage de France : mœurs et coutumes françaises (1664-1665)*, préfacé et annoté par Alphonse Vautier, Paris, Alphonse Picard, 1905.

¹⁰⁸ *Tagebuch meiner Reise in Frankreich* [Journal de mon voyage en France] de J. Fr. Uffenbach, 1715.

Montgenèvre, plutôt que par celui du Mont-Cenis, et passa ainsi par Grenoble ? Si nous savons un peu de la pratique musicale des élites grenobloises au temps des Lumières, nous en ignorons presque tout pour le Grand Siècle.

Au plan national, comme au local, les années 1730-1750 marquent un changement de conjoncture historique, au moins du point de vue de la vie culturelle. Il y a le temps du foisonnement des institutions nouvelles – *Concert, Théâtre, Comédie*, etc. – et le temps d'avant. Survient alors l'émergence des organes de presse qui servent de relais pour faire connaître les spectacles, comme pour en écrire le commentaire critique, donnant à l'historien un support nouveau pour mener l'étude du goût et de l'opinion.

C'est donc la vie musicale d'avant son institutionnalisation au milieu du siècle des Lumières qu'il faut viser à mieux connaître pour contribuer utilement à la connaissance de la vie musicale à Grenoble aux temps de l'âge baroque en musique, avant d'imaginer une synthèse pour les deux siècles. Pour être sûr d'englober les prémices de la réorganisation aristocratique de la musique de 1724, l'étude sera menée jusqu'en 1730. Comme l'un des fils conducteurs de ce travail est la vie musicale au moment où s'ébauche le tournant vers la musique baroque, il n'est pas lieu de commencer avant que Jacopo Peri, puis Claudio Monteverdi, n'écrivent leurs premiers opéras autour des années 1600, ni d'englober le XVI^e siècle dans la présente étude. Néanmoins, pour tenir compte de la conjoncture grenobloise, nous fixerons pour point de départ le moment de la pacification de Grenoble par Lesdiguières, au sortir des guerres de Religion, quand il conquiert la ville en 1590. Par pure coïncidence, c'est à ce moment, en 1592, qu'avec l'établissement de Guillaume Verdier reprennent les activités d'imprimerie à Grenoble, après une interruption d'une soixantaine d'années¹⁰⁹.

Thèmes, méthodes et plan

Il semble pertinent, pour analyser la vie musicale à Grenoble, de tendre à obtenir une vision d'ensemble de la musique dans la ville, ou pour mieux marquer la dimension sociale de l'étude, de ses musiques et de ses musiciens. L'objectif ne doit pas être d'établir un simple panorama, mais d'articuler les différents acteurs et les pratiques de la musique autour des dimensions fonctionnelles de ces musiques. Ce sont des groupes sociaux ou des institutions qui commandent des musiques pour accompagner des événements religieux, civiques ou récréatifs, et qui payent les exécutants. Et ce sont des professionnels qui produisent ces musiques, fabriquent leurs instruments, et en vivent. Cette articulation de l'ensemble des acteurs de la ville autour de la musique requiert une vision systémique qui doit guider la recherche, comme le plan d'exposition des connaissances réunies.

Ce travail ne pourra pas se faire à l'aide d'une méthode unique car ses deux objets d'étude principaux sont trop différemment éclairés par les sources pour bénéficier d'une même approche. Le groupe des musiciens professionnels est connu, par individu et comme groupe, en premier abord par les sources qui le fondent comme groupe professionnel : les comptes publics de rémunération et les contrats d'association. Alors que le groupe des amateurs de musique, partie de l'élite sociale grenobloise, n'existe avant l'étude que par hypothèse : nous supposons que s'il s'organise à partir de 1724 en *Concert* pour jouer collectivement, mieux ou différemment, de la musique savante, c'est que par goût individuel ou collectif, et par éducation, ces personnes de qualité pratiquaient déjà, mais sous d'autres formes, une musique profane savante, elle-même alors en pleine mutation stylistique.

Selon l'élément étudié, il faudra adapter une méthode à sa composition, son effectif et naturellement aux sources disponibles. Le groupe des musiciens professionnels, identifié par des sources fiscales, judiciaires ou administratives, est un ensemble dont une partie peut certes demeurer masquée, mais qu'il est possible d'analyser comme groupe autant que par individu ou par dynastie

¹⁰⁹ Edmond Maignien, *L'Imprimerie, les Imprimeurs et les Libraires à Grenoble du XV^e au XVIII^e siècle*, Grenoble, Impr. Gabriel Dupont, 1884, p. XII.

familiale. Pour ce groupe, une analyse sociale détaillée de tous ses membres connus s'impose pour apporter la meilleure connaissance possible¹¹⁰. En revanche, rien de tel n'est possible pour les amateurs mélomanes des élites urbaines qui – par hypothèse – pratiquent la musique, avant 1724, dans la sphère privée. Pour ces amateurs, c'est par exception, parce qu'une trace de pratique musicale émerge – grâce à un inventaire après décès, une correspondance privée, un rare passage d'un mémoire – que quelques individus peuvent être identifiés comme pratiquant la musique. Leur étude comme groupe ne peut se faire de manière systématique, mais bien plutôt en utilisant ces quelques traces de pratiques d'amateurs pour questionner les dimensions sociales et culturelles des élites. Élités grenobloises que nous connaissons grâce aux travaux des historiens de Grenoble, particulièrement sur la connaissance des milieux parlementaires, par les recherches effectuées notamment par Maurice Virieux et Clarisse Coulomb, respectivement pour le XVII^e siècle et pour le XVIII^e siècle¹¹¹. Enfin, qu'il s'agisse des professionnels ou des amateurs, aucun ne naissant musicien, surgit une question commune : où et comment apprenaient-ils la musique ? Cette question institutionnelle de leur apprentissage musical est un maillon indispensable à la compréhension de l'ensemble du système.

Par suite de ces choix, nous tenterons de faire avancer et de présenter ces connaissances en analysant dans un premier temps les musiques de la ville, dans l'espace public de la cité – églises, rues et places – comme dans l'espace privé, quand sont organisées des musiques par l'aristocratie en ses modestes hôtels urbains ou en ses châteaux. Nous examinerons les circonstances de la production de ces musiques, ses commanditaires institutionnels – pour la religion comme pour la cité –, ses modalités d'exécution, la mobilisation des exécutants qu'elles nécessitent et, si possible, les répertoires joués. Dans un deuxième temps seront étudiés les musiciens professionnels : d'abord ceux travaillant pour l'Église, tonsurés ou non, qui accompagnent les liturgies ou les fêtes religieuses ; ensuite les indépendants, qui exécutent et rendent possibles les musiques et les danses savantes à Grenoble. Tous seront appréhendés dans l'organisation de leur métier, dans leurs composantes sociologiques d'ensemble, mais sans négliger les individualités significatives, ni la dimension particulière de familles composant de véritables dynasties de musiciens, non plus que le cas particulier des frères Farinel, rares musiciens grenoblois ayant acquis quelque célébrité.

110 L'idéal serait de mener une étude prosopographique des musiciens, donc une recherche systématique supposant la lecture et l'analyse de nombreuses sources primaires manuscrites, du type de celle conduite à Moulins.

111 Maurice Virieux, *Le Parlement de Grenoble au Dix-Septième siècle – Étude sociale*. Thèse d'État en Histoire, s-dir. Roland Mousnier, Université Paris-Sorbonne, 1986.
Clarisse Coulomb, *Les pères de la Patrie : la société parlementaire en Dauphiné au temps des Lumières*. Thèse de doctorat en Histoire, s-dir. Dominique Poulot, Paris, EHESS, 2001.

– Première partie –

Pratiques musicales de la société grenobloise

Musiques dans la ville – l'espace public

Grenoble est une ville qui détient quelques caractéristiques favorisant la présence d'une part significative de sa population, d'une élite sociale, susceptible de porter de l'intérêt à la musique savante, sacrée ou profane, pour l'écouter ou la jouer.

La ville concentre d'abord le pouvoir épiscopal, la présence des deux chapitres de Notre-Dame et de Saint-André, ainsi que de nombreux monastères, dont certains – comme le royal monastère de Montfleury – ne reçoivent que les filles de la noblesse locale. La cité accueille également les pouvoirs militaires, administratifs et judiciaires de la province. Grenoble concentre trois cours souveraines : le Parlement, qui intègre la Cour des Aides (sauf de 1638 à 1658), la Chambre puis Cour des Comptes et le Bureau des Finances. Si l'on ajoute le siège du bailliage du Grésivaudan et, quand il sera créé en 1628 par Richelieu, le Bureau de l'Élection, l'ordre de grandeur des emplois prestigieux suscités par ces institutions n'est pas loin des 150 offices supérieurs. Nous laissons donc de côté les petits offices – petits, mais si attirants pour nombre de Grenoblois plus modestes – de ces mêmes institutions : secrétaires, huissiers, etc. Le prestige de ces compagnies est grand et leur appartenir est un honneur ou un moyen de promotion pour les roturiers fortunés. C'est le cas avant tout du Parlement : il attire la haute société qui aspire à y trouver une place par l'achat d'une charge d'avocat, de procureur, de conseiller ou de président. Les nobles d'abord y viennent, pour le prestige de la fonction, ainsi que les roturiers pour lesquels l'entrée au Parlement fournit le premier degré de noblesse et le statut de « noblesse commencée ». En ajoutant cette noblesse de robe, souvent récente, à la noblesse d'épée traditionnelle, on obtient une part non négligeable de la population dont le mode de vie et le niveau d'instruction se traduisent par une forte appétence pour les fêtes, les réceptions et les bals, ainsi que pour la littérature, les salons et les spectacles. Alors pourquoi cette micro société n'aurait-elle pas aussi du goût pour les musiques savantes ?

Pour le seul Parlement, qui comptait une cinquantaine de charges supérieures vers 1600, puis une soixantaine à la fin du siècle, ce sont 168 familles qui en ont fourni les membres au cours du XVII^e siècle, et 76 % de ces parlementaires étaient nés en Dauphiné¹¹².

Globalement, mais plutôt évalués pour le XVIII^e siècle, ce groupe nobiliaire de Grenoble compte¹¹³ :

près de deux-cents familles nobles qui résidaient, au moins ordinairement, à Grenoble, sans doute plus d'un millier de personnes. A la fin du XVIII^e siècle, près de trois cents familles étaient exemptes de la capitation (...)

[il représente] entre le tiers et la moitié des nobles dauphinois qui auraient résidé au moins une partie de l'année à Grenoble où ils formaient en 5 et 6 % de la population de la ville.

Rappelons qu'à la différence de l'ensemble du Dauphiné, dont le peuplement reste à un niveau stable, la population de Grenoble connaît une forte progression au XVII^e siècle¹¹⁴ :

Tableau 1 : La population grenobloise au XVII^e siècle

période	nombre d'habitants estimés
vers 1550	près de 6 000
vers 1600	10 000
vers 1650	14 500
vers 1700	près de 20 000

¹¹² Maurice Virieux, *Le Parlement de Grenoble...*, op.cit.

¹¹³ René Favier, *Les villes du Dauphiné...*, op. cit., p. 261 et sq.

¹¹⁴ *Id.*, p. 37 et sq.

Une approche qualitative complémentaire, détaillant les différentes catégories de la population grenobloise, est fournie par un dénombrement à destination fiscale effectué en 1725¹¹⁵ :

1726 – « Visite générale contenant les noms qualités et demeures des habitants de tous les États de la ville. »

Elle se termine par la récapitulation suivante : nobles et officiers de justice : hommes 315, femmes ou veuves 296 ; – prêtres chanoines ou habitués, 103 ; – religieux, 194 ; – religieuses, 319 ; – populations des hôpitaux et prisons : hommes et garçons, 386 ; femmes et filles, 317 ; – habitants privilégiés ou non privilégiés, 3.752 ; femmes ou veuves, 4.152, « dont 1.642 sont enceintes » ; enfants : garçons, 4.805 ; filles 4.997 ; – domestiques : valets, 769 ; servantes, 1.406 ; ouvriers, 806. – Total général de la population de Grenoble en 1726 : 22.622 personnes.

Ces aspects démographiques et sociaux du contexte urbain compteront pour comprendre et évaluer l'offre ou la demande de musique en direction des différents musiciens de la ville, ainsi que les effectifs de ces professionnels.

Musiques publiques pour la ville

Nous entendons par *publiques* les musiques, sacrées ou profanes, que tous les habitants de Grenoble pouvaient ouïr, ou pratiquer, parce qu'elles se déroulaient dans l'espace public. Nous examinons dans un premier temps ce qui est perceptible quant au fonctionnement de la musique dans chaque institution. Nous regroupons ensuite les éléments qualitatifs ou matériels nous renseignant sur le type de musique pratiquée. Les organistes et les maîtres de musique des églises seront étudiés plus loin comme personnes, en tant que professionnels de la musique.

Les chants des fidèles

Dans les rues, sur les places, dans les temples et les églises, les Grenoblois chantent à la gloire de Dieu. Ils chantent aussi en d'autres circonstances. Mais quand il s'agit de chants populaires profanes, de chansons de travail ou de fête, ces pratiques sortent du cadre de cette étude. Dans le contexte dual issu de la Réforme, existe-t-il de profondes différences de pratique du chant entre *papistes* et *parpaillots* ? Le peuple chrétien de tous sexes et de tous âges chante pour la période célébrant la Nativité, et ce sans doute bien avant que ne surgissent les clivages de la Réforme. Il chante même beaucoup et en tous lieux, comme l'attestent certaines traditions autour des célébrations de Noël et un règlement du Parlement de 1712¹¹⁶ :

Des chants en langage du pays et appelés noëls, parce qu'ils annonçaient la venue prochaine du Christ, commençaient autrefois le premier dimanche de l'Avent, et continuaient pendant les trois dimanches suivants. D'autres noëls, sur la naissance du Sauveur et sur l'Adoration des bergers et des mages, commençaient à la messe de minuit, et duraient jusqu'à l'Épiphanie. Tous ces noëls étaient chantés par des troupes d'hommes, de femmes et d'enfants qui montaient sur les clochers et les tours, et qui, de là, criaient en cohue et en faisant le plus de bruit possible. L'habitude vint même, pour le grand jour de Noël et lorsque les canons furent connus, de se répondre d'un lieu à un autre par une ou deux pièces d'artillerie placées dans le clocher le plus élevé, comme étaient dans l'usage de le faire entre eux les habitants de Romans et de Saint-Donat, avant la chute de l'ancien clocher de cette dernière localité, arrivée en 1618. (...) L'usage de ces chants de noëls a été supprimé en Dauphiné par le Parlement en 1712, époque où ils furent remplacés par des chants d'église, qui eux-mêmes ont subsisté dans plusieurs localités jusqu'en 1789.

Des chants pratiqués par les Huguenots

Tant que les Protestants étaient tolérés, ils pouvaient assurer une fonction musicale. Le 11 juin 1563, la municipalité charge Robert Prévot, chantre de l'Église réformée, de faire une heure par jour « *une lesson en musique et chanterie* » aux enfants de l'École de Grenoble.¹¹⁷

Pour des raisons de choix liturgiques initiés par Luther, mais continués sur ce plan par Calvin, le chant de psaumes en langue vernaculaire par l'assemblée des fidèles est fort présent dans l'office réformé. Marot, Calvin et bien d'autres ont écrit et édité nombre de psaumes en langue française.

¹¹⁵ AMG, ISAP, CC 471, p. 61.

¹¹⁶ Jean-Joseph-Antoine Pilot de Thorey, *Usages fêtes & coutumes existant ou ayant existé en Dauphiné, Grenoble*, Xavier Drevet, 1885, p. 169.

¹¹⁷ Maignien, *Les Artistes...*, *op. cit.* ; et AMG BB 18.

Ainsi le répertoire musical mémorisé est d'importance et ses chanteurs ne se cantonnent pas aux lieux consacrés. Quand Grenoble est reprise à la Ligue par Lesdiguières en 1590, tous ses soldats huguenots chantent des psaumes¹¹⁸ :

(...) les soldats huguenots parcoururent en maîtres les rues du quartier Notre-Dame, chantant à pleine voix les psaumes de Marot et de de Bèze.

Chant masculin, ou chant mixte ? Antoine Le Clair, témoin et acteur du temps de la Révocation, qualifié mais probablement peu impartial, écrit que pendant l'office protestant, au contraire des messes catholiques, les femmes chantaient avec les hommes. Même si cette double information reste à vérifier, c'est bien ce chant mixte trop présent dans les offices de la R.P.R. qui est dénoncé comme une gêne ; gêne testée par les pouvoirs publics le 11 avril 1685 et servant de prétexte à la suppression de ce temple¹¹⁹ :

[Le Clair prend la parole :] « Mesdames, comme vous occupés icy la place d'une infinité de personnes qui chanteroient si vous n'y estiez pas, il faut s'il vous plaît que vous fassiez de deux choses l'une, ou que vous chantiez avec nous à l'imitation des huguenottes qui chantoient avec les hommes, ou bien que vous sortiez du temple. »

Des chants pratiqués par les Catholiques

Dans les recherches déjà menées, il peut se trouver quelques affirmations méritant d'être examinées. C'est le cas, par exemple, de l'hypothèse de processions dans lesquelles seul, ou presque, le clergé chanterait¹²⁰ :

Durant les processions, des hymnes et des cantiques étaient chantés par le clergé accompagné de deux chantres qui étaient dans les premiers rangs. Ainsi en 1665, lors de la procession générale pour la Fête-Dieu « les maîtres du chœur entonnent l'Exurge et puis les litanies l'officiant marchant tout le dernier et les deux chantres devant lui et les deux officiants devant les chantres et ainsi on fait la procession ».2

Le peuple participait peu à la mélodie. Il écoutait silencieusement et recueilli, cette musique savante qu'il fallait pouvoir suivre et déchiffrer et qui n'était réservée qu'aux seuls initiés.

2. ADI 5 G 56 – 1665

Le récit de Le Clair pour l'épisode du temple en 1685 semble dénier aux femmes catholiques l'habitude de chanter à la messe. Curieusement il se contredit quelques lignes plus loin, quand, ayant exhorté à chanter les femmes catholiques rassemblées pour cet essai acoustique, il s'extasie du résultat obtenu :

Les femmes commencèrent la première fois à faire leur partie de toute leur force aussi bien que les hommes et bon nombre d'escoliers du collège auxquels j'avois fait congé pour venir chanter. Ces voix, argentines et étincellantes, mêlées à celles des hommes, pénétrèrent, je crois, jusque aux nues, surtout lorsqu'ils en furent *O Clemens, O Pia*.¹²¹

Si les femmes chantent à sa demande et en latin, aussi bien et aussi fort ce *Salve Regina*, c'est bien qu'elles en avaient la pratique ordinaire : et où, sinon à la messe ?

Les nombreuses processions qui ont lieu régulièrement dans l'année, ou pour des circonstances extraordinaires, intègrent des prières chantées : cantiques, psaumes, litanies, etc. La population rassemblée participe-t-elle à ces chants, bien souvent dotés de paroles en latin, ou est-ce le seul fait des ecclésiastiques et des chantres mobilisés ? Le récit de la seconde fête tenue en 1667 pour la canonisation de Saint François de Sales éclaire cette question. Ce texte permet d'observer aussi qu'en plus des fidèles participant individuellement à la procession, le cortège est structuré par des institutions religieuses, chapitres, ordres réguliers ou congrégations, ayant chacune son chœur et son organisation¹²² :

[le 24 mai] Sur les 7. heures du soir tous les Escoliers du College des Pères Iesuites, & leur Congrégation au nombre de cinquents, firent une Procession par toute la Ville, rangez en deux Troupes sous deux Estandars du Saint, portez par des

118 Vital Chomel (dir.), *Histoire de Grenoble*, Toulouse, Privat, 1976, p. 119.

119 Antoine Le Clair, *Mémoires d'Antoine Le Clair 1634-1716 : aide-major de la ville de Grenoble au temps de Louis XIV*. Édition établie, annotée, indexée et commentée par Olivier Cogne & François Francillon, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 216.

120 Muriel Michel, *Fêtes et réjouissances...*, op. cit., p. 212.

121 Antoine Le Clair, *Mémoires...*, op. cit., p. 216.

122 Claude-François Ménéstrier, *Les Transfigurations sacrées de S. François de Sales, ou le Thabor de sa gloire. Dessin de l'appareil de la solennité de sa canonisation, faite dans le second monastere de la visitation Sainte Marie de Grenoble. Avec le journal des ceremonies depuis le 19. may iusques au 27.*, Grenoble, Robert Philippon, 1667, pp. 41 & 48-49.

Acolytes en Surplis, accompagnez de quatre qui portoient des chandeliers, & qui tenoient les cordons. On admira leur modestie, & leur pieté. Ils avoient tous des cierges allumez, & faisoient trois Chœurs, dont le premier chantoit les Litanies du Saint, le second, les Litanies de Nostre Dame, & le dernier où estoient les Ecclesiastiques Ecoliers, ou Congreganistes, chantoit des Pseaumes propres des Saints Confesseurs Pontifes. (...)

Ce jour [26 mai] les Dames Religieuses de Sainte Ursule, qui ne sont pas moins adroites, que Sprituellenes en leurs inventions firent une Procession en forme de Triomphe, des Filles qu'elles instruisent en diverses Classes destinées à cet effet, de leurs Pensionnaires, & de quantité d'autres Filles de la Ville au nombre de cinq cents, qui ont été autrefois sous leur conduite dans les mesmes Classes. (...) Elles avoient aussi divisé cette Procession en quatre Corps (...). Elles chantoient alternativement *Sante Francisce, omnes Sancti Inocentes orate pro nobis.*

Certes, il ne faut pas prendre à la lettre le décompte du témoin Ménestrier, père jésuite, qui annonce curieusement le même nombre de participants – 500 – à ces deux cortèges ; mais retenons l'ordre de grandeur. Dans cette procession, c'est donc une part conséquente de la foule qui connaît et chante ce répertoire sacré et latin. Et vu le mécanisme d'apprentissage décrit, ce doit être la pratique habituelle. Cette part de la population est celle qui dans sa jeunesse – filles et garçons – a été éduquée dans un couvent. Dominicains puis Jésuites tenant collège pour les garçons, et Dominicaines, Visitandines ou Ursulines pour les filles, ce clergé régulier forme des générations de jeunes à la prière, au latin, au chant, voire à la musique. Même si ces jeunes appartiennent à des groupes sociaux restreints, le cumul des générations d'anciens élèves, ayant un répertoire bien mémorisé, finit par former des centaines ou des milliers de participants chantant dans les processions. En outre, la place de la prière collective chantée aux offices, comme dans la vie pieuse des différentes congrégations de Grenoble, contribue sans doute au maintien de cette mémoire des chants sacrés en latin et à leur pratique enthousiaste dans l'espace public.

Si l'Église et les congrégations structurent ces cortèges, il peut aussi arriver que des initiatives soient prises en dehors d'elles – mais ensuite réalisées avec l'Église – comme cela s'est produit à la fin des fêtes de 1667. Ce jour-là, une procession spontanée et très populaire se met en chemin en chantant, après avoir été lancée par le groupe professionnel des laquais de Grenoble¹²³ :

Sur les sept heures du soir les Laquais de la Ville s'estant assemblez de leur propre mouvement en la Place S. André devant le Palais au nombre de deux ou trois cens, s'allèrent rendre à la Paroisse, où ils prièrent Monsieur le Curé de les vouloir conduire en l'Église de la Visitation, afin qu'ils eussent part à la devotion publique. Messieurs les Chanoines ayant approuvé leur zele les firent suivre du Vicaire & d'une partie des habituez. Leur modestie, & l'ordre de leur Marche ravit tout le monde, ils alloient deux à deux chantant les Litanies du Saint, chacun avec un Cierge allumé en main. La Troupe grossissoit toujours sur la route (...). M^r le Duc loüa ceux de ses domestiques, & de ses valets de pied qui y avoient été, & tança tous les autres (...).

Parfois ces cortèges processionnaires connaissent le renfort de joueurs d'instruments. La chose est notable pour les processions organisées en 1666 et 1667 pour la canonisation de François de Sales, avec les Pénitents de Confalon, puis la Congrégation de l'Assomption Notre-Dame, dont les cortèges ont obtenu le renfort d'une bande de violons¹²⁴ :

[1666] « Le Mercredy (...) Les Penitens du Confalon, au nombre de plus de deux cents allerent en bel ordre de leur Chappelle en celle de la Visitation, precedez de la bande de Violons, & offriront six flambeaux de cire blanche. Monsieur le Conseiller Marnais, qui est de leur compagnie (...) Officia tout le iour, assisté de Messieurs les Penitens, & de la Musique. »

« Ce mesme jour fut le soir, Messieurs les Penitens s'estant rendus en leur Chappelle, en chant les Litanies du Saint. La Congregation de l'Assomption N. Dame, établie dans le College des Peres Iesuites, partit de sa Chapelle sur les sept heures du soir, précédée des Violons, & les Confreres au nombre de deux cens soixante, avec des Flambeaux allumez, firent un Firmament de toutes les ruës où ils passerent, chantant des Hymnes et des Cantiques (...). »

À l'occasion de ces fêtes pour François de Sales, les sources révèlent une contribution du consulat de 200 livres, puis une autre de 300 livres, offertes aux Visitandines d'en Haut, puis à celles d'en Bas. Le consulat donne également mission au crieur-trompette d'annoncer l'ordre de fermer les boutiques et de nettoyer les rues. Aucune autre dépense n'est mentionnée dans ces sources. Dans la plupart des pompes municipales intégrant des cérémonies religieuses, c'est le consulat qui paye. Ici le

¹²³ Claude-François Ménestrier, *Les Transfigurations...*, op. cit., p. 54-55.

¹²⁴ Claude-François Ménestrier, *Relation des Ceremonies faites à Grenoble, dans le premier monastere de la Visitation à l'occasion de l'Octave de la Canonisation de S. François de Sales, Evesque et Prince de Genève*, Fondateur de l'Institut de la Visitation Sainte Marie, Grenoble, R. Philipps, 1666, p. 27-28.

doute subsiste quant au payeur de la *bande des violons* : la ville, l'évêque, les Visitandines, les congrégations¹²⁵ ?

[1667] Ce jour destiné aux premières Ceremonies de l'Octave, commença à peine à se faire voir, que le carrillon de toutes les Cloches en annonça la Solemnité, & Monseigneur notre Eveque ayant ordonné que l'on fit Feste publique, les Boutiques demeurèrent fermées, & sur les neuf heures du matin toutes les Croix des Reguliers s'estant renduës dans l'Eglise N. D. avec les Religieux, & Messieurs les Chanoines de S. André, la Procession en partit, l'Estandard estant porté en teste precedé de la Bande de 12. Violons.

[Le 25 mai] Entre les neuf & dix heures Messieurs les Penitens de Notre-Dame de Confalon partirent processionnellement de leur Chapelle en bel ordre, & en bon nombre. Le Maistre des Ceremonies estoit en teste avec sa cane, suivy de douze petits enfans vêtus en Anges (...). La Bande des douze Violons marchoit sur leurs pas (...).

L'organisation de la musique pour l'ordinaire catholique

Les différents établissements

L'hôpital

L'hôpital joue un rôle financier de premier plan pour le bon fonctionnement des deux psallettes de Grenoble, car il assure chaque année la rémunération de leur maître de grammaire. Il est en effet dépositaire du legs de 12 000 livres fait, en 1574, par l'évêque François de Saint-Marcel d'Avançon ; l'hôpital devra désormais, suivant son testament, verser¹²⁶ :

100 livres par an pour le maître d'école chargé d'enseigner la grammaire et le latin aux enfants de chœur de l'église cathédrale de Grenoble, (...); même somme pour le maître d'école des enfants de chœur de Saint-André.

Comme lieu de musique, l'hôpital est plus modeste, ou du moins il en est peu de traces. L'institution dispose de chapelles dans lesquelles certaines messes sont chantées, parfois grâce à des renforts extérieurs. Ainsi en 1653, c'est la psalette de Saint-André qui assure en ce lieu un office amélioré, une messe chantée, puisque Charpit, son maître de musique y est envoyé puis rémunéré 10 livres¹²⁷ :

à M. Charpit, prêtre, maître de musique, 10 livres, pour la grande-messe qui a été chantée dans la chapelle de l'hôpital pour feu M. de Murinais.

La cathédrale Notre-Dame

En 1501, Jean Mouton, maître de chapelle à Saint-André, compose un Noël polyphonique pour la fête de la Saint-André du 30 novembre. Deux prêtres habitués de Saint-André osent dévoiler et chanter ce Noël en l'église paroissiale Saint-Jean, sans doute à l'instigation du maître de musique de Notre-Dame : ces prêtres seront sanctionnés. Peu de temps avant, un chantre, clerc habitué de Notre-Dame, avait demandé son rattachement à Saint-André pour bénéficier des leçons du célèbre Jean Mouton¹²⁸. Ces deux anecdotes illustrent la vitalité musicale d'alors, comme la rivalité qui animait les chapitres de Saint-André et de Notre-Dame ; ce qui manifestement se répercutait sur une concurrence entre leurs psallettes. Cette rivalité se perpétuera lors du Grand Siècle, mais autour de questions de préséance et non de musique¹²⁹. Pour ce XVI^e siècle, il semble donc exister une organisation classique de la musique de la cathédrale : des chanoines et des prêtres qui chantent à l'office, des chantres en renfort, une psalette avec un maître de musique et un maître de grammaire qui instruisent les enfants du chœur.

Pour le siècle suivant, la cathédrale a entretenu sa maîtrise de manière pérenne malgré ses difficultés financières. Au sortir des guerres de Religion, la limite des moyens financiers du chapitre semble illustrée par sa volte-face de 1610. En 1603, le chapitre prend la décision volontariste d'ajouter de la musique pour la messe du dimanche et pour les vêpres. Dès 1610, cette décision est

¹²⁵ Claude-François Ménéstrier, *Les Transfigurations...*, op. cit., p.28 & 42-43.

¹²⁶ Auguste Prudhomme, *Inventaire sommaire des archives historiques de l'Hôpital de Grenoble*, Grenoble, F. Allier père & fils, 1892, B 147, p. 36.

¹²⁷ AMG, ISAP, CC 1184, p. 345 : 1653-1654 – Comptes des pauvres.

¹²⁸ Louis Royer, *Les musiciens...*, op. cit., p. 242.

¹²⁹ Gilles-Marie Moreau, *La cathédrale Notre-Dame de Grenoble*, Paris, L'Harmattan, 2012 ; & *Le Saint-Denis des Dauphins : Histoire de la collégiale Saint-André de Grenoble*, Paris, L'Harmattan, 2010.

jugée trop coûteuse et abandonnée¹³⁰. Cet épisode permet en outre de supposer que généralement les offices dominicaux de la cathédrale étaient chantés *a capella*, ou avec l'orgue comme seul accompagnement. Pendant ces 7 années, les chanoines demandèrent-ils un surplus de services à l'organiste, ou bien ajoutèrent-ils quelques instrumentistes rémunérés à ces moments musicaux ?

En l'absence de registres capitulaires, les sources manquent pour préciser le dispositif musical existant au XVII^e siècle, mais suffisent à confirmer son existence. Les informations les plus abondantes concernent les organistes : des treize connus entre 1514 et 1793, six sont actifs entre 1590 et 1730. Pour la psalette, la documentation ne livre que deux maîtres de musique : le Sieur Bonnet, qui cesse son activité en 1746, puis son remplaçant, Antoine Jallifier. Mais la fonction du maître de grammaire payé sur les fonds de l'Hôpital est attestée à deux reprises au moins, au premier XVII^e siècle, ce qui confirme la continuité de la psalette et la présence de ses enfants¹³¹ :

1617-1618 – Comptes des pauvres –

(...) A M^e Martin Gay, précepteur de grammaire des enfants de chœur de l'église N.-D., 100 l., « sur la pension que les paouvres doivent à MM. du Chapitre de ladite église, pour l'entretien d'ung mestre d'escolle, à eux léguée par le testament du feu seigneur évesque d'Avançon, inséré et compris dans le légat par luy fait ausdits paouvres ».

1628-1630 – Comptes des pauvres –

(...) A M^e Claude Charlet, prêtre habitué de l'église N.-D. et maître de grammaire des enfants de chœur de ladite église, 100 l. par an pour ses gages.

Le manque d'informations qualitatives sur le chœur, son maître, ses enfants, ainsi que sur les chantres, est total ; il l'est moins pour la participation vocale du clergé. Les chanoines, dans le cadre de leurs obligations ecclésiales, doivent pouvoir assumer la partie chantée des offices. Les prêtres qui prétendent assurer la partie musicale des offices doivent avoir un niveau suffisant, faute duquel ils risquent, comme le prêtre Cottavoz, d'être exclus de cette spécialisation et de ses bénéfices¹³² :

1626-1627 – Comptes des deniers communs et d'octroi –

(...) Délibération du chapitre N.-D. portant que Me Cottavoz, prêtre habitué, ne sera plus « inscrit aux musiques » de l'église N.-D., attendu qu'il ne sait pas chanter ; on lui enlève aussi la recette des pies causes « pour de bonnes considérations » (13 août 1626).

Ce cas est peut-être révélateur d'un déficit qualitatif généralisé. Lors d'une visite pastorale qu'il effectue en 1683, M^{gr} Le Camus manifeste son insatisfaction devant le manque de compétences musicales du clergé. Ayant relevé cette déficience, l'évêque cherche le remède en terme de formation au séminaire qu'il vient de créer en le dotant notamment d'un « maître de chant et des cérémonies »¹³³ :

[...] Il semblerait que les autres chanoines n'étaient pas musiciens, ni peut-être bons chanteurs. D'ailleurs le cardinal Le Camus après sa visite pastorale au Chapitre, fait un bilan et en déduit des interdictions parmi lesquelles :

« Que doresnavant aucun chanoine ou habitué ne sera reçu dans l'église qu'il n'ait été examiné sur le chant, et en ce cas qu'il n'ait pas été trouvé capable, il se retirera dans le séminaire pour apprendre et s'exercer à la principale fonction à laquelle il est engagé par l'estat auquel il aspire »¹⁶.

16. ADI 5 G, visite pastorale de Le Camus ... folio 25 verso.

L'évêque est-il très exigeant, ou bien le père jésuite Ménestrier très indulgent ? Ce dernier donne en effet un commentaire succinct, mais ne laissant pas deviner une telle déficience des chanoines dans le chant ; il n'ajoute rien non plus sur la qualité. Il écrit en effet en rendant compte des cérémonies pour François de Sales de 1666, qu'en l'église du premier monastère des Visitandines, les chanoines de Notre-Dame paraissent chanter ce que l'on attend d'eux¹³⁴ :

Après ce Discours, prononcé avec tant de grace, & reçu avec l'applaudissement universel de toute la Compagnie ;

130 Gilles-Marie Moreau, *La cathédrale Notre-Dame...*, op. cit. p. 267-268.

131 AMG ISAP CC 1164, p. 336 & CC 1172, p. 338.

132 AMG, ISAP, CC 767, p. 169.

133 Gilles-Marie Moreau, *La cathédrale Notre-Dame...*, op. cit., p. 267-268.

Auguste Prudhomme, *Histoire de Grenoble, Des guerres de Religion au XIX^e siècle, tome II*, (reprint : Édition des Régionalismes, 2010), Grenoble, Gratier, 1888, p. 120 ;

Frédérique Marion-Corporon, *Les chanoines du chapitre cathédral Notre-Dame de Grenoble au XVIII^e siècle d'après inventaires après décès*. Mémoire de maîtrise d'histoire, s-dir. René Favier, UPMF Grenoble, Grenoble, 1993, p. 133.

134 Claude-François Ménestrier, *Relation des Ceremonies...* op. cit., p. 16 & 18.

Messieurs les Chanoines de Nostre-Dame chanterent la grande Messe, à laquelle la Musique répondit.

Les Vespres furent chantées par Messieurs de Nostre-Dame, & par la Musique : En suite la bénédiction fut faite, & les Litanies du Saint chantées par la Musique, ce qui a été observé tous les autres jours.

Chacun est dans son rôle : le panégyrique pour Ménestrier et l'exercice critique du côté de l'évêque.

Si ordinairement, baptêmes et obsèques se déroulent en l'église adjacente – celle de la paroisse Saint-Hugues & Saint-Jean –, la cathédrale peut être sollicitée pour ces services pour de grands personnages. C'est ainsi que les obsèques de Lesdiguières en 1626 fournissent une rare approche de la part que représente la musique dans la facturation d'une messe de funérailles¹³⁵ :

1626-1627 – Comptes des deniers communs et d'octroi –

Mémoire fourni par le chapitre de N.-D. Pour le service funèbre du Connétable : pour la messe, une livre ; pour la musique, 6 l. ; pour les *Exaudi*, 1 l. 12 s. ; pour la sonnerie des cloches, 24 l. ; pour l'offrande du pain et du vin, 6 l. ; pour le droit du chambrier, 21 l. Total, 59 l. 12 s.

Ce total de 59 livres doit être mis en rapport avec les 3 livres d'une grand-messe annuelle « que l'on fait dire le jour de l'élection des nouveaux consuls »¹³⁶. Lors de l'office pour Lediguières, les rémunérations des chanteurs de la psalette – et peut-être celle de l'organiste – représentent 10 % de l'ensemble. Quant au prix à payer pour la municipalité, il convient d'ajouter celui des tambours, 22 livres, montant certes inférieur aux 32 livres qu'a coûté le repas servi aux consuls et aux membres du Conseil de ville à leur sortie de cette messe de funérailles¹³⁷ :

1625-1626 – comptes des deniers communs et d'octroi –

(...) Gages des tambours qui ont accompagné les habitants de la ville, qui sont allés en armes à l'enterrement du Connétable, sous la conduite de M. de Brigaudières, leur colonel, 22 l. 10 s.

La collégiale Saint-André

Des registres capitulaires de Saint-André, il reste une série quasi continue de 1568 jusqu'à la Révolution (ADI 15 G 447 à 458), avec des comptes du chapitre (ADI 15 G 477 à 501) et de la sacristie ; aussi sa vie musicale est-elle mieux connue que celle de la cathédrale.

Au XV^e siècle, le chapitre confie la direction de la liturgie, des offices et du chœur à un *chantre*¹³⁸ et l'instruction des jeunes clercs – grammaire et musique – à un *cabiscol*, ou maître d'école. L'organisation de sa psalette est visible jusqu'en 1511. Puis, de 1512 jusqu'en 1568, s'interrompt la série des registres capitulaires conservés. La structure de sa psalette correspond à ce qui est connu dans d'autres ville : un maître de la musique et du chœur, des enfants en formation pour le chant, ainsi que des chantres engagés en renfort pour chanter *in organo* (en polyphonie) : 17 chantres, prêtres ou clercs, sont successivement nommés. Pendant la période de lacune des registres capitulaires, ce sont d'autres sources – comme un mémoire de 1558 adressé au gouverneur du Dauphiné – qui permettent d'établir que le milieu du XVI^e siècle fut, pour la qualité de sa musique, et avant les guerres de Religion, la période brillante de Saint-André¹³⁹.

La collégiale Saint-André, riche de ses ressources en musiciens, est chargée au XVI^e siècle, de contribuer aux cérémonies rythmant la vie du Parlement¹⁴⁰ :

Aussi pour certains offices solennels comme ceux de la messe de rentrée du Parlement le gouverneur allouait-il une somme spéciale aux chantres de la chapelle Saint-André.⁷

7. Arch. De l'Isère, B. 4216.

Grâce à la fondation d'Avançon de 1574 déjà évoquée, la présence régulière du maître d'école des enfants est assurée, et chaque rôle – maître de grammaire, maître de musique – est clairement précisé :

¹³⁵ AMG, ISAP, CC 767, p. 169.

¹³⁶ AMG, ISAP, CC 766, p. 169.

¹³⁷ AMG, ISAP, CC 765, p. 168.

¹³⁸ Le même mot *chantre* désigne un chanteur ou – comme ici – les fonctions d'un responsable de la vie du chapitre.

¹³⁹ Louis Royer, *Les musiciens à Saint-André...*, op. cit., p. 237 ; id. p. 246.

¹⁴⁰ Id., p. 246.

À partir de 1577, en vertu d'une fondation de l'évêque François de Saint-Marcel d'Avançon, il y eut un maître des enfants uniquement chargé de leur enseigner la grammaire, le latin et le grec³. Le plain chant et la musique étaient confiés à un autre maître.¹⁴¹

Deux sources confirment que le versement théoriquement prévu pour ce maître de grammaire est bien effectué¹⁴² :

1635-1636 – Comptes des pauvres –

(...) A Pierre Crouzet, prêtre habitué en l'église collégiale Saint-André, « précepteur pour la grammaire des enfant de chœur de ladite église », 100 l. pour sa pension annuelle (...).

1628-1630 – Comptes des pauvres –

(...) 100 l. par an pour ses gages. – Même somme à M^e Jacques Veyret, maître de grammaire des enfants de chœur de Saint-André, lesdites sommes provenant d'une fondation faite par l'évêque de Grenoble de Saint-Marcel d'Avançon.

De la psallete, on connaît donc pour le XVII^e siècle une liste des maîtres de musique, avec leur année d'exercice, mais pas celle des maîtres de grammaire. Aucune documentation ne permet d'éclairer le nom des enfants, la forme de leur recrutement, ni leurs origines familiale ou géographique.

Pour animer la psallete se succèdent des maîtres de musique vicariants, parmi lesquels émergent quelques rares célébrités. Guillaume Bouzignac, de Narbonne, renommé dans le sud du royaume, n'est resté que trois mois, du 14 février au 18 mai 1609. Il a juste le temps d'acquérir le titre de *maître de musique*, quand il n'était jusqu'alors que *sous-maître*. Annibal Gantez de Marseille, compositeur aussi, est un maître connu, spécialement pour la rédaction de son *Entretien des Musiciens*, ouvrage publié à Auxerre en 1643. Il officie deux années pour le chapitre de Saint-André en 1628 et 1629, puis revient en 1656 pour repartir dès l'année suivante, trouvant les gages un peu maigres¹⁴³ :

À Messieurs, Messieurs les vénérables prévôt et chanoine de l'église collégiale et royale de Saint-André de Grenoble. Supplie humblement messire Annibal de Gantez, prebste habitué de votre église, qu'attendu le peu de revenu qu'il a en ceste ville et qu'outre ce, estant convié pour la mestrise de la cathédrale de Nevers, c'est ce qui l'oblige, Messieurs, à vous prier de luy ottroyer son congé et vous remerciant de l'honneur que vous luy avez fait de l'admettre habitué dans votre église, il vous prie le conserver en vos bonnes grâces et il priera Dieu pour vos prosperitez. Gantez.

À Saint-André, cette animation de la vie musicale et de la psallete en trio – maître de musique, maître de grammaire et organiste – ne dure pas. Une fusion des deux fonctions d'organiste et de maître de chœur survient au moins en 1639 et 1640, puis à nouveau de 1656 à 1666. Louis Roubourdin est le titulaire quand, en 1658, le chapitre réorganise la vie musicale en réduisant ses effectifs : c'est l'organiste qui assumera désormais une double fonction d'organiste et de maître de musique¹⁴⁴. Si le ressort de la mesure est bien l'économie de la dépense, le nouveau maître et organiste ne dispose probablement pas d'un sous-maître de musique rémunéré pour l'assister en cette lourde tâche. Il doit au mieux se contenter de l'aide d'un chantre ou de l'enfant le plus doué du chœur.

Les noms d'une dizaine de chantres, embauchés par le chapitre, sont fournis par les sources, de 1568 à 1658, dont 6 pour le XVII^e siècle. Il semble s'agir, non d'effectifs permanents de la psallete, mais de renforts ponctuels. C'est probablement afin de pourvoir aux besoins des nombreux offices et festivités accompagnant les fêtes de Noël, qu'est conclu l'engagement des trois chantres Aginard, Meney et Charpit le 7 décembre 1651¹⁴⁵.

Il est des occasions qui, bien que relevant des festivités calendaires, justifient d'améliorer l'ordinaire des prestations musicales et provoquent une dépense supplémentaire. Ainsi en 1711 à Saint-André une dépense est faite pour bénéficier d'un renfort de musiciens, probablement de chanteurs :

¹⁴¹ *Id.*, p. 247. La note 3 renvoie à : ADI G 449, f° 94 v°.

¹⁴² AMG, ISAP, CC 1175, p. 339 ; et CC 1172, p. 338.

¹⁴³ ADI G 452 et 453, Lettre autographe incluse dans les registres capitulaires au 26 janvier 1657, transcrite et citée par Royer, *Les musiciens...*, *op. cit.*, p. 248-249.

¹⁴⁴ L. Royer, *Les musiciens...*, *op. cit.*

Source citée par L. Royer, *Les musiciens...*, *op. cit.*, p. 250 : ADI G 453.

¹⁴⁵ Source citée par L. Royer, *Les musiciens...*, *op. cit.*, p. 250 : ADI G 452.

On lit par exemple qu'au chapitre général de 1711, on alloua sept livres et dix sols pour les musiciens qui avaient chanté les fêtes de Sainte Cécile et de Saint André.¹⁴⁶

La musique à Saint-André semble connaître un certain déclin au XVIII^e siècle. Ce déclin relatif semble corroboré par une diminution des offices chantés, touchant les *matines*¹⁴⁷ :

Dès 1704 la querelle reprit, la Collégiale reprochant à la Cathédrale de ne pas respecter les accords passés. La Cathédrale répliqua perfidement : « Si le zèle du service de Dieu et de l'Église (...) avait dominé comme il le devrait dans le cœur du Sr Prévôt sur l'ambition (...) [il] n'aurait pas supprimé comme il l'a fait le chant de matines qu'on ne fait maintenant que réciter à voix basse au lieu qu'on le chantait comme à la cathédrale avant qu'il fut prévôt ».

La musique ne s'élève alors dans la collégiale que pour les grandes occasions, et en ces cas le chapitre fait appel à force renforts extérieurs de musiciens. Ainsi en 1752 pour le service funèbre du duc Louis d'Orléans, gouverneur du Dauphiné depuis 1719, 80 musiciens sont mobilisés pour donner le *Requiem* de Jean Gilles (1668-1705). Leurs gages atteignent le montant impressionnant de 1 581 livres¹⁴⁸.

Un indice d'origine fiscale suggère également pour ce premier XVIII^e siècle une santé financière du chapitre de Notre-Dame meilleure qu'à Saint-André. À l'établissement de la capitation de 1739, quand leurs domestiques sont recensés, les chanoines de la cathédrale semblent alors plus argentés que ceux de Saint-André. En effet, à supposer que l'imposition de leur domesticité, donc des gages qu'elle perçoit, puisse servir à la mesure de leurs propres prébendes et revenus, ces impositions diffèrent¹⁴⁹ :

- « Domestiques de Messieurs de la cathédrale » : 9, en majorité capités de 4 livres.
- « Domestiques de Messieurs du chapitre de St-André » : 6, en majorité capités de 2 livres.

Les paroisses de Grenoble

La fonction de Saint-Hugues, longtemps unique paroisse du Grenoble *intra muros* est loin d'être négligeable. Sauf pour les habitants de la paroisse *extra muros* Saint-Laurent, toutes les cérémonies familiales des Grenoblois s'y déroulent – baptêmes, mariages, funérailles – pour les plus humbles et même parfois pour les plus puissants. La famille des Sassenage a ainsi organisé un important mariage dans cette église : Marie-Françoise-Camille et Charles-François – deux cousins Sassenage ayant obtenu la dispense papale – s'y marient en 1718¹⁵⁰.

Mais que sait-on de l'ordinaire des ces trois églises ? Bien peu de choses car la source habituellement la plus riche, le registre de la *fabrique* qui gère la paroisse, semble disparu pour cette période.

Il en va de même pour la vie quotidienne liturgique des monastères et leur dimension musicale, qui demeurent méconnues.

Les instruments de l'Église pour la musique liturgique

Les orgues

Les orgues constituent l'instrument le plus répandu pour la musique de l'Église ; du moins elles tiennent la principale place – quasi exclusive – dans les sources disponibles.

À Notre-Dame, l'orgue existe depuis le XV^e siècle. Il est restauré d'abord en 1587 par *Jean dit Grenoble*. Le XVII^e siècle ne paraît guère favorable aux finances de Notre-Dame. Ce n'est qu'à la fin du siècle, puis au suivant, qu'on voit se mobiliser des crédits pour réparer les orgues, de 1698 à 1701, et encore de 1713 à 1715. Quelques détails émergent alors qui indiquent que tel organiste avait un autre métier – horloger –, ou qu'existait un relatif va-et-vient entre organistes de Saint-André et de Notre-Dame. Tardivement apparaît une mention de rémunération du titulaire de l'instrument¹⁵¹ :

¹⁴⁶ Gilles-Marie Moreau, *Le Saint-Denis des Dauphins*, op. cit., p. 232.

¹⁴⁷ *Id.*, p. 89.

¹⁴⁸ L. Royer, *Les musiciens...*, op. cit., p. 250-251 ; la note 4 renvoie à AMG CC 971.

¹⁴⁹ ADI 2 C 510 : Rôle des capitations de 1739.

¹⁵⁰ Lise Soulbieu, *Le château de Sassenage. Gardien de la mémoire familiale*. Grenoble, PUG, coll. Patrimoine, 2015, p. 20.

¹⁵¹ Gilles-Marie Moreau, *Notre-Dame...*, op. cit., p. 268.

Enfin, en 1772, l'organiste recevait 280 livres d'appointements, et le souffleur 20 livres.

La collégiale Saint-André possédait un orgue depuis au moins 1439, mais ne disposait pas d'un organiste attitré. La fonction permanente de l'organiste aurait pris place dans son dispositif musical au cours du XVI^e siècle. Ensuite, en 1501 pour la première fois, l'instrument est maintenu et amélioré à plusieurs reprises. Ces travaux laissent quelques précieuses traces comptables dans les archives, ainsi que d'heureuses précisions techniques sur l'instrument. En 1646, le chapitre, grâce à quelques dons complémentaires, n'aurait déboursé que 800 livres pour faire construire de nouvelles orgues par un Dominicain. En 1686, les chanoines font améliorer et déménager cet orgue dans une nouvelle tribune édifiée à cet effet. François Du Fayet, facteur d'orgues établi à Lyon, est engagé par le chapitre pour ce faire. Pour 264 livres, il devra :

(...) relever l'orgue de l'église Saint-André, la transporter à la nouvelle tribune, et à cet effet il fera un sommier neuf qui aura les jeux ci-après mentionnés : le bordon, la montée, l'octave, l'octave douce, la quinte, la quinzième et le cornet, lesquels jeux se trouvent dans le ledit orgue, et il ajoutera une fourniture à quatre tuyaux, une cymbale à trois tuyaux, et augmentera aussi de nouveau le cornet susdit de deux teaux, puis il se chargera de faire une trompette tenant tout le clavier, une petite tierce et un uzard, plus de faire un tremblant, ajoutera un gros C, sol, ut, fa, avec les semi-tons, il mettra en état dans cinq mois à commencer dans 15 jours, moyennant la somme de 264 livres.¹⁵²

En 1701 et 1704, 690 livres sont consacrées à de nouvelles améliorations et cet effort financier pour les orgues se poursuivra jusqu'à la Révolution.

La seconde paroisse de Grenoble, celle de l'église Saint-Laurent, a des orgues et les fait jouer, puisqu'en 1647, Étienne Fabre est dit « maître organiste de St-Laurent »¹⁵³. Répondant à l'extension de la ville, deux églises nouvelles sont construites à la fin du siècle : Saint-Joseph est consacrée en 1697, puis Saint-Louis en 1699. Si Saint-Louis est promptement édifiée, l'achèvement de ses orgues connaît quelques difficultés. L'Hôpital se décharge en 1720 d'une obligation reçue en héritage de faire terminer les orgues de Saint-Louis, en offrant au curé et marguillier de Saint-Louis, à la place de ces travaux, une tapisserie et un tapis d'Auvergne¹⁵⁴.

Cet instrument est également attesté au monastère des Dominicains. Leur établissement est fondé à Grenoble en 1288, bâti entre la Pertusière et la place du Breuil, jusqu'à la porte Traîne. Ce bâtiment est ruiné en 1562 par les Réformés, puis reconstruit. On peut lire dans le *Dictionnaire du Dauphiné* de Guy Allard (1635-1716) que les Dominicains disposaient d'une belle bibliothèque, des nombreux tableaux – des portraits – et d'orgues¹⁵⁵.

Le Monastère royal des dominicaines de Montfleury est l'établissement religieux le plus considérable de la vallée du Grésivaudan depuis le Moyen Âge. Il possède son orgue depuis 1639 au moins. Après le second incendie général du monastère du 4 décembre 1625, les dominicaines reçoivent des dons multiples pour sa reconstruction, dont un considérable destiné à acheter des orgues :

Parmi les magnifiques présents que reçut le monastère l'un des plus remarquables fut sans contredit celui que lui firent Mme de Lacroix Chevrières et son fils, en 1639, de fort belles orgues qui coûtèrent 2 000 livres et furent placées plus tard à la tribune.¹⁵⁶

Le serpent

Un autre instrument apparaît dans le dispositif des musiques des églises, mais une seule fois : le serpent. Cet instrument à vent, en bois et à embouchure, d'un registre modérément grave, est bien connu dans d'autres villes pour accompagner le registre aigu des enfants du chœur lors des offices.

Son usage d'accompagnement du plain-chant est-il traditionnel aussi à Grenoble, au moins à Saint-André, ou bien s'agit-il d'un essai d'amélioration de la musique décidée par le chapitre ? Qu'il

¹⁵² Maignien, *Les artistes*, op. cit. ; Min. de M^e Mailhet, f^o 102.

¹⁵³ AMG, ISAP, GG 144.

¹⁵⁴ Emmanuel Pilot de Thorey, *Documents et notes sur la musique et les musiciens en Dauphiné*. N° 41 – *Instruments de musique*. BMG, Ms, R.7906, n° 41. Note 5.

¹⁵⁵ Edmond Maignien, *Notice sur le couvent des dominicains de Grenoble*, extrait du journal *Le Dauphiné*, in Ed. Maignien – Divers, tome I, Grenoble, imprimerie de Prudhomme, 1866. BMG V. 11274 (1).

¹⁵⁶ Henri Maillefaud (de), *Recherches historiques sur le Monastère royal ou Chapitre noble de Montfleury, près Grenoble, de l'ordre de Saint-Dominique*, Grenoble, Imprimerie Maisonville, 1857, 183 p. (p. 53).

s'agisse d'un renouvellement ou d'un premier achat, ce n'est manifestement pas à Grenoble que se trouve alors un facteur assez habile pour fabriquer ce serpent. Le maître de musique Sauvestre doit aller jusqu'en Bourgogne en faire l'achat. À moins qu'il ne préfère effectuer cet achat à Dijon, ville où il officiait juste avant de venir à Grenoble¹⁵⁷ ?

Le 27 août 1655, il fut décidé que le sieur Sauvestre, maître de musique [de Saint-André], irait en chercher un en Bourgogne et que le chapitre lui ferait tenir l'argent pour le payer³.

3. AMG G 452.

Musiques savantes des églises et des monastères

La connaissance des pratiques liturgiques catholiques exige d'interpréter correctement le choix des mots effectué par les contemporains pour les décrire. Sylvie Granger propose cette lecture¹⁵⁸ :

« En musique » signifie qu'il s'agit d'une messe chantée et non d'une messe basse. « En symphonie » indique qu'en plus des chantres, du serpent et de l'organiste, des instrumentistes extérieurs sont intervenus.

Livres et répertoires de musique

Chaque établissement religieux a besoin d'un fonds de partitions manuscrites, ou bien imprimées – des livres de musique – pour chanter les offices. Le cas d'un organiste et compositeur du Mans, Louis Bouteiller, nous dévoile en partie l'organisation nécessaire au déroulement de la liturgie et à la variation des musiques liées au calendrier liturgique¹⁵⁹ :

Le compositeur le mieux connu aujourd'hui est Louis Bouteiller. Au lendemain de son décès (1725), le notaire, malgré les protestations du procureur du chapitre – cette musique n'appartient pas au défunt, mais à son église –, inventorie l'armoire de son cabinet de travail : « elle est remplie de livres et cahiers de musique, laquelle musique se trouve séparée par différentes petites planches ; au haut de chaque séparation est écrit motet et musique pour chaque mois de l'année »... Détails concrets qui, pour la première fois, éclairent l'organisation matérielle d'un maître soucieux de trouver rapidement la musique adaptée à chaque circonstance.

Une partie est imprimée (94 « petits livres de Musique imprimée tant italienne qu'autres »...), le reste est manuscrit : à côté de 159 pièces dont ni le titre ni la nature ne sont indiqués, se trouvent « un paquet de pièces de contrepoint », 34 *Leçons de Ténèbres*, 14 hymnes, 12 *Magnificat*, 4 messes complètes et 14 parties de messe, 16 pièces diverses, psaumes, antiennes ou cantiques, 4 *Te Deum*... Ce qui domine, et de très loin, ce sont les motets : 87.

Pour Grenoble, les sources sont bien loin de mettre en évidence une si brillante organisation ; elles n'apportent que quelques informations fragmentaires.

Pour les XV^e et XVI^e siècles, le chapitre de Saint-André veillait à se procurer, en les recopiant, des partitions de musiques savantes, comme des motets polyphoniques, pour les chanter en sus de la liturgie ordinaire¹⁶⁰ :

En dehors du plain-chant, nous voyons que le chapitre se préoccupait en 1450, de faire copier par le chantre Jean du Bois, à l'Abbaye de Saint-Antoine-en-Viennois, un livre de chant (*cantarium*) qui n'était point composé de mélodies liturgiques. Le terme *canturie* peut désigner soit des motets polyphoniques, soit des compositions populaires en langue vulgaire, et tout cas des pièces extra-liturgiques.

Dans quelle mesure ces pratiques des siècles antérieurs se poursuivaient-elles ? L'imprimerie a-t-elle supprimé la copie ? De ces partitions, il ne reste quasi rien, aussi le répertoire musical des offices de l'ordinaire du XVII^e siècle est-il méconnu.

Une heureuse exception, deux mentions de 1604, nous livre une indication du répertoire que pratiquaient antérieurement ces musiciens de Saint-André. Parmi les livres de musique alors présents à la collégiale figurent une *Messe de l'Homme armé*, sans indication d'auteur. Il pourrait s'agir de Josquin Després (v. 1450-1521), même si d'autres compositeurs de ce temps ont écrit des œuvres portant ce titre : Pierre de la Rue (v. 1460-1528), ou Cristóbal de Morales (1500-1553), ou encore Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). Sont aussi présents des *petits livres d'Orlande*

157 Louis Royer, *Les musiciens...*, op. cit., p. 251.

158 Sylvie Granger, *Musiciens dans la ville (1600-1850)*, Paris, Belin, coll° Essais d'Histoire Moderne, 2002, p. 58.

159 *Id.*, p. 65.

160 Louis Royer, *Les musiciens à Saint-André...*, op. cit., p. 239.

contenant les *Lamentations de Jérémie* et la *Passion du jour des Rameaux*. Cet *Orlande* pourrait être Roland de Lassus (1532-1594)¹⁶¹.

Ces deux précieuses informations illustrent la pratique du grand répertoire de la Renaissance, mais rien n'éclaire celle de l'âge baroque avant que soit représenté le *Requiem* de Gilles, composé vers 1700, et donné ici en 1752. Il n'existe pas d'informations précises pour Notre-Dame, ni pour les monastères.

Rien n'indique si le clergé de Grenoble achetait, ou non, des livres de musique chez un imprimeur ou un libraire local. Chez le libraire Nicolas, aucun ecclésiastique ne vient commander de la musique. Nous savons seulement que les Dames de Montfleury délèguent M. Fabre en 1649 pour leur acheter la *Gazette*. Or le contenu de la *Gazette* n'est en rien musical, à la différence du futur *Mercure Galant* (1672-1724), qui accordera quelque place à la musique¹⁶² :

M. Fabre (Étienne), organiste de Saint-Laurent, fils d'autre Étienne, d'Avignon, épouse Charlotte Clément (28 avril 1647). Le même sans doute, passe contrat en 1649 pour la lecture de la *Gazette*, en faveur des dames de Montfleury.

Renforts de hauts instruments pour les offices extraordinaires

Toutes les fêtes civiques qui célèbrent un thème lié au pouvoir central ou provincial, intègrent une dimension et un moment religieux. L'office le plus fréquent est le *Te Deum laudamus...* qui représente deux réalités pour l'Église romaine. C'est d'abord une simple prière, initialement de l'office des Matines, récitée, ou psalmodiée. Mais, depuis le XIII^e siècle au moins, le *Te Deum* peut aussi devenir un office particulier, une action de grâce utilisée par les souverains d'Europe pour célébrer victoires militaires ou heureux événements, prenant alors une double dimension religieuse et politique. Dans ce second usage, le *Te Deum* est chanté avec plus d'éclat, en monodie ou en polyphonie, et il peut être accompagné de divers instruments de musique. Même si Louis XIV en a démultiplié l'usage à tout le royaume, la fonction du *Te Deum* lors des célébrations intégrant le religieux aux actes du pouvoir politique n'a rien d'un phénomène propre au Grand Siècle. L'antériorité de son usage se vérifie aussi à Grenoble. Quand Charles VIII quitte cette ville le 29 août 1494, et qu'il reprend le chemin de la guerre en Italie, l'écho de ses victoires raisonne ensuite en autant de *Te Deum*¹⁶³ :

La population de Grenoble l'accompagna de ses vœux dans cette folle expédition. Quelques membres du Parlement, qu'il avait emmenés avec lui, tenaient la ville au courant de la marche de l'armée royale et chaque nouveau succès y était célébré par des *Te Deum*, des fêtes publiques, des danses et des mascarades¹.

1. ADI, B 2905, f^os 197, 229-230. Cf. Chorier, II, 496.

Mais quel *Te Deum* et avec quelle musique ? Affiner la compréhension du type de *Te Deum* réalisé repose – mais bien fragilement – sur la présence ou non dans les sources d'expressions comme *Te Deum chanté en musique*. Parmi les célébrations grenobloises ayant une dimension musicale documentée, il en est 9 où le *Te Deum* est chanté, et parmi ces 9 *Te Deum*, 5 sont déclarés chantés en musique.

Comment interpréter cette locution, sans sources suffisamment explicites et sans plaquer pour Grenoble les résultats des recherches concernant d'autres villes ? Comment ne pas redouter l'emploi dans les sources d'expressions formulaires qui fausseraient l'approche de la réalité ?

Pour les pratiques musicales à Grenoble, la lecture des témoignages contemporains et celle des extraits de sources premières contenus dans les inventaires d'archives incite à distinguer 4 ou 5 modes d'interprétation des offices en général et du *Te Deum* en particulier. Cette typologie des termes, de la messe basse à l'office chanté avec symphonie reflète pour la liturgie une graduation du mode le plus simple jusqu'à sa mise en musique la plus élaborée :

161 *Id.*, p. 250-251 ; ADI G 449, fol. 252 v^o. Royer indique en note 2 :

« Le motet de l'Homme armé à 3 voix de Josquin Després a été imprimé dans le recueil de Petrucci en 1501. Le même compositeur a écrit une messe sur ce thème à 4 voix qui fut publiée en 1534. [...] Quant aux *Jeremiae Lamentationes una cum Passione* à 5 voix de Roland de Lassus, elles ont été éditées à Paris en 1585 par Le Roy et Ballard. [...] »

162 Henri-Jean Martin & Micheline Lecocq, *Les registres du libraire Nicolas...*, op. cit., p. 182.

163 Auguste Prudhomme, *Histoire de Grenoble...*, op. cit., p. 293.

- offices sans chant – textes récités ou psalmodiés – dits *conventuels*, pour les ordres monastiques, comme celui des Minimes, qui s'interdisent même le plain-chant ;
- offices *chantés* : généralement en plain-chant, pour les autres monastères, comme pour le clergé séculier officiant, en ce cas, sans doute avec la psalette ;
- offices *solemnellement chantés* : peut-être aussi en plain-chant, avec la psalette, et dans un style – lequel ? – ou avec un supplément d'effectif – des chantres ? – donnant ce caractère *solennel* ; à moins que l'adverbe *solemnellement* n'implique rien de musical ni de liturgique, mais seulement le fait que la direction de l'office et celle du chant du *Te Deum* sont confiés à l'un des principaux prélats de la ville ?
- offices – messes ou *Te Deum* – *chantés en musique*, ou *en concert* : sans doute par la psalette et des chantres, ou par un chœur de moniales, et sur des partitions polyphoniques ;
- offices ou *Te Deum chantés en musique avec symphonie* : comme le précédent type, mais avec un effectif supplémentaire d'instruments, violons ou hautbois.

Deux exemples, tirés du récit de la fête de 1667 pour la canonisation de François de Sales, montrent cette graduation des types d'interprétations, à supposer que les mots ne soient pas choisis à la légère¹⁶⁴.

Dans ce premier cas « chanté par la musique » évoque le renfort de chanteurs, chantres et psalette :

Aussi-tost qu'il [l'étandard] arriva a la porte de l'Église du Monastere de la Visitation, où les Religieuses l'attendoient dans leur Chœur, avec des Cierges allumez en main, toutes les Cloches de la Ville sonnerent, & l'Artillerie de l'Arsenal fit la décharge aussi-tost que le *Te Deum* eût été entonné. Il fut chanté par la Musique ; (...).

Dans le second cas, le narrateur croit bon de préciser qu'il y eut « symphonie » en plus de la musique, ce qui suggère l'emploi d'instruments :

Le Vendredy 10. Septembre, l'Office fut fait tout le jour par Messieurs des Chanoines de Saint André, qui vinrent processionnellement de leur Eglise en celle de ce Monastère ; le Concert de Musique & la Symphonie y furent excellens (...).

Cette interprétation des expressions *en musique*, *en concert* et *avec symphonie* qui qualifient les différents offices dans les relations contemporaines d'Allard, Boniel, La Baume ou Ménéstrier, n'accède certes pas au rang des certitudes. De surcroît, se pose la question de l'orgue. L'orgue intervient-il en accompagnement de ces chants sacrés, ou pour des intermèdes écrits ou improvisés, comme si son rôle allait de soi, sans que la nécessité ne s'impose aux chroniqueurs de le préciser ? Il arrive néanmoins qu'il soit évoqué, comme en 1669 à Montfleury¹⁶⁵ :

D'abord que le Bust fut dévoilé, monsieur le Grand Vicaire entonna le *Te Deum*, lequel fut suivi de l'Orgue, dont on fut charmé, après quoy il fut chanté avec allegresse & en concert (...).

Faut-il prendre en cette circonstance le mot *suivi* dans le sens de *succéder*, ou *d'accompagner* ? Dans le premier cas, le *Te Deum* aurait été suivi d'une pièce pour orgues seules et, dans le second, ces orgues auraient accompagné les moniales chantant le *Te Deum*.

Des sources confortent-elles l'hypothèse d'un accompagnement instrumental des *Te Deum* ? Certaines descriptions indiquent la présence dans l'église de musiciens qui accompagnent le cortège en son entrée, puis en sa sortie vers les autres festivités, mais rien ne prouve qu'au moment du *Te Deum* ils jouent de leurs instruments. Cette ambiguïté demeure par exemple en 1688¹⁶⁶ :

[1688 : réjouissances pour la prise de Philisboug]

(...) deux hayes, au milieu desquelles passerent les Corps qui assisterent au *Te Deum*. Mrs de l'Hostel de Ville en Robes Consulaires furent les premiers à s'y trouver, avec leurs Valets de Ville & Pertuisaniers, & des Violons, & des Hautbois. (...) Si tost qu'ils furent placez, Mr le Cardinal le Camus, Evesque de Grenoble, avec sa Crosse, son Massier, & plusieurs Chanoines qui estoient allez le prendre, vint occuper sa place ordinaire sous son Dais, d'où il entonna le *Te Deum*.

164 Claude-François Ménéstrier, *Les Transfigurations sacrées...*, op. cit., pp. 12, 18 & 34.

165 François Boniel, *La Béatification de Sœur Rose de Sainte Marie de Lima, Religieuse du Tiers Ordre de Saint Dominique ; Solennisée durant huit jours au Royal Monastère de Montfleury, le mois de juillet mil six cens soixante-neuf*. Grenoble, Philippe Charuys, s.d., p. 29.

166 *Le Mercure Galant*, décembre 1688, p. 38-48.

Heureusement, dans quelques rares cas, l'accompagnement instrumental est signifié, étayant alors l'hypothèse d'une plus riche musicalité pour ces exécutions du *Te Deum*. Dans le premier exemple, un tel accompagnement par une *bande de violons* apparaît très probable ; il est incontestable dans le second exemple où intervient la toute récente *Académie du Concert*, avec ses instrumentistes et son chœur mixte¹⁶⁷ :

[1610 – fêtes pour le sacre de Louis XIII]

À Raye l'Auvergnat, François le violon et leurs compagnons, 13 livres pour « la peine par eux prinse au Te Deum fait ez églizes de ceste ville au sacre et advènement du Roy Loys treiziesme, roy de France et de Navarre »

[1725 : réjouissances faites à l'occasion du mariage du roi]

(...) le Te Deum est chanté par l'Académie de musique, établie à Grenoble : « elle est remplie de gens de condition, d'un et d'autre sexe, et les voix et la symphonie s'y surpassèrent. »

Même attestée, cette présence instrumentale reste imprécise. Les musiciens recrutés pour le *Te Deum* sont multi-instrumentistes et rien ne confirme qu'ils ont joué en ces occasions du violon, du hautbois, ou les deux ensemble, voire d'autres instruments.

L'intervention de trompettes est prévue par de nombreuses compositions de musiques sacrées d'époque renaissance ou baroque, tel le *Te Deum* H. 146 de Marc-Antoine Charpentier (1692). Or les trompettes ne semblent figurer dans la fête de 1669 qu'en instrument d'extérieur et rien n'indique qu'elles entrent jouer dans l'église. Quant au *concert d'instruments* qui était déjà présent à l'intérieur, il joue bien dans l'église, mais le nom de ses instruments n'est pas détaillé¹⁶⁸ :

Quand on approcha de l'Arc de Triomphe [rue Très-Cloîtres], les Trompettes qui estoient logez au dessus, commencerent à fanfarer, et un Concert d'Instrumens receut la Procession dans l'Église (...) après quoy le *Te Deum* fut entonné par Monsieur le Doyen, & solennellement chanté par une excellente Musique.

Il est plus difficile d'envisager, comme peut-être en 1698, que la musette – instrument de bal et de procession – soit associée aux hautbois pour jouer à Notre-Dame¹⁶⁹ :

[1698, 18 janvier – réjouissances pour la paix de Ryswick]

Tout le corps consulaire en grand costume, précédé de tambours, de pertuisaniers, des valets de ville à cheval et d'un orchestre de douze musiciens, hautbois bassons et musettes, se rendit sur la place Saint-André (...). Le lendemain dimanche, on alla en corps à Notre-Dame, pour assister au Te Deum (...).

Ces *Te Deum chantés en musique* sont ceux de 1610, 1660, 1667, 1688, 1693 et 1725. Du second XVII^e siècle essentiellement ? Oui, mais le mieux établi, documenté, comme un *Te Deum* accompagné par des joueurs d'instruments est celui de 1610, pour le sacre de Louis XIII, au début du siècle.

Le *Te Deum* n'est pas le seul office religieux intégré aux fêtes civiques à bénéficier du renfort de la musique instrumentale. Il peut en aller de même pour des messes complètes, même si les exemples – deux seulement – en sont encore plus rares et les sources tout aussi fragiles. Dans le premier (1667), les violons participent clairement à la messe, accompagnant les chants, alors que pour le second (1701), l'information reste vague¹⁷⁰ :

[Fêtes de canonisation de Françoise de Sales. Le 25 mai 1667]

Entre les neuf & dix heures Messieurs les Penitens de Notre-Dame de Confalon partirent processionnellement de leur Chapelle en bel ordre, & en bon nombre. Le Maistre des Ceremonies estoit en teste avec sa cane, suivy de douze petits enfans vêtus en Anges (...). La Bande des douze Violons marchoit sur leurs pas (...). Messieurs les Penitens au nombre de cent soixante suivoient cette premiere Troupe sous leur Croix & leur Gonfanon. Estant arrivez à l'Église, M^r de Marnais Conseiller Clerc, & l'un des plus anciens Recteur de cette Compagnie, celebra la Messe solennellement, à laquelle la Musique, & les Violons répondirent ;

[1701, 4-7 avril : Entrée des ducs de Bourgogne et de Berry]

Le 5 avril, à Notre-Dame : « Il y eut musique à la messe ».

¹⁶⁷ AMG, ISAP, CC 736, p. 154 ; AA 47 p. 44.

¹⁶⁸ Claude-François Ménéstrier, *Les Transfigurations...*, op. cit., p. 24.

¹⁶⁹ Prudhomme, *Histoire de Grenoble...*, op. cit., p. 95-96 ; et AMG, ISAP, BB 18, p.169.

¹⁷⁰ Claude-François Ménéstrier, *Les Transfigurations...*, op. cit., p. 42-43.

Christophe Levantal, *La route des Princes – Le voyage des ducs de Bourgogne et de Berry de la frontière espagnole jusqu'à Versailles (1701) d'après le Mercure Galant*, Paris, Sicre Éditions, 2001, p. 204-209.

Au final, c'est bien par le renfort d'instrumentistes toujours payés par la municipalité, que l'Église peut offrir aux puissants honorés et aux fidèles présents, messes et *Te Deum* aux sonorités enrichies, et ainsi augmenter l'éclat et la solennité de la cérémonie. Le premier exemple donné – mobilisant en 1610 la *bande* de Raye l'Auvergnat – est représentatif des pratiques du XVII^e siècle. Le second exemple illustre le moment où, à partir de 1724, la vie de la musique se transforme, et les professionnels associés aux amateurs sont regroupés en l'*Académie du Concert*.

Hélas ! il nous manque la substance de ces exécutions de musique religieuse, tant pour les instruments précis, les effectifs, les styles, que pour le nom du compositeur, lequel pouvait être un artiste de renom à l'échelle du royaume, ayant imprimé sa musique, aussi bien qu'un musicien local, organisateur ou maître de chœur.

Présence de bas instruments dans les établissements religieux

Il est une circonstance où Ménestrier se fait plus précis en relatant la fête de 1666. Il décrit ainsi l'appareil musical utilisé dans l'église de Sainte-Marie-d'en-Haut :

La Musique fut la plus juste, la plus delicate, & la plus fine, que l'on ait encore ouïe, & on auroit pû dire que c'estoient des voix descendues du Ciel, rant [*tant*] elles estoient agreables. Le concert de Luts y fut admirable, les Thuorbes, & les Clavesins souûtinrent l'harmonie excellement, & tous ceux qui furent de cette Feste avoüerent qu'ils n'avoient jamais rien ouy de semblable.

Un degré qualitatif important est ici franchi pour les pratiques musicales monastiques. Luths, théorbes et clavecins qui accompagnèrent les chanteuses sont des *bas instruments*, joués le plus souvent dans les demeures de l'aristocratie. Précisons bien les circonstances : il s'agit d'une grande messe solennelle. Au dernier jour de l'octave pour la canonisation de François de Sales, une cérémonie est réservée aux curés de la ville et des environs. Ils sont cent à partir de la chapelle de l'évêché pour se rendre à l'église du monastère des Visitandines d'en Haut. C'est là que cette messe est célébrée et doublement accompagnée du chant des moniales et d'un *concert* de luth, théorbe et clavecin¹⁷¹.

Rien ne mentionne un renfort extérieur pour utiliser ces instruments. De toute manière et, en dépit de leurs compétences de poly-instrumentistes, ces cordes pincées ne font guère partie de la panoplie des instruments pratiqués par les *maîtres violons* régulièrement appelés en renfort aux fêtes civiques. Pour cette messe, ce sont visiblement les moniales qui chantent excellemment et probablement elles aussi qui jouent des trois instruments cités. Ce savoir-faire instrumental ne s'improvisant pas, le plus vraisemblable est que les sœurs visitandines disposaient en permanence et jouaient elles-mêmes de ces instruments à cordes ; ce qui ferait de ces moniales musiciennes de probables interprètes des musiques savantes sacrées, voire profanes, les plus élaborées, soit de la Renaissance, soit de leur siècle.

Mais un doute persiste. En effet, quand Ménestrier décrit la seconde fête, celle des Visitandines de la rue Très-Cloîtres, il emploie une expression qui laisse supposer que les Visitandines du second monastère n'ont pas assumé seules l'exercice musical, mais qu'elles ont fait appel à des renforts extérieurs, à *une belle Musique qu'elles avaient prise*¹⁷² :

A deux heures apres midy les Religieuses chanterent les Vespres de N. D. à leur maniere accoûtumée ; ce qu'elles ont observé en tous leurs autres Offices durant toute cette octave, laissant chanter les grandes Messes, & les Vespres solennelles aux Compagnies qui ont fait les Ceremonies de chaque jour, & à la belle Musique qu'elles avoient prise qui s'en est dignement acquittée, ayant durant toute l'Octave aux Messes Conventuelles, grandes Messes, Vespres, & Benedictions du S. Sacrement, fait des accords de voix, & d'instrumens, & des concerts merveilleux.

En revanche, la formulation de Boniel pour les fêtes de 1669 à Monfleury concernant la béatification de Rose de Lima est plus nettement favorable à l'hypothèse selon laquelle certaines dames religieuses détiennent et jouent des luths et même, ici, des violes de gambe¹⁷³ :

¹⁷¹ Claude-François Ménestrier, *Relation des Ceremonies...* op. cit., p. 29-30 et 34.

¹⁷² Claude-François Ménestrier, *Les Transfigurations...*, op. cit., p. 30.

¹⁷³ François Boniel, *La Béatification...*, op. cit., p. 34 & 48.

L'Office Divin de ce jour quatorziesme de juillet, fut fait solennellement par le mesme Monsieur le Grand Vicair accompagné de ces Messieurs qui l'assisterent à l'Ouverture. A la grand Messe, & à Vespres les Dames Religieuses qui chantent en Musique firent encore admirer leurs Concerts de Voix, de Luths, & de Violes. (...)

Sur la fin des Vespres les jeunes Demoiselles (...) Ayant pris place avec le mesme ordre, & la mesme modestie, dans la chapelle de Nostre-Dame estant en la presence du Tres-saint Sacrement, elles chanterent *Panis Angelicus*, & firent suivre l'Harmonie de leurs voix, par un doux Concert de Luths.

D'autant que l'arrivée au monastère de musiciens professionnels – une bande de douze violons – ne se produit que le lendemain, dimanche 21 juillet, dernier jour de cette octave :

On eut le plaisir de voir venir au devant cette Procession [venant de Crolles], celle des Demoiselles Pensionnaires. (...) On peut dire icy qu'il en envoya plusieurs [anges] à cette troupe de plus de mille Personnes, que ces Vierges, modestes comme des Anges, conduisirent dans l'Eglise. Le Chef d'une excellente Bande de douze Violons de la Ville de Grenoble, pour tesmoigner plus agreablement son zele, vint de son mouvement ajoûter à la pieuse Harmonie de ces Demoiselles l'Harmonie de ses douze Violons, & mesla ce doux Concert à tous les Offices, & à toutes les Ceremonies qui se firent durant toute cette belle & sainte journée.

Pour la plupart issues de l'aristocratie dauphinoise, ces religieuses visitandines du premier monastère et les moniales dominicaines de Montfleury semblent en ce second XVII^e siècle assez nombreuses à détenir et à savoir jouer de ces instruments typiques des compositions polyphoniques les plus savantes, sacrées ou profanes, de la Renaissance et du Baroque.

Prêtres et moniales compositeurs de musiques

En dehors de l'argument déductif, qui conduit à estimer que les maîtres de musique et les organistes des églises se devaient de composer des musiques liturgiques pour remplir leurs fonctions, et faute de partitions conservées, il n'est pas de preuve matérielle de ces talents. Il existe quand même deux sources témoignant d'une certaine activité de composition musicale dans le monde religieux grenoblois.

M. Aguiar, prêtre de Saint-André, est l'auteur et compositeur d'une pièce apportée tout exprès par lui à Montfleury en 1669, pour y être chantée par les moniales lors des fêtes de béatification de Rose de Lima¹⁷⁴ :

Immédiatement après [les vêpres] les Demoiselles Pensionnaires au Monastere de Montfleury vinrent en grand nombre (...). Elles chanterent fort bien, quoy qu'elles eussent eu peu de temps, pour apprendre à chanter methodiquement. Ce qu'elles chanterent estoit merueilleusement beau, & pour les paroles & pour l'air. Il ne faut pas s'en estonner, puis que monsieur Aguiar tres-digne Prestre en l'Eglise de S. André de Grenoble en estoit l'Autheur.

Le commentaire ajouté par Boniel suggère que cet Aguiar n'en est pas à son coup d'essai, mais qu'il s'est constitué une honnête réputation de compositeur à Grenoble.

Tous les talents de musiciennes des dames de Montfleury ont déjà été évoqués. Il faut y ajouter, pour certaines d'entre elles du moins, l'art de la composition. Car tel est le sens du commentaire du S^r Boniel concernant les fêtes pour la béatification de Rose de Lima de 1669¹⁷⁵ :

D'abord que le Bust fut dévoilé, monsieur le Grand Vicair entonna le *Te Deum*, lequel fut suivi de l'Orgue, dont on fut charmé, après quoy il fut chanté avec allegresse & en concert, mais si devotement, & si bien par les Dames Religieuses (qui composent & qui font admirer la musique en ce Monastere) que tout le monde en les entendant, & rendant graces à Dieu, pouvoit raisonnablement dire, *Tibi Omnes Angeli*.

Cette double information est d'importance pour évaluer le talent et le niveau que peut atteindre la pratique musicale des gens d'Église à Grenoble. Malheureusement aucune autre source ne vient corroborer ce témoignage reposant sur un seul auteur, le sieur Boniel ; or une source unique ne fait pas une preuve.

Monastères : de la recherche de la qualité musicale à la tenue de concerts

En 1666, les Clarisses ont les moyens musicaux de chanter une messe en musique en l'honneur de François de Sales¹⁷⁶ :

¹⁷⁴ François Boniel, *La Béatification...*, op. cit., p. 31.

¹⁷⁵ *Id.*, p. 29.

¹⁷⁶ Claude-François Ménestrier, *Relation des Ceremonies...* op. cit., p. 34.

Les Dames Religieuses de Sainte Claire pour témoigner la part qu'elles prenoient aux honneurs que l'on rendoit à ce Saint firent chanter dans leur Eglise une Messe solennelle avec Musique.

Les Visitandines de Sainte-Marie-d'en-Haut manifestent une grande exigence pour la qualité de leurs chants. Le monastère compte entre 33 et 40 *sœurs choristes* et une dizaine de *sœurs associées* ou converses. Ses moniales sélectionnent qui peut chanter et qui a de la voix¹⁷⁷ :

Les religieuses de chœur étaient employées à l'office du chœur pour y chanter ou dire les Heures. (...)

Le rang de *sœurs associées* permettait aux jeunes filles ayant une santé fragile d'entrer en religion. Pour elles la règle était plus douce que pour les sœurs choristes. Elles ne chantaient pas l'office, soit parce qu'elles n'en avaient pas la force, soit parce qu'elles manquaient de talent, c'est-à-dire de voix, dans la plupart des cas.

Il semble probable qu'au moins un monastère – Montfleury – ait intégré à son dispositif musical l'engagement d'un maître de musique extérieur pour la formation de ses sœurs. En 1639, les Dominicaines achètent un orgue : enthousiasmées par l'arrivée cet instrument, une partie des moniales obtient « d'apprendre la musique » pour en jouer, apprentissage qui implique logiquement la venue d'un maître donnant ses leçons¹⁷⁸ :

Alors, quelques religieuses demandèrent à leur supérieure la permission d'apprendre la musique afin de pouvoir en faire usage dans leur église, pour le service divin ; ce qu'elles obtinrent sans difficulté. Depuis cette époque, celles qui faisaient partie de la compagnie des musiciennes avaient coutume, le jour de l'anniversaire de la pose de l'orgue, jour où l'on célébrait une messe pour les donateurs, d'offrir chacune une livre de cierges, et de faire ainsi une espèce de dédicace de leur musique à la sainte Vierge.

Il s'agit à ce moment, pour ce maître présumé, d'enseigner à jouer de l'orgue, mais pas obligatoirement de perfectionner la pratique du chant. Si l'on accepte le commentaire enthousiaste de Boniel – et sur ce terrain, il n'est pas seul à tresser de telles louanges – les dames de Montfleury avaient atteint en 1669 un haut niveau de qualité¹⁷⁹ :

On eut dit en vérité que ces musiciennes Religieuses avoient reservé tout ce qu'elles avoient de plus doux, de plus delicat, de plus juste & de plus relevé dans leur concert, pour en cette occasion (qui leur estoit si agreable) imiter les Anges par leurs voix, comme elles les imitent par leurs actions.

En revanche, quand le bien réel musicien indépendant et compositeur Michel Farinel est employé comme maître de musique par ce monastère, peut-être dès 1670, ainsi que plus tard, par le couvent de Sainte-Cécile, c'est un choix audacieux de la part de ces établissements : Farinel, maître à danser, maître de violon et compositeur, n'est pas clerc. Sa mission de maître de musique au monastère n'est pas décrite. Nous supposons que les moniales espèrent que sa direction artistique améliorera encore leur niveau de chant et leur maîtrise de leur répertoire vocal et instrumental. Ce maître devra sans doute aussi préparer et diriger leurs concerts, ou même améliorer une technique de composition que certaines moniales pratiquaient déjà.

Dans les années 1680, l'évêque Le Camus entreprend une bataille contre ces moniales de Montfleury qui ne respectent aucune règle de clôture. Il ne s'agit pas de leur reprocher une conduite libertine, mais seulement de s'opposer à leur pratique de tenir leur couvent ouvert aux visiteurs et à leurs propres allées et venues, et d'y donner des sortes de concerts¹⁸⁰ :

M. de Grenoble apprit ensuite que ces dames sortaient sans scrupule de leur maison (...), sans parler des concerts de voix et d'instruments ;

Le Camus opère une visite officielle en 1683 et entame un procès contre ces Dominicaines. S'en suivent appels et contre appels au Pape et au roi. Les Dames rétorquent qu'elles se trouvent sans clôture depuis quatre siècles et que cet état ne nuit ni à leur chasteté ni à la pureté de leurs sentiments. Les sœurs défendent leur tradition et, sans doute appuyées depuis la ville par leurs familles nobles, elles obtiennent en 1686 que le roi confirme à Montfleury le droit de vivre sans clôture.

¹⁷⁷ Blandine Mousserin, *Le Monastère de la Visitation de Sainte-Marie-d'en-Haut de Grenoble : de la construction du couvent à l'expulsion des Visitandines. Religieuses et société urbaine*, vol. 1 & 2. Mémoire de Maîtrise d'Histoire, s-dir. René Favier, UPMF Grenoble, 2004, p. 76-77.

¹⁷⁸ Henri Maillefaud (de), *Recherches historiques sur le Monastère royal ou Chapitre noble de Montfleury, près Grenoble, de l'ordre de Saint-Dominique*, Grenoble, Imprimerie Maisonville, 1857, 183 p. (p. 53).

¹⁷⁹ François Boniel, *La Béatification...*, op. cit., p. 29.

¹⁸⁰ Henri Maillefaud (de), *Recherches historiques sur le Monastère royal...*, op. cit., p. 92.

La musique continuera donc ! Quand en 1696, Claudine-Alexandrine Guérin de Tencin prend le voile à Montfleury, l'historien Adolphe Rochas (1816-1889) décrit ainsi le contexte du monastère¹⁸¹ :

Les religieuses de Montfleury (...) recevaient des visites ; leur parloir était le rendez-vous de la meilleure compagnie de la ville ; on y jouait, on y faisait de la musique et de fines collations (...).

En 1696, Michel Farinel compose lui-même pour Montfleury. Il met en musique des vers spirituels de Henri Guichard, sieur d'Hérapine, intendant des Bâtiments de Louis XIV et de Monsieur, mais installé à Grenoble à ce moment. Ce véritable petit oratorio est destinée aux concerts – aux *récréations spirituelles* – des Dames de Montfleury, dont Farinel est toujours, ou à nouveau, le maître de musique. Guichard, l'auteur, écrit aux Dames de Montfleury à propos de ses vers¹⁸² :

(...) M. Farinel ayant trouvé ceux-là du sien m'a témoigné qu'il seroit bien aise de les mettre en Musique, pour les faire servir, MES DAMES, à vos recreations Spirituelles, & exercer les voix qu'il conduit dans votre Maison.

D'autres monastères féminins sont concernés par cette tentation de donner leurs musiques en concert. Les fêtes de 1667 pour François de Sales sont, d'après Ménestrier, l'occasion d'une sainte émulation entre les différents chœurs de moniales du côté du quartier Très-Cloîtres. Tant les Ursulines que les Bernardines, toutes ces moniales chantent fort bien leurs différents offices. Ménestrier ajoute un élément qui fait écho – en plus modeste et respectant la clôture – à ce que l'évêque reprochait à Montfleury : il semble que les sœurs des Ursulines et celles de Sainte-Cécile chantaient, non dans leur chapelle ou leur cloître, mais à leur fenêtre, à l'intention de la ville, faisant une sorte de *concert* pour un probable public installé de l'autre côté des grilles¹⁸³ :

Les Dames de Sainte Ursule, & les Dames Bernardines de Sainte Cecile, qui sont voisines de ce Monastere, mirent aussi un si grand nombre de lumieres à leurs fenestres qu'on voyoit en mesme temps quatre Firmamens en terre, et ne se contentant pas de ces langues de feu, ny du son de leur cloches pour exprimer leur zele à honorer ce Saint, elles y joignirent des voix dignes du Ciel qu'elles representoient par tant de lumieres, & firent deux Concerts melodieux à leurs fenestres, les unes chantant le *Te Deum*, & les autres un excellent Motet dont les premières paroles sont celles-cy : *Ecce triumphat Amor*.

En 1624, grâce à un don du vicomte de Paquiers et à l'autorisation de Scarron, les fondatrices du monastère Sainte-Cécile peuvent louer une maison à Grenoble pour établir une communauté de bernardines, ordre des cisterciennes rénovées, dites *bernardines de la divine Providence*. Le couvent se construit et s'agrandit pendant tout le XVII^e siècle. À l'apogée de la communauté, en 1730, on dénombre 36 sœurs ; au total 191 y sont accueillies de 1624 à 1788. La mère de Buissonrond est la première supérieure ; Louise de Ponçonas tient les novices. En 1630 Ponçonas devient la supérieure puis part à Paris en 1636 fonder une nouvelle communauté. Sous ces deux supérieures, les sœurs de Sainte-Cécile semblent avoir vécu dans une stricte discipline¹⁸⁴. Après 1636, se serait-il produit un relâchement de la discipline ? Ou bien ces notes de musiques, bien éloignées d'une liturgie du plainchant, témoignent-elles de l'essor d'un goût nouveau et d'une pratique accrue de la musique savante à Grenoble, même en ce lieu ? L'évolution paraît considérable, qui d'une stricte discipline cistercienne vers 1630, aboutit à l'engagement d'un maître de musique de la ville vers 1690.

Ainsi, en certaines circonstances, dans les salles ou les jardins de Montfleury, et aux portes ou aux grilles de quelques monastères de la ville, il est possible d'ouïr les plus musiciennes des religieuses chanter ce que les témoins nomment des *concerts*, c'est-à-dire des chants très probablement polyphoniques, motets ou autres, *a capella* ou éventuellement accompagnés par quelques instruments.

¹⁸¹ Adolphe Rochas, *Biographie du Dauphiné*, 2 vol., Paris, 1856-1860.

¹⁸² Catherine Massip, *Itinéraires d'un musicien européen : l'autobiographie de Michel Farinel (1649-1726)*, (p. 131-147), in Baldassarre, Antonio (éd.) : *Musik, Raum, Akkord, Bild : Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann*, Bern, P. Lang, 2012, p. 140.

¹⁸³ Claude-François Ménestrier, *Les Transfigurations...*, *op. cit.*, p. 27-28.

¹⁸⁴ Béatrice Méténier, *Le couvent Sainte-Cécile : domicile des Éditions Glénat*, Grenoble, Glénat, 2009.

L'attirance de quelques religieux pour la musique profane

Les mondes de la musique sacrée et de la musique profane ne sont pas séparés de manière absolue, loin s'en faut. Il est des exemples où les musiciens donnent leurs pratiques en sortant de leur domaine. L'appel aux musiciens indépendants de la ville pour renforcer ou compléter les effectifs religieux lors des grandes cérémonies est fréquent. Il arrive aussi, mais plus rarement, que les pouvoirs publics en appellent aux musiciens d'Église, comme en 1623 pour l'entrée du comte de Soissons¹⁸⁵.

Mais au-delà de ces transferts ponctuels de musiciens, on observe aussi quelques traces d'une attirance des musiciens d'Église pour jouer chez eux, ou pour aller pratiquer en ville une musique profane, sans doute savante et contemporaine.

Nous l'observons en 1654 quand intervient à Saint-André un incident intéressant. Le 5 mai, le chapitre décide de mettre fin à sa musique pour un an en repréailles à « *l'abandonnement du chœur que font les sieurs prêtres et habitués ou enfants de chœur* » qui s'en vont chanter ailleurs. En réalité cette décision ne sera appliquée que pendant quelques jours. Le nouveau maître nommé – Antoine Sauvestre – se voit rappeler à son devoir de *chanter la musique au chœur et non ailleurs*¹⁸⁶. Que désigne cet *ailleurs* ? Qu'ils aient chanté pour la psalette concurrente de Notre-Dame est hautement improbable. La précision n'est pas donnée, mais il semble plus logique d'imaginer que ces chanteurs aient cédé à l'attrait d'une pratique musicale profane de la ville.

Beaucoup plus tard, alors que les nobles de la ville ont commencé à s'organiser en *Concert* pour jouer les musiques savantes de leur goût, cet ensemble paraît exercer une large attraction, attirant dans ses rangs l'un des clercs de Notre-Dame. Ce clerc mélomane est sanctionné par le chapitre de Notre-Dame, qui le prive quelque temps de chœur et donc du revenu afférant¹⁸⁷ :

Le 26 août 1728, un clerc qui persistait à vouloir « chanter au concert », fut privé du chœur jusqu'à Pâques.

Mais l'organiste Louis de Batz n'avait apparemment pas eu de problème pour participer en 1725, avec son clavecin, au *Concert* aristocratique en plein essor¹⁸⁸ :

Lettre de M. le Président de Grammont à M. de Valbonnais

24 août 1725

(...) Vous avez su sans doute les rétablissements de M. de Batz, de la Morlière et portée par lui aujourd'hui à l'assemblée de la direction où l'on a déclaré à De Batz la rémission de ses pêchés. Il a promis le soin convenable à tenir son clavecin bien accordé et bien emplumé.

Cette appétence de certains musiciens de l'Église pour les musiques profanes les plus récentes peut-elle être appuyée sur les trouvailles de livres de telles musiques en leur domicile, ou en leur établissement ?

Un cas est connu : celui d'un chanoine de Notre-Dame qui possédait une viole de gambe et une partition de musique profane. C'est d'ailleurs l'un des rares de son chapitre ayant des talents de musiciens et aussi le seul chanoine ayant possédé du matériel musical, livres ou instruments¹⁸⁹ :

Cependant un seul chanoine possédait un « grand pupitre de musique », « les sonates de Mr Senalier, musicien de la chambre du Roy » et une « basse de viole avec deux archets en mauvais état ».

Ces sonates sont probablement celles du violoniste et compositeur parisien Jean-Baptiste Senaillé (1687-1730), membre dès 1717 des *Vingt-quatre Violons du Roi*. Il a composé cinq livres de dix sonates pour violon et basse continue réunissant les styles français et italien. Ses livres sont édités à

¹⁸⁵ AMG, ISAP, CC 757, p. 164.

¹⁸⁶ Louis Royer, *Les musiciens...*, op. cit., p. 250 ; ADI G 452.

¹⁸⁷ Gilles-Marie Moreau, *La cathédrale Notre-Dame ...*, op. cit., p.268.

¹⁸⁸ Louis De Batz est organiste des églises cathédrale et collégiale de Grenoble (de 1716 à 1738).

Correspondance Grammont-Valbonnais. « Lettres du président de Grammont (1719-1729) » éditées par Marius Riollot. BMG R.10434.

¹⁸⁹ Frédérique Marion-Corporon, *Les chanoines du chapitre cathédral...*, op. cit., p. 133.

Paris à partir de 1710. L'achat d'un livre de ses sonates par le chanoine, et leur jeu à la viole, se situent donc au premier XVIII^e siècle¹⁹⁰.

Il arrive qu'on trouve dans les bibliothèques des monastères des œuvres inattendues. Parmi les nombreux inventaires réalisés à la Révolution, quelques livres attirent l'attention dans celui concernant les biens détenus par le ci-devant monastère des Cordeliers. Parmi les 470 ouvrages de cet inventaire établi en 1791, il en est 3 qui sont bien des livres de musiques, susceptibles d'avoir été joués ou chantés¹⁹¹ :

- 175. 1^{er} livre de « *tabulature de leut.* », Rippes (Albert de) – Paris, Fezaudat, 1553. in 4°. noté.
- 47. *Epitome sancti patrum ad sacras conciones per locos communes*. Lopez (joannes). Antuerpive. Keerbeguis. 1622. in f°. 3 vol en 4 tom.
- 452. *Faramundo, drama per musica.* – in firenze ceutri [?]. 1699. in 8°.

Le premier indique que certains moines jouaient du luth au XVI^e siècle. Le second, dont le relevé que j'ai effectué est incertain, semble être un livre de chansons sacrées pour l'ordinaire, écrites par l'Espagnol Lopez et initialement publié en 1605 à Venise¹⁹². Plus surprenant, le troisième est un opéra italien parfaitement profane ; il pourrait s'agir de¹⁹³ :

- *Il Faramondo, opera seria*, de Carlo Francesco Pollarolo (1653 ?-1723), livret de Apostolo Zeno (1668-1750). *Dramma per musica* en 3 actes. – 1^{re} représentation : Venise, Théâtre San Giovanni Grisostomo, 27 décembre 1698.

C'est une piste qu'il fallait explorer. Prise isolément, avec trop peu d'éléments sur 140 ans, elle ne rend pas possible d'induire une quelconque caractéristique de la vie musicale locale.

Théâtre, musique et danse au collège des Jésuites

À la fin de l'année scolaire, le collège des Jésuites, ouvert à Grenoble en 1651, donne un spectacle public, à l'occasion de la distribution des prix. Sa préparation mobilise les collégiens pendant l'année et, fruit d'une conception pédagogique d'ensemble, ce spectacle est un vecteur de la formation des jeunes étudiants. Ces représentations constituent en même temps un événement pour la bonne société grenobloise, encore dépourvue d'une troupe permanente pour un théâtre qu'elle affectionne si fort¹⁹⁴ :

Chaque année, au collège R-D, la distribution des prix distinguait donc le travail. C'était d'autant plus une faveur honorifique qu'à Grenoble, comme dans la plupart des collèges, la remise des prix était publique et cette cérémonie était souvent très solennelle et organisée. Ainsi en 1710, la distribution des prix au collège R-D s'effectua accompagnée de la représentation d'un ballet², ce qui supposait que de nombreux spectateurs s'y étaient rendus, spectateurs qui faisaient souvent partie de l'élite locale.

2. « La guerre littéraire, ballet pour la distribution des prix », 1710, Verdier, s.d., 8 pages, O 9739.

Notons à la lecture des thèmes choisis pour la pièce de l'année scolaire que le collège est en prise avec les événements locaux. Il s'inscrit dans le programme des grandes réjouissances organisées par les pouvoirs publics pour célébrer la paix en 1660 ou fait écho à la célébration par les Visitandines de l'octave pour la canonisation de François de Sales en 1666.

- 1653 – ballet : « Dispute pour la bienséance des habillements entre les nations »
- 1655 – tragédie : « Gratian, empereur »

190 Wikipédia, ayant indiqué sa source : Marc Honegger, *Dictionnaire de la musique* : Tome 2, *Les Hommes et leurs œuvres*. L-Z, Bordas, 1979, p. 1032.

191 « Répertoire alphabétique des livres de la bibliothèque des ci-devant Religieux Cordeliers de la ville de Grenoble avec les numéros qui ont été apposés à chaque titre. Fait par Balthazard Royer et Jacques-Joseph Bouffier Commissaires nommées à cet effet par délibération du Directoire de District. (1791) » BMG R.7501.

192 Il pourrait s'agir d'une réédition de : LOPEZ, Juan, O.P., *Epitome Sanctorum Patrum, per Locos Communes, ad Sacras Conciones*. Treviso : ex typog. Evangeliste Deuchini ; sumpt. Jo. Antonium, & Jacobum de Francis biblipolæ (Venice), 1605. ; référence figurant dans la liste d'ouvrages de : *Catalogue of rare books*, University of Santo Tomas Library, Volume 2, Part 1, 1600-1699, Compiled by: Estrella S. Majuelo, Edited by : Fr. Angel Aparicio, O.P., UST Library Manila, Philippines, 2006.p. 27. URL : <http://library.ust.edu.ph/final/vol2.pdf>.

193 Site BNF: data.bnf.fr. URL: http://data.bnf.fr/14847884/carlo_francesco_pollarolo_il_faramondo/ (consulté le 2/11/2015).

194 Béatrice Delhomme, *Vers l'approche du collège d'ancien régime. Le collège Royal-Dauphin de Grenoble de sa mise en place à sa suppression (1652-1792)*. Mémoire de Maîtrise d'histoire, s-dir. M. Bertrand, UPMF, Grenoble, 1999, p. 125.

- 1658 – tragédie : « Boèce »
- 1660 – tragi-comédie : « La victoire de la Paix »
- 1661 – tragédie : « Procope, martyr »
- 1664 – comédie : « Le Travail » & tragédie : « Nazarius et Celsus »
- 1666 – carrousel : « Le cours de la sainte vie de Saint François de Sales »
- 1710 – ballet : « La guerre littéraire »

La musique a-t-elle une place dans ces représentations ? Le ballet est une « Espèce de danse de personnes masquées qui font certaines figures & postures en dansant, & qui représentent quelque chose », nous indique le Dictionnaire de l'Académie française de 1694, ou encore « une espèce d'Opera qui n'est point une Tragédie, & où la danse fait la principale partie » comme le définit la version de 1762. Quand il s'agit de ballets, la danse et la musique qui la porte sont donc indispensables. En outre, il n'est pas impossible que, suivant les usages des compositeurs créant pour la cour ou pour le public parisien, même les tragédies aient comporté des intermèdes musicaux, ou que telle pièce soit précédée ou suivie de divertissements en musique, chantés ou dansés.

Musiques organisées par le consulat

À partir des récits des fêtes publiques ou des archives des actes municipaux, il apparaît que le pouvoir municipal – les quatre consuls et le Conseil de ville à géométrie variable – est toujours l'organisateur et le payeur de ces manifestations. Le consulat a l'initiative de ces réjouissances quand il s'agit d'organiser une fête calendaire : procession annuelle à Saint-Jacques d'Échirolles, fête de l'arquebuse, etc. Mais quand il faut célébrer une affaire qui concerne le royaume ou la famille royale en réalisant une cérémonie solennelle pour laquelle la participation des habitants est obligatoire, l'ordre vient du Conseil du roi. Le gouverneur ou son lieutenant général et le Parlement sont aussi en cette matière des donneurs d'ordres quand le sujet des célébrations est local ou provincial. Il arrive pourtant que les consuls semblent prendre l'initiative, comme pour la réception de Lesdiguières nouvellement nommé connétable en 1624, ou plus sûrement pour inaugurer la pose d'un buste du roi en 1686, ou encore en 1722 quand ils organisent la réception solennelle du portrait du gouverneur, le duc Louis d'Orléans.

Les musiques fonctionnelles de la ville

Mais quand il n'est rien d'extraordinaire, pour la vie courante de la cité, la ville est-elle productrice de musiques et dispose-t-elle de quelques musiciens ? Ce questionnement large embrasse jusqu'aux sons de la ville produits à des fins de communication avec les habitants, lorsqu'il s'agit d'utiliser des instruments de musique, non d'abord pour la beauté de leur sonorité, mais pour la capacité de la population à entendre et interpréter le signal sonore émis.

Les messages des cloches

Le pouvoir municipal sollicite ou utilise les cloches des églises pour transmettre des messages aux habitants. Choix du type de cloche, assemblage de plusieurs cloches, rythme et durée des sonneries : ces éléments associés de multiples manières constituent un langage sonore connu de tous. Pour les puissants comme pour les humbles, les cloches savent sonner distinctement pour annoncer – avec le glas – un décès, ou bien, par une sonnerie plus joyeuse, une naissance de rang royal :

[1682, août – Réjouissances pour la naissance du duc de Bourgogne]

Le douzième du mois d'Aoust, le son des Trompetes & des Tambours, & le carillon des Cloches, annoncerent à la ville de Grenoble, que Monseigneur le Duc de Bourgogne estoit né.¹⁹⁵

C'est au quotidien que la ville utilise ce langage des cloches. La sonnerie d'une cloche particulière donne le signal de la retraite et du couvre-feu – le *seing* –, signifiant le soir aux soldats qu'il est temps de quitter une ville dont les activités doivent aussi prendre fin. L'horloge bâtie sur le pont de

¹⁹⁵ *Le Mercure Galant*, 1682, septembre, p. 145-163.

Pierre est équipée de cloches, mais elle ne doit pas comporter le modèle nécessaire, car la municipalité utilise la cathédrale pour sonner la retraite. La ville paye le matériel – corde et cloche – et rémunère le responsable des sonneries – le marguillier de la *fabrique*, homme ou femme – tant avant l'effondrement du pont et de l'horloge en 1651, qu'après¹⁹⁶ :

1623-1624 – Comptes des deniers communs – (...) À Claude Cossard, marguillier de l'église N.-D., chargé de sonner le « seing », 10 livres pour ses gages d'une année.

1672-1704 – Comptes du Drac – 1676 – (...) A Marguerite Croix, marguillière de N.-D., « pour avoir fait sonner la retraite », ses gages d'une année, 10 l. (...) – 1677 – (...) Achat de cordes pour l'église N.-D. Et la cloche de la retraite, 35 l.

Quand sonnent les instruments de la ville et de la milice

Un trompette crieur public

Le crieur public est utilisé pour la transmission aux habitants d'informations concernant la vie ordinaire de la cité : convocation de l'assemblée générale des habitants ou *conseil universel*, proclamation des dates des vendanges, etc. Dans les archives, cet employé municipal est désigné comme *crieur-trompette*. Peut-on le considérer comme musicien ? La ville emploie-t-elle un trompette pour crier ses annonces, ou plusieurs ? Use-t-elle de ce seul instrument ou aussi de tambours ?

L'emploi d'un crieur-trompette, bénéficiant de gages annuels et d'une indemnité pour son logement, semble établi. Dans tous les cas observés dans les comptes de la commune, cet employé municipal reçoit une gratification ponctuelle à chaque prestation extraordinaire, laquelle s'ajoute à des gages annuels et à une indemnité de logement¹⁹⁷ :

1625-1626 – Comptes des deniers communs et d'octroi –

(...) Gages des officiers. À l'huissier de la ville, 80 l. ; au crieur trompette, 60 l. et 10 l. pour son logement ; à chaque portier 72 l., et 18 livres pour son logement ; (...).

La rémunération nominale a fortement augmenté en 1712. Mais comme celle des portiers est aussi en augmentation, ceci traduirait plutôt une hausse générale des prix. Cette source permet en outre de situer cet officier municipal dans la hiérarchie des revenus¹⁹⁸ :

1712 – Comptes des deniers communs et d'octroi –

(...) Appointements de noble Antoine Girin, conseiller du Roi, Trésorier de France au Bureau des finances, maire de Grenoble (...), 1.200 l. par an – Appointements des consuls, savoir : le premier consul, 400 l. (...) – de Jaccard, concierge, 600 l. ; des sergents de ville, 50 l. ; du crieur-trompette, 130 l. ; des portiers chargés de la garde des portes, 90 l. (...).

Ce musicien de la ville ne paraît pas propriétaire de son instrument. Quand manque un instrument en 1626, puis en 1677, la ville en fait acheter un et le porte sur ses livres de dépenses¹⁹⁹ :

1626-1627 – Comptes des deniers communs et d'octroi – (...) achat d'une trompette pour le crieur de la ville, 12 l.

1672-1704 – Comptes du Drac – 1677 – (...) Achat d'une trompette pour l'entrée de la duchesse, 16 l.

De même que les autres employés de la ville, le trompette est doté de vêtements de fonction, payés sur fonds publics par les édiles, afin qu'il affiche son rôle municipal avec tout l'éclat nécessaire à la lisibilité de sa fonction, comme à la renommée d'un consulat qui cherche à s'affirmer face aux pouvoirs dominants du Parlement et du lieutenant général²⁰⁰ :

1656-1658 – Comptes des deniers communs et d'octroi – (...) Achat et confection de cinq robes pour les quatre portiers et le trompette ; ces robes étaient en drap du Pont, rouge garance, avec manches en velours jaune, sur lesquelles étaient brodées les armes de la ville.

La mission de base du crieur public le conduit à sonner de son instrument pour préparer sa prise de parole. Mais s'il officie pour le Parlement et non pour la ville, il obtient un supplément²⁰¹ :

1627-1629 – Comptes des deniers communs et d'octroi – (...) Au crieur trompette qui publia l'ordonnance du Parlement (...) 2 l. 8 s.

196 AMG, ISAP, CC 759, p. 165 ; CC 1203, p. 357-358.

197 AMG, ISAP, CC 763, p. 168.

198 AMG, ISAP, CC 912, p. 220.

199 AMG, ISAP, CC 766, p. 169, CC 1203, p. 358.

200 AMG, ISAP, CC 794, p. 181.

201 AMG, ISAP, CC 768, p. 170.

Produire ces sonneries n'implique pas nécessairement pour ce trompette un usage très varié ni habile de son instrument. De surcroît, un doute sur sa qualité de musicien vient à la lecture de certaines missions matérielles qu'il doit remplir et qui relativisent la dimension musicale de sa fonction²⁰² :

1666 – Comptes du vin – (...) Aux quatre portiers et au trompette Olivier, 6 l., qu'on leur donne tous les ans, à pareille date, pour faire nettoyer les rues, « parer et tandre dessus et dessous », à l'occasion de la procession générale du vœu de la ville (mai).

Cependant, le trompette de la ville n'est pas cantonné au seul rôle de crieur public. Il remplit des missions comportant un usage peut-être plus varié de son instrument. Ce *haut instrument*, permet à son joueur de rythmer, d'entraîner la déambulation d'un groupe et d'y ajouter de l'éclat sonore ; les yeux des participants ou du public étant réjouis par le port des costumes colorés. Le trompette de la ville contribue ainsi aux processions de la ville, comme à des processions initiées par l'Église²⁰³ :

[1662, 12 mars : Canonisation de François de Sales]

(...) Gratification accordée aux 4 portiers, à l'huissier et « au trompette de la ville » pour leur participation à la procession générale.

Cette fonction déambulatoire peut être remplie par plusieurs trompettes. Par exemple le 11 novembre 1642, Louis XIII se trouvant à La Buisserate, le Parlement envoie des commissaires lui faire compliment. Les consuls s'y acheminent, précédés de deux trompettes²⁰⁴ :

1642-1652 – Délibérations consulaires (suite) – (...) MM. Les consuls y sont allés les derniers, ayant deux trompettes en teste, auxquels on avoit donné des casaques vertes avecq des galons d'argent (...).

Il arrive aussi que des trompettes interviennent dans les réjouissances publiques pour délivrer un véritable concert à un public statique. Dans ces cas, la qualité musicale exigée dépasse les simples airs de marche d'une procession, et c'est alors un groupe de trompettes qui intervient. Mais lors de ces missions remplies par plusieurs trompettes, rien n'indique si le crieur-trompette de la ville fait, ou non, partie des effectifs.

Trompettes, tambours et fifres

À différentes reprises les sources indiquent « le trompette », semblant confirmer un poste unique. Mais d'autres informations indiquent qu'on trouve à Grenoble un effectif plus conséquent de trompettes, attestant parfois aussi l'usage de tambours et fifres, pour assurer la communication des annonces les plus solennelles. En 1624, pour convoquer les habitants aux réjouissances pour l'arrivée de Lesdiguières, ce sont 15 instrumentistes qui sillonnent les rues²⁰⁵ :

1624 – Comptes des deniers communs – (...) À quinze tambours ou fifres qui, durant les journées des 7, 8 et 9 août, ont publié l'ordonnance du comte de Sault, lieutenant général, enjoignant aux habitants de se préparer aux « parades » qui auraient lieu à l'occasion de l'arrivée du Connétable, 42 livres.

Ces quinze tambours ou fifres qui reçoivent pour cette prestation presque une livre par jour chacun, ne semblent pas faire partie des employés permanents de la municipalité : ils relèvent probablement du fonctionnement de la milice urbaine.

Quand elle apparaît dans la cité, cette milice bourgeoise est toujours dotée d'au moins quelques instrumentistes au rôle indispensable. Vu la fréquence des parades dans les grandes fêtes et l'importance de leur succès, comme pour l'efficacité militaire et policière de la milice, l'effectif des musiciens qui l'entraînent atteint un nombre non négligeable pour Grenoble.

Les centenies de la milice de Grenoble augmentent en nombre en même temps que croît la population et que la ville s'élargit à des nouveaux quartiers : 6 centenies au début du siècle, puis 9 en

²⁰² AMG, ISAP, CC 850, p. 197.

²⁰³ AMG, ISAP, CC 797, p. 181.

²⁰⁴ AMG, ISAP, BB 108, p. 147.

²⁰⁵ AMG, ISAP, CC 760, p. 166.

1628 et enfin 14 en 1692²⁰⁶. En 1628, la centenie de la Perrière paraît disposer d'au moins un fifre et un tambour, comme l'indique cet exemple d'une nature nullement festive²⁰⁷ :

1627-1629 – Comptes des deniers communs et d'octroi – (...) À Étienne Gérente, capitaine du quartier de la Perrière, 4 l. 10 s. pour payer le tambour et le fifre « qui ont servi dans son quartier pendant les derniers mouvements¹ ».

1 – Au mois d'avril 1628, pour résister à un soulèvement des protestants, le Maréchal de Créqui avait fait mettre la ville en état de défense.

Par simple extrapolation, cela donnerait à la milice, au cours du siècle, la ressource de 12, puis de 18 et enfin de 28 tambours et fifres.

Mais la provenance et le statut de ces musiciens demeurent obscurs. Les sergents, les capitaines et le colonel qui commandent les effectifs cette milice urbaine bénéficient de gages ; cela apparaît dans les comptes de la municipalité²⁰⁸ :

1623-1624 - Comptes des deniers communs – (...) Aux six capitaines centeniers, 600 livres.

Les musiciens jouant pour la milice ne semblent pas disposer de tels gages annuels. Au gré des circonstances, des rémunérations ponctuelles leur sont versées pour les fonctions de police ou de défense assurées par la milice²⁰⁹ :

1627-1629 – Comptes des deniers communs et d'octroi –

(...) Aux tambours des centenies, 81 l., « pour avoir servi pendant trois semaines que les capitaines centeniers ont fait garde » par ordre du Maréchal de Créqui.

Bien des questions demeurent concernant une milice peu étudiée, à Grenoble comme ailleurs²¹⁰.

Ces joueurs d'instruments sont-ils musiciens professionnels à plein temps ? Ce n'est pas impossible, puisque la capitation de 1739 en trouve un : Berurier « rue St Laurens du côté des vignes », déclaré « tambour, pauvre » et donc non imposable²¹¹.

Sont-ils propriétaires de leurs instruments ? Que vise la recherche demandée et rémunérée en 1624 à Jean Amblard, *tambour* : pallier une pénurie d'instruments, ou bien un manque d'instrumentistes à Grenoble²¹² ?

1624 – Comptes des deniers communs – (...) À Jean Amblard, tambour, qui s'est rendu à Chirens, Voiron, l'Albenc, etc., pour y chercher des tambours pour les capitaines centeniers de la ville, 9 livres.

La détermination des effectifs permanents des musiciens de la ville demeure donc incertaine. Il arrive que Grenoble ne compte pas assez de trompettes pour ses besoins. C'est le cas en 1623 quand il s'agit d'organiser l'entrée du comte de Soissons, gouverneur de la province : un effectif supplémentaire est cherché et trouvé à Lyon. C'est le signe que les trompettes de Grenoble sont en nombre insuffisant, ou que leur manque de qualité exige un renfort extérieur²¹³ :

1623 – Compte des deniers communs –

(...) À quatre trompettes venus exprès de Lyon, 168 livres à raison de 7 livres par homme et par jour.

Quand les sources mentionnent des dépenses pour la musique pour une mission d'information, c'est bien souvent parce qu'il s'agit d'une activité extraordinaire. Alors, un dénombrement approximatif des trompettes, tambours, fifres et hautbois intervenant au service du pouvoir local est possible. Mais seul le crieur-trompette a un statut clair. Il appartient au personnel municipal perma-

206 « Jusqu'en 1628, la milice bourgeoise comprenait six centenies. (...) Créqui ordonna la création de trois centenies supplémentaires, correspondant probablement aux nouveaux quartiers des rues de Bonne, Saint-Jacques et Très-Cloîtres. » ; source : Christophe Caix, *Louis XIII et Richelieu à Grenoble (vers 1628 – vers 1630), au temps où la capitale du Dauphiné perdait ses libertés urbaines*, in La Pierre & L'Écrit n° 20, Grenoble, PUG, 2009, p. 84. Puis en 1692, « les capitaines de la milice bourgeoise sont 14 » ; source : AMG, ISAP, EE 16, p. 130.

207 AMG, ISAP, CC 768, p. 170.

208 AMG, ISAP, CC 761, p. 167.

209 AMG, ISAP, CC 771, p. 171.

210 Christine Lamarre, « Les jeux militaires au XVIII^e siècle . Une forme de sociabilité urbaine négligée », *Histoire urbaine* 1/2002 (n° 5), p. 85-103. URL : www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2002-1-page-85.htm. DOI : 10.3917/rhu.005.0085.

211 ADI 2C 510, Capitation de 1739, n° 2782.

212 AMG, ISAP, CC 760, p. 166.

213 AMG, ISAP, CC 757, p. 164.

ment, d'un effectif réduit – pour ceux qui apparaissent dans les pompes civiques – à quelques archers et sergents, quatre portiers et un trompette.

Pour les autres musiciens, il paraît bien difficile d'établir tant leur effectif que leur statut et leur degré de professionnalisme. Les formules stéréotypées qui décrivent la présence de ces musiciens, outre qu'elles doivent être prises avec prudence comme éléments d'information, ne précisent pas s'il s'agit d'employés de la ville, de membres de la milice urbaine – laquelle dépend du pouvoir municipal jusqu'en 1628, mais du lieutenant général ensuite –, voire de membres de l'*Abbaye de Bongouvert*. Se peut-il, de surcroît, que la municipalité reçoive parfois le renfort de la musique des militaires présents en permanence à Grenoble au XVII^e siècle, une ou quelques centaines de soldats, Mousquetaires ou autres troupes royales installées au fort de la Bastille, ainsi qu'en l'arsenal et la citadelle bordant l'Isère ? Ces troupes disposaient obligatoirement de quelques instrumentistes nécessaires à leur évolution, comme pour Lesdiguières qui avait deux tambours en 1591, sans doute au titre de gouverneur militaire de Grenoble²¹⁴ :

1590-1591 - Comptes des deniers communs - (...) Aux deux tambours du « seigneur de Lesdiguières, pour l'étrenne d'une criée par eulx faicte » 10 sous (15 janvier 1591) ; (...).

Sans que cela réponde à la question de leur statut, il est clair que la ville est régulièrement engagée dans leur entretien pour les vêtir tous de tenues de cérémonie, parfois pour les équiper d'instruments de musique, toujours pour rémunérer leurs prestations ; la ville paye alors sans établir de différence explicite entre les bénéficiaires.

Les musiques pour les circonstances extraordinaires

La lecture du *Mercur Galant* et de quelques récits de contemporains témoins des festivités, comme celle des sources secondaires – Prudhomme, *Inventaires ...*, Maignien, *Les Artistes ...* – permet de connaître un peu les circonstances, les organisateurs et les effectifs de musiciens mis en œuvre dans les différentes cérémonies grenobloises publiques au cours du XVII^e siècle.

Notons qu'il ne s'agit pas ici de mener une analyse de ces fêtes publiques – nous avons vu qu'elles ont déjà été étudiées – mais de suivre le seul fil conducteur de leurs dimensions musicales chantées ou jouées et entendues. Par conséquent il ne sera pas fait état de la totalité des fêtes solennelles, mais d'une petite partie d'entre elles seulement : celles où résonnent des musiques. Prenons un seul exemple. Il n'apparaît pas de traces de dépenses pour la musique quand Henri IV fait son entrée à Grenoble en août 1600 : cette entrée sera donc ignorée. Certes, il serait étonnant qu'un roi ait été accueilli sans musique, alors qu'en sus de la vente de « l'émolument des peaux de la boucherie », 600 écus durent être empruntés par la ville pour financer les fastes de son entrée²¹⁵. Le pouvoir municipal a logiquement mobilisé à cette occasion au moins une *bande de violons*. D'autant que la réalité et ce rôle des *bandes* apparaissent déjà en 1548 – et cette pratique est sans doute plus ancienne encore – quand cinq violons jouent pour l'entrée du gouverneur et reçoivent un écu et demi chacun²¹⁶. Pourtant, même si nous gardons en mémoire que l'hypothèse de la participation d'un groupe de musiciens est parfaitement logique et vraisemblable pour chacune des nombreuses cérémonies organisée par le consulat de Grenoble de 1590 à 1730, ne figureront dans cette étude que les manifestations pour lesquelles les sources indiquent explicitement la mobilisation de musiciens, ou comportent au minimum les termes, plusieurs fois rencontrés, de « *préparation d'une estrade pour les violons* ».

L'appel à Dieu face aux malheurs des habitants

Ces malheurs ne sont pas rares : grandes pestes et inondations dévastatrices sont présentes tout au long du siècle, et les autorités locales ne restent pas sans réagir, tant au plan pratique, qu'au plan

²¹⁴ AMG, ISAP, CC 710, p. 140.

²¹⁵ AMG, ISAP, AA 27, p. 24 ; BB 59, p. 100.

²¹⁶ AMG, ISAP, BB 14 p. 42.

symbolique. Ces manifestations appelant à la clémence divine ont le plus souvent pris la forme d'une messe ou d'une procession²¹⁷ :

En revanche, en marge du déploiement effectif des secours par les autorités, (...) des recours plus symboliques étaient aussi mobilisés par le groupe pour conjurer la crainte naturelle inspirée par le phénomène destructeur. Sur le plan religieux, messes, processions et autres rogations étaient les formes habituelles d'intercession. (...) En 1651, deux processions furent organisées (...).

La dimension musicale de ces processions – compte non tenu du probable chant des participants – peut se réduire à la participation du trompette de la ville²¹⁸ :

1610 – Comptes des deniers communs – (...) achat de torches pour porter aux processions générales « faites à cause du temps » ; (...)

1651 – Comptes du vin – (...) – Manœuvre du bateau dans la ville inondée, 21 l. 15 S. – Pourboire donné aux quatre portiers et au trompette, « à cause qu'ils ont assisté aux deux processions extraordinaires faites pour implorer la miséricorde de Dieu au sujet des inondations, 6 l. ».

Mais il arrive que la municipalité se montre plus prodigue et recoure à la mise en musique d'un *Te Deum* pour ses démarches propitiatoires, comme en 1723 pour célébrer la fin de la peste²¹⁹.

Les réjouissances solennelles – les circonstances

Le recensement des grandes manifestations organisées avec des musiques par la ville de Grenoble permet de classer celles-ci en plusieurs catégories.

Tableau 2 : Répartition des cérémonies civiques documentées pour leurs musiques & musiciens

Concerne	Détail	Nombre
Le royaume	Événements touchant le monarque ou la famille royale	4
	Entrées solennelles royales ou princières	3
	Réjouissances pour des victoires militaires ou pour la paix	7
	Initiative du consulat à la gloire du roi	1
La ville ou la province	Manifestations en l'honneur des membres du pouvoir local et provincial	8
	Réjouissances concernant la vie privée de l'élite locale	7
	Fêtes locales calendaires	2

Tenter de repérer en diachronie des variations qualitatives pour ces fêtes publiques n'aurait pas de sens ici, puisque seule une minorité est étudiée parmi l'ensemble des fêtes solennelles organisées. Sans compter le nombre important de processions et fêtes calendaires qui se déroulaient chaque année et dont la plupart nous échappe²²⁰ :

1622-1623 – Comptes des deniers communs –

(...) on constate que ces processions étaient très fréquentes. Il y en avait le premier dimanche de chaque mois, aux grandes fêtes de l'année, le jour de St-Marc, les trois jours des Rogations et le jour de la Chandeleur, sans parler des processions extraordinaires pour la santé du Roi.

Quand la cérémonie se veut grandiose, le consulat paraît fort désireux de vanter ses talents d'organisateur pour cette grande fête réussie, et il veille à ce que les principaux personnages de la province sachent bien ses efforts et ses mérites. Si d'aventure, et parfois sur demande du consulat, un lettré de la ville en fait le récit, la ville est prête à payer les frais d'impression et de reliure. Ainsi pour la

²¹⁷ Denis Cœur, *La maîtrise des inondations dans la plaine de Grenoble (XVII^e-XX^e siècle) : enjeux techniques, politiques et urbains*. Thèse de doctorat, s-dir. René Favier, UPMF, Grenoble, 2003, p. 91.

²¹⁸ AMG, ISAP, CC 736, p. 154 ; CC 819, p. 189.

²¹⁹ 1717-1723 – Délibérations consulaires (suite) – 1723 – (...) *Te Deum* et feu de joie à l'occasion de la cessation de la peste (27 fév.) ; AMG, ISAP, BB 120, p. 178.

²²⁰ AMG, ISAP, CC 756, p. 163.

réception de la duchesse de Sault dans la ville de Grenoble le 16 septembre 1676, les 170 livres que coûte l'édition de sa relation écrite par François Boniel sont payées par la ville²²¹ :

1672-1704 – Comptes du Drac –

(...) A André Galle imprimeur, pour l'impression de la Relation de l'entrée de Madame la duchesse de Sault dans cette ville, 104 l.

(...) A Claude Faure, relieur, 66 l., « pour la reliure des livres faits par M. Boniel, de la Relation de l'entrée de Mme la duchesse de Lesdiguières en cette ville, au mois de septembre 1676, lesquels livres reliés ont été délivrés tant à feu Mgr le duc de Lesdiguières, ladite dame, que à plusieurs autres personnes de qualité et audit Sr Boniel ».

Ou encore en 1729, pour la *Relation des Réjouissances faites à Grenoble au sujet de la Naissance de Monseigneur le Dauphin*, quand la commande passée par le consulat à l'auteur du récit – La Baume, qui est également l'organisateur de ces fêtes – figure dans le titre complet de l'ouvrage qui se termine par²²² :

achevé de graver le 28. Octobre 1729. Le tout par Ordre & les soins de Messieurs les Consuls-Echevins.

La majorité des ces fêtes publiques comporte deux moments essentiels : celui d'un office religieux symbolique – une messe ou un *Te Deum*, offices déjà étudiés plus haut – et l'ensemble des festivités, rehaussées de musiques, se déroulant sur les places et dans les rues de la ville.

Bals, ballets et concerts

Les exemples de bals constituant le point d'orgue des journées de fêtes municipales font défaut pour le XVII^e siècle. Pour ceux qui apparaissent ensuite, la musique des bals concluant ces journées demeure le plus souvent un moment de la fête qui échappe à la masse des habitants, car le bal se déroule à l'intérieur d'un bâtiment privé et est réservé à la haute société²²³ :

[1701, 4-7 avril : *Entrée des ducs de Bourgogne et de Berry*]

Lorsque le feu, qui dura plus de deux heures, fut tiré, on se rendit au bal que M. de Bouchu donna chez M. de Tancin [Tencin] (...). On avait choisi cette maison comme la plus commode de la ville pour le divertissement qu'on devait donner. (...) dans la salle du bal (...) On avait dressé un amphithéâtre pour les violons (...).

[1729 : *Réjouissances pour la naissance du Dauphin*]

La Fête de cette dernière Nuit finit par un grand Bal, qu'il y eut dans les Chambres de l'Apartment de Madame de Fontanieu. Il y avoit par tout des Violons, & par tout on dança.

Dans le meilleur des cas, le bal peut, sans s'ouvrir pour autant, s'offrir en spectacle en étant donné au jardin de ville²²⁴ :

[1724, 23 juillet : *réjouissances faites à Grenoble pour le mariage du duc d'Orléans*]

1724-1733 – Comptes des deniers communs et d'octroi – Bal donné sur la terrasse du parterre du jardin de l'hôtel de ville, à l'occasion du mariage du duc d'Orléans. – A un vitrier, pour avoir posé 208 lanternes dans le jardin et l'allée des marronniers de l'hôtel de ville, 80 l. – Aux musiciens de l'Académie qui ont joué pendant le bal, 40 l. – Au Sr Desneiges, peintre, pour avoir peint les armes du duc d'Orléans, 25 l.

Car il n'est pas du tout sûr que, dans l'exemple suivant datant de 1704, le choix de l'expression « bal public » indique que la municipalité ouvre cette fois le bal sans restriction à toute la population²²⁵ :

1695-1705 – Délibérations consulaires (suite) –

1704 – (...) illuminations et bal public à l'occasion de la naissance du duc de Bretagne (11 juillet) ;

Un exemple rare indique que le Conseil de ville peut parfois offrir un spectacle d'une autre qualité que les traditionnels défilés avec la milice, ses décharges de mousquets, les feux de joie et d'artifices : un ballet ! En 1623 de grandes fêtes célèbrent l'entrée du comte de Soissons, gouverneur de la

²²¹ AMG, ISAP, CC 1203, p. 357-358.

²²² La Baume (chevalier de), *Relation des Réjouissances faites à Grenoble au sujet de la Naissance de Monseigneur le Dauphin avec l'Explication des Emblèmes, Devises et Inscriptions posées sur les Fontaines de Vin,...*, Grenoble, Gaspard Giroud, 1729.

²²³ Christophe Levantal, *La route des Princes...*, op. cit. p. 206-207.
La Baume (chevalier de), *Relation des Réjouissances...*, op. cit., p. 13.

²²⁴ AMG, ISAP, CC 730.

²²⁵ AMG, ISAP, BB 118, p. 171.

province. À cette occasion, c'est apparemment le consulat qui intègre le spectacle d'un ballet aux réjouissances prévues. De ce ballet du père jésuite Joseph – son auteur ? – la seule information concerne la rémunération des musiciens : c'est la ville qui paye aux tambours et fifres leurs 14 journées de participation aux répétitions puis au spectacle public donné place Saint-André²²⁶ :

1623 - Compte des derniers communs – (...) Aux tambours et aux fifres 68 livres 16 sous, « pour quatorze jours qu'ils ont vaqué tant dans les Jacobins, pour estudier le ballet dressé par le père Joseph, jésuite, que le soir que ledit ballet s'est joué aux eschafaux à la place Saint-André, quy estoit devant la prison, lors que les artifices à feu se jouarent ». (...)

Imaginer ce ballet et ses danseurs accompagnés de tambours et de fifres déconcerte quelque peu, au regard de ce qui est connu des musiques des ballets et pastorales produits dans les milieux aristocratiques.

La journée de réjouissance peut également incorporer un moment de musique offerte pour le seul plaisir de ses auditeurs. Le chevalier François de La Baume est premier consul, représentant de la noblesse, en 1724-1725 et 1727-1729. Lors qu'il rend compte des réjouissances de 1729 pour la naissance du Dauphin, il est donc consul et sait bien l'un des objectifs que les édiles attribuent aux pompes municipales : divertir le peuple. Cette préoccupation se traduit par un moment de la fête où les musiciens jouent, non plus en déambulation, mais stationnaires, voire installés sur des gradins, directement à destination de la foule. N'est-ce pas une forme de concert public et gratuit, que ce concert de trompettes et violons²²⁷ ?

[Le 3^e jour ; au jardin et au bois de l'Hôtel de Ville]

On vit dans le milieu une Fontaine de vin ; & à quelques pas de-là un Théâtre pour les Violons & les autres instrumens destinés aux Divertissemens du Peuple (...).

Les Officiers de la Milice Bourgeoise s'étoient postés sur une Terrasse vis-à-vis, ils l'avoient parfaitement illuminée, & ils n'oublièrent rien pour contribuer aux plaisirs publics, par la Simphonie des Trompettes et des Violons, qu'ils avoient avec eux, & par le bruit des Boites qu'ils firent tirer pendant que dura le Feu d'Artifice.

La participation musicale de la milice

Quand des fêtes solennelles sont organisées, la milice est mobilisée et structure le défilé des corps de la ville, ou encadre le traditionnel feu de joie. À son propre défilé en armes et en costumes, la milice s'emploie à tirer nombre de salves de mousqueterie, complétant les canonnades et feux d'artifices, moments paroxystiques du bruit de la fête, mais qui sont quelque peu éloignés de la musique²²⁸.

[1688 – Réjouissances pour la prise de Philisbourg]

Le 17 du mesme mois, la Ville de Grenoble (...) se mit sous les armes pour marquer la joye que luy donnoit la reduction de Philisbourg. (...) Les Tambours s'estant assemblez dès sept heures du matin, battirent la Generale dans tous les quartiers. Les Boutiques furent fermées, & à midy les onze Compagnies (...) se rendirent Place du Breüil (...). De là elles allerent occuper les rues qui sont depuis le Palais jusques à l'Eglise Cathedrale, où elles firent deux hayes, au milieu desquelles passerent les Corps qui assisterent au Te Deum. Mrs de l'Hostel de Ville en Robes Consulaires furent les premiers à s'y trouver, avec leurs Valets de Ville & Pertuisaniers, & des Violons, & des Hautbois. (...), les Compagnies de la Milice se camperent à la Place de S. André où estoit un bucher. (...) Sur les quatre heures, Mr le Marquis de S. André (...) mit le feu à ce Bucher. Il y vint (...) avec les Valets de Ville, Pertuisaniers, Violons & Hautbois (...). La Mousqueterie fit plusieurs salves, (...).

En ces circonstances, la palette instrumentale de la milice ne se cantonne pas à fifres et tambours. Dans certaines descriptions de grandes fêtes, d'autres instruments sont mentionnés : trompettes, hautbois et timbales.

Lors de la célébration de la Paix en 1660, c'est la milice qui semble diriger et l'annonce de la paix, et l'animation musicale des festivités avec ses trompettes²²⁹ :

Après midy sonné, la publication de la Paix se fit de la plus galante maniere du monde, Trois Tompettes marchoiert devant dix Huissiers en robbe et en bonnet (...). A tous les Carrefours les Trompettes par leurs chamades faisoient assembler le

²²⁶ AMG, ISAP, CC 757, p. 164.

²²⁷ La Baume (chevalier de), *Relation des Réjouissances...*, op. cit., p. 8-9 et 13.

²²⁸ *Le Mercure Galant*, décembre 1688, p. 38-48.

²²⁹ Guy Allard, *Bibliothèque historique et littéraire du Dauphiné*, publiée par Hyacinthe Gabriel. Tome 1. Œuvres diverses, incluant : *Relation exacte de tout ce qui s'est passé dans la ville de Grenoble pour la publication de la paix* [de 1660], Grenoble, Édouard Allier, 1864, p. 7 & 12.

peuple ; (...)

(...) le premier Capitaine de la milice (...) les mena avec trois Trompettes et quatre Tambours, faire une circonvallation du feu allumé devant son logis [logis de Monsieur le premier Président].

En septembre 1676, pour l'entrée de la duchesse de Sault dans la ville de Grenoble, alors que la milice est assemblée place de la Grenette, c'est son chef, Le Clair, qui indique lui-même les instruments participant au cortège, où les hautbois tiennent bonne place²³⁰ :

Les capitaines, les officiers et drapeaux au-devant, dans la distance accoutumée et rangés sur une même ligne. Les tambours, fifres et haubois, rangés à costé de chaque compagnie suivant l'usage des milices.

[Le surlendemain] (...) capitaines, lieutenants et enseignes marchaient de deux en deux suivant l'ordre de leur compagnie. Ils estoient précédés de huit haubois ou bassons. (...) Et comme leur nombre étoit fort grand, ils avoient quatre tambours et un fifre à leur troisième rang et autant à la queue.

À suivre Le Clair, la milice disposait donc ce dernier jour de 8 hautbois, 8 tambours et 2 fifres. Or son récit intègre le hautbois à « l'usage ». Il nous place ainsi dans une alternative : soit l'usage est d'employer en renfort, contre paiement, une bande de musiciens indépendants – maîtres violons ou hautbois –, soit la milice compte en son sein suffisamment d'habitants, non musiciens professionnels, mais assez habiles pour sonner le hautbois ? Il est envisageable aussi que, lorsque Grenoble est mise sous les armes, les jeunes musiciens professionnels habitant la ville soient mobilisés dans la milice, non point pour porter une arme, mais pour sonner leur hautbois.

Notons à propos de ces pratiques du hautbois et de sa variante grave, le basson, que cette famille d'instruments à anche double est, au XVII^e siècle, en pleine évolution. L'instrument qu'on appelle aujourd'hui le *hautbois baroque*, résultat d'améliorations dues aux facteurs Hotteterre et Philidor et bientôt utilisé par Lully dans ses orchestrations, n'apparaît qu'après 1650. Ceux utilisés dans les rues de Grenoble au temps de Le Clair relèvent assurément d'un mode de fabrication plus ancien et d'une sonorité plus agressive, sans doute proche de ce que désigne aujourd'hui le mot *bombarde*. Mais si Michael Praetorius (1571-1621) parle dans ses traités de *bombardt*, en référence au *bombardo* italien²³¹, *bombarde* est un terme dont l'usage en France n'apparaît que dans la neuvième édition du dictionnaire de l'Académie, à partir de 1992 ; aussi Le Clair et ses contemporains nomment-ils *hautbois* cet instrument.

Les timbales apparaissent notamment en 1678, le 5 décembre, aux réjouissances pour la naissance du comte de Sault, sous la plume de Le Clair²³² :

À la queue de l'infanterie, la jeunesse de la ville, commandée par M^r Dusavel et par le s^r Pellat, son lieutenant, estoit à cheval, bien monstrez et fort lestement vestus. Ils avoient à leur teste des timballes et quatre trompettes.

Le rôle de l'Abbaye de Bongouvert

La *Joyeuse Abbaye de Bongouvert* fut interdite en Dauphiné par arrêt du Conseil d'État en 1671. En dehors de sa participation bien documentée pour l'organisation de la grande fête de 1660 pour la Paix et le mariage du roi, le rôle de cette Abbaye, dont l'activité de base est le charivari effectué lors des remariages, n'est pas bien connu, notamment dans sa relation avec le pouvoir municipal. Pilot de Thorey situe l'Abbaye en bonne et forte relation avec la municipalité, et précise qu'elle se faisait fournisseur de musiciens pour les mariages²³³ :

Les confrères de Bongouvert, à Grenoble, classés en moines, suppôts et novices, s'entendaient assez bien avec la municipalité. Ils grossissaient, dans les fêtes publiques, le cortège du conseil de ville. De même, ils accompagnaient processionnellement et en costume, lors de leurs entrées, les princes, les gouverneurs, leurs lieutenants généraux et autres personnages importants, à qui ils se plaisaient, parfois, d'offrir un présent particulier. Le costume des confrères était un froc vert avec

²³⁰ *Mémoires d'Antoine Le Clair...*, op. cit., p.161-162.

²³¹ *Guide des instruments anciens*, Outhere music, Ricercar RIC 100, 2009, p. 92.

²³² *Mémoires d'Antoine Le Clair...*, op. cit., p. 182-184.

²³³ 1622-1790 – Police locale – (...) « Arrest de la Cour de Parlement de Dauphiné sur le fait de la police » pour remédier à divers abus qui avaient été signalés : (...) il se fait dans la ville des assemblées nocturnes et de bruyants charivaris, etc. (3 juillet 1669, imprimé) ; source : AMG, ISAP, FF 7, p. 225.

Jean-Joseph-Antoine Pilot de Thorey, *Usages fêtes & coutumes existant ou ayant existé en Dauphiné*, Grenoble, Xavier Drevet, 1885, p. 97-98.

Il s'agit de la paix issue du traité des Pyrénées de novembre 1659 et du mariage du roi de juin 1660.

capuchon et cordon vert. (...) Leur organisation avait, comme on peut en juger, une sorte de caractère municipal. Ils se cotisaient entre eux, payaient des amendes et prélevaient un droit sur les mariages ; bien entendu qu'ils faisaient honneur aux nouveaux époux, par des dons gracieux et par les soins qu'ils prenaient à diriger les danses et fournir les musiciens.

En 1660, Allard confirme que parmi les organisateurs de cette fête grandiose, associée à la municipalité, se trouve la *Joyeuse Abbaye de Bongouvert*²³⁴ :

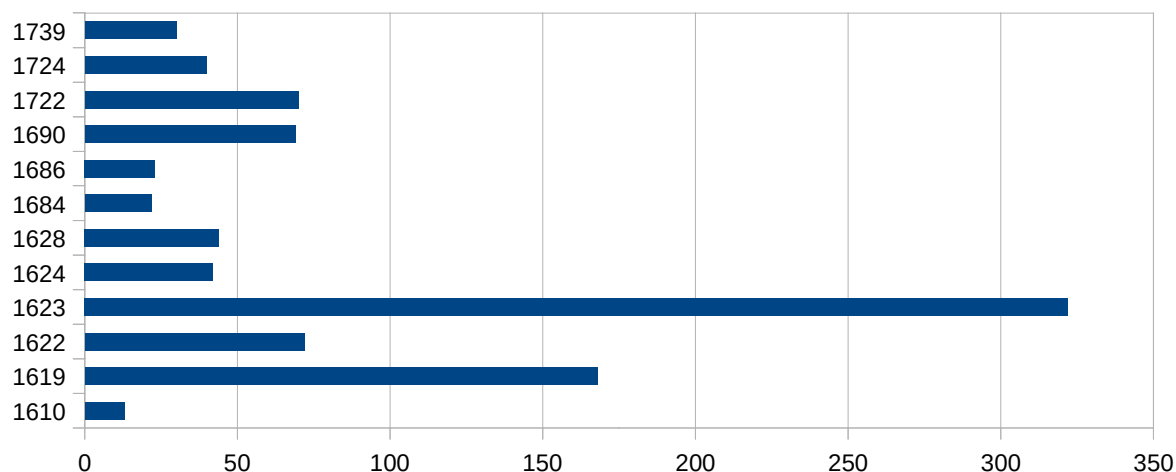
Toute la Ville s'intéressa dans un si agréable mandement ; le Parlement fut le premier à en monstrier des effets, les Chapitres Religieux suivirent avec empressement, et la Maison de Ville, ensemble l'Abbaïe de Bon-Gouvert, conclurent la Feste avec un applaudissement général, et une action du tout héroïque.

Parmi la cavalcade organisée par l'*Abbaye de Bongouvert* le dimanche suivant 22 février, les différentes compagnies sont précédées d'une ou deux trompettes, soit, au total, pas moins de six de ces instrumentistes. Voici à nouveau, comme pour la milice – sont-ce les mêmes personnes ? –, des habitants de Grenoble sachant jouer musique et instrument, mais donc l'identité et le statut demeurent inconnus.

La dépense municipale pour la musique

Dépenses pour la musique lors des fêtes publiques

en livres (1590-1730)



Les précieuses indications permettant de connaître le coût de la musique lors des fêtes publiques sont trop fragmentaires pour permettre des comparaisons ou pour tracer une évolution. Car c'est sans doute moins de 10 % de toute la pompe civique organisée dans le siècle qui est documentée pour cet aspect budgétaire.

Parmi ces dépenses, deux sont remarquables : celles de 1619 et de 1623. L'an 1619, Grenoble célèbre le passage de *Christine de Piémont*, se rendant à Turin pour conclure son mariage avec le prince Victor-Amédée de Savoie. La dépense est forte parce que la fête dure trois jours, en l'honneur de la fille de feu le roi Henri IV. En 1623, c'est l'entrée du comte de Soissons, gouverneur du Dauphiné, que la ville célèbre, également pendant trois jours. Mais cette fois la dépense est augmentée par les 168 livres payées aux 4 trompettes venus de Lyon, ainsi que par la confusion des dépenses avec celles occasionnées par l'organisation du ballet du père Joseph : 68 livres payées aux tambours et fifres qui l'ont répété pendant 13 jours. Ces deux années fastueuses décalent vers le haut une moyenne des dépenses de musique qui s'établit ainsi à 76 livres par fête civique documentée.

²³⁴ Guy Allard, *Bibliothèque historique et littéraire du Dauphiné...*, op. cit., p. 6.

Que représentent les sommes versées aux musiciens par rapport à l'ensemble de la dépense municipale ? L'état des comptes n'a pas permis de constituer une série sur le siècle éclairant le poids de la dépense municipale pour la musique par rapport au coût de l'ensemble de la fête civique. Sauf pour 1619, 1622, 1623 et 1690, quand les archives municipales récapitulent et détaillent la dépense, avec les rémunérations des architectes, peintres, orfèvres, menuisiers, décorateurs, maîtres d'écritures et poètes, cordiers, poudriers, et aussi celles des musiciens.

Tableau 3 : Dépenses municipales pour 4 fêtes civiques & part de la musique

année	circonstances	source	remarque	dépenses municipales totales en livres	dépenses pour la musique	ratio
1619	entrée de la princesse Christine de Piémont	AMG, ISAP, CC 748, p. 159.	dépenses en musiciens		168	
			emprunt de la ville pour couvrir les dépenses	1 200	168	14,0%
			dépenses détaillées	1 955	168	8,6%
			total récapitulé (13 036 l. - 1 060 l. hors entrée)	11 976	168	1,4%
1622	entré de Louis XIII	AMG, ISAP, CC 753, p. 161.	dépenses en musiciens		72	
			total dépenses détaillées	861	72	8,4%
			total récapitulé	9 375	72	0,8%
1623	entrée du comte de Soissons	AMG, ISAP, CC 757, p. 163-164.	dépenses en musiciens		322	
			emprunt de la ville pour couvrir les dépenses	13 700	322	2,4%
			total dépenses détaillées	4 878	322	6,6%
			total récapitulé	13 611	322	2,4%
1690	Réjouissances à l'occasion de la victoire de Fleurus	AMG, ISAP, CC 875, p. 208.	dépenses en musiciens		69	
			total récapitulé	3 852	69	1,8%

Un si faible échantillon a peu de pertinence. Remarquons néanmoins le grand écart qui se lit entre les dépenses détaillées cumulées et le montant annoncé comme « Total des dépenses » ; ce qui impacte les deux types de ratios obtenus. En supposant que la liste des dépenses détaillées dans l'inventaire des registres municipaux soit toujours incomplète, il faut en ce cas se baser sur la dépense totale récapitulée pour chaque célébration. On obtient alors une variation comprise entre 0,8 % et 2,4 % pour la part de la musique. Laquelle musique n'est manifestement pas une cause majeure du grand endettement de la ville contre lequel les intendants du Dauphiné feront tant d'efforts pour obtenir sa résorption.

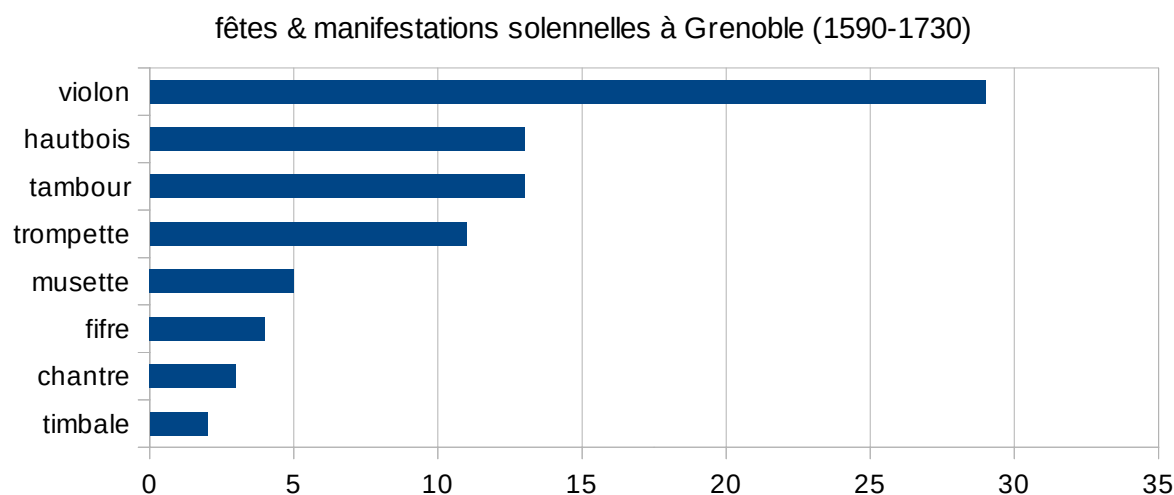
Instruments pratiqués et musiques jouées

À partir des sources, et laissant maintenant de côté l'effectif des musiciens, il est possible de récapituler pour chaque circonstance quelles familles d'instruments ont été utilisés.

Des familles d'instruments

Occurrences des participations des différents types de musiciens

(indépendamment du nombre de joueurs)



S'agissant de prestations rendues principalement en extérieur, il est logique de ne trouver que de *hauts instruments*. En leur sein, la domination du violon s'affiche nettement, mais il est difficile encore ici de faire la part des formules descriptives exactes et des stéréotypes. Les textes indiquent des groupes ou des *bandes de violons*, ou de *maîtres violons*, parfois de *joueurs d'instruments*. Nous savons par les études menées en d'autres villes les compétences multi-instrumentistes de nombre de ces professionnels. Cette polyvalence des maîtres de musique est d'ailleurs confirmée pour Grenoble, car nous disposons en 1623 du cas typique à cet égard du recrutement d'un groupe de « *maistres viollons* », musiciens qui pendant les réjouissances jouent en fait du « *auxbois* »²³⁵ :

1623 – Comptes des deniers communs – Compte des frais faits pour l'entrée du Comte de Soissons, gouverneur du Dauphiné –

(...) À Matieu Lebas dit Laye, François Chapaty, François Reymond, Mongin Royer, Sornin Baret, Géraudias François Chapaty le fils, Me Nicolas, Me Seignoret et Bouchet, « maistres viollons et musiciens », 80 livres 6 sols, « pour avoir servy avecq les auboix, tant le jour de l'entrée de Mgr le Comte de Soissons, que à son soupper et le lendemain au disné et le jour que l'artifice feust fait à la place Saint-André ».

Dans ce contexte textuel, il serait incertain d'affirmer que d'avoir relevé 28 interventions de violons et 13 de hautbois correspond exactement à la réalité : disons que ces deux instruments sont dominants parmi ceux qui interviennent dans les fêtes grenobloises documentées.

Des associations de familles d'instruments

Dans les cérémonies, il est fréquent de trouver une association de plusieurs instruments. Un seul exemple sera donné pour chaque moment de la fête et pour chaque type d'association, même si plusieurs sources sont disponibles. L'ordre n'en sera pas chronologique, mais ira de la combinaison la plus simple à la plus complexe.

235 AMG, ISAP, CC 757, p. 164.

Tableau 4 : Tableau des associations d'instruments

Fonction de la musique	Instruments associés	Circonstances
Pour entraîner les cortèges	Hautbois & tambours	1682, 26 avril : Réjouissances à Grenoble en l'honneur du mariage du marquis de Sassenage avec M ^{lle} de S' André
	Timbales & trompettes	1678, 5 décembre : Suite des réjouissances à Grenoble pour la naissance du comte de Sault
	Violons, musettes & tambours	1678, 19 décembre : Réjouissances à Claix pour la naissance du comte de Sault
	Violons, hautbois & musettes	1693, Réjouissances pour la prise de Heidelberg
	Trompettes, tambours, fifres & hautbois	1676, septembre : entrée de Mme la duchesse de Sault dans la ville de Grenoble
Pour animer une fête civique pendant toute sa durée ou à certains moments forts	Violons seuls	1619, 19 à 21 octobre : réception de la princesse Christine de Piémont
	Tambours seuls	1690, novembre : Réjouissances à l'occasion de la victoire de Fleurus
	Violons & hautbois	1690, novembre : Réjouissances à l'occasion de la victoire de Fleurus
	Trompettes & violons	1729 : Réjouissances pour la naissance du Dauphin
	Violons & tambours	1678, 19 décembre : Réjouissances à Claix pour la naissance du comte de Sault
	Chantres & instruments	1623, entrée du comte de Soissons, gouverneur de la province
	Violons, trompettes & autres instruments	1617, 22 avril : réception de Mgr de Lesdiguières de retour du Piémont
	Violons, fifres & tambours	1680 : Mariage de M ^r de Sayve
	Fifres, tambours, musettes	1682, août – Réjouissances pour la naissance du duc de Bourgogne
	Trompettes, timbales, & tambours	Le voyage des ducs de Bourgogne et de Berry de la frontière espagnole jusqu'à Versailles (1701)
	Hautbois, violons, musettes & autres instruments	1681 : Réception de M ^r le Marquis de Saint André Virieu, Premier Président au Parlement
	Des joueurs d'instruments costumés en muses sur un char ; timbales & trompettes dans une barque sur l'Isère	1678, 5 décembre : Suite des réjouissances à Grenoble pour la naissance du comte de Sault
Pour animer des bals	Violons seuls	1682, 26 avril : Réjouissances à Grenoble en l'honneur du mariage du marquis de Sassenage avec M ^{lle} de S' André
	Violons & hautbois	1688 – Réjouissances pour la prise de Philisbourg

Individuellement, chaque instrument ne paraît pas jouer un rôle spécifique : le hautbois se trouve au bal comme au défilé militaire. Les associations d'instruments apparaissent en réalité des plus diversifiées. Les deux associations les plus fréquentes – observées 7 fois chacune – sont celles des hautbois et violons, et celles des violons et trompettes. L'association des hautbois et tambours est également employée aux deux fêtes de l'arquebuse documentées pour la musique (1682 & 1726) ; elle y semble d'ailleurs traditionnelle. Est-il possible d'observer des critères purement musicaux dans les choix d'assemblages des différents instruments ? La multiplicité de ces types d'associations laisse à penser que, tant pour faire marcher la procession, que pour charmer le public, tout instrument semble bon aux organisateurs pourvu qu'il soit disponible, qu'il provienne de la milice, de l'armée,

ou de professionnels indépendants. De plus, la forme des témoignages parvenus incite à une analyse très modeste de ces associations. Cette documentation demeure laconique quant à l'exercice musical concret : constater que sonnent plusieurs types d'instruments au cours d'une même fête ne signifie pas forcément qu'ils jouent ensemble.

Cet inventaire sans logique apparente déconcerte. Il ne faudrait pas conclure trop hâtivement que les organisateurs de ces fêtes laissaient au hasard des circonstances le choix des instruments. Le Grand Siècle, au contraire, est une période où les codes musicaux sont précis, tant pour illustrer sentiments et humeurs par des figures convenues dans les compositions musicales, que pour affecter tel instrument à telle figure représentée dans la fête.

Parmi les théoriciens de ces relations dans les fêtes entre personnages symboliques, figures allégoriques et instruments, Claude-François Ménéstrier, jésuite, savant, grand organisateur et narrateur des pompes nécessaires aux entrées, béatifications et canonisations, de Lyon à Chambéry en passant pas Grenoble, indique comme suit l'affectation détaillée des instruments qu'il préconise²³⁶ :

L'Harmonie ne devoit pas donc manquer aux Carrousel, qui sont des Fêtes d'appareil, & des réjouissances publiques. Aussi, comme ce sont des Festes militaires et galantes, des Lieux en forme de Combats, & des Exercices guerriers, changez en Divertissemens, leur harmonie est de deux forces, l'une militaire, fiere, & guerriere, l'autre douce & agreable. La premiere se met en teste de chaque Quadrille, pour animer les Cavaliers, & pour annoncer leur venuë, leur entrée dans la Carriere, leurs Comparses, & leurs Courses ; et l'autre ne sert qu'aux Recits, aux Machines, & à la Pompe.

Les Trompettes, Tambours, Tymbales, Clairons, Nacaires, Attabales, Cornets, Timbres, Cimbales, Dulcines, Haut-bois, Cromornes, Fifres, Flutes traversieres, sont les instrumens les plus propres pour cette harmonie guerriere. Les Luths, Theorbes, Guitterres, Musettes, Clavessins, Epinettes, petites Orgues, Violons, Violes, Harpes, Flutes douces, et autres pareils Instrumens, sont les plus propres pour l'Harmonie des Chars, & des Machines, où il y a des Personnages paisibles, comme les Vertus, & les Nymphes.

Ces Instrumens doivent être propres aux Personnes que l'on introduit en ces Festes. On donne des Attabales, & des Nacaires aux Mores, des Tymbales, & des Tambours aux Allemans, des Clairons aux Persans, des Cornets tors aux Tritons, des Flutes aux Satyres, & des Sifflets à sept tuyaux. Aux Bergers des Musettes, & des Chalumeaux, des Trompes aux Postillons, & des Cors de Chasse aux Chasseurs. La Lyre à Apollon, & à Orphée : ainsi des autres. Sur les Machines Militaires, il ne faut que des Instrumens Militaires. Sur les Machines Champestres, & Rustiques, des Instrumens champestres. Sur les Vaisseau des Trompettes Marines.

Or les fêtes grenobloises comportent parfois de ces tableaux aux représentations symboliques et érudites, avec lesquels les choix musicaux ne sont sûrement pas purement aléatoires ou prosaïques, mais qui pourtant nous échappent²³⁷ :

1678, 5 décembre : Suite des réjouissances à Grenoble pour la naissance du comte de Sault

Le jour de la Saint-André (...) la nuit vint, qui fust cause que la char de triomphe que Mr Corréard avoit fait mettre à la teste de nostre compagnie ne peu pas être veu partout. Il y avoit au-dessus un enfant qui représentoit un Achile et un peu plus loin un Mars et un Amour. Le reste estoit des joueurs d'instruments qui représentoient les Muses. Ils avoient pour habits une juppe de femme avec une escharpe ou toilette sur les épaules qui les couvroient et un bonnet avec des plumes, ce qui paroissoit aseurément fort beau. (...)

À la queue de l'infanterie, la jeunesse de la ville, commandée par Mr Dusavel et par le sr Pellat, son lieutenant, estoit à cheval, bien monstrez et fort lestement vestus. Ils avoient à leur teste des timballes et quatre trompettes.

[Le lendemain] (...) Mr Dusavel et Mr Pellat firent tirer des fusées sur l'izère qui firent très bien. Ils avoient dans le batteau leurs timballes avec leur quatre trompettes qui sonnoient des fanfares pendant que les fusées alloient en l'air.

Mais entre les souhaits du théoricien et les habitudes locales, ou les manques de ressources des municipalités qui payent ces grands spectacles, un grand écart peut advenir, conduisant à des assemblages plus aléatoires et restreints au sein de *l'instrumentarium* disponible. En pratique, quelles musiques jouaient ces instruments associés ? Comme pour la majeure partie de ce tableau de la musique à Grenoble, il n'est possible que d'imaginer les rythmes et les sonorités produites par ces différentes associations d'instruments : la musique jouée nous échappe.

²³⁶ Claude-François Ménéstrier, *De l'Harmonie. in Traité des tournois joutes carrousel et autres spectacles publics* (par le P. Fr. Ménéstrier), Lyon, Jacques Muguët, 1669, p. 168-169.

²³⁷ *Mémoires d'Antoine Le Clair...*, op. cit., p. 182-184.

Des musiciens de Grenoble ou d'autres villes ?

Grenoble dispose-t-elle d'un vivier suffisants de musiciens pour ses différents besoins ? Si les sources n'affichent pas que les musiciens rémunérés sont grenoblois, parfois, quand ils viennent d'une autre cité, la chose est précisée. Les exemples en sont rares. En 1619 se produit une délibération au Conseil des quarante pour l'accueil de la princesse de Piémont, avec le gouverneur de la ville, Abel de Bérenger, seigneur de Morges. Ce dernier ignore-t-il que Grenoble dispose de violonistes, ou bien suppose-t-il qu'ils manquent de talents²³⁸ ?

(...) M. de Morges demande qu'on fasse venir des violons d'Avignon et que la jeunesse de la ville soit exercée, à cette occasion, à « faire les exercices de guerre qui seront nécessaires » (25 septembre). On décide qu'on ira chercher des tambours à Lyon ; (...)

Mais ces tambours n'apparaissent finalement pas dans le détail des dépenses. Quant aux violons, le doute est permis par la formulation qui ne mentionne pas le nom du responsable du groupe²³⁹ :

« mandat de six écus à chacun des sept violons qui ont joué les trois jours du passage de la princesse »

Ces violons sont-ils de Grenoble ou d'Avignon ? Deux éléments militent pour qu'il s'agisse de grenoblois. En effet, c'est lors de ces fêtes que Christine de Savoie semble avoir fait la connaissance des maîtres de violon et de danse de Grenoble, les Farinel et Chapaty, qu'elle fera sans tarder venir à sa Cour. L'autre raison vient du mode de rédaction des sources. En 1623 pour l'entrée du comte de Soissons, un effectif supplémentaire est cherché et trouvé à Lyon²⁴⁰ :

1623 – Compte des derniers communs – (...) À quatre trompettes venus exprès de Lyon, 168 livres à raison de 7 livres par homme et par jour.

Pour cette entrée, la ville paye des tambours et des fifres, des joueurs de violons qu'elle nomme, mais pour les trompettes venus d'une autre ville, elle précise le fait et leur origine ; d'autant que la dépense en est augmentée par le paiement de leurs journées de marche entre les deux cités.

Comme il n'apparaît pas d'autre cas d'appel à un renfort musical d'une autre contrée, il semble bien que la ressource locale en joueurs de violons et hautbois soit suffisante, d'autant que l'usage municipal est fréquent tout au long du siècle de recruter ces musiciens locaux associés en *bandes de violons*, associations explicitement mentionnées comme telles.

Musiques intégrées aux spectacles d'initiative privée

Ce ne sont pas toujours les pouvoirs publics qui prennent l'initiative des fêtes et spectacles se déroulant sur l'espace public ; il est des fêtes plus modestes qui sont d'origine privée, organisées par des individus, des familles, ou bien par des corps constitués, des métiers, des quartiers ou des confréries.

Cabarets, auberges & tavernes

Il ne ressort pas des sources que des musiciens soient présents pour animer ces lieux nombreux et populaires, fréquentés essentiellement pour le jeu. Une étude menée sur les cabarets grenoblois au XVIII^e siècle ne donne aucun joueur d'instruments mis en cause dans les affaires judiciaires des cabaretiers. Pourtant, quelques uns de ces établissements ont affaire à la justice pour avoir organisé des bals sans permission²⁴¹. Par conséquent, des bals, autorisés ou non, sont bien organisés par ces tenanciers qui doivent logiquement faire appel des joueurs d'instruments professionnels pour les animer.

²³⁸ AMG, ISAP, AA 27, p. 24.

²³⁹ AMG, ISAP, CC 748, p. 159.

²⁴⁰ AMG, ISAP, CC 757, p. 164.

²⁴¹ Julien Mouchet, *Cabarets, auberges et autres débits de boissons dans le Dauphiné au XVIII^e siècle : d'après les procédures judiciaires d'appel au parlement et l'imposition sur les hôtelleries, auberges et chambres garnies de 1693*. Mémoire de Master 2 d'histoire, s-dir. Anne Béroujon, UPMF Grenoble, 2011. <dumas-01146162>.

Familles, quartiers, confréries de métier

Les métiers de Grenoble, seuls, ou en s'associant, organisent au moins une fois l'an quelque fête collective. Il n'est guère de ces fêtes qui n'ait ni bal ni musique. Ainsi, dès le XVI^e siècle²⁴² :

À Grenoble existait une corporation de la Basoche. Jean Moytfon, clerc au greffe de la cour de Parlement du Dauphiné, prenait la qualité de roi de la Basoche, en 1553. (...) Ce roi (...) organisait des fêtes et des représentations de spectacles à certaines époques de l'année.

Mais les contrats passés pour cette occasion avec les acteurs ou les musiciens ne semblent pas avoir été établis devant notaire : la lecture des *Inventaires* de Prudhomme et des *Artistes* de Maignien n'en fait pas ressortir pour le XVII^e siècle.

Théâtre et musiques dans l'espace public

Il ne s'agit pas ici de brosser un tableau de la vie théâtrale à Grenoble, mais seulement, pour le théâtre et les autres spectacles, de vérifier s'ils intégraient une dimension musicale et de chercher qui en assurait l'exécution.

Il n'est pas toujours aisé d'attribuer une organisation de spectacle à l'homme privé ou à l'homme public. Dans l'exemple suivant, est-ce le Premier Président du Parlement ès qualités, ou la personne privée qui appelle à Grenoble une troupe de théâtre ?

En juin 1702 le lieutenant de police interdit la représentation d'une comédie à la nommée Le Gay, épouse du directeur de l'Opéra de Lyon, en même temps qu'une course de bagues à la nommée Paillette. Madame Le Gay répond par écrit²⁴³ :

qu'elle n'étoit venue à Grenoble que sur les ordres du sieur de Bérulle, premier président du Parlement et commandant de la Province, lequel en cette qualité lui avoit permis de représenter la comédie.

Amusant conflit de juridiction : le président du Parlement prend sur lui d'inviter une troupe sans en référer au lieutenant de police. La police l'emporte : les troupes devront désormais lui demander autorisation²⁴⁴.

Privée le soir, publique le lendemain : la distinction entre représentation privée et publique n'est pas toujours possible pour une même pièce donnée à Grenoble. Nous le voyons à cet exemple de 1729 où une grande journée de réjouissances publiques se conclut par un spectacle – une comédie jouée par une troupe itinérante de comédiens – donnée le soir dans la sphère privée des membres du pouvoir local, au domicile de l'intendant, et cette même comédie est jouée le lendemain, publiquement et gratuitement²⁴⁵ :

À ce souper succéda la Comédie qui fut représentée par le Sr Francisque, sur un Théâtre très orné que M. de Fontanieu avoit fait dresser dans la grande salle de son appartement. Il y avoit invité Mrs les Consuls et tout le Corps de Ville.³¹

31. Relation des réjouissances, BMG, V 644, p.14. Francisque, de son vrai nom François Moylin, a dirigé une troupe qui jouait à la Foire Saint-Laurent en 1721, à la Foire Saint-Germain en 1722. Cette troupe peu nombreuse joue ici dans la maison de l'intendant Gaspard de Fontanieu. La représentation gratuite du lendemain fut sans doute donnée au jeu de paume.

Un théâtre qui intègre musiques et danses

Le théâtre du XVII^e siècle est multiforme et, comme la musique, en pleine évolution. Différents genres le constituent et certains sont d'emblée conçus et écrits avec des intermèdes musicaux, chantés, dansés ou joués sur instruments : les pastorales, les ballets, les comédies-ballets. Il arrive que d'autres genres – tragédie, comédie, tragi-comédie – comportent aussi des moments musicaux, ou que leur auteur n'en n'ait pas prévu, mais que les troupes qui les représentent en ajoutent pour plaire aux goûts du public. Cette place prévue pour la musique se vérifie dans l'organisation des espaces pour le théâtre, quand le détail en est connu. La description d'un aménagement de théâtre

²⁴² Jean-Joseph-Antoine Pilot de Thorey, *Usages fêtes & coutumes existant ou ayant existé en Dauphiné*, Grenoble, Xavier Drevet, 1885, p. 174-175.

²⁴³ Pierre Monnier & Jean Sgard, *Les Plaisirs de La Tronche...*, op. cit.

²⁴⁴ AMG, ISAP, FF 40, FF 43.

²⁴⁵ Pierre Monnier et Jean Sgard, *Les Plaisirs de La Tronche...*, op. cit., p. 21.

provisoire à Grenoble en 1704 montre qu'une place – l'orchestre – est prévue pour les musiciens, quand Nicolas Rang, associé avec le comédien Pierre Auba, fait construire un théâtre dans le jeu de paume appartenant à Françoise de Morogues, rue de l'Arsenal²⁴⁶ :

2. « ... ont donné a prix fait a Joachim Bonin, maître charpentier, pour faire bâtir un theatre dans le jeu de Paulme de la dame cons^{ere} du Roure, auquel theatre il y aura deux ouvertures pour faire deux trappes qui seront faites par le nommé Chatron, deux gradins, un orchestre, les bancs nécessaires, deux loges de chaque coté pour la somme de 300 livres (...), lequel theatre demeurera en état (...) pendant trois mois (...). »

Le goût de bien des couches de la société grenobloise pour les représentations théâtrales se concrétise par une forte demande qui nourrit le passage fréquent de groupes ambulants de comédiens. René Favier précise que si les troupes de comédiens ne venaient que rarement dans les villes du Dauphiné, Grenoble faisait sur ce point exception²⁴⁷ :

À Grenoble au contraire, les représentations étaient beaucoup plus fréquentes⁶⁷. De 1607 à 1708, dix-huit troupes y sont attestées dont celle, en 1652, du duc d'Épernon et, en 1658, du prince de Conti avec la présence de Molière qui connut un grand succès avec *Les précieuses ridicules*.

67 – Montgrédien G., *Dictionnaire biographique des comédiens français du XVIIe siècle*, Paris, 1961, p. 215, 218, 226-227 ; suppl. Paris, 1971, p. 55 et 58.

Même si la demande est forte à Grenoble, il n'est pas encore question pour la cité de s'offrir un théâtre permanent, avec troupe et local ; la ville et le gouverneur de la province s'y essayeront à partir de 1765 et n'y parviendront qu'à partir de 1768. En attendant, ce sont les troupes d'autres villes, Lyon surtout, qui multiplient leurs venues. La troupe de Molière a rencontré le succès quand elle est venue en 1652 et 1658. Les autres compagnies dont le passage à Grenoble est connu entre 1640 et 1670 sont de l'ordre de la douzaine²⁴⁸ :

- 1642, 6 novembre : troupe non identifiée ;
- 1645 et 1646, 30 juillet : troupe du prince d'Orange ;
- 1649, 18 janvier : troupe non identifiée ;
- 1652, août : troupe du duc d'Épernon ;
- 1652, 16 décembre : La Marre et sa femme ;
- 1658, février : troupe du prince de Conti ;
- vers 1660 : troupe de la reine de France ;
- 1664, 27 décembre : troupe non identifiée ;
- 1664 ou 1665 : troupe du prince d'Orange ;
- 1666, 21 septembre : troupe du Maréchal de Villeroy ;
- 1668, 12 juin : troupe de la Dauphine.

Certes, au début du XVIII^e siècle, la conjoncture n'est pas toujours favorable à ces représentations. Avec la guerre et la faim qui sévissent à la fin du règne de Louis XIV, le passage des troupes de comédiens se fait plus rare : quelques unes seulement en 1702 et 1704. Mais une reprise se fait ensuite et leur passage devient quasi annuel de 1730 à 1750, pour diminuer ensuite avec la guerre de Sept Ans.

L'exemple des *Plaisirs de La Tronche*

Une étude a été menée qui illustre cet aspect multiforme du théâtre de l'époque de Molière. Pierre Monnier et Jean Sgard ont réalisé en 2006 une édition critique de la comédie représentée à Grenoble par la troupe de « Monsieur Dominique » le 5 février 1711, *Les Plaisirs de La Tronche*²⁴⁹ :

Les Plaisirs de La Tronche offrent donc une « école des maris » dans le style de Molière et de Dancourt, doublée d'une *commedia dell' arte*, mais aussi d'une scène en patois dauphinois assez leste et d'un divertissement musical.

L'auteur se veut anonyme, mais une épître liminaire signée « le Ch. De L. B. » livre son identité : c'est le chevalier de La Baume. François La Baume est membre de bonne noblesse – les La Baume-

²⁴⁶ Maignien, *Les artistes...*, op. cit., p. 24 ; Min. Me Rosset, f° 124.

²⁴⁷ René Favier, *Les villes...*, op. cit., p. 324.

²⁴⁸ Henri-Jean Martin et Micheline Lecocq, *Les registres du libraire Nicolas*, op. cit.

²⁴⁹ Pierre Monnier et Jean Sgard, *Les Plaisirs de La Tronche...*, op. cit., Résumé en 4^e de couverture.

Pluvinel – et est fils d'un maître des comptes. Premier consul de 1724 à 1729 comme représentant de la noblesse, il est le grand ordonnateur des fêtes données par la ville en l'honneur du duc d'Orléans, gouverneur du Dauphiné, pour son mariage, puis pour la naissance de son fils le duc de Chartres. La Baume serait l'auteur de l'argument des « Plaisirs... », mais la mise en scène à l'italienne, avec ses développements, aurait été laissée aux bons soins de Dominique.

De la pièce d'origine écrite, le texte demeure, mais elle est privée de son ballet, de sa musique, de ses jeux scéniques. Le texte est souvent drôle et illustre ce moment du théâtre où les Comédiens-italiens, chassés de Paris, reconstituent leurs troupes en province et élaborent une nouvelle forme de comique, mélange de comédie classique et de jeu à l'italienne, avec des ballets, des danses, un passe-pied et un menuet chantés par une professionnelle et par Dominique, le tout à mi-chemin des comédies-ballets de Molière et du théâtre de Marivaux. Pour représenter une pièce à Grenoble, faute de salle de théâtre, on édifie de grandes baraques de foire, installées en divers endroits, parfois place Saint-André, ou bien on aménage provisoirement une salle de jeu de paume. En 1711, *Les Plaisirs de La Tronche* sont probablement donnés dans la salle du jeu de paume, aménagée sans doute de la manière illustrée par l'exemple de 1704, avec un espace pour les musiciens : l'orchestre. La troupe de « Monsieur Dominique » – en réalité Pierre-François Biancolelli – compte, en plus de ses acteurs, des musiciens et des danseurs²⁵⁰ :

Elle compte une douzaine d'acteurs (...) : quelques musiciens et danseurs, un décorateur et un régisseur, peut-être souffleur.

(...) soit 12 comédiens ; sont nommés également un peintre (sans doute de décors), deux ou trois musiciens, un maître à danser. (...) tous ces noms sont ceux de comédiens et chanteurs français, sans doute lyonnais, si l'on excepte Dominique et sa femme. Nous ne savons pas non plus quelle était la part des danseurs, bergers et bergères. Elle était sans doute assez grande : la comédie s'achève par un bal, avec des solistes et des chœurs : les bergers et les bergères chantent et dansent en deux groupes (...).

Il est possible que la douzaine de divertissements musicaux ait eu autant d'importance que le texte de la pièce, pour le plus grand plaisir de la population grenobloise affamée de spectacles ; en l'occurrence de tous ceux qui pouvaient s'offrir ce spectacle payant. Public grenoblois auquel il faut ajouter les officiers de garnison, surtout de 1708 à 1712 quand, à la fin de la guerre de Succession, les troupes de Berwick cantonnent à Grenoble et que leurs officiers s'associent à la vie mondaine brillante d'alors.

Une autre initiative du chevalier François La Baume s'était produite en 1708, et sa représentation relevait très probablement de l'espace public. Il fait jouer à Grenoble *La fée bienfaisante*, comédie ornée de danses et de musique. Cette pièce est représentée à Grenoble le 7 juillet 1708 par l'Académie royale de musique – l'académie royale en question est logiquement celle de Lyon – et son livret est imprimé la même année²⁵¹.

Pour *Les Plaisirs de La Tronche*, ou *La fée bienfaisante*, comme pour toutes les pièces qui incorporaient des moments musicaux, des joueurs d'instruments grenoblois ont-ils été engagés en complément de ceux des troupes venues les jouer ?

Musiques privées des citadins – les amateurs

L'animation festive et musicale grenobloise n'est pas toute entière suspendue à l'action consulaire ou uniquement destinée à l'espace public. Des spectacles, des fêtes, des bals, des concerts sont également organisés dans la sphère privée. Les plus grands personnages en montraient l'exemple, comme le raconte Tallemant de Réaux dans ses *Historiettes* à propos du deuxième duc de Lesdiguières, Charles de Créquy de Blanchefort († 1638) : « *Les courses de bagues, la comédie, les ballets*

250 *Id.*, p. 37-38.

251 *Id.*, p. 21.

estoiens ses ordinaires divertissements (...), il avait trop de penchants à l'amour, c'étoit son tempérament (...) »²⁵².

Le temps de l'Académie du Concert – XVIII^e siècle

Il est des Grenoblois qui pratiquent la musique comme un art à part entière. À compter de 1724, ils ont éprouvé le besoin de s'organiser d'une nouvelle manière pour jouer ensemble et ils ont constitué l'*Académie du Concert*.

Création de l'Académie

Véritablement fondée en 1742, l'Académie du Concert apparaît dès 1724. Elle réunit d'emblée un groupe important d'adhérents et se manifeste musicalement en plusieurs occasions. L'année suivante déjà, certains de ses membres espèrent que le Concert atteindra 100 adhérents, alors que les plus grands personnages de la ville y adhèrent, dont l'intendant Fontanieu et Madame. Les années suivantes pourtant, l'Académie connaîtra difficultés et rebonds.

Avec l'Académie du Concert surgit au XVIII^e siècle une structure sociale nouvelle, qui a été étudiée par les historiens qui ont travaillé sur la relation entre culture et société urbaine à Grenoble. Robert Tissot a analysé précisément les débats nés dans la ville autour de l'obtention d'une salle pour le *Concert*, lors de l'opposition initiale entre la municipalité et les premiers académiciens, ainsi que les différents projets de réforme du Concert²⁵³. René Favier a quant à lui étudié la création et la trajectoire de cette institution en intégrant cette pratique musicale de l'élite au sein des goûts et attentes culturelles d'une ville « affamée de spectacles », et particulièrement de théâtre, ainsi que de son besoin d'une meilleure vie sociale²⁵⁴ :

Pour les académiciens grenoblois, la nouvelle institution avait une double finalité⁷⁵. La première était naturellement musicale : entendre deux fois par semaine de la bonne musique, avoir sur place des maîtres pour les enfants. Mais la fonction de sociabilité était au moins aussi importante : « C'est le seul spectacle, où pour mieux dire le seul endroit où se rassemble à la fois toute la bonne compagnie de la capitale, la noblesse, le militaire, la meilleure bourgeoisie. (...) » Dans une ville alors dépourvue de toute société académique, le concert répondait au besoin de sociabilité des élites urbaines. Le caractère fermé de l'institution où seuls pouvaient entrer les académiciens garantissait la qualité des personnes que l'on y côtoyait (...). En 1745-1746, trois ans après sa fondation, le concert comptait 153 abonnés, principalement recrutés parmi les principaux officiers du parlement et de la chambre des comptes et l'élite aristocratique de la ville.

75 – BMG, O 13 665 (1) ; ADI, D 4 ; AC Grenoble, DD 120 ; FF 41.

Pour Georges Escoffier, la genèse du Concert est une histoire à trois temps qui voit cette académie changer de nature au cours de ses différentes phases. Pour lui cette structure reste ambiguë : elle oscille entre le concert aristocratique fermé et l'offre marchande de divertissements. Pour cet élément clef de l'évolution de la vie musicale à Grenoble, rappelons ci-après l'analyse produite par Georges Escoffier, même si cette évolution du Concert déborde les limites chronologiques de cette étude²⁵⁵.

L'auteur note que dans bien d'autres villes, le Concert est souvent créé à l'initiative de l'administration royale ou d'un groupe d'amateurs des élites locales et fait consensus parmi ces élites ; rien de tout cela à Grenoble.

L'Académie de Concert est une institution désirée et soutenue par les parlementaires, les officiers de la Chambre des Comptes et de l'Administration royale, ainsi que par l'aristocratie dauphinoise lorsqu'elle séjourne en ville. La bourgeoisie de la ville n'y participe pas, soit parce qu'elle n'est pas encore intégrée à la pratique du loisir culturel, soit parce qu'elle est exclue pour des raisons économiques et relationnelles de la sociabilité du concert.²⁵⁶

252 Gédéon Tallemant des Réaux, *Les historiettes de Tallemant des Réaux - Mémoires pour servir à l'histoire du XVII^e siècle*, 6 vol., édition Monmerqué et alii, Paris, A. Levasseur, 1835 ; cité par Monique Briselet, *L'Hôtel des Ducs de Lesdiguières à Grenoble (1595-1719)...*, mémoire de Maîtrise, s-dir. Bernard Bonnin, UPMF, Grenoble, 1987.

253 Robert Tissot, *L'activité musicale à Grenoble...*, op. cit.

254 René Favier, *Les villes...*, op. cit., p. 327-328.

255 Georges Escoffier, « Formes institutionnelles et enjeux sociaux des pratiques musicales au XVIII^e siècle : l'exemple du Concert de Grenoble », *Revue de musicologie*, 87/1, 2001, p. 5-32.

256 *Id.*, p. 6-7.

La bourgeoisie grenobloise préfère alors le « loisir associatif » : conversations, jeux, bals. À Grenoble où les séparations sociales sont très marquées, les souscripteurs du Concert se trouvent en effet parmi « les trois cents Messieurs » ; et les spectacles payants trouvent leur public parmi la bourgeoisie. Les conflits sociaux, voilés, marquent la naissance de l'institution et expliquent sa fragilité.

L'origine académique

Les premières mentions d'activité de l'Académie du Concert précèdent de vingt ans sa fondation définitive. En avril 1724, le consulat prête une salle de l'Hôtel de Ville au Concert pour y tenir deux séances par semaine. En juillet, les musiciens de l'Académie jouent au bal du jardin de ville donné pour le mariage du Duc d'Orléans²⁵⁷. En 1725, l'Académie de musique participe au *Te Deum* chanté pour le mariage du roi à la cathédrale²⁵⁸ :

Elle est remplie de gens de condition de l'un et l'autre sexe et les voix et la symphonie s'y surpassèrent.

Dès la deuxième année de son existence, le *Concert* est un succès et ses animateurs espèrent arriver à compter 100 académistes²⁵⁹ :

Lettre de M. le Président de Grammont à M. de Valbonnais

24 août 1725

(...) Sur l'espérance qu'avait donné M. de la Morlière à Madame de Fontanieu, elle fut lundi dernier au concert, prit place dans l'orchestre et y chanta avec plaisir. Depuis M. l'intendant a déclaré qu'il viendrait au concert lundi prochain. Voilà un grand événement et un orage élevé sur notre académie heureusement dissipé. Les précautions que nous avons prises sur les menaces que l'on nous avait faites, ont si bien réussi, que nous avons autant d'académistes inscrits, qu'il y a eu de payants l'année courante, ce qui nous fait espérer qu'à la prochaine nous irons au moins jusqu'à cent. Vous voyez que nous ne sommes pas mal dans nos affaires.

Par analogie avec certains objectifs affirmés dans les déclarations qui accompagnent la création de l'Académie du Concert à Marseille en 1719, ou à Lille en 1726, G. Escoffier estime que trois principaux objectifs sont poursuivis par l'aristocratie²⁶⁰ :

- une volonté de s'organiser pour partager un loisir apprécié et distinctif ;
- partager l'engagement de musiciens professionnels qui soient aussi des professeurs pour leurs jeunes ;
- appliquer l'esprit de rigueur de la Contre-Réforme, résister à la culture de l'oisiveté et du loisir venant de la Cour, avec une organisation qui encadre l'activité de ses jeunes gens.

Si dans d'autres villes, des musiciens gagistes sont appelés en renfort de manière masquée, en les admettant comme membres de l'Académie, à Grenoble les académiciens sont quasi tous membres de l'aristocratie. L'Académie doit-elle de ce fait, à l'occasion, ou en permanence, payer des joueurs d'instruments gagistes ? Notons que si le Concert peut se passer de professionnels pour ses prestations fermées, c'est le signe de la bonne qualité musicale de ses adhérents, qui n'ont pas besoin du renfort de *maîtres de violons*. Mais la question reste posée quand les prestations du Concert sont publiques et que des rémunérations de musiciens sont octroyées par la municipalité²⁶¹ :

Comme dans les villes plus importantes, l'Académie emploie des musiciens salariés, sans que l'on sache dans quelles proportions. L'indice de leur présence dès les débuts de l'institution se trouve dans l'emploi par la ville des musiciens de l'Académie pour animer le bal de 1724¹³ [...]. Ainsi, et il en sera de même en 1766 pour le Dauphin, le service funèbre pour le duc d'Orléans, célébré en 1752, est chanté par les musiciens professionnels de l'Académie¹⁴.

13. Il est en effet impensable, dans un système social où la distinction se fait par le loisir et le désintéressement, que des musiciens amateurs, de surcroît, membres de la noblesse, occupent dans le rituel distinctif du bal la place des gagistes et soient payés pour cela par la ville.

14. « Au sr. Gavaudan, maître de musique et à ses musiciens qui ont chanté pendant la messe de Requiem, 66 l 14 s » AMG, CC 971. [...]

257 AMG, ISAP, BB 124.

258 AMG, ISAP, AA 47.

259 Correspondance Grammont-Valbonnais. « Lettres du président de Grammont (1719-1729) » éditées par Marius Riollet. BMG R.10434.

260 Dans cet article, Georges Escoffier ne cite guère de sources pour certifier comme phénomène grenoblois le trait « *appliquer l'esprit de rigueur de la Contre-Réforme* » constaté à Marseille et ailleurs.

261 Georges Escoffier, « Formes institutionnelles... », op. cit., p. 9.

D'autres circonstances confirment ce fonctionnement. En 1746, Desroziers et les musiciens du Concert sont ainsi rémunérés pour participer au service célébré pour la convalescence du roi ; de même, la présence des gagistes est constatée en 1755 quand le Concert de Grenoble se déplace à Valence aux côtés des comédiens de Lyon, pour animer le camp de plaisance que l'armée y a établi²⁶².

L'institution est bien purement aristocratique, mais il y a mixité sociale parmi ses membres : aristocrates et musiciens professionnels de la ville.

Un incident marque la distance sociale qui sépare la ville et ses consuls de ce Concert. En 1747 éclate un incendie au Jeu de paume où se tenaient les séances de musique. Les autorités municipales se refusent à payer pour réparer, comme elles refuseront en 1749 de concéder l'espace de l'Orangerie, et elles commentent avec distance l'origine du Concert²⁶³ :

« Il n'y a que quelques années que cet établissement fut fait sans la participation des administrateurs de la ville. Ce fut une société particulière de la principale noblesse et où aucun habitant du Tiers État, si on excepte environ trois ou quatre, ne fut admis. »¹⁷

17 – AC Grenoble, DD 120.

Les Consuls refusent de payer pour une salle de concert à l'accès restreint : si l'accès s'ouvrait aux classes entreprenantes, on pourrait y engager des fonds publics ; ce qu'ils feront bientôt.

Le concert marchand

L'incendie de 1747 ouvre un processus conduisant vers le *concert marchand* proposé par des entrepreneurs de spectacles. On a moins d'archives alors pour ses prestations, mais le Concert s'associe désormais à des troupes de théâtre lyrique qui, elles, ont laissé des traces. Le Concert reprend son activité en changeant plusieurs fois de salles.

Vers 1760 se produit un revirement du consulat qui accepte maintenant l'utilité sociale du Concert et se soucie à son tour de faire donner des leçons de musique pour ses enfants. Les consuls admettent que sa disparition – qui menace – causerait un préjudice à la ville et, le 25 novembre 1762, une subvention de 600 livres est accordée au Concert. Le premier consul la justifie ainsi²⁶⁴ :

[...] MM. Les Directeurs de cette académie ont fait pressentir le préjudice que cela causeroit à la ville, soit par la privation des maîtres ou maîtresses de musique nécessaires pour l'éducation des enfans, soit par beaucoup d'autres endroits. [...] ²¹

21 – AC Grenoble, CC 1115.

En 1768 la ville approuve et subventionne la constitution d'une association qui prend en charge la construction et la gestion d'une salle de spectacle et de concert. En fait, il ne s'agit pas d'une salle comme nouveau bâtiment, mais d'un sérieux aménagement d'une salle de théâtre dans un jeu de paume. Les consuls iront jusqu'à rembourser en 1770 le coût de ces travaux aux directeurs d'un Concert alors menacé par les difficultés financières.

Mais ce ralliement du consulat au projet du Concert se fait seulement parce que le projet a radicalement changé et que les académistes proposent désormais des spectacles²⁶⁵ :

[Ils se rallient parce que le projet a changé.] Il s'agit désormais d'entretenir une troupe d'opéra capable de donner tout autant des spectacles que des concerts. Le spectacle peut donc devenir utilitaire puisqu'il s'inscrit désormais dans une logique pédagogique que n'avait pas la musique « pure ». Le concert devient donc une simple variante du spectacle, pour lequel les spectateurs se montrent aussi plus exigeants en matière musicale.

Le Concert, de plus en plus associé au théâtre, continue dans une forme intermédiaire, non totalement marchande, puisque les abonnements visent à suffire à ses dépenses. Mais la part des abonnements faiblit et devant ces difficultés financières, le Concert s'interrompt en 1771 ou 1772.

En cette deuxième période, le Concert a su attirer des maîtres de musique ou des chanteuses de talent. On trouve ainsi à sa direction musicale Charles Desroziers (auparavant deux fois maître de

²⁶² *Id.* ; cf. AMG CC 1107.

²⁶³ *Id.*, p. 10.

²⁶⁴ *Id.*, p. 12.

²⁶⁵ *Id.* p. 14.

chœur à la cathédrale d'Arles), puis Charles-Joseph Torlez (ayant été maître de musique des Concerts de Moulins et de Clermont).

Le rétablissement du Concert

Il s'agit à partir de 1785 d'un Concert associatif, avec ses abonnés et dont le public semble correspondre au lectorat des *Affiches*²⁶⁶ :

Après plusieurs années de silence, au moins en ce qui concerne les manifestations publiques, car la sociabilité musicale se déplace alors vers les cercles privés, une restauration du Concert est entreprise en 1785.

L'initiative est privée, mais ne peut se réaliser sans le soutien de la municipalité [...].

Si le deuxième Concert a été animé par des musiciens professionnels, le dernier connaît le retour en son sein des amateurs qui – à l'inverse du premier Concert – viennent renforcer les professionnels salariés ; et la municipalité fait appel à lui pour ses manifestations. Les nouveautés intervenues dans le secteur de la presse permettent désormais de lire des comptes-rendus des séances de concert dans les *Affiches* et d'obtenir la composition de ses membres dans l'*Almanach du Dauphiné*.

Avec cette analyse, de nombreux éclaircissements sont apportés pour le XVIII^e siècle concernant les pratiques musicales des amateurs, principalement membres de l'aristocratie. Il reste à répondre à la question : comment s'organisaient ces académistes pour jouer de la musique avant que n'existe l'*Académie du Concert* ?

De la musique aux domiciles des élites avant le Concert ?

Différents travaux d'historiens de la société et de la littérature indiquent que les aristocrates grenoblois du XVII^e siècle sont férus de littérature et volontiers écrivains eux-mêmes. La ville compte alors un certain nombre de cercles où l'on s'efforce de suivre la mode de Paris : poésies, pièces galantes, satiriques ou burlesques sont partagées, commentées, et même écrites pour certaines par des lettrés dauphinois. Sur ce terrain, il règne à Grenoble une grande liberté par rapport à la religion : galanteries et libertinages sont bien présents en de nombreux textes²⁶⁷. Ces Grenoblois amateurs de littérature ont-ils autant d'appétence pour la musique ?

Comment savoir si, dans l'espace privé de l'aristocratie grenobloise, se déroulaient des activités musicales ou associant de la musique ? La vie musicale des salons trouve parfois un écho dans l'espace public. L'apparition de journaux à la fin du siècle constitue une source nouvelle, fournissant des informations sur les goûts et activités culturelles de leurs lecteurs et correspondants : *Le Mercure Galant*, créé en 1672, offre un reflet des pratiques des riches amateurs de musique.

De 1672 à 1710, ce journal se fait témoin et acteur des pratiques et des goûts musicaux au domicile des élites. Il se fait l'écho, par des comptes-rendus de participants, de l'intérêt de la société mondaine pour la musique et la littérature, et témoigne de concerts chez les particuliers qui engagent la participation des assistants²⁶⁸ :

À l'imitation des ballets de Cour, on y trouve des entrées où, précisément, la Poésie et la Musique se rencontrent.

Le Mercure Galant publie aussi du matériel musical – textes et partitions – destiné à être utilisé lors de ces concerts à domicile. Avec l'insertion de planches musicales, le journal publie près de 500 airs au total²⁶⁹ :

Depuis les airs galants destinés aux réunions mondaines jusqu'aux compositions propres à être chantées ou exécutées dans une église, en passant par les airs à boire et les pièces de circonstance, on constate que des auteurs de tous niveaux, depuis les grands maîtres jusqu'aux amateurs imbus de culture musicale, ont donné au *Mercure* un exemple de leur talent.

(...) Si beaucoup sont difficiles et demandent un accompagnateur expert en harmonie, la plupart de ces morceaux étaient aptes à être exécutés par des amateurs sous la direction de maîtres que le *Mercure* signale. Jusqu'au dernier numéro publié

266 *Id.* p. 22.

267 Henri-Jean Martin et Micheline Lecocq, *Livres et lecteurs à Grenoble...*, *op.cit.*

268 Monique Vincent, « Musique et littérature dans le *Mercure Galant* », *XVII^e siècle*, n° 163, pages 205-225, 1989.

269 *Id.*, p. 223.

par Donneau de Visé en juin 1710, on constate la présence permanente de la musique, dans la société tant parisienne que provinciale, dont les connaissances atteignaient bien souvent un niveau remarquable.

Mais pour Grenoble et la période que nous observons, *Le Mercure Galant* n'a visiblement pas apporté de récits de plaisirs musicaux vécus dans cette ville.

Pourtant nous savons que ce désir de pratiquer la musique existe, puisqu'une part de la noblesse grenobloise – dont les plus grands personnages et leurs épouses sont acteurs – s'investit dès 1724 dans la création de l'Académie du Concert²⁷⁰ :

Lettre de M. le Président de Grammont à M. de Valbonnais

Grenoble, le 10 août 1724

(...) La petite vérole en veut beaucoup à notre Académie. Les filles d'Alain nous ont été ôtées par cet endroit ; et en dernier lieu M. et Madame de La Morlière ont fait bande à part. Cependant, le concert de mardi ne laissa pas d'être fort joli. Nous avons cinq ou six jeunes dames qui ont assez de jolies voix, qui chantent juste, ont de la musique et se fortifient dans le chant. Nous ne pouvons pas nous attendre à des virtuoses par excellence, mais c'est beaucoup que d'avoir un assemblage de voix et d'instruments qui flattent l'oreille assez agréablement.

Nous aurons sous peu M. de Fontanieu. Il a de la jeunesse, de l'esprit, des capacités, de l'envie de faire dans le pays un grand bien et a fait faire des préparatifs qui donnent lieu de croire qu'il en veut user. Voilà qui prépare une nouvelle décoration de Grenoble et qui y mettra un mouvement digne d'une grande ville. (...)

Il faut donc revenir au siècle précédent pour connaître ces musiques des amateurs.

Ballets, théâtre, bals et musiques à domicile

Il n'est guère de concerts produits dans l'espace public – au sens de divertissement exclusivement musical – qui soient connus avant ceux que donnera l'*Académie du Concert* au XVIII^e siècle. Avant cette période, les musiques accompagnent ; elles accompagnent les messes, les processions, les aubades, les fêtes ou les bals. Il faut ajouter à ces circonstances, incluant musiques et musiciens, les spectacles de théâtre et de danse, fort prisés depuis des siècles des différents publics, et qui sont donnés par des troupes de comédiens professionnels. Des entrepreneurs investissent et organisent ces spectacles à entrée payante, comme Le Gay, directeur de l'Opéra de Lyon, un temps résident à Grenoble. Certaines fois, ces spectacles sont commandés et payés par des aristocrates de Grenoble, pour être généralement produit dans la sphère privée. Les détails de l'organisation et de la représentation de ces nombreux spectacles ne sont pas bien connus. Bon nombre d'entre eux intègrent une dimension musicale et c'est aussi dans cette association que se développe la vie musicale. Certains spectacles ont lieu dans un espace public. Mais tous, ou peu s'en faut, relèvent d'initiatives de membres de l'élite grenobloise, hommes de lettres, nobles, consuls ou parlementaires : cette activité culturelle et artistique illustre bien les goûts et les pratiques culturelles des couches aisées et cultivées de la société.

Bals, comédies et concerts

La forme d'activité festive privée la plus courante et qui mobilise des musiciens instrumentistes est le bal. Plusieurs exemples montrent sa présence dans la plupart des cérémonies familiales, ainsi que l'appel à des musiciens professionnels pour tenir le violon, toute la nuit s'il le fallait.

C'est le cas en 1682 quand le marquis de Sassenage se marie avec M^{lle} de Saint-André. La fête se déroule au château de Virieu, elle dure plusieurs jours, avec son bal quotidien ; bals pour lesquels le marquis a fait venir la *bande de violons* de Grenoble²⁷¹ :

Copie de la lettre que j'ay écrite pour le Mercure Gallant sur la réjouissance (...).

Je vous dirai seulement, Madame, que la solennité de cette nupte s'est faite dans le château de Virieu (...). Après le repas, M^r de S^t André y ayant fait venir la bande de violons de Grenoble, l'on y dansa tous les jours le bal. M^{rs} les consuls de Grenoble y furent en corps de ville pour y complimenter M^r de S^t André comme premier président et commandant dans la

²⁷⁰ Correspondance Grammont-Valbonnais. « Lettres du président de Grammont (1719-1729) » éditées par Marius Riollet. BMG R.10434.

²⁷¹ *Mémoires d'Antoine Le Clair...*, op. cit., p. 205-207.

province et père des peuples (...).

Au début du siècle, *l'affaire Nobilibus* donne par accident un éclairage de la vie musicale de la bonne société. C'est pourtant un passage éclair que réalise le franciscain Nobilibus : arrivé à Grenoble en novembre 1603, il est bien accueilli par Gabriel Castagne qui le loge au couvent des Clarisses, ou à proximité, mais dès le 2 mars 1604, des soupçons de pratiques magiques conduisent à son arrestation. Convaincu de sorcellerie, il est brûlé place du Breuil en 1606. En ces quelques mois, Nobilibus, grâce à ses connaissances en médecine – il soigna le seigneur de Marcieu en son château du Touvet – s'était néanmoins rapidement lié aux notables grenoblois. C'est ainsi qu'est décrite la double activité festive – une comédie suivie d'un bal – d'une belle soirée du milieu parlementaire, qui s'est tenue chez Madame de Pressins²⁷² :

(...) il fréquente les maisons des gentilshommes de la ville, se frotte aux mondanités locales en se rendant à une comédie et à un bal donnés chez une grande dame de la cité, M^{me} de Pressins, veuve d'un président du Parlement¹⁷.

17. Gaspard Fléard, mort vers 1596.

S'il est ordinaire d'attester la tenue d'un bal en un domicile de la haute société, qu'il s'y soit monté une comédie est une information forte – malgré son imprécision – et qui fait écho aux écrits de Jean Robert sur l'organisation de musiques et de spectacles par les amateurs dans leurs châteaux d'Aquitaine²⁷³. Quels étaient les acteurs de cette comédie : les amateurs participant à la fête, ou des professionnels ?

La réponse est claire pour la fête qu'organise M. de Fontanieu quand en 1729 il fait venir à son domicile une troupe de théâtre qui interprète une comédie, avant que la nuit soit consacrée au bal²⁷⁴ :

A ce Soupé succéda la Comédie qui fût représentée par la Troupe du Sr Francisque, sur un Théâtre très-orné que M. de Fontanieu avoit fait dresser dans la grande Salle de son Appartement. (...)

La Fête de cette dernière Nuit finit par un grand Bal, qu'il y eut dans les Chambres de l'Appartement de Madame de Fontanieu. Il y avoit par tout des Violons, & par tout on dança.

En 1729 – exemple tardif pour la démonstration – c'est un concert de musique seule qui précède le bal chez M. de Grammont, à la suite de la journée de réjouissances publiques de 1729²⁷⁵ :

« Cette Cérémonie finie, Mrs les Consuls prirent congé de M. de Grammont qui les invita à souper chés-luy.

Toute la Compagnie qui étoit des plus nombreuses & des mieux choisies, se rendit à son Hôtel. Il y eut d'abord un Concert des plus mélodieux ; ensuite Elle passa dans un autre Appartement, où elle trouva quatre Tables servies avec propreté & délicatesse. (...) Il fut suivi d'un grand Bal ; on y dança jusqu'au jour ; (...) »

Dans ce cas, il se peut que l'hôte et quelques uns de ses invités aient tenus eux-mêmes les instruments de ce concert à domicile, car nous savons Grammont fort mélomane²⁷⁶.

Des ballets à domicile, joués par les amateurs

L'exemple de Tychobrae

Louis Videl (1598-1675) est le secrétaire du duc de Lesdiguières de 1617 à 1626, puis son historien, publiant une *Histoire de la vie du connestable de Lesdiguières* (1638). Il est l'auteur d'une pièce, souvent désignée sous le nom résumé de *Tychobrae, ballet de Louis Videl, dansé à Grenoble en 1631*. Ce ballet s'est tenu à la Mi-Carême, le dimanche gras. C'est du moins ce qu'indique le titre de son livret qui est imprimé – avant ou après cette fête ? – l'année même du ballet, en 1631²⁷⁷. À

²⁷² Stéphane Gal, « Obéissance et déviance chez les franciscains (...) », *op. cit.*, p 489 ; cf. BMG U 949.

²⁷³ Jean Robert, « Théâtre et musique au XVII^e siècle dans les châteaux d'Aquitaine... », *op. cit.*

²⁷⁴ La Baume (chevalier de), *Relation des Réjouissances ...*, *op. cit.*, p. 13.

²⁷⁵ *Id.*, p. 6-7.

²⁷⁶ Charles Freynet, « Correspondance inédite des Marquis de Valbonnais et de Grammont ». *Petite Revue des Bibliophiles Dauphinois*, 2e série, n° 4, Grenoble, Allier père & fils, 1937, pages 241-276.

²⁷⁷ Le véritable titre du ballet est :

Almanach, ou predictions veritables. Contenant les divers changemens qui doivent arriver durant le cours des douze mois de la presente année M. DC. XXXI. selon les revolutions & rencontres des douze signes, des sept planettes, estoiles fixes, & autres corps superieurs. Le tout diligemment extrait, supputé, & calculé des escrits les plus serieux, & observations plus asseurées de Ptolomé, Fabry, Cormopede, du curé de Miremonts, Pierre de Larivey, dit le Jeune Troyen, du comte de la Janin, du Grand Origan, & autres mathematiciens & astrologues, tant anciens que modernes. Par l'illust. & sereniss. seigneur Tychobrae, astro-

cette date, Louis Videl travaille désormais au service du duc de Créquy. Videl est un amateur de fêtes, de banquets et il aime à figurer dans les ballets. Il semble d'ailleurs qu'il ait composé d'autres ballets, dont un représenté en 1661 pour la réception du comte de Sault²⁷⁸.

En 1628 Videl écrit au comte de Grignan pour lui renouveler son invitation à venir à Grenoble et lui annonce pour sa venue : « *je vous prépare cependant des entretiens dont vous serez, je m'assure, bien satisfait.* » Quand Louis de Grignan vient à Grenoble, il s'associe, pour participer au ballet, au groupe des relations de Videl, gens de la robe et de bonne naissance, souvent de même parentèle. Le livret intègre la distribution des rôles et nomme chacun de ces personnages qui assure une ou plusieurs des trente entrées du ballet, autour de Videl qui se réserve le premier rôle, celui de *Tychobrae*. Ces entrées sont interprétés par :

- Antoine du Faure, conseiller au Parlement.
- Pierre du Faure, sieur de Colombinières, procureur général, conseiller au Parlement.
- Claude Mitallier de Manissy, comte de Ferrières, avocat, conseiller au Parlement.
- François-Maxim de Bressac, futur conseiller au Parlement, reçu en 1632.
- Jacques Coste, comte de Charmes ; sera président au Parlement en 1645.
- Étienne Roux, sieur de Morges, conseiller au Parlement.
- Claude de Chaulnes, reçu en l'office des finances et bientôt président au Bureau des finances.
- Anne de La Baume, comte de Rochefort et de Suze.

Jouent aussi trois autres acteurs amateurs non identifiés. Les dames de ces messieurs doivent se contenter du rôle de public ; à moins d'avoir des rôles muets, car il semble, d'après le livret, que quelques figurants participent à cette mascarade. Ou bien jouent-elles de la viole, du luth et du clavecin, en soutien des chanteurs et des danseurs ?

Car demeure la question : quelle musique, quels interprètes ? Comme souvent, le livret ne contient pas la musique portant le chant des vers, ni celle des danses, mais il livre néanmoins quelques précisions, comme la présence de chansons, de violons et de luths²⁷⁹. En revanche, il ne précise pas qui en joue, et ce document ne permet pas de trancher la question des joueurs des luths et des violons évoqués : sont-ils des membres de la noble assemblée, ou bien Videl a-t-il fait appel au renfort de quelques *maîtres violons* professionnels²⁸⁰ ?

(...) Ces vers étaient-ils chantés ou récités ? La présence des violons, la chanson, le trio (nous allons voir en effet une scène jouée par trois personnages), nous permettent de supposer qu'ils étaient au moins déclamés sur le ton du récitatif et accompagnés par la musique. (...)

Voici l'ordre du ballet.

D'abord le prologue. Un entretien entre la Nuit, le Sommeil et Morphée, l'arrivée en cadence des violons représentant les étoiles fixes, celle des porte-flambeaux dans le rôle des planètes, enfin Tychobrae en personne, représenté par Videl, et semblant conduire son troupeau d'astres. (...)

La plupart de ces vers sont assez plats, mais on demande au chant plus d'harmonie et de rythme que de sens profond.

Ces nobles – acteurs, déclamateurs, chanteurs et danseurs – sont brillamment costumés, jouent les rôles les plus fantasques, avec un comte ne répugnant pas à jouer un paysan, puis le ballet se conclut par une danse de tous ses participants²⁸¹ :

XII^e entrée. – Messieurs de Bressac et Saint-Christophe, habillés en papillons, dansent en l'honneur de Floride.

XIII^e à XVI^e entrées. – On voit successivement défiler le mois de Juin (M. Coste, qui brûle pour Iris), cinq femmes à trois testes, l'Été symbolisé par quatre Mores, le mois de Juillet (M. de la Rivière, qui chante Célie).

XVII^e entrée. – (...) le comte de Grignan faisait le Paysan. (...)

logue, prince danois, & tres-exact observateur des causes secondes. Balet dancé à Grenoble le dimanche gras de ladite année M. DC. XXXI. 1631. En ligne, Gallica, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72732i/f11.image>.

Une seconde source confirmant la représentation de ce ballet en 1631 serait la bienvenue.

278 Paul Berthet, « Un ballet dauphinois au XVII^e Siècle ». *Petite revue des bibliophiles dauphinois*, n° 15, juillet 1912, p. 228.

279 En ce début du XVII^e siècle, pour accompagner un ballet dans une demeure et jouer en compagnie de luths, la viole de gambe – alto ou dessus de viole – ne serait-elle pas plus vraisemblable que le violon ? Videl emploie-t-il le mot « violon » à bon escient ?

280 Paul Berthet, « Un ballet dauphinois... », *op. cit.*, p. 233.

281 *Id.*, p. 226-227.

XVIII^e à XIX^e entrées. – (...) un charlatan qui fait causer des marionnettes ; cinq orphées chantant, accompagnés de leurs luths ; enfin, dans un grand ballet final, les douze mois ensemble (...).

Où s'est déroulé ce ballet ? Peut-être chez Videl. L'important est qu'il s'est déroulé en l'un des domiciles de cette jeune noblesse grenobloise, que ses participants étaient entourés de leurs conjoints, parents et amis, et que le ballet a été écrit, financé et interprété par ces amateurs dans la sphère privée. Ce faisant, ces jeunes Grenoblois reprenaient un divertissement traditionnel, le ballet se pratiquant volontiers dans l'aristocratie, y compris à la Cour, depuis la fin du XVI^e siècle²⁸² :

Or il s'agit d'une fête tout intime, à laquelle n'assistaient que les parents et les familiers, et destinée à amuser au moins autant les acteurs que les spectateurs. On chercherait vainement la trace de ces réjouissances dans les comptes communaux ou les délibérations consulaires. Ce sont les acteurs eux-mêmes qui ont tout payé, costumes, accessoires, décors et lumières. Enfin il n'y a point d'action. On ne peut donner ce nom à quelques tableaux sans suite. C'est à proprement parler, un bal costumé et paré, une mascarade, une momerie, comme on disait alors, du nom du petit dieu Momus, dont on faisait souvent le principal personnage.

(...) Ces jeux jouissaient alors d'une grande vogue, l'usage s'en était répandu et ils avaient acquis un certain éclat à la cour depuis le fameux « Ballet comique de la Royné » (au mariage du duc de Joyeuse, 1581). Il n'y avait guère de circonstance un peu solennelle sans un de ces ballets où les principaux personnages, le roi lui-même, se faisaient un plaisir ou un honneur de figurer.

Un exemple aussi fourni de détails est unique pour Grenoble. Mais quelques autres ballets semblent avoir été montés et représentés et – pourquoi pas ? – peut-être d'une manière comparable à celle de *Tychobrae*.

Des comédies-ballets composées par des Grenoblois

Des Grenoblois montent des spectacles de ballets ; certains même sont les auteurs de leur texte. Les compositeurs sont rarement connus, car il sont considérés au XVII^e siècle comme moins importants que les auteurs, y compris dans le domaine de l'opéra.

Les écrivains grenoblois célèbres touchent à différents styles. Certains se font auteurs de comédies-ballets et trois au moins, en plus de Louis Videl, sont bien connus : Claude Expilly, Jean Millet et François La Baume.

Claude Expilly (1561-1636) est magistrat et poète. Sa carrière de juriste enchaîne les places de premier plan : président du conseil souverain de Savoie (1600), avocat général au Parlement de Dauphiné (1604-1616), et président du Parlement (1616). Il écrit de nombreux textes concernant l'histoire, la poésie, les chansons d'amour, et publie une partie de ses plaidoyers. À son œuvre, il faut ajouter quatre ballets dont il est l'auteur :

- 1600 : *Mascarade des amants aventureux*.
- 1601 : *Mascarade des bergers*.
- 1603 : *Ballet de quatre amants tous couverts de flammes conduits par une Nymphé*.
- 1603 : *Ballet des six chevaliers*.

Mascarade et ballet sont deux genres dansés et joués en musique. Mais Expilly ne s'occupe que du texte, associé avec les poètes Nicolas Le Digne (v. 1550-v. 1611), ou René Bouchet d'Ambillou (15.-16.), et cette entreprise ne fait pas de lui un musicien²⁸³.

Jean Millet (1600-v. 1675), poète versifiant en patois, est l'auteur de *La vénérable abbaye de Bongouvert de Grenoble*, mais aussi de comédies et pastorales²⁸⁴ :

- *La Bourgeoisie de Grenoble, comédie...* par Jean Millet. Grenoble, impr. de A. Gales, 1660.
- *La Pastorale de la constance de Philin et Margoton...*, Grenoble, P. Charvys, 1665.

²⁸² *Id.*, p. 236.

²⁸³ BNF : <http://data.bnf.fr/documents-by-rdt/13010452/70/page1> ; théâtre classique – spectacles du XVII^e : http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/corpus_obvil_date.php (© theatre-classique.fr Paul Fièvre)
césar – calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et la révolution : http://www.cesar.org.uk/cesar2/people/people.php?fct=edit&person_UOID=303097

²⁸⁴ BNF : http://data.bnf.fr/13336688/jean_millet/

- *Pastorale et tragi-comédie de Janin, représentée dans la ville de Grenoble*. Grenoble, E. Raban, 1635.

Le titre du livret de cette dernière œuvre, parfois appelée *la Pastoral de la Lhauda*, crée l'espoir que cette pastorale soit devenue un spectacle représenté à Grenoble.

Deux autres ballets ont connu une édition de leur livret, et une probable représentation²⁸⁵ :

- 1635 : on danse le ballet *Gazette*. L'imprimeur Verdier a publié : *Gazette, ballet dansé à Grenoble le jeudi premier mars M.DC.XXXV*.
- 1665 : le ballet *Nouvelle carrière de l'honneur, ouverte à M^{or} le comte de Sault* est dansé ; son programme est imprimé chez Robert Philippe, Grenoble, 1665.

Pour ces ballets dont la rédaction couvre l'ensemble du siècle, il ne reste pas de compositeur, pas de partitions, et rien ne prouve que ces pièces aient été représentées à Grenoble. La documentation consultée ne permet pas de savoir lesquels de ces ballets ont été représentés à Grenoble, peut-être au domicile de la bonne société grenobloise, ni si des amateurs ou des professionnels grenoblois ont participé à leur interprétation. Le dernier ballet évoqué, *Nouvelle carrière...*, a probablement été représenté dans l'espace public en 1665, et son programme imprimé contient les noms des acteurs, dont deux appartiennent au monde des joueurs d'instruments et des maîtres à danser grenoblois : François La Violette, qui joue un sauvage, un Espagnol et la Valeur, et Charles La Violette, qui joue l'autre sauvage et l'autre Espagnol.

De si rares indices de pratiques de la musique seule

Le goût des élites grenobloises pour la culture littéraire est connu. Or, pas plus qu'il n'y a de frontière entre le théâtre et le ballet, ou la danse et la musique, il n'en existe entre la poésie et la chanson. Ces activités, au contraire, sont bien souvent associées ; le Grenoblois lettré chantait volontiers²⁸⁶ :

La capitale du Dauphiné avait toujours aimé passionnément les représentations théâtrales. Jadis, au temps des mystères, il suffisait pour lui faire oublier les plus terribles calamités : guerre, famine ou peste, de lui promettre une de ces copieuses histoires dont les édifiantes péripéties, étayées par des intermèdes burlesques, mettaient dans le ravissement trois jours durant toute la population. Au XVII^e siècle, sous le gouvernement fastueux des Lesdiguières, la société grenobloise avait pris un goût plus vif et plus éclairé pour les arts et les belles lettres ; des peintres, des sculpteurs, des architectes étrangers étaient venus se fixer à Grenoble. On s'y intéressait au mouvement littéraire, on y faisait des vers ; il y avait des salons de beaux esprits, où l'on s'évertuait à copier le bel air de Paris. M. de Terrebonne a publié, il y a quelques années, un recueil de poésies qui circulaient, entre 1620 et 1670, dans les ruelles grenobloises. Sans être d'un grand mérite, ces chansons, car cela se chantait comme le quatrain impromptu des *Précieuses*, ces rondeaux, ces épîtres, ces anagrammes témoignent d'un goût littéraire sinon très sûr, du moins très accusé.

Les membres de l'élite grenobloise, dont sa composante principale, celle des membres des cours souveraines, disposaient souvent d'une résidence en ville, pour le temps de leurs travaux de magistrats, et d'une ou plusieurs demeures à la campagne pour y profiter à l'automne du temps des vacances parlementaires. Y faisaient-ils de la musique ? Quelques témoignages explicites existent qui nous donnent soit le cas d'aristocrates organisant des moments de musique en leurs demeures, soit les noms de musiciens amateurs pratiquant eux-mêmes des instruments. De plus, lorsqu'une archive atteste la présence dans une demeure d'un ou de plusieurs instruments de musique, nous considérons également que la famille concernée comptait quelque musicien amateur.

C'est le cas pour un inventaire après décès de 1745 qui se révèle riche d'informations musicales : possessions de livres de musique et d'instruments, à la ville et à la campagne.

La famille noble des Bardonnenche, originaire de la vallée du Bardonnèche, au pied du Mont-Cenis, déplace au XIV^e siècle ses possessions vers le Trièves. Sa mise au service du Lesdiguières

²⁸⁵ Henri-Jean Martin et Micheline Lecocq, *Les registres du libraire Nicolas...*, *op. cit.*
Robert Henri Tissot, *L'activité musicale...*, *op. cit.*

²⁸⁶ Auguste Prudhomme, « Molière à Grenoble 1652-1658 », 16 pages. Extrait du *Bulletin de l'Académie delphinale*, 4^e série, t. XVII, Grenoble, Allier frères, 1904, p. 6.
« car cela se chantait » : si Prudhomme l'affirme, c'est que sa connaissance des pratiques culturelles du XVII^e siècle le lui permet ; mais quelles sources locales le confirment à propos des Grenoblois ?

conquérant et quelques heureux mariages font la bonne fortune de cette famille qui s'offre alors des charges au Parlement de Grenoble. Devenue ainsi au XVII^e siècle une famille de parlementaires, les Bardonnenche possèdent trois lieux de vie principaux : leurs châteaux de Roissard et du Monestier, et un hôtel à Grenoble, rue Très-Cloîtres. René Alexandre – conseiller (1712-1722) et président au Parlement (1722-1739) – est l'objet d'un inventaire après décès en 1745. La bibliothèque de cette « famille aisée de la moyenne noblesse provinciale » contient 49 livres se trouvant à la résidence d'été du Monestier et 662 en l'hôtel rue Très-Cloîtres. Sur l'ensemble de ces ouvrages, les arts sont représentés par 24 livres sur l'architecture, 6 sur la peinture et 2 pour la musique – des noëls, des ballets et des opéras – sans que les titres n'en soient précisés²⁸⁷ :

Deux seulement concernent la musique : encore à côté d'un recueil d'opéras et de ballets, ne trouve-t-on que des « Noëls bourguignons » peut-être réservés aux enfants. Il y avait sûrement des partitions puisque ces dames au moins, jouaient d'un instrument : l'inventaire mentionne deux clavecins ; il est vrai que celui du Monestier-de-Clermont est tout à fait hors d'usage !

Notons aussi la forte présence de la peinture : 94 tableaux en l'hôtel de la rue Très-Cloîtres et 46 au château du Monestier. Ainsi, en ce premier XVIII^e siècle, cette famille disposait d'un clavecin en deux résidences – ville et campagne – pour être à même de jouer toute l'année.

De la musique en ville, dans les maisons et les hôtels particuliers

Avec un demi-siècle d'écart, deux parlementaires nous laissent leur inventaire après décès. Habitant peut-être, comme son descendant en 1708, une modeste portion d'une habitation située Grande rue, François de Bressac détenait en 1651 trois instruments à cordes différents, cependant trouvés dans un état très variable²⁸⁸ :

Musicien, le conseiller François de Bressac possède, en 1651, une trompe marine, sans cordes, avec son archet, un luth ou théorbe avec son étui, une vieille guitare sans étui, une boîte de fer-blanc contenant des cordes de luth et de guitare.²⁸

28. ADDrôme, 1 E 16, le 2 février à Valence.

Plus tard, en 1709, le président de Périssol de Saint-Ange, disposant de trois étages également Grande rue, laisse un clavecin :

a, en 1709, un clavecin, une table de jeu avec un tapis vert de cadix cloué (...) et un billard (...)²⁸

28. ADDrôme, 1 E 16, le 2 février à Valence.

Ces deux parlementaires sont manifestement des musiciens amateurs, assez doués et passionnés pour posséder et pratiquer un ou plusieurs instruments. On ne peut exclure de cette pratique quelqu'autre membre de leur famille. Mais le même inventaire n'a pas fourni de livres de musique en leur domicile : nous ne saurons donc pas quels morceaux ils jouaient sur leurs instruments.

Une lettre de 1721 du marquis de Grammont à celui de Valbonnais nous apprend que ce dernier a l'heureuse habitude de donner des concerts privés quand il se trouve en son hôtel grenoblois, sans doute en s'assemblant avec quelques amis amateurs de musique²⁸⁹ :

Grenoble, le 25 février 1721

Sur votre dernière lettre, Monsieur, j'avais conçu l'espérance de vous revoir bientôt, en cette ville, (...) : quoi qu'il en soit, je vous suis obligé d'accélérer autant que vous le pourrez la fin de votre absence et de venir redonner à vos amis ces concerts, qui finissent toujours par des conférences de belles-lettres ou de politique qui divertissent encore plus que la musique même.

À la fin du XVII^e siècle, quelques informations sourdent, au détour d'un échange lié à un conflit. Elles nous font vaguement percevoir qu'une vie musicale, sinon intense, du moins non négligeable,

287 Denise Ogier, *Une famille de parlementaires dauphinois aux XVII^e et XVIII^e siècles : la famille de Bardonnenche*. Mémoire de Maîtrise d'Histoire, s-dir. Gérard Gangneux, UPMF, Grenoble, 1970, p. 169.

ADI, Fonds de Bardonnenche, Registre n° 16 – 1745, Inventaire après décès de l'hoirie de René Alexandre, président à mortier au Parlement du Dauphiné.

À propos de « ces dames au moins... », rappelons que le clavecin est joué par tous les musiciens touchant clavier, hommes et femmes ; les exemples abondent y compris parmi les plus grands.

288 Maurice Virieux, *Le Parlement de Grenoble...*, op. cit., p. 394.

289 Charles Freynet, « Correspondance inédite... », op. cit.

se produit en quelques salons. Quand en 1691, le musicien professionnel Michel Farinel doit se disculper des accusations du Sieur Boisson – que nous examinerons en son temps – lui reprochant de gagner sa vie de façon peu honorable, par des leçons de danse ou de musique, il rétorque qu'au contraire, il joue gratuitement en fort honnête compagnie. Débarrassé de la vigueur polémique des arguments, le tableau que dresse Farinel semble attester une série de « consers » tenus en certaines demeures. Ces réunions musicales, associant un ou plusieurs musiciens professionnels à plusieurs personnes biens nées, viseraient à jouer en amateur de savantes musiques instrumentales²⁹⁰ :

« Led. M^e Besson n'a pas deub le quallifier de M^e à danser, attendu qu'il en a abandonné la profession depuis longtemps..., et il est notoire qu'il n'a jamais fait profession de chanter, et que s'il a joué quelques fois des Instruments, ce n'a esté que gratuitement, chez des personnes de la première qualité, lesquels consers estoient en partie composés par des personnes en la compagnie desquelles led. M^e Besson se sentirait bien honoré d'y estre receu, estant beaucoup au dessus de sa qualité (...).

De la musique à la campagne et au château

Où commençait la campagne pour les élites grenobloises des années 1600 à 1700 ? Le château pouvait être éloigné, au gré de l'histoire des familles, et se trouver à Virieu, Sassenage ou au Touvet. Mais la campagne pouvait commencer dès Saint-Martin-d'Hères où se trouvait le logis de famille des Simiane de La Coste, grande famille dauphinoise de parlementaires, et où venait aussi Alphonse de Simiane de La Coste (1629-1681), savant, libertin et abbé, pour échapper à son petit logement de la rue Neuve de Bonne²⁹¹. La campagne commençait aussi à Saint-Ferjus (La Tronche). Le texte même de la comédie *Les Plaisirs de La Tronche* présente La Tronche comme un lieu de plaisir pour la noblesse grenobloise²⁹² :

La Tronche toujours
A fait tant de plaisirs aux belles,
Qu'on dirait qu'Amour
En a fait son charmant séjour...

La Tronche est alors une banlieue résidentielle, avec aussi ses paysans, ses vigneron et ses ouvriers des faïenceries, et elle compte un millier d'habitants vers 1780. La bourgade compte aussi plusieurs belles propriétés appartenant à la noblesse de robe de Grenoble, le long de la rivière et de la grande rue royale. Résidences de vacances pour ces forains, dont un tiers appartient au Parlement, certaines sont bien connues :

La maison Louis Jullien, avec son orangerie et son jardin, l'enclos Polastre avec son jardin et ses pavillons, au bord de la rivière, la Maison Blanche de Gaspard Micoud, conseiller du roi, mais aucune n'a atteint la célébrité du château Barral, sis entre l'église paroissiale Saint-Ferjus et les bords de l'Isère. Il avait appartenu à Charles Gratet de Dolomieu, qui le louait, au début du siècle, à des officiers en garnison ; il devait être acheté en 1738 par Charles Gabriel de Barral, président au Parlement de Grenoble. Cette belle maison entourée d'un grand jardin à la française, adossée à un petit bois dans lequel se trouvait un labyrinthe, semble avoir fasciné la bonne société de Grenoble. En 1708, elle était louée à Jacques Rouxel, comte de Médevy et de Grancey, commandant en chef des armées de Savoie et de Dauphiné. Menant grand train, il tenait table ouverte et avait à sa disposition une troupe de musiciens ; il y reçut les officiers généraux qui faisaient campagne en 1708 et la fin de 1711 dans les Alpes, notamment Dillon et Berwick.²⁹³

René Favier, relate cet exemple parce qu'il caractérise la forme de cette vie musicale qu'entretenait l'aristocratie en ses demeures de campagne avant l'émergence du *Concert*²⁹⁴ :

Déjà au début du XVIII^e siècle, le comte de Médevy, commandant en chef en Savoie et Dauphiné, avait entretenu dans sa résidence de La Tronche une troupe de musiciens qui animaient des fêtes brillantes⁷⁴. Mais il s'agissait là d'une version provinciale de la musique de cour.

74. Royer L., « La société grenobloise au XVIII^e siècle », *Revue des cours et conférences*, 2^e série, t. 38, p. 592-593.

290 Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du Roi...*, op. cit., p. 377-378.

291 Marie-Laure Rey, *La bibliothèque d'un ecclésiastique grenoblois au XVII^e siècle. Catalogue des livres possédés à sa mort par Alphonse de Simiane de La Coste. 1629-1681*, mémoire de Maîtrise, s-dir. Jacques Solé, tome I & II, UPMF, Grenoble, 1992.

292 Pierre Monnier & Jean Sgard, *Les Plaisirs de La Tronche (1711)*. op. cit., p. 12.

293 *Ibid.*, p. 12.

294 René Favier, *Les villes du Dauphiné...*, op. cit., p. 327.

Cette musique chez Médavy est confirmée en 1721 par une lettre privée du marquis de Grammont à celui de Valbonnais²⁹⁵ :

Grenoble, le 17 janvier 1721

(...) la peste, elle n' a pas gagné de terrain sur nous (...) du côté de la haute Provence, mais la basse est presque toute prise (...). Au milieu de ces craintes nos dames demandent, tous les jours, des bals, et M. le comte de Médavy a, chez lui, de la musique presque tous les jours. (...).

Le marquis de Valbonnais, qui pratique la musique à la ville, la pratique aussi en son château. À la belle saison, quand sa demeure est remplie de ses parents, amis et visiteurs, ceux qui sont musiciens – leur nombre n'est pas forcément grand – s'assemblent en concert : autour d'un ou de plusieurs chanteurs – au minimum le S^r Alin – se groupent et dialoguent en musique quelques instrumentistes. Lorsque ses invités sont repartis, ce seigneur doit se contenter d'un duo. Une lettre de 1720 nous l'apprend, quand le marquis de Valbonnais est resté plus longtemps en son château, où il est bloqué un peu par les mesures de quarantaine prises contre l'extension de la peste, mais un peu aussi à cause de sa dispute avec sa Compagnie, ses confrères de la Chambre des Comptes. La bonne société de son concert n'est plus présente et il doit se contenter de duos entre une viole de gambe et – probablement – un clavecin. Grammont écrit alors à Valbonnais²⁹⁶ :

Grenoble, le 27 9bre 1720

(...) Voilà qui vous laissera une possibilité de rentrer à Grenoble, quand la fantaisie vous en prendra, en faisant ladite quarantaine. (...) Le bon état dans lequel est votre place et la quantité de munitions de toute sorte d'espèces que vous avez, vous doit consoler et vos amis aussi. Il ne vous manque que des musiciens. J'apprends que vous êtes réduit à la basse de viole de M. Julliany. Si je n'avais oublié absolument le chant, je m'irais offrir à vous, pour tenir la place de M. Alin.

Des pièces d'habitation consacrées à la musique ?

Les différents travaux d'aménagement effectués par les ducs dans leur hôtel de Grenoble ne prévoient pas d'espace spécialisé à l'intérieur pour les représentations théâtrales ou musicales. C'est à l'extérieur qu'il est possible de trouver des aménagements pour ces loisirs. Une grande attention est portée pendant tout le siècle au jardin avec ses terrasses, son bois, sa fontaine. Puis une orangerie est créée par François de Créquy en 1675. Enfin, en 1701, survient la réalisation d'un pavillon de plaisance en bois, sur une terrasse, avec fauteuils et peintures. Il faut ajouter l'entretien constant du jeu de paume²⁹⁷ :

De nombreux prix-faits montrent que le jeu de paume, situé à l'extrémité Est de cet ensemble de bâtiments de service, construit par Lesdiguières, fut constamment entretenu durant tout le siècle par les ducs et constituait un espace de détente et de loisirs privilégié à l'image des jardins.

Nous avons déjà constaté à plusieurs reprises que ces espaces extérieurs servaient à la conclusion de fêtes publiques pour des concerts ou des bals.

Cette observation est cohérente avec l'analyse de Marianne Clerc qui précise qu'au XVII^e siècle, il n'y avait guère dans les grandes demeures de pièces ayant un usage spécialisé pour les spectacles. C'est au XVIII^e siècle seulement que la France emprunte au théâtre de cour italien ses modèles pour bâtir les salles de spectacles dans le domaine royal ou le domaine public ; ces salles demeurant fort rares dans les hôtels particuliers et les châteaux²⁹⁸ :

En revanche, dans le cadre des demeures privées, hôtels particuliers ou châteaux, les lieux consacrés entièrement à la musique restent rares même si la présence dans un salon d'un clavecin, d'une harpe ou d'un orgue rappelle la vocation particulière de la pièce, même si les leçons de musique, complètement indispensable de toute bonne éducation, jalonnent la vie quotidienne.

295 Charles Freynet, « Correspondance inédite des Marquis de Valbonnais... », *op. cit.*, p. 241-276.

296 Charles Freynet, « Correspondance... », *op. cit.*, p. 247.

297 Monique Briselet, *L'Hôtel des Ducs de Lesdiguières à Grenoble (1595-1719). Comment ses structures et son organisation sont-elles révélatrices de comportements, de modes de vie propres à Lesdiguières et à ses descendants ?* Tomes I & II, mémoire de Maîtrise, s-dir. Bernard Bonnin, UPMF, Grenoble, 1987 ; p. 67 pour le jeu de paume.

298 Marianne Clerc, *Le salon de musique au XVIII^e siècle – vers un décor spécifique ?* in R.-H. Tissot et C. Bélissant (dir.), *Le Concert des Amateurs à l'Hôtel de Soubise (1769-1781)*, Grenoble, MSH-Alpes, 2004, p. 85-86.

Ce trait se confirme chez l'intendant Fontanieu le soir de la grande réjouissance de 1729. C'est une pièce classique, grande évidemment, qui est ponctuellement équipée pour y jouer une pièce²⁹⁹ :

À ce souper succéda la Comédie qui fut représentée par le Sr Francisque, sur un Théâtre très orné que M. de Fontanieu avoit fait dresser dans la grande salle de son appartement.

La remarque de Charles Freynet est donc étonnante, concernant le marquis de Valbonnais qui pratique la musique dans son château comme on vient de le constater. Le marquis y aurait en effet édifié une salle spécifique à cet usage – un *salon de concert* –, et ce avant 1720, moment de sa correspondance. Mais l'auteur ne précise pas les sources qui fondent cette affirmation³⁰⁰ :

[Commentaire de Charles Freynet]

Mieux encore, sous les lambris sculptés des archives, où ces correspondances ont été écrites et reçues, en face des beaux portraits de Pierre Moret et de Philippe Béatrix-Robert-Saint-Germain, père et mère du marquis de Valbonnais, ou dans le salon de concert, construit par lui, l'existence de ces gentilshommes d'autrefois se prolonge jusqu'à nos jours.

Ce qu'il reste de tangible, fourni par la documentation, ce sont les différents aménagements provisoires de l'un des jeux de paume de Grenoble pour y installer une troupe de passage qui vient jouer une pièce, avec parfois un orchestre pour les musiciens, ainsi que l'édification en plein air d'un *théâtre* – en fait des gradins – pour que les musiciens s'installent lors d'une fête. Les bals dans les grandes demeures se dansaient simplement dans les grandes pièces, et les joueurs d'instruments s'en accommodaient.

Des livres de musique chez les particuliers

La détention de livres de musique est un signe : le propriétaire s'intéresse au sujet ; à moins qu'il ne cède à une mode. Mais rien ne dit si ce livre acheté a été ouvert, lu, ou utilisé pour chanter ou jouer de la musique. Quelques uns de ces livres ont déjà été signalés aux domiciles de rares propriétaires d'instruments de musique. Mais la possession des deux types de bien n'est pas toujours associée. En outre une partie des livres des bibliothèques privées, achetés par des lecteurs du XVII^e siècle, s'est finalement retrouvée dans le fonds des bibliothèques publiques par suite de ventes ou de donations.

Avant le rangement en bibliothèque : l'achat

En amont de la détention de livres de musique dans les bibliothèques publiques et privées, se situe l'acte d'achat chez les libraires locaux, ou celui d'une commande dans d'autres villes. À moins que des marchands ambulants ne viennent répondre directement à quelque demande, le libraire et imprimeur est un maillon essentiel de la connaissance de la vie musicale. Sans lui, point de livre de musique pour en connaître et en jouer, ni de papier, d'encre ou de plume pour en composer³⁰¹ :

Pendant le XVII^e siècle, où le commerce et l'industrie ne se trouvaient point subdivisés, comme de nos jours, en tant de branches et de spécialités diverses, la profession de libraire, à Grenoble, embrassait tout à la fois la vente des produits de la typographie, la confection de la reliure, la papeterie et le cartonnage. Ainsi trouve-t-on souvent dans les *litteræ* des comptes de la ville, le nom d'un libraire inscrit pour fournitures de registres blancs, rames de papier, plumes, encres et reliures de livres ; en outre dans les grandes fêtes et réjouissances, et lorsqu'arrivait à Grenoble un personnage important, c'était à son libraire que le conseil de ville avait recours pour revêtir de mille couleurs et décorer l'arc de triomphe qu'il faisait dresser devant la porte du visiteur.

Nous savions déjà que le livre de musique, avec ses portées de notes, n'était pas imprimé à Grenoble. Concernant le commerce du livre, la grande étude menée sur les registres du libraire Nicolas porte sur 1 850 titres différents faisant 20 000 exemplaires reçus et débités en 25 ans. Il s'y confirme la passion des Grenoblois pour le théâtre à partir de 1646 – d'abord la tragédie, puis la comédie et la tragi-comédie – et que le commerce du livre de musique fait figure de parent pauvre. Il

²⁹⁹ Pierre Monnier & Jean Sgard, *Les Plaisirs de La Tronche...*, op. cit., p. 21.

³⁰⁰ Charles Freynet, « Correspondance inédite des Marquis de Valbonnais... », op. cit., p. 265.

³⁰¹ Edmond Maignien, *L'Imprimerie, les Imprimeurs et les Libraires à Grenoble du XV^e au XVIII^e siècle*, Grenoble, Impr. Gabriel Dupont, 1884, p. XVIII.

est vrai qu'on ne connaît pas le contenu de toutes les balles expédiées, ni toutes les ventes au détail : seules sont inscrites celles faites à crédit. Demeurant inconnus, des livres de musique ont pu être achetés chez Nicolas par qui payait comptant. Hors Nicolas, il y a aussi eu d'autres dynasties de libraires, les Charvys et les Faure, mais on ne connaît pas le détail de leurs ventes³⁰².

Les livres se rapportant à la musique et qu'affichent les répertoires de Nicolas, ce sont quelques œuvres classées « divers » : des ballets et des pastorales, pièces écrites pour contenir assurément danses et musiques³⁰³ :

Divers – *Ballet des Incurables*, en 1646.

Comédies de ballet, en 1651.

Bien qu'à partir de 1640 la pastorale soit presque abandonnée, nous en trouvons quatre sur les registres :

P. du Ryer, *Amarillis* (1650).

G. Gilbert, *Les amours d'Ovide, pastorale héroïque* (1663).

J. Millet, *Pastorale et tragi-comédie de la Janin* (1648), pièce locale, jouée à Grenoble, souvent vendue jusqu'en 1651 ; *Pastorale de la constance* (1635), vendue en 1654.

(...)

Sur le niveau social des acheteurs de pièces de théâtre, je n'ai rien à modifier aux très intéressantes observations que les auteurs ont faites sur la clientèle de Nicolas. Elle se compose surtout de gens de robe, conseillers au Parlement et avocats ; ajoutons les membres de la noblesse et quelques ecclésiastiques tels l'évêque de la ville (tout Corneille, ...), un abbé (La Clarimonde), et un chanoine (Tartuffe).

Ces pièces sont donc entrées dans les bibliothèques privées ; mais pour quel usage : simple lecture, interprétation collective du texte, ou exécution des danses et de la musique ?

Dans les bibliothèques privées du XVII^e siècle

En dehors d'un recueil d'opéras et de ballets trouvé au château de Bardonnenche, il n'y a guère dans ces bibliothèques de livres de musique révélés par les archives.

Étrangement, Claude Expilly (1561-1636), que nous savons être l'auteur de deux mascarades et deux ballets, n'aurait pas eu ses propres ouvrages dans sa bibliothèque. Sur ses rayonnages, ne figurent pour la musique que deux recueils comportant des chansons, et une comédie italienne, dont rien n'assure qu'elle contenait des parties musicales³⁰⁴ :

- Pièce 1. Des sonnets de sa composition : 30 ? Prières, chansons, stances, sonnets...
- Pièce 32. « Recueil de quelques vers amoureux, édition dernière revue et augmentée, à Paris, par Philippe Patisson imprimeur, (...) 1606, avec privilège du Roy, in 8°, par S. Bertaut. Stances élégies, chansons, sonnets, mascarades, castels. »
- Pièce 112. « Impresa d'amore, comedia nuova de sig. Ottavio Glorotio eccelentiss. dottor di leggi, in Messina nella i temperia di Pietro Brea [?], 1605, in 12, 212 p. »

L'ancienne bibliothèque du premier président de la Chambre des Comptes de Dauphiné, Denis de Salvaing de Boissieu (1600-1683) a été cataloguée pour sa mise en vente, et ce catalogue fut imprimé en 1897³⁰⁵.

Des ouvrages liés à la musique s'y trouvent. Dans la catégorie *Belles-Lettres, Poésies en langage vulgaire du Dauphiné* figurent :

- 582 – *La pastorale de la constance de Philin et Margoton*, par J. Millet. Grenoble E. Raban, 1635.

302 Henri-Jean Martin et Micheline Lecocq, *Livres et lecteurs à Grenoble...*, op. cit.

Les livres de comptes des Nicolas portent les cotes H 962 à 967 du fonds de l'Hôpital de Grenoble.

303 Raymond Lebègue, « Le commerce des pièces de théâtre à Grenoble de 1645 à 1668 ». *XVII^e Siècle*, année 1977, n° 116, p. 62-65. Compte rendu pour le théâtre de : Henri-Jean Martin et Micheline Lecocq, *Les registres du libraire Nicolas...*, p. 100-118.

304 Louis Royer, *Notes sur la Bibliothèque de Claude Expilly*. Ms BMG R 10 325.

305 *Catalogue d'une importante bibliothèque composée d'ouvrages anciens, rares et précieux – Ancienne bibliothèque de D. de Salvaing de Boissieu – Conseiller du roi en tous ses Conseils. Premier président de la Chambre des Comptes de Dauphiné – 1600-1683*. Grenoble, Librairie Dauphinoise, B. Falque et Félix Perrin, 1897.

- 583 – *Pastorale et tragicomédie de Janin, représentée dans la ville de Grenoble, dédiée à Mgr le président Pourroy*. A Grenoble, chez Edouard R. Dumon, imprimeur, rue Brocherie, près la place Mal-Conseil. 1676.

Les vendeurs ont classé dans la catégorie *Art dramatique* :

- 607 – *La Silvanire ou la morte-vive, tragicomédie pastorale*. – Autres œuvres lyriques du sr Mairet. Paris, Targa, 1631.
- 608 – *La Clorise de Baro, pastoralle* (en vers). Paris, F. Pomeray, 1632.
- 610 – *Le courtisan parfait, tragicomédie*, par D. C. L. B. T. (Louis de Gilbert, dauphinois). Grenoble, J. Nicolas, 1668.

La famille des Simiane de La Coste dispose d'une maison à la campagne, à Saint-Martin-d'Hères. Grande famille de conseillers ou présidents au Parlement : François, est président du Parlement de 1655 à 1683. Son frère Alphonse de Simiane de La Coste (1629-1681) a été installé à l'Église, où il est abbé de Saint-Firmin, prieuré clunisien proche de Gap, et de l'abbaye de Saint-Chignan-de-la-Corne en Languedoc. Il est davantage connu comme habitant de Grenoble, très savant, grand libertin et fort assidu des salons. Lors de son inventaire après décès étudié par Marie-Laure Rey³⁰⁶, on apprend qu'à son domicile urbain dans l'hôtel particulier de son frère François, rue Neuve de Bonne, où il disposait du second étage, on n'a trouvé qu'un pauvre mobilier et deux tableaux. En revanche, dans le logis de famille, la maison de Saint-Martin-d'Hères – aussi propriété de François – se trouvait une imposante bibliothèque de 2 515 volumes. Si l'on y trouve quelques traités sur les offices divins, avec peut-être des indications sur la manière – y compris musicale ? – de conduire la messe³⁰⁷, on trouve ensuite 5 ouvrages sur la peinture, 6 sur l'architecture et enfin seulement 2 sur la musique :

- N° 1223 : *Recueil des airs de cour*, [auteur non identifié], in 12.
- n° 1224 : Serres [*sic*³⁰⁸], *Traité de l'harmonie universelle*, in 8.

Les airs de cour – si Alphonse savait chanter – sont les bienvenus pour les réunions de salon ; mais les instruments de musique sont absents.

Louis Royer a étudié l'inventaire après décès de Gaspard de Livache (1635-1700), avocat au Parlement du Dauphiné : « Gaspard de Livache appartenait à la religion réformée. (...) Il s'était converti au catholicisme après la révocation de l'édit de Nantes ». Un de ses frères au contraire avait émigré avec ses enfants. Sa bibliothèque est ici décrite en une liste tapuscrite de 87 références : œuvres d'Anciens, histoire, histoire contemporaine, récits de voyage, de guerre, poésie, Molière, Voiture, La Fontaine, pièces galantes, *Le Mercure François*, etc. : 87 références au total, quasi pas de religion et rien sur la musique. Mais d'autres notes de Royer signalent ensuite la présence de livres de tragi-comédies³⁰⁹ :

- *Amalassonte*, tragi-comédie, (coupe de fruits) à Paris, chez Guillaume de Luyne, 1658.
- *Le Feint*, tragi-comédie, (coupe de fruits) à Paris, chez Guillaume de Luyne, 1658.
- *Le mariage de Cambise*, tragi-comédie, (coupe de fruits) à Paris, chez Guillaume de Luyne, 1659.
- *Ode sur la Paix*, (coupe de fruits) à Paris, chez Augustin Courbé, 1660.
- *La comédie sans comédie*, par le sieur Quinault, (coupe de fleurs) à Paris, chez Augustin Courbé, 1659.
- *Stantonice*, tragi-comédie, (coupe de fruits) à Paris, chez Guillaume de Luyne, 1661.

306 Marie-Laure Rey, *La bibliothèque d'un ecclésiastique grenoblois au XVII^e siècle. Catalogue des livres possédés à sa mort par Alphonse de Simiane de La Coste. 1629-1681*, mémoire de Maîtrise, s-dir. Jacques Solé, tome I & II, UPMF, Grenoble, 1992.

307 Marie-Laure Rey a relevé :

n° 128 : Bona (Jean), *De psalmonia*, 1653, 1663, in 12

n° 129 : Bona (Jean), *De rebus liturgica*, 1672, 1674, in 4

n° 135 : Savonarole (Girolamo), *Oratio Dominica*, in 12

n° 136 : *Le théophile paroissial de la messe de paroisse* (révérent P. Bonaventure BASSEAN, capucin), 1649, in 8.

n° 137 : *Traité des anciennes cérémonies*, 1646, 1662, 1673, in 12

308 Je n'ai pas trouvé de Serres ayant écrit un traité de musique au XVII^e siècle. Ce traité est plus probablement de Marin Mersennes.

309 Louis Royer, *Notes sur la bibliothèque d'un avocat au Parlement du Dauphiné au XVII^e siècle*. 84 pièces. BMG R. 10324.

Les tragi-comédies incorporent-elles de la musique ? Pour l'unique comédie, la réponse semble affirmative. Si l'on en croit l'article de Wikipédia sur Quinault³¹⁰, « *la Comédie sans comédie*, contient une pastorale, une comédie, une tragédie et une tragi-comédie » ; or la pastorale est aussi un genre musical³¹¹.

Ouvrages anciens transmis ensuite aux bibliothèques publiques

Il ressort de l'étude des bibliothèques publiques de la région menée par Laurent Guillo que l'ouvrage musical imprimé, qu'il soit importé de Lyon, Genève ou Paris, voire d'Amsterdam par la suite, est effectivement présent à Grenoble et ce en nombre non négligeable. Il s'agit de musiques vocales et instrumentales de la fin XVII^e et du XVIII^e et d'une collection d'opéras-comiques³¹² :

La première partie de ce fonds n'est que la réunion de partitions ayant appartenu à des bourgeois et des nobles Dauphinois du XVIII^e siècle. Les noms de possesseurs qui reviennent le plus souvent sont : le Chevalier de Franquières, Mlle de Franquières, Simiane-Vidaud, Vidaud de La Tour, Raparlier, Mme de Mercy, Mlle Girault, Mlle Hubert la Jeune. Ces noms ne se retrouvent pas parmi les animateurs et les sociétaires de l'Académie de Musique ou du Concert de Grenoble²¹.

La majeure partie de la collection d'opéras-comiques provient de la Comédie de Grenoble. Ces partitions portent souvent la mention manuscrite D[irection] Graingeat, du nom de François Graingeat, entrepreneur de spectacles.

[...] la Bibliothèque Municipale conserve aussi la collection du Général de La Sallette, qui regroupe des manuscrits musicaux italiens de la fin du XVIII^e siècle.

21 – Robert Tissot, *L'activité musicale à Grenoble au XVIII^e siècle*, Mémoire de musicologie, Universités Lyon II et Paris Sorbonne, 1981.

Voici la liste constituée par Laurent Guillo de ces compositeurs de musiques, profanes et savantes, compositeurs édités avant la Révolution, ordonnés par classement chronologique de leur première édition retrouvée en Dauphiné. Nous les présentons répartis par demi-siècles, du second XVI^e au second XVIII^e siècle :

- second XVI^e siècle :
Goudimel Claude (1562), Monte Filippo de (1574).
- premier XVII^e siècle :
Gouy Jacques de (1650).
- second XVII^e siècle :
Aux-Cousteaux Artus (1652), Nivers Guillaume-Gabriel (1665), Lully Jean-Baptiste (1676), Le Bègue Nicolas Antoine (1677), Marin Marais (1692), Gillier Jean-Claude (1697), La Barre Michel de (1700).
- premier XVIII^e siècle :
Bernier Nicolas (1703), Clérambault Louis Nicolas (1710), Destouches André Cardinal (1712), Hotteterre Jacques Martin, dit Le Romain (1712), Morin Jean-Baptiste (1712), Bourgeois Louis Thomas (1713), Couperin François dit Le Grand (1713), Mouret Jean-Joseph (1714), Philidor François Danican (1716), Chauvon François (1717), Rameau Jean-Philippe (1722), Aubert Jacques Le Vieux (1723), Boismortier Joseph Bodin de (1724), Le Clair Jean-Marie L'ainé (1730), Naudé L'ainé (1735), Naudot Jacques-Christophe (1737), Lemaire Louis (1744), Besseghi Angelo Michele (1750).
- second XVIII^e siècle :
Rousseau Jean-Jacques (1752), Dauvergne De Beauvais M^{lle} (1757), L'Attaignant Gabriel Charles de (1757), Lefébure Louis-Antoine (1757), Duni Egidio Romualdo (1758), Gibert Paul César (1761), Monsigny Pierre-Alexandre (1761), Philidor François-André (1762), Herbain Le Chevalier d' (1764), Couperin Armand Louis (1765), Gossec Jean-François (1766), Roussier Pierre-Joseph (1766), Vachon Pierre (1767), Davaux Jean-Baptiste (1769), Grétry André Ernest Modeste (1770), Trial Jean-Claude (1770), Martini Johann Paul Aegidius (1771), Piccinni Nicolo (1771), La Borde Jean-Benjamin de (1773), Dezède Nicolas (1774), Gluck Christoph Willibald (1774), Stad Franz (1774), Pollet Charles François Alexandre L'ainé (1775), Sacchini Antonio Maria Gaspare (1775), Schroeter Johann Samuel (1776), Le Froid de Méreaux Nicolas Jean (1777), Clementi Muzio (1780), Anfossi Pasquale (1781), Champein Stanislas (1781), Edelmann Johann Friedrich (1782), Cambini Giovanni Giuseppe (1783),

³¹⁰ Wikipédia, *Quinault*. URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Philippe_Quinault (consulté le 9/11/2015).

³¹¹ Site du CNRTL (CNRS & à ATILF), *Pastorale*, étymologie : « B. Subst. fém. 1. ca 1584 «œuvre littéraire mettant en scène des bergers et des bergères, ou s'inspirant de la vie champêtre» (Brantôme, Des Dames, Marguerite, Reyne de Navarre ds Œuvres compl., éd. L. Lalanne, t.8, p.115: Elle composoit [...] des pastorales, qu'elle faisoit jouer et représenter par les filles de sa court); 2. 1703 mus. «pièce de musique ayant pour thème la vie pastorale» (Brossard, Dict. de mus., f oU 2 v o) ». URL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/pastorale> (consulté le 9/11/2015).

³¹² Laurent Guillo, *Catalogue de la musique imprimée avant 1801 : conservée dans les bibliothèques de Lyon, Grenoble et la région*, Acord, Cahiers de la pensée sauvage, Grenoble, 1986, p. 19 et sq.

Dalayrac Nicolas Marie (1783), Blois Charles Gui Xavier Van Gronnenrode, dit de (1784), Chardiny Louis Claude Armand, dit (1785), Grétry Lucile (1786), Lescot C. François (1787), Propiac Catherine Joseph Ferdinand Girard de (1787), Bréval Jean-Baptiste (1788).

On retrouve en ce domaine ce que d'autres recherches ont déjà dégagé : même si les plus anciennes bibliothèques ont plus de probabilités d'avoir disparu que les plus récentes, le livre se fait progressivement plus présent au cours de ces deux siècles ; même en musique. Observation qui cependant renseigne mieux tel qui cherche sur le livre que tel autre cherchant sur la vie musicale.

Néanmoins, une probabilité raisonnable existe pour que les 8 compositeurs du XVII^e siècle dont des livres ont été un temps dans une bibliothèque privée de Grenoble aient été joués en ces demeures et aient correspondu aux goûts de leurs propriétaires.

À propos des compositeurs de cette grande liste, remarquons, sans rien pouvoir en conclure, que parmi ceux qui sont redevenus célèbres au XX^e siècle, ni Brossard, ni Campra, ni Charpentier, ni Dumont, ni Haydn, ni de Lalande, ni Marenzio, ni Mondonville, ni Léopold Mozart, ni Vivaldi, tous présents en revanche dans des bibliothèques à Lyon, ne figurent dans cette liste grenobloise.

Notons enfin pour cette quête de l'imprimé, que dans l'*Index des éditeurs, imprimeurs, graveurs, dépositaires*³¹³, qui court d'Amsterdam à Zürich et Zug, en passant par Genève, Lyon (12 *item*) et Paris, on ne trouve citée aucune ville de la Savoie occidentale, ni du Dauphiné.

Dans sa recherche sur les manuscrits musicaux concernant Grenoble, Jérôme Dorival a montré que presque toute la musique conservée vient du legs de sa bibliothèque et de ses pièces musicales par le général Pierre-Joseph Joubert de La Salette (1743-1833) à son ami Jacques-Joseph Champollion Figeac, pour aboutir enfin à la Bibliothèque Municipale de Grenoble. Marie-Christine Hébré a analysé ce fonds Joubert et a inventorié 52 pièces des XVIII^e et XIX^e siècles : 51 manuscrits et 1 traité théorique. L'étude des filigranes des papiers a confirmé la datation des écrits. Pour autant, rien n'indique ici dans quelle mesure ces pièces musicales ont été jouées à Grenoble : le général Joubert était avant tout collectionneur et il n'a pas forcément acquis ces pièces à Grenoble³¹⁴.

Ces membres de l'élite qui ne semblaient pas attirés par la musique

Le tableau de cette société ne serait pas complet sans la mention de ces membres de l'élite grenobloise pour lesquels nous avons connaissance de certaines correspondances ou de la possession de livres et autres biens matériels, et dont aucun élément ne suggère une pratique musicale.

La correspondance de Valbonnais a donné des résultats : serait-ce la seule correspondance musicale pour les élites de la province ? Ce n'est pas de la correspondance de Madame de Revel que viendra un surplus d'informations. Ses deux seules lettres présentes à la rubrique « Revel (Madame de) femme savante, auteur de diverses poésies », ne concernent que ses finances et sa charité³¹⁵. Ce n'est pas que la correspondance, manuscrite, voire imprimée, soit absente des fonds grenoblois, mais la plupart concerne des lettres d'affaires, des échanges sur la gestion de domaines, ou des pratiques diplomatiques ; ne parlons pas des démêlés judiciaires. Quand ces échanges se font culturels, ils suivent la préférence des Grenoblois cultivés pour la littérature³¹⁶.

313 *Id.* p. 149-154.

314 Jérôme Dorival, *Catalogue des fonds musicaux anciens conservés en Région Rhône-Alpes : les manuscrits, 1600-1870 : tome 1*, Patrimoine musical régional, Lyon, Ardim, Association Régionale de diffusion et d'informations musicales, 1998.

Marie-Christine Hébré, *Le fonds Joubert de La Salette à la Bibliothèque municipale de Grenoble*. in R.-H. Tissot et C. Bélissant (dir.), *Le Concert des Amateurs à l'Hôtel de Soubise (1769-1781)*, Grenoble, MSH-Alpes, 2004.

315 BMG, N 1096.

316 Ci-dessous trois exemples de correspondances pour illustrer ce propos. Une lecture de ces sources manuscrites aurait peut-être pu apporter son lot d'informations sur la vie musicale grenobloise ?

Actes et correspondance du connétable de Lesdiguières. Vol. 3., publiés sur les manuscrits originaux par le Cte Douglas et J. Roman, ..., Grenoble, Impr. de E. Allier, 1878.

BMG, N. 2414, Abel Servien. *Cinq lettres signées, dont une autographe à monsieur de La Borde et deux avec quelques lignes autographes à monsieur de Murinais et monsieur du Sabranis*. Turin, 3 avril 1632 ; s. l. 16 janvier 1652 (5 pièces).

BMG, R. 8873, *Correspondance littéraire autographe de Louis Nublé avec Ménage*. 1644-1647.

Certaines recherches existent qui étudient le livre à Grenoble, basées aussi sur les inventaires et ventes après décès, mais avec d'autres perspectives : Elsa Liardet étudie les amateurs grenoblois de livres, les contenus des bibliothèques et les connexions entre le monde des libraires et celui des bibliophiles ; alors que Geneviève Morin s'applique à la sphère juridique et aux bibliothèques des procureurs uniquement. Il n'y a, semble-t-il, pas trace de livres de musique dans ces deux travaux³¹⁷.

D'autres recherches ont été menées sur des bibliothèques ou des inventaires après décès qui concernent de très hauts personnages du Dauphiné du XVII^e siècle. Celles qui ont apporté une réponse négative à la question ouverte de la présence ou de la possession de biens matériels directement liés à la musique sont les plus nombreuses ; quelques exemples l'illustreront.

En 1677, François de Créquy de Bonne, troisième duc de Lesdiguières, meurt endetté, aussi son fils François-Emmanuel exige un inventaire avant d'accepter l'héritage. Aucun bien lié à la musique n'est mis en avant³¹⁸.

Les inventaires après décès des trois nobles personnages qui suivent n'ouvrent aucune piste non plus vers la musique³¹⁹ :

- Noble Jean de Vincent, Trésorier général de France en la généralité de Dauphiné († 1691)
- Messire Abel de Sautereau, Premier président à la Chambre des comptes († 1694)
- Messire Pierre de Ponnat, Lieutenant des Maréchaux de France au bailliage de Grésivaudan († 1698)

Pour ne pas abuser de cette litanie d'informations négatives, concluons par un aperçu du château des Sassenage, famille de grande et ancienne noblesse, dont les archives sont nombreuses. À partir du seul inventaire de 1680, nous notons que le château de Sassenage est inventorié le premier. L'inventaire ne semble pas effectué « (...) dans la maison du deffunct seigr marquis de Sassenage situé en cette ville de Grenoble en Rue st Jayme ». Mais il a bien eu lieu pour les autres domaines – château d'Izeron et château de la Bastie du Pont – sans apporter ici davantage de lumières. Alors que l'on s'attendrait à trouver en ces lieux quelque clavecin, ou au moins une épinette, la grande précision de l'inventaire ne laisse pas imaginer que c'est par oubli qu'aucun instrument de musique n'est signalé³²⁰ :

Dans une autre antichambre appelée le salon (...) quatre tableaux garnis de leur cadre a fillet d'or, l'un représentant Dianne la pallas, l'autre Ravissement de présurpine [sic], le combat naval, et le quatriesme une guirlande á fleurs (...)

La formation musicale des élites

Quand des instruments de musique apparaissent au logis de notables, ou que ces derniers évoquent des réunions privées avec un moment musical, ou quand une trentaine de jeunes nobles jouent dans la nouvelle Académie du Concert, la question se pose de comprendre de quelle manière ces amateurs ont appris à jouer de la musique.

317 Elsa Liardet, *Le livre dans la société Grenobloise au XVIII^e siècle : Études des bibliothèques de particuliers au travers des inventaires et ventes après décès*, Mémoire de Master 2 d'histoire, Anne Béroujon (s-dir.), UPMF, Grenoble, 2010.

Geneviève Morin, *Entre exigences de la pratique et science du droit : les livres conservés chez les procureurs grenoblois aux XVII^e et XVIII^e siècles d'après les inventaires après décès*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de maîtrise en histoire pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.), département d'histoire de la faculté de Lettres, Université de Laval, Québec, 2007.

318 Monique Briselet, *L'Hôtel des Ducs de Lesdiguières à Grenoble (1595-1719). Comment ses structures et son organisation sont-elles révélatrices de comportements, de modes de vie propres à Lesdiguières et à ses descendants ?* Tomes I & II, mémoire de Maîtrise, s-dir. Bernard Bonnin, UPMF, Grenoble, 1987 ; à partir de : ADI 10 B 1160, inventaire dressé par Me Drogat (1677).

319 Maurice Badois, *La fortune de trois officiers grenoblois à la fin du XVII^e siècle*, Mémoire de Maîtrise, Grenoble, UPMF, 1969.

320 Inventaire après décès de la baronnie de Sassenage, des biens de Grenoble, des seigneuries d'Izeron et du Pont-en-Royans. Château de Sassenage, 1680, Sassenage, Charles Louis Alphonse [auteur], Cote : R 26, p. 1-96.
URL : <http://www.e-corpus.org/notices/9365/gallery/>

La scolarisation des jeunes hommes en collège

À la fin du XVI^e siècle, Grenoble souffrait du manque d'un lieu de formation de qualité pour sa jeunesse quand elle sortait des petites écoles³²¹ :

1606 – Délibérations consulaires (suite) –

Le 1^{er} consul expose qu'il y aurait lieu de créer dans la ville un collège pour l'instruction de la jeunesse que les parents sont obligés de conduire à Tournon ou à Vienne : le Conseil renvoie cette création à l'époque où la ville aura quelques ressources (20 janvier).

En 1606, les Dominicains obtiennent de tenir collège gratuitement et avec une subvention de 1 100 livres par an de la municipalité³²². Mais il n'y a pas d'archives sur l'enseignement que ces moines ont dispensé à la jeunesse grenobloise. Pour le XVII^e siècle, il faut chercher du côté des Jésuites de la région. En effet, la crème des élites est déjà formée dans des collèges jésuites environnants. Alors que le collège des Dominicains végète et que son enseignement est jugé médiocre, les notables continuent à envoyer leurs enfants au collège des Jésuites de Tournon – ainsi Claude Expilly – ou de Vienne – tel Denis Salvaing de Boissieu³²³. Le contenu de la formation en collège de la jeunesse grenobloise ne s'éclairera véritablement que lorsque cette mission municipale sera reprise aux Dominicains et confiée aux Jésuites, compagnie qui s'était bien battue pour l'obtenir. Les Jésuites ouvrent le nouveau collège rue Neuve-de-Bonne le 11 novembre 1651 et mettent en pratique les conceptions pédagogiques de leur Compagnie.

Les représentations de pièces de théâtre associées à des danses et pièces de musique étaient au centre de la pédagogie des Jésuites dans toute l'Europe, comme à Paris où l'usage du théâtre et du ballet par les Jésuites est intense³²⁴ :

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, des représentations théâtrales sont régulièrement données dans les différents collèges parisiens de plein exercice, les dix attachés à la faculté des arts de l'université de Paris, comme celui tenu par les jésuites (le collège de Clermont devenu Louis-le-Grand), avec un faste et un retentissement variables, où la musique et la danse peuvent prendre une large place. (...) Les conditions de ces représentations, leur publicité et les nombreux écrits qu'elles génèrent, enfin les acteurs et les milieux professionnels impliqués dans ces spectacles, sont successivement étudiés. La deuxième partie de la thèse est consacrée à un genre remarquable par sa continuité et son prestige, le ballet, l'élément le plus marquant et le plus polémique des spectacles de collège depuis le milieu du XVII^e siècle. (...) ³²⁵

Cette place donnée à la musique était pourtant en théorie interdite par leur règle d'enseignement, le *Ratio Studiorum*. La conséquence de cet interdit semble plutôt être la dissimulation des enseignants et de l'enseignement de la musique, que la suppression de cette formation³²⁶ :

Dans le domaine purement musical, les jésuites ont heureusement très vite transgressé les premiers règlements de la Compagnie, établis en 1560-61, peu favorables à l'utilisation de la musique comme moyen pédagogique. Un règlement de 1580 juge le chant fatiguant et peu utile et diminue encore sa place dans l'enseignement et, en 1587, le père Maggio, envoyé en France comme visiteur général, défend aux jésuites de chanter, de composer ou de diriger eux-mêmes de la musique. L'on sait le sort qui sera fait à ce règlement : pour les jésuites, la musique devint vite un formidable moyen d'éducation et même d'évangélisation, en particulier des peuplades d'Amérique latine (...).

Plus proche du Dauphiné, l'exemple de Lyon fournit des détails sur les spectacle offerts par les collégiens à Louis XIII lors de sa visite de 1622, comprenant une pièce de théâtre avec intermèdes musicaux et ballet, puis une pastorale avec ses danses et les instruments l'accompagnant³²⁷ :

D'ailleurs, ces représentations musicales et chorégraphiques ne furent pas limitées au nord de la France. En l'honneur de la venue du roi Louis XIII à Lyon en 1622, les élèves du Collège de la Trinité donnèrent une pièce avec intermèdes (*Philippe Auguste, donteur des Rebelles en la journée de Bouvines*). Le spectacle s'est terminé par un ballet, le *Ballet des Chasseurs*,

³²¹ AMG, ISAP, BB 71, p. 108.

³²² Edmond Maignien, *Notice sur le couvent des dominicains (...)*, op. cit.

³²³ Auguste Prudhomme, *L'enseignement secondaire à Grenoble avant la création du collège des Dominicains (1340-1606)*, Grenoble, Allier et frères, 1901.
Henri-Jean Martin & Micheline Lecocq, *Les registres du libraire Nicolas...*, op. cit.

³²⁴ Marie Demeilliez, « *Un plaisir sage et réglé* ». *Musiques et danses sur la scène des collèges parisiens (1640-1762)*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2010, 678-682 p.

³²⁵ Site du SUDOC. *Notice: Demeilliez Marie. Résumé de sa thèse*. URL : <http://www.sudoc.fr/155027735> (consulté le 11/11/2015).

³²⁶ Joëlle-Elmyre Doussot, *Musique et société à Dijon...*, op. cit., p. 112.

³²⁷ John S. Powell, *L'air de cour et le théâtre de collège au XVII^e siècle*. (p. 317-323), in Georgie Durosoir (coordination), poésie, musique et société : L'air de cour en France au XVII^e siècle. Liège, Coll « Musique / Musicologie », éditions Mardaga, 2006.

inventé sans doute pour flatter l'amour de Louis XIII pour la chasse (...) Pendant cette même visite royale, le Collège de Lyon a donné la *Pastorelle sur les victoires de la Pucelle d'Orléans* pour honorer la Reine-Mère, Anne d'Autriche. Cette pastorale a été accompagnée par la musique des luths, clarions, violons, et les danses des pasteurs, des satyres et des nymphes. (...) Les comptes-rendus contemporains parlaient du rôle de la musique dans ces représentations en termes très vagues, et ils oublient de nous apprendre les noms des compositeurs et des interprètes, ni d'en conserver la partition musicale.

Pour le collège jésuite de Grenoble, notons en préalable les effectifs de ses collégiens, car leur nombre indique la part de la population grenobloise, et même dauphinoise, concernée par cette formation. Suivant les historiens consultés elle varie de 350 à 700 collégiens externes (l'internat ne sera ouvert qu'en 1729) ; or cette information démographique pèse différemment suivant le mode de calcul choisi³²⁸.

À Grenoble également, la pédagogie mise en œuvre par les Jésuites utilise le principe de l'émulation entre les élèves qui sont mobilisés pour exposer leurs productions intellectuelles en public et pour monter régulièrement des spectacles de théâtre. Autant de prestations qui sont ouvertes à un public cultivé, sollicité par des affiches en latin et qui se presse à ces représentations. À partir de 1653, les grands élèves se mobilisent pour monter « le grand Acte », des « séances philosophiques, littéraires, dramatiques, véritables fêtes scolaires qui, chaque année, y attiraient les familles des élèves, et tout ce que la ville comptait d'esprits cultivés (...) » Dès 1655, des représentations théâtrales ont lieu, la plupart en langue française, et non latine comme le prévoit pourtant le *Ratio Studiorum* (*Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu*) de la Compagnie. Dix titres des pièces jouées nous sont ainsi fournies jusqu'en 1755, connues grâce aux programmes imprimés à Grenoble, où l'on apprend que « quelques unes de ces pièces furent suivies de ballets ». Des ballets : donc des compositions associant poésie, danse et musique ! Quelle musique ? Quels musiciens accompagnaient les collégiens danseurs ? D'autres collégiens ou des musiciens de la ville ? Musique encore, peut-être, en 1667, pour la canonisation de Saint François de Sales, pour accompagner leur chevauchée quand « les élèves du collège organisent un carrousel mystique »³²⁹ ? Le programme de ces pièces donne souvent le nom des acteurs, c'est-à-dire des collégiens de l'année du spectacle :

- 1655 : *Gratian, empereur*.
- 1658 : *Boèce*.
- 1659 : *La Victoire de la Paix*.
- 1661 : *Procope, martyr*.
- 1664 : *Le Travail*, comédie.
- 1667 : organisation d'un *carrousel mystique* pour François de Sales.

Les études menées sur le collège jésuite de Grenoble n'ont pas mis au jour les preuves d'un enseignement musical. Mais la production du spectacle de fin d'année suppose cet apprentissage. Aussi les élèves devaient-ils, peut-être en collaboration avec un maître de danse ou de musique, s'évertuer tout au long de l'année à l'écrire et en composer la musique, comme apprendre à le jouer et le danser. Ce qui constituait pour eux un riche apprentissage multiforme ; mais aussi l'assurance de maîtriser les arts de la déclamation, du chant, et de la danse, indispensables pour tenir bientôt leur rang dans la belle société et ses salons. Le carrousel, comme celui réalisé en 1666, étant un spectacle équestre, ajoutait le perfectionnement à l'art de monter, tout autant socialement nécessaire : à part l'escrime, la chasse et le jeu de hasard, les Jésuites développaient chez ces jeunes hommes toutes les qualités attendues pour leur avenir.

Quand Le Clair conçoit l'opération visant à démontrer la nuisance sonore du temple en 1685, outre qu'il s'arrange pour qu'il y ait foule de Grenoblois catholiques pour y chanter, il pense aussi à appeler les collégiens :

Les femmes commencèrent la première fois à faire leur partie de toute leur force aussi bien que les hommes et bon

328 Comment sont établis ces dénombrements ? S'agit-il du nombre de nouveaux collégiens entrant chaque année, ou du nombre total de collégiens ? L'organisation en 2 cycles de 3 années du collège lui faisait garder chaque élève pendant 6 ans en moyenne. Si les nombres sont ceux du total des collégiens vus une année donnée, il faut diviser par 6 pour savoir quelle part de chaque génération entrait au collège : ce qui ferait entre 58 et 116 jeunes de chaque classe d'âge.

329 Joseph Pra (R. P.), *Les Jésuites à Grenoble (1587-1763)*, Lyon, Paquet, 1901, p. 294-301.

nombre d'escoliers du collège auxquels j'avois fait congé pour venir chanter.³³⁰

Ces jeunes garçons sont donc réputés savoir chanter et le faire bien, l'ayant probablement appris de leurs maîtres jésuites.

Mais les preuves manquent d'un tel enseignement. Les archives du collège masquent-elles volontairement la musique, interdite un siècle plus tôt ?³³¹ Les Jésuites savent enfreindre leurs propres règles, puisque les spectacles sont souvent en langue française, alors que la même règle imposait le latin. S'ils dissimulent leur enseignement de la musique dans leurs programmes, il est logique qu'ils cachent tout autant d'éventuels maîtres de musique venus de la ville. Ce n'est pas forcément un escamotage, peut-être seulement une organisation qui ne faisait pas apparaître la matière en tant que telle. Car la mathématique n'était pas non plus enseignée en tant que discipline à part, alors que la part de l'enseignement scientifique était pourtant en augmentation³³².

Les jeunes filles instruites au couvent

Les jeunes filles qui sont placées en couvent pour une durée qui regroupe peut-être l'équivalent de la petite école et du collège ne bénéficient pas du même niveau de service. L'instruction de base est fournie, mais les arts ménagers sont aussi très présents, car les sœurs n'oublient pas que leur mission est de préparer ces filles à tenir leur maison une fois épousées. Ce cursus, en plus de l'instruction et des pratiques religieuses, de la formation à la prière, à la Bible et au latin, intègre aussi la pratique du chant, à des niveaux variables suivant les monastères.

Comme les Ursulines et les Dominicaines de Montfleury, les Visitandines se chargent de l'éducation des filles de bonnes familles qui leur sont confiées. Les *sœurs du petit habit* ont entre 7 et 12 ans et reçoivent, en échange d'une pension, une instruction à diverses disciplines – latin, français, calcul, orthographe, couture et broderie – mais aussi à la pratique du chant liturgique³³³.

Le chant était aussi très présent dans l'enceinte du monastère et les jeunes filles se devaient de savoir chanter pour, plus tard si elles décidaient de devenir religieuses de chœur, lors de l'office chanter les textes sacrés.

Rien n'est précisé sur le type d'apprentissage de ce chant liturgique, ni sur sa pratique ou son répertoire. Une transmission interne, des plus qualifiées vers les novices, devait être le plus usuel, mais l'appel à un maître de musique extérieur ne peut être exclu.

Sans aucun doute, une variété de niveaux dans la formation dispensée existait. Sur le plan musical, les jeunes filles qui étaient instruites dans les monastères faisant le plus d'effort de qualité dans l'exercice de la musique chorale et instrumentale – Montfleury, Sainte-Cécile, les Ursulines – devaient en sortir, si elles en avaient le goût et quelques dispositions, formées à une honnête pratique de la musique.

Des leçons à domicile dispensées par des maîtres de musiques

Une série de leçons de luth et de chant est donnée en 1621 à la Demoiselle de Lesdiguières, pendant toute l'année probablement au regard de la somme versée au maître³³⁴ :

À l'échelle dauphinoise, la maison Lesdiguières constitue un des principaux relais du nouvel art de vivre généré par la cour. (...)

La musique semble également plus présente. Outre les cours de luth et de chant pris par mademoiselle de Lesdiguières, à raison de 150 livres en 1621, il est question en 1622 des violons et autres musiciens « de la bande de Mgr le connétable ».

³³⁰ Antoine Le Clair, *Mémoires d'Antoine Le Clair...*, op. cit., p. 216.

³³¹ Le père Maggio, visiteur du général de la Compagnie, avait fait interdire en France cet enseignement en 1587 ; interdiction entérinée, sauf pour les cantiques, dans le *Ratio Studiorum* de 1599 ; cf. Christiane Jeanselme, op. cit.

³³² Béatrice Delhomme, *Sur une institution éducative à Grenoble au XVIII^e siècle : le collège des jésuites et ses transformations*, Mémoire de Maîtrise d'histoire, s-dir. G. Bertrand, UPMF, Grenoble, 1999.

³³³ Blandine Mousserin, *Le Monastère de la Visitation de Sainte-Marie-d'en-Haut de Grenoble : de la construction du couvent à l'expulsion des Visitandines. Religieuses et société urbaine*, vol. 1 & 2. Mémoire de Maîtrise d'Histoire, s-dir. René Favier, UPMF Grenoble, 2004, p. 120.

³³⁴ Stéphane Gal, *Lesdiguières – Prince des Alpes et connétable de France*, PUG, Grenoble, 2007, p. 243, 258 ; cf. Comptabilité de Mathieu, BMG R. 6150-11, dépenses 1621, f^o 46 v.

Lesdiguières, plus habitué aux sons martiaux des tambours et des fifres, fait ici montre d'un raffinement nouveau peut-être inspiré de la cour. On sait en effet que Louis XIII prisait fort la musique, dansant et composant même à ses heures.

Toujours chez les Lesdiguières, mais pour le deuxième duc cette fois et en 1630, intervient un professeur pour la maison de Charles de Créquy de Blanchefort. Le maître à danser François Reymond La Violette doit former les pages à la danse³³⁵ :

Le 1^{er} août 1630, il avait reçu la somme de 18 livres « pour paiement d'avoir montré un mois à danser aux pages de M^{gr} Desdiguières »¹.

1. Comptes de M^{gr} Lesdiguières, 170, Bibl. De Grenoble, R. 6150.

Le second exemple de cours de danse est de 1667. Il est tiré du livre de raison de Françoise de Fay de Villiers du Mottet ; c'est un autre La Violette qui vient former cette dame pendant plus d'un mois³³⁶ :

Une mention figurant au folio 2 du premier cahier nous donne un autre élément d'information : « 22 février 1667 M. de la Violette pour un mois et demy quil ma appris a danser (...) 16 livres 10 sous ». Françoise du Mottet a donc pris des cours de danse, peu de temps après son mariage, de façon à pouvoir participer aux bals donnés par les élites urbaines.

Ce pauvre résultat pour les leçons de danse, de chant ou d'instrument à domicile doit être nuancé au regard de qui est connu du monde des maîtres joueurs d'instruments et maîtres à danser professionnels de Grenoble. Si ces derniers ont vécu de leur art, d'abord en l'exerçant, puis en l'enseignant, c'est aussi qu'ils devaient trouver davantage de clients à former que n'en témoignent les archives. Si la quasi-totalité des joueurs d'instruments de Grenoble de 1590 à 1730 sont dits spécialistes du violon ou du hautbois, il en est cependant quatre au moins dont la spécialité plus rare et les instruments en leur possession, les destinent à vivre de leurs prestations dans les salons, peut-être en soutien instrumental de ballets représentés à domicile, ou de leçons données dans les demeures de la haute société grenobloise³³⁷ :

- 1649 : Urbain Gaudin, joueur de luth, fils d'Étienne aussi joueur de luth.
- 1673 : Pierre Dubut, « maistre joueur de luth ».
- 1713 : André La Bruyère, maître à danser, possédant une basse de viole à son décès.
- 1727 : Richard, maître à chanter.

La présence à Grenoble de deux musiciens professionnels joueurs de luth et probables enseignants – voire trois : Étienne le père, aussi joueur de luth, exerçait-il à Grenoble ? – conforte les présomptions d'une certaine pratique des bas instruments dans les demeures aristocratiques : guitare, luth, théorbe, clavecin, pour ne citer que les instruments qui sont attestés à Grenoble par les inventaires. Ces maîtres auraient-ils aussi contribué à la formation des moniales musiciennes de Grenoble : luth, théorbe et clavecin à Sainte-Marie-d'en-Haut, luth et viole de gambe à Montfleury ?

335 Edmond Maignien, *Les artistes grenoblois...*, *op. cit.*

336 Emmanuelle Navarro, *Laisser une image de soi : le livre de raison de Françoise du Mottet (1666-1724)*. Mémoire de Master 1 d'Histoire, s-dir Clarisse Coulomb, UPMF Grenoble, 2007, p. 97.

337 Maignien, *Les artistes...*, *op. cit.*, Min. de M^e Roche. AMG, ISAP, CC 443 : 1726-1727 – Comptes de la capitulation.

– Deuxième partie –

Musiciens professionnels et métiers supports

Les musiciens professionnels – maîtres de psallete, organistes, joueurs d'instruments, maîtres à danser, faiseurs d'instruments – ayant exercé à Grenoble entre 1590 et 1740 constituent, en l'état des recherches, une liste de plus de 160 praticiens de la musique, dont 120 indépendants et 44 employés par l'Église. Les pièces issues des sources (actes de baptême, de mariage, contrats devant notaire, etc.) fournissent des dates fiables pour la vie privée et professionnelle de ces musiciens. Ces informations sont constituées en une base de données destinée à en améliorer l'analyse.

Cette collecte de musiciens professionnels est basée sur le dépouillement des travaux publiés de Maignien, Prudhomme et Royer et présentés ci-avant, et non sur la consultation des sources premières manuscrites elles-mêmes. Aussi faut-il s'interroger pour savoir si ces trois historiens ont eux-mêmes consulté la totalité des sources disponibles aujourd'hui.

Pour Prudhomme et Royer, la réponse semble affirmative. Pour sa recherche sur la musique à Saint-André, outre l'usage de quelques sources imprimées – Gantez (1600?-1670?) et Valbonnais (1651-1730)³³⁸ –, Louis Royer a essentiellement travaillé aux ADI sur la série 15 G – établissements séculiers – pour les délibérations et comptes capitulaires, ainsi que B 4216, 3E 1186, Q 344, et pour les AMG sur les séries CC, GG 1 et BB 18³³⁹. Gilles-Marie Moreau, pour avoir récemment balayé davantage de sources encore, n'a pas augmenté pour autant la liste des musiciens d'Église identifiés de notre période³⁴⁰. Il est peu probable qu'une partie significative des documents ait pu échapper à Auguste Prudhomme, réalisateur des *Inventaires* des archives communales de Grenoble. Ses *Inventaires* intègrent en outre un résumé des pièces cataloguées et donnent ainsi beaucoup d'informations au lecteur qui ne consulte pas les pièces originales³⁴¹.

La question se pose en revanche avec l'ouvrage *Les artistes* d'Edmond Maignien³⁴². D'après J.-G. Prod'homme³⁴³, Maignien a utilisé pour sa recherche les registres des paroisses et les minutes notariales, ainsi que les comptes de Lesdiguières, ou les comptes de châtelainie, comme la lecture d'autres érudits et historiens : Pilot, *Notices sur la cathédrale*, J.-C. Martin, *Histoire de Lesdiguières*, et d'autres sans doute. Maignien a pu accéder à une partie des sources notariales, car il cite pour certains artistes la référence du notaire qui a fourni l'information, voire le folio de la minute. Pour la période 1590-1740, il a trouvé 97 musiciens, référencé 56 de ces musiciens chez 25 notaires, donné 41 musiciens sur 97 sans référence à un notaire (la source en ce cas relève des archives communales). Cet historien a bien lu une masse de registres notariaux, mais pas tous ceux qui se trouvent actuellement aux Archives Départementales de l'Isère (environ 200 notaires, concernant la période 1590-1730) et dont la majorité été inventoriée par G. Letonnelier en 1930. Par suite, le seul recours à l'ouvrage *Les artistes* ne couvre pas l'ensemble des sources notariales disponibles aujourd'hui pour Grenoble. Quelle proportion manquerait ?

À l'époque où Maignien faisait ses recherches (vers 1880-1886), la Chambre des notaires conservait un important fonds de minutes que Maignien est allé consulter, comme il l'indique dans sa préface aux *Artistes*. Les ADI ne reçurent un premier dépôt des minutes notariales de la Chambre des notaires de Grenoble qu'en 1922. Mais le fonds des ADI a continué à s'accroître après 1922 de minutes de diverses provenances que Maignien n'avait pas pu voir à la Chambre des notaires³⁴⁴. Il resterait donc très approximativement un quart des sources notariales des ADI à explorer – celles

338 Annibal Gantez, *L'entretien des musiciens*, Auxerre, Jacques Bouquet, 1643.

Jean-Pierre Moret de Bourchenu Valbonnais (marquis de, 1651-1730), *Histoire de Dauphiné et des princes qui ont porté le nom de Dauphins, particulièrement de ceux de la troisième race, descendus des barons de la Tour-du-Pin, sous le dernier desquels a été fait le transport de leurs États à la couronne de France*. 2 vol., Genève, Fabri & Barillot, 1721-1722.

339 Louis Royer, *Les musiciens...*, op. cit.

340 Gilles-Marie Moreau, *Le Saint-Denis des Dauphins...*, op. cit.

341 Auguste Prudhomme, *Inventaire sommaire des archives communales antérieures à 1790*, 6 tomes, rédigé par A. Prudhomme, Ville de Grenoble, 1886-1926.

342 Edmond Maignien, *Les artistes grenoblois – architectes, armuriers, brodeurs, graveurs, musiciens, orfèvres, peintres, sculpteurs, tapissiers, tourneurs, etc. - notes et documents inédits*, Grenoble, Xavier Drevet, 1887.

343 Jacques-Gabriel Prod'homme, « Les musiciens Dauphinois », *Revue musicale SIM*, VII, Paris, 1905.

344 Ce *distinguo* est possible grâce à l'information complète aimablement fournie par Hélène Viallet, directrice des ADI.

que Magnien n'a pas lues – pour prétendre à une recherche systématique des éventuels actes de musiciens passés devant notaire.

Cette exploration des sources notariales primaires dans leur intégralité – de même que celle des registres paroissiaux – demeure une recherche qui serait indispensable pour construire une véritable étude prosopographique des musiciens de Grenoble. Sans atteindre à cet objectif, il est néanmoins possible d'esquisser une étude sociale de ces musiciens avec les informations recueillies³⁴⁵. En effet, même avec les réserves évoquées, les informations réunies indiquent que tout au long du large siècle observé et avec des variations quant aux effectifs, les musiciens et danseurs sont présents sans interruption à Grenoble.

Ces musiciens doivent-ils être étudiés comme une profession formant un même groupe social ? Il nous a semblé que ce qui les différencie l'emporte sur ce qui les unifie. Les musiciens d'Église – Saint-André et Notre-Dame – sont recrutés par décision du chapitre, avec un revenu fixé et décrit dans les archives capitulaires. L'Église ne peut pas se passer de leur service pour ses rites liturgiques, quelle que soit la conjoncture. À Grenoble, elle dispose ainsi presque en permanence de deux organistes et de deux maîtres de musique pour organiser la vie musicale. La régularité de l'emploi de ces musiciens et leur rémunération garantie – ou du moins prévue – leur donne une condition matérielle bien différente de celle de la plupart des musiciens indépendants, contraints de rechercher une clientèle le plus souvent ponctuelle, et vivant donc de revenus incertains. Leur niveau de qualification, leur formation initiale, leurs pratiques musicales, comme le répertoire qu'ils jouent : presque tout distingue les musiciens d'Église des indépendants de la ville. Ces deux catégories seront donc étudiées séparément.

Les musiciens d'Église

Maîtres de musique, enfants du chœur, chantres et organistes

Nous avons déjà noté que bien des lacunes documentaires déséquilibraient une tentative de tableau général : Notre-Dame et la paroisse Saint-Hugues et Saint-Jean n'ont guère laissé d'archives concernant la musique et c'est par Saint-André que le XVII^e siècle est le moins mal connu sur ce plan. De plus, sur la période étudiée – même si ce critère est très abstrait – les deux tiers des années concernées restent sans documentation concernant les musiciens d'Église. Il faudra relativiser en conséquence la pertinence des observations d'ensemble et particulièrement certaines tentatives d'évaluations quantitatives.

Dénombrement et métiers

Même pour Saint-André, les enfants du chœur ne sont pas visibles dans les archives et, par conséquent, l'effectif de la psalette est ignoré et rien n'éclaire les modalités ni l'origine de leur recrutement. Il en va de même pour les chantres adultes, connus au XVI^e siècle, fortement ignorés ensuite. Sont donc connus pour l'essentiel – leur identité – les seuls maîtres de musique et les organistes : au total environ 44 musiciens d'Église pour Grenoble, principalement pour Saint-André.

Pour ces musiciens connus, la répartition des métiers est la suivante, en se souvenant de l'association à Saint-André des deux fonctions de maître de la psalette et d'organiste, décidée en 1658 :

345 Pour les informations individuelles des musiciens de Grenoble, les sources seront toujours les trois ouvrages détaillés plus haut de Magnien, Prudhomme et Royer. En *Annexes* figure l'ensemble de ces données avec les sources pour chaque individu.

Tableau 5 : Répartition par métier des musiciens d'Église

Métier	Nombre	Observation
maître de la musique & du chœur	35	dont 5 sont aussi organistes
organiste	15	dont 5 sont aussi maîtres de musique
facteur d'orgue	3	intervenues en 1587, 1691, et 1699 ; l'intervenant de 1686, François Du Fayer, est non compté car il habite Lyon
chantre de l'Église catholique	9	8 chantres à Saint-André, et 1 non précisé ; dont 2 en 1585 et les autres exerçant tous avant 1652

Les documents consultés n'apportent guère d'autres détails sur l'exercice du métier.

État ou qualité des musiciens

Clerc ou laïc ? Leur état n'est généralement pas indiqué, sauf pour quelques cas alors assez précis. Sauveur par exemple est d'abord dit *prêtre* en 1670, puis *habitué* l'année suivante, c'est-à-dire prêtre attaché à la paroisse par l'octroi d'un bénéfice, d'une *chapelle* : il a obtenu une promotion.

Au total, nous connaissons donc 39 musiciens sans doute laïcs, et 11 clercs. Parmi ces derniers, 2 chanoines ou chanoines honoraires qui sont maîtres de chœur, ainsi que 9 prêtres ou prêtres habitués, dont 6 maîtres de chœur et 2 organistes. Il arrive que la mention de son origine, avant sa venue à Grenoble, renseigne aussi sur l'état du musicien quand il n'est pas détaillé. Engagé à Saint-André en 1627, Barthélemy Levis était déjà « prêtre à Limoges ».

Il y a bien des musiciens laïcs embauchés par l'Église : il est un cas connu de maître de musique qui se marie lors de son séjour à Grenoble. Mais cet exemple ne peut faire preuve pour les embauches faites par les deux chapitres, puisqu'il s'agit du seul exemple connu de musicien de la paroisse Saint-Laurent. Néanmoins, le 28 avril 1647, Étienne Fabre, maître organiste de Saint-Laurent, fils d'Étienne, d'Avignon, convole bien en noces avec Charlotte Clément.

Tableau 6 : Musiciens d'Église et clercs

Musicien	Année d'engagement	État	Métier	Employeur	Rémunération annuelle en livres
Massala	1607	chanoine	maître de chœur	Saint-André	120
Morin Gabriel	1622	prêtre	organiste	Notre-Dame	
Levis Barthélemy	1627	prêtre	maître de chœur	Saint-André	96
Crouzet Pierre	1635	prêtre habitué	précepteur pour la gamme des enfants	Saint-André	100
La Motte (de) Pierre	1638	prêtre habitué à Notre-Dame	maître de musique	Notre-Dame	150
Parra Guillaume	1640	habitué de Notre-Dame	organiste	Notre-Dame	
Lavet Antoine	1645	chanoine honoraire	maître de chœur	Saint-André	
Lavet Antoine	1648	chanoine honoraire	maître de chœur	Saint-André	
Charpit	1653	prêtre	maître de chœur & de musique	Saint-André	96
Sauvestre Antoine	1654	prêtre	maître de chœur & de musique	Saint-André	
Gantez Annibal	1656	prêtre habitué	maître de chœur	Saint-André	212
Sauveur Jean-Philippe	1670	prêtre	maître de chœur & organiste	Saint-André	136
Sauveur Jean-Philippe	1671	prêtre habitué	maître de musique	Saint-André	

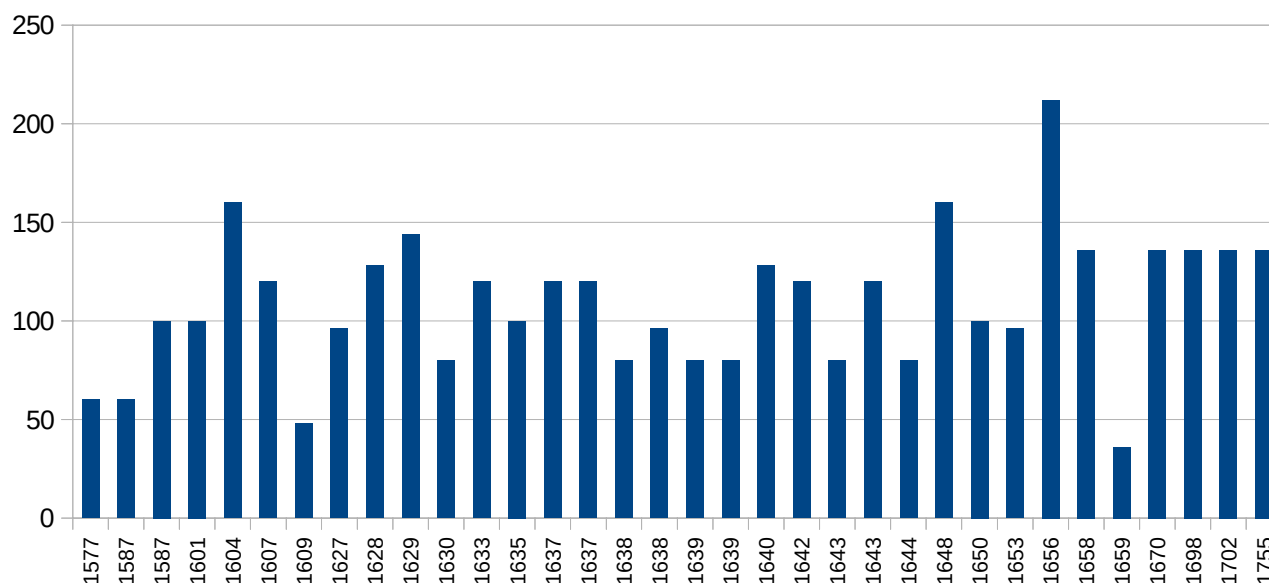
Les revenus des musiciens d'Église

Des rémunérations fixées à l'embauche

Quand le montant est donné en écus, nous le multiplions par 4 pour le transformer approximativement en livres. La rémunération moyenne, individuelle et annuelle, s'élève alors à 109 livres pour cette période.

Maîtres de musiques et organistes

Rémunération individuelle annuelle en Livres



Quelques musiciens sont payés bien au-dessus de la moyenne (1604 : Gaspard Cheylard, 1629 : Boyer, 1648 : Étienne Colin, 1656 : Annibal Gantez) ; pourquoi ? Une réputation bonne et forte au niveau du royaume explique le dernier cas seulement, car nous ignorons tout de la réputation et de la carrière des autres. Les quatre sont maîtres de chœur : les organistes n'atteignent pas ces rémunérations exceptionnelles. Mais surtout, de ce quatuor, seul Gantez, pour son second et rapide passage, est nommé *prêtre habitué*.

Parmi l'ensemble de la série, les prêtres ou habitués, chanoines ou honoraires, ont une moyenne de revenu prévu – pour ceux qui sont connus – de 130 livres, ce qui n'est supérieur que de 20 % à la moyenne générale de 109 livres. Il faut sans doute chercher ailleurs les probables avantages de ces états. Car si ces statuts confèrent un probable prestige, ils s'accompagnent plus sûrement de l'accès à des prébendes ou à des avantages divers, donc à des compléments de revenus. Ainsi en 1645, Antoine Lavet, recruté par Saint-André, est nommé chanoine honoraire « avec participation aux distributions ».

Certains autres se voient recevoir un revenu minoré par rapport à leurs confrères. En 1609, Guillaume Bouzignac, certes initialement *sous-maître* seulement, n'est rémunéré que 4 livres par mois : on comprend qu'il soit parti au bout de 3 mois, satisfait cependant d'être devenu *maître*.

Le maître de grammaire n'est pas musicien, mais il est nécessaire au bon fonctionnement de la psalette en assurant l'instruction générale des enfants. Celui de 1613, Louis Seigneuret, était aussi musicien, puisqu'il était engagé pour être à la fois maître de musique et de grammaire des enfants. En revanche, en 1635, Pierre Crouzet, désigné précepteur de grammaire pour les enfants du chœur, n'est peut-être pas musicien, mais touche 100 livres, autant que les maîtres de musique :

À Pierre Crouzet, prêtre habitué en l'église collégiale de Saint-André, « précepteur pour la grammaire des enfants de chœur de la dite église », 100 livres pour sa pension annuelle, dite préceptoriale, que les pauvres lui doivent chaque année.

La fonction d'organiste à Grenoble semble moins rémunérée que celle de maître de la psallete, mais on ignore le montant prévu pour les différents cas d'embauche pour l'unique fonction d'organiste. Ces montants ne sont connus que pour quelques cas de double fonction. En 1658, Louis Rabourdin se voit promettre 136 livres, probablement pour la double fonction d'organiste et maître de psallete. En 1659, le même Rabourdin ne touche que 36 livres pour la seule fonction d'organiste : il peut manquer une pièce, mais on mesure ici que l'organiste semble bien moins rémunéré que le maître. Déjà en 1640, Jean de Machy signait pour 20 écus comme maître de musique et pour 12 comme organiste.

Il est une explication plausible à cette différence de traitement, mais elle ne repose pas sur des informations grenobloises. Si le mode de rétribution est à Grenoble du même ordre que celui de bien d'autres villes, la pension allouée au maître du chœur inclut ce que coûtent les enfants pour être nourris et vêtus et pour rémunérer une servante. Ce qui expliquerait la disparité des niveaux de traitements aux dépens apparents des organistes.

À moins que grâce à la rente constituée à l'Hôpital, déjà observée, et destinée au versement annuel de 100 livres à chacun des deux maîtres de grammaire des enfants, les deux chapitres ne comptent sur le maître de grammaire pour nourrir et vêtir les enfants sans qu'il ne leur en coûte : aucune information ne permet de trancher ce point financier. Mais il peut aussi simplement être considéré par le chapitre aussi complexe et honorable d'enseigner la grammaire que de professer la musique.

Des revenus complémentaires

Certains musiciens d'Église peuvent bénéficier de revenus ponctuels correspondants à des services à remplir hors de leur lieu d'exercice, sur commande du chapitre. Sur les trois exemples disponibles, un seul connaît une description limpide de son objet. Notons aussi que seul le dernier acteur concerné ne semble pas clerc ; encore qu'il soit missionné pour aller *chanter* une messe : le doute persiste sur son état.

Le premier cas consiste apparemment en un surprenant enseignement musical à effectuer à environ 20 lieues de la cathédrale. Il est ainsi consigné le 4 juin 1638 que Pierre de La Motte, prêtre habitué à Notre-Dame, promet d'enseigner la musique pendant 6 mois à Jean Manuel – recteur de la chapelle de Notre-Dame – en l'église de Saint-Didier d'Alixan, sise entre Valence et Romans-sur-Isère. Le second exemple est de 1653, pour la messe que Charpit, prêtre et maître de musique à Saint-André, alla chanter à l'Hôpital. Il reçut pour cela « 10 livres, pour la grande-messe qui a été chantée dans la chapelle de l'hôpital pour feu M. de Murinais ». Enfin en 1685, pour la convalescence du roi, Loquau, le maître de musique de Notre-Dame, et les enfants ont chanté la grand-messe et le *Te Deum* en la chapelle du Palais, pour 35 livres et 4 sols³⁴⁶.

D'une manière générale, il semble que les offices qui sortent de l'ordinaire valent des suppléments de revenus à ceux qui les assurent ; par exemple en 1657, pour une messe à feu Marie Vignon³⁴⁷ :

1656-1657 – Comptes des pauvres –

(...) Au maître de musique, qui a chanté « à l'office qu'on a fait pour feu madame la duchesse de Lesdiguières », 4 l. 10s.

Très occasionnellement, il arrive que des musiciens d'Église soient associés à des musiciens de la ville pour animer des réjouissances solennelles ; auxquels cas, ils sont rémunérés par le consulat³⁴⁸ :

1626-1627 – Comptes des deniers communs et d'octroi –

(...) Feu d'artifice pendant le feu de joie, le 28 novembre 1627. Aux musiciens de N.-D. et de Saint-André qui ont joué

³⁴⁶ Maignien, *Les artistes...*, *op. cit.*, p. 197 ; Min. de M^e Blanc, f^o 323. AMG, ISAP, CC 1184 : 1653-1654 – Comptes des pauvres, p. 345. Maignien, *Les artistes...*, *op. cit.* ; ADI B 3321.

³⁴⁷ AMG ISAP CC 1186, p. 346 ; Marie Vignon, veuve du Connétable, † 22 février 1657.

³⁴⁸ AMG, ISAP, CC 767, p. 169.

pendant le feu de joie, 15 l.

L'itinérance des maîtres de musique et des organistes

Les musiciens qui assurent les musiques sacrées ne restent en majorité pas longtemps à Grenoble. Ce qui correspond à la tendance générale pour les villes étudiées par les historiens : celle d'une forte mobilité des organistes et des maîtres de chapelle – musiciens vicariants – qui restent peu de temps dans un même poste afin d'accroître leur expérience, de satisfaire leur curiosité des musiques pratiquées ailleurs, de développer leur qualification professionnelle ou leur grade dans l'institution. Bouzignac, sous-maître de musique, se contente de rester trois mois à Grenoble en 1609, ayant visiblement acquis à Saint-André le grade de maître qu'il souhaitait, dans l'espérance d'obtenir de meilleures rémunérations par la suite.

Les individus qui restent plus d'un an à Grenoble sont les moins nombreux, et leur parcours est lisible dans le tableau suivant.

Tableau 7 : Musiciens d'Église demeurant plus d'un an à Grenoble

employeur	année de début	informations personnelles	durée plausible dans le poste (en années)
Saint-André	1587	Pierre Rey est attesté maître du chœur en 1587 et 1601 ; avec continuité ?	15
Saint-André	1612	L'organiste Gabriel Lorillart officie en 1612 et 1613.	2
Saint-André	1613	Louis Seigneuret est maître du chœur et de grammaire pour les enfants en 1613 et peut-être jusqu'en 1627.	15
Notre-Dame	1617	Antoine Lavet, de Billon-en-Auvergne, est maître de musique à la cathédrale en 1617 et 1620.	4
Saint-André	1628	Annibal Gantez est maître de musique en 1628-1629, est logé en une chambre du cloître de Saint-André, puis quitte Grenoble.	2
Saint-André	1629	Fradel est présent comme maître de musique en 1629 puis en 1632.	2
Saint-André	1630	Pierre Jacquemet est attesté maître du chœur en 1630 puis en 1638, pour 20 écus par an.	2
Saint-André	1633	Guillaume Germain, de Billon-en-Auvergne, est attesté maître de chœur en 1633, sans doute jusqu'en 1637, puis en 1642 et 1643, invariablement pour 30 écus par an.	5
Saint-André	1639	Denis Chevalier est maître de musique en 1639 et 1643.	2
Saint-André	1642	Guillaume Germain revient comme maître de chœur en 1642 et 1643, toujours pour 30 écus par an.	2
Saint-André	1645	Revenu à Grenoble, Antoine Lavet, ne retourne pas la cathédrale, mais est embauché à Saint-André en 1645 et 1648, et est promu chanoine honoraire. Antoine Lavet décède en 1663, âgé de 90 ans : il est enterré à Notre-Dame dans la sépulture des prêtres incorporés de ladite église.	4
Saint-Laurent	1647	Étienne Fabre, venant d'Avignon, est attesté organiste de Saint-Laurent en 1647 et 1649, et habite le quartier.	3
Saint-André	1651	Charpit, engagé comme chantre 1651 est prêtre habitué et maître de musique en 1653.	3
Saint-André	1656	Annibal Gantez revient en 1656 et repart début 1657. Ayant gagné en réputation, il est alors promu prêtre habitué et rémunéré au-dessus de la moyenne. Il part pourtant rapidement pour Nevers.	1
Saint-André	1658	Louis Rabourdin semble assumer la fusion des fonctions de maître du chœur et d'organiste décidée par le chapitre en 1658 et ce jusqu'en 1666. Mais les preuves manquent car, dès 1659, la documentation ne mentionne plus que sa qualité d'organiste.	9

employeur	année de début	informations personnelles	durée plausible dans le poste (en années)
Saint-André	1670	Jean-Philippe Sauveur est maître du chœur et organiste en 1670 et 171.	2
Notre-Dame	1691	Jacques Mollard, huissier du chapitre, est rémunéré comme facteur d'orgues en 1691 et en plus comme organiste en 1699. Aucun autre nom n'est connu entre ces deux dates.	9
Notre-Dame puis Saint-André	1702	Guyard devient maître du chœur et organiste à Saint-André, après avoir été organiste de Notre-Dame.	1
Saint-André et/ou Notre-Dame	1716	Louis Debatz, qui arriva en 1716 de Nogent-le-Rotrou (du Perche : a-t-il d'abord étudié et joué au Mans ? Sylvie Granger l'aurait aperçu ?), est organiste (uniquement organiste?) simultanément de 1716 à 1738 à Saint-André et à la cathédrale : on lui supposera donc au moins un assistant. En 1746 il est (toujours ?) à la cathédrale. Mais René-Charles Allain tient Saint-André en 1732. En 1755, Debatz démissionne de Saint-André, où il était revenu.	40

Si l'on observe les quelques passages d'un employeur à l'autre, on s'aperçoit que les chapitres de Saint-André et de Notre-Dame continuent à se livrer concurrence, et les musiciens vicariants à en jouer dans leur intérêt.

La série d'informations issue des sources souffre souvent du manque des dates précises d'embauche ou de départ : une part d'interprétation est alors nécessaire. Trois groupes se dégagent ainsi parmi cet ensemble : ceux qui changent de ville chaque année, ceux qui restent un petit nombre d'années et enfin les exceptions, les musiciens qui restent longtemps, voire s'installent définitivement à Grenoble.

Pour les individus, la répartition entre ces trois catégories penche nettement en faveur de ceux qui ne demeurent qu'un an à Grenoble.

Tableau 8 : Musiciens d'Église – effectifs suivant la durée dans le poste

durée dans le poste	effectif des musiciens	part de l'effectif
1 an seulement	36	70 %
de 2 à 5 ans	10	20 %
plus de 5 ans	5	10 %

Mais si l'on observe les durées cumulées d'exercice dans une fonction musicale, afin d'établir le caractère plus ou moins nomade du personnel musical religieux, deux remarques s'imposent. Outre l'aspect lacunaire des sources déjà évoqué, il faut noter – comme pour le décompte précédent – que les répartitions sont faussées par le long « règne » probable de l'organiste Louis Debatz qui, au début du XVIII^e siècle, exerce, voire cumule, pendant 40 années peut-être.

Tableau 9 : Durées cumulées d'exercice dans une fonction musicale

durée d'activité	vue d'ensemble jusqu'en 1730		vue jusqu'en 1700	
	années cumulées	taux	années cumulées	taux
1 an seulement	36	23 %	36	31 %
de 2 à 5 années	33	21 %	33	28 %
plus de 5 ans	88	56 %	48	41 %

Au total, si chaque année, de 1590 à 1730, l'organiste et le maître de musique avaient été connus pour les deux chapitres, cela correspondrait à 488 années d'exercice. En l'état, ce sont 117 années lors desquelles un responsable de la musique est connu. Plus des deux tiers de ces musiciens identifiés ne sont restés en poste à Grenoble qu'une année ; ce groupe des musiciens les plus nomades ne cumule qu'un petit tiers du total du temps.

Si les musiciens changent fréquemment de ville, leur provenance n'est que rarement connue. Classés chronologiquement, les rares lieux d'origine mentionnés sont : Piémont, Nice, Paris, Limoges, Marseille, Billon-en-Auvergne, Bérulle-en-Picardie, Virieu, Billon-en-Auvergne, Beaume-la-Roche (diocèse de Langres), Dijon, Embrun, Nogent-le-Rotrou. Deux musiciens venant d'Auvergne ne font pas une régularité et le paquet d'informations est trop mince pour être significatif. Et naturellement, pour la grande majorité des musiciens dont on ignore la provenance, il est impossible de savoir la part des nomades – logiquement la plus forte – et la part des natifs de Grenoble.

Des éléments de relations sociales

Tableau 10 : Relations sociales des musiciens d'Église

Année	Musicien	Fonction	Circonstances
1612	Pierre Rosset	organiste	présent [témoin ?] au mariage de Philibert Meynier, avocat, et de Marguerite de Conches, le 03/01/1612
1613	Gabriel Lorillart	organiste à Saint-André	témoin aux conventions passées entre Pierre Alluys, Maître maçon (originaire du Valgaudemar) et les Dames de Sainte-Claire pour la construction d'une voûte le 06/08/1613
1622	Gabriel Morin	organiste à Notre-Dame	témoin au mariage de noble Jacques de Vignon, Sieur de Plantiers, avec Virginie de Fléard, fille de feu Pierre, seigneur de Pressins, le 29/06/1622
1625	Louis Seigneuret	maître de chœur à Saint-André	témoin à l'acte de donation faite par Françoise Empereur, dame de Saint-Jean, veuve de François Dufay, seigneur de Saint-Jean d'Ambournay, de la somme de 1 500 livres aux Pères Jésuites de Grenoble, le 10/10/1625
1649	Étienne Fabre	organiste à Saint-Laurent	témoin au testament d'Adrien de Bazemont, deuxième président à la Chambre des Comptes, le 02/04/1649
1651	Claude Lagneau	maître de musique à la cathédrale	témoin au testament de Dimanche Bressand le 4/11/1651
1655	Antoine Sauvestre	prêtre & maître de musique à Saint-André	passé des conventions avec Barthélemy Bulet, écrivain, le 13/01/1655
1671	Jean-Philippe Sauveur	prêtre habitué et maître de musique à Saint-André	Baptême de Gaspard, né le 11, fils d'Antoine Giraud, secrétaire du duc de Lesdiguières, et de Marguerite Dupuis ; en présence [témoin ?] de Jean-Philippe Sauveur, habitué de l'église Saint-André et maître de musique (12 mars)
1691	Jacques Mollard	huissier et facteur d'orgues du chapitre Notre-Dame	parrain pour le baptême de Catherine, née dans la prison, où sa mère était détenue ; marraine, Catherine Raïsson, fille de Claude, bourgeois de Grenoble (29 nov.)

Une dizaine de mentions indiquent la participation de certains de ces musiciens à des circonstances diverses de la vie sociale, comme témoins à des événements familiaux, ou pour la conclusion d'affaires plus prosaïques.

Outre ce qui semble un acte de charité – se faire le parrain d'une fille de prisonnière – les autres actions mettent en lumière le poids non négligeable dans la ville des musiciens d'Église en terme de prestige, ou de caution morale auprès de ses élites. En 1612, l'organiste Pierre Rosset est-il témoin d'un mariage noble ? Ce mariage de l'avocat Meynier est bien contracté avec une Marguerite « de », mais cela ne prouve pas la noblesse de sa famille. Lorillart et Seigneuret, musiciens de Saint-André, servent d'intermédiaires entre certains particuliers et des institutions religieuses : l'important monastère Sainte-Claire pour l'un et pour l'autre l'établissement des Jésuites, récemment installé à Grenoble. D'autres sont assez proches de membres de la noblesse grenobloise pour être leur témoin en des affaires de donation, de testament – pour A. de Bazemont, deuxième président à la Chambre des Comptes –, comme en un mariage entre familles de la noblesse – familles Vignon de Plantiers et Fléard de Pressins – ou bien pour un personnage au service de la grande noblesse : Giraud, secrétaire de François de Bonne de Créquy, troisième duc de Lesdiguières. Et point n'est besoin d'être prêtre habitué pour jouer ce rôle : un seul de ces musiciens détient ce statut. Mais quelle affaire entretient le maître de musique Antoine Sauvestre avec un écrivain ?

Du matériel pour la musique – possession privée

Les instruments de musique

Il peut apparaître que des musiciens d'Église, clercs ou non, soient assez férus de musique, et assez fortunés, pour détenir à titre privé, un instrument de musique, mais au XVIII^e siècle seulement.

Louis Royer nous indique un chanoine qui semble détenir personnellement un petit orgue³⁴⁹ :

Le 24 mai 1717, le chanoine de Clèmes qui intervient à tout instant lorsqu'il est question des orgues à cette époque, proposait d'ajouter à l'orgue de l'église [de Saint-André] un petit orgue qui lui appartenait⁵. La proposition fut retenue, mais elle ne put être exécutée qu'en 1724.

5. AMG G 456.

Un peu plus tard, en 1725, quand le *Concert* est déjà constitué, nous apprenons dans une correspondance que Louis De Batz, organiste des églises cathédrale et collégiale de Grenoble (de 1716 à 1738) participe au *Concert*, où il joue d'un clavecin qu'il détient³⁵⁰ :

Lettre de M. le Président de Grammont à M. de Valbonnais

24 août 1725

(...) Vous avez su sans doute les rétablissements de M. de Batz, de la Morlière et portée par lui aujourd'hui à l'assemblée de la direction où l'on a déclaré à De Batz la rémission de ses pêchés. Il a promis le soin convenable à tenir son clavecin bien accordé et bien emplumé.(...)

Les livres et le matériel pour composer la musique

L'usage en le royaume est que maîtres de chapelles et organistes sont aussi compositeurs. Il relève de leur charge d'alimenter les offices des compositions musicales nécessaires. Ce travail nécessite de disposer de matériel d'écriture, voire de gravure. Le Mans fournit un magnifique exemple de cet équipement³⁵¹ :

Lorsqu'en 1752 meurt Noël Ragot, le vieil organiste de la collégiale, on trouve chez lui « plusieurs feuilles de cuivre et autres ustensiles et caractères propres à faire des notes et Livres d'Églises », des alphabets de cuivre, des réserves de parchemin et de papier, divers outils (machine à broyer les couleurs, règles de cuivre, équerre « et autres minuties »). L'élément le plus troublant est ce paquet de 50 feuilles de parchemin, sans doute nanti d'une page de titre puisque le notaire sait qu'il était destiné à « faire un livre de plain-chant pour l'orgue en 1749 ». De cette indication, peut-on déduire que l'organiste fabri-

³⁴⁹ Louis Royer, *Les musiciens à Saint-André...*, op. cit., p. 254.

³⁵⁰ Correspondance Grammont-Valbonnais. « Lettres du président de Grammont (1719-1729) » éditées par Marius Riollot. BMG R.10434.

³⁵¹ Sylvie Granger, *Musiciens dans la ville ...*, op. cit., p. 64.

quait tous les ans un tel livre ?

La documentation ne fournit rien en ce domaine concernant Grenoble.

La formation musicale des professionnels d'Église

La psallete constitue le centre de formation principal des musiciens d'Église. Mais la perception de ce moment indispensable à la continuité de la vie musicale des églises fait défaut. D'une part, le nom des enfants qui sont formés dans les psallettes de Grenoble reste inconnu. Quelle proportion d'entre eux sera restée à Grenoble pour y exercer dans la musique ? D'autre part, les titulaires des charges musicales de la cathédrale et de la collégiale, musiciens vicariants pour la majorité, ont été formés dans leur enfance dans une autre ville.

Un autre centre de formation qui se soucie de musique, de chant surtout, ne concerne que le clergé et ne fonctionne pas avant la fin du XVIII^e siècle. La constitution du séminaire en 1674 – préparée au temps de l'évêque Scarron – aboutit avec son successeur Le Camus, à Saint-Martin-de-Miséré. Cette mission éducative est confiée aux Oratoriens qui s'engagent, pour former les prêtres, à employer trois religieux et un maître de chant et de cérémonies³⁵².

Les professionnels indépendants

Il y aurait eu matière à traiter des musiciens que nous avons entendus jouer régulièrement dans les manifestations organisées par les magistrats de Grenoble. Mais concernant le seul employé de la ville à fonction musicale, – le crieur-trompette – rien n'assure qu'il s'agisse principalement d'un musicien. Quant aux autres joueurs observés – de 12 à 28 simultanément, suivant les dates – qui sonnent trompette ou fifre, ou qui battent tambour lors des pompes civiques, voire y donnent des sortes de concerts, si leur qualité technique de musicien fait moins question, les sources mises en œuvre ne permettent pas de connaître leur statut. Sont-ils amateurs, musiciens professionnels occasionnels, membres de la milice, membre de la garde du lieutenant général, ou de la garnison locale ?

Les seuls musiciens qui constituent un groupe professionnel dotés de caractères lisibles dans les sources sont les musiciens indépendants, désignés souvent comme *joueurs d'instruments* ou *maîtres de violons*. Il serait plus juste de désigner ce groupe comme celui des « professionnels de la musique indépendants », car il apparaît parfois qu'ils exercent simultanément plusieurs arts. En effet, dans la série constituée de ces professionnels, les métiers ne sont pas cloisonnés et pour qui en exerce deux – par exemple *faiseur* et *joueur d'instruments* – il n'est pas aisé de savoir laquelle de ces activités est la principale. Hormis les facteurs d'orgues – rarissimes au demeurant à Grenoble – étudiés avec les musiciens d'Église, les quelques faiseurs d'instruments se trouvent donc inclus dans ce groupe des *indépendants*.

Un groupe de métiers pour la musique dans la ville

Entre absences et polyvalences

Faiseurs d'instruments et boyaudiers

Les deux premiers facteurs indépendants apparaissent dans les sources au cours des années 1640 ; ensuite émergent quatre facteurs de 1673 à 1695. Pour cette demi-douzaine de professionnels, la spécialité n'est connue que pour deux : Babolin et Mondon. Les autres sont seulement dits globalement *faiseurs d'instruments*.

352 Auguste Prudhomme, *Histoire de Grenoble...*, op. cit.

Babolin travaille pour la ville autour des années 1690, pour lui fournir les tambours qui sont battus à chaque cérémonie publique³⁵³ :

1672-1704 – Comptes du Drac –

(...) au Sr Babolin, « faiseur de tambour », 6l. 4s, à compte sur ce que la ville lui doit pour avoir fait et réparé des « caisses » pour la ville.

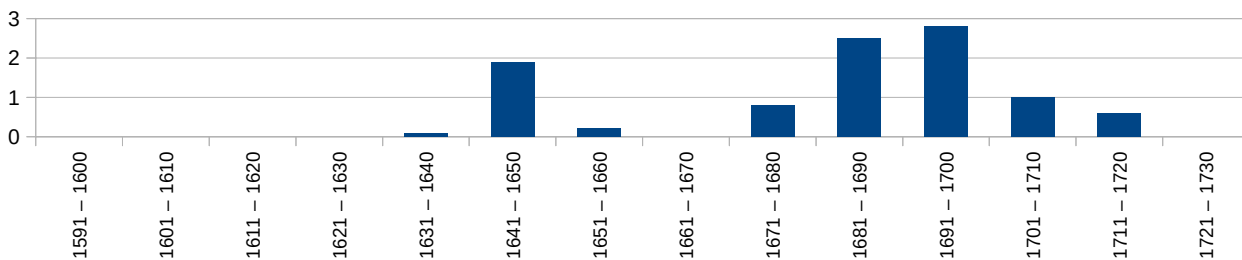
Antoine Mondon, membre d'une imposante famille de menuisiers et tourneurs exerçant à Grenoble, est actif de 1673 à 1716 et affiche plusieurs activités. Il est dit *maître joueur d'instruments*, de hautbois précisément ; instrument qu'il fabrique dans la ville comme *maître tourneur*, *maître faiseur d'instruments*. Mondon fabrique, joue et fait plus que jouer : il semble organiser l'association en *bande* de plusieurs de ses confrères, en l'année 1684 au moins³⁵⁴ :

1672-1704 – Comptes du Drac –

Au Sr MONDON et à ses associés, « joueurs d'aubois », 22 livres, pour avoir prêté leur concours en diverses circonstances, pendant les réjouissances et le feu de joie, à l'occasion de la naissance du duc d'Anjou.

Quant aux autres faiseurs d'instruments, attestés après 1640 et dont le nombre paraît timidement augmenter à la fin du siècle, rien ne précise quels instruments ils fabriquent.

Faiseurs d'instruments identifiés (facteurs d'orgues non compris)
moyenne annuelle des actifs par décennie
- projection sur 10 ans si durée avérée inférieure -



Le grand vide laissé par cette série – aucun facteur connu de 1590 à 1640 – conduit à supposer, au regard du nombre important de musiciens jouant lors des pompes municipales, que la pratique devait exister à Grenoble – il fallait bien fabriquer ces instruments – même si le métier n'émerge pas des sources en tant que tel. Il n'est pas impossible que tout au long du siècle d'autres tourneurs que Mondon aient fabriqué des hautbois. Mais de la fabrication de ces violons et trompettes maintes fois entendus dans les fêtes, il n'est pas question. Fabrication locale, ou importation ? De ce qui provient strictement des sources, rien ne permet de trancher entre deux hypothèses opposées : davantage de facteurs – peut-être en métier secondaire – existeraient à Grenoble, mais demeureraient inconnus ; ou bien des artisans du bois uniquement créeraient localement des tambours et des hautbois, plus simples à réaliser, pendant que les violons, dont la fabrication plus délicate requiert de véritables luthiers, et les trompettes qui relèvent des métiers du métal, seraient achetés à Lyon où dans d'autres cités.

Il n'est guère de traces d'achats d'instruments pour nous éclairer. Aucune par des professionnels de la musique. Il existe en revanche trois informations concernant des achats d'instruments par la ville – l'une de tambours, les autres de trompettes –, mais elles demeurent bien imprécises. Dans le premier cas, il n'est pas certain qu'il s'agisse de l'achat d'instruments, quand en 1624, Jean Amblard est payé pour être allé chercher des tambours pour la milice à Chirens, à Voiron et à l'Albenc ; il y cherchait peut-être des instrumentistes du même nom. Dans le cas des deux achats de trompettes par

³⁵³ AMG, ISAP, CC 1203, p. 360.

³⁵⁴ AMG, ISAP, CC 1203.

la ville, en 1626 et 1677, la source ne précise pas si le fabricant et vendeur est de Grenoble ou d'une autre localité³⁵⁵.

C'est pour l'instrument principal des *bandes de violons* que l'origine reste la plus obscure. Or, de même qu'il n'apparaît jamais de luthier avant un tardif XVIII^e siècle, le second métier nécessaire à la fabrication des instruments à cordes, le boyaudier, semble inexistant au XVII^e siècle. Faute d'autres informations, c'est le sens que prend la demande de création d'une première fabrique de cordes de violons à Grenoble en 1735³⁵⁶ :

1731-1740 – Enregistrements, procédures et réceptions –

Fol. 164. – 1735 (...) Autorisation de monter une fabrique de cordes de violons (2 novembre).

« [Attendu] qu'il n'y avait en cette ville aucune fabrique de cordes de violons, basses et autres instruments, et autres qui servent aux coteliers, chapeliers, et autres ouvriers, [J.-B. Henry & S. Mury associés] sont venus en cette ville pour y en établir une ; (il est décidé de leur) permettre d'établir une fabrique de cordes de violons (...) et d'ordonner aux tripiers de la ville de leur livrer les boyaux des moutons et autres nécessaires à cette fabrique à l'offre de les leurs payer de gré à gré. »

Avant 1735, il n'y aurait donc eu à Grenoble aucune fabrique de cordes pour les instruments qui ne pouvaient pourtant vibrer sans elles. Or il ne suffit pas d'acheter un jeu de cordes avec l'instrument neuf : cet accessoire s'use, se rompt et doit souvent être remplacé. La production de cordes en boyau de mouton et celle du crin de cheval pour les archets sont donc indispensables à la pratique de la musique et au métier des *joueurs d'instruments*, ainsi que, en suivant les termes de la source, à quelques autres métiers comme *chapelier*, *cotelier*³⁵⁷. La fabrication des cordes constitue un vrai métier³⁵⁸ : le *boyaudier* est un tripier qui prépare et file les cordes de boyau pour instruments de musique. Cet artisanat a besoin d'une matière première non négligeable : le boyau d'un mouton ne permettait de réaliser que cinq cordes environ. Cette production est d'ailleurs peut-être nécessaire à la ville au-delà de ses besoins pour la musique. Il est possible qu'en plus d'être utile aux chapeliers, le boyaudier ait aussi été nécessaire à certain loisir des élites. En effet le *boiotier* fabrique également les cordes des raquettes.

Étymol. et Hist. 1680 (Rich. : Boiotier [...] Artisan qui fait les cordes à boiaux des instrumens de Musique, et les cordes à boiaux des raquettes), écrit ensuite boyautier (Fur. 1690), graphie attestée jusque dans Trév. 1740 ; 1690 boyaudier (Trév. 1752 : Le rôle du Conseil de 1691 se sert du mot Boyaudier, et non pas de Boyautier ; et c'est le nom que ces ouvriers ont par leurs statuts, et qu'ils se donnent eux-mêmes). Dér. de boyau* ; suff. -ier* avec consonne d'appui.³⁵⁹

Or la pratique du jeu de paume, pour laquelle ses adeptes grenoblois disposent de plusieurs salles, a évolué depuis ses origines et peut se jouer, depuis le XVI^e siècle, aussi bien à main nue qu'à main gantée, ou bien avec un battoir ou encore avec une raquette cordée de boyau ou de chanvre. Les Grenoblois jouaient-ils avec, ou sans raquettes ?

Une alternative s'ouvre pour expliquer la situation d'avant 1735 : soit des commerçants ou colporteurs importaient à Grenoble ces articles, soit des cordes y étaient fabriquées, même si le boyaudier – dont la fonction était peut-être remplie par quelque habile tripier – n'avait pas pignon sur rue et était ignoré des autorités.

Maîtres à danser

Les maîtres à danser de Grenoble, ou du moins ceux que les actes désignent comme exerçant ce métier, sont fort peu nombreux. Simple hypothèse pour les facteurs, la polyvalence est mieux établie pour les maîtres à danser, souvent désignés comme *joueur d'instruments*, ou *maître violon*, ce qui les dissimule comme danseur dans les archives. Un exemple de 1630 est flagrant. C'est le cas du maître

³⁵⁵ AMG, ISAP, CC 760, p. 166 ; AMG, ISAP, CC 766, p. 169 ; AMG, ISAP, CC 1203, p. 358.

³⁵⁶ AMG, ISAP, FF 43, p. 290 ; archive recopiée par Emmanuel Pilot de Thorey, *Documents et notes sur la musique et les musiciens en Dauphiné*. N° 41 – Instruments de musique. BMG, Ms, R.7906, n° 41. Note 8.

³⁵⁷ « cotelier » ? Faut-il lire « coutelier » ? La coutellerie n'aurait guère l'usage de cordes de boyaux. Cotelier et cottier sont absents des dictionnaires anciens. Deux pistes très incertaines : 1/ fabriquant de coteline ? : « Coteline, terme de commerce. Sorte d'étoffe de fil et de coton. » [Littré] ; 2/ cotelier ou cottier : métier lié à la vigne (en Belgique) : http://www.epnhuy.be/wiki/index.php?title=Anciens_M%C3%A9tiers_de_Huy#Les_vignerons_et_coteliers.

³⁵⁸ On peut aborder les contraintes techniques du métier par exemple sur le site *Palomavaleva*. URL : <http://palomavaleva.com/fabrication-cordes-violon-en-boyau> (consulté le 9/11/2015).

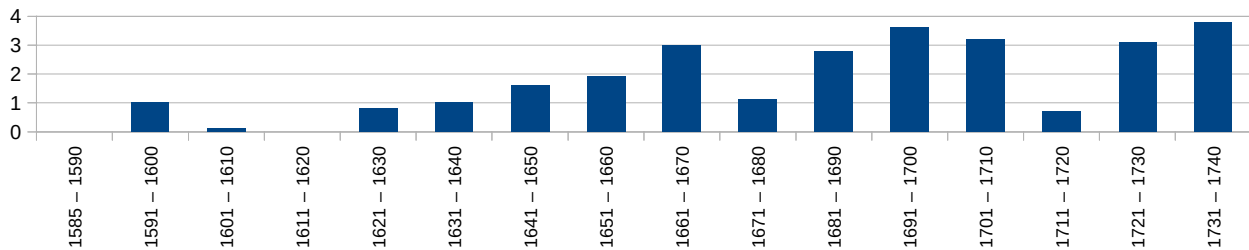
³⁵⁹ Site du CNRTL (CNRS-ATILF). URL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/boyaudier> (consulté le 9/11/2015).

François Reymond La Violette qui forme les pages du duc de Lesdiguières à la danse, alors qu'il est dit par plusieurs sources « *joueur de violon, maître à danser* », « *M^e joeur dinstrumens en la grand bande des violons de Grenoble* »³⁶⁰.

La documentation ne livre guère d'exemples de pratique professionnelle de la danse. Comme nous l'avons vu, ils interviennent au second XVII^e siècle et sont le fait de deux maîtres à danser spécialisés. Il s'agit des leçons de danse donnés en 1667 à François de Fay du Mottet par un nommé La Violette, ainsi que de l'emploi des deux acteurs et danseurs François et Charles La violette en 1665 dans le ballet *Nouvelle carrière de l'honneur, ouverte à Mgr le comte de Sault*³⁶¹. Avec si peu d'informations, il n'est pas possible de décrire le détail de leur métier.

La spécialisation des maîtres à danser est d'autant plus tardive que la séparation institutionnelle des maîtres de danse d'avec les instrumentistes n'intervient à Paris qu'à partir des années 1680³⁶² ; jusqu'alors, la spécialisation par discipline ne semble pas établie. Il est donc possible que tous les musiciens de Grenoble du premier XVII^e siècle aient pratiqué, quand nécessaire, autant le violon que la danse. Mais tant que l'appellation *maître à danser* ne leur est pas attribuée dans les sources, rien n'est sûr. Par suite, c'est sans surprise que le dénombrement des maîtres à danser explicitement qualifiés donne des résultats limités.

Maîtres à danser identifiés (spécialité non exclusive)
moyenne annuelle des actifs par décennie
- projection sur 10 ans si durée avérée inférieure -



Quand ce métier s'affirme et s'affiche, les maîtres à danser paraissent plus nombreux et Grenoble semble disposer presque régulièrement de trois spécialistes à partir des années 1680 seulement.

Entre 1583 et 1740, les sources nous présentent 18 maîtres à danser qui sont identifiés à qualité ; mais 15 seulement pour la période analysée, de 1590 à 1730. Notons leur répartition :

- 5 maîtres pratiquant la double compétence *musique et danse* ;
- 8 maîtres à danser paraissant n'exercer que cet art ;
- 2 autres sont acteurs dans un ballet donné en 1665, et donc danseurs.

En diachronie, la répartition – d'un si faible effectif – donne ce caractère :

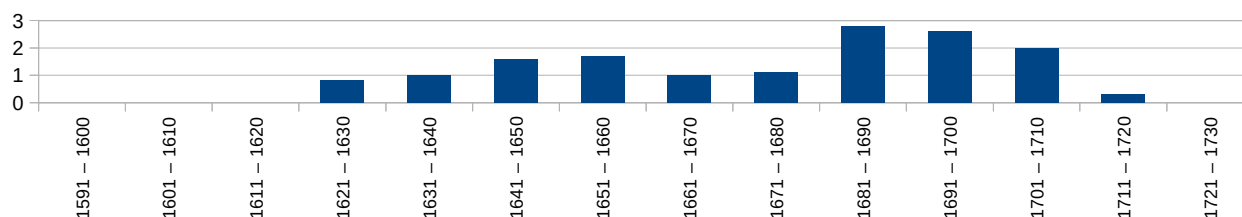
³⁶⁰ Edmond Maignien, *Les artistes grenoblois...*, op. cit.

³⁶¹ Emmanuelle Navarro, *Laisser une image de soi...*, op. cit., p. 97.

Robert Henri Tissot, *L'activité musicale à Grenoble...*, op. cit.

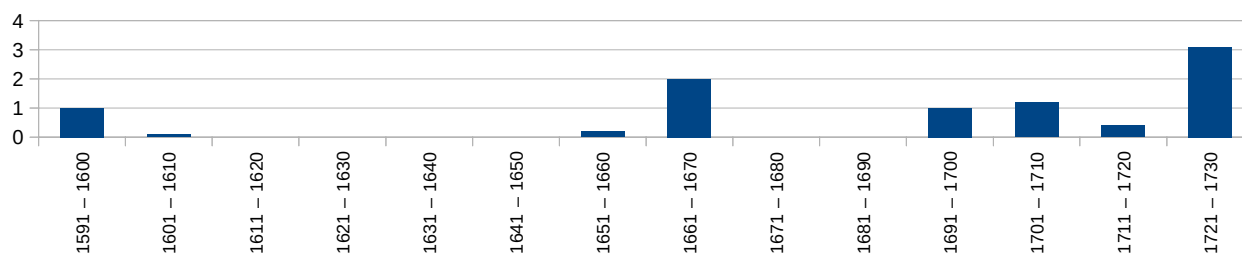
³⁶² En 1682, à Paris, les maîtres de danse obtiennent le monopole de leur enseignement.

Double spécialité : maîtres à danser & joueurs d'instruments identifiés
moyenne annuelle des actifs par décennie
- projection sur 10 ans si durée avérée inférieure -



Parmi les maîtres à danser identifiés et spécialisés, Blanchard, attesté en 1596, serait le seul de ce type avant le XVIII^e siècle, si l'on excepte les deux danseurs du ballets de 1665. En effet les 5 autres sont mentionnés de 1698 à 1735. D'autres maîtres à danser professent dans les années suivantes.

Maîtres à danser identifiés - spécialité exclusive
moyenne annuelle des actifs par décennie
- projection sur 10 ans si durée avérée inférieure -



Au total, nous relevons une certaine persistance de la polyvalence *musique et danse* jusqu'au bout de la période étudiée. Cette réalité se traduit aussi dans les représentations et les habitudes de langage : l'exemple de Michel Farinel l'illustre. Le musicien grenoblois le moins commun, Michel Farinel, *maître de musique* et compositeur, *maître de chant des religieuses de Montfleury*, *conseiller du roi*, qui assure lors du conflit lié à son achat d'un office en 1691 qu'il n'enseigne plus le chant ni la danse – sa sincérité n'est pas assurée –, est pourtant encore désigné, lors d'un recensement pour le logement des troupes, par cette spécialité peu honorable aux yeux de l'élite parlementaire, de *maître à danser*³⁶³ :

1707-1755 -- Logement de troupes – [avant 1726]

Contrôle des habitants de Grenoble sujets aux logements militaires. On y relève les noms suivants : rue du Quai :(...) Moïne, musicien (...); rue Montorge : (...) Gourgeon, musicien (...); rue Neuve : (...) Farinel, maître à danser ; (...)

Les effectifs globaux et les professionnels identifiés

L'absence de spécialisation nette entre métiers – facteurs, danseurs ou joueurs – conduit à analyser ces professionnels, sinon comme un métier unique, du moins comme un groupe d'une branche d'activité commune.

Les musiciens de Grenoble viennent à notre connaissance par deux canaux distincts. Les premiers sont décrits dans les récits des grandes cérémonies où ils sont remarqués pour l'instrument qu'ils jouent. Leur effectif est parfois précisé, mais ils sont le plus souvent anonymes, sauf dans quelques cas où les archives municipales les nomment – chacun d'eux, ou seulement leur responsable – pour

363 AMG, ISAP, EE 45.

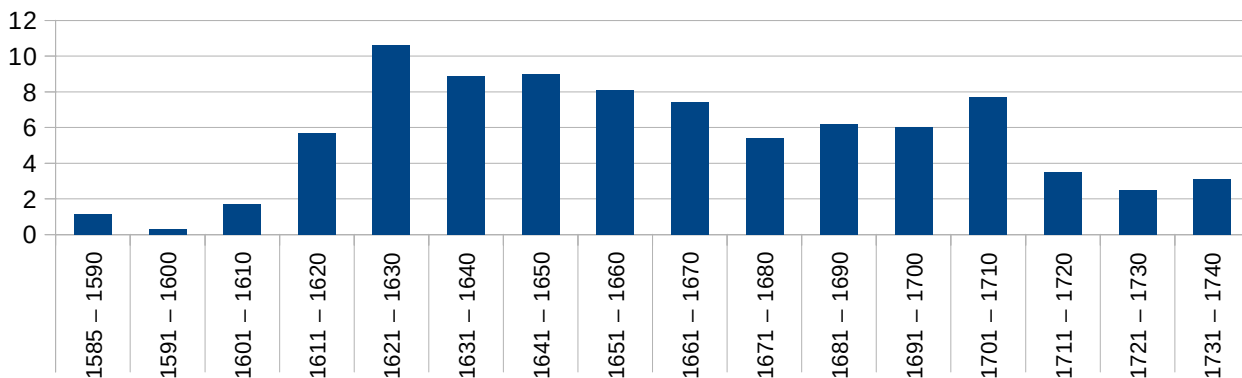
les rémunérer. Les autres, identifiés, surgissent de la masse des actes paroissiaux ou de contrats passés devant notaires, avec leur nom et de précieuses informations autour de leur vie privée ou de leur métier. Ces musiciens identifiés, qui constituent la matière de cette étude sociale des musiciens, sont présents à Grenoble tout au long de l'intervalle de temps considéré, de 1590 à 1730.

Les professionnels de la musique indépendants et identifiés regroupent les métiers de *joueur d'instruments*, de *maître à danser* et de *faiseur d'instruments*, parce que la pratique de ces arts peut être, ou non, séparée pour chacun. L'évaluation du nombre des professionnels actifs est d'abord traitée par individu. La série constituée rassemble environ 120 personnes quand elle est élargie aux années 1583-1740 afin de ne pas ignorer ce qui précède et suit immédiatement l'étendue stricte de l'étude, qui court de 1590 à 1730 et concerne alors environ 110 individus³⁶⁴.

Dans un premier temps, il n'est pris en compte que la quasi-certitude qu'apportent les sources pour calculer pour chaque individu la durée de son activité professionnelle grenobloise. Cette durée est l'intervalle de temps entre la première date où chacun d'eux apparaît – date retardée de 15 ans s'il s'agit de son acte de baptême – et la date la plus tardive qui le cite comme actif. La présence de ces professionnels est cumulée par décennie, pour obtenir une lecture plus efficace d'éventuelles évolutions, et permet de connaître pour chacune d'elles le nombre moyen de musiciens ou danseurs simultanément actifs à Grenoble.

Ce dénombrement des professionnels identifiés de ces métiers pour Grenoble révèle une présence constante mais dépassant rarement la dizaine de professionnels exerçant en simultanément dans la ville.

Tous les membres identifiés d'un des métiers de la musique
moyenne annuelle par décennie des actifs
- dates avérées strictes -



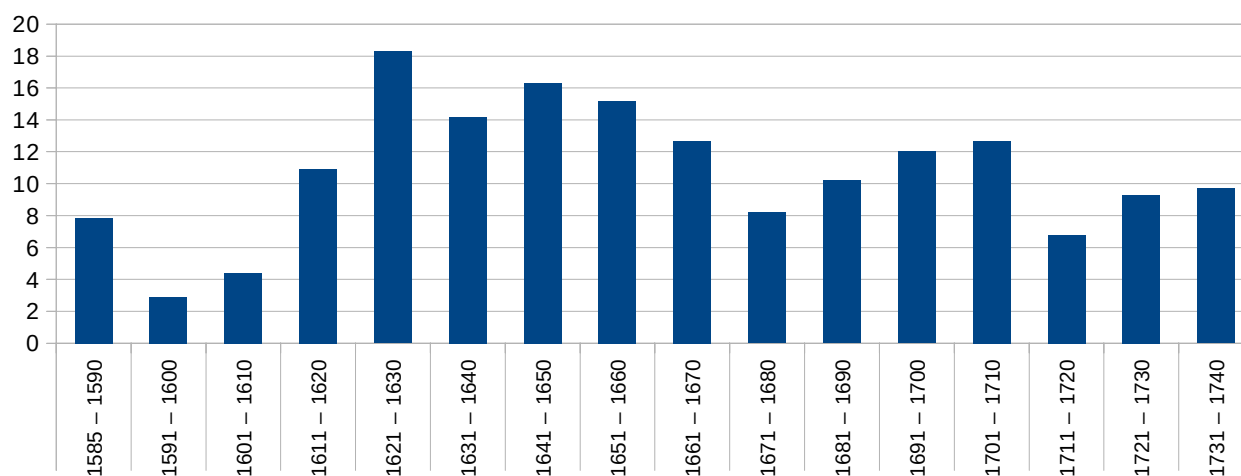
Si ce décompte est fiable, il rend mal compte de la réalité. En effet le groupe des musiciens, comme l'ont montré bien des études en d'autres villes, connaît une mobilité géographique – voire professionnelle – non négligeable, sans atteindre pour autant le niveau de circulation des musiciens d'Église qui changent de lieu parfois chaque année. Les musiciens indépendants peuvent changer de ville, mais aussi rester toute leur vie à Grenoble et pourtant n'apparaître qu'une seule fois dans les sources, donnant alors l'illusion d'une seule année d'activité professionnelle. C'est pourquoi une pondération des plages des durées d'activité paraît judicieuse pour mieux approcher la réalité sociale, même si cette pondération crée un calcul hypothétique et non plus strictement basé sur les sources. Cette projection doit être modérée pour rester dans le cadre du contexte historique marquant la vie des populations. Compte-tenu d'une espérance de vie moyenne d'une vingtaine d'années à l'âge de 20

³⁶⁴ L'effectif précis des musiciens identifiés n'est pas d'une stabilité totale : il a varié et il peut encore bouger de quelques unités au gré de nouvelles vérifications ou trouvailles.

ans, ainsi que d'une forte mobilité par mouvements migratoires – au XVII^e siècle, les nouveaux époux qui n'étaient pas grenoblois d'origine représentaient de 30 à 40 % des mariages, puis devenaient majoritaires au XVIII^e siècle³⁶⁵ –, nous faisons l'hypothèse que chaque musicien avéré aura exercé environ 10 années à Grenoble.

Par suite, la durée d'activité professionnelle a donc été portée à 10 années pour tous ceux que les sources gratifiaient d'une durée inférieure ; pour ceux dont la durée avérée dépassait 10 ans, rien n'a été changé. Ainsi s'établit une nouvelle estimation de la présence simultanée des acteurs de la musique à Grenoble.

Tous les membres identifiés d'un des métiers de la musique
moyenne annuelle par décennie des actifs
- projection sur 10 ans si durée avérée inférieure -



La moyenne pour l'ensemble des années 1590-1730 passe avec cette projection de 6 à 11 musiciens actifs en même temps dans la capitale du Dauphiné.

Or un problème survient à l'observation des données issues des récits ou des rémunérations municipales traitant des musiciens qui participent aux grandes fêtes civiques grenobloises. Lorsqu'il est possible de tenter de reconstituer par cette approche les effectifs des musiciens en action, ceux-ci apparaissent quelques fois comme des bandes de joueurs d'instruments de 6 ou 7 personnes.

Ces sources peuvent parfois indiquer le nombre de musiciens mobilisés³⁶⁶ :

[Dépense pour l'entrée de Madame la Princesse Christine de Piémont.]

1619 – Compte des deniers communs – (...) « mandat de six écus à chacun des sept violons qui ont joué les trois jours du passage de la princesse »

Mais il arrive que le responsable du groupe de joueurs d'instruments soit donné, mais pas l'effectif³⁶⁷ :

1672-1704 – Comptes du Drac –

1682 - (...) Au Sr LA BRUYÈRE, 66 l., « pour avoir joué du violon avec ses camarades pendant trois jours, aux réjouissances qui ont été faites au sujet de la naissance de Mgr le duc de Bourgogne. »

Dans le plus grand nombre de cas, la source ne fournit pas d'effectif, mais parfois des indications qui permettent d'envisager une évaluation. S'il advient une rémunération très supérieure aux autres, nous dirons que le groupe était de 12 musiciens ; sinon de 6. De même, si les termes de la source ne

³⁶⁵ René Favier, *Les villes...*, op. cit., p. 349 et sq.

³⁶⁶ AMG, ISAP, CC 748, p. 160.

³⁶⁷ AMC, ISAP, CC 1203, p. 359.

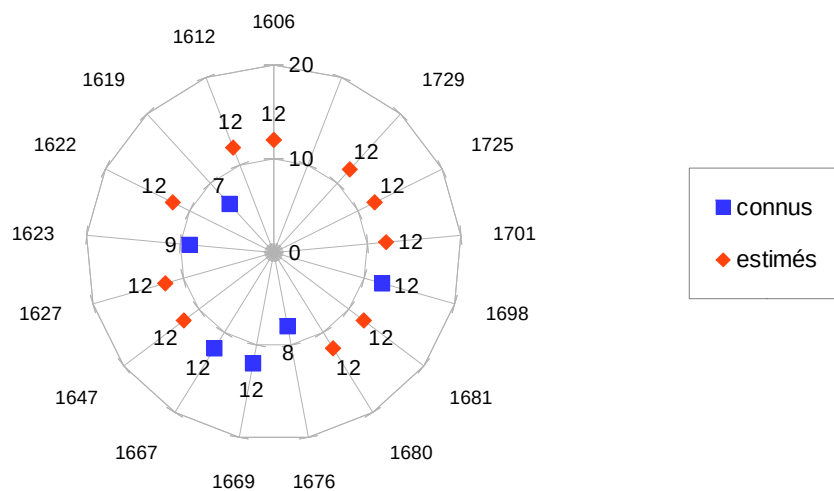
sont pas « la bande de violons » – forfaitairement évaluée à 6 personnes –, mais « la grande bande des violons », nous affecterons 12 musiciens à cette équipe, comme ici ³⁶⁸ :

Dépenses pour l'Entrée du Roi Louis XIII dans la ville

1621 – 1622 – Comptes des deniers communs – (...) aux violons et autres musiciens « de la grande bande de Mgr le Connétable », 12 livres à chacun (...).

Certes, au plan diachronique, ces informations demeurent fragmentaires et ce n'est que pour une infime partie des cérémonies de ce siècle que ce dénombrement des effectifs musicaux est tenté : en 46 circonstances seulement, et ce pour les 140 années considérées et donc pour des centaines de fêtes, grandes ou petites. Ainsi, soit par la création de *bandes*, soit par leur apparition sur le terrain, c'est en 16 occasions qu'il est permis de considérer la présence de groupes de musiciens d'un effectif supérieur à 6 joueurs.

Effectifs des musiciens jouant en groupes de plus de 6 membres



Pour les périodes 1621-1670 et 1691-1710, les musiciens identifiés sont en nombre suffisant, supérieurs ou égaux à 12, pour incarner les groupes annoncés ou suggérés par les sources des informations collectives. En revanche les données basses de la série du début du siècle ne semblent pas correspondre pas à la réalité. Quand les sources de 1606 et 1612 mentionnent une « grande bande des violons », ne sont identifiés pour ces deux années que 4 et 10 joueurs d'instruments.

Le léger décalage des résultats obtenus par ces deux approches peut s'expliquer par bien des causes, et notamment par les conditions d'affirmation ou non, dans les sources, de la profession d'un joueur d'instruments, qui peut avoir un autre métier masquant celui de musicien. Mais l'essentiel est bien plutôt que pour la majorité des décades, une corrélation existe entre l'effectif des musiciens identifiés, tel qu'il a été prudemment pondéré, et le nombre des joueurs d'instruments liés aux événements.

Il semble ainsi établi que Grenoble a toujours disposé d'au moins une dizaine de professionnels de la musique, et que pour un large milieu du siècle, l'effectif a pu approcher la vingtaine de musiciens indépendants. Cette observation élémentaire ne laisse pourtant pas d'intriguer : si la population grenobloise a doublé pendant ce XVII^e siècle, passant de 10 000 à 20 000 âmes, pourquoi le nombre de joueurs d'instruments nécessaires aux besoins musicaux de la cité est-il, quant à lui, resté apparemment stable, avec même un léger recul en fin de période ?

368 AMG, ISAP, CC 753, p. 161.

La mobilité géographique des professionnels identifiés

Pour la plupart, les informations précisant une origine extra-grenobloise des musiciens sont issues des registres paroissiaux et sont donc conditionnées par la qualité du scribe chargé de remplir ces registres : la mention de ce type d'information est de tradition, mais leur absence ne fait pas preuve de la qualité d'autochtone.

Les données sont très faibles : 24 origines géographiques extérieures à Grenoble seulement sont décelées – soit 1/5^e environ de la série de musiciens – et aucune provenance exogène dominante ne se dégage, hormis – mais si faiblement – celle de l'Auvergne, très ponctuellement, et fort tardivement, celle de Paris. Quant à l'observation des provenances par métier, elle n'est guère permise, vu le trop faible échantillon observable : deux facteurs sont venus de Paris, un autre est originaire de Chambéry.

Tableau 11 : Provenance foraine des musiciens indépendants : décompte

origine	effectif	origine	effectif
villages proches de Grenoble	2	Provence	2
Bas-Dauphiné et Dauphiné Rhodanien	4	Brie	1
Dauphiné des montagnes	1	Bourgogne	1
<i>cumul Dauphiné</i>	7	Gascogne	1
		Jura	1
Paris	5	Normandie	1
Auvergne	4	Savoie	1

Globalement, ce sont donc 22 % des musiciens identifiés à Grenoble qui sont forains. Ceux qui arrivent du Dauphiné ne représentent qu'un tiers à peine de ces forains et les deux autres tiers sont originaires d'autres provinces, constituant à eux seuls 15 % des musiciens identifiés. Ce taux d'immigration musicienne constitue un minimum ; la réalité doit être sensiblement plus forte, mais dans une mesure impossible à quantifier.

Quantitativement, la première origine des musiciens venant d'autres provinces est celle de Paris. Elle semble pourtant exceptionnelle au XVII^e siècle, d'autant qu'il ne faut pas exclure que Dezart ou Dizart et De Serre, aux chronologies si proches, et au prénom comme au métier identiques, ne fassent qu'une seule personne, ce qui rendrait unique la venue d'un musicien parisien à Grenoble avant 1700. Les autres immigrations issues de Paris relèvent du premier XVIII^e siècle. Une au moins ne laisse pas de surprendre : elle concerne un musicien disposant déjà à Paris d'une fonction intéressante³⁶⁹ :

Allain (René-Charles), « M^e de musique » et « musicien ordinaire de M^{gr} le duc d'Orléans », fils de Jean-Jacques, maître de musique, et d'Henriette Rabie, de la ville de Paris, épouse, le 16 septembre 1704, Marianne Le Moine, fille de Pierre Le Moine, M^e de musique de la ville de Paris, et d'Anne Jolly.

Bien plus notoires sont les immigrations d'Auvergne. Non qu'il s'agisse d'un courant durable : elles ne se produisent qu'en une petite vague – 4 personnes sans doute –, au début des années 1600. Parmi celles-ci, Raye dit l'Auvergnat arrive avant 1610. Bien qu'aucune indication de ses origines ne se trouve dans les sources, le surnom qu'elles lui accordent lui vaut de figurer dans cette liste. Les trois autres sont de deux familles – Reymond, Farinel – qui feront souche à Grenoble, ainsi qu'à Turin, et y formeront de véritables dynasties de musiciens.

³⁶⁹ Edmond Maignien, *Les artistes...*, op. cit. ; Minutes de M^e Aubert, f° 283.

Tableau 12 : Détail des musiciens indépendants dont la provenance est connue

début	fin	identité	originaire de	métier
1604	1630	Mathieu LEBAS dit LAYE	« se disant de la ville de Rouen »	joueur d'instruments
1606	1606	Jean EYRAUD	La Roche	joueur de violon
1610	1610	RAYE (ROYE ?) dit l'AUVERGNAT	d'Auvergne ?	joueur de violon
1612	1616	Léon REYMOND dit LA VIOLETTE	Chouatz en Auvergne	maître joueur d'instruments
1612	1612	Jean-Gonin RYVEL	de Fontaine	maître de violon
1612	1630	Antoine VIAL	né à Tullins	joueur d'instruments en la grande bande des violons
1620	1620	François FARINEL	Auvergne	maître joueur d'instruments
1630	1673	Robert FARINEL	Auvergne	musicien de la chambre de Mme Royale
1642	1652	Nicolas SERRE (de)	Paris	facteur d'instruments
1645	1645	Nicolas DEZART ou DIZART	né à Paris	maître faiseur d'instruments
1648	1654	Claude PELLOT ou PELLAULT	Briançon	maître de musique
1649	1649	Urbain GAUDIN	Donzac en Gascogne	joueur de luth
1652	1652	Pierre PIN	natif d'Aix-en-Provence	joueur d'instruments
1657	1657	Barthélemy MARAND	Sassenage	maître joueur d'instruments
1657	1657	Bertrand MARAND	de Sassenage	maître joueur d'instruments
1659	1664	Pierre ODET	Poligny en Bourgogne	maître joueur d'instruments
1681	1713	André LA BRUYÈRE II	Avignon	maître de musique & maître de danse
1688	1688	Claude FAURE	de Chambéry	facteur d'instruments
1698	1712	Martin LEMOINE (l'oncle)	Champeaux (Brie)	maître joueur d'instruments
1700	1700	Charles GUYARD	Paris	maître de musique
1700	1700	Jean LAMBE	Dôle	maître joueur d'instruments
1702	1712	Louis-Charles DENIBAT ou DENIBAS	Paris	maître de musique, joueur d'instruments
1704	1745	René-Charles ALLAIN ALIN	natif de Paris	maître de musique
1725	1725	Claude BESNARD	de Montélimar	maître à danser

Une analyse des départs des musiciens de Grenoble semble impossible pour deux raisons. Premièrement, les possibles et probables musiciens grenoblois émigrés ont, de ce fait, cessé de laisser des traces sur place : c'est dans les archives de leur nouvelle résidence que les registres paroissiaux pourraient les connaître. Deuxièmement, les 5 départs de Grenoble qu'il est possible de prendre en compte sont fort mal connus.

Deux mouvements se produisent, sans doute en 1620, quand les frères François et Robert Farinel, joueurs de violons, se rendent de Grenoble à Turin, engagés par Christine de Savoie probablement lors de son passage à Grenoble. Ces deux musiciens étaient-ils à ce moment des *musiciens grenoblois*, ou bien de récents émigrés d'Auvergne, fraîchement installés à Grenoble et cherchant un lieu favorable à l'exercice de leur talent ? C'est plus tard, vers 1645, que Robert deviendra professionnel à Grenoble, après avoir quitté Turin où la cour ducale le rémunérait, et qu'il épousera Charlotte Reymond, avec laquelle il aura notamment deux garçons, Michel et Jean-Baptiste, futurs musiciens européens. Jean-Baptiste Farinel quittera Grenoble à son tour, avant même d'avoir commencé son métier de musicien, puisqu'on le trouve musicien à Hanovre, en la principauté de Calenberg, en 1680, pour ses 15 ans.

François Mondon, fils d'Antoine *maître tourneur et maître faiseur d'instruments* et décédé en 1717 à 72 ans, choisit d'être musicien hors de Grenoble. C'est vers 1690 que François Mondon – dont la pratique à Grenoble, avant son départ, n'est pas assurée – quitte sa ville et sa grande famille de menuisiers pour faire carrière à Chambéry, comme *maître de musique*.

Un peu plus tard, intervient le départ de Gaspard Perier, *maître d'écriture, musicien et joueur de violon, flûte et flageolet*. Ce musicien grenoblois part pour Marseille avant 1717, puis en Italie, d'où il a laissé plusieurs manuscrits, dont des lettres de Pline le Jeune traduites en italien. Comme ces documents sont conservés à la BMG, il est possible que Perier soit revenu à Grenoble après son périple. Mais on ne sait si Perier a vécu de la musique. Est-il à sa place dans l'étude des départs de musiciens professionnels, quand la dédicace d'un sonnet, à lui adressé, le qualifie de « *dilettante di musica e professore di lingua* »³⁷⁰ ?

Notons à propos de ces émigrations que, pour ces 5 départs visibles, il ne s'agit pas de *joueurs d'instruments* grenoblois parmi les plus ordinaires ; c'est aussi pourquoi leur départ a laissé des traces. Les Farinel sont ou deviendront compositeurs de musique savante, Gaspard Perier est *musicien et maître d'écriture*, et François Mondon est qualifié de *maître de musique* pour sa carrière à Chambéry.

Organisation et pratiques du métier de musicien

Contrôle de la Ménestrandise ou métier de statut local ?

L'histoire d'un certain nombre de villes du royaume est assez documentée pour que certains historiens puissent affirmer que leurs musiciens étaient organisés par la Ménestrandise comme de « véritables succursales de la corporation de Paris ». À suivre Eugène d'Auriac, cet essaimage est réalisé dès les XVI^e siècle à Amiens, Abbeville, Orléans, Blois, Tours, et même Bordeaux, puis Toulouse à partir de 1609 ; nous n'oublions pas d'ajouter Moulins, déjà présenté³⁷¹.

Qu'en est-il de la situation du métier des musiciens grenoblois ? Faute d'information directe, positive ou négative, trois éléments sont à mettre en relation pour établir une tentative de réponse.

D'abord, le contexte de la ville ne correspond pas à ce type de structuration des métiers, comme l'écrit A. Prudhomme : « Grenoble ne fut jamais une « ville de jurande » (...) jusqu'à l'édit de 1691 (...) »³⁷².

Bernard Bonnin développe dans le même sens, à propos des ateliers artisanaux traditionnels³⁷³ :

(...) tous les caractères de l'artisanat de l'époque, affectés cependant d'une originalité partagée avec toute la province, le refus d'accepter, malgré les instructions de Colbert, puis les efforts des intendants dans la première moitié du XVIII^e siècle, une réglementation précise de la production et une organisation généralisée en jurandes – sur 41 métiers, vers 1700, fort peu sont des métiers jurés, et en 1776, 14 seulement le sont.

Peu enclins aux métiers jurés, type dont relève la Ménestrandise, les artisans de Grenoble s'organisent donc en majorité en métiers libres, réglés, et en fait contrôlés par les autorités locales, qui valident par lettre patente les statuts que déposent tout au long du XVII^e siècle nombre de professions ayant à s'organiser³⁷⁴.

1609 – Délivrations consulaires (suite) –

(...) les maîtres tailleurs demandent la vérification des lettres de maîtrise qu'ils ont obtenues de S. M. au mois d'octobre dernier : la ville ne s'y oppose pas, à condition que les tailleurs qui ont actuellement boutique resteront en exercice, que leur nombre ne sera pas diminué et qu'il sera loisible « à chacun qui se trouvera de la qualité et capacité requises de se faire recevoir à la maîtrise sans les charges de frais, et que reception et passation des maîtres se fera en la présence des consuls » (13 nov.) ;

370 Les départs de Mondon et Perier sont énoncés par : Maignien, *Les artistes...*, *op. cit.*

371 Eugène d'Auriac, *La corporation des ménestriers et le roi des violons*, Paris, E. Dentu, 1880, p. 51.

372 Auguste Prudhomme, *Histoire de Grenoble ...*, *op. cit.*, p. 150.

373 Bernard Bonnin, *De Lesdiguières à la Révolution*, in Vital Chomel (dir.), *Histoire de Grenoble*, Toulouse, Privat, 1976, p. 148.

374 AMG, ISAP, BB 76, p. 112.

Plus tardif, mais demeurant dans la même logique, ce second exemple concernant les selliers explicite mieux l'organisation interne de ce métier, avec l'apprentissage et l'obtention de la maîtrise³⁷⁵ :

1657-1670 – Délibérations consulaires (suite) –

1666 – (...) - les selliers de la ville demandent à être organisés en maîtrise : « ceux qui sont à présent seront les maîtres, et ceux d'avenir feront un apprentissage de quatre ans et feront un chef d'œuvre avant que pouvoir estre receus ; » lettres patentes leur donnant satisfaction (Vincennes, sept. 1664, f° 491 v°) ;

Aucune démarche de ce type n'apparaît dans les mêmes sources concernant les joueurs d'instruments.

Avec les édits de 1691 et des années suivantes, le gouvernement royal instaure des offices de syndics pour les métiers, suite à quoi les artisans doivent élire leur syndic chaque année et le présenter au lieutenant général de police. Ainsi évoluent et sont codifiées les règles de fonctionnement des métiers et notamment les modalités d'accession au statut de maître dans chacun d'eux. À qui se penche sur l'inventaire de la série BB d'administration communale, il est aisé d'observer l'annonce de ces différentes formes d'organisation pour de nombreux métiers ; mais pas pour ceux de la musique. Les joueurs d'instruments et maîtres à danser de Grenoble n'auraient eu ni jurande – pas de Ménestrandise – ni statut réglé de métier ? Prudhomme semble fermer cette hypothèse, du moins pour le XVIII^e siècle³⁷⁶ :

Les professions qui n'avaient pas de statuts réguliers, s'en firent rédiger par le lieutenant général de police.

Ensuite, une telle structure socio-économique n'est pas sans laisser de traces. Si les musiciens de la ville avaient été tenus par la Ménestrandise, il se serait trouvé à Grenoble un *lieutenant du roi des joueurs d'instruments*, pour faire appliquer les règles et lever amendes et cotisations. Or jamais les termes de *Ménestrandise*, ou de *lieutenant du roi* ne figurent dans les nombreux extraits des sources premières rapportées par Maignien dans *Les artistes* ni par Prudhomme dans ses *Inventaires*. Notons encore que l'installation d'une nouvelle institution n'est pas sans bousculer l'organisation précédente et est propice à quelques affrontements réglés en justice. Ce fut le cas à Lyon quand, à trois reprises – en 1517, 1625 et 1657 –, le roi de la Ménestrandise tenta d'établir une lieutenance dans la cité : les joueurs d'instruments, ainsi que la municipalité, s'y opposèrent et les sources locales gardent les traces de ce conflit juridique³⁷⁷ :

Guillaume Dumanoir avait obtenu en 1657 (...) la charge de *Roy des violons*. Cet honneur et un succès qu'il venait d'obtenir sur les maître de danse lui firent juger le moment propice pour étendre sa domination. À cet effet il délégua ses pouvoirs à un nommé Pierre Raymond, dit La Violette, maître joueur d'instruments de Lyon, qui ne craignit pas de tenter un nouvel et dernier effort contre ses confrères. Le procès battait son plein en 1660, entre : « *le Prévost des marchands et les Echevins de la Ville de Lyon intervenant dans l'instance entre Pierre Raymond dit La Violette maistre joueur d'instrumens de ladite Ville, et la communauté des maîtres joueurs d'instrumens au sujet de prétendues lettres de lieutenant de Roy des Violons de la Ville de Lyon, obtenues par ledit Raymond, qui vouloit s'y faire recevoir en cette qualité.* »

Rien de tel à Grenoble, même si les *Reymond* ou *Raymond La Violette* – de la même famille, ou simplement homonymes ? – y sont bien présents : il n'apparaît pas que des Reymond, ni que d'autres musiciens, aient tenté de représenter le roi de la Ménestrandise dans la capitale du Dauphiné.

Enfin, quand, présent à Paris, le musicien grenoblois Michel Farinel demande une *lieutenance* à son ami Guillaume Dumanoir, roi des musiciens de la Ménestrandise, il semble obtenir successivement celle de Montpellier en 1673, puis celle de Nîmes en 1676. Alors pourquoi pas celle de Grenoble ? Non que la place fût prise, puisque nous n'avons remarqué aucune trace d'une telle lieutenance. Avertis par les résistances lyonnaises, Dumanoir et Farinel auraient-ils préféré une autre région ? Ou bien simplement choisir une autre ville que Grenoble semblait d'un rapport financier plus avantageux.

³⁷⁵ AMG, ISAP, BB 111, p. 157.

³⁷⁶ Auguste Prudhomme, *Histoire de Grenoble ...*, op. cit., p. 151.

³⁷⁷ Georges Tricou, « Les Musiciens Lyonnais et le Roy des violons ». *Revue Musicale de Lyon*, vol. 1, 1903-1904, p. 148-150.

Au final, il est peu probable que la Ménestrandise ait étendu son organisation à Grenoble au XVII^e siècle, et tant qu'aucune source nouvelle n'infirmera cette hypothèse, nous considérerons que les musiciens de Grenoble de ce temps ne relèvent pas du *Roy des violons*.

La pratique individuelle d'un métier lié à la musique

Pour les mêmes raisons que l'organisation statutaire de leur métier demeure ignorée, le détail de la formation et de la carrière des musiciens grenoblois reste dans l'ombre, de l'apprentissage du métier à l'accès à la maîtrise. Il existe cependant quelques maigres éclairages sur certains aspects de la réalité locale du métier et sur la variété des formes de son exercice.

Apprentissage et entrée dans le métier

Le seul contrat d'apprentissage repéré date de 1637 et prévoit qu'Antoine Bazin dit Latour enseignera le violon à Barthélemy Vallier.

Vallier (Barthélemy), « joueur de violon », 1644. Antoine Bazin dit Latour « maître joyeur d'instruments », lui apprend, à l'âge de 9 ans, « de jouer du violon et ce pour le temps et terme de 18 mois, pour le prix de 4 livres 10 sols pour chacun mois, et 4 livres pour estrenne à la femme dudit Bazin, et outre ce une charrée de boys à 4 bœufs, et une charge de vin du creux de Lumbin ».

Nous apprenons que, dans ce cas, l'apprentissage du très jeune Barthélemy dure 18 mois, et que le père rémunère le maître³⁷⁸. Cette formation rapporte 4 livres par mois au maître, somme que touche en moyenne pour jouer en une *réjouissance* pendant un jour et une nuit, un musicien membre d'une *bande*. Les compléments en nature dus à titre d'étrennes indiquent que le père de l'apprenti pourrait être vigneron. Barthélemy Vallier, apprenti en 1637 à 9 ans, devient joueur professionnel et est mentionné comme tel en 1644, à 16 ans³⁷⁹.

Si Maignien a jugé digne d'intérêt et sorti des minutes notariales ce contrat d'apprentissage, comment expliquer qu'il n'en n'ait pas fourni d'autres : cette pièce serait-elle unique ?

Que deviennent ensuite les apprentis et comment s'organise le passage à l'état de professionnel ? Rien n'est connu sur le fonctionnement du métier, ni sur la réception des maîtres. Dans les documents d'archives, seules quelques indications parviennent concernant l'affectation du titre de *maître*. Les sources semblent n'avoir qu'une appellation pour désigner qui fait de la danse son métier : *maître à danser*. Ce qui ne nous renseigne pas sur le statut de ces danseurs. En revanche, pour les joueurs d'instruments ou de violons, le mot *maître* est parfois explicitement ajouté. Mais cela correspond-il au souhait du principal intéressé quant il décline son identité pour un acte, ou bien ce titre correspond-il au grade de *maître* de la profession ? Malgré cette incertitude, notons que – outre les 12 déclarés *maître à danser* – 34 instrumentistes sont déclarés *maître*, ce qui laisserait environ 64 joueurs d'instruments dépourvus de ce titre. Un tiers des musiciens serait *maître* ? Ne concluons rien : l'information est trop fragile quand, de plus, la manière dont un *joueur d'instruments* devient *maître* à Grenoble n'est pas établie.

L'exercice du métier de musicien

Quelles sont les occasions d'exercer un travail rémunéré à Grenoble pour les joueurs d'instruments exerçant individuellement ? Les exemples sont fort peu nombreux qui renseignent sur cette vision du métier. Pourtant, les lieux et circonstances qui exigent la participation d'un musicien ne manquent pas.

Les recherches menées en d'autres villes ont montré que la Ménestrandise interdisait à ses membres de jouer dans les cabarets ; or n'est décrété interdit que ce qui se pratique ! Pour Grenoble,

³⁷⁸ En d'autres villes, il existe de telles rémunérations de l'apprentissage, comme aussi des apprentissages non rémunérés, mais alors d'une durée supérieure, permettant au maître de se rembourser en faisant jouer son apprenti comme un associé dès qu'il en est capable.

³⁷⁹ Maignien, *Les artistes...*, *op. cit.* ; Min. de M^e Revol, f^o 279 & 325.

où cette jurande ne semble pas présente, rien donc, hormis les règlements municipaux, n'interdit à ses musiciens de monnayer, individuellement ou en petits groupes, leurs services aux tenanciers de ces établissements qui sont organisateurs de petits bals. Étrangement, l'étude menée sur les cabarets grenoblois au XVIII^e siècle ne met en lumière aucune présence de violoneux ; cette étude ne révèle pas non plus que des joueurs d'instruments aient été mis en cause dans les affaires judiciaires des cabaretiers³⁸⁰.

Alors que le cas est observé dans d'autres villes, il ne ressort pas non plus d'exemple de double profession de cabaretier et musicien. Certes l'échantillon est réduit : 11 cabaretiers ont une double profession connue en Dauphiné au XVIII^e siècle – situation révélée par les procédures judiciaires d'appel au parlement de 1701 à 1787 – ; mais aucun à Grenoble. D'ailleurs, aucun de ces doublons n'inclut un musicien.

L'enseignement collectif ou particulier de la musique est un autre débouché potentiel pour ces musiciens. En 1563, Robert Prévot, chantre de l'église réformée, est chargé de faire une heure par jour « une lesson en musique et chanterie » aux enfants de l'école de Grenoble. Les sources du XVII^e siècle permettent de lire des autorisations accordées de tenir les petites écoles, mais sans fournir plus de détail sur le personnel enseignant. Pour le collège des Dominicains puis des Jésuites, les probables enseignements de musique avaient de bonnes chances d'être assurées par des clercs, sinon par des moines.

Les cours individuels donnés aux particuliers sont-ils courants ? En tout cas ils existent, même s'ils n'ont laissé qu'exceptionnellement leur marque dans des archives qui ne recèlent que deux contrats de formation. Le mot apprentissage n'y figure pas, ni la mention d'âge des apprenants : nous supposons qu'il s'agit ici d'adultes qui payent un maître pour apprendre le violon³⁸¹.

Daté du 18 juillet 1609, un contrat est conclu pour que le « violon » Jean Eyraud apprenne « à jouer au violon, de tout son pouvoir » à Michel Bonnet, de Lans. Dans un contrat, les mots sont choisis : Michel Bonnet n'attend pas une simple initiation, mais la transmission de tout le « pouvoir », le savoir-faire du maître. Cet habitant du Vercors est-il seulement passionné de musique, ou bien prépare-t-il ainsi son accès à un second métier, voire à une nouvelle profession ?

Bien plus laconique est l'annonce du contrat de formation de Buisson par Simian :

Simian (Julien), maître joueur d'instrument, « apprend à Buisson l'art de jouer du violon », 23 mars 1642.

Ni Bonnet, ni Buisson n'apparaîtront ensuite dans le groupe des musiciens professionnels identifiés.

À qui joue de plusieurs instruments, la pratique du chant n'est pas chose impossible, surtout s'il a quelque voix. Des quelques chantres connus et engagés par les églises de Grenoble, l'activité principale supposée n'est pas connue. Une seule situation illustre cet aspect de la variété des pratiques musicales. Louis Royer a trouvé que « *Chappati* » était chantre et *basse contre* à Saint-André en décembre 1628. Il s'agit probablement, vu la date, de François-Géraudias Chapaty, joueur d'instruments, fils de François Chapaty de la « grande bande des violons de Grenoble ». François-Géraudias participe parfois à ces associations en *bande* et manifestement il diversifie son activité en chantant contre rémunération pour la psallete de Saint-André³⁸².

Les doubles métiers

Quelques cas seulement représentent une possibilité de double métier. Le premier est interne aux métiers de la musique, avec le menuisier-tourneur Antoine Mondon, déjà connu comme faiseur d'instruments et joueur de hautbois.

380 Julien Mouchet, *Cabarets, auberges et autres débits de boissons dans le Dauphiné au XVIII^e siècle : d'après les procédures judiciaires d'appel au parlement et l'imposition sur les hôtelleries, auberges et chambres garnies de 1693*. Mémoire de Master 2 d'Histoire, s-dir. Anne Béroujon, UPMF Grenoble, 2011. <dumas-01146162>, p. 45.

381 Pour Eyraud : Maignien, *Les artistes...*, op. cit. ; Min. de M^e Albrand, f^o 270. Pour Buisson : *Id.*, p. 338 ; Minutes de M^e Merle, f^o 86.

382 Royer, *Musique à Saint-André...*, op. cit., p. 250. ; cf. ADI G 451.

Trois autres exemples associent un métier différent à la pratique professionnelle de la musique. Pour les deux premiers, nous avons affaire à des tisserands, également joueurs de violons professionnels. Pierre Guyard ou Guiard, quand il baptise son fils Charles le 19 mars 1654, est dit « tisserand et violon dudit Grenoble ». À côté de son métier de tisserand, il ne pratique pas la musique en amateur, puisque se succèdent en 1653 et 1654 deux associations de musiciens professionnels auxquelles il participe. Tabane est l'autre musicien au double métier, que le rôle de la taille royale de 1679 fait figurer dans la rue de Bonne comme « tisserand et joueur de violon ».

Le dernier cas est, au début du XVIII^e siècle, celui de Gaspard Perier qui est *musicien et maître d'écriture*, sans qu'on sache si les deux activités lui fournissent un revenu³⁸³.

Deux autres situations, moins claires, apparaissent : celles de contrats d'association entre musiciens signés dans la boutique de l'un d'entre eux.

Pour Antoine Vial, il est clair qu'il cumule deux activités : il s'associe pour 6 ans avec d'autres instrumentistes le 13 novembre 1630 pour constituer une « bande de violons » et l'acte est conclu dans sa propre boutique. Mais la source ne précise pas la nature des affaires qu'il réalise dans sa boutique rue Sainte-Claire : il peut aussi bien être facteur d'instruments, qu'exercer un tout autre métier. Quant à Jacques Hugon, « M^e joueur d'instruments », qui lui aussi rassemble des associés en une « bande » le 10 octobre 1636, c'est dans la boutique de son père M^e David Hugon, rue Très Cloîtres, qu'il fait signer l'acte. Le métier de M^e David Hugon reste tout aussi ignoré, et de surcroît, l'exercice d'un double métier par le père ou par le fils n'est pas établi³⁸⁴.

La plupart des pratiques individuelles des musiciens professionnels, quand elles restent ponctuelles, ne donnent probablement lieu qu'à un engagement verbal entre les parties, et échappent alors à toute recherche. Des contrats passés devant notaire n'existent apparemment que pour des entreprises durables, ou collectives.

La pratique collective du métier : les associations en *bandes de violons*

Ce second aspect de la pratique du métier de musicien indépendant, l'activité collective, en association, n'est pas forcément le plus fréquent, ni le plus rentable financièrement. Mais comme il est basé sur la constitution par acte notarié de petites associations, et qu'il figure parfois dans les archives municipales quand elles désignent les *bandes de violons*, c'est finalement l'aspect qui laisse le plus de témoignages. Ces associations ont aussi un caractère obligé pour les professionnels, quand l'offre d'engagement de musiciens par un commanditaire exige par nature un groupe pour animer un grand bal, ou une fête d'importance, comme nous l'avons observé pour les pompes municipales : alors adviennent les « bandes de violons ». Ce rassemblement à géométrie et à durée variables de musiciens de Grenoble est ancien, puisqu'il est déjà attesté en 1548, lors de la célébration de l'arrivée du gouverneur de la province³⁸⁵ :

1547-1551 – Délibérations (suite) –

1548 (...) – Préparatifs pour l'entrée solennelle du nouveau gouverneur, François de Lorraine, duc de Guise (...). – mandat d'un écu et demi à chacun des cinq violons qui sont venus jouer le jour de l'entrée du gouverneur (23 juillet).

Depuis lors, il ne cesse d'être observé lors des événements grenoblois intégrant des musiques.

Dénombrement et effectifs

Il se compte une trentaine de musiciens identifiés qui ont participé à des regroupements professionnels validés devant notaire, ou collectivement désignés et rémunérés par le consulat, ou désignés par un récit. Le graphique illustre leur répartition pour les 140 années considérées.

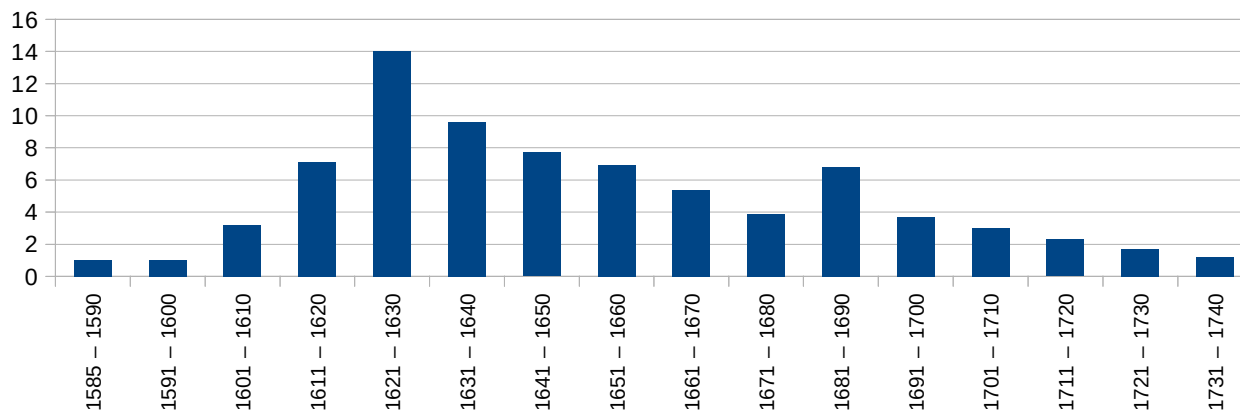
383 Guyard et Perier : Maignien, *Les artistes...*, *op. cit.* ; Guyard : Min. de Me Nicolas, f° 32 ; Tabane : AMG, ISAP, CC 96, p. 16. Guyard membre de « bandes » : Maignien, *Les artistes...*, *op. cit.* ; ADI 3E Min. de Me Blain, Min. de Me Duclot, f° 318.

384 Antoine Vial : Maignien, *Les artistes...*, *op. cit.* ; Min. de M^e Jallard. Jacques Hugon : Maignien, *id.* ; Min. de M^e Reverdy.

385 AMG, ISAP, BB 14 p. 42.

Musiciens indentifiés constitués en « Bande de violons »
moyenne annuelle des actifs par décennie

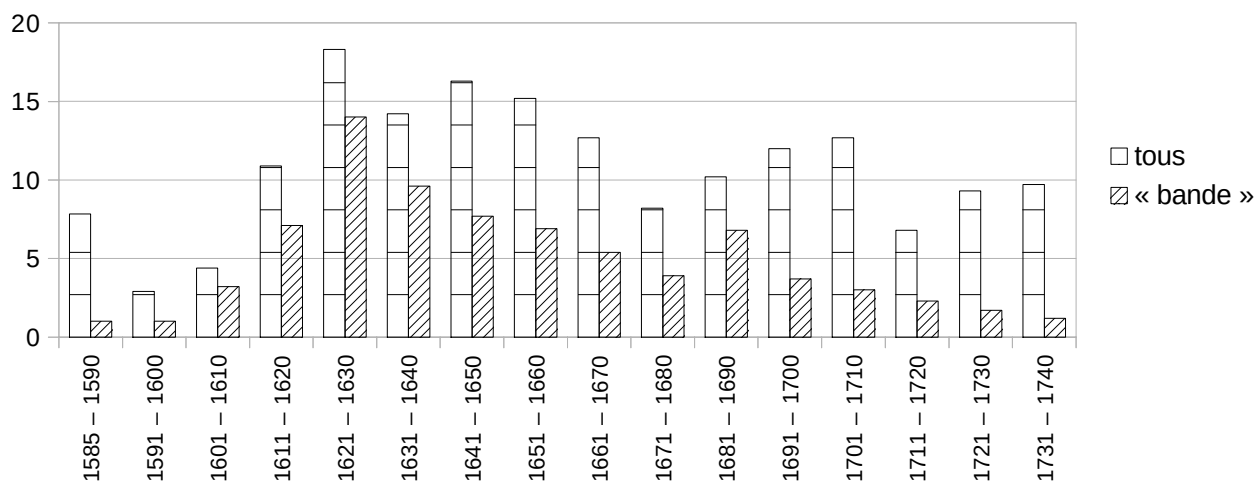
- projection sur 10 ans si durée avérée inférieure -



Au plan quantitatif, deux questions se posent : tous les musiciens grenoblois jouent-ils en « bande » ; et tous les musiciens participant à ces bandes sont-ils identifiés ?

Comparer l'ensemble des musiciens & ceux jouant en « bande »

identifiés, avec projection d'activité sur 10 ans



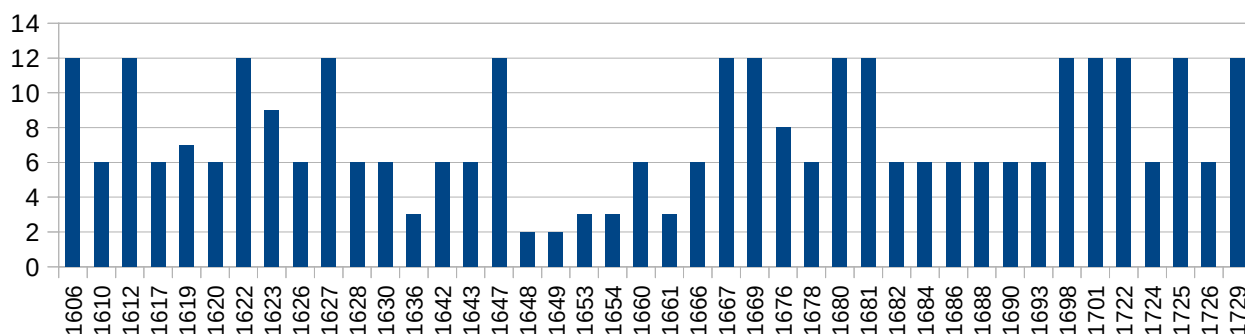
La première réponse est négative. Les musiciens identifiés, cités comme jouant *en bande*, ne formeraient donc qu'une sous-partie de l'ensemble des musiciens grenoblois. En diachronie, l'écart paraît se creuser au cours du siècle. De 1611 à 1640, et avec un rebond de 1681 à 1690, ce sont les $\frac{2}{3}$ des musiciens identifiés qui participent aux « bandes ». Ensuite, de 1641 à 1680, une petite moitié s'associe ; plus tard, la proportion chute. Mais est-ce le nombre des participants aux *bandes* qui diminue, ou le repérage de leur participation qui s'estompe ?

Disposons-nous de tous les noms des membres des *bandes de violons* ? Chercher une réponse nécessite d'évaluer les effectifs cumulés des bandes déclarées et observées au cours du siècle, pour

les comparer au nombre des musiciens identifiés comme membre de bandes. Le récit constitué par les archives indique quelques circonstances où sont observées soit une bande de 12 violons, soit deux bandes simultanées et alors sans doute d'un effectif moindre, 6 par hypothèse. Convenons donc d'une douzaine de musiciens dans chacun de ces cas : 1627, 1667, 1669 et 1698. Par ailleurs, un certain nombre de sources mentionnent la participation d'une « *grande bande* », ou parlent de « *grande symphonie* » : en ces cas, nous faisons l'hypothèse que les contemporains n'ont pas observé moins de 12 musiciens. Lorsque le récit ne semble pas indiquer un effectif important, ce groupe sera affecté de 6 musiciens. Le paiement des *bandes*, les rares fois où il est connu, est d'un montant variable. Il peut dépendre de la durée de la prestation comme de l'effectif mobilisé ; les engagements collectifs nettement mieux payés seront estimés correspondre à un groupe de 12 musiciens. Ainsi schématiquement et prudemment évaluée, puis située chronologiquement, la série des violons et hautbois jouant en bande n'a pas du tout le même profil que celle des joueurs identifiés et associés : aucune trace ici d'un déclin progressif après 1630.

Effectifs des bandes constituées et des groupes de joueurs mobilisés

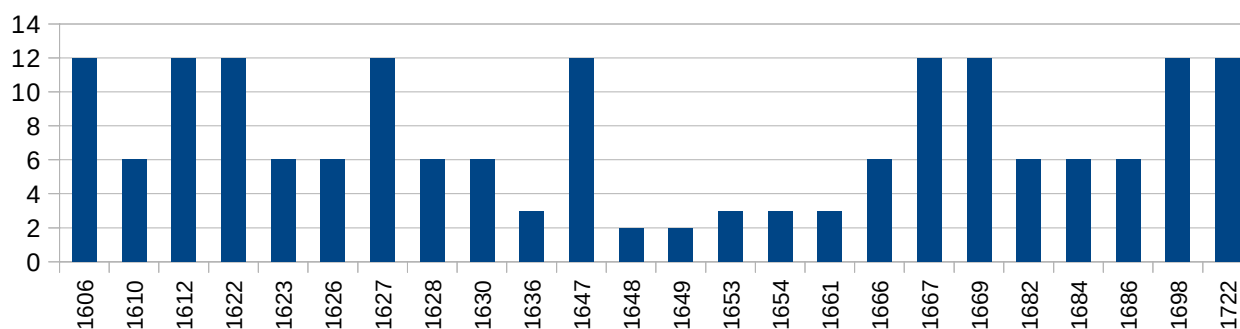
musiciens identifiés ou non - effectifs connus ou évalués



Comme pour l'essai de dénombrement de l'ensemble des musiciens grenoblois, nous trouvons donc un écart entre le nombre de musiciens identifiés et désignés dans les sources pour avoir fait partie de bandes, et l'effectif connu, ou plausible et reconstitué, des bandes aux membres souvent anonymes. Mais ici, le décalage est encore plus grand. Seule la décennie 1621-1630 dispose d'assez de musiciens identifiés pour correspondre aux regroupements de joueurs d'instruments observés sur le terrain grâce aux sources.

Comment interpréter ce décalage croissant ? Pourquoi les musiciens identifiés sont-ils de moins en moins nombreux à être qualifiés d'une appartenance à une *bande de violons* dans les actes ou les sources qui les nomment ? L'usage du terme *bande* diminue-t-il dans le siècle pour désigner les groupes de joueurs d'instruments ?

Effectifs des bandes quand le terme « bande » est employé dans les sources



Dans cette série, le creux apparent de 1636 à 1661 n'est dû qu'à la création de quelques mini-associations de joueurs ; mais le phénomène des *bandes* de 6 ou de 12 violonistes paraît stable. Le critère sémantique – l'usage du terme *bande* dans les sources – ne permet donc pas d'apporter d'explication. La dénomination de *bande* perdure, et ce n'est qu'au moment où la conjoncture musicale change, autour des années 1725, que le vocabulaire évolue. L'*Académie* qui vient d'être créée est logiquement citée en 1724 et 1725 puis, quand est signalé à nouveau un recrutement ponctuel d'une *bande*, ce sont les termes *symphonie* en 1739, puis *orchestre* en 1755 qui désignent l'ensemble constitué par « le Sieur Sernin, musicien, et son assistant »³⁸⁶. Alors l'hypothèse première est que la nature de l'association semble évoluer. Plus souvent formalisée devant notaire au premier XVII^e siècle, et formée durablement, elle perdrait de sa régularité ensuite. Il deviendrait alors erroné pour un second XVII^e siècle d'assimiler une prestation collective, payée à son responsable, avec l'existence d'un groupe constitué *de jure*. À ce moment, les musiciens liés de manière informelle s'assemblent peut-être *de facto* pour le temps de la fête municipale ou privée – un ou quelques jours –, sans pour autant rester liés par la suite. Mais seul un dépouillement systématique des minutes notariales des années où l'existence de bandes est constatée permettrait d'apporter une réponse.

Statut et mode d'engagement des bandes

Constitutions d'associations devant notaire

La constitution d'une bande de joueurs d'instruments *de jure*, par acte collectif passé devant notaire, se produit à Grenoble ; mais un bien petit nombre de fois. Les sources n'ont révélé que 8 constitutions de ce type de bande en 140 ans. De plus, les rares contrats signalés correspondent surtout à des micro-associations, et une seule fois à une *grande bande de violons*.

Tableau 13 : Caractères des bandes quand le terme « bande » est employé dans les sources

année	effectif	durée annoncée	<i>de facto</i> ou <i>de jure</i> ?
1606	12		
1610	6		
1612	12		
1622	12		
1623	7		
1626	6	2 ans	contrat
1627	6 + 6		
1628	6		
1630	5 ou 6	6 ans	contrat

année	effectif	durée annoncée	de facto ou de jure ?
1636	3	4 mois	contrat
1647	12		
1648	2		contrat
1649	2		contrat
1653	3	pour carnaval	contrat
1654	3		contrat
1661	3	1 mois	contrat
1666	6		
1667	12		
1669	12		
1682	6		
1684	6		
1686	6		
1698	12		
1722	12		

C'est pour la décade 1621-1630, celle où est connu le plus grand nombre de noms de musiciens pratiquant en bande, que se situent les deux informations précises pour la constitution de bandes de six joueurs.

La première entreprise, celle de Mathieu Lebas, semble se grouper sur un rythme annuel : constitution en 1626, renouvellement l'année suivante, avec ajout d'un membre³⁸⁷ :

Lebas dit Laye (Mathieu), « M^e joyeur d'instrumens, M^e joeur de violon », de Grenoble (...) et s'associa, le 26 février 1626, avec François Reymond, Servin-Bernard dit Baret, Jean Tabourin, Mongin Royer, M^{es} joueurs d'instruments « et en bande en leur art et profession de joueurs de violons »¹; le 5 janvier de l'année suivante ils augmentèrent « leur bande de violons » d'Anthoine Basin².

1. Minutes de Me Pollin, f^o 40.

2. *Id.*, f^o 129.

La seconde, celle d'Antoine Vial, passée en 1630 en sa boutique, est d'une grande richesse informative et mérite d'être citée³⁸⁸ :

Le 30 novembre 1630, il [Antoine Vial] s'associe avec Jean Romeyer, Gilibert et Pierre Vial ses frères, Servin Bernard-Baret « tous joueurs d'instruments de violons ensemblement à continuer à jouer en bande desdits instruments et aultres desquels ils savent jouer en tous les lieux et endroits ou requis seront, et c'est pour et pendant le temps et terme de six années qui commenceront à ce jour de Saint-André et finissant à semblable jour de 1636 ... Faict à Grenoble, rue Sainte-Claire, en la boutique dudit Anthoine Vial, présents messire Père général de la Fatigue, prêtre cordelier, et Antoine de La Gardette, prêtre habitué à Saint-André.

Michel Chappy, Pierre Vial, Dalle, roy général de la Fatigue »².

2. Minutes de Me Jallard.

L'effectif est de cinq joueurs, mais l'un des trois signataires, Michel Chappy est probablement Michel Chapaty, sans doute fils de François Chapaty « de la grande bande des violons ». Michel Chapaty, si c'est lui, a maintenant 18 ans, il est « joueur d'instruments » et il ne serait que signataire et témoin de l'acte ? Il est tentant d'en faire le sixième participant.

Cette durée de six années prévue pour la bande de Vial, habituelle dans nombre de villes, constitue le seul cas documenté de Grenoble. Nous retrouvons ici la confirmation des capacités multi-instrumentistes des joueurs des bandes.

³⁸⁷ Maignien, *Les artistes...*, *op. cit.*, p. 207-208.

³⁸⁸ *Id.*, p. 370.

Les témoins de ce contrats constituent une énigme. Un prêtre cordelier et un prêtre habitué de Saint-André, non seulement sont témoins de l'acte d'association, mais le sont en tant que représentants – *Père général* et *roy général* – de l'organisme *La Fatigue*. Ce royaume de *La Fatigue*, de par la titulature de ses représentants, n'est pas sans rappeler l'organisation des *Abbayes de Bongouvert*, mais il est totalement inconnu à Grenoble³⁸⁹. Encore une fois, c'est une information unique, mais qui ouvre des perspectives d'approfondissements. La *Joyeuse Abbaye de Bongouvert* de Grenoble, interdite par le Parlement en 1580, reconstituée rapidement et utilisée par la ville pour l'organisation des réjouissances, est bien connue sous ce nom comme coorganisatrice avec le consulat de la grande fête de 1660 pour la Paix, avant d'être interdite 11 ans plus tard³⁹⁰. Se faisait-elle appeler *La Fatigue* auparavant, ou s'agit-il d'une autre organisation ? Si l'Abbaye de Bongouvert comptait en ses rangs et même à sa direction des Grenoblois des milieux les plus prestigieux de la ville, il s'agissait de laïcs ; or ici, nous avons deux prêtres pour la diriger. *Abbaye de Bongouvert* ou *La Fatigue*, son rôle dans cette association de 1630 n'en resterait pas moins inexplicé : il ne s'agit pas ici d'organiser, en sous-traitance du consulat, une fête publique, mais d'être témoin à la constitution d'une association privée, d'une *bande de violons*.

Plus tard dans le siècle, en 1636 puis en 1653, 1654 et 1661, nous observons la constitution de petits regroupements de musiciens – deux ou trois joueurs – associés pour un court terme : un à quatre mois. L'objectif de ces petites entreprises est ciblé : se faire engager pour les multiples fêtes religieuses ou profanes qui se déroulent entre la Toussaint et les Cendres, avant le grand silence du Carême. Silence interrompu par la Mi-Carême, pour laquelle s'associent Canard-Lebas-Picard en 1661. L'association Bourdariat-Vial-Guyard de 1653 vise, elle, le seul carnaval. Supposant logique l'effectif réduit choisi par les associés, il semble que ces fêtes hivernales soient plus favorables à l'embauche de petites équipes de joueurs d'instruments, alors que les pompes municipales ou les grandes fêtes privées requièrent les effectifs plus fournis des *grandes bandes de violons*.

Les bandes constituées de facto

Pourtant, et nous en avons dénombré les effectifs, les bandes qui jouent et sont rémunérées sont bien plus nombreuses que ces huit associations juridiquement constituées. Certes, un certain nombre d'entre elles ont pu passer devant notaire sans que cet acte soit relevé. Mais nous avons vu plus haut que la possibilité était envisageable d'une évolution dans le siècle avec moins d'associations *de jure* de la part des musiciens grenoblois. Alors quelle est la nature de cette part de ces rassemblements de musiciens et quelles relations entretiennent-elles avec les particuliers ou les pouvoirs locaux qui font appel à elles ?

Les ducs de Lesdiguières, les lieutenants généraux avaient-ils leur bande ?

Le lieutenant général, représentant le gouverneur du Dauphiné, la dynastie des ducs de Lesdiguières, employaient-ils structurellement *leur* bande de joueurs d'instruments ?

Les expressions ne manquent pas dans les sources qui nourrissent une ambiguïté à ce sujet. On trouve mention des musiciens « de la grande bande de M^{gr} le Connétable » en 1622, puis de la « bande du comte de Sault » à plusieurs reprises. Plusieurs travaux d'historiens utilisent pour décrire la présence de musiques au domicile des élites des expressions comme « ils avaient à leur disposition » une bande de musiciens, reproduisant ainsi l'ambiguïté des sources. Or la lecture de ces expressions peut conduire à plusieurs interprétations : s'agirait-il d'un engagement permanent de ces musiciens, de leur intégration dans la *maison* du prince, dans leur domesticité ; ou bien d'un engage-

389 Louis Royer ne mentionne pas *La Fatigue* dans ses notes sur l'Abbaye de Bongouvert (Louis Royer, *Notes sur le Dauphiné (L'Abbaye de la jeunesse, la gastronomie ancienne, l'archéologie, les auberges et relais)*, BMG, Ms. R. 10258). Les historiens grenoblois que j'ai interrogés ne connaissent pas cette *Fatigue*. Interrogé aussi, Jean-Yves Champeley, auteur d'une thèse *Organisations et groupes de jeunesse dans les communautés d'entre Rhône et Alpes (XVI^e - XVII^e - XVIII^e siècles)...*, [cf. *Bibliographie*], ne m'a pas répondu.

390 L'interdiction de 1671 n'arrête pas les activités de base de cette Abbaye, puisque ses charivaris sont à nouveau interdits en 1695, le 7 juin : arrêt du Parlement défendant de faire des charivaris, Grenoble 1797, in 4°, BMG O.16823 ; cité par Royer, *Notes sur le Dauphiné...*, *op. cit.*

ment contractuel de longue durée ? Dans le soucis de comprendre l'organisation de la vie musicale à Grenoble, il faut tenter de clarifier ce statut des *bandes de violons*.

Pour tenter de répondre à cette question, il convient dans un premier temps de rappeler le contexte de l'état de fortune et du type de domesticité dont disposent les élites grenobloises, et dans un deuxième temps, d'observer la nature des relations entre les employeurs et les bandes de violons.

D'ordre logique est la réticence qui découle de la connaissance du contexte grenoblois. Si les élites avaient disposé en leur maison d'une petite équipe permanente de joueurs, musiciens, danseurs, professeurs, la trace financière de ces emplois apparaîtrait, avec celle des domestiques, dans leur comptabilité ou dans certains de leurs testaments.

Le monde parlementaire – la composante la plus nombreuse de la noblesse grenobloise – a été analysé pour le XVII^e siècle par Maurice Virieux³⁹¹. Ces grands personnages disposent-ils, pour leurs fêtes et leurs plaisirs musicaux, d'une troupe permanente en leur *maison*, à la manière des plus grands princes de la Cour ? Ce sont 168 familles dauphinoises qui fournissent des présidents et des conseillers, explique cet historien. C'est que le cercle des suffisamment riches ou bien nés pour y prétendre est étroit dans cette pauvre province. Sur la période 1453-1790, les familles des « 168 » qui fournissent le plus de parlementaires sont les Virieu (8), Rabot (9) et La Croix (10). Ces parlementaires détiennent des armes, des chevaux et des carrosses, des bibliothèques, et emploient des domestiques³⁹² :

Nos parlementaires ont des domestiques. Nous les connaissons par leurs testaments, prescrivant de leur verser l'arriéré de leurs gages et y ajoutant un don forfaitaire, parfois une pension ou leur entretien. Nous les connaissons aussi pour la fin de la période, par une revue générale des comptes de la capitation de 1709 : « État des domestiques de nosseigneurs du Parlement ».

Laquais, cuisiniers, cochers, porteurs, servantes, valets : un decrescendo de leur nombre est observé à partir du maximum de huit. Six conseillers n'en ont qu'un. Dix n'en ont peut-être aucun. Les deux présidents qui ont 8 domestiques sont M^{gr} de Chaponnay (4 laquais, 1 cocher, 1 femme de chambre, 2 servantes) et M^{gr} de Châteauneuf (1 cuisinier, 1 cocher, 2 servantes et 4 laquais). Le conseiller François de Bressac, réputé musicien et possesseur de plusieurs instruments de musique, entretient 1 cocher, 2 laquais et 2 servantes.

La plus grande fortune dauphinoise est celle accumulée avant 1590, au cours de la guerre, par Lesdiguières. L'étude menée par Stéphane Gal de sa comptabilité, tenue par Jérémie Mathieu, et de la *maison* du duc, n'a pas fait ressortir l'existence d'emplois permanents de musiciens. Il est probable que sa fortune aurait été suffisante et que c'est par manque de goût pour cet art que ce soldat ne comptait pas de musicien en sa maison³⁹³.

Force est cependant de reconnaître qu'en matière de divertissements, Lesdiguières semble moins attiré par les spectacles que par la chasse, activité aristocratique par excellence.

Il n'a pas craint, pour ce qui lui importait davantage, de mobiliser et rémunérer plusieurs peintres et décorateurs venus du Nord pendant plusieurs années pour aménager sa maison de Grenoble et son nouveau château de Vizille. Il s'agit de cinq peintres flamands – Antoine van Halder, Jan van Loenen, Jan van Niwael, Antoine Schanaert, Wilhelm Visscher (dit Guillaume Pescheur) – qui constituent jusqu'en 1633³⁹⁴ un groupe bien visible à Grenoble et travaillant pour les commandes de la ville pour les décors éphémères des *entrées*, pour des églises, ou pour faire des portraits, et tout particulièrement pour les décorations privées commandées par Lesdiguières à Grenoble et Vizille.

L'une des descendantes du Connétable, bien que vivant à Paris, ayant certes atteint un âge où la danse est sans doute moins pratiquée, ne semble pas davantage entourée de musiciens. Nous le savons par son testament. La duchesse lègue une multitude de dons, pensions et rentes à des orga-

³⁹¹ Maurice Virieux, *Le Parlement de Grenoble...*, op. cit.

³⁹² *Id.*, p. 391.

³⁹³ Stéphane Gal, *Lesdiguières...*, op. cit., p. 243-247, et 258.

³⁹⁴ Anaïs Barat, *Les peintres de Grenoble 1600-1650*. Mémoire de Master 1 d'Histoire de l'Art, s-dir. Marianne Clerc, UPMF, Grenoble, 2011.

nismes et à des personnes et notamment à ses employés ou domestiques. Sont nommés et pensionnés ses laquais, cuisinier, cocher, « jardinier de Grenoble », etc. ; mais point de maître à danser ni de musicien dans cette liste³⁹⁵.

Les Grands de Grenoble ne sont pas dotés d'une fortune suffisante pour ajouter un ou des musiciens permanents à la domesticité indispensable à garantir leur confort et à tenir leur rang. Lorsqu'ils ont besoin de musiques, outre l'exercice de leurs talents personnels, ils doivent logiquement faire appel à des musiciens professionnels de la ville. François de Bonne de Lesdiguières, même s'il n'avait pas les mêmes limites financières, a procédé de la même façon. Ses héritiers, dont la résidence principale était à Paris, avaient moins de raison encore pour financer à Grenoble un groupe permanent de musiciens. Le doute subsiste pour le comte de Médavy, moins documenté. Il faut tenir compte de la grande différence entre le temps de la toute puissance de Lesdiguières et des fastes de la vie de salon des lettrés grenoblois d'une part, et d'autre part le temps du siècle suivant, moins riche en vie intellectuelle de salons, mais précédant immédiatement l'existence de l'Académie du Concert. Pour Médavy, les pratiques domestiques et musicales ont pu changer dans l'élite grenobloise. Cependant il n'apparaît pas de contrats passés entre des violonistes de la ville et le comte de Médavy.

La lecture attentive des informations attestant ces mises à disposition d'une bande de violons devrait aider à comprendre la relation qui organise le service musical rendu. Qu'observe-t-on lors de la mobilisation des bandes dites « de M^{gr} le duc » ou de « M. le comte » ? Un premier exemple concerne la réunion de la « bande de M^{gr} le Connétable » en 1622³⁹⁶ :

Dépenses pour l'Entrée du Roi Louis XIII dans la ville –

1621-1622 – Comptes des deniers communs – (...) aux violons et autres musiciens « de la grande bande de Mgr le Connétable », 12 livres à chacun, « outre les escherpes que leur avoit été donné par ladite ville »

Un second exemple, une autre appellation, mais une même procédure, interviennent à propos du gouverneur, le comte de Sault, en 1628³⁹⁷ :

[1628 : Réjouissances en l'honneur de la prise de La Rochelle]

1627-1629 - Comptes des deniers communs et d'octroi –

1628 - (...) Aux violons de la bande du Comte de Sault, qui ont joué pendant le feu de joie allumé en l'honneur de la prise de La Rochelle, 22 l. 10 s. ; aux musiciens de N.-D., pour le même motif, 22 l. 10 s.

Dans ces deux cas, c'est la municipalité qui paye la prestation de la bande ; pas le Connétable, ni le gouverneur. Mais cela ne prouve sans doute rien. Le gouverneur ou le lieutenant général ont assez de pouvoir pour ordonner aux consuls de payer sur les deniers publics un groupe de musiciens qu'ils auraient engagé, comme ils payent aussi les musiciens de Notre-Dame.

Pourtant, lorsque Charles de Créquy, duc de Lesdiguières, a besoin en 1630 de professionnels du spectacle ou d'un professeur de danse, l'information est relatée dans cet exemple avec ce commentaire suggérant encore cette « à disposition » d'un musicien³⁹⁸ :

Deux contrats²¹ montrent qu'ils avaient à leur disposition en 1630, un « feseur de feux d'artifices » attiré, Louis Beaugard (...); d'autre part le second contrat indique que les ducs avaient à leur disposition un « joyeur d'instruments » auvergnat, Léon Reymond dit La Violette qui, avec ses musiciens, devait divertir les ducs et apprendre « à danser aux pages de Mgr Desdiguières ».

21. Maignien *op. cit.*, p. 25, 36 et 287 (Les artistes grenoblois)

Or les services du maître à danser sont précisément décrits dans la source première comme un paiement ponctuel pour service fait³⁹⁹ :

Reymond dit La Violette (Léon), « joyeur d'instrument » (...) Le 1er août 1630, il avait reçu la somme de 18 livres « pour

395 Testament de Paule-Françoise-Marguerite de Gondy, duchesse de Lesdiguières et de Retz, veuve de François-Emmanuel de Bonne de Créqui [† 1681], duc de Lesdiguières, gouverneur du Dauphiné, demeurant en son hôtel à Paris, rue de la Cerisaie. (...) (4 septembre 1714).

AMG, ISAP, DD 101, 1499-1754 – Hôtel de Ville, fol. 224, p. 67.

396 AMG, ISAP, CC 753, p. 161.

397 AMG, ISAP, CC 768, p. 170. Cf. aussi : AMG : BB 95, ff° 112v°, 113r°, CC 768 ff° 21 & 96v°.

398 Monique Briselet, *L'Hôtel des Ducs de Lesdiguières...*, *op. cit.*

399 Maignien, *Les artistes...*, *op. cit.*, p. 287.

payement d'avoir montré un moys a dancier aux pages de M^{br} Desdiguières »¹.

1. Comptes de M^{br} Lesdiguières, n° 170. Bibl. de Grenoble, R. 6150.

Un autre exemple est fréquemment mis en avant, qui reproduit la formule ambiguë « avait à sa disposition ». En 1708, le comte de Médavy avait chaque jour de la musique en son domicile. Le fait semble incontestable, confirmée en 1721 par une lettre privée du marquis de Grammont à celui de Valbonnais⁴⁰⁰ :

Au milieu de ces craintes nos dames demandent, tous les jours, des bals, et M. le comte de Médavy a, chez lui, de la musique presque tous les jours. (...). »

Cette musique chez Médavy est jouée par qui ? L'idée et la formulation de départ pour répondre à cette question semblent venir de Louis Royer qui l'a écrit en 1937 dans la *Revue des cours et conférences*, sans que cette revue lui laisse une place pour citer ses sources⁴⁰¹ :

Médavy entretenait, pour ses fêtes et pour les plaisirs de la société, une troupe de musiciens ; enfin il avait aussi un poète attaché à sa personne. Le nom de ce disciple d'Apollon n'est pas à vrai dire très illustre ; il s'appelait Clément (...).

Depuis lors, la plupart des historiens, dans des ouvrages dont, certes, le fil conducteur premier n'est pas la vie musicale, reprennent peu ou prou cette formulation⁴⁰².

Si une archive comptable ou un contrat confirmait ce « avait à sa disposition », il n'y aurait pas de doute. Or – c'est la faiblesse de cette investigation – tout un pan de l'organisation de la vie musicale et du fonctionnement de ces bandes nous échappe. Quand les joueurs de violons agissent pour le pouvoir municipal, il en reste des traces sous forme de rémunérations, mais pour toutes les occasions où ils se rendent dans une belle demeure pour y animer un bal ou accompagner un ballet, il faudrait pouvoir analyser un ensemble de comptabilités de grands personnages de Grenoble – quand elles existent – pour en avoir la trace, comme, par exemple, pour cette circonstance⁴⁰³ :

[Réjouissances à Grenoble en l'honneur du mariage du marquis de Sassenage avec Mlle de St André]

Après le repas, Mr de St André y ayant fait venir la bande de violons de Grenoble, (...)

En l'absence de sources à l'appui de cette possibilité d'une troupe de musiciens attachée à une *maison*, nous ferons donc l'hypothèse contraire que les contemporains – leur expression choisie revient dans les sources – désignaient une bande comme *la bande du comte X, ou celle du duc Y*, non par soucis d'exactitude statutaire ou juridique, mais par commodité descriptive, comme formule d'usage parce que cette bande était fréquemment en affaire avec ce prince ; éventuellement même pour la distinguer de l'autre bande, quand Grenoble connaissait deux *bandes de violons* en simultané.

D'autant que ces mêmes bandes de violons servaient aussi et en même temps les particuliers – comme le marquis de Sassenage – et le consulat pour animer les réjouissances civiques.

La municipalité disposait-elle de son équipe de musiciens ?

Certaines villes – Toulouse, ou Dijon, ou d'autres – avaient décidé d'offrir un statut particulier à un ensemble de musiciens dont le service leur serait ainsi attaché. À Dijon, il était possible au XVIII^e siècle de devenir musicien pensionné de la ville : une sorte de statut d'employé municipal au salaire modeste, mais un état sans doute doué de quelque lustre, avec de petits avantages complémentaires et, à la base, une situation garantissant un revenu⁴⁰⁴ :

L'ambition, pour chacun, était d'obtenir le titre de musicien pensionné de la Ville. À celui-ci s'attachait de nombreux avantages : une pension, modique, puisqu'elle restera de nombreuses années fixée à trente livres par an, des exemptions d'impôts, et la faveur d'habiter au Logis du Roi, rue Saint-Étienne.

⁴⁰⁰ Charles Freynet, « Correspondance inédite des Marquis de Valbonnais... », *op. cit.*, p. 241-276.

⁴⁰¹ Louis Royer, « La société grenobloise au XVIII^e siècle d'après les militaires qui y ont séjourné », *Revue des cours et conférences*, 2^e série, t. 38, 1937, p. 593.

⁴⁰² Deux exemples seulement :

René Favier, *Les villes du Dauphiné...*, *op. cit.*, p. 327.

Pierre Monnier et Jean Sgard, *Les Plaisirs de La Tronche...*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁰³ *Mémoires de Le Clair...*, *op. cit.*, p. 205-207.

⁴⁰⁴ Joëlle-Elmyre Doussot, *Musique et société à Dijon...*, *op. cit.*, p. 135.

Rien dans les archives grenobloises ne laisse envisager une institution de la sorte en faveur des musiciens. Cependant, les autorités municipales disposaient-elles de leur propre « bande de violons », bande liée à la municipalité par une relation particulière ? Nous retrouvons la même question et les mêmes ambiguïtés langagières que pour les ducs et gouverneurs⁴⁰⁵ :

En 1647, François Reymond La Violette est qualifié de « M^e joueur d'instrumens en la grand bande des violons de Grenoble »

Les expressions du type « la bande des violons de Grenoble » reviennent plusieurs fois dans les sources. Nous préférons rejeter, en l'état des informations, l'interprétation au premier degré de ces termes, qui en ferait une *bande municipale*. Le consulat pouvait avoir une relation de commandement, ou de relation fidèle, avec tel responsable d'une bande de violons, sans que pour autant, il ne s'agisse d'autre chose que de passer, à chaque besoin ponctuel, un accord tacite avec le musicien responsable, pour finir par le payer, lui et son groupe, au service fait, comme en ces exemples⁴⁰⁶ :

[1610 – sacre de Louis XIII]

À Raye l'Auvergnat, François le violon et leurs compagnons, 13 livres pour « la peine par eux prinse au Te Deum fait ez églizes de ceste ville au sacre et advènement du Roy Loys treiziesme, roy de France et de Navarre »

1642-1652 – Délibérations consulaires –

(...) MM. Lavet et Pastor, « chantres musiciens », et La Violette, joueur de violon, sont convoqués pour se trouver avec leurs compagnons à la Porte de France pour la réception du M. le duc (8 nov.).

1672-1704 – Comptes du Drac –

1682 – (...) Au Sr La Bruyère, 66 l., « pour avoir joué du violon avec ses camarades pendant trois jours, aux réjouissances qui ont esté faites au sujet de la naissance de Mgr le duc de Bourgogne ».

Mobilisation conjointe d'une *bande* et de musiciens d'Église

Nous avons observé que, parfois, des musiciens indépendants venaient en renfort des psaltes pour donner l'éclat nécessaire aux nombreux *Te Deum*. Il arrive aussi que des musiciens d'Église ou des chantres soient mis à contribution, en compagnie d'une bande de violons, pour l'animation d'une pompe municipale dans l'espace public, peut-être pour renforcer la partie chantée d'une prestation musicale.

En 1628, il apparaît que les musiciens de Notre-Dame ont contribué à la musique donnée en ville, autour du feu de joie, chantant peut-être accompagnés par la bande de violons⁴⁰⁷ :

Victoire du Roy en l'Isle de Ré : prise de La Rochelle

1627-1629 – Comptes des deniers communs et d'octroi –

(...) Aux violons de la bande du Comte de Sault, qui ont joué pendant le feu de joie allumé en l'honneur de la prise de La Rochelle, 22 l. 10 s. ; aux musiciens de N.-D., pour le même motif, 22 l. 10 s.

En 1642, il semble aussi que les deux types de musiciens soient unis pour une même musique⁴⁰⁸ :

1642-1652 – Délibérations consulaires –

(...) MM. Lavet et Pastor, « chantres musiciens », et La Violette, joueur de violon, sont convoqués pour se trouver avec leurs compagnons à la Porte de France pour la réception du M. le duc (8 nov.).

Ces exemples sont minoritaires parmi les réjouissances connues, mais ils apportent une dimension musicale nouvelle : les musiques animant ces fêtes pouvaient donc n'être pas seulement instrumentales, mais aussi donner une place au chant, en faisant appel aux chantres de églises.

Globalement, concernant le fonctionnement des bandes de violons à Grenoble, l'hypothèse la plus vraisemblable est donc qu'à chaque fois que des bandes de violons fournissent leurs prestations, leur employeur, privé ou public, après avoir fait appel à elles, les rémunère ponctuellement pour un service fait, dans une relation contractuelle avec des professionnels indépendants.

⁴⁰⁵ Maignien, *Les Artistes...*, op. cit., p. 287. [Maignien ne donne pas la source].

⁴⁰⁶ AMG, ISAP, BB 108, p.148 ; CC 736, p. 154 ; CC 1203, p. 359.

⁴⁰⁷ AMG, ISAP, CC 768, p. 170. Cf. aussi : AMG : BB 95, ff° 112v°, 113r°, CC 768 ff° 21 & 96v°.

⁴⁰⁸ AMG, ISAP, BB 108, p.148.

Les revenus des joueurs d'instruments et maîtres à danser

Les contrats individuels et collectifs

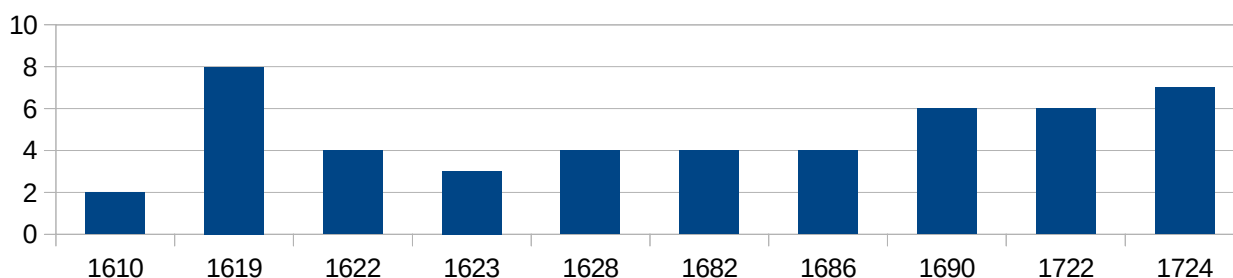
Pour ces musiciens grenoblois, bien rares sont les occasions de connaître le revenu que leur procurent des activités individuelles.

L'unique contrat connu ne concerne pas un apprentissage habituel, d'un jeune auprès d'un maître, mais apparemment la formation d'un adulte. Le contrat de juillet 1609 conclu pour que le « violon » Jean Eyraud apprenne « à jouer au violon, de tout son pouvoir » à Michel Bonnet, de Lans, lui rapportera « 3 livres et 4 sous ». Petite somme, semble-t-il, quand il s'agit d'une formation complète ; il faut sûrement comprendre trois livres par mois⁴⁰⁹.

Moins rares, mais insuffisantes pour affiner une évolution dans le siècle, quelques 13 rémunérations de bandes de violons sont connues, mais avec des données partielles qui en réduisent la portée. Telles quelles, ces informations permettent une première approche des revenus des musiciens.

Rémunération des joueurs d'instruments « en bande »

en livres, par jour et par joueur



Une seule donnée est complète et précise, et cette source donne curieusement la rémunération la plus forte de la série reconstituée. En 1619, pour l'entrée de la princesse Christine de Savoie, chaque violon reçoit environ huit livres par jour⁴¹⁰ :

1619 – Compte des deniers communs –

(...) « mandat de six écus à chacun des sept violons qui ont joué les trois jours du passage de la princesse »

En 1622, pour l'entrée de Louis XIII dans la ville, on connaît aussi la rémunération de chaque musicien – 12 livres –, mais s'il est certain que le roi est resté trois jours et est passé par Vizille, il est seulement probable que les joueurs aient été payés pour un service de trois journées⁴¹¹ :

1621 – 1622 – Comptes des deniers communs –

(...) aux violons et autres musiciens « de la grande bande de Mgr le Connétable », 12 livres à chacun, « outre les escherpes que leur avoit été donné par ladictte ville »

Pour le reste de la série, seule la somme payée à la *bande* est connue, pendant que l'effectif du groupe est seulement évalué. Il est tant de *si* dans cet essai de calcul des sommes perçues, que le renoncement fait aux précisions décimales ne peut guère en aggraver l'approximation. Mais comme 1619 – seule donnée fiable – indique finalement la plus forte rémunération individuelle du siècle, les évaluations opérées ici pour les autres années ne risquent guère d'être surévaluées. Une idée pourrait germer : et si c'était huit livres le paiement standard à la journée du musicien grenoblois ? Il faudrait alors modifier l'estimation des effectifs ; il faudrait ramener l'estimation faite de *bandes* de six

⁴⁰⁹ Maignien, *Les artistes...*, *op. cit.* ; Min. de Me Albrand, f° 270.

⁴¹⁰ AMG, ISAP, CC 748, p. 160.

⁴¹¹ AMG, ISAP, CC 753, p. 161.

joueurs touchant quatre livres, et dont la rémunération est connue, à un effectif de trois joueurs pour qu'ils obtiennent huit livres chacun. Pourtant, la description nominale et le décompte des participants de quelques bandes interdisent d'imaginer un groupe si petit comme une régularité. Si fragile qu'elle soit, cette reconstruction paraît mettre en évidence une tradition de rémunération individuelle de quatre livres par service journalier, avec peut-être une hausse du tarif à l'aube d'un XVIII^e siècle connaissant une inflation des prix.

Précisons qu'en 1610, le service de deux livres couvre seulement l'accompagnement du *Te Deum*, alors que les services classiques incluent souvent l'accompagnement des déambulations, des feux de joie et la tenue – parfois toute la nuit – du bal conclusif, faisant pour les joueurs de violons ou hautbois une fort longue journée de travail. Quand la rémunération des tambours est indiquée en 1690, elle est de trois livres. Aux fêtes de l'arquebuse, donc pour un service plus modeste, où sont actifs quelques hautbois et tambours – peut-être six de chaque instrument ? –, les gages individuels seraient de une livre en 1682 comme en 1726. Le tambour touche à ces deux fêtes autant que le hautbois, ce qui doit rendre prudent à envisager des différences de prestige ou de niveau musical entre ces familles d'instruments.

À l'exception de 1612 et 1623, le système général de l'engagement des bandes est illustré par le fait que la majorité des archives ne mentionnent qu'un ou deux noms de musiciens responsables du groupe. C'est à ce responsable que la somme due est portée en dépense dans les comptes municipaux, puis versée à l'intéressé. Cette méthode administrative nous permet par conséquent de connaître les noms des musiciens qui sont à l'initiative de la formation des *bandes*.

Tableau 14 : Les principaux membres fondateurs de bandes de violons

musiciens classé chronologiquement	durée d'implication dans des bandes en années	nombre de participations à une bande
François CHAPATY	18	4
Mathieu LEBAS dit LAYE	16	4
Antoine VIAL	24	7
Servin BERNARD-BARET	13	9
François REYMOND LA VIOLETTE	25	5
Mongin ROUYER	5	3
Jean TABOURIN	2	2
Michel CHAPATY (CHAPPY)	6	6
Jean ROMEYER	6	6
Gilibert VIAL	6	6
Pierre VIAL	25	10
Thomas LEBAS dit LAYE	25	3
Pierre GUYARD	2	2
Charles BOURDARIAT	2	2

Ayant éliminé les joueurs d'instruments n'ayant participé, en 1590 et 1730, qu'à une seule bande, le tableau ci-dessus représente la participation plus ou moins durable et plus ou moins intense des

joueurs aux bandes de violons. Ils sont le plus souvent à l'initiative de la création de plusieurs bandes, mais peuvent d'autres fois en être de simples membres. Naturellement, des participations à des bandes ont eu lieu qui nous échappent. La période ainsi couverte par ces acteurs des bandes concerne la plage 1606-1654. Après cette date, les membres de bandes connus ne le sont qu'une fois. Ce qui illustre l'observation déjà faite d'une moindre identification des membres des bandes au second XVII^e siècle.

Le partage du revenu du groupe est-il égalitaire, comme en d'autres villes ? Cette réalité aussi nous échappe. Si aucun des rares contrats n'infirme l'hypothèse égalitaire, c'est un seul d'entre eux, celui de 1636, qui va explicitement dans ce sens ; ce qui est loin d'en faire une preuve⁴¹² :

Hugon (Jacques), « M^e joueur d'instruments », fils de David, s'associe, le 10 octobre 1636, avec Pierre Vial et Thomas le Bas, M^{es} joueurs d'instruments, « scavoir : pour jouer ensemble du violon et autres instruments depuis la Toussaint prochain venant jusques au mercredi des cendres de l'année 1637, et se partageront tous trois esgalement ce qu'ilz gagneront » ; l'acte fut passé en rue Très-Cloîtres, dans la boutique de M^e David Hugon.

Il faudrait examiner les contrats dans les archives notariales pour en avoir confirmation.

Les revenus révélés par les sources fiscales.

Pour la récente *capitation* – impôt visant à combler le manque de finances de l'État dû à la fin de la guerre de la Ligue d'Augsbourg (1688-1697) et au grand hiver de 1694 –, les musiciens semblent voués à l'invisibilité, si l'on en croit l'analyse des 22 classes qui constituent le *Tarif* de la première capitation⁴¹³ de 1695-1696, réalisée par Michel Vergé-Franceschi⁴¹⁴. En effet, ce tarif décrit minutieusement chaque métier. En sont exclus – outre le clergé, dispensé – vagabonds, mendiants, prostituées, lavandières, brassiers, manouvriers, ménagers, métayers. Le tarif opère un regroupement par milieux sociaux, par niveau d'imposition : 600 « états » sont présents dans ces 22 « classes ». Document fiscal, il est document social, où chacun est décrit par son statut professionnel et non par son statut personnel.

La « Classe XXII. Les petites gens imposé à 1 livre » inclut : trompettes, timbaliers, tambours et fifres de la musique militaire ; mais point de musiciens indépendants prévus dans aucune classe⁴¹⁵.

Néanmoins, dans le Tarif, pas de maîtres d'école, de sage-femmes, de marguilliers, d'artistes, d'écrivains, d'académiciens, d'historiographes du roi, de premiers peintres, de musiciens, dont les « 24 violons du roi », créés par Louis XIII en 1626.

De ces documents fiscaux, les musiciens peuvent en outre sembler absents s'ils affichent un autre métier, ou bien sont déclarés comme « journaliers » et en ce cas non étiquetés « musiciens », mais portant la mention « pauvre, néant ».

À Grenoble, le rôle de la capitation de 1739 n'est pas dénué de musiciens, même si en cela le *Tarif* de 1695 semble assoupli : nous y trouvons 8 musiciens, joueurs d'instruments, ou maîtres à danser. Ceux qui ont quelques revenus sont imposés au niveau de 2 ou 3 livres. Mais Berurier, le tambour, est déclaré « pauvre » et non imposable. Le seul musicien d'Église, l'organiste Louis Debatz – déjà actif au début du XVIII^e siècle – est capité pour 6 livres et affiche donc un revenu 2 à 3 fois supérieur à celui des 6 musiciens indépendants, si les agents de la capitation l'ont bien estimé⁴¹⁶.

Pour le XVII^e siècle et jusqu'en 1730, quelques éléments ont été notés par A. Prudhomme dans ses *Inventaires sommaires*. À partir de 1679 et jusqu'en 1726, 14 mentions de musiciens – concernant 13 personnes – sont notées à partir de sources fiscales. Pour 3 seulement, figure le montant de leur capitation.

⁴¹² Maignien, *Les artistes...*, *op. cit.* ; Min. de M^e Reverdy.

⁴¹³ Le Tarif avait été publié par : François Bluche et Jean-François Solnon, *La Véritable Hiérarchie Sociale de l'ancienne France. Le tarif de la première capitation (1695)*, Genève, Droz 1983.

⁴¹⁴ Michel Vergé-Franceschi, *La société française au XVII^e siècle*, Saint-Amand-Montrond, Fayard, 2006.

⁴¹⁵ *Id.*, p. 417.

⁴¹⁶ ADI 2C 510, rôle de la capitation de 1739, n° 26, 2782, 849, 1029, 582, 772, 1382, 1206.

Tableau 15 : 3 musiciens imposés pour la capitation

Identité	Fiscalité	Année	Montant en livres	Sources
JOLY GAUTIER	Y figurent : dans la rue Saint-Louis, (...) JOLY GAUTIER, joueur d'instruments, 7 livres	1715	7	AMG, ISAP, CC 279 – 1715-1716, Rôles de la capitation (brouillards).
Antoine MONDON II	Y figurent (...) dans la rue Saint-Jacques, MOUDON, joueur d'instruments, 15 livres	1716	15	AMG, ISAP, CC 280 : 1716 – Rôles de la capitation.
Jean-Baptiste ESCOFFIER	y figurent (...) dans la rue Pertuisière (...) ESCOFFIER, joueur d'instruments, 4 livres	1721	4	AMG, ISAP, CC 286 : 1721 - Rôles de la capitation.

Mondon, ou Moudon, fait partie des musiciens dont l'identité est difficile à délimiter, mais il doit être cet Antoine Mondon à la fois menuisier, maître tourneur, faiseur d'instruments, joueur de haut-bois et conducteur d'une *bande* de joueurs. Escoffier est à la fois faiseur d'instruments – probablement facteur d'orgues – et organiste. De Joly Gautier, il n'est pas d'autre trace.

De 1586 à 1678, Prudhomme n'a relevé aucun musicien figurant dans les rôles des tailles. Pourtant, il en a soigneusement noté 4 en 1585, puis 8 de 1679 à 1725. On ne peut exclure qu'il n'en ait pas aperçu dans ce grand intervalle. Mais pour lever ce doute et avancer dans la connaissance fiscale des revenus des musiciens au XVII^e siècle, l'investigation reste à mener pour les tailles royales et négociées.

Cadre de vie & possession de matériels pour la musique

Quels étaient les instruments et les éventuels livres de musique possédés par les joueurs d'instruments de Grenoble ? L'univers matériel de ces musiciens est méconnu, sauf – fort tardivement pour la période étudiée – celui révélé par un unique inventaire après décès. Un musicien originaire d'Avignon, figurant en 1710 au *Rôle de la taille royale* dans la rue du Pont-Saint-Jayme, André La Bruyère, décède en 1713 : « le sieur La Bruyère maître de danse et joueur de violon de cette ville », décédé dans une chambre de la maison appartenant à la Duchesse de Lesdiguières, sans parents à Grenoble, laisse quelques biens, et peut-être une succession compliquée du fait de son origine avignonnaise⁴¹⁷ :

Tableau 16 : André La Bruyère – inventaire après décès, 1713

« dans la chambre, un bois de lit de noyer une table de bois de noyer ronde et mi-usée deux chaises de bois de noyer mi-usées trois matelas de laine une couverture de laine verte	deux draps de toile un traversier de plumes un miroir et son cadre de bois une poêle à frire une bassinoire de cuivre un vieux manteau de drap noir rompu	deux vestes de drap deux chapeaux de laine forts usés trois vieilles perruques trois vieilles cravattes deux chemises de toile des bas de laine »
---	--	--

Cet inventaire réalisé en deux temps – mai et juillet 1713 – nous offre trois éclairages précieux. D'abord, les meubles et vêtements constituant son cadre de vie. Le deuxième éclairage concerne ses revenus : son métier lui a permis de faire quelques économies, puisqu'il laisse plus de 120 livres dans un coffre :

Il portait les clefs d'un petit coffre de noyer où étaient trente écus de cinq livres pièce et dix sept pièces de dix liards avec plusieurs papiers et effets.

Enfin, nous trouvons ici une trace de la pratique de son métier et de ses instruments de travail. Il détient en effet plusieurs instruments à cordes :

⁴¹⁷ ADI 13 B 496 ; à partir de : Evelyne Camara et Sophie Malavieille, *Répertoire numérique détaillé de la sous-série 13 B (Fonds des cours communes de Grenoble et de Vienne)*, Grenoble, Archives Départementales, 1989.

trois violons et un poche et un seul archet ; une basse de viole avec son archet.

Le *poche* – petit violon – va de soi ; c'est l'instrument d'enseignement du maître à danser. Avec la possession d'instruments de tessiture et de familles différentes, nous trouvons une confirmation de la polyvalence instrumentale de ces musiciens. Les termes choisis, qui ne sont certes pas le fait d'un musicien, mentionnent néanmoins une *basse de viole*, instrument principal de la famille des *violes de gambe*, à 6 cordes. Il est imaginable qu'il ait détenu plusieurs violons parce que l'un serait un *violon* à 4 cordes, et l'autre un *dessus de viole*. La possession de tant d'instruments différents semble indiquer que La Bruyère pratiquait encore la double activité de maître de musique et de danse, malgré la tendance à la spécialisation de ces métiers.

Mais il n'est pas question de livres, ni de musique notée, dans l'inventaire de ce musicien.

De livres achetés par les musiciens de Grenoble, il n'en n'est pas question non plus dans la liste des acheteurs de livres établie par Martin et Lecoq⁴¹⁸. Ces derniers précisent la restriction sociale des groupes d'acheteurs du libraire : les liseurs viennent en majorité des cours de justice, de l'aristocratie, et nombre d'entre eux sont avocats.

Bien peu d'artisans ou de marchands achètent en revanche des livres chez Nicolas. De plus, ceux qui le font, semblent souvent exécuter (...) des commandes qui leur ont été passées (...).

Les musiciens indépendants dans la société grenobloise

Habitat : l'impossible localisation

En terme d'habitat, la particularité de Grenoble – une seule paroisse *intra muros* jusqu'en 1697 – empêche de trouver dans les registres paroissiaux d'autres précisions qu'un domicile à Grenoble et donc en la paroisse Saint-Hugues & Saint-Jean, ou *extra muros* en la paroisse de Saint-Laurent ou bien de quelques localités proches, de Saint-Ferjus à Moirans. Rares sont ces cas : il n'y a guère que l'organiste de Saint-Laurent qui est déclaré demeurer en cette paroisse. Tous les autres seraient donc des habitants de Grenoble.

La ville de Grenoble fournit-elle une indication de regroupement de métier dans l'une de ses rues ? Je n'ai pas vu de *rue des Ménestriers* ni de *rue aux Jongleurs*, comme en ont eu bien des villes quand le regroupement en corporation de leurs musiciens – ce que Grenoble ne connaissait pas – trouvait un prolongement dans leur regroupement dans une rue portant le nom de leur profession.

Appartenances religieuses

Avec l'ouvrage *Mémoires de Le Clair*, grâce au zèle de l'aide-major, nous disposons d'une liste de 1686 avec les noms et états des convertis, avec une appréciation de leur sincérité religieuse. Trouvons-nous des musiciens parmi cette liste des *méchants huguenots* ?

Si l'on exclut les gentilshommes et les officiers du Parlement, les *Avocats*, *Procureurs*, *Notaires*, *Dames*, Le Clair cite environ 110 noms au chapitre *Bourgeoisie*, 110 personnes classées par rue. On y trouve nombre d'états ou professions, dont teinturier, commis, homme d'affaires, *masson*, tapisserie, menuisier, *conroyeur*, etc., mais point de musicien⁴¹⁹.

Les sources mises en œuvre ne donnent pas d'indication sur la religion de ces musiciens. Il est cependant un cas intermédiaire où un joueur d'instruments – dont on ne sait la religion – a épousé une Claudine membre d'une famille huguenote. C'est François Reymond La Violette qui épouse vers 1620 Claudine Maillenc, d'une famille de plusieurs peintres-vitriers et aussi protestants⁴²⁰.

Les musiciens grenoblois étaient-ils tous de *bons catholiques* ?

⁴¹⁸ Henri-Jean Martin et Micheline Lecoq, *Livres et lecteurs à Grenoble...*, *op. cit.*, p. 102.

⁴¹⁹ Antoine Le Clair, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 264-292.

⁴²⁰ Maignien, *Les artistes...*, *op. cit.*, p. 287.

Ascendants et descendants : musiciens ou autres métiers ?

La profession des ascendants et descendants n'est pas systématiquement indiquée dans les actes de mariages, baptêmes ou enterrements, même quand les registres paroissiaux nomment la parentèle. Il n'est que 39 informations – ce qui fait bien moins de 39 individus – pour nous renseigner sur le métier exercé par le père ou par les fils des joueurs d'instruments et des maîtres à danser grenoblois.

Tableau 17 : Profession connue des pères ou des fils des musiciens

musicien ayant un		lieu	
père musicien	14	à Grenoble	10
		autre lieu	4
père non musicien	3	à Grenoble	1
		autre lieu	2
fils musicien	16	à Grenoble	13
		autre lieu	3
fils non musicien	6	à Grenoble	5
		autre lieu	1

Quand l'information surgit de la documentation, la continuité d'une génération à l'autre dans le métier de la musique l'emporte largement sur la rupture. Gardons-nous d'extrapoler avec un si faible échantillon, d'autant que ces informations concernent en bonne partie des dynasties de musiciens remarquées à Grenoble, par définition stables dans le métier.

Mariages des musiciens

Les 42 mariages ou remariages connus renseignent à peine 40 % des professionnels identifiés de la musique, laissant le statut matrimonial des autres 60 % inconnu. Plus ennuyeux : il est rare que le métier ou l'état du père de l'épousée soit connu. Pour finir, aucun contrat de mariage n'est signalé.

Dans ces mariages de musiciens, 3 beaux-pères sont *joueurs d'instruments*, 1 est *menuisier* et 1 *commis au greffe du Parlement*. Deux autres mariages sortent du lot, quand ils font entrer un jeune musicien dans une famille noble⁴²¹. Nicolas Dizart, « faiseur d'instruments de musique de la ville de Paris, habitant à Grenoble dès longues années », épouse le 26 avril 1645 Catherine Gras, *fille de noble Michel Gras de La Motte*. Et Michel Dial, maître à danser, se marie en 1706 avec Marianne du Vache, *fille naturelle de feu noble Aymon du Vache*, conseiller au Parlement.

Quand un musicien marie sa fille, le métier du gendre est encore moins bien connu : 2 filles de musiciens sont mariées à des joueurs d'instruments de Grenoble, 1 autre à un Dauphinois de profession inconnue, et enfin 1 fille de musicien grenoblois épouse en 1745 un maître de musique de Paris.

Témoins ou parrains : éléments de sociabilité

Tableau 18 : Musiciens témoins ou parrains pour un autre musicien

année	circonstances	témoin ou parrain
1612	mariage d'Antoine VIAL, joueur d'instruments	en présence de François CHAPATZ, Mathieu LE BAS dit MONGE, DAZIÉ et de Léon REYMOND dit LA VIOLETTE, tous joueurs d'instruments de la grande bande des violons audit Grenoble

421 AMG, ISAP, GG 46, GG 98.

1620	mariage de François FARINEL & Anne CHAPATY	témoin : Antoine LAVET, maître de musique à la cathédrale
1628	FAURIEL, joueur d'instruments, se marie	Témoin : Antoine LAVET, l'organiste
1639	mariage de Michel GAVIOT, joueur d'instruments	témoin de l'acte de son mariage, Antoine BAZIN, joueur d'instruments, son ami
1646	baptême de Clauda, fille de Robert FARINEL, musicien de son Altesse Royale, et de Charlotte REYMOND	Parrain : Antoine LAVET, prêtre, musicien attaché à la cathédrale
1712	mariage de Louis-Charles DENIBAT, M ^e joueur d'instruments	témoin : l'organiste de Notre-Dame Louis DEBATZ

Les musiciens indépendants, dont ceux des *bandes*, sont liés par des témoignages réciproques notamment lors de leurs mariages. Ils ne sont pas pour autant coupés des musiciens d'Église puisque maîtres de musique ou organistes de Notre-Dame ou de Saint-André se trouvent témoins à leur mariages. Antoine Lavet, maître de psaltes et prêtre, d'une grande longévité et issu de la même immigration auvergnate que les Reymond et les Farinel, a manifestement conservé avec eux des liens étroits, sans négliger de témoigner pour d'autres musiciens.

Tableau 19 : Musiciens témoins ou parrains pour un habitant hors de la musique

année	témoin ou parrain	circonstance
1587	Antoine FUSIER, trompette de Grenoble	parrain au baptême de Clauda LE ROY, fille de Jacques, M ^e orfèvre
1654	Claude PELLOT, maître de musique	témoin en testament de François BOMPAR, novice au couvent des Capucins
1656	Pierre GUYARD, tisserand et joueur de violon	présent au testament de Charles JOUVEN, M ^e maçon
1681	André LA BRUYÈRE II, maître de musique & de danse	témoin au testament d'Alphonse de LA BAUME-PLUVINEL
1690	Michel FARINEL, musicien	témoin de l'acte de baptême de Suzanne REYMOND, fille de Charles, avocat ; il signe FARINELLY [ce Charles Reymond est issu d'une lignée de musiciens grenoblois]
1695	André BONAUD, faiseur d'instruments	témoin au mariage d'André ANGOUMOIS, M ^e arquebusier
1698	André VILLEMONT, maître à danser	témoin au mariage de François BONNAUD, peintre

La palette des relations avec d'autres métiers est vaste, mais aucune répétition ne vient suggérer de relations privilégiées avec un groupe particulier. Avec ces quelques cas, il faut noter qu'on ne voit guère de musicien se faisant témoin d'un habitant d'origine plus modeste que lui.

André Angoumois est maître en son art, arquebusier, comme son père Esaie, maître arquebusier aussi et de surcroît protestant avant d'abjurer sans doute après 1685 : est-il d'un niveau social proche de celui d'André Bonaud, faiseur d'instruments dont on ne sait rien de plus ? Le peintre François Bonnaud – quasi homonyme d'André, mais sans lien semble-t-il – fils d'orfèvre de Rennes, époux de la fille d'un bourgeois de Saint-Vérand, n'est pas non plus d'une condition inférieure à celle d'un maître à danser. Le maître maçon Charles Jouven teste en 1656, signe qu'il n'est pas sans biens. L'avocat Reymond est de la famille, pour Michel Farinel, dont le père a épousé une Charlotte Reymond. Mais ayant été témoins aussi d'un orfèvre, d'un futur moine, sans parler du La Baume-Pluvinel, ils semblent constituer des relations sociales au moins équivalentes et parfois avantageuses pour ces musiciens.

Tableau 20 : Habitants hors de la musique présents pour une famille de musicien

année	marraine, parrain ou témoin	circonstances
1616	marraine : Marguerite de SASSENAGE	au baptême Marguerite, fille de Mathieu LEBAS dit LAYE, joueur d'instruments, organisateur de Bandes de violons
1626	Josué BARBIER, avocat	parrain de Josué, fils du musicien Mathieu GUINOT
1658	Louis MONTEIL, receveur des tailles en l'élection de Valence	parrain au baptême de Madeleine II, fille de Robert FARINEL, musicien, et de Charlotte REYMOND

Est-il possible que les quelques surprenantes relations observées en ces baptêmes, mettant en contact de modestes musiciens et danseurs avec des membres de l'aristocratie – de la bonne noblesse de la ville avec les La Baume Pluvinel, ou de plus grande noblesse encore avec les Sassenage –, révèlent des liens au départ professionnels ? André La Bruyère aurait-il donné des leçons de danse ou de musique en la maison d'Alphonse de La Baume-Pluvinel ? Que Marguerite de Sassenage soit marraine d'une fille du joueur d'instruments Mathieu Lebas signifierait-il que ce dernier, peut-être avec sa bande de violons, était fréquemment engagé pour jouer au château des Sassenage ?

Dirigeants de bandes, dynasties familiales et promotion sociale

Animateurs des bandes et dynasties familiales dans la musique

Dans ce monde des musiciens professionnels indépendants, il est deux approches pour identifier les personnalités qui paraissent jouer un rôle plus important que leurs confrères. Avec le critère de l'activité professionnelle, de l'organisation du métier en bandes, nous observons un certain nombre de musiciens qui, plus que les autres, semblent avoir initié ou conduit des bandes. En suivant le critère de la durée, il est notable que se constituent de véritables dynasties familiales de musiciens, qui parfois opèrent des alliances matrimoniales, et pour lesquelles il est possible de suivre les trajectoires professionnelles et sociales.

Il était tentant de reconstituer chacune des bandes attestées, avec le nom de ses participants. Les informations recueillies sont trop lacunaires pour permettre la reconstitution de leur identité dans la durée. Il est impossible également de préciser plus qu'occasionnellement quand existaient simultanément deux bandes à Grenoble.

À défaut, les données disponibles permettent de souligner les noms des musiciens qui reviennent de manière récurrente comme membres ou dirigeants des *bandes de violons*.

Tableau 21 : Les musiciens les plus actifs dans la constitution des bandes de violons

musiciens	nombre d'années de participation ou de direction de bandes	période incluant des associations en bande
François CHAPATY	4	1606 – 1623
Mathieu LEBAS dit LAYE	4	1612 – 1627
Antoine VIAL	7	1612 – 1635
Servin BERNARD-BARET	9	1623 – 1635
François REYMOND LA VIOLETTE	5	1623 – 1647
Pierre VIAL	10	1630 – 1654
Thomas LEBAS dit LAYE	3	1636 – 1661

D'autres musiciens sont associés 6 années de suite dans la même bande de 1630 à 1635, la seule déclarée pour cette durée, mais ils ne sont plus attestés ensuite comme membres d'autres associa-

tions. Il est vraisemblable qu'ils n'en sont pas restés à cette unique pratique de *bande*, mais les preuves manquent.

Tableau 22 : Durée des dynasties de musiciens grenoblois

famille	effectif	nombre de générations	durée estimée d'activité de musicien
LEBAS dit LAYE	2	2	1604 – 1661 : 57 ans
CHAPATY	3	2	1606 – 1637 : 31 ans
REYMOND LA VIOLETTE	4	3	1607 – 1710 : 103 ans
VIAL	4	2	1608 – 1656 : 48 ans
FARINEL	4	2	1615 – 1726 : 111 ans
BERNARD-BARET	3	3	1623 – 1736 : 113 ans
DIAL	3	2	1643 – 1709 : 66 ans

La corrélation entre les musiciens les plus actifs pour travailler en *bandes* et les dynasties grenobloises de joueurs est si forte qu'il n'y a que deux exceptions : les Farinel et les Dial. C'est bien la pratique collective du métier de joueur d'instruments qui paraît la plus fructueuse, ou la plus nécessaire, pour les familles qui demeurent dans le métier de la musique.

Les grands absents des associations en bandes sont les Farinel. François et Robert – la première génération – s'étant principalement investis à Turin ; Michel Farinel, de la seconde génération, menant individuellement une carrière que nous examinerons plus loin. Si la famille Dial ne figure pas parmi les membres les plus actifs des associations, même si Pierre Dial participe à une bande en 1648, c'est qu'ensuite Charles, puis Michel Dial, semblent s'être spécialisés et n'apparaissent que comme *maîtres à danser*.

Le rôle dominant de ces familles dans la continuité du métier de musicien est renforcé par quelques alliances matrimoniales qui unissent les noms les mieux connus⁴²². Un réseau d'alliances se noue entre les Farinel, les Chapaty et les Reymond. François Farinel épouse en 1620 Anne Chapaty, fille de François Chapaty, animateur de 4 bandes de violons : leurs enfants resteront avec leur père faire carrière à Turin. Robert Farinel épouse en 1643 Charlotte Reymond, fille du Reymond La Violette qui anima 5 *bandes* ; de leur union surviendront Michel et Jean-Baptiste Farinel. L'autre alliance notoire unit les Bernard-Baret aux Vial. Servin Bernard-Baret, animateur de 9 bandes, épouse en 1630 Claire, fille de Claude Vial, musicien, et devient ainsi le beau-frère du Pierre Vial qui anima 10 *bandes*.

Quand des enfants de musiciens quittent le métier de la musique

Le métier de musicien peut être abandonné au cours d'une vie, ou à la seconde génération, et même les dynasties finissent par connaître des enfants qui embrassent d'autres professions. Naturellement, le sentiment que le père, musicien membre d'une lignée de musiciens, avait en tête en voyant son fils prendre un autre métier est inconnu. Souvent prévaut comme axiome sociologique la propension à un lent effort d'ascension sociale de génération en génération, pour s'élever dans la société en prestige ou en richesses. Un père peut se réjouir que son fils devienne avocat, mais il se peut aussi qu'un père musicien se désole de voir ses enfants quitter l'état d'artiste. Sans oublier que la majorité des destinées nous échappe, voici quelques exemples avérés de sorties de la musique⁴²³.

Parfois, un départ n'est qu'un saut de génération dans une continuité. Les Bernard-Baret constituent une lignée de musiciens. Servin Bernard-Baret a deux garçons connus. Jérôme sera musicien. L'autre fils, Antoine, non cité musicien, fait probablement un autre métier et épouse Jeanne de Saint-

⁴²² Un tableau des dynasties de musiciens grenoblois liés par des mariages figure en *Annexes*.

⁴²³ Sauf autre indication, pour la destinée des enfants : Maignien, *Les artistes...*, *op. cit.*

Ours : André, leur enfant – petit-fils de Servin – revient dans la tradition familiale et est maître de danse en 1731. Cet André est le dernier maillon connu de la lignée.

Mais de nombreux cas se présentent où l'adoption d'un métier radicalement différent semble une réorientation professionnelle sans retour.

Nicolas Dizart, faiseur d'instruments, verra son fils Lambert (né en 1647) devenir maître vitrier et épouser Anne Ladvoat en 1678.

En 1654 un mariage, sans doute avantageux pour le musicien, est conclu dont les fruits mettront bientôt fin aux 103 années de la dynastie Reymond. Michel Reymond La Violette, fils de François Reymond aussi joueur d'instruments à Grenoble, épouse Sibille Dupiney, fille de feu Gaspard Dupinay, *M^e moulinier de soie* à Lyon. Les deux garçons nés de cette union entreront dans le clergé régulier : François (né en 1665) entrera aux Capucins ; Ennemond (né en 1669) entrera aux Frères prêcheurs en 1693. Il est possible que l'aîné soit ce Charles (né en 1655), devenu ensuite avocat et président en l'Élection de Grenoble⁴²⁴.

Aymar Reymond – dont le lien familial à la dynastie des Reymond reste à démontrer – maître à danser et joueur d'instruments, voit son fils embrasser une carrière de robe : Charles devient avocat au Parlement en 1693 et lieutenant de la Maîtrise des eaux et forêts. La femme épousée par Aymar est inconnue ; elle doit pourtant avoir joué un rôle dans cette brusque ascension sociale.

Le cas d'Antoine Mondon II, maître tourneur et faiseur d'instruments, est original : alors qu'il exerce le double métier du bois et de la musique, il transmet respectivement chacun de ses métiers à ses deux fils connus. Dans sa spécialité, chacun est voué à l'excellence : Jacques deviendra « maître menuisier chez le roy du Dannemarc » en 1711 ; François sera maître de musique à Chambéry.

Charles Dial, maître à danser, ne transmet pas son métier à son fils Étienne qui deviendra maître gantier en 1723.

Maître vitrier, maître menuisier et maître gantier du côté des arts et métiers, et pour la robe et la bure, deux avocats, et deux entrées en monastère : telles sont les destinées visibles des enfants de musiciens qui adoptent un autre état. Ignorant ce que gagnaient les pères et ce que gagneront ces fils, la prudence est de mise, mais il semble que dans ces quelques cas, tant pour le prestige social que pour le revenu escompté, il s'agisse bien d'une élévation sociale de ces enfants de musiciens.

Joueurs et compositeurs : le cas particulier des Farinel

À part Guillaume Bouzignac et Annibal Gantez, peut-être aussi Louis Seigneuret, ils ne sont pas si nombreux, ces musiciens du XVII^e siècle ayant exercé à Grenoble, à avoir brillé d'une renommée dépassant les limites du Dauphiné. C'est pourtant le cas des Farinel qui forment une famille de musiciens professionnels et qui ont au départ pratiqué leur art en Savoie et à Grenoble. Les deux plus connus sont les frères Michel (1649-1726) et Jean-Baptiste (1655-1727), qui sont célèbres également comme compositeurs et pour leur carrière internationale. Leur carrière et leur vie sont largement connues grâce aux travaux de plusieurs historiens – même si aucun livre de biographie n'a été publié – et tout particulièrement, pour Michel, par la riche contribution de Catherine Massip. À partir de la réapparition en 1997 d'une autobiographie de Michel Farinel – *document unique dans l'historiographie musicale en France* – Catherine Massip a réalisé une synthèse historique et musicologique de la biographie de ce *musicien européen*⁴²⁵.

La connaissance de Jean-Baptiste est moins avancée – du moins en France – mais ce musicien est moins central pour cette étude car, même s'il y est né, il n'a pas exercé à Grenoble, mais a fait sa

⁴²⁴ Emmanuel Pilot de Thorey, *Documents et notes sur la musique et les musiciens en Dauphiné*. N° 4 – Instruments de musique ; cf. Hôpital H 1022, BMG Ms, R.7906, n° 41 ; Maignien, *Les artistes...*, *op. cit.*

⁴²⁵ Catherine Massip, *Itinéraires d'un musicien européen...*, *op. cit.*
Les autres historiens ayant produit des travaux importants sur Farinel ont été mentionnés en *Introduction*.

carrière principalement dans l'actuelle Basse-Saxe, à Hanovre et Osnabrück, pour la terminer à Venise.

Comme les traces laissées par leurs parents, les trajectoires des frères Farinel ne manquent pas d'apporter un éclairage précieux sur les milieux grenoblois des musiciens et des élites, pour le second XVII^e siècle et le début du siècle suivant. Avec Michel Farinel, nous disposons du cas d'un musicien ayant eu une longue carrière musicale, riche de voyages, de séjours internationaux et de compositions hélas ! pour la plupart disparues, mais surtout – trait précieux pour la présente étude – ayant vécu la plus grande partie de son temps à Grenoble. Or la part de sa vie qui se déroule à Grenoble – où il a passé environ 50 des 77 années de sa vie – n'est pas loin d'être la plus mal connue. Ce que les historiens ont éclairé de la carrière internationale de Michel Farinel paraît difficile à dépasser ici et les résumer suffira, en pointant les événements qui demeurent incertains ; sa vie grenobloise en revanche mériterait davantage de recherches.

La dynastie des Farinel

Une probable origine auvergnate

Le premier Farinel, l'hypothétique Gabriel, n'apparaît pas dans les sources grenobloise. Michel Farinel, dans son autobiographie où il tente de se donner des origines orientales, mais surtout quelque appartenance à la noblesse, dit que ses ancêtres étaient « *Greco d'origine (...) dans le Royaume de Naples* ». Bien des éléments concourent à établir une origine moins glorieuse, mais pourtant auvergnate.

Tableau 23 : Généalogie sommaire de la famille Farinel

génération 1	« Gabriel » Farinel [?]							
génération 2	Robert († v.1664) épouse en 1643 Charlotte Reymond						François († 1672) épouse en 1620 Anne Chapaty	
génération 3	Clauda (1646)	Madeleine (1647)	Michel (1649-1726) épouse Marie-Anne Cambert en 1678	Jean-Baptiste (1655-1727) épouse Vittoria Tarquini en 1693	Françoise (1656)	Madeleine (1657)	François (1621)	
génération 4				Luigi-Giorgio			Agostino [3 ^e ou 4 ^e génération ?]	Stefano [3 ^e ou 4 ^e génération ?]

La commune de Lezoux en Auvergne compterait parmi ses personnalités célèbres⁴²⁶ :

Robert et François Farinel, violonistes, musiciens à la cour de Turin auprès de madame Royale, Christine, duchesse de Savoie en 1620.

À l'appui de leurs dires, les auteurs de cette page citent en bibliographie l'ouvrage de Sonia Roussy, *Histoire de Lezoux*, lequel éclaire probablement la jeunesse des premiers Farinel, sans doute grâce à la consultation des registres paroissiaux locaux⁴²⁷.

Cette hypothèse auvergnate pour situer l'origine de la dynastie des Farinel trouve écho dans la source donnée par Maignien : le premier Farinel connu à Grenoble est François, maître joueur d'instruments, venu d'Auvergne, qui épouse en 1620 Anne Chapaty⁴²⁸. François a de plus laissé un testa-

⁴²⁶ Wikipédia, *Lezoux*. URL : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Lezoux> (consulté le 22.03.2014).

⁴²⁷ Sonia Roussy, *Histoire de Lezoux : les deux mille et une années de Lezoux*, Courpière : Ed. de Beauvoir, 2001, 119 p. [ouvrage absent de la BU et de la BMG ; pour SUDOC une seule bibliothèque en dispose : Bibliothèque Paris-Mazarine, Cote : 8° 100981]. AD63 Puy-de-Dôme, Registres paroissiaux, Lezoux, paroisse Notre-Dame, 1603-1704 6 E 195 10 ; Lezoux, paroisse St-Pierre, 1577-1676 6 E 195 1.

⁴²⁸ Maignien, *Les artistes...*, op. cit. ; AMG GG 32.

ment de 1656, conservé aux Archives d'État de Turin, où il indique être originaire de Billom en Auvergne, ainsi qu'un acte de 1668 où il se dit de Lezoux. Notons que c'est à Billom que fut fondé en 1556 par Guillaume Duprat, évêque de Clermont, le premier collège jésuite de France.

Un courant d'émigration d'Auvergne vers Grenoble ?

Une circulation Auvergne-Dauphiné dans laquelle se serait intégrée cette famille de musiciens semble suggérée par plusieurs éléments :

- La commune de Lezoux revendique l'origine de la famille Farinel, avec Robert et François.
- Raye dit l'Auvernat est *joueur de violon* à Grenoble en 1610.
- Léon Reymond, dit La Violette, qui joue avec la *Bande des violons* de Grenoble en 1612, est originaire de *Chonatz* [?] en Auvergne. Léon pourrait être le père ou frère de François Reymond, lui-même père de Charlotte Reymond qui épousera en 1643 Robert Farinel.

Illustration 15 : Carte contemporaine – situation de Lezoux



- Dès 1617 à la cathédrale, puis à Saint-André de 1645 à 1648, le maître Antoine Lanet est aussi originaire de Billom ; et c'est très probablement la même personne que l'*Antoine Lavet*, témoin au mariage de François Farinel en 1620.
- Entre 1633 et 1643, Guillaume Germain est maître de musique à Saint-André ; il est originaire de Billom en Auvergne.

Qui saura ce qui a provoqué ce petit mouvement migratoire d'Auvergne en Dauphiné ? La ville de Clermont – restée fidèle au roi de France – constituait un débouché beaucoup plus proche pour ces musiciens et n'était pas plus ruinée que Grenoble par les guerres de religion ; après 1589 les pestes nombreuses en Auvergne au premier XVI^e siècle et réapparues à Clermont en 1580, ne se sont plus manifestées. Certes les troubles reprennent avec la régence de Marie de Médicis, mais les affrontements armés concernent essentiellement la Haute-Auvergne⁴²⁹. Quel réseau privé, ou quelle attraction inattendue de la capitale dauphinoise les attira à Grenoble aux alentours de 1610 ? Les grands travaux lancés en cette période par Lesdiguières, et son appel à de nombreux peintres et artistes forains et étrangers ont-ils été connus en Auvergne et susceptibles en ce cas d'attirer des musiciens vers la capitale Dauphinoise ? En cette première phase, Grenoble ne fut d'ailleurs pour eux qu'une étape de quelques années.

429 André-Georges Manry (dir.), *Histoire de l'Auvergne*, Toulouse, Privat, 1974, p. 267-285.

De Grenoble à Turin

Pourquoi retrouvons-nous les frères Robert et François Farinel ensuite à Turin, avec nombre de Chapaty, belle-famille de François ?

L'hypothèse de Raymonde Ferrer-Laloe-Carrel porte sur les fêtes données à Grenoble du 19 au 21 octobre 1619 en l'honneur de Christine de France, qui se rendait à Turin après son mariage du 11 février à Paris avec Victor-Amédée, héritier du duc de Savoie⁴³⁰ :

Elle fut reçue à Grenoble par Madame la Maréchale de Lesdiguières qui lui présenta toutes les dames de la noblesse dauphinoise réunies pour des fêtes splendides, rassemblées pour des bals somptueux.

À cette occasion la princesse a pu entendre, apprécier, puis faire venir à sa Cour les joueurs de violons Farinel, bientôt suivis par les Chapaty.

Les sources réunies par Marie-Thérèse Bouquet confirment ensuite l'activité de ces musiciens à Turin. Cette capitale connaît alors un *siècle d'or musical à la cour de Savoie* parce que trois membres de la famille ducale sont passionnés de musique : Madame Royale Christine de France, le duc Charles Emmanuel II et le prince-cardinal Maurice. L'origine française de Christine et de son fils Charles nourrit chez eux une attraction forte vers la culture artistique de Paris et Versailles. Christine de France organise sa musique avec un *Cabinet* et une *Chambre* : on retrouve les deux frères Robert et François Farinel parmi les violons de la Chambre. La rétribution de François semble avantageuse pour un ancien joueur de violons. Sauf peut-être François son fils (né en 1621), sa descendance – Agostino (rémunéré à partir de 1665), Stefano (rémunéré jusqu'en 1690) et Domenico (entré à la Chapelle en 1694) – demeurera à Turin où ces Farinel seront à leur tour musiciens de cette Cour, côtoyant les Chapaty musiciens et maîtres de danse⁴³¹ :

Comme toutes les Chapelles princières d'Europe, celle de la Cour de Savoie offre une situation particulièrement enviable aux chanteurs et surtout aux castrats. (...) Ainsi Giovanni Antonio Cavagnino, musicien Vénitien, perçoit dès 1661 une rétribution annuelle de 2 250 livres, identique à celle accordée au castrat Giuseppe Bianchi quatre ans plus tard.

Pour fixer les idées, disons que à la même époque, le plus élevé des salaires réservés aux instrumentistes est celui de Francesco Farinello qui atteint péniblement la somme de L. 1 275.

Le prince-cardinal Maurice ne cesse de veiller à son ensemble musical. De 1648 à 1657, le prince a sa Chapelle, un groupe de musiciens constitué de clercs, de pages et de trois instrumentistes. On y trouve un Chapaty grenoblois.

Du maître de danse, Michele Chiapati, déjà rencontré plus haut, notons qu'au service du prince Maurice en tant que « maestro da ballare », il gagne dix ducats par mois. À la mort de ce prince [1656], il semble poursuivre sa tâche près de la princesse Marie Ludovica (...).

Une autre de ses fonctions consiste à prendre soin des instruments de musique des pages du prince, fonction qu'il doit partager, d'ailleurs, avec Michel'Angelo Ferro. C'est ainsi qu'en 1648, le trésorier doit, « A Michele Sciapati per manutentione dell'instromenti musicali per li ssri. paggi, quartiere di marzo, L. 36 ».

Quelle formation musicale ?

Si Christine a remarqué François et Robert Farinel, sortant du lot des joueurs de violons ordinaires, c'est qu'ils avaient dû, pour épanouir leurs talents, recevoir quelque formation musicale particulière lors de leur jeunesse en Auvergne.

Antoine Lavet, maître de musique à Notre-Dame, est témoin en 1620 au mariage de François Farinel, joueur d'instruments. Un lien Lavet-Farinel devait exister. Michel Farinel, dans son autobiographie, place Antoine Lavet dans la famille par alliance, et lui attribue une formation de page, puis le mérite d'avoir formé son père Robert à la musique :

Il [Gabriel, le grand-père] laissa Robert son Fils très jeune entre les mains de son beau frere Monsr Lavet, qui avoit esté élevé Page de Madame la Marquise de Chateau Morand. Comme il entendoit parfaitement la Musique, et qu'il excelloit à jouer de

⁴³⁰ Raymonde Ferrer-Laloe-Carrel, *Une famille de musiciens grenoblois. La Dynastie des Farinel*. BMG R 12718, Fonds dauphinois, Tapuscrit, [v. 1990], 15 f. p. 1.

⁴³¹ Marie-Thérèse Bouquet, *Musique et musiciens à Turin...*, op. cit., p. 67, 89.

divers instruments, il prit soin de former lui-même son neveu à ces exercices, ensuite il le présenta à Madame Christine de France qui le reçut à son service et le conduisit à Turin (...).

Éduqué comme page, Lavet aurait certes appris de la musique, mais surtout de la danse. L'ennui pour cette version est que Catherine Massip n'a pas trouvé, parmi les Châteaumorand, un marquis qui corresponde à cette chronologie.

Il apparaît vraisemblable de supposer des liens établis en Auvergne. Antoine Lavet, Robert et François Farinel se connaissent-ils depuis leur jeunesse commune à Billom ? Ont-ils été enfants d'une psallette à Billom et donc formés à la musique ? Ou peut-être seulement Antoine Lavet, lequel aurait joué un rôle d'éducateur ensuite ? Ce parcours serait logique pour Lavet qui devient ensuite maître de musique pour l'Église. Ont-ils été également ensemble au collège des Jésuites de Billom, où, en bonne logique, était également dispensée une formation musicale ?

À défaut de pouvoir trancher sur la modalité précise, notons que ces premiers Farinel semblent avoir bénéficié d'une formation musicale réelle et d'une autre qualité que celle plus commune, qui consiste en une transmission orale et pratique de la technique du joueur de violons et autres instruments.

Michel Farinel (1649-1726)

Jeunesse et formation

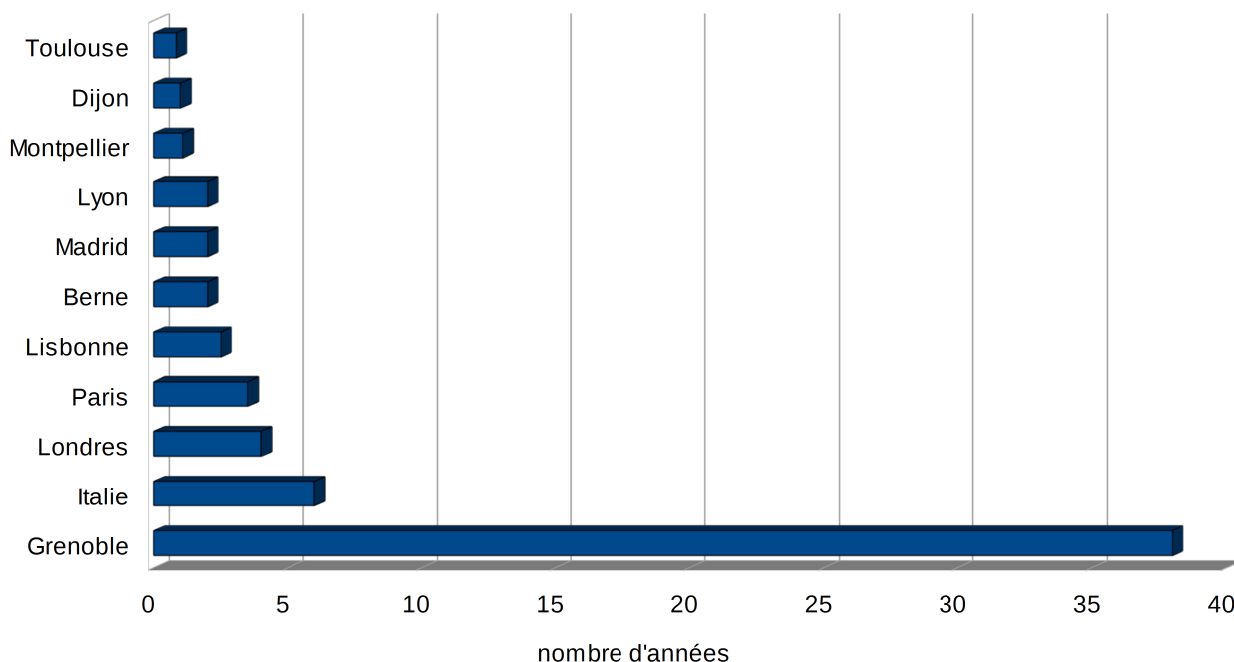
Pas mieux connues que celles de leur père et de leur oncle, rien n'éclaire les formations générales et musicales de Michel Farinel et de son frère dans leurs jeunes années grenobloises, autour de 1660.

Rien n'indique que Michel et Jean-Baptiste Farinel aient fait partie d'une psallette de Grenoble ; si oui, peut-être celle d'Antoine Lavet ? Mais il n'y a pas de preuve inverse : les registres capitulaires ne livrent pas le nom des enfants des psallettes de Grenoble. Né en 1649, Michel aurait pu suivre une scolarité au collège de Grenoble, administré par les Jésuites à partir de 1651, et y apprendre un peu de danse et de musique⁴³². À défaut de la psallette, il faut qu'ils aient au moins bénéficié d'une riche formation musicale de la part de leurs parents. Le père a pu jouer ce rôle – Robert est revenu se fixer à Grenoble en 1646 – ou bien l'oncle, réputé plus grand musicien – *Francisco Farinello il Grande* – ; mais Francisco demeure à Turin où il est payé comme compositeur à la Cour en 1641 et 1642. Sinon comment ces deux jeunes Farinel auraient-ils appris le métier de compositeur ? Le maître Lavet, musicien d'Église proche de leur père, aurait-il été leur formateur ?

⁴³² « Si l'on se limite aux compositeurs des XVIIe et XVIIIe siècles ayant obtenu assez de notoriété pour figurer dans les dictionnaires de musique récemment publiés, on obtient les résultats suivants : au XVIIe siècle environ 25 % (sur 74 musiciens) sortaient d'une maîtrise ; au XVIIIe moins de 10 % (sur environ 200 musiciens). » François Lesure, *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Klincksieck, 1999, p.15.

Les séjours de Michel Farinel

cumul des durées par lieu - non chronologique (de 15 ans à 77 ans)



Michel indique dans son autobiographie qu'il a commencé à composer dès 11 ou 12 ans. Rien n'oblige à le croire, mais il est vrai qu'il est devenu compositeur jeune, ce qui suppose de savoir lire et écrire la musique et d'avoir été formé à la composition. Si la plupart de ses œuvres ont disparu, il demeure quand même quelques rares partitions, même incomplètes, qui attestent de sa compétence ; Catherine Massip en a fait le recensement. Rien ne prouve qu'en sa jeunesse, Michel ait fait le voyage de Rome et ait reçu en la Ville les leçons d'un grand maître, tel Giacomo Carissimi, comme l'indiquent certains dictionnaires de la musique. Ainsi le Grove : « *He was a pupil of Carissimi in Rome.* ». Jules Écorcheville et Marcelle Benoit inclinent pour cette hypothèse, alors que Catherine Massip paraît bien plus réservée⁴³³. Marcelle Benoit l'a écrit dans *Versailles...* où elle attribue à Michel Farinel un apprentissage auprès de Carissimi :

M.-A. Charpentier, pourtant, réussit à gagner Rome (...) du choc ressenti à l'audition des œuvres de Carissimi naîtra sa nouvelle vocation. Admiration que partagera son autre élève français, Michel Farinel.

La citation d'Écorcheville rappelée par Catherine Massip et sur laquelle s'appuie l'hypothèse romaine de Marcelle Benoit semble en effet pour le moins faible⁴³⁴. Deux bases de données constituées par des équipes internationales de chercheurs localisent la présence des musiciens à Rome. La première – *Musicisti Europei, Les musiciens européens venus à Venise, à Rome et à Naples (1650-1750)* – affirme que Farinel fut élève de Carissimi, mais ses seules sources – références circulaires ! – sont le *Grove dictionary* et Marcelle Benoit⁴³⁵ :

Contact avec des maîtres de musique : *Formazione presso Carissimi*. Sources : *The new Grove dictionary of music and musi-*

⁴³³ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie, 1980. p. 396.

Marcelle Benoit, « Les musiciens français de Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne », *Revue Musicale*, Paris, n° 226, 1955, pp. 48-60.

⁴³⁴ Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens...*, op. cit., p.335.

Jules Écorcheville, *Vingt suites d'orchestre du XVII^e siècle français, 1640-1670 (...)*, Paris, 1906, tome I, 28 et 32.

Catherine Massip, *Itinéraires d'un musicien européen...*, op. cit., p. 134.

⁴³⁵ *Musicisti Europei*, URL : http://www.musicisti.eu/index.php?id=93&no_cache=1&L=2 (consulté le 4/12/2015).

cians. A cura di Stanley Sadie. London; Oxford; New York: Macmillan; Grove, 2001. Marcelle Benoit, Érik Kocevar, vol. 8, p. 565.

En revanche, pour la seconde – *Philidor / Musiciens à Rome (1570-1750)* – Farinel n'est pas dans la liste des voyageurs romains⁴³⁶. Ni Norbert Dufourcq (1904-1990), ni Marc Honegger (1926-2003) ne reprennent cette hypothèse d'un Farinel élève de Carissimi dans les dictionnaires de la musique qu'ils ont dirigés⁴³⁷.

Le *Mercure Galant* pourrait-il offrir la réponse à la question de la venue de Farinel à Rome ? En 1672, quand débute la période couverte par le *Mercure Galant* (1672-1724), Michel Farinel a 23 ans – il pouvait être à Rome – mais il ne lui reste que deux années avant la mort de Carissimi en 1674 pour être son élève. De plus ce séjour du temps du *Mercure Galant* est hautement improbable, puisqu'à partir de 1667, on suit Farinel à la trace en d'autres lieux que l'Italie (Paris, Portugal, Montpellier, Grenoble). Farinel aurait certes pu aller à Rome avant 1667, donc avant ses 18 ans. Marc-Antoine Charpentier pouvait avoir 22 ans quand, vers 1665, on le suppose à Rome et élève de Carissimi. Pour Charpentier, le fait est établi, mais la date incertaine. Ce qui illustre les limites du *Mercure Galant* comme source⁴³⁸ :

À plusieurs reprises, le *Mercure Galant* rappelle que Charpentier « a demeuré trois ans à Rome », où il a « appris la musique [...] sous le Charissimi [sic], estimé le meilleur maître d'Italie ». La gazette ne précise pas les dates de ce séjour romain, et seul le témoignage de Dassoucy nous aide à le situer.

Le grand compositeur romain Giacomo Carissimi (1605-1674) a enseigné à des musiciens qui deviendront renommés, comme Marc-Antoine Charpentier, ou Alessandro Scarlatti. Michel Farinel n'aurait-il pas mis en avant cet enseignement prestigieux dans son autobiographie, s'il en avait bénéficié lors d'un séjour à Rome ?

Une carrière internationale avec l'appui de maisons princières

Joueur et compositeur reconnu très jeune, Michel connaît très vite des possibilités de trouver des engagements l'amenant à se produire devant des Cours royales et princières au Portugal, à Londres, puis en Espagne. Ces opportunités ne sont pas dues à son seul talent : ses liens familiaux avec la maison de Savoie – maison dans laquelle son père a travaillé et où continue à le faire son oncle – et avec la maison d'Orléans, ont été décisives pour ces circonstances qui l'ont conduit à devenir un *musicien européen*.

Dès 1667 Michel Farinel est présenté à Madame Henriette, duchesse d'Orléans – épouse de son cousin Philippe I^{er} duc d'Orléans, *Monsieur*, frère de Louis XIV – qui le confie au chevalier de Bouillon. Pour son premier voyage international – en 1668, il a 19 ans –, ces fortes protections lui valent, malgré son jeune âge, de se rendre au Portugal avec ce Bouillon et de « donner un concert devant la reine de Portugal, une princesse de la maison de Savoie, Marie-Françoise de Savoie-Ne-mours (...) ». Quand meurent ses deux protecteurs en 1670 – Bouillon et Henriette –, Michel revient à Grenoble⁴³⁹.

Ayant obtenu une recommandation envers Charles II d'Angleterre, il traverse la Manche en 1675, s'installe à Londres où il donne des concerts et obtient le bénéfice d'être *pensionné du Roi* ; c'est alors qu'il fait connaître les thèmes de *La Folia*, ramenés d'Espagne ou du Portugal. Le recueil *The Division Violin*, édité en 1684 à Londres par John Playford, contient la « *Faronell's Division on a Ground* » : onze variations sur le thème de la *Folia*, écrites par Michel Farinel. Le compositeur Robert Cambert se trouvait en exil à Londres, suite à ses démêlés avec Lully. En 1678, Michel épouse sa fille Marie-Anne Cambert, elle-même claveciniste professionnelle. Mais un mariage en

⁴³⁶ *Musiciens à Rome (1570-1750)*, URL : <http://philidor.cmbv.fr/Publications/Bases-prosopographiques/Musiciens-a-Rome-de-1570-a-1750/Liste-des-personnes/%28offset%29/800> (consulté le 4/12/2015).

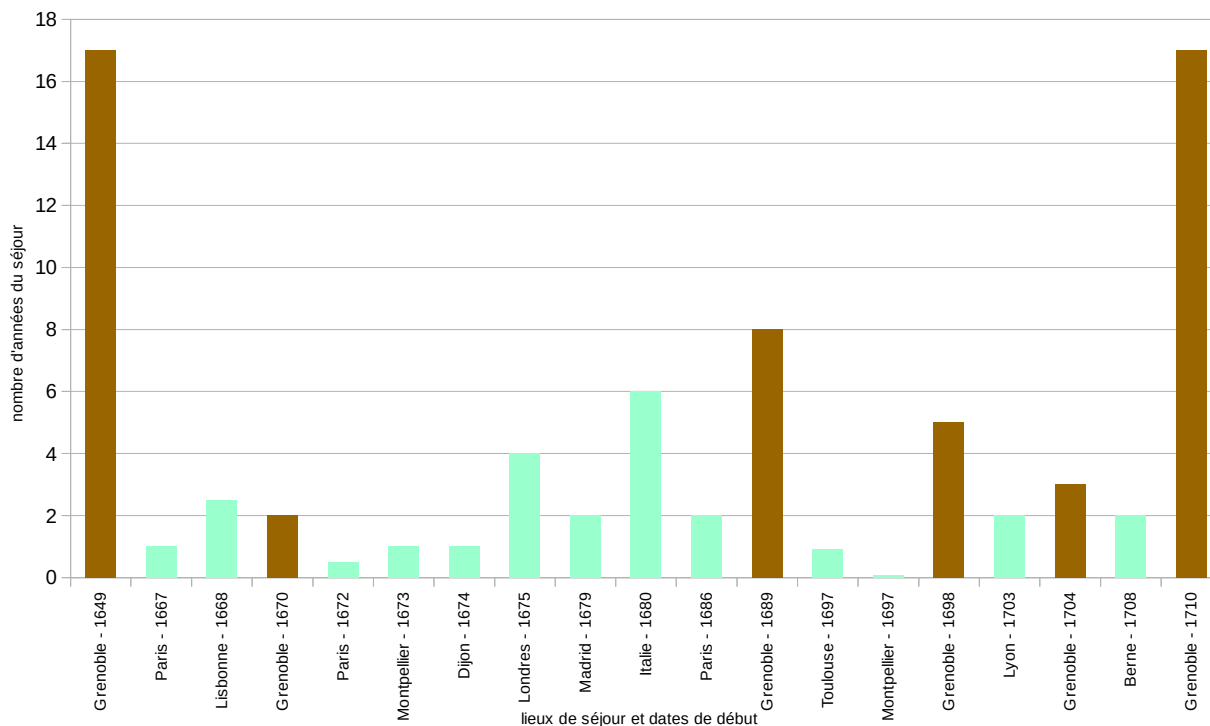
⁴³⁷ Norbert Dufourcq (dir.), *Larousse de la musique*, 2 vol., Paris, Larousse, 1957.
Marc Honegger (dir.), *Dictionnaire de la musique -- les hommes et leurs œuvres*. 2 vol., Paris, Bordas, 1993.

⁴³⁸ Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Fayard, 1988, p. 30.

⁴³⁹ Catherine Massip, *Itinéraires...*, op. cit., p. 135.

Angleterre suppose de prêter le serment de suprématie, avec une mention hostile au dogme catholique de la transsubstantiation et précisément ajoutée en 1678 : Farinel refuse ce serment, aussi le couple doit-il rentrer en France.

Les étapes de Michel Farinel (1649 - 1726)



Survient alors l'important voyage en Espagne quand il est engagé, ainsi que sa femme Marie-Anne, dans la troupe accompagnant Marie-Louise. Cet engagement est rendu possible par les liens de Michel Farinel avec la maison d'Orléans, par sa connaissance de Guichard, l'organisateur de la troupe, mais sans doute aussi parce que le séjour londonien lui confère quelque estime de ses confrères⁴⁴⁰ :

L'épisode du voyage en Espagne est bien connu grâce à une série de conventions passées devant notaire découverte par Marcelle Benoit. L'ambassadeur espagnol, le marquis de Las Balbases a, en effet, engagé une troupe de trente-quatre musiciens conduits par Henri Guichard,¹⁸ gentilhomme de l'entourage du duc d'Orléans, et avec lequel Farinel restera en relation.

18. Voir Marcelle Benoit, *Les musiciens français de Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne*, in : *Revue musicale* 226 (1953-54), 48-60 et supra note 1.

La mission de cette troupe est d'accompagner et de divertir au mieux Marie-Louise, promise à Charles II d'Espagne, et qui part ainsi accompagnée de sa *chambre musicale* le rejoindre à Burgos puis à Madrid, où ce roi et sa cour demeurent, mais ont sinistre réputation. Michel Farinel, qui a maintenant 30 ans, est engagé en qualité de compositeur ; Marie-Anne est engagée comme claveciniste⁴⁴¹ :

Michel Farinelly, cy devant gentilhomme pensionnaire du Roy d'Angleterre et damoiselle Marie Anne Cambert sa femme [...] composera toute la musique, sinfonie et dances qui seront ordonnez pour le divertissement de leurs dites Majestez Catholiques, et lad. Farinelli jouera et accompagnera du clavessin.

Dans son autobiographie, Farinel dit qu'il reçoit de la reine Marie-Louise « la sur intendance de sa musique et de ses Ballets ». Sa première prestation est sans doute son « Petit concert de Burgos »,

440 Catherine Massip, *Itinéraires...*, op. cit., p. 136.

441 *Ibid.*

donné en cette ville, sur le chemin de Madrid. En effet, Marie-Louise avait effectué une première noce à Fontainebleau le 31 août 1679 : une cérémonie par procuration, son mari Carlos absent étant représenté par le Prince de Conti. Le couple royal se rencontre le 19 novembre à Burgos, où a lieu le mariage officiel, avec trois jours de festivités. Il reste quelques traces des prestations musicales de Farinel réalisées à Madrid et offertes aux royales oreilles d'Espagne ; c'est alors qu'il compose ses « Folies d'Espagne ». Mais la mode de la musique française ne viendra qu'avec Philippe V, successeur de Charles II, aussi la troupe de Guichard est-elle vite rebutée devant la difficulté de sa mission face à une Cour qui ne sollicite guère ses services : elle se sépare bientôt, en 1680, dès qu'elle a réussi à se faire payer son dû. Dans cette troupe et lors de ce périple espagnol, Farinel côtoie Guillaume Dumanoir – déjà ou bientôt roi de la Ménestrandise et membre des *Vingt-Quatre Violons* – et la chanteuse Marie Beaucreux, compagne de Guichard⁴⁴².

Quittant l'Espagne, Farinel suit en Italie le duc de Molfetta et y reste « six à neuf ans », probablement de 1680 à 1686 ou 1688, et peut-être accompagné de son épouse Marie-Anne⁴⁴³. Son activité pendant toutes ces années demeure un mystère. Comme il était lié aux Perrin et Guichard qui avaient eu maille à partir avec Lully, il est possible que la mort de ce dernier en 1687 l'ait encouragé à revenir en France : on le retrouve en effet à Paris en 1688.

La Suisse constitue le dernier voyage international de Michel, en 1708-1709. Il s'agissait peut-être au départ de se rendre au Danemark, pour rejoindre son frère Jean-Baptiste. Mais en route, il s'arrête à Berne, s'y trouve fort aise et y demeure au moins deux ans, composant et rassemblant peut-être ses œuvres, avant de revenir à Grenoble.

Carrière musicale dans le royaume et à Grenoble

Si ses voyages et séjours en Europe lui valent renommée, pensions et titres, Michel Farinel passe la plus grande partie de ses années de vie en France. Pendant ces périodes, il est principalement installé à Grenoble, exerçant son métier de musicien, mais il effectue de nombreux déplacements ou séjours professionnels dans plusieurs villes, comme autant de tentatives variées pour obtenir postes, fonctions, prestige, ou revenus améliorés.

Ses fréquents mouvements géographiques, avec quelques tentatives abandonnées en cours de route, n'en font pas pour autant un insouciant. Farinel apparaît au contraire attentif à réaliser quelque investissement assurant l'existence matérielle de son couple. En 1679, Londres et son mariage sont derrière lui, et le 20 septembre il part pour l'Espagne. Curieusement le mandat évoqué ci-dessous est du 1^{er} octobre ; acte antidaté ? Il est curieux également qu'avant même le départ, il se prévale d'un titre d'*intendant de la musique de la Reine d'Espagne*. Son titre lui a-t-il été accordé lors de la constitution de la troupe, avant le départ ? Quoiqu'il en soit, l'affaire qu'il fait traiter représente 100 livres de rente⁴⁴⁴ :

Dans le vieux minutier de M. Le Monnyer, en date de 1^o octobre 1679, on trouve une procuration signée M. Farinelli, donnée à Jean Goujon avocat au Parlement, pour l'autoriser à traiter un affaire où il s'agit de 100 livres de rente. Les mandants sont Michel Farinelli, intendant de la musique de la Reine d'Espagne et Marie Anne Cambert sa femme, demeurant rue du Chantre à Paris.

Une fois au moins, peut-être deux, Michel Farinel a accompagné des aristocrates, peut-être chefs militaires, lors d'un déplacement lié à la guerre, sans se mêler pour autant d'activités militaires. Dans son autobiographie, le musicien mentionne une étrange « Campagne de 1668 » :

L'an 1667, je fus présenté à Madame Henriette Duchesse d'Orleans (...). S.A.R. me recommanda a Monsr. Le Chevallier de Bouillon qui me fit faire sur mer la Campagne de 1668.

Cette *campagne* maritime ne correspond pas à la Guerre de Dévolution qui, en 1668, se déroule en Franche-Comté et dont la paix est signée au mois de mai. Si l'épisode est réel, il doit s'agir d'une

⁴⁴² Alain Balsan, *L'affaire Lully – Mémoires apocryphes d'Henry Guichard d'Hérapine*, La Bouquinerie, 2001.

⁴⁴³ Carissimi étant mort en 1674, c'est pas pas lors de cet épisode que Michel Farinel a pu être son élève.

⁴⁴⁴ Raymonde Ferrer-Laloe-Carrel, *Une famille de musiciens grenoblois...*, op. cit., p. 3.

navigation, peut-être militaire, mais d'une campagne de routine. En revanche, alors qu'il était à Paris, Farinel suit le mouvement de la Guerre de Hollande et accompagne très pacifiquement la Cour à Dijon, lors de la seconde conquête de la Franche-Comté en 1674. À Dijon, il continue à faire œuvre de compositeur pour les Grands du royaume :

(...) et ce fut là que je Composay un petit Opera Latin, sur l'histoire du Chaste Joseph.

Des lieutenances de la Ménestrandise à violon du roi

En 1672, Michel Farinel retourne à Paris et rencontre Guillaume Dumanoir, désormais *roi de la Ménestrandise* et également premier des *Vingt-Quatre Violons*. Il obtient de ce dernier en 1673 une lieutenance de la Ménestrandise pour Montpellier⁴⁴⁵.

Si cette lieutenance fonctionne comme celles étudiées en détail à Moulins⁴⁴⁶, cela suppose pour son titulaire d'être présent dans la ville, pour y lever des péages lors de l'admission de nouveaux maîtres de musique locaux, voire pour le versement d'amendes dues par les joueurs n'ayant pas respecté les règles de la Ménestrandise. Farinel semble bien s'être rendu à Montpellier et y être demeuré environ une année, comme il le raconte dans son autobiographie :

En suite je descendis en Languedoc, où en vertu de la Lieutenance que Monsr. Dumanoir m'avoit donnée, je fis passer la Maîtrise de nos exercices dans la Generalité de Montpellier, on fit mes enquestes de vie, Mœurs etc.

Là, Farinel rencontre un lord anglais qui le recommande à Charles II. Dans un premier temps, Farinel revient à Paris, d'où, en 1674, il suit la Cour à Dijon. Puis, nous le savons, il se rend à Londres de 1675 à 1678, revient à Paris en 1678 et part pour Madrid en septembre 1679.

On a du mal, dans ces conditions, à comprendre, ou à situer chronologiquement, l'information d'une seconde lieutenance de Ménestrandise⁴⁴⁷ obtenue de Dumanoir en janvier 1676 pour la ville de Nîmes. On ne peut exclure un rapide voyage de Londres à Paris en janvier 1676 pour signer le contrat. Mais l'exercice de la fonction sur place est difficile à inclure dans son calendrier connu, et semble donc peu vraisemblable. Il reste l'hypothèse que la lieutenance de Ménestrandise ait pu s'exercer à distance, avec un représentant local, un système de délégation ; mais cela ne correspond pas à ce qui est connu de cette institution.

Prestige ou rendement financier : qu'attendait Farinel des ces rapides lieutenances ? On voit dans les reproches qu'il reçoit quand il achète en 1691 un office à Grenoble que l'appartenance au métier des maîtres à jouer et à danser n'est pas du tout valorisante pour qui veut s'élever au-dessus de sa condition. Il faudrait consulter les sources notariales à Montpellier et à Nîmes pour voir si un Farinel intervient dans la réception de nouveaux maîtres de musique, ou bien, à Paris, si des comptes de la confrérie Saint-Julien des Ménestriers, qui devait recevoir sa part des sommes prélevées sur place, informent sur les versements effectués par les *lieutenants*.

Quand Farinel rentre d'Espagne, via l'Italie où il aurait séjourné au moins 6 années, il revient à Paris en 1686 ou 1688 où il reprend alors la quête d'une carrière musicale améliorée dans le royaume. Il n'est pas seulement tenté par l'accès au corps des musiciens du roi : il procède à l'achat d'une charge de *violoniste du roi* pour près de 3 000 livres. Cette belle somme est-elle dépensée en vain ? Farinel ne joue pas finalement pas pour le roi et il revient dès 1689 à Grenoble. Il ne souffle mot de cet épisode dans son autobiographie⁴⁴⁸ :

À son retour de Madrid, il achète à Versailles une charge de violoniste du roi (1688), mais l'année suivante, il préfère quitter la capitale et se retirer dans sa ville natale. (...)

[Il signe] l'acte d'achat d'une charge de violon auprès d'un notaire de Versailles, pour la somme de 2 808 livres.²⁵ Fonction probablement éphémère puisque son nom n'apparaît pas dans les États de la musique du roi.²⁶

445 Catherine Massip, *Itinéraires d'un musicien européen...*, op. cit., p. 135, note 14 : « Jules Écorcheville, Vingt suites d'orchestre, op. cit. (note 11), 23. Cité par Bernard Bardet, Les violons du roi sous Louis XIV (1643-1715). Thèse École des Chartes. À paraître. »

446 Jean-François Heintzen, *Joueurs et faiseurs d'instruments à Moulins...*, op. cit.

447 Catherine Massip, *Itinéraires d'un musicien européen...*, op. cit., p. 135, note 15 : « Bernard Bardet, Les violons du roi sous Louis XIV (1643-1715). Thèse École des Chartes. À paraître. Contrat passé à Paris, Archives Nationales, Minutier central, C, 227. »

448 Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens...*, op. cit., p. 377-378.
Catherine Massip, *Itinéraires d'un musicien européen...*, op. cit., p. 139.

25. Découvert par Marcelle Benoit, *Les musiciens français de Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne*, op. cit. (note 18), 54. Achat à Jean Le Roux, 26 juin 1688. Étude de Me Tessier, Versailles. Farinel s'intitule « ci-devant surintendant de la musique et des ballets de la reine d'Espagne ». Jean Le Roux était l'un des petits violons du Cabinet du roi mais un Jean Roux figure en 1688 parmi la bande des 24 violons.

26. Marcelle Benoit, *Musiques du roi, Chambre, Chapelle, Écurie*. Paris 1971.

Les épisodes de la lieutenance de Nîmes en 1676, puis celle de la charge de violon en 1688, constituent ou des échecs, ou des renoncement rapides ; les causes en sont inconnues.

De ses succès en Languedoc à son échec lyonnais

En 1697, Michel Farinel devient brièvement maître de chapelle à la cathédrale de Toulouse ; la trace en existe dans le livre des délibérations capitulaires du lieu. En janvier, il concourt en faisant jouer de la musique de sa composition, gagne la compétition et obtient le poste. Bien que nommé pour trois ans, il part dès novembre à Montpellier pour y diriger la musique lors des grandes cérémonies de l'ouverture des États de Languedoc. Il doit sans doute cette mission à de bonnes relations avec « le cardinal Pierre de Bonzi (1631-1703), alors archevêque de Narbonne et de fait président des États du Languedoc »⁴⁴⁹. Cette mission terminée, il ne retourne pas à Toulouse, mais donne sa démission en décembre – son poste étant remis au maître et compositeur Jean Gilles (1168-1705) – pour revenir à Grenoble.

L'épisode lyonnais de 1703-1704 marque le contact entre Michel Farinel et certaines nouvelles institutions du monde musical. Nicolas Rang, ou Ranc, avait obtenu pour Lyon une concession du privilège de la famille de Lully pour monter sur place une *Académie royale de musique*. Il s'agit en ce cas d'une entreprise d'organisation de spectacles marchands. Farinel s'associe à Rang et apporte sa part de capital : 2 000 livres. L'échec financier se produit dès l'année suivante et Farinel revient à Grenoble⁴⁵⁰ :

[Farinel] s'associe avec Auguste Tiffon, bourgeois de Lyon et Nicolas Ranc, maître à danser à Lyon, pour exploiter le privilège de l'opéra de Lyon jusqu'au 1^{er} mars 1709. Chacun apporte 2 000 livres dans la perspective de partager les profits. Espoir vain, en avril 1704, acteurs et employés assignent Farinel et Ranc en justice pour obtenir le paiement de leurs appointements et trois mois plus tard, Farinel abandonne à Ranc la direction de la troupe et tous les objets, habits, décorations et machines.

Maître de musique pour des monastères à Grenoble

Michel Farinel affirme dans son autobiographie qu'il est engagé par le monastère de Montfleury comme maître de musique et Catherine Massip reprend sans commentaire cette information. Notons cependant qu'il n'est pas d'autre source pour établir le fait que la propre autobiographie du musicien⁴⁵¹ :

Nous fûmes a Lisbonne, ou je fis entendre mes premiers Concerts a la Reine de Portugal. Quelques temps apres nôtre retour Madame mourut, Mons. Le Chavellier fut tué par Monsr. Le Marquis de Laroche Courbon, et je vins à Grenoble, où les Illustres Dames du Royal Monastère de Montfleury me donnerent la direction de leur Conçert.

Un laïc enseignant et dirigeant la musique de moniales : cette charge est-elle vraisemblable ? D'un point de vue institutionnel, la chose ne semble pas courante. Un siècle plus tôt, en Espagne, en 1586, le grand Tomás Luis de Victoria fut nommé chapelain et maître de chœur du couvent royal des clarisses déchaussées à Madrid. Mais Victoria est un musicien d'Église et un prêtre. Il existe cependant au moins un cas similaire et contemporain : en 1685, grand musicien italien récemment installé en France et introduit à la Cour de France, Paolo Lorenzani (1640-1713) obtient une fonction de maître de musique dans un monastère de l'ordre des Théatins à Paris. L'organiste, nous l'avons vu pour Le Mans, peut aussi être embauché dans un couvent, mais Farinel semble embauché, non comme organiste, mais comme compositeur et maître de musique, au moins comme maître de chant. Certes, Michel Farinel a déjà à son actif, après avoir été introduit en la maison d'Orléans en 1667, l'expédition du Portugal de 1668 à 1670. Mais il n'a que 21 ans et il serait déjà reconnu dans sa ville

449 *Id.*, p. 140.

450 Léon Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon. 1688-1789*, Lyon, P. Masson, 1932 ; reprint Genève, 1976.

Catherine Massip, *Itinéraires d'un musicien européen*, op. cit., p. 141.

451 *Id.*, p. 135.

comme le maître à engager par le plus prestigieux couvent de femmes du Grenoblois ? Pour que Michel Farinel dise vrai, cela supposerait aussi que ces moniales soient culturellement prêtes à s'investir dans le perfectionnement de leurs talents musicaux au point d'engager un maître de musique. Ce que nous avons examiné sur Montfleury rend la chose plausible. Il semble que ces sœurs organistes aient ensuite ajouté le chant choral aux pratiques musicales qu'elles ont développées en qualité, puisque en 1683, Le Camus se plaint qu'à Montfleury, on entend des *concerts*. Il faudrait connaître la comptabilité de ces dominicaines pour avoir des preuves, mais il est possible qu'en 1670, elles aient engagé le maître Michel Farinel, même si Antoine Lavet, mort en 1663, n'était plus là pour le recommander. À ce moment, Farinel ne reste pourtant que deux ans à peine à Grenoble et commence de multiples périodes, à commencer par Paris en 1672.

Ce n'est qu'en 1689 qu'il s'installe à nouveau à Grenoble et y demeure 8 années. Pour cette deuxième période, Farinel a besoin de moyens d'existence en tant que musicien indépendant, et doit trouver à jouer ou diriger en concert et à donner des leçons de musique. Mais du point de vue des sources, il faut attendre 1691 pour disposer de traces validant sérieusement les activités de musicien de Michel Farinel à Grenoble : à cette date, il chante, joue du violon, dirige des concerts et enseigne la musique et la danse.

Pour l'achat d'un office d'assesseur en l'Élection de Grenoble, Michel Farinel se trouve en conflit – conflit détaillé plus bas – avec le sieur Besson. La qualité de son opposant – procureur du roi en l'Élection de Grenoble – et le fait qu'il écrive ses accusations à l'attention du Parlement de la province, donnent du crédit aux affirmations de Besson, telles que Farinel les récapitule pour les réfuter⁴⁵² :

« ... Il ne peut exercer et faire actuellement la profession qu'il fait de jouer publiquement des Instruments et chanter dans les lieux publics, y ayant de l'incompatibilité et mesme de l'indignité ... »

Peu de temps après, dans une réponse au Parlement, Besson alourdit ses accusations et complète nos informations :

Devant le Parlement de Grenoble, il cite des faits précis : « Lundy 20^e du present, il [Farinel] ioüait du violon dans l'église des dames Religieuses de S^{te} Cécile de cette ville et qu'il enseigne la musique et a danser en diverses maisons Religieuses et autres, ce qui semble incompatible avec la qualité de iuge, de laquelle mesme, il semble se rendre indigne... »

Michel Farinel serait donc bien maître de chapelle, employé par Montfleury et Sainte-Cécile – par ces deux couvents de moniales au moins, voire par d'autres – pour y développer l'art musical de leurs résidentes, peut-être les guider dans le chant, ou même dans la danse, depuis son violon. Dommage qu'avec son « *diverses maisons Religieuses et autres* », Besson n'ait pas été plus précis.

Une autre information confirme les relations suivies de Farinel avec les Dames de Montfleury et son rôle de maître de chant et de musique. Elle met en avant le rôle du librettiste Henri Guichard, ancien intendant des Bâtiments de *Monsieur*. En 1687, ayant échoué dans la mission confiée en 1684 par Daniel de Cosnac, évêque de Valence et Die qui le charge de l'intendance de l'hôpital de Valence, Guichard doit quitter la place et se rend à Grenoble où l'accueille le premier président du Parlement – en 1687, ce doit être Pierre de Bérulle – obligé de Daniel de Cosnac. Il retrouve alors en sa ville Michel Farinel, avec lequel il reste lié depuis leur commune expédition d'Espagne⁴⁵³.

Le librettiste Guichard est toujours à Grenoble en 1696, quand il compose ses vers – *Recueil de vers Spirituels sur plusieurs passages de l'Écriture et des Pères, pour être accommodé au chant, présenté aux Dames du Royal Monastère de Montfleury* – et charge Farinel d'en écrire les musiques :

Aux Dames du Royal Monastère de Montfleury

Mes Dames,

J'ay fait ce Recueil l'Année dernière, sur la fin d'une maladie qui m'obligea de garder le lit pendant deux mois. La diminution de mes maux ayant rendu à mon esprit toute sa liberté, le me servis de celle de la Poésie, pour me faire un amusement innocent & chercher dans ces Vers le relâche que j'y ay trouvé (...) M. Farinel ayant trouvé ceux-là du sien (...) m'a témoigné

⁴⁵² Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du Roi...*, op. cit., p. 335, 338, 342, 377-379.

⁴⁵³ Alain Balsan, *L'affaire Lully...*, op. cit.

qu'il seroit bien aise de les mettre en Musique, pour les faire servir, Mes Dames, à vos recreations spirituelles, & exercer les voix qu'il conduit dans votre maison.⁴⁵⁴

Michel Farinel compose pour ce faire diverses pièces, dont un véritable petit oratorio ; toutes ces partitions sont aujourd'hui perdues.

Besson dit de Farinel qu'il jouait du violon. L'intitulé de son instrument de musique peut laisser quelque doute. Le style de musique pratiqué par les moniales s'accorde sans doute mieux de la viole de gambe – instrument que nous avons vu présent chez les Visitandines – que du violon plutôt dédié à la danse en ce siècle. Mais si Besson n'est pas amateur de musique, il peut utiliser le nom de la famille d'instruments qui est alors en passe de supplanter celle de la viole, et appeler *violon* tout instrument à cordes frottées.

En retour, dans son mémoire au Parlement, Farinel défend son honorabilité :

« Led. M^e Besson n'a pas deub le quallifier de M^e à danser, attendu qu'il en a abandonné la profession depuis longtemps..., et il est notoire qu'il n'a jamais fait profession de chanter, et que s'il a joué quelques fois des Instruments, ce n'a esté que gratuitement, chez des personnes de la première qualité, lesquels consers estoient en partie composés par des personnes en la compagnie desquelles led. M^e Besson se sentiroit bien honoré d'y estre receu, estant beaucoup au dessus de sa qualité, ne devant pas ignorer que la musique, surtout comme le répondant la professe, n'a rien de bas ni d'approchant à certains employs qui n'ont pas empeché la reception de plusieurs eslues ... »

Admettons que Farinel n'enseigne plus la danse – pourtant, il n'a alors que 42 ans – il est peu probable qu'il ne dirige pas le chant des moniales qui l'emploient. Il faut quand même noter que la réputation acquise par la longue pratique d'un métier laisse des traces persistantes, particulièrement du côté de l'administration. Quand intervient en 1707 – soit 16 années plus tard – le *Contrôle des habitants de Grenoble sujets aux logements militaires*, les noms et qualités suivants apparaissent où Farinel, pourtant le seul des trois à être un compositeur connu, n'a pas droit au nom de *musicien* et demeure danseur⁴⁵⁵ :

rue du Quai : (...) Moïne, musicien (...); rue Montorge : (...) Gourgeon, musicien (...); rue Neuve : (...) Farinel, maître à danser.

Il est plus difficile de le croire quand il affirme qu'il chante, joue de l'instrument, réunit des « consers » qu'il dirige sans doute, le tout « gratuitement » ; il faudrait que soit établi qu'il dispose d'un capital lui permettant ce bénévolat digne d'un gentilhomme. Certes il est en train de se battre pour investir 5 400 livres dans un office, mais dès 1697, six ans après ce conflit et cet investissement, il part une année à Toulouse et Montpellier pour exercer des charges musicales et rémunérées. Est-il possible de mieux connaître sa situation financière ? En 1690, Michel Farinel est le parrain au baptême de Suzanne, fille de Charles Reymond, avocat, ancien président en l'Élection, et de Marie-Marthe Faure, et il donne comme identité sur le registre : « Michel Farinelly, gentilhomme pensionnaire du Roi d'Angleterre »⁴⁵⁶. Le fait qu'il signe *pensionnaire du Roi d'Angleterre* relève plus probablement de l'affichage d'un état glorieux mais révolu, que de la réalité d'un versement maintenu par la couronne anglaise d'une pension allouée par Charles II, monarque mort depuis 1685.

Vie et ascension sociale à Grenoble

À partir de 1700, Michel Farinel est dit « *conseiller du roi, contrôleur des payeurs des gages de Messieurs du Parlement* » ; ce titre est affirmé à plusieurs reprises – 1700, 1722, 1725 – et dans divers documents⁴⁵⁷. Parce qu'elle a suscité des résistances dans le milieu de la magistrature, nous connaissons quelques éléments de cette opération de 1691 où Michel Farinel, achetant un office *d'assesseur en l'Élection de Grenoble*, tente de sortir du milieu des maîtres de danse et de musique

⁴⁵⁴ Jacques-Gabriel Prod'homme, « Les musiciens Dauphinois ». *Revue musicale* SIM, VII, Paris, 1905, p. 74.

⁴⁵⁵ AMG, ISAP, EE 45 : 1707-1755 – Logement de troupes.

⁴⁵⁶ AMG GG 90, 1690.

⁴⁵⁷ 1700 : Maignien, *Les Artistes...*, op. cit., Min. de M^e Couturier, f° 1.

1722 : Michel Farinel, *Factum (Recueil de)*, tome XI : Michel Farinel, contrôleur des gages des officiers du Parlement de Grenoble ; Contre Jn-Bte son frère Farinelly, conseiller du roi d'Angleterre : Réponse... (*Prêt, variation de monnaies*), BMG, Fonds dauphinois, R. 2298, [S. l. n. d. ?] [13909].

1725 : remariage de Michel Farinel : AMG, ISAP, GG 104, p.145.

pour avancer vers celui de la robe grenobloise. Plus tard, le conflit de 1722 de Michel avec son frère Jean-Baptiste nous apprend qu'en 1709, Michel emprunta des fonds à Jean-Baptiste pour s'acquitter de l'achat de la Paulette relative à cet office de contrôleur.

Achat d'office et conflit avec certains officiers dont un procureur du roi

Dans *Les musiciens de Versailles*, en son chapitre *La condition sociale*, Marcelle Benoit donne quelques exemples montrant combien les violonistes sont encore loin d'avoir bonne réputation. Parmi ceux-ci se trouve le cas de Michel Farinel, connu grâce aux *Correspondance des Contrôleurs généraux des Finances avec les Intendants des provinces* conservées aux Archives Nationales. Ainsi, ce sont des sources nationales qui apportent ce luxe de détails sur cette affaire grenobloise. De cette intéressante controverse et de sa conclusion, citer la page complète qui retrace cet épisode de la carrière de Michel Farinel dispensera le lecteur d'une laborieuse paraphrase⁴⁵⁸ :

La réputation du musicien – L'opinion publique

On jugera de la témérité de cet autre violoniste, Michel Farinel, entraîné vers des ambitions constituant un véritable défi à la société, dans les dernières années du XVII^e siècle. Voici l'affaire².

2. Arch. Nat., G⁷ 241 ; BOISLISLE (Arthur M. de), *Correspondance des Contrôleurs généraux des Finances avec les Intendants des provinces*. « Documents inédits sur l'Histoire de France. » Paris, 1874-1897, 3 vol. ; vol. I, p. 241 ; BENOIT (Marcelle), « Les musiciens français de Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne », *Revue Musicale*, Paris, n° 226, 1955 ; p. 48-60.

Farinel ne manque pas de références. Natif de Grenoble, élève de Carissimi, joueur de violon, compositeur, il sillonne l'Europe : Rome, Lisbonne, Paris, Montpellier, Londres : il y rencontre Cambert exilé, épouse sa fille et rentre avec elle à Paris après l'assassinat de son beau-père. Le ménage part pour Madrid dans la suite de Marie-Louise d'Orléans couronnée reine d'Espagne (1679). A son retour de Madrid, il achète à Versailles une charge de violoniste du roi (1688), mais l'année suivante, il préfère quitter la capitale et se retirer dans sa ville natale.

Le roi venait d'y créer un poste d'assesseur en l'élection de Grenoble. L'emploi reste vacant deux ans. Au mois d'août 1691, Farinel se décide à l'acquérir et offre 5 400^l aux gages de 300^l. Certains officiers déjà pourvus s'émeuvent de cette candidature. Pour barrer la route au musicien, ils lui suscitent un concurrent qui renchérit la finance de 900^l. Mais cette proposition arrive cinq jours après le sceau des provisions de Farinel. Il ne reste plus à Besson, procureur du roi en l'élection de Grenoble, d'autre ressource que de jeter le discrédit sur l'indésirable, dans l'espoir qu'il se démettra. Son métier deviendra une cible toute désignée : « ... Il ne peut exercer et faire actuellement la profession qu'il fait de jouer publiquement des Instruments et chanter dans les lieux publics, y ayant de l'incompatibilité et mesme de l'indignité ... » Le musicien se défend avec fierté : « Led. M^e Besson n'a pas deub le quallifier de M^e à danser, attendu qu'il en a abandonné la profession depuis longtemps..., et il est notoire qu'il n'a jamais fait profession de chanter, et que s'il a joué quelques fois des Instruments, ce n'a esté que gratuitement, chez des personnes de la première qualité, lesquels conser estoient en partie composés par des personnes en la compagnie desquelles led. M^e Besson se sentiroit bien honoré d'y estre receu, estant beaucoup au dessus de sa qualité, ne debvant pas ignorer que la musique, surtout comme le répondant la professe, n'a rien de bas ni d'approchant à certains employs qui n'ont pas empeché la reception de plusieurs eslues ... » Besson s'acharne. Devant le Parlement de Grenoble, il cite des faits précis : « Lundy 20^e du present, il [Farinel] ioüait du violon dans l'église des dames Religieuses de S^{te} Cécile de cette ville et qu'il enseigne la musique et a danser en diverses maisons Religieuses et autres, ce qui semble incompatible avec la qualité de iuge, de laquelle mesme, il semble se rendre indigne... » Le musicien cherche à détourner le débat : « Besson n'a formé ces incidens audit S^r Farinel qu'en haine de ce que il a fait la condition du Roy avantageuse en achetant l'office que le suppliant vouloit s'attribuer pour rien, sous prétexte qu'il n'avoit paru aucun enchérisseur pendant l'espace de deux ans » ; puis il revient au principal chef d'accusation et en profite pour égratigner son attaquant : « Au surplus, il est notoire à toute la ville que led. M^e Farinel a quitté depuis longtemps sa profession de M^e à danser, et si bien il a esté gratuitement le chef du concert qui s'est fait dans l'Eglise S^{te} Cécile de cette ville le 20^e du present, ce n'est pas une chose qui le rende indigne de l'office dont s'agist, puisqu'il avoit des personnes distinguez, et entre autres messire Imbert, prestre, habitué en l'Eglise nostre dame, et toute l'induction qu'on en peut tirer, c'est que led. S^r Farnel a de la piété, pour honorer les festes, au lieu que M^e Besson affecte à les profaner, ayant fait signifier ses deux actes les iours de l'Assomption et le dimanche dernier... et il [Farinel] espere de s'acquitter de sa charge avec un peu plus d'assiduité, pour l'avantage du bureau et du public, que n'a fait led. M^e Besson, qui depuis long temps qu'il y est, n'a pas assisté six fois à l'audience... »

Besson trouve de nouveaux arguments pour dévaloriser le candidat, répondant que s'il agissait par esprit de vexation, « il auroit pû remonstrer à la Cour qu'il [Farinel] n'est pas en estat de pouvoir estre receu avec la robe et le bonnet, mais avec la manteau et la toque, ainsi qu'est l'usage dans les Eslections et iustices de finances, lorsque des pretendans... n'ont aucun grade, et si bien il y en a qui ayent passé dans des employs que led. M^e Farinel¹ nomme bas,

1. Lire : Besson

il y a eu un intervalle de temps considérable d'un employ a l'autre et ne se sont presentez a la Cour pour y estre receus qu'apres avoir rapporté des Lettres de docteur et receus advocat en ce parlement, ou des lettres de Bacheliers ».

458 Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du Roi...*, op. cit., p. 377-378.

Le parlement de Grenoble désire mettre un terme à cette discussion et, passant outre aux objections du procureur, confirme la nomination de Farinel : « ... l'avons fait asseoir dans la troisième place du bureau ». Besson adresse une réclamation au parlement pour vice de procédure et s'insurge contre une installation « faite contre l'usage et les règlements », bâclée en dehors de l'heure normale des séances. En vain. Le président commissaire examinateur de l'élection de Grenoble l'emporte sur le procureur du roi. Farinel remplit dès lors ses fonctions, « ayant assisté en l'audience ou les officiers ont applaudi à sa capacité et à ses lumières judicieuses ». Dès le lendemain, il adresse au contrôleur général un placet autographe où il se justifie, et en profite pour décliner ses titres.

Mis devant un fait accompli, le contrôleur général entérine la nomination : « J'ay fait convenir le Procureur du Roy de ne plus troubler ledit Farinel. »

En plus de ses informations positives, il apparaît dans cet échange épistolaire que Farinel n'est pas attaqué sur sa morale. Il ne lui est pas reproché, comme avant 1680 à Alphonse de Simiane, des chansons impies ou des libelles licencieux. Si quelque réputation de libertinage avait flotté autour de sa personne, on peut imaginer que son détracteur s'en fût servi. Il est vrai qu'avec pour clients des monastères de femmes, Farinel avait tout intérêt à veiller à une bonne réputation sur ce plan.

Si une partie de la robe grenobloise s'insurge à l'idée d'accueillir un ancien joueur de violons dans ses rangs, Farinel ne compte manifestement pas que des ennemis dans ce milieu. Nous observons que le musicien reçoit un bon accueil d'une partie de ses nouveaux collègues robins qui, à la fin du conflit, « ont applaudi à sa capacité et à ses lumières judicieuses ». Souvenons-nous qu'en 1684, son ami Guichard, qui vient se réfugier à Grenoble, est accueilli par le président du Parlement Pierre de Bérulle en personne : cela crée ou révèle des liens. Au final, Michel Farinel, probable petit fils d'un simple *joueur de violon*, a bien gagné cette bataille et se trouve désormais *assesseur*, officier de la Chambre de l'Élection de Grenoble.

Finances privées et conflits avec son frère

Le conflit qui oppose à la fin de leur vie les frères Michel et Jean-Baptiste et qui culmine en 1722 est connu grâce à une source juridique imprimée appartenant au *Recueil de Factum*, tome XI⁴⁵⁹, contenant deux éléments :

- « Michel Farinel, contrôleur des gages des officiers du Parlement de Grenoble ; Contre Jn-Bte son frère Farinelly, conseiller du roi d'Angleterre : Réponse... (Prêt, variation de monnaies) »
- « Réponse de sieur Michel Farinel conseiller du Roy Contrôleur des Gages des Officiers du Parlement, aux griefs proposés contre la Sentence renduë par le Vicebailly de Graisivodan, par sieur Jean-Baptiste Farinelly Commissaire du Roy d'Angleterre Appelant. »

Le procès qui les oppose porte sur le remboursement d'un prêt, compliqué par la dimension internationale de l'affaire, ainsi que la revendication d'intérêts. En 1709, Michel Farinel a besoin d'une somme pour le rachat de la Paulette de son office de Contrôleur des gages du Parlement. Son frère lui envoie d'Hanovre à Bernes 60 louis qui, à Bernes, valent 11 livres par louis, mais qui en France font 13 livres pièce, soit 780 livres au total. Combien Michel doit-il rembourser au vu la dépréciation monétaire ?

sous quelle valeur Jean-Baptiste Farinel doit prendre en paiement les espèces qu'il a prêté à Michel son frère, c'est à dire si la variations des monnoyes soit être à la perte du prêteur ou de celui qui reçoit le prêt.

(...) si l'acte du 10 May 1722 n'a pas terminé cette question, & ne forme pas une fin de non recevoir contre le sieur Jean-Baptiste Farinel.

Jean-Baptiste Farinel veut recevoir :

la valeur proportionnelle du temps du prêt, c'est à dire qu'après avoir reçu son argent étant porté à Hannover il puisse valoir le même nombre de livres qu'il a prêté.

Jean-Baptiste Farinel fournit encore à son frère trois lettres de change, une de 600 livres et deux de 300, payées en France en argent courant :

Sieur Jean-Baptiste Farinel fournit encore à son frère trois lettres de change en différents temps, une de 600 livres & deux de

⁴⁵⁹ Michel Farinel, *Factum (Recueil de)*, tome XI : Michel Farinel, contrôleur des gages des officiers du Parlement de Grenoble ; Contre Jn-Bte son frère Farinelly, conseiller du roi d'Angleterre : Réponse... (Prêt, variation de monnaies), BMG, Fonds dauphinois, R. 2298, [S. l. n. d. ?] [13909].

trois, ces sommes furent payées en France argent courant, & finalement il est resté entre les mains du sieur Michel Farinel une somme de 80 livres des deniers de son frère, laquelle d'abord avoit été destinée à l'enregistrement des Lettres de naturalité de son fils né à Venise.

Toutes ces sommes font un total de 2 060 livres, montant reconnu par l'acte du 10 mai 1722, avec 140 livres en sus de port et change, ce que Michel promet de payer dans six mois. Dans sa réponse Michel Farinel affirme qu'il ne veut payer qu'en livres courantes de France. Puis il rappelle l'histoire de leur relation, pour montrer combien il a toujours été généreux avec son frère :

Ces deux frères ont eu un père qui leur laissa bien peu de bien. Ce fut sur l'aîné Michel que roula tout le soin de l'éducation de la famille, il éleva son frère et le mit par son application en état de se faire admirer dans son art, ce qui ne se fit point sans dépense, c'est un fait connu du tout Grenoble.

Jean-Baptiste Farinel qui se proposait de s'installer à Grenoble et commençait à chercher à acheter un immeuble, se met alors à réclamer un intérêt pour le prêt. Il dépose un nouvel acte le 10 septembre 1722, déclare s'être trompé dans la valeur du prêt et demande à Michel un nouveau calcul. Michel Farinel répond « qu'ils avaient fini par la médiation de M^e Reymond Avocat leur parent ». Jean-Baptiste Farinel fait néanmoins assigner son frère devant le Vice-Bailly. Au final, l'appel de Jean-Baptiste Farinel est rejeté.

L'intérêt de ces chicaneries est d'apporter quelque lueur sur le niveau des sommes que les deux frères pouvaient manipuler. Si leur oncle *Francesco Farinelli il Grande* pouvait être appointé 1 275 livres par an à la Cour de Turin, leur père *Roberto Farinelli il Piccolo* devait gagner moins. Père de 6 enfants et rentré à Grenoble où circulait moins d'argent vers la musique, il n'est pas surprenant qu'il n'ait guère laissé de bien à ses enfants. Michel a-t-il réellement utilisé son rapide succès musical pour aider sa fratrie ?

Relations sociales à Grenoble

Michel Farinel n'apparaît que rarement dans les différents actes qui concernent les musiciens d'Église : ni pour les actes professionnels, ni pour les affaires privées. Pour un musicien de sa notoriété qui a passé plus de 35 années de vie d'adulte dans sa ville, c'est étonnant. Grâce aux sources grenobloises, nous ne voyons en effet Michel Farinel témoin qu'à une occasion où il s'agit de sa famille : en 1690, il est parrain au baptême d'une fille de Charles Reymond, avocat, ancien président en l'Élection et probable membre de la famille de sa mère, Charlotte Reymond⁴⁶⁰.

Sa vie privée est fort peu documentée : à part ses conflits avec le Sieur Besson du Parlement et avec son frère, nous n'accédons qu'à son habitat *rue Neuve* vers 1707 et – son épouse Marie-Anne Cambert étant décédée en 1724 – à son remariage en 1725 avec Marie Ney, fille de marchand. Nous apprenons l'état du père de Marie Ney quand celle-ci, devenue veuve 8 mois plus tard, se remarie⁴⁶¹ :

1731 – Mariage de Ferdinand-Sigismond Delamonce-Patquier, peintre et architecte, natif de Munich, habitant à Grenoble depuis 3 ans, fils de feu Jean, premier peintre et architecte de S. A. Électorale de Bavière Ferdinand-Marie, et de Jeanne Patquier, avec Marie Nay, fille de François, marchand, veuve de Michel Farinelli (6 août).

Sa vie à Grenoble demeure, somme toute, fort discrète. Professionnellement, il semble n'avoir pas de relation avec les autres maîtres de danses et maîtres violons de la ville, alors que son père et son oncle étaient de ce milieu. Jamais il n'apparaît membre d'une bande de violons ; certes il est compositeur et a travaillé ou donné des concerts à la Cour de plusieurs rois d'Europe, ce qui le situe dans un autre monde. Sauf quand il s'agit de sa famille, il n'apparaît pas dans la liste des témoins aux événements familiaux des autres maîtres violons, pas plus qu'à ceux des personnalités de Grenoble.

460 1690 : Baptême de Suzanne, fille de Charles Reymond, avocat, ancien président en l'Élection, et de Marie-Marthe Faure ; parrain : Michel Farinelli, gentilhomme pensionnaire du Roi d'Angleterre (23 sept.) ; voir AMG GG 90 : 1690.

461 1707 : Contrôle des habitants de Grenoble sujets aux logements militaires. On y relève les noms suivants : rue du Quai : (...) Moïne, musicien (...) rue Montorge : (...) Gourgeon, musicien (...), rue Neuve : (...) Farinel, maître à danser. AMG EE 45 : 1707-1755 – Logement de troupes.
1725 : remariage. de Michel Farinelli, contrôleur des gages de MM. du Parlement, fils de feu Robert et de Charlotte Reymond, avec Marie Nay (16 oct.) : AMG, ISAP, GG 104, p.145.
1731 : remariage de Marie Nay : AMG, ISAP, GG 181, p. 268.

Lié aux maisons de Savoie et d'Orléans, pensionné du roi d'Angleterre, le nom de ce personnage doté de si hautes relations aurait pu sortir plus souvent dans les sources. Ses fonctions professionnelles à Grenoble – maître de musique en deux monastères – le mettaient en relation avec les filles de l'aristocratie dauphinoise, sans que l'impact de cette proximité ne ressorte sur l'espace public.

Sa mort même recèle un mystère. Comment ce personnage dont nous avons suivi la carrière peut-il n'avoir pour témoin de ses obsèques que deux habitants illettrés ? Ce sont les registres paroissiaux de La Tronche qui enregistrent son enterrement en présence de deux témoins, signe qu'il a dû s'installer dans cette bourgade après 1707⁴⁶².

Bilan d'une carrière

Le niveau de fortune de Michel Farinel à la fin de sa carrière est révélé par cette charge achetée au Bureau de l'Élection. À plusieurs reprises, Michel Farinel manipule des sommes d'argent qui permettent d'évaluer le succès de sa carrière, sur le plan financier : 2 808 livres investies en 1687 pour finalement ne pas assumer la charge de *violon*, 5 400 livres investies en 1689 pour l'achat de son office d'*assesseur*, puis en 1706, investissement à fonds perdu de 2 000 livres dans l'aventure de Lyon, et enfin en 1709, plusieurs emprunts à son frère faisant 2 060 livres pour racheter la Paulette de son office, dette qu'il ne rembourse qu'en 1722. Nul ne sait ce qu'il gagna à Lisbonne, Londres et Madrid, puis dans le Languedoc, mais une part de la réponse doit résider dans ces dépenses.

Rien n'indique que Michel Farinel ait réalisé des investissements fonciers ou immobiliers, et comme Marie-Anne et lui n'ont semble-t-il pas eu d'enfant, les traces éventuelles de sa succession seraient à chercher du côté de sa veuve, lors de son décès.

Dans son autobiographie, Michel Farinel revendique des innovations musicales pour lesquelles il aurait précédé Lully ou Corelli, ainsi que d'autres mérites sur un plan purement musical. Ce qu'il est possible de récapituler de son œuvre de compositeur a été réalisé par Catherine Massip. Il n'est pas le seul musicien de son siècle à n'avoir pas eu pour priorité au cours de sa vie l'impression de ses compositions, ce qui n'empêche pas qu'il en ait eu quelques regrets⁴⁶³ :

il regrette lui-même de n'avoir pas fait imprimer ses œuvres dont il ne reste actuellement que de minces témoignages, ses variations sur *La Folia* reprises dans *The Division Violist* et popularisées par John Hawkings mais sous le nom de son frère, des pièces isolées dans des recueils manuscrits⁴⁰ et enfin la seule partie de basse de ses œuvres (avec chiffrage) dans *Abrégé des Concerts*.

40. Carpentras, Bibliothèque Inghimbertaine, Recueil de pièces, op. cit. (note 13).

Marie-Anne Cambert-Farinel : disparition d'une claveciniste

Une fois revenue de Madrid à Grenoble, la claveciniste professionnelle Marie-Anne Cambert, l'épouse de Michel Farinel, disparaît aux yeux du chercheur pendant 44 ans !

Quand Michel la rencontre à Londres en 1675, elle est claveciniste, vivant avec son père Robert, compositeur parisien renommé ayant dû s'exiler après son conflit avec Lully. Michel et Marie-Anne se marient à Londres en 1678. Mais comme Michel refuse de prêter le serment de suprématie, ils ne peuvent demeurer en Angleterre et reviennent à Paris. Presque aussitôt, ils sont engagés par Guichard pour accompagner Marie-Louise d'Orléans qui part à Madrid épouser le roi d'Espagne. Ils sont l'un et l'autre engagés dans la troupe comme professionnels, elle comme claveciniste, lui comme compositeur, et ils se mettent en route vers l'Espagne en 1679⁴⁶⁴ :

Michel Farinelly, cy devant gentilhomme pensionnaire du Roy d'Angleterre et damoiselle Marie Anne Cambert sa femme [...] composera toute la musique, sinfonie et dances qui seront ordonnez pour le divertissement de leurs dites Majestez Catholiques, et lad. Farinelli jouera et accompagnera du clavessin.

⁴⁶² Plus de détails dans le § sur Marie-Anne Cambert-Farinel.

⁴⁶³ Catherine Massip, *Itinéraires d'un musicien européen...*, op. cit.

⁴⁶⁴ *Id.* p. 136.

L'aventure espagnole prend fin en 1680 et la troupe de Guichard se disperse. La trace de Michel Farinel et celle de Marie-Anne sont perdues pour quelque temps : Marie-Anne est sans doute en Italie pendant les quelques années qu'y passe Michel, mais ce n'est pas sûr. Puis ils se retrouvent à Grenoble en 1689. Pour Michel, c'est certain, et son activité foisonnante et nomade se poursuit et laisse des témoignages. Mais il n'est plus aucune trace de Marie-Anne dans les sources depuis 1680 jusqu'à sa mort en 1724.

La frustration créée par cette absence est d'autant plus grande que les femmes musiciennes professionnelles ne sont pas légion dans le royaume ; or l'une d'entre elle s'est installée à Grenoble, et aucune archive locale ne donne d'information sur sa vie.

Ils n'ont manifestement pas eu d'enfants. Ils sont restés mariés. Pourquoi aurait-elle arrêté le clavecin ? Aurait-elle secondé son mari dans ses fonctions de maître de musique dans les monastères de Montfleury et de Sainte-Cécile, pour enseigner le clavecin aux moniales, sans que jamais sa mission ne transpire dans les archives ? Dans son autobiographie écrite entre 1704 et 1707, Michel parle de sa « chère Marianne de Cambert » sans rien ajouter qui indique son possible décès. Puis il se remarie en 1725 avec Marie Ney, mais il ne sera à nouveau jeune marié qu'une année environ, décédant en 1726.

Tous les historiens écrivent que Marie-Anne est décédée en 1724 : mais la preuve manque. Une explication de la disparition de Marie-Anne des archives grenobloises vient peut-être du lieu du décès de Michel, survenu à La Tronche⁴⁶⁵ :

[note] 34. Isère, Archives départementales, La Tronche, Registre d'état-civil (consulté en ligne) : « Ce 18^e juin 1726 a été inhumé dans l'église de St Ferjus Sr Michel Farinel, controleur des gages de nosseigneurs de Parlement, après avoir reçu tous les sacremens, agé de soixante-dix-huit ans présence de Antoine Faucher et de François Cheval illetrés ainsi a cette fin Julien curé. »

Si Michel est porté décédé sur le registre paroissial de La Tronche, c'est qu'il y résidait au moment de sa mort. Peut-être qu'après 1707, quand il résidait rue Neuve, le couple a-t-il pris domicile à La Tronche, et en ce cas il se pourrait que des actes les concernant figurent dans les registres d'état-civil de cette paroisse : il serait sans doute judicieux de faire quelques recherches dans ces archives de Saint-Ferjus & La Tronche.

Jean-Baptiste Farinel (1655-1727)

Jean-Baptiste Farinel quitte Grenoble avant même d'avoir commencé son métier de musicien, puisqu'on le trouve musicien à Hanovre, en la principauté de Calenberg, en 1680, pour ses 15 ans, peut-être conduit en cette ville par son père Robert. Comme Michel, il a dû être formé par son père ou son oncle.

Une carrière internationale

Des éléments de son activité de musicien à Cour de Hanovre sont donnés par deux articles du *Mercurius Galant*⁴⁶⁶. Davantage connu en Allemagne qu'en France, il est aisé de trouver un résumé de sa vie⁴⁶⁷ :

Le frère cadet de MF, Jean-Baptiste Farinel, nommé aussi Giovanni Battista Farinelli (1655-1725), lui aussi violoniste et compositeur, fut nommé maître de concert à la cour du duc de Hanovre en 1680, puis – de 1691 à 1695 – à la cour du prince-évêque Ernest-Auguste de Hanovre. Il revint en compagnie de celui-ci à la cour de Hanovre et fut anobli par son ancien maître, devenu entre temps le roi d'Angleterre Georges I^{er}. JBF s'établit en 1714 à Venise, se donnant le titre de « Commissaire du roi d'Angleterre ».

⁴⁶⁵ *Id.* p. 142.

⁴⁶⁶ *Le Mercurius Galant* : 1680, novembre, p. 235-247 ; 1681, juillet, p. 148-154. Consultation en ligne. URL : <http://gallica.bnf.fr/>.

⁴⁶⁷ Jean-Baptiste Farinelli. URL : https://de.wikipedia.org/wiki/Jean_Baptiste_Farinelli. (la page a augmenté depuis ma consultation de 2013 et sa traduction).

En suivant Raymonde Ferrer-Laloe-Carrel, la chronologie suivante apparaît⁴⁶⁸ :

- 1680 : il est *Konzertmeister* à la Chapelle de la Cour de Hanovre.
- 1691-1695 : cette période reste mal connue et incertaine. Jean-Baptiste est *Konzertmeister* à la chapelle d'Osnabrück, selon George Fishers. Opinion contestée par H. Stevers et confortée par une lettre du 3/04/1984 des Archives d'état de Hanovre. Jean-Baptiste a dû séjourner quelque temps à Florence, y rencontrant sa future femme, Vittoria Tarquinia ou Tarquini, cantatrice à la Cour de Toscane.
- 1696 : Jean-Baptiste revient à la Cour de Hanovre.
- 1711, 25 juin : il est anobli par le roi de Danemark Frédéric IV.
- 1714 : le Grand Électeur de Hanovre devient le roi George I^{er} d'Angleterre
- 1714 : Jean-Baptiste est envoyé à Venise pour le compte de Hanovre. Sa femme devient donc chanteuse pour Venise. Jean-Baptiste est-il « *Direttor della nostra musica* » uniquement ? En 1722, Jean-Baptiste – dans les pièces de son conflit avec son frère Michel – se désigne comme « *Commissaire du Roi d'Angleterre à Venise* ».
- Entre 1711 et 1714, ou après 1720 : voyage ou séjour à Barcelone.
- 1725 : décès de Jean-Baptiste
- 1744 : testament de son épouse Vittoria, conservé aux Archives d'État de Venise.
- 1757, 22 avril : testament de Luigi – fils de Jean-Baptiste – conservé aux mêmes archives.

Anoblissement et blason

Raymonde Ferrer-Laloe-Carrel a multiplié les courriers vers divers services d'archives et obtenu des réponses. Elle a obtenu des Archives d'État de Copenhague les lettres d'anoblissement de Jean-Baptiste du 25 juin 1711, lettres qui incluent la description de son blason : « *D'Azur à trois gerbes d'or au chef d'hermine. Cimier : double panache de plumes d'autruche alternativement d'azur et d'or, sommé d'une gerbe d'or.* » Mais tout n'est pas limpide, car le même service d'archives indique, dans une lettre du 8 avril 1983, que Jean-Baptiste n'a jamais résidé au Danemark.

Blason de Jean-Baptiste Farinel



⁴⁶⁸ Raymonde Ferrer-Laloe-Carrel, *Une famille de musiciens grenoblois...*, op. cit.

Raymonde Ferrer-Laloe-Carrel a trouvé – ou effectué ? – une représentation de ce blason de Jean-Baptiste Farinel : « blason tracé sur le calice et la patène, en argent massif, de ma petite église de Saint-Quentin-sur-Isère »⁴⁶⁹.

Bilan pour une famille de musiciens

Marcelle Benoit l'a souligné : le musicien professionnel rêve de se hausser jusqu'à l'anoblissement. Espoir qui demeure généralement un rêve : à part Jean-Baptiste de Boesset et Lully, personne n'obtient du roi cette promotion ; même si certains se parent de noms ou titres trompeurs. Après la Régence, Louis XV n'anoblira que cinq musiciens.

Le désir d'ascension sociale et de gain de prestige peut avoir des visées plus modestes, ou plus réalistes⁴⁷⁰.

La réputation se mérite. Elle se sollicite aussi. Quel musicien ne céderait à la tentation d'acquérir quelque titre transmissible à son fils ?

Il ne lui suffit plus de se faire appeler bourgeois de Paris, bourgeois de Versailles, honorable homme. Sa dénomination d'ordinaire de la musique du roi s'efface volontiers derrière des qualifications flatteuses : maître d'hôtel du roi (Jean-Baptiste de Boesset), valet de chambre de la reine (Pierre Chabanceau de La Barre, François Roberday), écuyer de la reine (Jean Gendron), valet de chambre du comte de Toulouse (Jean-Baptiste Reffier), valet de chambre de la duchesse de Bourgogne (Sébastien Huguenet, Jacques Gaye), écuyer du comte de Saint-Florentin (François Labbé de Mongival), etc.

Des dignités peuvent être données en récompense.

La réputation s'achète. L'édit de 1696⁴ accordant des lettres de concession d'armoiries à tous ceux – officiers des maisons royales, d'épée, de robe, de finance, ecclésiastiques, bourgeois – qui en formuleraient la demande, rencontra un écho favorable chez nos musiciens.

4. Archives Nationales, Secrétariat de la Maison du Roi, 1696, novembre, O¹ 40, f^o 382 v^o.

Cet édit agaça la noblesse. Si, après sa demande, elle était accordée, l'entrée valait 20 livres : 35 musiciens ont fait la démarche et obtenu leur blason ; mais pas la noblesse pour autant.

Certes, l'aristocrate ne déroge pas en pratiquant le chant, le clavecin, la danse, en se mêlant aux professionnels lors de certains spectacles. Mais il ne lui viendrait pas à l'idée de solliciter une fonction, voire un simple titre dans la musique royale. De rares exceptions confirment la règle.

Nous observons l'effet de cette même aspiration à Grenoble au milieu du XVIII^e siècle quand le port de l'épée, marque de distinction sociale, est tenté par les musiciens mais réprouvé par les autorités. Un exemple parmi d'autres en 1749 : le procureur du roi au siège engage des poursuites contres plusieurs maîtres à danser et musiciens qui pratiquent le port de l'épée sans en avoir le droit⁴⁷¹.

Les frères Farinel fournissent au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles un exemple d'une ascension sociale manifeste. Issus d'un milieu de simples joueurs de violons, ils ont poursuivi la route tracée par leurs père et oncle, qui s'étaient déjà élevés dans le métier jusqu'à faire carrière de musiciens à la Cour de Turin. Michel et Jean-Baptiste ont eux-mêmes atteint l'excellence dans leur métier en créant et en laissant des compositions de qualité au cours de carrières aux dimensions internationales. Si leur enrichissement financier est difficile à préciser, il faut se rappeler que leurs confrères *maîtres de violons* grenoblois touchaient 4 à 5 livres pour une journée passée à animer une réjouissance municipale. Or nous avons assisté à l'investissement répété par Michel Farinel de sommes de quelques milliers de livres. Jean-Baptiste a pu faire à son frère un prêt du même ordre de grandeur. Quant à la recherche des honneurs, chaque frère a eu sa part. Jean-Baptiste a tenu d'importants postes dans la musique à Hanovre et a probablement été anobli par le souverain du Danemark. Son frère Michel a d'abord tenu des fonctions de premier plan dans la musique du roi d'Angleterre, puis dans celle de la reine d'Espagne. Une fois revenu à Grenoble, il a réussi à acquérir un office de robe au Bureau de l'Élection, prenant ainsi une place non négligeable dans les institutions royales de la capitale du Dauphiné.

⁴⁶⁹ Raymonde Ferrer-Laloe-Carrel, *Une famille de musiciens grenoblois...*, op. cit., p. 5.

⁴⁷⁰ Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens...*, op. cit., p. 385, 386, 388.

⁴⁷¹ AMG, ISAP, FF 59.

Conclusion

Dans l'un des grands ouvrages classiques de l'histoire de Grenoble, la vie musicale est ainsi décrite⁴⁷² :

La bonne société avait son orchestre, ses concerts, son bal, ses représentations théâtrales à l'intérieur de la maison commune ou d'un hôtel. La « populace » avait son orchestre de violons et de hautbois, ses danses dans les rues et les places où brûlaient les feux de joie et coulaient les fontaines de vin traditionnelles.

Il est maintenant possible d'aller plus loin dans les précisions ou les nuances. Le rassemblement et l'analyse des informations issues de diverses sources ont permis d'apporter un certain nombre d'éclairages sur plusieurs aspects de la connaissance de la musique et des musiciens à Grenoble au XVII^e siècle. Le choix d'une étude de la globalité de la vie musicale dans la cité s'avère justifié par les caractères des musiques qui s'y produisent. En effet il est bien peu de situations où des musiciens chantent ou font sonner leurs instruments pour le seul plaisir de la musique, comme cela se produit dans les concerts des siècles suivants. Pour trouver la présence de moments musicaux, il faut examiner quantité d'activités sociales dans lesquelles certaines musiques sont présentes. Sauf à de rares exceptions, et avant les premiers concerts réalisés par l'*Académie du Concert* au XVIII^e siècle, c'est en situation d'intégration que la musique vit et qu'elle évolue. Ces situations d'intégration, quand la musique accompagne une autre activité, sont multiples : moments ou compléments d'offices religieux, animations des réjouissances municipales, supports des chants et danses des ballets, intermèdes au sein des pièces de théâtre, etc. L'approche systémique se justifie également par l'imbrication partielle des différentes activités des acteurs de ces musiques, ainsi que par celle de leurs différents accès à une formation à cet art. Si les musiciens professionnels d'Église connaissent des carrières bien différentes de celles de leurs confrères indépendants, en pratique ils sont amenés à jouer ensemble en de nombreuses circonstances. Les *maîtres à danser* et les *maîtres joueurs d'instruments* sont les artisans des musiques de la ville. Ils constituent aussi un appui à la pratique musicale des élites grenobloises en leurs domiciles et ils contribuent à leur formation musicale par les leçons qu'ils dispensent. Quant aux visions les plus précises des pratiques musicales élaborées, elles apparaissent aussi bien dans les salons de l'aristocratie, que dans certains monastères où les filles de la noblesse sont installées et pratiquent le chant et les instruments.

Certes, l'ensemble du tableau souffre des limites qu'imposent les sources – seule l'église collégiale est documentée et de surcroît par des archives peu détaillées – et nombre d'aspects des pratiques des amateurs de musique, comme des réalités du métier des musiciens professionnels, restent ainsi dans l'ombre. Il en va de même pour certaines informations concernant le groupe social des musiciens professionnels, ou pour certains indices trouvés à propos des pratiques culturelles et musicales de l'aristocratie : ces éclairages isolés constituent de précieux éléments de connaissance, mais leur rareté rend périlleuses les tentatives de généralisation. Il reste de nombreux documents d'archives – contrats, correspondances, etc. – à consulter pour que progresse la connaissance de la vie musicale à Grenoble. Plus largement, il serait souhaitable de réaliser une synthèse des connaissances établies sur ce thème pour les trois siècles de l'époque *moderne*. Il serait également fructueux pour l'avancée des connaissances d'envisager des recherches comparatives entre plusieurs villes du Dauphiné, et pour commencer entre Grenoble et Valence.

Circonstances et styles des musiques

Les pratiques ordinaires de la liturgie de l'Église et les musiques quotidiennes de la ville ne laissent que peu d'informations. C'est seulement lorsque sont célébrés des événements extraordinaires que les registres de la ville, ou bien des récits imprimés de contemporains, nous permettent de

472 Bernard Bonnin, *De Lesdiguières à la Révolution...*, in Vital Chomel (dir.), *Histoire de Grenoble*, Toulouse, Privat, 1976, p. 160.

connaître les pratiques musicales de ces circonstances. Or ces manifestations célébrant les événements du royaume, de la vie privée du monarque et de sa famille, ou accueillant de grands personnages lors de leur *entrée* dans la ville, sont fort nombreuses.

C'est alors qu'apparaissent les musiciens qui animent ces réjouissances. Les joueurs de violons et hautbois organisés en bandes, les tambours et trompettes de la milice : tous font sonner leurs instruments dans les rues pour accompagner les processions, les défilés et le traditionnel feu de joie. Parfois les violons et hautbois entrent dans les églises pour accompagner un office ou un *Te Deum*, mais sans qu'on sache précisément le style de musique alors réalisé. Pour ces festivités, la musique organisée par le consulat consiste le plus souvent en des musiques traditionnelles, sur des rythmes de marche ou de danse, pour animer les déambulations ou les temps forts de la fête. Mais les musiciens sont aussi sollicités pour certains moments de musiques visant au plaisir du public, constituant des sortes de petits concerts publics. Il arrive que le chant soit ajouté aux instruments, grâce à la mobilisation de quelques chantres relevant des chapitres. Lors des réjouissances de 1623, un ballet, offert par la ville, a même été représenté sur la place Saint-André.

Le ballet et la comédie-ballet tiennent en effet une grande place dans la vie artistique grenobloise. Les musiques du XVII^e siècle sont essentiellement présentes pour accompagner d'autres activités culturelles. La population grenobloise, ses peuples comme ses élites, a un goût prononcé pour les spectacles et particulièrement le théâtre. Les représentations de pièces sont généralement accompagnées de musiques, ou bien agrémentées par des intermèdes dansés en musique. Le plus souvent des troupes viennent à Grenoble avec leurs propres danseurs et musiciens, sans qu'on sache si des professionnels grenoblois sont alors requis en renfort. Mais au domicile de l'aristocratie, c'est le ballet et la comédie qui sont organisés tout au long du siècle. Plusieurs sources indiquent la tenue de ces grandes soirées privées qui commencent par un ballet ou une comédie et se terminent par un bal nocturne. Il est des circonstances où c'est une bande de violons qui vient animer le bal dans la demeure aristocratique. Mais il arrive aussi que des nobles de la ville représentent eux-mêmes un ballet à domicile, ces amateurs assurant les rôles d'acteurs, de danseurs, et de chanteurs, ainsi sans doute que la tenue des instruments d'accompagnement. L'exemple documenté de ce type dont nous disposons est celui de la représentation de *Tychobrae, ballet de Louis Videl, dansé à Grenoble en 1631*. Cet engouement suscite la composition de mascarades, de pastorales ou de comédies-ballets par les plus grands noms de la noblesse et des gens de lettres de la ville. Mais il s'agit là de leurs auteurs : leurs pièces sont imprimées, mais leurs musiques et leurs compositeurs demeurent inconnus. D'autres livres de musique de ce style ont été trouvés dans quelques bibliothèques privées.

C'est alors que peut s'observer la pratique des *bas instruments* utilisés pour les musiques savantes du Grand Siècle ou du siècle précédent : luth et viole de gambe, ainsi que clavecin et même violon. Ces instruments sont joués par des amateurs membres des élites, même si nous ne disposons que de rares témoignages. Nous le voyons au détour d'une correspondance qui affiche la tenue de petits concerts d'amateurs en leur château, ou dans un inventaire après décès qui atteste la possession et la pratique d'un clavecin, d'un théorbe et d'une guitare. C'est ainsi sans doute que chemine chez ces mélomanes la prise en main des nouveaux répertoires des compositeurs récents qui développent alors le style *baroque*.

Les lieux qui abritent les personnes les plus enthousiastes des pratiques de ces musiques savantes sont certains monastères – Montfleury, Visitandines, Sainte-Cécile, Ursulines – dont les moniales sont des filles de la noblesse dauphinoise. En ces lieux la pratique du chant dépasse les besoins culturels et devient pratique artistique. Les dames de Montfleury donnent régulièrement des sortes de concerts dans leur espace ouvert et, en ville, lors des grandes réjouissances, des Grenoblois approchent les grilles de quelques monastères pour écouter les chants des moniales : des motets, et non du plain-chant. En ces couvents, les sœurs détiennent des instruments et jouent du clavecin, du luth, du théorbe et de la viole de gambe. Leur plaisir musical et leur recherche de qualité sont si grands que deux au moins de ces monastères engagent un maître de musique pour les diriger. C'est

Michel Farinel, musicien grenoblois ayant tenu des fonctions musicales dans plusieurs villes de France et d'Europe, qui est ainsi engagé à Montfleury et à Sainte-Cécile.

Ainsi se pose la question de la formation musicale des amateurs, comme de celle des professionnels. Les musiciens d'Église disposent d'une formation musicale certaine si, enfants, ils ont été admis plusieurs années dans une psallete. L'acquisition de ces compétences est plus obscure pour les autres musiciens. Pour les professionnels, Grenoble ne dispose que de quelques contrats de formations pour des adultes ; et un seul concernant l'apprentissage d'un jeune. Il faut supposer que les enfants sont formés au métier par un père ou un oncle déjà maître d'instruments. Cette formation peut convenir à l'exercice du métier de joueur de violons, basé sur la connaissance mémorisée d'un répertoire traditionnel. En revanche, quand quelques uns de ces joueurs d'instruments élèvent leur qualité de jeu et sont remarqués et engagés par Christine de Savoie, quand certains deviennent compositeurs de musiques comme les Farinel, ou quand d'autres viennent au XVIII^e siècle en renfort jouer sur partitions à l'Académie du Concert, il reste à expliquer d'où vient leur formation à lire et écrire la musique. Du côté des amateurs de l'aristocratie, il semble que l'essentiel de leur formation au chant et à la musique a été acquise, pour ceux qui en ont bénéficié, lors de leurs études au collège des Jésuites. Cette compagnie donnait en effet une grande place au théâtre, à la danse et à la musique pour former ses collégiens, qui donnaient un spectacle en représentation publique à la fin de l'année scolaire. En complément de cette formation, des leçons privées de musique et de danse étaient dispensées, mais dans une proportion que les archives ne livrent pas.

Les musiciens professionnels

Les musiciens d'Église

L'organisation de la musique de l'Église correspond, dans sa structure, à ce qui est observé dans d'autres villes. Les chapitres de Saint-André et de Notre-Dame emploient régulièrement un organiste et font vivre une psallete en engageant un maître de musique et un maître de grammaire. La présence de ce dernier – souvent prêtre – est stable, car cet emploi est mis à l'abri des aléas financiers par la rente constituée par la donation d'un évêque en 1574 et confiée à l'Hôpital. Grâce à cette dernière, ce maître, chargé d'enseigner la grammaire, le latin et le grec aux enfants du chœur est rémunéré 100 livres par an.

Organistes et maîtres de musique sont connus en partie seulement. Ils sont 44 à être identifiés, avec leur date d'arrivée et parfois le montant de leur rémunération, mais bénéficient rarement d'autres informations. Pour ce sous-groupe une analyse professionnelle et sociale est effectuée, mais reste limitée.

Ces maîtres de musique forment les enfants au plain-chant, et les initient peut-être à d'autres musiques, en même temps qu'ils doivent organiser l'ensemble de la vie musicale liturgique. Ils gagnent autant que le maître de grammaire, une centaine de livres par an, même si l'on relève quelques variations peut-être liées aux personnalités. Mais ces maîtres subissent les difficultés financières des modestes chapitres de Grenoble. À Saint-André, le chapitre réduit ses effectifs musicaux en 1658 : il fusionne la fonction de maître de la musique et des enfants avec celle d'organiste.

Comme dans les autres villes, une forte circulation de ces musiciens vicariants est affirmée : 70 % d'entre eux reste une année seulement en poste, et 20 % demeurent entre deux et cinq ans. En revanche aucune information ne vient faire connaître les enfants de la psallete : même leur nombre nous échappe.

Les musiciens indépendants

À côté des joueurs de violons ou de hautbois, d'autres musiciens jouant du fifre, du tambour, ou de la trompette sont bien visibles lors des défilés, des processions, des réjouissances municipales et royales, ou des jeux de l'Arquebuse. Les documents permettent d'en dénombrer entre 12 et 28 suivant les circonstances. Mais la réalité professionnelle de ces tambours et trompettes nous échappe. Un seul est désigné par le métier de « tambour » dans un acte fiscal. Pour tous les autres, seule leur rémunération ponctuelle par le pouvoir municipal apparaît dans les archives. Il faudrait améliorer la connaissance de la milice urbaine, dont ils semblent dépendre, pour connaître leur statut et les formes de leur pratique professionnelle. En l'état, notre connaissance de ce premier type de musiciens est trop faible – à l'exception du *crieur-trompette*, employé municipal régulier – pour qu'il soit possible d'analyser ses membres, ni de les ajouter aux joueurs de violons pour constituer un groupe unique de musiciens professionnels à Grenoble.

Parce que leur pratique professionnelle a laissé davantage d'informations dans les archives, les musiciens du second groupe – les *violons*, les *maîtres joueurs d'instruments* et les *maîtres à danser* – sont mieux connus. Ces différentes spécialités sont étudiées ensemble, car plusieurs exemples montrent qu'au moins lors du premier XVII^e siècle, les mêmes personnes exerçaient le métier de joueur d'instruments et celui de maître à danser. La profession spécialisée de la danse n'émerge que lentement au cours du siècle et il faut attendre 1640 pour observer deux maîtres à danser spécialisés en activité à Grenoble, puis 1660 pour en compter trois. Les faiseurs d'instruments qui figurent dans les archives font exception : Grenoble n'en compte aucun qui soit spécialisé avant 1640. Ils sont ensuite un ou deux en activité, dont un associant le tournage sur bois et la fabrication de hautbois. Pour expliquer la présence de la majorité des instruments – violons, trompettes, tambours – il faudrait faire des recherches sur une forme de commerce d'importation qui pallie la probable absence de fabrication locale.

Pour ce qui est du métier des *joueurs d'instruments*, s'il est à peu près sûr que la Ménestrandise de Paris n'a pas fait de Grenoble l'une des villes où elle encadre ces musiciens, en revanche l'organisation locale de ce métier nous échappe. Par suite, il n'est pas possible de préciser le mode d'accès à la maîtrise, ni d'évaluer la part des maîtres et des musiciens non maîtres.

Au cours de la période 1590-1730 sont identifiés environ 110 de ces musiciens professionnels indépendants. Grenoble compterait en moyenne une douzaine de musiciens exerçant simultanément, mais avec des moments plus forts – de 1620 à 1670 – quand leur nombre approche la vingtaine, et des moments d'effectifs plus maigres au début et à la fin du siècle. En réalité, l'analyse du fonctionnement des *bandes de violons* fait ressortir une présence plus importante de joueurs d'instruments dans la ville. D'autres musiciens, anonymes, doivent être ajoutés à ce groupe des professionnels identifiés, car les récits contemporains et les paiements de groupes de joueurs témoignent de ce que Grenoble compte au minimum une large douzaine d'instrumentistes en permanence, tout au long du siècle. Il est possible de remarquer que leur nombre n'augmente pas, alors que la population de la ville double pendant le siècle, passant de 10 000 à 20 000 habitants environ ; ce qui constitue une baisse relative de la place de leur métier dans la population.

Les différents caractères du groupe social de ces professionnels sont mal connus, éclairés seulement par quelques exemples isolés. Ce n'est que pour quelques cas qu'il est possible de préciser le métier de leur père, leur habitat dans la ville, leur degré de mobilité dans le métier, ou la fréquence de leurs mouvements migratoires.

La pratique individuelle du métier de joueur de violons et de maître à danser n'est que peu éclairée par la documentation. Les archives ne livrent en effet que quelques rares leçons de danse. Deux contrats de formation au violon seulement illustrent la dimension de formation du métier. C'est à la fin du siècle et dans les monastères qu'apparaît le plus nettement ce rôle d'enseignement et de

direction musicale. Mais cette pratique repose sur l'unique exemple du musicien Michel Farinel devenant maître de musique, ou de chapelle, pour les moniales de Montfleury et de Sainte-Cécile.

C'est la pratique collective du métier de musicien que les sources mettent le mieux en lumière. Cette pratique qui sort de l'ombre est celle de l'association en *bandes de violons*. Elle vise à répondre aux besoins d'une musique jouée par un groupe à la demande, soit des riches particuliers pour leurs fêtes à domicile, soit du pouvoir municipal pour les besoins des grandes et fréquentes festivités. Cependant, les détails organisationnels de ces associations sont encore insuffisamment connus.

Les musiciens grenoblois ne participent pas tous à ces associations. Il semblerait que les deux tiers des professionnels identifiés entrent dans ces associations en la première moitié du siècle, puis la moitié seulement. Quand elles sont constituées par acte notarié, ce qui est rare – huit cas seulement de contrats – elles divulguent leur effectif et leur durée de vie envisagée. Deux bandes associent six joueurs, se formant l'une pour deux ans en 1626, l'autre pour six ans en 1630. Les autres bandes ne regroupent que deux ou trois musiciens et se fixent une durée inférieure à quatre mois, ou s'unissent juste pour Carnaval, ou pour Noël. La grande majorité des regroupements observés s'opère donc dans des formes qui nous échappent ; sans doute verbales et ponctuelles. Étrangement, le nombre de musiciens identifiés et déclarés membres de telles associations diminue au cours du siècle, alors que la réalité du jeu collectif se poursuit au même niveau lors des événements qui le nécessitent. Dans tous les cas, ces prestations collectives sont rémunérées par les finances de la ville, dont les livres de comptes font connaître la transaction et souvent le nom du responsable de la bande de violons.

Plusieurs sources indiquent l'existence de bandes plus importantes, comptant une douzaine de musiciens. Et en 1627, il est avéré que Grenoble dispose simultanément de deux bandes de violons. Différents indices conduisent à penser que coexistent pendant plusieurs décennies, une *grande bande des violons*, avec une ou plusieurs autres nettement plus petites.

Grâce à ce qui est connu de leur fonctionnement, ces bandes de violons, en dépit de certaines expressions lues dans les sources, ne semblent pas intégrées à la *maison* du gouverneur ou du lieutenant général : ces associations demeurent indépendantes. Elles sont constituées de musiciens indépendants qui passent un accord contractuel et tacite entre leur responsable et l'employeur, jouent la musique demandée, puis sont rémunérées au service fait. Il n'apparaît pas de spécialisation dans l'exercice de la musique par ces bandes, ni dans le choix de leurs clients, ni dans celui de leur répertoire ; mais peut-être existe-t-elle et nous échappe-t-elle ? Les sources connues nous incitent à considérer qu'une même *bande de violons* est engagée aussi bien par la municipalité pour une réjouissance publique, que par un noble pour tenir un bal en son château. Certes, des engagements plus modestes venant de métiers, de quartiers, de familles devaient bien exister, mais sans laisser d'écrits dans les archives.

Nous peinons à distinguer des sous-catégories dans le groupe des musiciens professionnels, d'autant que nous ignorons largement les pratiques individuelles du métier et leurs revenus. En revanche il est probable que la pratique de l'association constitue un rapport intéressant. Quand la ville rémunère un groupe de musiciens pour ses réjouissances publiques, elle verse en moyenne quatre à cinq livres à chacun pour une longue journée de service. Sans trace aucune, il n'est pas possible d'assurer si les sommes versées par les seigneurs qui font venir une bande quelques jours en leur château constituent un profit plus ou moins intéressant. Il est possible que les bandes de violons rassemblent les musiciens les plus habiles à jouer de la musique, mais il est probable aussi que ceux qui pratiquent ces associations ont un meilleur revenu que les joueurs pratiquant individuellement le métier. Certaines dynasties de familles de musiciens, qui sont aussi régulièrement intégrées dans ces bandes, paraissent élever leur niveau de fortune ou leur rang social. C'est ainsi le cas de la famille Reymond qui, après trois ou quatre générations, compte dans ses descendants deux avocats intégrés à une cour souveraine de la capitale dauphinoise. Une autre dynastie – celle des Farinel – aboutit à ce que la troisième génération, celle de Michel et Jean-Baptiste, appartienne à cette élite du monde

musical qui joue et compose, et que ces deux frères aient acquis un blason de noblesse pour Jean-Baptiste, et un office de robe au sein des institutions grenobloises pour Michel.

Au terme d'une étude visant à mieux connaître le fonctionnement de la musique dans la ville au XVII^e siècle, mais aussi à approcher le plaisir de ses habitants à jouer ces musiques savantes qui connaissent alors une mutation vers le style baroque, il est tentant de laisser le mot de la fin au marquis de Grammont qui saisit si bien la hiérarchie des goûts de ses contemporains et de son groupe social, relativisant la place de la musique, quand il écrit en 1721 à son ami le marquis de Valbonnais⁴⁷³ :

(...) quoi qu'il en soit, je vous suis obligé d'accélérer autant que vous le pourrez la fin de votre absence et de venir redonner à vos amis ces concerts, qui finissent toujours par des conférences de belles-lettres ou de politique qui divertissent encore plus que la musique même.

473 Charles Freynet, « Correspondance inédite des Marquis de Valbonnais et de Grammont ». *Petite Revue des Bibliophiles Dauphinois*, 2e série, n° 4, Grenoble, Allier père & fils, 1937, pages 241-276.

Sources et bibliographie

– Sigles et abréviations utilisés –

AMG : Archives municipales de Grenoble

ADI : Archives départementales de l'Isère

BAD : Bulletin de l'Académie Delphinale

BMG : Bibliothèque municipale de Grenoble

ISAP : *Inventaire sommaire des archives communales antérieures à 1790*, 6 tomes, rédigé par A. Prudhomme, Ville de Grenoble, 1886-1926.

[loc] : document lu ou consulté

IAD : inventaire après décès

Sources

Sources manuscrites

ADI

ADI 2C 510, Rôles de la capitation de 1739, n° 26, 2782, 849, 1029, 582, 772, 1382, 1206.

ADI 13B 496.

BMG

BMG R.7501, Répertoire alphabétique des livres de la bibliothèque des Cordeliers (1791).

Bibliothèque Nationale

Henri-Louis LEKAIN, *Description par ordre alphabétique de toutes les villes que j'ai parcourues dans mes différens voyages, soit en France, en Hollande, Pays-Bas autrichiens, et dans l'Allemagne, une partie des cercles de Souabe, du Bas-Rhin, de la Franconie et de la Basse-Saxe*. Bibliothèque Nationale, Mss F fr 12535.

Archives du Château de Sassenage

En ligne via la plate-forme « e-corpus » ; URL : <http://www.e-corpus.org/>

Succession de Gaspard de Sassenage. Auteur : Sassenage, Gaspard de. 1649, Cote : R 25.

Inventaire après décès de la baronnie de Sassenage, des biens de Grenoble, des seigneuries d'Izeron et du Pont-en-Royans. Auteur : Sassenage, Charles Louis Alphonse, 1680 , Cote : R 26, 96 images. [loc]

Sources imprimées

Dictionnaires

Le dictionnaire de l'Académie française. URL : <http://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens/> [loc]

- 1^{re} édition (1694) du Dictionnaire de l'Académie française
- 4^e édition (1762) du Dictionnaire de l'Académie française
- 5^e édition (1798) du Dictionnaire de l'Académie française

Dictionnaire de la langue française, par É. Littré. URL : <http://www.littre.org/> [loc]

Journaux

Le Mercure Galant, en ligne. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb40216887k/date> [loc]

Mémoires, chroniques et ouvrages historiques anciens

- ANONYME, *La Vie de la mère de Ponçonas, institutrice de la congrégation des Bernardines réformées en Dauphiné, Provence, etc.*, Lyon, Éd. Jean Poysvel, 1675.
- Guy ALLARD, *Bibliothèque historique et littéraire du Dauphiné*, publiée par Hyacinthe Gabriel. Tome 1. Œuvres diverses, incluant : *Relation exacte de tout ce qui s'est passé dans la ville de Grenoble pour la publication de la paix* [de 1660], Grenoble, Édouard Allier, 1864. [loc]
- Guy ALLARD, *Dictionnaire historique, chronologique, géographique, généalogique, héraldique, juridique, politique et botanographique du Dauphiné*, 1684, publié pour la première fois et d'après le manuscrit original par H. Gariel, Grenoble, E. Allier, 1864. [loc]
- Guy ALLARD, *Diverses lettres adressées au « Mercure Galant »*. (sur Grenoble, conversions dans le Dauphiné, réjouissances à Grenoble etc.), [s. l.], [s. n.], 1685 ; Notes : Coupures sur "Mercure Galant" 1685-1687-1692-1698.
- Guy ALLARD, *La description historique de la ville de Grenoble ... tirée de l'histoire du Dauphiné*, réédition H. Gariel, dans *Bibliothèque historique et littéraire du Dauphiné*, Grenoble, 1864, Grenoble, rééd. H. Gariel, 1864.
- Guy ALLARD, *Les Gouverneurs et les lieutenans au gouvernement de Dauphiné*, Grenoble, Jean Verdier, 1704.
- Guy ALLARD, *Nobiliaire du Dauphiné ou discours historique des familles nobles qui sont en cette province* (Grenoble, R. Philippes, 1671, 415 p. , Chaponay, p. 87-89), Grenoble, 1671.
- Guy ALLARD, *Relation de ce qui a été fait en la ville de Grenoble pour la réception de Messeigneurs les Princes – par l'Hermitte de Saint-Giraud – 1701*, publiée par H. D. Terrebasse, Grenoble, librairie dauphinoise, H. Falque et Félix Perrin, 1901. [loc]
- François BLANC LA GOUTTE, *Épître en vers en langage vulgaire de Grenoble sur les réjouissances qu'on y a faites pour la naissance de Monseigneur le Dauphin*, Grenoble, Pierre Faure, 1729.
- François BONIEL, *La Béatification de Sœur Rose de Sainte Marie de Lima, Religieuse du Tiers Ordre de Saint Dominique ; Solennisée durant huit jours au Royal Monastère de Montfleuri, le mois de Juillet mil six cents soixante-neuf*. Grenoble, Philippe Charuys , s.d. [loc]
- François BONIEL, *Relation de ce qui s'est fait et passé à l'arrivée de Madame la Duchesse de Sault Dans la Ville de Grenoble, Le seizième de Septembre mil six cents septante-six*. Grenoble, A. Galle & R. Philippe, 1676. [loc]
- Étienne-Jean BOUCHU, *L'intendance de Dauphiné en 1698* [Texte imprimé] : édition critique du mémoire rédigé par l'intendant Etienne-Jean Bouchu "pour l'instruction du duc de Bourgogne" / ss dir. Bernard Bonnin, René Favier ; collab. Pierre Bolle, Clarisse Coulomb, Sylvain Excoffon, Anne Lemonde, Yves Soulingeas et Christophe Vyt, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 2005.
- Élie BRACKENHOFFER, *Voyage en France 1643-1644*. Traduit d'après le manuscrit du Musée historique de Strasbourg par Henry Lehr. Paris, Berger-Levrault, 1925.
- Justin BRUN-DURAND, *Le Dauphiné en 1698, suivant le Mémoire de l'intendant Bouchu sur la généralité de Grenoble : notes, dissertations & commentaires* / par J. Brun-Durand,... -A. Brun (Lyon) X. Drevet (Grenoble)-1874.
- Nicolas CHORIER, (1612-1692), *Nobiliaire de la province de Dauphiné par Nicolas Chorier*, avocat au Parlement de Grenoble. Tome troisième, Bibliothèque numérique des universités Grenoble 2 et 3, accessed May 20, 2014, <http://bibnum-stendhal.upmf-grenoble.fr/items/show/120>.
- Nicolas CHORIER, Chorier (1612-1692) / Traduits des trois Livres en texte latin, insérés dans la 4e vol. du Bull. de la Soc. de Statistique du départ. de l'Isère, pp. 145 & sq. année 1848. Par F. Crozet ..., *Mémoires de Nicolas Chorier de Vienne : sur sa vie et ses affaires*, Bibliothèque numérique des universités Grenoble 2 et 3, accessed May 20, 2014, <http://bibnum-stendhal.upmf-grenoble.fr/items/show/126>.
- Nicolas CHORIER, *Histoire de la vie de Charles de Créquy de Blanchefort, duc de Lesdiguières*, Grenoble : F. Provensal, 1683.
- Nicolas CHORIER, Titre : *Actes et correspondance du connétable de Lesdiguières*. Vol. 3 / publiés sur les manuscrits originaux, par le Cte Douglas et J. Roman, Auteur : Lesdiguières, François de Bonne (1543-1626 ; duc de), Éditeur : Impr. de E. Allier (Grenoble), Date d'édition : 1878-1884, Contributeur : Douglas, Louis Archambaud (1814-1883 ; comte). Éditeur scientifique, Contributeur : Roman, Joseph (1840-1924). Éditeur scientifique, Sujet : Lesdiguières, François de Bonne (1543-1626 ; duc de) -- Correspondance, Type : monographie imprimée, Langue : Français, Format : 3 vol. (668, 634, 587 p.) ; in-4, Format : application/pdf, Droits : domaine public, Identifiant : <ark:/12148/bpt6k954960>, Source : Bibliothèque nationale de France, 4-Lk2-3286 (4), Relation : Notice d'ensemble : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb341014562>, Relation : [186](http://cata-</p>
</div>
<div data-bbox=)

- logue.bnf.fr/ark:/12148/cb341014562, Description : Collection : Documents historiques inédits pour servir à l'histoire du Dauphiné, Provenance : bnf.fr, Date de mise en ligne : 15/10/2007
- Nicolas CHORIER, *Histoire générale du Dauphiné*. Vol. 1 & 2 / par Nicolas Chorier, Auteur : Chorier, Nicolas (1612-1692), Éditeur : Chenevier et Chavet (Valence), Date d'édition : 1661-1672, Sujet : Dauphiné (France) -- Histoire, Type : monographie imprimée, Langue : Français, Format : 2 vol. ; in-fol., Format : application/pdf, Droits : conditions spécifiques d'utilisation - Microformes et reprints, Identifiant : ark:/12148/bpt6k95311h, Source : Bibliothèque nationale de France, Lk2-639.A, Relation : Notice d'ensemble : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb302403053>, Relation : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb302403053>, Provenance : bnf.fr, Date de mise en ligne : 05/05/2014.
- DOUGLAS & ROMANS, *Actes et correspondances de Lesdiguières*, Grenoble : Allier, 1878-81 et 1884, 3 tomes.
- Jean EGRET, *Le Parlement de Dauphiné et les affaires publiques dans la deuxième moitié du XVII^e siècle*, Grenoble : Allier et fils, 1942, Tome Premier : L'opposition parlementaire (1756-1775).
- François EXPILLY, *Recit de ce qui s'est passé à l'Entrée de Monseigneur Le Duc de La Feuillade dans la Ville de Grenoble, à sa Reception au Parlement*. Grenoble, A. Fremon, 1704. [loc]
- Michel FARINEL, *Factum* (Recueil de), tome XI : *Michel Farinel, contrôleur des gages des officiers du Parlement de Grenoble ; Contre Jn-Bte son frère Farinelly, conseiller du roi d'Angleterre* : Réponse... (Prêt, variation de monnaies), BMG, Fonds dauphinois, R. 2298, [S. l. n. d. ?] [13909]. [loc]
- Charles FREYNET, « Correspondance inédite des Marquis de Valbonnais et de Grammont ». *Petite Revue des Bibliophiles Dauphinois*, 2e série, n° 4, Grenoble, Allier père & fils, 1937, pages 241-276. [loc]
- Annibal GANTEZ, *L'entretien des musiciens*, Auxerre, Jacques Bouquet, 1643.
- Antoine HAMILTON, *Mémoires de la vie du comte de Grammont, contenant particulièrement l'histoire amoureuse de la cour d'Angleterre sous le règne de Charles II*. Cologne, Pierre Marteau, 1713.
- LA BAUME (chevalier de), *Relation des Réjouissances faites à Grenoble au sujet de la Naissance de Monseigneur le Dauphin avec l'Explication des Emblèmes, Devises et Inscriptions posées sur les Fontaines de Vin, ...*, Grenoble, Gaspard Giroud, 1729. [loc]
- Antoine LE CLAIR, *Mémoires d'Antoine Le Clair 1634-1716 : aide-major de la ville de Grenoble au temps de Louis XIV*. Édition établie, annotée, indexée et commentée par Olivier Cogne & François Francillon, Paris, Honoré Champion, 2010. [loc]
- René LE PAYS, *Amitiez, amours et amourettes*, Grenoble, 1665.
- Jean-Baptiste LEBRUN-DESMARETTES, *Voyages liturgiques de France ou Recherches faites en diverses villes du royaume : contenant plusieurs particularitez touchant les rits & les usages des Églises, avec des découvertes sur l'antiquité ecclésiastique & payenne / par le sieur de Moléon [J.-B. Le Brun Des Marettes]*. Paris, Chez Florentin Delaulne, 1718. [loc]
- Sébastien LOCATELLI, *Voyage de France : mœurs et coutumes françaises (1664-1665)*, préfacé et annoté par Alphonse Vautier, Paris, Alphonse Picard, 1905. [loc]
- Claude-François MÉNESTRIER, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, René Guignard, 1682.
- Claude-François MÉNESTRIER, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, René Guignard, 1681. [loc]
- Claude-François MÉNESTRIER, *Le Triomphe des vertus de Saint François de Sales représenté en forme de Carrousel, dans la ville de Grenoble, le 26 mai de 1667*. in *Traité des tournois joustes carrousels et autres spectacles publics* (par le P. Fr. Menestrier), Lyon, Jacques Muguet, 1669. [loc]
- Claude-François MÉNESTRIER, *Les Sept Miracles de Dauphine, presentez a Monseigneur le duc de Bourgogne et a Monseigneur le duc de Berry par les Peres Jesuites* [par le Père Ménestrier] du college Royal-Dauphin de Grenoble. Grenoble, Alexandre Giroud, 1701.
- Claude-François MÉNESTRIER, *Les Transfigurations sacrées de S. François de Sales, ou le Thabor de sa gloire. Dessein de l'appareil de la solemnité de sa canonisation, faite dans le second monastere de la visitation Sainte Marie de Grenoble. Avec le journal des ceremonies depuis le 19. may iusques au 27, Grenoble, Robert Philippes, 1667. [loc]*
- Claude-François MÉNESTRIER, *Nouvelle carrière de l'honneur ouverte à Monseigneur le comte de Sault, en sa réception à survivance du gouvernement de Dauphiné*. Ballet [attribué au Père Ménestrier.], Grenoble, R. Philippes, 1665.
- Claude-François MÉNESTRIER, *Relation des Ceremonies faites à Grenoble, dans le premier monastere de la Visitation à l'occasion de l'Octave de la Canonisation de S. François de Sales, Evesque et Prince de Genève, Fondateur de l'Institut de la Visitation Sainte Marie*, Grenoble, R. Philippes, 1666. [loc]
- Claude-François MÉNESTRIER, *Vie de Laurence de Ferrus, dame de Granieu, dauphinoise. Ses rapports avec Saint François de Sales*. Lion-sur-Le-Rosne, Brun, 1898, in-8, 14 pp.

- Claude-François MÉNESTRIER, *Décorations faites dans la ville de Grenoble, pour la réception de M^{gr} le duc de Bourgogne et de M^{gr} le duc de Berry, avec des réflexions et des remarques sur la pratique et les usages des décorations*, Grenoble, A. Fremon, 1701. [loc]
- Jean MILLET, *La vénérable abbaye de Bongouvert de Grenoble, sur la rejouissance de la Paix, & du Mariage du Roy*, Grenoble, André Gales imprimeur, 1660. [loc]
- Eustache PIÉMOND, *Mémoires de Eustache Piémond, notaire royal-delphinal de la ville de Saint-Antoine en Dauphiné (1572-1608)*. Publiés d'après les manuscrits de Fontanieu et du p. Hussenot, avec une préf., des notes et des index par J. Brun-Durand, 1885. Genève, Slatkine Reprints, 1973.
- Louis PONTIS (de) *Mémoires* (1676), édition critique par Andrée Villard, avec la totalité des modifications de 1678, Paris, Honoré Champion, 2000. [loc]
- QUINCY (chevalier de), *Mémoires du chevalier de Quincy*, publiés par Léon Lecestre, tome premier : 1690-1703, Paris, Renouard, 1898. [loc]
- Nathalie RIZZONI, *La Fée bienfaisante (1708) du Chevalier de La Baume* / éd. critique Nathalie Rizzoni, Paris : H. Champion, [s.d.], P. 225-242, Tiré à part de : « L'Age d'or du conte de fées : de la comédie à la critique (1690-1709) », p. 225-242 ; Résumé : Étude critique sur la comédie composée par le chevalier de La Baume, représentée à Grenoble par l'Académie Royale de Musique, le 7 juillet 1708.
- Gédéon TALLEMANT DES RÉAUX, *Les historiettes de Tallemant des Réaux - Mémoires pour servir à l'histoire du XVII^e siècle*, 6 vol., édition Monmerqué et alii, Paris, A. Levavasseur, 1835.
- J.-Fr. UFFENBACH, *Tagebuch meiner Reise in Frankreich* [Journal de mon voyage en France], 1715. Voyage en France. [T. Ier :] 1643-1644. [T. II :] 1644-1646. Traduit d'après le manuscrit du Musée historique de Strasbourg, par Henry Lehr. Nancy, Berger-Levrault, 1925-1927.
- Jean-Pierre MORET DE BOURCHENU VALBONNAIS (marquis de, 1651-1730), *Histoire de Dauphiné et des princes qui ont porté le nom de Dauphins, particulièrement de ceux de la troisième race, descendus des barons de la Tour-du-Pin, sous le dernier desquels a été fait le transport de leurs États à la couronne de France*. 2 vol., Genève, Fabri & Barillot, 1721-1722.
- VALBONNAIS, Jules OLLIVIER (éd.), *Correspondance littéraire de Valbonnays*. Premier Président de la Chambre des Comptes de Dauphiné, Membre correspondant honoraire de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres. Publiée d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi, avec une notice historique sur Valbonnays et des notes, Valence, Imprimerie de L. Borel, Paris, Crozet, libraire, 1839.
- Alfred VELLOTT, *Vie d'Artus Prunier de Saint-André. Conseiller du roy en ses conseils d'estat et privé, premier président aux parlements de Provence et de Dauphiné (1548-1616)*. D'après un manuscrit inédit de Nicolas Chorier (archives de M. le marquis de Virieu). Publié avec introduction, notes, appendices et la correspondance inédite de Saint-André. Paris, Picard, 1880, in-8, LXV-390 pp. [loc]
- Louis VIDEL, *Vie et poésies de Soffrey de Calignon, chancelier du Roi de Navarre, publiée sur les manuscrits originaux par le comte Douglas*. Grenoble, Édouard Allier, 1874.
- Louis VIDEL, [Tychoabrae] *Almanach, ou predictions veritables. Contenant les divers changemens qui doivent arriver durant le cours des douze mois de la presente année M. DC. XXXI. selon les revolutions & rencontres des douze signes, des sept planettes, estoiles fixes, & autres corps superieurs. Le tout diligemment extrait, supputé, & calculé des escrits les plus serieux, & observations plus asseurées de Ptolomé, Fabry, Cormopede, du curé de Miremonts, Pierre de Larivey, dit le Jeune Troyen, du comte de la Janin, du Grand Origan, & autres mathematiciens & astrologues, tant anciens que modernes. Par l'illust. & sereniss. seigneur Tychoabrae, astrologue, prince danois, & tres-exact observateur des causes secondes. Balet dancé à Grenoble le dimanche gras de ladite année M. DC. XXXI. 1631. Version en ligne, Gallica, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72732f/f11.image> [loc]*
- Justus ZINZERLING, *Itinerarium Galliae, Lugduni*, 1616, Voyages dans la vieille France, trad. Par Thalès Bernard [Gr. p. 344], Lyon, 1859. [loc]
- Extrait des archives de l'église cathédrale de Grenoble, touchant la cérémonie de la catholisation, et promotion à l'estat de Connestable et ordre de chevalier du S. Esprit de Mgr le duc de Lesdiguières*. Pierre Marniolles, Grenoble, 1622.

Outils de classement des archives

- Evelyne CAMARA et Sophie MALAVIEILLE, *Répertoire numérique détaillé de la sous-série 13 B* (Fonds des cours communes de Grenoble et de Vienne), Grenoble, Archives Départementales, 1989. [loc]
- Vital CHOMEL & Henri LAPEYRE, *Catalogue des livres de commerce et papiers d'affaires conservés aux Archives départementales de l'Isère*, Grenoble, 1960, in-8°.

à Grenoble au XVII^e siècle

- Gilles CHOMER, *Peintures françaises avant 1815, La collection du Musée de Grenoble*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000. [loc]
- Yves DESHAIRS et Maurice WANTELLET, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs et graveurs du Dauphiné*, Le Fontanil, éd. Alzieu, 2008.
- Pierre-Antoine-Amédée DUCOIN, *Catalogue des livres que renferme la bibliothèque publique de la ville de Grenoble, classés méthodiquement*. Grenoble, Baratier Frères & Fils, 1831-1839.
- Madeleine JURGENS-CONNAT, *Documents du Minutier central concernant l'histoire de la musique (1600-1650)*, Paris, 1967-1974, 2 vol., 1055 et 1093 p. (Archives nationales).
- Auguste PRUDHOMME, *Inventaire sommaire des archives communales antérieures à 1790*, 6 tomes, rédigé par A. Prudhomme, Ville de Grenoble, 1886-1926. [loc]
- Auguste PRUDHOMME, *Inventaire sommaire des archives historiques de l'Hôpital de Grenoble*, Grenoble, F. Allier père & fils, 1892. [loc]

Bibliographie

Ouvrages antérieurs à 1914

Notes et manuscrits

BMG

- Edmond MAIGNIEN, *Fiches bio-bibliographiques sur des personnes dauphinoises*, Ms. [loc]
- Emmanuel PILOT DE THOREY, *Documents et notes sur la musique et les musiciens en Dauphiné*. N° 41 – Instruments de musique. BMG, Ms. R.7906, n° 41. [loc]
- Louis ROYER, *Notes sur le Dauphiné (L'Abbaye de la jeunesse, la gastronomie ancienne, l'archéologie, les auberges et relais)*, BMG, Ms. R. 10258. [loc]
- Louis ROYER, *Notes sur la musique en Dauphiné*. 135 pièces. Ms. BMG R.10325 [loc]

Ouvrages imprimés

- Catalogue d'une importante bibliothèque composée d'ouvrages anciens, rares et précieux* – Ancienne bibliothèque de D. de Salvaing de Boissieu – Conseiller du roi en tous ses Conseils. Premier président de la Chambre des Comptes de Dauphiné – 1600-1683. Grenoble, Librairie Dauphinoise, B. Falque et Félix Perrin, 1897. [loc]
- Fastes consulaires et municipaux de la ville de Grenoble depuis 1244*, Grenoble, imp. G. Dupont, 1884 ; reprint Grenoble, Guirimand, 1945. [loc]
- Eugène d'AURIAC, *La corporation des ménétriers et le roi des violons*, Paris, E. Dentu, 1880.
- Albert BABEAU, *Les académies de musique de Troyes au XVII^e et au XVIII^e siècle*, 1^{re} éd., 1883, fac-sim, in *La Vie musicale dans les provinces françaises*. IV, Genève, Minkoff Reprint, 1980, p. 157-175.
- Bernard BERNHARD, « Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris. », *Bibliothèque de l'école des chartes*, Années 1842 t.3 pp. 377-404, 1843 t. 4 pp. 525-548, 1844 t. 5 pp. 254-284 & pp. 339-372. doi : 10.3406/bec.1842.451657, 1843.451721, 1844.451774 & 1844.451776. URL : http://www.persee.fr/author/persee_271.
- Paul BERTHET, « Un ballet dauphinois au XVII^e Siècle ». *Petite revue des bibliophiles dauphinois*, n° 15, juillet 1912. [loc]
- Justin BRUN-DURAND, *Le président Charles Ducros et la société protestante en Dauphiné au commencement du XVII^e siècle*, 1906.
- Pierre CLÉMENT (s-dir.), *Lettres instructions et mémoires de Colbert*, Paris, 1861-1862.
- Paul COUTURIER DE ROYAS, *Catalogue des livres imprimés, édités ou vendus à Grenoble de l'origine à la Révolution*, t. I, 1490-1669, BMG, Ms. R 8694.
- DAUSSÉ, *Tableau comparatif des mesures anciennes dans le département de l'Isère avec les mesures nouvelles*, Grenoble, An X, In f°.
- Jules DUMESNIL, *Voyageurs français en Italie depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours*. Paris, Renouard, 1865.
- François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, 2e édition, Paris, Firmin-Didot Frères & Cie, 1860. [loc]

- Amédée GASTOUÉ, *La musique à Avignon et dans le Comtat du XIV^e au XVIII^e siècle*, 1^{re} éd. 1904-1905, rééd. in *La Vie musicale dans les provinces françaises*. IV, Genève, Minkoff Reprint, 1980, p. 177-237.
- Edmond MAIGNIEN, *L'Imprimerie, les Imprimeurs et les Libraires à Grenoble du XV^e au XVIII^e siècle*, Grenoble, Impr. Gabriel Dupont, 1884. [loc]
- Edmond MAIGNIEN, *Le jurisconsulte Decius. Son séjour en Dauphiné*, Grenoble, 1911.
- Edmond MAIGNIEN, *Les artistes grenoblois – architectes, armuriers, brodeurs, graveurs, musiciens, orfèvres, peintres, sculpteurs, tapissiers, tourneurs, etc. - notes et documents inédits*, Grenoble, Xavier Drevet, 1887. [loc]
- Edmond MAIGNIEN, *Mélanges-correspondance de Chorier et de du Bouchet*, Grenoble, 1911.
- Edmond MAIGNIEN, *Notes sur Paule-Marguerite de Gondi duchesse de Lesdiguières et les relations de son entrée à Grenoble et à Vizille*, Grenoble, Allier, 1912. [loc]
- Edmond MAIGNIEN, *Notice sur le couvent des dominicains de Grenoble, extrait du journal Le Dauphiné*, in Ed. Maignien – Divers, tome I, Grenoble, imprimerie de Prudhomme, 1866. BMG V. 11274 (1). [loc]
- Henri MAILLEFAUD (de), *Recherches historiques sur le Monastère royal ou Chapitre noble de Montfleury, près Grenoble, de l'ordre de Saint-Dominique*, Grenoble, Imprimerie Maisonville, 1857, 183 p. [loc]
- Jules MARSAN, *La pastorale dramatique en France*, Paris, Hachette, 1905.
- Charles NUITTER & Ernest THOINEAU, *Les origines de l'opéra français d'après les minutes des notaires (...)*, Paris, Plon, 1886.
- Jules OLLIVIER (dir.), *Revue du Dauphiné*, 6 vol., Valence, L. Borel, 1837-1839.
- Emmanuel PILOT DE THOREY, *Le jeu de paume à Grenoble*. BMG R. 7906 n° 11.
- Emmanuel PILOT DE THOREY, « Notice historique sur le chapitre de l'église cathédrale de Grenoble », *Bulletin de la société de statistique des sciences naturelles et des arts industriels du département de l'Isère*, 3e série, t. XIV (XXVe de la collection), Grenoble, Breynat, 1889.
- Jean-Joseph-Antoine PILOT DE THOREY, *Église et ancien couvent de Sainte-Marie-d'en-Haut à Grenoble*, Grenoble, Allier, 1869.
- Jean-Joseph-Antoine PILOT DE THOREY, *Histoire municipale de Grenoble*, Grenoble, impr. de Prudhomme, 1843.
- Jean-Joseph-Antoine PILOT DE THOREY, *Le Jardin de ville de Grenoble*, Grenoble, Xavier Drevet, 1880.
- Jean-Joseph-Antoine PILOT DE THOREY, *Notice sur l'ancienne église de la Tronche*, Grenoble, Maisonville impr.-Edit. , 17 mai 1852.
- Jean-Joseph-Antoine PILOT DE THOREY, *Notice sur l'église de Saint-André de Grenoble*, Grenoble, impr. de Maisonville, 1851.
- Jean-Joseph-Antoine PILOT DE THOREY, *Notice sur l'église de Saint-Laurent de Grenoble*, Grenoble, Maisonville et fils , 1864.
- Jean-Joseph-Antoine PILOT DE THOREY, *Notice sur la cathédrale de Grenoble*, [S. l. n. d. ?].
- Jean-Joseph-Antoine PILOT DE THOREY, *Notice sur la cathédrale de Grenoble*, Grenoble, Baratier , s. d.
- Jean-Joseph-Antoine PILOT DE THOREY, *Recherches sur Marie Vignon deuxième femme de Lesdiguières*, Grenoble, X. Drevet éd., 1887.
- Jean-Joseph-Antoine PILOT DE THOREY, *Usages fêtes & coutumes existant ou ayant existé en Dauphiné*, Grenoble, Xavier Drevet, 1885. [loc]
- Arthur POUGIN, *Les vrais créateurs de l'opéra français*, Perrin et Cambert, Paris, 1881.
- Joseph PRA (R. P.), *Les Jésuites à Grenoble (1587-1763)*, Lyon, Paquet, 1901. [loc]
- Jacques-Gabriel PROD'HOMME, « Les musiciens Dauphinois », *Revue musicale SIM*, VII, Paris, 1905. [loc]
- Auguste PRUDHOMME, *Histoire de Grenoble, Des guerres de Religion au XIXe siècle*, tome II, (reprint : Édition des Régionalismes, 2010), Grenoble, Gratier, 1888. [loc]
- Auguste PRUDHOMME, *L'enseignement secondaire à Grenoble avant la création du collège des Dominicains (1340-1606)*, Grenoble, Allier et frères, 1901. [loc]
- Auguste PRUDHOMME, « Molière à Grenoble 1652-1658 », 16 pages. Extrait du *Bulletin de l'Académie delphinale*, 4e série, t. XVII, Grenoble, Allier frères, 1904. [loc]
- Adolphe ROCHAS, *Biographie du Dauphiné*, 2 vol., Paris, 1856-1860.
- Camille ROCHEMONTEIX (de), *Un collège de jésuites aux XVIIe & XVIIIe siècles [microform] : le Collège Henri IV de La Flèche*, Le Mans, Leguicheux, 1889. Réimprimé par Villeneuve d'Ascq, Université Lille 1, 2012.
- Joseph-Hippolyte ROMAN, *L'art et les artistes en Dauphiné depuis l'époque gauloise à nos jours*, Paris, A. Picard & Fils, 1909. [loc]

à Grenoble au XVII^e siècle

- L'abbé ROUSSELOT, *Confrérie de la Sainte Épine, établie en 1670 dans l'ancien Monastère des Religieuses dominicaines de Montfleury, par une Bulle du pape Clément X, et rétablie en 1840... dans le même monastère occupé par les dames de St Pierre*. Grenoble, Carus, 1843.
- Henry ROUSSET, *Le Théâtre à Grenoble, histoire et physionomie, 1500-1890*, Grenoble, Imprimerie Dauphinoise, 1891.
- André SCHIMBERG, *L'éducation morale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en France sous l'Ancien Régime (XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles)*, Paris, H. Champion, 1913.
- Leusse de SYON (Baron de), *Vie du marquis de Leusse, conseiller au Parlement de Grenoble, 1737-1794*. Grenoble, Allier Frères, 1907.
- Alfred TERREBASSE (de), *Relation des principaux événements de la vie de Salvaing de Boissieu, Premier Président en la Chambre des Comptes de Dauphiné ; suivie d'une Critique de sa Généalogie et précédée d'une Notice historique*. par Alfred de Terrebasse, Lyon, imprimerie de Lotis l'Errin, s.d. [loc]
- Gustave VALLIER, *Le poète Jean Millet et l'Abbaye de Bongouvert*, Grenoble, Drevet, 1869.
- Gustave VELLEIN, *Voyage d'Etienne Clavière en Dauphiné en 1620*, Grenoble, Imprimerie Allier frères, 1911.

Ouvrages, recherches, contributions et articles postérieurs à 1914

Musiciens, musique, danse, théâtre, organologie, musicologie

- Maurice ANDRIEUX, *Les Français à Rome*. Paris, A.Fayard, 1968.
- Jean BALSAMO, *La musique dans l'éducation aristocratique au XVI^e siècle - Claude Le Jeune et son temps en France et dans les états de Savoie, 1530-1600 : musique, littérature et histoire : colloque...* Chambéry, 1991 : actes ; éd. par Marie-Thérèse Bouquet-Boyer et Pierre Bonniffet, Bern ; Berlin ; Paris, P. Lang ; Chambéry, Institut de recherches et d'histoire musicale des états de Savoie, 1996, p. 190-197.
- Alain BALSAN, *L'affaire Lully - Mémoires apocryphes d'Henry Guichard d'Hérapine*, La Bouquinerie, 2001. [loc]
- Philippe BEAUSSANT, *Lully ou le musicien du Soleil*, NRF, 1992.
- Philippe BEAUSSANT, *Passages – De la Renaissance au Baroque*, Paris, Fayard, 2006. [loc]
- Philippe BEAUSSANT, *Vous avez dit baroque ?*, Arles, Actes Sud, 1988/1994. [loc]
- G. BEDOUELLE, *Les maîtrises capitulaires et l'apprentissage du métier de musicien dans la France d'Ancien Régime*, in G. Bedouelle, Chr. Belin, S. de Reyff, *La Tradition du savoir*, Fribourg, Academic Press, 2012, p. 131-151.
- Alex & Janine BEGÈS, *La vie musicale à Béziers, 1580-1914*, préface de François LESURE, Béziers, Société de musicologie du Languedoc, 1982, 318 p.
- Marcelle BENOIT, « Les musiciens français de Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne », *Revue Musicale*, Paris, n° 226, 1955, pp. 48-60.
- Marcelle BENOIT, *L'Europe musicale au temps de Louis XIV*, Paris, 1993.
- Marcelle BENOIT, *Musiques de cour 1661-1733. Chapelle – Chambre – Écurie*. Thèse complémentaire pour le Doctorat d'État ès Lettres et Sciences-Humaines, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1971. [loc]
- Marcelle BENOIT, *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. [loc]
- Marcelle BENOIT (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992
- Tarek BERRADA, *Les lieux de l'air de cour*. (p. 67-81), in Georgie Durosoir (coordination), *poésie, musique et société : L'air de cour en France au XVII^e siècle*. Liège, Coll « Musique / Musicologie », éditions Mardaga, 2006.
- Jean-Louis BONNET, *Bouznac, Moulinié et les musiciens en pays d'Aude, XVI^e-XVII^e siècles*, Béziers, Société de Musicologie du Languedoc, 1988, 304 p. [loc]
- Vincent BOREL, *Jean-Baptiste Lully*, Actes Sud, coll. Classica, 2008.
- Eugène BORREL, « La musique au théâtre au XVII^e siècle ». *XVII^e Siècle*, n° 39 (1958), p. 184-195.
- Ernest BOUCHARD, *L'académie de musique de Moulins au XVIII^e siècle*, 1^{re} éd. s.d., rééd. fac-sim. in *La Vie musicale dans les provinces françaises*. IV, Genève, Minkoff Reprint, 1980, p. 239-266.
- Sylvie BOUISSOU, *Vocabulaire de la musique baroque*, Paris, Minerve, 1996.
- Marie-Thérèse BOUQUET, *Musique et musiciens à Annecy : les maîtrises, 1630-1789*, Ambilly-Annemasse, Imprimerie franco-suisse, 202 p., 1969. [loc]

- Marie-Thérèse BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, Memoria di Marie-Thérèse Bouquet, Paris, A. et J. Picard, 1968, 219 p. « Collection La vie musicale en France sous les rois Bourbons », Memoria dell'accademia delle scienze di Torino... Série 4. N° 17. Paris : Picard, 1969, 219 p. [loc]
- Marie-Thérèse BOUQUET, *Turin et les musiciens de la cour, 1619-1775. Vie quotidienne et production artistique*, thèse Université de Paris IV, 1987.
- Marie-Thérèse BOUQUET-BOYER, « Les relations musicales franco-piémontaises », *XVII^e Siècle*, n° 139, Musiques du Grand Siècle, p. 257-265, 1983.
- Michel BRENET, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Librairie Fischbacher, 1900.
- Manfred F. BUKOFZER, *La musique baroque 1600-1750, de Monteverdi à Bach*, Paris, J.-C. Lattès, 1982.
- Philippe CABRIÉ-RAMBOUZE, « De l'interprétation à la composition : l'entrée en dissidence de la femme musicienne en France au XVII^e siècle. », *XVII^e Siècle*, n° 187 (avril-juin 1995), p. 345-356.
- Youri CARBONNIER [recension thèse S. Granger], « Sylvie Granger, Musiciens dans la ville 1600-1850, Paris, Belin, 2002, 320 p. ». Lectures, *Histoire urbaine* 1/ 2004 (n° 9), p. 153-155, URL : www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2004-1-page-153.htm, DOI : 10.3917/rhu.009.0153. [loc]
- Juan José CARRERAS, *L'Espagne et les influences européennes : la musique française à la cour d'Espagne (1679-1714)*, in *La musique dans le Midi de la France*, Tome IV. Échanges musicaux franco-espagnols, Actes des Rencontres de Villecroze, Klincksieck, 2000.
- Catherine CESSAC, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988.
- Luc CHARLES-DOMINIQUE, « Les bandes ménétrières ou l'institutionnalisation d'une pratique collective de la musique instrumentale, en France, sous l'Ancien Régime », *Entre l'oral et l'écrit. Rencontre entre sociétés musicales et musiques traditionnelles, Actes du Colloque de Gourdon* (20 septembre 1997), pp. 60-83, Parthenay-Toulouse, FAMDT-Conservatoire Occitan, 1977. [loc]
- Luc CHARLES-DOMINIQUE, « Anthropologie de la notion historique de bruit », 22 p. Article en ligne, URL : <http://jalonedit.unice.fr/ethnomusicologie/cours/fichiers/anthropologie-bruit> (consulté le 30 avril 2015). [loc]
- Luc CHARLES-DOMINIQUE, *Les ménétriers français sous l'Ancien Régime*, 335 p., Paris, Klincksieck, 1994.
- Luc CHARLES-DOMINIQUE, *Musiques savantes, musiques populaires : les symboliques du sonore en France, 1200-1750*, Paris, CNRS Editions, 2007.
- André CHARRAK, *Musique et philosophie à l'âge classique*, Paris, PUF, 1998.
- Roger CHARTIER, *L'Académie de Lyon au XVIII^e siècle*. In *Nouvelles Études Lyonnaises*, Genève, Droz, 1969, p. 133-248. [loc]
- William CHRISTIE & Marielle D. KHOURY, *Purcell au chœur du baroque*, Découverte Gallimard Musique, 1995. [loc]
- Marie-Françoise CHRISTOUT, *Histoire du ballet*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1966.
- Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le Merveilleux et le "théâtre du silence" en France à partir du XVII^e siècle*, Paris, La Haye, Mouton, 1965. réimprimé : *Le Ballet de cour au XVII^e siècle*, Genève : Minkoff, 1987.
- Janine CIZERON, « La vie musicale à Lyon au XVIII^e siècle », Dijon, *Cahiers de la société Rameau*, mai 1983. /ou/ « La vie musicale à Lyon au XVIII^e siècle », *Musique et société. La vie musicale en province aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles, Actes des journées d'études de la Société française de musicologie* (Rennes, 8 et 9 septembre 1981), Rennes, Publication de l'université de Rennes II, 1982, p. 83-89.
- Janine CIZERON, « La vie musicale lyonnaise au XVIII^e siècle », St Genest Lerpt, Académie Musicologique du Forez, juin 1986.
- Janine CIZERON, *Le violon dans la vie musicale à Lyon*, thèse de doctorat, Université Paris IV, 3 vol., 1986.
- Marianne CLERC, *Le salon de musique au XVIII^e siècle – vers un décor spécifique ?* In R.-H. Tissot & C. Bélistant (dir.), *Le Concert des Amateurs à l'Hôtel de Soubise (1769-1781)*, Grenoble, MSH-Alpes, 2004. [loc]
- Paulette CLEYET-FAURE, *L'activité musicale lyonnaise au XVIII^e siècle*. In *Aspects de la musique baroque et classique à Lyon et en France*, Daniel Paquette (dir.), Lyon, Éditions À Chœur Joie & Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 37-52. [loc]
- Paulette CLEYET-FAURE, *La vie musicale lyonnaise au XVIII^e siècle : ses rapports avec la vie musicale parisienne*, thèse de doctorat, université de Saint-Étienne, 1981, 2 vol., 144-408 p.
- Alain CORBIN, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. L'Évolution de l'Humanité, 1994. [loc]
- Michel DELAHAYE et Danièle PISTONE, *Musique et musicologie dans les universités françaises : histoire, méthodes, programmes (DEUG, Licence, Concours, Recherche), et liste indexée de 722 mémoires de maîtrise français relatifs à la musique*, Paris, Champion, 1982. [loc]
- Marie DEMEILLIEZ, « *Un plaisir sage et réglé* ». *Musiques et danses sur la scène des collèges parisiens (1640-1762)*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2010, 678-682 p.

- Maurice DESCOTTES, *Le public des théâtres et son histoire*, Paris : PUF, 1964.
- Bernard DOMPNIER, *Des musiciens au service de la majesté du culte, introduction à Bernard Dompnier (dir.)*, in *Les bas chœurs d'Auvergne et du Velay. Le métier de musicien d'Église aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010, p. 9-17.
- Bernard DOMPNIER (dir.), *Les Bas chœurs d'Auvergne et du Velay, Le métier de musicien d'église aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Collection Étude sur le Massif Central, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2010.
- Bernard DOMPNIER (dir.), *Maîtrises & chapelles aux XVII^e et XVIII^e siècles, Des institutions musicales au service de Dieu*, Collection Histoires croisées, 2003, 568 pages, ISBN 2-84516-213-8, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003.
- Bernard DOMPNIER, Sylvie GRANGER, Isabelle LANGLOIS. *Deux mille musiciens et musiciennes d'Église en 1790*. Christiane Demeulenaere-Douyere et Armelle Le Go. Histoires individuelles, histoires collectives. Sources et approches nouvelles, CTHS, p. 221-236, 2012, Orientations et méthodes n23, 978-2-7355-0774-0. <halshs-00491370>.
- Jérôme DORIVAL (dir.), *Les concerts à Lyon au XVII^e siècle, publication de la journée d'études dirigée par Jérôme Dorival, qui s'est déroulée le lundi 14 octobre 2002 au Musée Gadagne à Lyon*, 93 p., Lyon, Musée Gadagne, 2004. [loc]
- Jérôme DORIVAL, *La vie musicale de Lyon à travers les fonds de la Bibliothèque Municipale et les perspectives de recherche*, in *À portée de notes : musiques et mémoire*, Actes du colloque de Grenoble du 15 octobre 2003, édition ARALD / FFCB / Bibliothèques Municipales de Grenoble, 2004.
- Jérôme DORIVAL, *Catalogue des fonds musicaux anciens conservés en Région Rhône-Alpes : les manuscrits, 1600-1870 : tome 1 (302 p.)*, Patrimoine musical régional, Lyon, Ardim, Association Régionale de diffusion et d'informations musicales, 1998. [loc]
- Joëlle-Elmyre DOUSSOT, *Musique et société à Dijon au siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 1999, 237 p. [loc]
- Marie-Bernadette DUFOURCET-HAKIM, *Musique sacrée pour le roi en France et en Espagne au XVII^e siècle. La religion des élites au XVII^e siècle : colloque...* Bordeaux, 2006 : actes ; éd. par Denis Lopez, Charles Mazouer et Eric Suire. Tübingen, G. Narr, 2008, p. 165-181, (Biblio 17 ; 175).
- Norbert DUFOURCQ (dir.), *Larousse de la musique*, 2 vol., Paris, Larousse, 1957.
- Norbert DUFOURCQ, « Un inventaire de la musique religieuse de la collégiale Notre-Dame d'Annecy, 1661 », *Revue de musicologie*, vol. XLI, juillet 1958. [loc]
- Norbert DUFOURCQ, « Introduction au XVII^e siècle musical en France », *XVII^e Siècle*, N° 21-22, Aspects de la musique française du XVII^e siècle, p. 377-382, 1954.
- Norbert DUFOURCQ, « Le XVII^e siècle français vu à travers quarante années de musicologie », *XVII^e Siècle*, n° 139, Musiques du Grand Siècle, p. 195-217, 1983.
- Jean-Marie DUHAMEL, *La musique dans la ville de Lully à Rameau*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1994.
- Jean DURON, *Regards sur la musique au temps de Louis XIII*. Textes réunis par Jean Duron, Publications du Centre de musique baroque de Versailles, Wavre, Mardaga, cop. 2007.
- Georgie DUROSOIR (dir.), *Poésie, musique et société : L'air de cour en France au XVII^e siècle*. Liège, Coll. Musique / Musicologie, éditions Mardaga, 2006.
- Georgie DUROSOIR, *L'air de Cour en France, 1571-1655 : contribution à l'histoire de la musique dans la société française du XVII^e siècle*. Thèse d'État, Université Paris-Sorbonne, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses [Microforme], 1986.
- Georgie DUROSOIR, *La musique vocale profane au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2009.
- Georgie DUROSOIR, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les fantaisies et les splendeurs du baroque*, Genève, Éditions Papillon, 2004.
- Georges ESCOFFIER, « De la tentation à la civilisation. La place des femmes au concert en France au XVIII^e siècle », Hans Erich BÖDEKER et Patrick VEIT (dir.), *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, Berliner-Wissenschafts-Verlag, 2007, p. 101-128.
- Georges ESCOFFIER, « La circulation des troupes de théâtre lyrique dans le Sud-Est (1750-1789) : un premier bilan de recherche sur un réseau de diffusion culturelle », *Revue de musicologie*, 92/1, 2006, p. 41-59.
- Georges ESCOFFIER, *Entre appartenance et salariat : la condition sociale des musiciens en province au XVIII^e siècle à travers l'exemple du Puy en Velay*, Thèse, 3 vol., École pratique des hautes études, 1996.
- Thierry FAVIER, « Concert et espace musical en province : Lyon et Dijon au XVIII^e siècle », *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920*, Hans Erich BÖDECKER & Patrice VEIT & Michael WERNER (dir.), Berlin, Berliner-Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 147-182.

- Thierry FAVIER et Manuel COUVREUR (dir.), *Le Plaisir musical en France au XVII^e siècle*, Sprimont, Mardaga, 2006.
- Laure GAUTHIER & Mélanie TRAVERSIER (dir.), *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008. [loc]
- Charles-Théodore GÉROLD, *L'Art du chant en France au XVII^e siècle*, Genève, Minkoff Reprints, 1971 (Réimpression de l'édition de Strasbourg, 1921).
- Florence GÉTREAU, *Guillaume de Limoges et François Couperin ou comment enseigner la musique hors de la Ménestrandise parisienne*. (p. 163-182), in Baldassarre, Antonio (éd.) : Musik, Raum, Akkord, Bild : Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann, Bern, P. Lang, 2012, 848 p. [loc]
- Florence GÉTREAU, *Histoire des instruments et représentations de la musique en France : une perspective disciplinaire dans le contexte international*. Musicology and performing arts. Thèse d'Habilitation à diriger des recherches (HDR), Sous la direction du Professeur Guy Gosselin. Université François Rabelais - Tours, 2006. HAL Id: tel-00088086. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00088086>. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00088086/document> (consulté le 5/10/2015).
- J. GIROUD, « Aperçu historique sur les orgues de l'abbaye de Saint-Antoine en Dauphiné de 1515 à 1805 ». *Bulletin mensuel de l'Académie delphinale*, La Tronche, mars 1974, 8e série, 13e année, n° 3, p. 81-86.
- Guy GOSSELIN, *La symphonie dans la cité: Lille au XIX^e siècle*, Paris, Vrin – Musicologies, 2013.
- Anne-Madeleine GOULET, *De l'air de cour à l'air sérieux : entre ruptures et continuités*. in *Poésie, musique et société. L'air de cour en France au XVII^e siècle*, éd. par Georgie Durosoir, Sprimont, Mardaga – Versailles, Éditions du CMBV, 2006, p. 329-333.
- Anne-Madeleine GOULET, *De la scène au salon*. In *Molière et la musique. Des états du Languedoc à la cour du Roi-Soleil*, éd. par Catherine Cessac, Montpellier, Les Presses du Languedoc, décembre 2004, p. 125-132.
- Anne-Madeleine GOULET, *Les airs sérieux au XVII^e siècle : un art d'écrire, un art de vivre*. In *Les Jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e au XVII^e siècle*, éd. par Marie-France Wagner, Louise Frappier et Claire Latraverse, Paris, Champion, 2007, p. 359-372.
- Anne-Madeleine GOULET, *Les divertissements musicaux du Samedi*. In *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle*, éd. par Delphine Denis et Anne-Élisabeth Spica, Arras, Artois Presses Université, 2002, p. 203-216.
- Anne-Madeleine GOULET, *Les variations de la fête*. In *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, éd. par Jean Duron, Sprimont, Mardaga – Versailles, Éditions du CMBV, 2007, p. 91-112.
- Anne-Madeleine GOULET, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2004.
- Sylvie GRANGER, « Musiciens dispersés dans la ville. Localisation de l'habitat musicien au Mans, XVII^e-XIX^e siècles », *Histoire urbaine*, 2004/1 n° 9, p. 65-78. DOI : 10.3917/rhu.009.0065. [loc]
- 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*, tome 112, n° 3, 2005.
- Sylvie GRANGER, *Monsieur de La Cabriolle au château (XVIII^e siècle)*. In *Château et divertissement : colloque... Périgueux, 2002 : actes éd. par Anne-Marie Cocula et Michel Combet*. Bordeaux, Ausonius, 2003, p. 129-145, (Scripta varia).
- Sylvie GRANGER, *Musiciens dans la ville (1600-1850)*, Paris, Belin, coll. Essais d'Histoire Moderne, 2002, [loc]
- Laurent GUILLO, « Profane ou sacrée : La musique à Lyon au XVII^e siècle à travers éditeurs, libraires et collections ». *Revue de la Bibliothèque de Lyon* ; N° 6, 1^{er} trimestre 2003, p. 9-15, BMLyon, cote : 956076, Lyon, 2003. [loc]
- Laurent GUILLO, *Catalogue de la musique imprimée avant 1801 conservée dans les bibliothèques de Lyon, Grenoble et la région*, Grenoble, Cahiers de la pensée sauvage, 1986. [loc]
- Pierre GUILLOT, *Le fonds musical de la bibliothèque municipale de Lyon*. In *Aspects de la musique baroque et classique à Lyon et en France*, Daniel Paquette (dir.), Lyon, Éditions À Chœur Joie & Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 229. [loc]
- Pierre GUILLOT, *Les jésuites et la musique : le Collège de la Trinité à Lyon, 1565-1762*, Liège, Mardaga, 1991.
- Jean-François HEINTZEN, *Joueurs et faiseurs d'instruments à Moulins au XVII^e siècle : 1579 – 1707*, Mémoire de Maîtrise, 155 p., Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, s-dir. Bernard Dompnier, Clermont-Ferrand, inédit, 2000. [loc]
- David HENNEBELLE, *De Lully à Mozart : aristocratie, musique et musiciens à Paris, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009.
- Marc HONEGGER (dir.), *Dictionnaire de la musique – les hommes et leurs œuvres*. 2 vol., Paris, Bordas, 1993. [loc]
- Philippe HOURCADE, *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquères, 2002.

- Christiane JEANSELME, *250 ans de vie musicale et théâtrale à Aix-en-Provence : du début du XVII^e siècle à la veille de la Seconde république*, Thèse de doctorat d'État es Lettres, Université d'Aix-Marseille I, 1991, 4 vol. [loc]
- Christiane JEANSELME, *L'Académie de musique d'Aix-en-Provence sous l'Ancien Régime*, in *La musique dans le Midi de la France*, Tome I. XVII^e-XVIII^e siècles, Actes des Rencontres de Villecroze, 5 au 7 octobre 1994, réunis par François Lesure, Klincksieck, 1996, p.71-105. [loc]
- François JOURDAIN, *Le « Te Deum » en France de 1660 à 1790*, Thèse, Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, 1963.
- Denise LAUNAY, *Les musiciens français itinérants au XVII^e siècle*, in *Colloque La découverte de la France au XVII^e siècle*, CNRS, 1980, p. 621-633.
- Denise LAUNAY, « La musique religieuse en France au temps de la Contre-Réforme », *XVII^e Siècle*, n° 139, Musiques du Grand Siècle, p. 219-227, 1983.
- Michel LE MOËL, « Joueurs d'instruments en Auxerrois à la fin du XVI^e et au XVII^e siècle », *Recherches sur la musique française classique*, t. IV, p. 33-40, Paris, Picard, 1964.
- Marie-Claire LE MOIGNE-MUSSAT, *La recherche d'une salle de musique ou les tribulations d'une société de concert au XVIII^e siècle (pp. 183-192)*, in Baldassarre, Antonio (éd.) : *Musik, Raum, Akkord, Bild : Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann*, Bern, P. Lang, 2012, 848 p. [loc]
- Marie-Claire LE MOIGNE-MUSSAT, *La vie musicale en Province : musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, thèse de doctorat d'État, université de Paris-Sorbonne, 1986, 4 vol., 1249 p. [loc]
- Marie-Claire LE MOIGNE-MUSSAT, *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, préface de Jean Mongrédién, Genève, Éditions Minkoff (coll. La vie musicale dans les provinces françaises), 1988.
- Éric LEBRUN, *Dietrich Buxtehude*, bleu nuit éditeur, coll. Horizons, 2006. [loc]
- Martial LEROUX, *Guillaume Bouzignac, vers 1587 - vers 1643. L'énigme musicale du XVII^e siècle français*, Montpellier, Presses du Languedoc, 2002. [loc]
- François LESURE (dir.), *La musique dans le Midi de la France*. Tome I, XVII^e-XVIII^e siècles, actes des rencontres de Villecroze, 5 au 7 octobre 1994, Paris, Klincksieck, 1996, 303 p., Paris, 1996.
- François LESURE, « La communauté des joueurs d'instruments au XVI^e siècle », *Revue historique de droit français et étranger*, vol. 31, p. 79-109, 1953.
- François LESURE, « Richesses musicologiques des bibliothèques provinciales », *Revue de musicologie*, 1950, p. 113, 1950.
- François LESURE, *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Klincksieck, 1999. [loc]
- François LESURE, *Musique et musiciens français du XVI^e siècle*, Genève, Minkoff Reprint, 1976.
- Sophie-Anne LETERRIER, « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire. », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 1/2006 (no 14), p. 49-69. URL : www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2006-1-page-49.htm. DOI : 10.3917/rhsh.014.0049. [loc]
- Jean LIONNET, *La diffusion des manuscrits musicaux en Europe au XVII^e siècle. Baroque français, baroque italien au XVII^e siècle*. Versailles, Centre de Musique Baroque de Versailles, 1992, p. 67-85, (Les samedis musicaux du château de Versailles).
- Paul LOUBET DE SCEAURY, *Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'Ancien Régime. Statuts corporatifs*, Paris, A. Pedone, 1949. [loc]
- Margaret M. McGOWAN, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, Paris : CNRS, 1963.
- Jean-Clément MARTIN, « Alain Corbin, Les cloches de la Terre ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 51^e année, N° 4, 1996. pp. 805-808. URL : www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1996_num_51_4_410887_t1_0805_0000_000 (Document généré le 30/09/2015). [loc]
- Catherine MASSIP, *Itinéraires d'un musicien européen : l'autobiographie de Michel Farinel (1649-1726), (p. 131-147)*, in Baldassarre, Antonio (éd.) : *Musik, Raum, Akkord, Bild : Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann*, Bern, P. Lang, 2012, 848 p. [loc]
- Catherine MASSIP, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661)*, Paris, Picard, 1976. [loc]
- Catherine MASSIP (Mélanges à), *Noter, annoter, éditer la musique : mélanges offerts à Catherine Massip*. Coord. éditoriale de Cécile Reynaud et Herbert Schneider. École pratique des hautes études, Droz, 2012.
- Albert POMME DE MIRIMON, *L'iconographie musicale sous les Rois Bourbons : la musique dans les arts plastiques (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Tomes 1 & 2, Paris, A. & J. Picard, 1975 & 1977.
- Georges MONGRÉDIEN, *Dictionnaire biographique des Comédiens français du XVII^e siècle. Suivi d'un Inventaire des troupes (1590-1710) d'après des documents inédits*, Paris, 1961, et Suppléments, Paris, 1971.
- Nicolás MORALES, *L'artiste de Cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*. Bibliothèque de la Casa de Velázquez no 36, Madrid, Casa de Velázquez, 2007. [loc]

- Denis MORRIER, *Chroniques musicales d'une Europe baroque*, Paris, Fayard, 2005/2006. [loc]
- Élodie ORIOL, « Les musiciens étrangers à Rome au XVIII^e siècle à partir des *Stati delle Anime*. Insertion urbaine et professionnelle ». *Histoire urbaine*, n° 33, 2012, p. 133-156.
- Daniel PAQUETTE, *La musique à Lyon au XVI^e siècle*. In *Aspects de la musique baroque et classique à Lyon et en France*, Daniel Paquette (dir.), Lyon, Éditions À Chœur Joie & Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 9-18. [loc]
- Danièle PISTONE, *Musique & société. Deux siècles de travaux*, Paris, L'Harmattan, 2004. [loc]
- Danièle PISTONE, *Répertoire international des travaux universitaires relatifs à la musique française du Moyen-âge à nos jours (thèses et mémoires)*, Paris, Honoré Champion, 1992.
- Bruno PONS, *Les grands décors français de 1650 à 1800*, Dijon, Fanton, 1995.
- John S. POWELL, *L'air de cour et le théâtre de collège au XVII^e siècle*. (p. 317-323), in Georgie Durosoir (coordination), *Poésie, musique et société : L'air de cour en France au XVII^e siècle*. Liège, Coll « Musique / Musicologie », éditions Mardaga, 2006.
- Henry PRUNIÈRES, *La vie illustre et libertine de J.-B. Lully*, Paris, 1929.
- Théodora PSYCHOYOU, *L'enjeu de la forme musicale dans la poétique du ballet jésuite*, in Anne Piéjus (dir.), *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, collection Interférences, Rennes, PUR, 2007.
- Vincent PUSSIAU, « Lyon et la facture instrumentale aux dix-septième et dix-huitième siècles », *Bulletin de la Société historique, archéologique et Littéraire de Lyon*, vol. XXVII, novembre-décembre 1997, p. 65-93.
- Vincent PUSSIAU, *Lyon, foyer historique de lutherie et de facture instrumentale*, in *Les concerts à Lyon au XVII^e siècle*, Jérôme Dorival (dir.), Lyon, Musée Gadagne, 2004. [loc]
- Näïck RAVIART, *Le bal français, du début du règne de Louis XIV à l'aube de la Révolution*, in *Histoires de bals*, colloque de La Villette (1997), Cité de la Musique, 1998, p. 19-54.
- Solange RIALLAND-BARBARIN, *Une source d'information musicale : Le Mercure galant, 1679-1683*, thèse, Conservatoire national supérieur de musique, 1972, 2 vol., 1972.
- Jean-Yves RIBAULT, « Un groupe social peu connu : les joueurs d'instruments aveugles et conducteurs d'aveugles au XVII^e siècle, dans la paroisse Saint-Ambroix de Bourges », *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, Bourges, 1965, n° 2, p. 28-29.
- Nathalie RIZZONI, « Les Spectacles de la Foire avant 1750 » introduction générale et présentation de six extraits de pièces dans l'anthologie *Le Théâtre français du XVIII^e siècle*, avec la participation de Jean-Luc Impe pour la partie musicale et les partitions, sous la direction de Pierre Frantz et Sophie Marchand, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, 2009, p. 150-195.
- Jean ROBERT, « Théâtre et musique au XVII^e siècle dans les châteaux d'Aquitaine et de Languedoc », *XVII^e Siècle*, n° 118-119, p. 37-56, 1978. [loc]
- François-Joseph RUGGIU, [recension de] « Laure Gauthier et Mélanie Traversier (sous la direction de), *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e – XIX^e siècle)* », Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008, (François-Joseph Ruggiu), in « Lectures. », *Histoire urbaine* 1/2009 (n° 24), p. 139-154. URL : www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2009-1-page-139.htm. DOI : 10.3917/rhu.024.0139. (consulté le 7/10/2015) [loc]
- François SABATIER, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, de la Renaissance aux Lumières, XV - XVIII^e siècles*, Tome I, Paris, Fayard, 1998.
- Gérard SABATIER, *Claude-François Méneestrier*, Grenoble, PUG, 2009.
- Lionel SAWKINS, « En province, à Versailles et au Concert spirituel : réception, diffusion et exécution des motets de Lalonde au XVIII^e siècle », *Revue de musicologie*, 92/1 (2006), p. 13-40., 2006.
- Marc SIGNORILE, *Musique et société: le modèle d'Arles à l'époque de l'Absolutisme (1600-1789)*, préface de Jean Mongrédien, Genève, Minkoff, 1993.
- Patrick TAÏEB (dir.), « Le Concert », numéro spécial, *Revue de musicologie*, 93/1 (2007), p. 7-164.
- Jacques THUILLIER, *Notes sur le voyage à Rome des artistes français au XVII^e siècle*. in (ouvrage collectif) *Il se rendit en Italie. Études offertes à André Chastel*. - Rome, Paris : ed. dell Elephante-Flammarion, 1987.
- Mélanie TRAVERSIER, « Histoire sociale et musicologie : un tournant historiographique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 2/2010 (n° 57-2), p. 190-201. URL : <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2010-2-page-190.htm>. [loc]
- Mélanie TRAVERSIER, « Revisiter l'histoire sociale et politique de la musique années 1770 – années 1830 », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 379 | janvier-mars 2015, mis en ligne le 15 février 2018 (consulté le 09 avril 2015). URL : <http://ahrf.revues.org/13407>. [loc]
- Georges TRICOU, « Les Musiciens Lyonnais et le Roy des violons ». *Revue Musicale de Lyon*, vol. 1, 1903-1904, p. 148-150. [loc]

- Léon VALLAS, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon 1688-1789*, Lyon, P. Masson, 1932. [loc]
- Brigitte VAN WYMEERSCH, *L'enseignement de la théorie musicale dans les collèges jésuites au 17^e siècle*, in Anne Piéjus (dir.), *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, collection Interférences, Rennes, PUR, 2007, p. 101-112.
- Philippe VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique: la musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Geneva 1993.
- Monique VINCENT, « Musique et littérature dans le *Mercurius Galant* », *XVII^e Siècle*, n° 163, pages 205-225, 1989. [loc]
- Odile VIVIER, « Relations musicales entre la France et l'Orient au XVII^e siècle », *XVII^e Siècle*, N° 21-22, Aspects de la musique française du XVII^e siècle, p. 495-505, 1954.
- M.-F. WAGNER, « De la ville de province en paroles et en musique à la ville Silencieuse, ou la disparition de l'entrée royale sous Louis XIII », *XVII^e Siècle*, 2001/3, n° 212, pp. 457-475, 2001.
- Édith WEBER, *La musique protestante en langue française*, Honoré Champion, Paris, 1979.
- Max WEBER, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*. (première édition: München, Drei Masken Verlag, posthume 1921) introd., trad. et notes de Jean Molino et Emmanuel Pedler, Paris, Métailié, 1998.
- Guide des instruments anciens*, Outhere music, Ricercar RIC 100, 2009. [loc]

Histoire & Société – France, Espagne, Italie

- Guy BATUT (de la), *La Cour de Monsieur, frère de Louis XIV*, Albin-Michel, 1927.
- Gilles BERTRAND, *Paul Guiton et l'Italie des voyageurs au XVIII^e siècle : son projet de bibliographie critique des voyageurs français en Italie*. Moncalieri, CIRVI, 1999 (Biblioteca del viaggio in Italia. Testi 56).
- François BLOCHE et Jean-François SOLNON, *La Véritable Hiérarchie Sociale de l'ancienne France. Le tarif de la première capitation (1695)*, Genève, Droz, 1983.
- Émile BOURGEOIS & Louis ANDRÉ, *Les Sources de l'histoire de France XVII^e siècle (1610-1715)*. Texte imprimé . IV Journaux et pamphlets, Paris, Auguste Picard - édit., 1924, VIII-388 p. ; 8°.
- Émile BOURGEOIS & Louis ANDRÉ, *Les Sources de l'histoire de France, XVII^e siècle (1610-1715)*, tome 2, Mémoires et Lettres, Paris, Auguste Picard, 1913, XII-413 p.
- François CHARMOT, *La pédagogie des Jésuites*, Paris : SPES, 1943.
- Roger CHARTIER, Marie-Madeleine COMPÈRE & Dominique JULIA (dir.), *L'éducation en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris : SEDES, 1976.
- Marie-Madeleine COMPÈRE & Dominique JULIA, *Les collèges français, 16^e – 18^e siècles : répertoires du Midi*, Paris, CNRS, 1984.
- Clarisse COULOMB (dir.), *Habiter les villes de cours souveraines en France (XVI^e – XVIII^e siècles)*, Grenoble, MSH Alpes, 2008. [loc]
- René CROZET, *La vie artistique en France au XVII^e siècle (1598-1661)*, Paris, PUF, 1954.
- François DAINVILLE (de), *L'Éducation des jésuites (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Textes réunis et présentés par Marie-Madeleine Compère, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978, Collection « Le sens commun ».
- François DAINVILLE (de), *Les Jésuites et l'éducation de la société française*. T. 1, La naissance de l'humanisme moderne. 390 p. T. 2, La géographie des humanistes. 562 p. Paris, Beauchesne, 1940, in 8°. fac-similé, Slatkine, 1969.
- Louis-Antoine de CARACCIOLI, *Voyage de la raison en Europe*, Amsterdam et Paris, rue Serpente, 1788. [loc]
- Noëlle DEFLOU-LECA, « La place des communautés régulières dans l'espace urbain », *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge* [En ligne], 124-1 | 2012, mis en ligne le 30 septembre 2012 (consulté le 02 mai 2016). URL : <http://mefrm.revues.org/319>.
- Christian DELACROIX, François DOSSE, Patrick GARCIA, Nicolas OFFENSTADT (dir.), *Historiographies. Concepts et débats*, (2 vol.), Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2010. [loc]
- Robert DESCIMON, « Milice bourgeoise et identité citadine à Paris au temps de la Ligue ». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 48^e année, N. 4, 1993. pp. 885-906. DOI : 10.3406/ahess.1993.279181. URL : www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1993_num_48_4_279181.
- Bernard DOMPNIER (dir.), *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*, in Actes du colloque du Puy-en-Velay, 2005), Clermont-Ferrand, PUBP, 2009, 604 p.
- Bernard DOMPNIER, « Activités et méthodes pastorales des Capucins au XVII^e siècle : l'exemple grenoblois », *Cahiers d'Histoire*, XXII, 1977, p. 235-254, 1977.
- Bernard DOMPNIER, *Les missions des Capucins et leur empreinte sur la Réforme catholique en France*. in *Revue d'histoire de l'Église de France*. Tome 70. N°184, 1984. pp. 127-147. doi : 10.3406/rhef.1984.3324.

- URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhef_0300-9505_1984_num_70_184_3324 (consulté le 29 décembre 2014). [loc]
- Bernard DOMPNIER, *Missions de l'intérieur et Réforme catholique. L'activité missionnaire en Dauphiné au XVII^e siècle*, Thèse de 3^e cycle (XXVII - 576 p. dactyl.), Université de Paris I, juin 1981. Direction : J. Delumeau, 1981.
- Bernard DOMPNIER, *Vie sociale et vie religieuse en France en 1643-44 d'après le journal du Strasbourgeois Brackenhoffer*, Paris, CNRS, 1979.
- Bernard DOMPNIER & Françoise HERNANDEZ, « Les livres de piété des pénitents du XVIII^e au XIX^e siècle : La négation de la Révolution ? », article en ligne (consulté le 26/04/2016), URL : http://provenance-historique.mmsh.univ-aix.fr/Pdf/PH-1989-39-156_12.pdf. [loc]
- Bernard DOMPNIER & Marie-Hélène FROEHLÉ-CHOPARD (dir.), *Les Religieux et leurs livres à l'époque moderne*, Collection Histoires croisées, 2000, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2000.
- Jacqueline DUCHENE, *Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans*, Fayard, 1995.
- Philippe ERLANGER, *Monsieur, frère de Louis XIV*, Hachette, 1953.
- Edmond ESMONIN (dir.), *Élie Brackenhoffer, Voyage en France (1643)*, in Edmond Esmonin (dir.), *Le Dauphiné : recueil de textes historiques choisis et commentés par Blet H., Esmonin E. et Letonnelier G.*, Grenoble, Arthaud, 1938.
- Michel FIGEAC, *Châteaux et vie quotidienne de la noblesse. De la Renaissance à la douceur des Lumières*, Paris, 2006.
- L. GIARD, *La Compagnie de Jésus et la mission de l'intérieur. In Les jésuites à l'âge baroque. 1540-1640*, sous la dir. de L. Giard et L. de Vaucelles, Grenoble, J. Millon, 1996, p. 155-17.
- Yves HERSANT, *Italies. Anthologie des voyageurs français au XVIII^e et XIX^e siècles*. Paris, Laffont, 1988.
- Yves KRUMENACKER, « Les temples protestants français, XVI^e-XVII^e siècles », *Chrétiens et sociétés* [En ligne], Numéro spécial I | 2011, mis en ligne le 21 mars 2011 (consulté le 02 mars 2015). URL : <http://chretienssocietes.revues.org/2736> ; DOI : 10.4000/chretienssocietes.2736.
- Jean-Pierre LABATUT, *Les ducs et pairs de France au XVII^e siècle, étude sociale*, Paris, PUF, 1972.
- Christine LAMARRE, « Les jeux militaires au XVIII^e siècle . Une forme de sociabilité urbaine négligée », *Histoire urbaine* 1/2002 (n° 5) , p. 85-103. URL : www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2002-1-page-85.htm. DOI : 10.3917/rhu.005.0085. [loc]
- Y. LEMAIRE, *Caffiaux, Dom Philippe-Joseph (1712-1777). Paléographe, historiographe*. Harmonia Sacra, URL : <http://www.harmoniasacra.com/page-1059.html> (consulté le 10-02-2015). [loc]
- Christophe LEVANTAL, *La route des Princes – Le voyage des ducs de Bourgogne et de Berry de la frontière espagnole jusqu'à Versailles (1701) d'après le Mercure Galant*, Paris, Sicre Éditions, 2001. [loc]
- Bernard MAHIEU, *Jumelage Paris-Rome : Les Français à Rome, résidents et voyageurs dans la ville éternelle, de la Renaissance aux début du romantisme*. Hotel de Rohan, février-avril 1961. par Bernard Mahieu, Madeleine Laurain-Portemer et Françoise Adam. Paris ; Archives nationales, 1961.
- Robert MANDROU, « Pour une histoire de la Sensibilité ». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 14^e année, N. 3, 1959. pp. 581-588. DOI : 10.3406/ahess.1959.2857. URL : www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1959_num_14_3_2857. [loc]
- André-Georges MANRY (dir.), *Histoire de l'Auvergne*, Toulouse, Privat, 1974. [loc]
- Gian-Carlo MENICHELLI, *Viaggiatori francesi reali o immaginari nell'Italia del Ottocento : primo saggio bibliografico*. Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962.
- Benoît MICHEL, *Le collège des jésuites de Toulouse et la vie musicale toulousaine de la fin du XVII^e siècle à 1762*, in : Anne Piéjus (dir.), *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, collection Interférences, Rennes, PUR, 2007.
- Robert MUCHEMBLED, *L'invention de l'homme moderne. Cultures et sensibilités en France du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1988 ; rééd. Pluriel, 1994.
- Robert MUCHEMBLED, *Société, cultures et mentalités dans la France Moderne*, Paris, Armand Colin, 1990 ; rééd. 2003.
- Anne PIÉJUS (dir.), *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges français de l'Ancien Régime*, in Actes du colloque de Paris (17-19 nov. 2005), Rennes, P.U.R., 2007, 380 p. compte rendu dans *Acta Fabula*, 8 (2007), Rennes, PUR, 2007.
- Bernard REYMOND, *Le protestantisme et la musique*, Labor et Fides, Genève, 2002.
- Madeleine RICHOU-SAUVAN, « La Révocation de l'Edit de Nantes à Grenoble (1685-1700) », *Cahiers d'histoire*, 1956, p. 147-171. (BM Grenoble), 1956.
- Daniel ROCHE, *Humeurs vagabondes : de la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard , 2003 ; Reprint : *Les circulations dans l'Europe moderne. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, A. Fayard-Pluriel, 2011.

- Daniel ROCHE, *Le Siècle des Lumières en province : académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*. Tome 1, École des hautes études en sciences sociales – Paris, La Haye, Mouton, 1978.
- Sonia ROUSSY, *Histoire de Lezoux : les deux mille et une années de Lezoux*, Courpière : Ed. de Beauvoir, 2001, 119 p.
- Nicolas SCHAPIRA, Christian JOUHAUD et Dinah RIBARD, *Histoire, Littérature, Témoignage. Écrire les malheurs du temps*, coll. Folio Histoire, Paris, Gallimard, 2009.
- Georges SNYDERS, *La pédagogie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1965.
- Michel VERGÉ-FRANCESCHI, *La société française au XVII^e siècle*, Saint-Amand-Montrond, Fayard, 2006. [loc]

Dauphiné & Grenoble

- Robert ALLIER, *Répertoire des baptêmes de Grenoble, paroisse Saint-Hugues*. Mémoire UPMF Grenoble. 4 vol. ms. 215 p. (ADI 2 J 1348-1351 – 1349 : 1586-1608 ; 1350 : 1608-1622 ; 1351 : 1621-1633).
- Robert ALLIER, *Répertoire des mariages de Grenoble, paroisse Saint-Hugues. 1610-1645*. Mémoire UPMF Grenoble. 1 vol. ms. 215 p. (ADI 2 J 1316).
- Robert ALLIER, *Répertoire des mariages de Grenoble, paroisse Saint-Hugues. 1645-1667*. Mémoire UPMF Grenoble. 1 vol. ms. p. 216-411. (ADI 2 J 1317).
- Robert ALLIER, *Répertoire des mariages de Grenoble, paroisse Saint-Laurent. 1600-1682*. Mémoire UPMF Grenoble. 1 vol. ms. 121 p. (ADI 2 J 1315).
- Robert ALLIER & Pierre BARON, *Relevé des baptêmes de Grenoble (paroisse Saint-Hugues)*. Mémoire UPMF Grenoble 1999. 4 fsc. ms. (ADI 2 J 1385-1388 – 1385 : 1633-1643 ; 1386 : 1643-1654 ; 1387 : 1654-1660 ; 1388 : 1660-1669).
- Eugène ARNAUD, *Histoire des protestants du Dauphiné aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, volume troisième, Quatrième période - Le désert. 1685-1791, Paris, Grassard, 1876.
- Robert AVEZOU, « La vie culturelle et artistique à Grenoble », *Procès-verbaux de la Société dauphinoise d'ethnologie et d'archéologie*, p. 22-60, Grenoble, 1955. [ou/et ?] n° 224-226, janv. mars. 1953, pp. 46-56.
- Robert AVEZOU, « Le théâtre à Grenoble, du XVI^e siècle à 1900 », *Procès-verbaux de la Société dauphinoise d'ethnologie et d'archéologie*, Grenoble, 1955.
- Robert AVEZOU, « Rapports des gouverneurs du Dauphiné et de la ville de Grenoble sous Louis XIV – Les ducs de La Feuillade », 13 p., article en ligne, URL : http://provence-historique.mmsh.univ-aix.fr/Pdf/PH-1975-25-102_01.pdf (consulté le 18/04/2015). [loc]
- Maurice BADOIS, *La fortune de trois officiers grenoblois à la fin du XVII^e siècle*, Mémoire de Maîtrise, Grenoble, UPMF, 1969. [loc]
- Anaïs BARAT, *Les peintres de Grenoble 1600-1650*. Mémoire de Master 1 d'Histoire de l'Art, s-dir. Marianne Clerc, UPMF, Grenoble, 2011. [loc]
- Louis BASSETTE, « Nicolas Fouquet, intendant de Dauphiné en 1644 », *Bulletin de l'Académie Delphinale*, 1931, p. 81-109.
- Coline BENABOURA, *Les bruits de la ville : le paysage sonore de Grenoble au XVII^e siècle*, Mémoire de Master, s-dir. Stéphane Gal, UPMF, Grenoble, 2009. [loc]
- Günter BERGER, « Littérature et lecteurs à Grenoble aux XVII^e et XVIII^e siècles. Le public littéraire dans une capitale provinciale », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. XXXIII (1986), p. 114-132.
- Bernard BLIGNY (dir), *Le Diocèse de Grenoble*, Paris, Beauchesne, 1979.
- Monique BORNAREL, *La Population de Grenoble (1680-1764) : Étude socio-démographique*, Thèse de 3e cycle, Histoire, s-dir Maurice Garden, Université Lyon 2, 1976.
- Angélique BOUDET-MOLASSE, *La fête à Grenoble aux XVI^e et XVII^e siècles*, Mémoire de Master, s-dir. Stéphane Gal, UPMF, Grenoble, 2006. [loc]
- Jean-Claude BOYER et Isabelle VOLF, « Rome à paris : les tableaux du maréchal de Créquy (1638) », *Revue de l'art*, n° 79, 1988, pp. 22-41.
- Monique BRISELET, *L'Hôtel des Ducs de Lesdiguières à Grenoble (1595-1719). Comment ses structures et son organisation sont-elles révélatrices de comportements, de modes de vie propres à Lesdiguières et à ses descendants ?* Tomes I & II, mémoire de Maîtrise, s-dir. Bernard Bonnin, UPMF, Grenoble, 1987. [loc]
- Christophe CAIX, *Charles de Créquy (vers 1573 – 1638). Les ambiguïtés d'un grand au service de la monarchie*, mémoire de Master 2, s-dir. Stéphane Gal, UPMF, Grenoble, 2009.
- Christophe CAIX, *Louis XIII et Richelieu à Grenoble (vers 1628 – vers 1630). Guerre et souveraineté en Dauphiné au XVII^e siècle*, mémoire de Master 1, s-dir. Stéphane Gal, UPMF, Grenoble, 2008. [loc]
- Christophe CAIX, « Louis XIII et Richelieu à Grenoble (vers 1628 – vers 1630), au temps où la capitale du Dauphiné perdait ses libertés urbaines », *La Pierre & L'Écrit* n° 20, Grenoble, PUG, 2009 (pp.77-100).

- Anne CAYOL-GERIN & Marie-Thérèse CHAPPERT, *Grenoble, richesses historiques du XVI^e au XVIII^e siècle*, Grenoble, Éditions Didier Richard, 1991.
- Jean-Yves CHAMPELEY, *Contribution à l'étude des pratiques, des comportements et des sociabilités juvéniles dans les communautés de la France des XVI^e-XVIII^e siècles* [ou] *Organisations et groupes de jeunesse dans les communautés d'entre Rhône et Alpes (XVI^e - XVII^e - XVIII^e siècles)*, Thèse pour le doctorat d'histoire soutenue devant l'Université Lumière – Lyon 2, le 2 décembre 2010. Sous la direction du professeur Jean-Pierre Gutton.
- Jean-Yves CHAMPELEY, *Les organisations de la jeunesse à l'époque moderne, entre Rhône et Alpes (Lyonnais, Dauphiné et Savoie)*, in *Lorsque l'enfant grandit – entre dépendance et autonomie*, sous la dir. De J.-P. Bardet, J.-N. Luc, I. Robin-Romero & C. Rollet, Paris, PUPS, 2003, p. 765-778. [loc]
- Joannès CHETAIL, « Anne Hypolite Hay de Bonteville, évêque de Saint-Flour, puis de Grenoble (1741-1788) », *Procès-verbaux mensuels de la Société dauphinoise d'ethnologie et d'archéologie*, 42^e année, N^o 359-361, 362-364, 365-367, 1966. [loc]
- Jacques CHOCHÉYRAS, *Le théâtre religieux en Dauphiné : du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1975.
- Vital CHOMEL (dir.), *Histoire de Grenoble*, Toulouse, Privat, 1976. [loc]
- Jocelyne COCAT, *La bibliothèque d'un trésorier au XVII^e siècle : reflet d'un statut social ?* Mémoire de Maîtrise d'Histoire, UPMF, Grenoble, 1988. [loc]
- Denis CŒUR, *La maîtrise des inondations dans la plaine de Grenoble (XVII^e-XX^e siècle) : enjeux techniques, politiques et urbains*. Thèse de doctorat, s-dir. René Favier, UPMF, Grenoble, 2003. [loc]
- Olivier COGNE, *Les élites protestantes de Grenoble sous le régime de l'édit de Nantes, vers 1590 – vers 1685*, mémoire de DEA d'histoire, s-dir. René Favier, UPMF Grenoble, 2002.
- Clarisse COULOMB, *Les pères de la Patrie : la société parlementaire en Dauphiné au temps des Lumières*. Thèse de doctorat en Histoire, s-dir. Dominique Poulot, Paris, EHESS, 2001. ; recherche publiée sous le même titre, *Les pères de la patrie...*, collection La Pierre et L'Écrit, Grenoble, PUG, 2006.
- Georges CUCUEL, « La vie de société dans le Dauphinois au XVIII^e siècle », *Revue du XVIII^e siècle*, juillet-décembre 1918.
- Patrice CUGNETTI, *L'hôpital de Grenoble des origines à la fin du Second Empire (XI^e siècle-1870)*, 2 vol., CHRESI, série histoire institutionnelle, volume 8, Grenoble, éd. du CHRESI, 1980.
- Pierre DAVID, *La Cathédrale de Grenoble du IX^e au XVI^e siècle*, Paris, Auguste Picard, 1939.
- P. DELATTRE, « Grenoble », *Les établissements des Jésuites en France depuis quatre siècles*, t. II (de V), Enghien & Wetteren, 1953 (1949-1957), pp. 687-728.
- Maud DELÉAGE, *Les musiciens des campagnes dauphinoises aux XVII^e et XVIII^e siècles*, TER, s-dir. A. Belmont, UPMF Grenoble, Grenoble, 1997. [loc]
- Béatrice DELHOMME, *Sur une institution éducative à Grenoble au XVIII^e siècle : le collège des jésuites et ses transformations*, Mémoire de Maîtrise, s-dir. G. Bertrand, UPMF, Grenoble, 1999. [loc]
- Paul DREYFUS, *Sainte-Marie-d'en-Haut*, Grenoble, Imprimerie Allier, 1959.
- Charles DUFAYARD, *Le Connétable de Lesdiguières*, (Thèse présentée à la Faculté des Lettres de Paris.), Paris, Hachette, 1892.
- Émile ESCALLIER, *Lesdiguières dernier connétable de France*, Lyon, Lardanchet, 1946.
- Georges ESCOFFIER, « Formes institutionnelles et enjeux sociaux des pratiques musicales au XVIII^e siècle : l'exemple du Concert de Grenoble », *Revue de musicologie*, 87/1, 2001, p. 5-32. [loc]
- Edmond ESMONIN, « Un recensement de la population à Grenoble en 1725 », *Cahiers d'Histoire*, 1957.
- Edmond ESMONIN, *La société grenobloise au temps de Louis XV, Études sur la France des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1964.
- René FAVIER, « Collèges et réseau urbain en Dauphiné aux XVI^e et XVIII^e siècles », *Écoles et Universités de la France méridionale. Des hommes, des institutions, des enseignements*, Actes du colloque de 1985 recueillis par Anne Blanchard, Montpellier, 1990, p. 71-91.
- René FAVIER, « Le marché de la viande à Grenoble au XVIII^e siècle », *Histoire, Économie, Sociétés*, 1994/4, p. 583-604. [loc]
- René FAVIER, *Les intendants et la révocation de l'édit de Nantes en Dauphiné*. O. Forlin. Anticléricalisme, minorités religieuses et échanges culturels entre la France et l'Italie de l'Antiquité au XX^e siècle. Hommage à Jean-Pierre Viallet, Paris, L'Harmattan, pp.93-102, 2006. <halshs-00140936>.
- René FAVIER, *Les villes du Dauphiné aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Grenoble, PUG, 1993. [loc]
- René FAVIER (dir.), *Le parlement de Dauphiné des origines à la Révolution*, Grenoble, PUG, 2001.
- Raymonde FERRER-LALOE-CARREL, *Une famille de musiciens grenoblois. La Dynastie des Farinel*. BMG R 12718, Fonds dauphinois, Tapuscrit, [v. 1990], 15 f. [loc]

- Giuliano FERRETTI, « Abel Servien, Hugues de Lionne et le milieu parlementaire dauphinois. Un essai de sociologie historique », *Akados. Revue de la Conférence Nationale des Académies des Sciences, Lettres et Arts*, no 28, janvier-juin 2009, p. 47-65.
- Xavier FOULON, *Fêtes et pouvoir à Grenoble au XVIII^e siècle*, TER, UPMF Grenoble, s-dir. Jacques Solé, Grenoble, 1990. [loc]
- Charles FREYNET, *La Bibliothèque de M. de La Place, coseigneur de Valbonnais*, Grenoble, Impr. Allier, père et fils, 1933.
- W. FRIJHOFF & D. JULIA, « L'éducation des riches. Deux pensionnats, Belley et Grenoble », *Cahiers d'histoire*, t. 21, 1976, pp. 105-131, 1976.
- Stéphane GAL, « Entre loyalisme et rébellion : les assemblées générales de la ville de Grenoble (1588-1598) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 3/2002 (no49-3), p. 7-25, URL : www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2002-3-page-7.htm. [loc]
- Stéphane GAL, *Obéissance et déviance chez les franciscains : l'exemple des couvents grenoblois au XVI^e siècle*, in Frédéric Meyer et Ludovic Viallet (dir.), *Identités franciscaines à l'âge des Réformes*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, avril 2003, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2005, p.483-500. [loc]
- Stéphane GAL, *Grenoble au temps de la Ligue. Étude politique, sociale et religieuse d'une cité en crise (vers 1562 – vers 1598)*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2000 – Coll. La Pierre et l'Écrit.
- Stéphane GAL, *La Chanson pendant les guerres de Religion*, Grenoble, CERAAC, 2004.
- Stéphane GAL, *Lesdiguières – Prince des Alpes et connétable de France*, Grenoble, PUG, 2007. [loc]
- Gisèle GODEFROY & Raymond GIRARD, *Les orfèvres du Dauphiné : du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Genève, Librairie Droz, 1985.
- Radulph de GOURNAY (Chevalier), *Notice sur le couvent de Sainte-Marie-d'en-Haut*, Grenoble, A. Merle, 1862. [loc]
- Yvette HABERKORN, *Le recensement de Grenoble de 1725*. Mémoire pour le DES, UPMF Grenoble, 1964. (ADI 2 J 92).
- Marie-Christine HÉBRÉ, *Le fonds Joubert de La Salette à la Bibliothèque municipale de Grenoble*. in R.-H. Tissot et C. Béissant (dir.), *Le Concert des Amateurs à l'Hôtel de Soubise (1769-1781)*, Grenoble, MSH-Alpes, 2004. [loc]
- Michel JAILLARD, « Les Bernardines de Sainte-Cécile de Grenoble », *La Lettre des amis du Grésivaudan*, n° 66, septembre 2002.
- Dominique JALABERT, « La Société des Concerts ou Académie de musique à Grenoble sous l'Ancien Régime ». *Procès-verbaux mensuels de la Société dauphinoise d'ethnologie et d'archéologie*, 42^e année, N° 362-364 (juillet-septembre 1966), p. 92-94. [loc]
- Hannelore KAISER-ENSSLE, « Sainte-Cécile : Rencontre du passé et du présent », *La Lettre des Amis du Grésivaudan* : vol. n° 91 (juillet 2011) ; p. 5-7.
- Raymond LEBÈGUE, « Le commerce des pièces de théâtre à Grenoble de 1645 à 1668 », *XVII^e Siècle*, année 1977, n° 116, p. 62-65. [loc]
- Olivier LESCORCE, *La dynastie des Lesdiguières et la commande artistique, étude de l'espace noble et du goût pour les arts plastiques à Vizille (1593-1716)*. Mémoire de Maîtrise d'Histoire, s-dir. Bernard Bonnin, UPMF, Grenoble, 1986. [loc]
- Stéphanie LEVERT, « *Les flamands peintres qui ont demeuré chez Collavoy* ». *Deux peintres néerlandais entre Utrecht et Grenoble au XVII^e siècle : Jan Rutgersz van Niwael et Jean Cornelisz van Loenen*, mémoire de Maîtrise, s-dir. Philippe Bordes, Lyon, 2003.
- Elsa LIARDET, *Le livre dans la société grenobloise au XVIII^e siècle : Études des bibliothèques de particuliers au travers des inventaires et ventes après décès*, Mémoire de Master 2 d'Histoire, s-dir. Anne Béroujon, UPMF, Grenoble, 2010. [loc]
- Nathalie LIAUD, *Lesdiguières et la municipalité de Grenoble (1589-1626)*, TER d'histoire, s-dir. Stéphane Gal, UPMF Grenoble, 2004.
- Mireille LOISEAU, *Mentalités populaires et vie quotidienne à Grenoble au milieu du siècle de Louis XIV (1674-1688)*, TER d'histoire, UPMF, Grenoble, 1970.
- Edmond MAIGNIEN, « Inventaire de la librairie de Robert Philippes », *Petite Revue des Bibliophiles Dauphinois*, I, (1905-1907).
- Frédérique MARION-CORPORON, *Les chanoines du chapitre cathédral Notre-Dame de Grenoble au XVIII^e siècle d'après inventaires après décès*. Mémoire de maîtrise d'histoire, s-dir. René Favier, UPMF Grenoble, Grenoble, 1993. [loc]
- Henri-Jean MARTIN & Micheline LECOCQ, *Livres et lecteurs à Grenoble. Les registres du libraire Nicolas (1645-1668)*, 2 vol., Genève, Librairie Droz, 1977. [loc]

- Patrick MAZELLIER, *La fête publique à Grenoble (1678-1729)*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire, s-dir. MM. Vaillant et Virieux, UPMF Grenoble, 1975. [loc]
- Michel MERCIER, « Les frères des écoles chrétiennes à Grenoble de 1708 à 1858 ». *Bulletin de l'Académie Delphinale*, mai 2008, p. 154-167, Grenoble, 2008.
- Béatrice MÉTÉNIER, *Le couvent Sainte-Cécile : domicile des Éditions Glénat*, Grenoble, Glénat, 2009. [loc]
- Muriel MICHEL, *Fêtes et réjouissances à Grenoble au XVII^e siècle : fêtes religieuses et populaires de 1600 à 1677*, TER, UPMF Grenoble, s-dir. Bernard Bonnin, Grenoble, 1981. [loc]
- Ludovic MIRIBEL (de), « Un dîner à Grenoble au XVII^e s. ». *Bulletin de l'Académie Delphinale*, 1922, p. 53-63. [loc]
- Pierre MONNIER & Jean SGARD, *Les Plaisirs de La Tronche (1711). Texte établi et présenté par Pierre Monnier et Jean Sgard*, Grenoble, Ellug, 2006. [loc]
- Gilles-Marie MOREAU, *La cathédrale Notre-Dame de Grenoble*, Paris, L'Harmattan, 2012. [loc]
- Gilles-Marie MOREAU, *Le Saint-Denis des Dauphins : Histoire de la collégiale Saint-André de Grenoble*, Paris, L'Harmattan, 2010. [loc]
- Geneviève MORIN, *Entre exigences de la pratique et science du droit : les livres conservés chez les procureurs grenoblois aux XVII^e et XVIII^e siècles d'après les inventaires après décès*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de maîtrise en histoire pour l'obtention du grade de maître es arts (M.A.), département d'histoire de la faculté de Lettres, Université de Laval, Laval, Québec, 2007. [loc]
- Julien MOUCHET, *Cabarets, auberges et autres débits de boissons dans le Dauphiné au XVIII^e siècle : d'après les procédures judiciaires d'appel au parlement et l'imposition sur les hôtelleries, auberges et chambres garnies de 1693*. Mémoire de Master 2 d'Histoire, s-dir Anne Bérroujon, UPMF Grenoble, 2011. <dumas-01146162>. [loc]
- Blandine MOUSSERIN, *Le Monastère de la Visitation de Sainte-Marie-d'en-Haut de Grenoble : de la construction du couvent à l'expulsion des Visitandines. Religieuses et société urbaine*, vol. 1 & 2. Mémoire de Maîtrise d'Histoire, s-dir. René Favier, UPMF Grenoble, 2004. [loc]
- Blandine MOUSSERIN, *Le Monastère de Sainte-Marie-d'en-Haut : un couvent dans la ville : la constitution d'un patri-moine ecclésiastique*, Mémoire de Master2, s-dir. René Favier, UPMF Grenoble, 2005.
- Blandine MOUSSERIN, « Le monastère de Sainte-Marie-d'en-Haut comme point de départ de l'expansion de l'ordre de la Visitation dans le sud-est du royaume de France ». *La Pierre et l'Écrit* n° 17, année 2006.
- Maryse MUGUET, *Répertoire des contrats de mariage de Grenoble. XVIII^e [sic] – XVIII^e*. Mémoire UPMF Grenoble, 1999. 2 fsc. Impr. 113 et 127 p. (ADI 2 J 1379-1380).
- Maryse MUGUET, *Répertoire des testaments de Grenoble. XVII^e-XVIII^e*. Mémoire UPMF Grenoble, 1999. 2 fsc. Impr. 162 et 147 p. (ADI 2 J 1381-1382).
- Emmanuelle NAVARRO, *Laisser une image de soi : le livre de raison de Françoise du Mottet (1666-1724)*. Mémoire de Master 1 d'Histoire, s-dir Clarisse Coulomb, UPMF Grenoble, 2007. [loc]
- Kathryn NORBERG, *Rich and Poor in Grenoble, 1600-1814*, University of California Press, 1985.
- Denise OGIER, *Une famille de parlementaires dauphinois aux XVII^e et XVIII^e siècles : la famille de Bardonenche. Mémoire de Maîtrise d'Histoire*, s-dir. Gérard Gangneux, UPMF, Grenoble, 1970. [loc]
- PERRIN, *Le chapitre de Saint-André au XVIII^e siècle*, Mémoire UPMF Grenoble, 1934, Tapuscrit, BMG R 9894.
- Charles-Edmond PETIT-DUTAILLIS, « L'enseignement populaire de la musique ». *Bulletin de l'Académie Delphinale*, 1911, p. 11-17.
- Nathalie POIRET, *Des traces odorantes, ou une proposition cartographique des odeurs de Grenoble au cours de son histoire*, thèse EHESS Paris, 1997, 2 vol.
- Bertrand RAFFIN, *La lieutenance générale en pays de Dauphiné du XVI^e siècle au XVII^e siècle*, Mémoire de Master 2, UPMF, Grenoble, 2012.
- Gabriel RÉMY, *Un Précieux de province au XVII^e siècle : René Le Pays*, Paris, 1925.
- Marie-Laure REY, *La bibliothèque d'un ecclésiastique grenoblois au XVII^e siècle. Catalogue des livres possédés à sa mort par Alphonse de Simiane de La Coste. 1629-1681*, mémoire de Maîtrise, s-dir. Jacques Solé, tome I & II, UPMF, Grenoble, 1992. [loc]
- Franck ROUBEAU, *L'image du roi à Grenoble à travers six visites ; 1548-1639*, TER, UPMF Grenoble, s-dir. Jacques Solé, Grenoble, inédit, 1994. [loc]
- Dana ROUILLARD, « Turqueries grenobloises à l'époque de Louis XIV ». *Bulletin de l'Académie Delphinale*, 1972, p. 148-157. [loc]
- Louis ROYER, « La société grenobloise au XVIII^e siècle d'après les militaires qui y ont séjourné », *Revue des cours et conférences*, 2e série, t. 38, 1937. [loc]
- Louis ROYER, *Deux relations inédites de voyage en Dauphiné*, Grenoble, Imprimerie Allier père et fils, 1928.

- Louis ROYER, *Les musiciens et la musique à l'ancienne collégiale Saint-André de Grenoble du XV^e au XVIII^e siècle*, 1938, Genève, Minkoff reprint, 1972. [loc]
- Louis ROYER, *Notes sur la bibliothèque d'un avocat au Parlement du Dauphiné au XVII^e siècle*. 84 pièces. BMG R. 10324. [loc]
- Louis ROYER, *Notes sur la Bibliothèque de Claude Expilly*. Ms BMG R 10 325. [loc]
- Louis ROYER, *Notes sur la musique en Dauphiné*. [loc]
- Louis ROYER, *Notes sur le Dauphiné (L'Abbaye de la jeunesse, la gastronomie ancienne, l'archéologie, les auberges et relais)*, Ms. [loc]
- Louis ROYER, *Notes sur le théâtre et les concerts à Grenoble au XVIII^e siècle*, Grenoble.
- Gérard SABATIER, *Solis avi specimen, Entrées et séjours des Ducs de Bourgogne et de Berry en Dauphiné, avril 1701*, in *La Pierre et l'Écrit - Mélanges offerts à Bernard Bonnin* (pages 109-172), Grenoble, PUG, 1996. [loc]
- Jean SAREIL, *Les Tencin – histoire d'une famille au XVIII^e siècle d'après de nombreux documents inédits*, Genève, Librairie Droz, 1969.
- Madeleine SAUVAN-RICHOU, « La révocation de l'Édit de Nantes à Grenoble (1685-1700) », *Cahiers d'histoire*, t. 1, 1956, p. 147-171.
- Nicolas SCHAPIRA, « Les secrétaires particuliers sous l'Ancien Régime », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 40 | 2007, mis en ligne le 12 octobre 2011 (consulté le 17 juin 2016). URL : <http://ccrh.revues.org/3392> ; DOI : 10.4000/ccrh.3392.
- Jean SERROY, « La vie littéraire et mondaine à Grenoble au XVII^e siècle ». *Association des membres de l'ordre des Palmes Académiques – section de l'Isère – Bulletin n° 13*, avril 1988. [loc]
- Jean SGARD, « Rire français et rire italien dans Les Plaisirs de la Tronche (1711) », *Recherches & Travaux*, 67, 2005, p. 201-209.
- Jacques SOLÉ, « Le Dauphiné dans la correspondance imprimée du chancelier Séguier », *Cahiers d'histoire*, 1966, p. 385-405.
- Lise SOULBIEU, *Le château de Sassenage. Gardien de la mémoire familiale*. Grenoble, PUG, coll. Patrimoine, 2015. [loc]
- Yves SOULINGEAS, « Un édifice disparu : le temple de Grenoble (1671-1686) », *La Pierre et l'Écrit*, 1999-2000, p. 63-71.
- Chantal SPILLEMAECKER (dir.), *Sainte-Marie d'en-Haut à Grenoble. Quatre siècles d'histoire*, Grenoble, Éditions Musée dauphinois, 2010.
- Robert Henri TISSOT, *L'activité musicale à Grenoble au XVIII^e siècle*, mémoire de Maîtrise de musicologie, Université Lyon II et Paris IV Sorbonne, inédit, 1981. [loc]
- Gustave VELLEIN, *La Bibliothèque Alexandre Lanteline de Grenoble*, Grenoble, Allier frères, 1906.
- François VERMALE, « Une société de concerts à Grenoble à la fin du XVIII^e siècle », *Dix-Huitième Siècle*, II, 1914, p. 93-96.
- José VEYE-CHARETON, *Histoire de la société à Grenoble. Des avocats, d'après des inventaires après décès, 1708-1715*. Mémoire de Maîtrise, UPMF Grenoble, 1969.
- Maurice VIRIEUX, « Grenoble à la fin du règne de Louis XIV (d'après les contrats de mariages) », *Information régionale*, CRDP, Grenoble, 10 p., 1971.
- Maurice VIRIEUX, « L'édition grenobloise et la vie culturelle d'une société provinciale au Grand Siècle », *XVII^e Siècle*, 1973, p. 15-23.
- Maurice VIRIEUX, « La bibliothèque de Guy Allard, magistrat dauphinois », *Cahiers d'histoire*, 1974, 2, p. 140-151, 1974.
- Maurice VIRIEUX, « Les "remarques" d'un Cordelier grenoblois au début du XVIII^e siècle, Chronique du Père André Boniot, procureur du couvent de Grenoble en 1720 », p. 79-87. *Bulletin de l'Académie Delphinale*, 9^e série, 5^e année, n° 1-7, 1984. N° 5. ADI, 6H 24, fol. 67-70 v°.
- Maurice VIRIEUX, *Le Parlement de Grenoble au Dix-Septième siècle – Étude sociale*. Thèse d'État en Histoire, s-dir. Roland Mousnier, Université Paris-Sorbonne, 1986. [loc]

Annexes

Glossaire de quelques termes du XVII^e siècle

Ces termes sont ici éclairés parce qu'ils sont présents dans les archives grenobloises.

Abréviations utilisées :

Source	Abréviation
Dictionnaires de l'Académie française. URL : http://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens/	DAf
Dictionnaire de la langue française, par É. Littré. URL : http://www.littre.org/	Littré
Guy Allard, Dictionnaire du Dauphiné, 1684.	Allard
Dictionnaire d'Antoine Furetière – 1690.	Fur

Dans ces articles, c'est l'orthographe originale qui est indiquée ; les sens des mots qui ne concernent pas la vie musicale ne sont pas retranscrits.

ABBAYE de BONGOUVERT. Société de plusieurs hommes qui n'ont pour objet que le divertissement. Elle était autrefois en si grande considération qu'il y avait peu de villes et même de villages en cette province où elle ne fût. Les débordements licencieux de ces moines ne représentaient pas mal ceux des bacchantes. On en est fort revenu et aujourd'hui on est plus circonspect dans l'exercice de ces mystères ; on trouve même qu'elle est abolie en plusieurs lieux en vertu d'un arrêt du conseil de 1671. [Allard]

ASSESEUR. s. m. v. Officier de robe longue, qui est adjoint à un Juge principal, pour juger conjointement avec lui dans un Presidial, dans un Bailliage, & qui preside en son absence. *Conseiller assesseur. premier assesseur, &c. assesseur au siege Royal de, &c.* [DAf 1^{re} édition – 1694]

BAL [DAf 1^{re} édition – 1694]

BAL. s. m. Assemblée pour danser. *Grand bal. faire un bal. donner le bal aux Dames. courir le bal. avoir bal chez soy.*

On appelle, *La Reine du bal*, Celle à qui on donne le bal, & qui en fait les honneurs. *La premiere fois qu'on danse, il faut prendre la Reine du bal.*

Ballet. s. m. Espèce de danse de personnes masquées qui font certaines figures & postures en dansant, & qui représentent quelque chose. *Grand ballet. entrée de ballet. faire un ballet. repeter un ballet. danser un ballet. les pas d'un ballet. un pas de ballet. un air de ballet.*

BALLET. s.m. [DAF 4^e édition – 1762]

BALLET. Danse figurée, & concertée entre plusieurs personnes, qui représente quelque sujet particulier.

BALLET se dit aussi d'une espèce d'Opera qui n'est point une Tragédie, & où la danse fait la principale partie.

Grand ballet. Entrée de ballet. Faire un ballet. Répéter un ballet. Danser un ballet. Un air de ballet. Dans ce ballet il y avoit une entrée de Bacchantes, une entrée de Nymphes.

BOITE, BOÎTE, BOISTE, BOËTE, BOËTTE. [DAf 1^{re} édition – 1694]

Boiste. (...) Est aussi une espèce d'artillerie dont on se sert aux resjouïssances publiques. C'est un bout de tuyau de fonte fort épais, qui a une lumière, & que l'on bouche avec un tampon de bois après qu'on y a mis la poudre. Aux feux d'artifice on commence par tirer les boistes.

Boîte est aussi Une espèce de petit mortier de fonte qu'on charge de poudre, qu'on bouche ensuite d'un tampon de bois, & où l'on met le feu par une lumière. *Dans les réjouissances publiques on tire des boîtes. Aux feux d'artifice on commence par tirer des boîtes. (...)*

CARROUSEL. s. m. Sorte de feste qui consiste en courses de testes & de bagues entre plusieurs personnes, divisées par Quadrilles distinguées par couleurs & livrées, & différents habits magnifiques. [DAf 1^{re} édition – 1694]

CHANT [DAf 1^{re} édition – 1694]

Chant. s. m. Elevation & inflexion de voix sur différents tons, avec quelque sorte d'harmonie. *Beau chant. chant agreable. harmonieux, melodieux. chant triste, lugubre. chant d'allegresse. chant de triomphe. chant nuptial. il ne met pas bien cet air en chant. j'ay fait les paroles, & il a fait le chant. vous n'estes pas dans le chant. vous estes hors du chant. ce n'est pas là le chant. sur le chant de. ... plain chant, ou chant de l'Eglise, qui se fait sur des notes entieres qui ne sont point coupées comme elles le sont en musique.*

Chanter. v. act. Pousser la voix avec différente inflexion & harmonie. *Il chante bien. il chante juste, agreablement, passablement. chanter à pleine voix. chanter faux. chanter à basse note. il alloit chantant par les chemins.*

chanter la grande Messe. chanter Vespres &c. chanter la musique. chanter en musique. chanter un motet. chanter un air. chanter une chanson. chanter à livre ouvert. chanter le dessus, la basse &c. chanter à quatre parties. chanter en concert. chanter seul. cela est bien chanté. chanter au lutrin.

On dit, **Chanter Messe**, pour dire, Celebrer la Messe, soit qu'on la chante ou qu'on la dise à basse voix. *Il est Prestre; mais il n'a pas encore chanté Messe.*

Chantrre. subst. m. Qui chante ordinairement au chœur dans l'Eglise, au service divin. *Il y a de bons Chantrres en telle Eglise. les Chantrres de Nostre-Dame, de la sainte Chapelle. il boit comme un Chantrre.*

Chantrre, est aussi un Beneficier, une Dignité dans le Chapitre d'une Eglise Cathedrale ou Collegiale, & dans quelques Abbayes, qui est le maistre du chœur, qui preside au chant. *Le Chantrre de Nostre- Dame. baston de Chantrre.*

Souschantrre. s. m. Dignité dans une Cathedrale au dessous du Chantrre.

Chantrerie. s. f. Benefice, Dignité de Chantrre dans une Eglise Cathedrale ou Collegiale. *C'est un bon benefice que la Chantrerie d'une telle Eglise. il a permuté sa Chantrerie contre un Prieuré.*

Cantique. s. m. Chant sacré à la gloire de Dieu pour le remercier de quelque grace extraordinaire. *Cantique de resjouissance. cantique de victoire. entonner un cantique. chantons un cantique nouveau au Seigneur. nous voyons dans l'Ecriture Sainte le cantique de Moysse, le cantique de la sainte Vierge, le cantique de Simeon, le cantique des cantiques, &c.*

CHAPE : subst. frm. Ornement d'Eglise que portent ordinairement les Chantrres et les Souchantres, quand on officie solennellement. [Fur – 1690]

CHAPELLE [DAf 1^{re} édition – 1694]

CHAPELLE. s. f. Petit edifice consacré à Dieu, *Cette chapelle est au milieu des champs. la chapelle d'un Prieuré.* Il se dit aussi de certains lieux pratiqués dans des Eglises ou dans des maisons particulieres, dans lesquels on dit la Messe. (...)

Chapelle, est aussi, Une sorte de benefice simple. *Un tel a fondé une chapelle. ce Prestre a une bonne chapelle de quinze cens livres de rente. il a permuté sa chapelle contre une Cure.*

La Chapelle du Roy, Est le lieu où le Roy entend la Messe. *Musique de la Chapelle. Maistre de Chapelle.*

On appelle aussi, *La Chapelle du Roy*, Tous les Officiers & Musiciens qui y servent. *La Chapelle du Roy marcha & fut à l'armée.*

On nomme dans les pompes funebres, *Chapelle ardente*, Un couvert de bois garni de quantité de cierges allumés, sous lequel on met le corps d'un défunt, ou la representation.

Chapelain. s. m. Prestre qui dit ordinairement la Messe dans une chapelle pour quelque personne de condition. *C'est son Chapelain. les Chapelains du Roy. (...)* Il signifie aussi, Un Beneficier qui jouit d'une chapelle. *Les Chapelains de Nostre-Dame, de la sainte Chapelle.*

CHAPIER : subst. masc. Chantte [chantre ?], ou celui qui porte ordinairement la chape dans une Eglise. [Fur – 1690] ; Cette dernière définition est modifiée dans la version suivante du dictionnaire : il n'y plus le mot « Chantte » ; cf. : https://archive.org/stream/bub_gb_plP3D0U1XfgC#page/n625/mode/2up.

CHAPIER. s.m. [DAF 4^e édition – 1762]

Celui qui porte chape. *Les deux Chapiers se promènent dans le Chœur en certains temps de l'Office Divin.*

CHOEUR [DAf 1^{re} édition – 1694]

Chœur. s. m. Troupe de Musiciens qui chantent ensemble. *Un excellent chœur de Musique. la Messe fut chantée à quatre chœurs de Musique. après qu'une voix a fait un recit, le chœur respond.*

Chœur, La partie de l'Eglise où l'on chante l'Office divin, & qui est séparée de celle qu'on appelle la Nef. *J'ay entré dans le chœur. on a fermé le chœur. le chœur est magnifiquement paré. la ceinture du chœur.*

On dit absolument, **Le chœur**, pour dire, Les Prestres du chœur. Ceux qui chantent au chœur *Après que le celebrant a fini, le chœur respond.*

On appelle, **Enfans de chœur**, Les enfans qui chantent au chœur. *Maistre des enfans de chœur.*

On appelle dans les Convents de filles, *Religieuses du chœur. Dames du chœur*, Toutes les Religieuses qui ne sont point soeurs converses.

Choriste. s. m. Chantrre du chœur. *Une antienne chantée par deux Choristes.*

CLAVECIN. s.m. Instrument de Musique, qui est une espèce de longue épinette à un ou plusieurs claviers, & dont les cordes sont de métal & doubles. *Jouer du clavecin. Toucher le clavecin. Accompagner du clavecin. Pièces de clavecin. Clavecin de Flandres.*[DAf 4^e édition – 1762]

CONCERT. sub. m. Harmonie composée de plusieurs voix, ou de plusieurs instruments. *Beau, agreable concert. grand concert. concert de Musique. concert de voix, d'instruments. concert de luts & de voix. faire un concert. donner un concert. il y a concert chez luy toutes les semaines. il arriva du bruit qui troubla, qui rompit le concert.* [DAf 1^{re} édition – 1694]

DANSE [DAf 1^{re} édition – 1694]

DANSE. s. f. Mouvement du corps qui se fait en cadence à pas mesurez, & ordinairement au son des instruments ou de la voix. *Aimer la danse. entrer en danse. commencer la danse. mener la danse.* (...)

Danser. v. act. Mouvoir le corps en cadence à pas mesurez, & au son de la voix ou des instruments. *Danser une courante, une sarabande. danser un branle. danser un ballet. danser la bourrée.* (...)

Danser. v. neutre. *Danser bien. danser mal. danser en baladin. danser en homme de qualité. danser de bon air. danser par haut. danser par bas. danser en balet. danser aux chansons. danser en cadence. danser sur la corde. montrer à danser. apprendre à danser. Maître à danser. On danse chez un tel, c'est à dire, Il y a bal, &c.* (...)

danse [Littré]

- **1** Suite de sauts et de pas réglés par une cadence et habituellement dirigés par la musique. D'un essaim de beautés la danse enchanteresse, [*Delavigne, Paria, I, 1*] La danse française, si remarquable par l'élégance et la difficulté des pas, [*Staël, Corinne, VI, 1*]
Danse basse, terme ancien, aujourd'hui remplacé par danse noble, celle où l'on ne quittait pas terre, comme la courante, et en dernier lieu le menuet, qui consistait en pas tranquilles et en belles attitudes. Elle était opposée à la danse par haut, nommée aussi baladinage, aujourd'hui danse légère, celle où l'on fait des sauts et des pirouettes, par exemple la gavotte.
- (...)

ÉPINETTE. s.f. Instrument de musique à clavier & à cordes de fil d'archal, plus petit qu'un clavecin. *Il joue fort bien de l'épinette. Le clavier de mon épinette est rompu.* [Daf 4^e édition – 1762]

FIFRE. s. m. Sorte de petite flûte dont on jouë, en la mettant de travers sur les lèvres; & qui est fort en usage à la guerre, dans l'Infanterie, & principalement, dans l'Infanterie Suisse. *Joüer du fifre. joüeur de fifre.* On appelle aussi, *Fifre*, Celui qui joüie du Fifre. *Le fifre de cette compagnie.* [Daf 1^{re} édition – 1694]

HABITUÉ. On appelle *Prêtre habitué*, Un Prêtre qui est attaché au service d'une Paroisse. [Daf 4^e édition – 1762] ; – Prêtre habitué, ecclésiastique attaché au service d'une paroisse, sans avoir charge ni dignité dans l'église de cette paroisse. [Littré]

HAUTBOIS. Instrument à vent & à anche, dont le ton est fort clair. *Il joue du hautbois.*

Hautbois, Celui qui en joue. *C'est un excellent Hautbois.* [Daf 4^e édition – 1762]

INSTRUMENTS – instruments tant hauts que bas

Comme la titulature du roi de la Ménestrandise l'indiquait, les instruments de musique sont classés en hauts et bas instruments. Il ne s'agit pas de leur tessiture – graves ou aigus – mais de leur puissance sonore et par suite, de leur capacité à être efficaces, entendus, à l'extérieur, dans les rues, ou bien plutôt utilisés à l'intérieur de bâtiments, chambres, salons ou églises.

Les hauts instruments sonnent avec force : ils sont utilisés à l'extérieur, aussi bien pour les réjouissances populaires que pour les manifestations symboliques des pouvoirs civils, religieux ou militaires. Ainsi sont dédiés à ces usages les instruments à vent de sonorité puissante (hautbois et bassons, fifres, musettes, trompettes) et les membranophones (timbales, tambours).

Les bas instruments, les cordes pincées ou frottées (luths, théorbes, guitares, violes de gambes) et les claviers (clavecins, épinettes, clavicordes), de faible puissance sonore, sont joués dans les chambres et les salons des châteaux ou hôtels, pour y accompagner le chant, la poésie ou les pièces de théâtre. Il en va de même pour la flûte à bec⁴⁷⁴.

La dimension symbolique de cette répartition des instruments hauts et bas a été étudiée par de nombreux historiens et musicologues, sur de longues périodes, du XII^e au XVIII^e siècle. Citons par exemple : Luc Charles-Dominique, « Anthropologie de la notion historique de bruit », 22 p. Article en ligne, URL : <http://jalonedit.unice.fr/ethnomusicologie/cours/fichiers/anthropologie-bruit> (consulté le 30 avril 2015).

QUADRILLE. s. f. Troupe de Chevaliers d'un mesme parti dans un Carrousel. [Daf 1^{re} édition – 1694]

MARGUILLIER. s. m. Celui qui a le maniement des deniers destinez pour la fabrique & oeuvre d'une Eglise. [Daf 1^{re} édition – 1694]

MADRIGAL. . s. m. Sorte de poésie fort semblable à l'Epigramme qui renferme dans un petit nombre de vers une pensée galante & ingénieuse. *Un Madrigal bien tourné. un joli Madrigal.* [Daf 1^{re} édition – 1694]

⁴⁷⁴ Cette répartition ne saurait être absolue. Il est des peintures où l'on voit des musiciens jouer de la musette pour tenir le bal au château. Le cornet à bouquin et le serpent, instruments à vent et à embouchure, plutôt doux, peuvent être utilisés dans les concerts aristocratiques, comme – pour le second – dans les églises pour accompagner les chanteurs. Et comment classer le violon, ambigu, instrument plutôt haut de par sa puissance, longtemps dédié à la musique populaire et aux bals des rues, joué par de modestes violoneux, et qui est intégré progressivement, quand la place de l'instrument se développe dans la musique savante, dans les plus nobles formations, comme à constituer celle des Vingt Quatre Violons du Roy, pour devenir enfin lui-même le roi des instruments des académies et concerts du XVIII^e siècle ?

- MOTET.** s.m. Pseaume, ou paroles de dévotion mises en musique pour être chantées à l'Église, & qui ne font point partie de l'Office Divin. *Faire un motet, un beau motet. Composer un motet. Chanter un motet.* [DAf 4^e édition – 1762]
- MUSETTE.** Sorte d'instrument de Musique champêtre, auquel on donne le vent avec un soufflet qui se hausse & se baisse par le mouvement du bras. *Jouer de la musette. Danser au son de la musette. Un concert de musettes, de flûtes douces & de hautbois.* [DAf 4^e édition – 1762]
- MUSIQUE** [DAf 4^e édition – 1762]
- MUSIQUE. s.f. La science qui traite du rapport & de l'accord des sons. *Savoir bien la musique. C'est un homme qui entend parfaitement bien la musique, qui possède bien la musique. Montrer, enseigner la musique.*
- Il s'emploie plus ordinairement pour signifier L'art de composer des chants, des airs, soit simples, soit en partie, soit avec des voix, soit avec des instrumens. *Composer en musique. Une belle musique. Une musique harmonieuse, une musique savante. Mettre des vers en musique.*
- On appelle *Notes de Musique*, Les marques dont on se sert pour faire connoître les divers tons de la musique. Et, *Livre de musique, papier de musique*, Un livre, un papier où les airs de musique sont écrits avec ces sortes de notes.
- On dit proverbialement d'Un homme qui est extrêmement réglé & concerté dans tout ce qu'il fait, qu'*Il est réglé comme un papier de musique.*
- MUSIQUE se prend aussi pour Le chant même, & pour un concert de voix & d'instrumens. *Musique agréable & harmonieuse. Musique de voix & d'instrumens. Musique vocale. Musique instrumentale. Il y eut une collation & musique. La musique de l'Opéra. Tragédie en musique. Motes en musique. Une Grand'Messe en musique. Vêpres en musique. Musique à deux, à trois, à quatre parties. Musique à plusieurs choeurs. Des choeurs de musique qui se répondent. Exécuter de la musique.*
- On appelle figurément & proverbialement, *Musique enragée, musique de chiens & de chats*, Une musique discordante & chantée par de méchantes voix. Il se dit aussi Du bruit confus de plusieurs personnes qui se querellent. Il est populaire.
- MUSIQUE se prend aussi pour Une compagnie de personnes qui font profession de la musique, & qui ont accoutumé de chanter ensemble. *La Musique du Roi. La Musique de la Chambre. La Musique de la Chapelle. Maître de la Musique de la Chambre. Un tel est de la Musique du Roi. Page de la Musique du Roi. On a logé la Musique du Roi en tel endroit. Le Roi a une excellente Musique. La Musique d'une telle Église est très-bonne.*
- ORCHESTRE.** s. f. Quelques-uns le font masculin. On prononce Orquestre; & plusieurs l'ecrivent ainsi. C'estoit dans le théâtre des Grecs, le lieu où l'on dansoit; & dans le Theatre des Romains, le lieu où se plaçoient les Senateurs, & qui respond à nostre parterre. C'est parmi nous le lieu où on place la symphonie, & qui separe le théâtre du parterre. [DAf 1^{re} édition – 1694]
- ORGUE.** s.m. **ORGUES** au pluriel. s.f. Instrument de Musique à vent, composé de divers tuyaux de différentes grandeurs, d'un ou de plusieurs claviers, & de soufflets qui fournissent le vent. [DAf 4^e édition – 1762]
- PASTORALE.** s. f. Pièce de théâtre, dont les personnages représentent des bergers & des bergères. *Jouer une pastorale. Composer une pastorale.* [DAf 4^e édition – 1762]
- PSALLETTE.** s.f. Lieu où l'on élève & exerce des enfans de choeur. [DAf 4^e édition – 1762]
- PSALMODIER.** v.n. Réciter des pseaumes dans l'Église sans inflexion de voix, & toujours sur une même note. *Dans un tel Ordre les Religieux ne chantent point, ils ne font que psalmodier.* [DAf 4^e édition – 1762]
- PSAUME.** subs. masc. Il ne se dit proprement que Des cantiques sacrés composés par David, ou qui lui sont communément attribués. *Les psaumes sont au nombre de cent cinquante. L'Église chante les psaumes. Un Commentaire sur les psaumes. Traduire les psaumes. Paraphrase sur les psaumes.* [DAf 5^e édition – 1798]
- SERPENT.** On appelle, *Serpent*, Un certain instrument de musique à vent, dont on se sert dans les choeurs de musique d'Eglise, & qui est fait à peu près en forme d'un serpent. [DAf 1^{re} édition – 1694]
- SONNEUR.** s.m. Celui qui sonne les cloches. *Payer les sonneurs.* [DAf 4^e édition – 1762]
- SYMPHONIE.** s. f. Concert d'instrumens, soit qu'il n'y ait point de voix, soit qu'ils servent à accompagner les voix. *Belle, agreable symphonie. aimer la symphonie. la symphonie est fort bonne dans cet opera.* Il se prend aussi, pour toutes sortes de concerts de voix & d'instrumens. *Il aime la symphonie. je viens d'entendre une fort agreable symphonie.* [DAf 1^{re} édition – 1694]
- TAMBOUR.** s. m. Caisse de forme ronde dont les deux fonds sont de peaux tenduës, au son de laquelle on assemble l'infanterie, on la fait marcher, on l'anime au combat, &c. *Battre le tambour. au premier coup de tambour. dez que le tambour battra aux champs. la garnison sortit tambour battant, mesche allumée.* [DAf 1^{re} édition – 1694]
- TE DEUM.** s. m. On appelle ainsi un Cantique de l'Eglise, qui commence par ces mots, *Te Deum*; & qui outre qu'il se dit ordinairement à la fin de Matines, se chante extraordinairement avec pompe & ceremonie, pour rendre publiquement graces à Dieu d'une victoire remportée, ou de quelque autre événement heureux. *On chanta le Deum*

en action de graces de cette victoire. Il se prend aussi, Pour la ceremonie qui accompagne cette action de graces. Les Compagnies furent invitées au Te Deum, la marche des Compagnies au Te Deum. avoir place au Te Deum. se trouver au Te Deum. [DAf 1^{re} édition – 1694]

TIMBALE. s. f. Espece de tambour, dont la caisse est de cuivre, faite en demi globe & couverte de peau par en haut, & dont on se sert dans la cavalerie. *Une paire de timbales. battre des timbales. le bruit des timbales est plus sourd que celui du tambour. [DAf 1^{re} édition – 1694]*

TIMBRE : Pour les éditions de chants, souvent religieux – noëls, cantiques – livrées sans partition, sans notes, « car peu d'imprimeurs avaient encore des caractères de musique et savaient s'en servir », les *timbres* donnent la musique sur laquelle chanter. Ce sont souvent des airs profanes choisis parce qu'ils sont connus du public, ces mélodies pouvant remonter aux XVI^e et XV^e siècles. Des monodies surtout : les premiers cantiques à plusieurs voix n'apparaissent à Lyon qu'en 1704⁴⁷⁵.

TROMPE [DAf 1^{re} édition – 1694]

Trompe. . s. f. Cor, Tuyau d'airain recourbé, dont on se sert à la chasse pour sonner. *Sonner de la trompe.*

On appelle aussi **Trompe**, Un petit instrument de fer qui a une languette au milieu, & dont on tire du son, en le mettant entre les dents, & le touchant avec le bout du doigt. *Trompe à laquais.*

Trompette. s. f. Instrument ou tuyau d'airain dont on sonne avec la bouche pour assembler la cavalerie, la faire marcher, l'animer au combat. *Les fanfares des trompettes. grand bruit de trompettes. la trompette sonnoit la marche, la charge, la retraite &c. il y avoit un concert de tymbales, de tambours & de trompettes. On dit fig. La trompette de la Renommée.*

On appelle **Trompette marine**, Un instrument de Musique qui n'a qu'une corde. *Jouer de la trompette marine.*

Trompette. s. m. Celuy dont la fonction est de sonner de la trompette. *Bon trompette. le trompette d'une telle compagnie. les trompettes du Roy, les trompettes de la ville. on envoya un trompette sommer la place.*

VIOLE. [DAf 1^{re} édition – 1694]

Viole. sub. f. Instrument de Musique à six ou à sept cordes de boyaux, sur lequel on joue avec un archet. *Un dessus de viole, une basse de viole. joueur de viole. jouer de la viole. faire des accords sur la viole. il accompagne la voix avec la viole. il accompagne de la viole.*

Violon. s. m. Instrument de musique à quatre cordes de boyaux, sur lequel on joue avec un archet, principalement des airs pour danser. *Un dessus de violon, une basse de violon. jouer du violon. joueur de violon. danser au violon, au son du violon. On dit, Donner les violons, pour dire, Donner un concert de violons.*

Violon, signifie aussi, Celuy qui joue du violon. *Une bande de violons. les vingt-quatre violons du Roy. il avoit les violons. retenir les violons. (...)*

475 Laurent Guillo et Carola Hertel-Geay, in Jérôme Dorival (dir.), Les concerts à Lyon au XVII^e siècle, publication de la journée d'études dirigée par Jérôme Dorival, qui s'est déroulée le lundi 14 octobre 2002 au Musée Gadagne à Lyon, 93 p., Lyon, Musée Gadagne, 2004.

La vie musicale à Grenoble

Les musiciens de l'Église

À la collégiale Saint-André, à partir de 1658, c'est l'organiste qui exerce – en plus de son office – la fonction de maître de la musique et du chœur.

Tableau 24 : Liste des organistes et des maîtres de la musique & de la psallete

début	fin	identité	métier	sources
1583	1583	Mathieu TOURNEUS	organiste à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1587	1587	Blaise LENOBLE	maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1587	1601	Pierre REY	maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1604	1604	Gaspard CHEYLARD	maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1607	1607	MASSALA	maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1609	1609	Guillaume BOUZIGNAC	maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1612	1613	Gabriel LORILLART (LORILHARD ?)	organiste à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
			organiste à Saint-André	Maignien, Min de Me FROMENT, f° 628.
1612	1612	Pierre ROSSET	organiste	Maignien.
1613	1627	Louis SEIGNEURET (ou SEIGNORET ?)	maître de chœur à Saint-André (musique et grammaire)	Maignien, Royer (L), Saint-André, 1972 Min de Me ALBRAND, f° 269.
			« maîtres violons et musiciens »	index Prudhomme AMG, voir : CC 757 : 1623 - Comptes des deniers communs.
			maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1617	1663	Antoine LAVET (ou LANET ?)	Me musicien cathédrale de Grenoble dès 1617	index Prudhomme AMG, AMG GG 59 : 1650- 1667.
			maître joueur d'instruments	Maignien ; index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 32 - 1618-1624.
			MM. LAVET et PASTOR, « chantres musiciens », et LA VIOLETTE, joueur de violon	Maignien ; Tissot ; Prudhomme, Inv. des AMG, BB 108 (p.148).
			maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
				index Prudhomme AMG, voir AMG GG 47 : 1646-1648.
1622	1622	Gabriel MORIN	organiste à Notre-Dame	Maignien Reg. par. de Saint-Hugues, f° 87, AMG GG 32 (p.29).
1627	1627	Barthélemy LEVIS	maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1628	1657	Annibal GANTEZ	maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1629	1629	BOYER	maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1629	1632	FRADEL	maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1630	1638	JACQUEMET I	maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1630	1630	Antoine LA GARDETTE (de)	maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1633	1643	Guillaume GERMAIN	maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1637	1637	AVRIL	maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1638	1638	JÉRÔME	maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1638	1638	Pierre LA MOTTE (de)	maître de musique à Notre- Dame	Maignien.
1639	1644	Denis CHEVALIER	maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.

début	fin	identité	métier	sources
1639	1639	FAURE	maître de chœur & organiste à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1640	1640	Jean MACHY (de)	maître de chœur & organiste à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1640	1640	Guillaume PARRA	organiste	Maignien.
1647	1649	Étienne FABRE	maître de musique & organiste	Maignien Min de Me BLAIN.
			maître organiste de Saint-Laurent	index Prudhomme AMG, voir AMG GG 144 : 1637-1649.
			organiste de Saint-Laurent	Henri-Jean Martin & Micheline Lecocq - Les registres du libraire Nicolas.
1648	1648	Étienne COLIN	maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1648	1648	Mathieu GISLES	organiste à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1650	1650	BORDERAU	maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1651	1653	CHARPIT	chantre à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
			maître de chœur, Me de musique	index Prudhomme AMG - CC 1184 : 1653-1654 - Comptes des pauvres, voir : AMG CC 1184 : 1653-1654 - Comptes des pauvres.
1651	1651	Claude LAGNEAU (de)	maître de musique	Maignien Min de Me MAILHET, f° 82.
1654	1654	Antoine SAUVESTRE	maître de chœur, maître de musique en la collégiale Saint-André	Maignien, Royer (L), Saint-André, 1972.
1658	1666	Louis RABOURDIN	maître de chœur à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
			organiste à Saint-André	Maignien ; Royer (L), Saint-André, 1972.
1670	1698	Jean-Philippe SAUVEUR	maître de chœur & organiste à Saint-André	Maignien ; Pilot, Notes sur l'église de Saint-André, p. 28.
			maître de musique	index Prudhomme AMG, AMG GG 73 : 1670-1671 - Registres paroissiaux.
			maître de chœur & organiste à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.
1685	1685	LOQUAU	maître de musique à Notre-Dame	Maignien ADI B 3321.
1698	1698	Nicolas GUYARD	maître de musique	index Prudhomme AMG, voir AMG GG 98 : 1697-1707.
1702	1702	GUYARD dit DOUSSIN	maître de chœur & organiste à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972, voir G 455.
1704	1704	Dominique FRANCONI	Me organiste	Maignien.
			maître organiste	index Prudhomme AMG, voir AMG CC 98 (p.130) : 1697-1707.
1712	1755	Louis DEBATZ (DABAST ou DEBAS ?)	joueur d'instruments (maître)	MAIGNIEN.
			organiste	Maignien, Min de Me MARCHAND.
				index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 172 : 1728-1743.
			organiste	ADI 2C 510, capitation 1739, n° 1382.
			organiste	index Prudhomme AMG, voir : AMG CC 167 (p.24) - 1739 - Rôle de la taille royale.
		maître de chœur & organiste à Saint-André	Royer (L), Saint-André, 1972.	
1714	1721	Jean-Baptiste ESCOFFIER	facteur d'instruments	index Prudhomme AMG, voir AMG GG 101 : 1714-1717.
			Me de musique et organiste (& facteur d'instruments ? pas pour Maignien)	Maignien.

début	fin	identité	métier	sources
			organiste	index Prudhomme AMG, voir AMG GG 102 : 1717-1721.
			« faiseur d'instruments »	index Prudhomme AMG, voir : AMG CC 439 : 1719 - Comptes de la capitation.
			joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, voir AMG CC 286 : 1721 - Rôles de la capitation.
1726	1726	Fiacre GILET	organiste	index Prudhomme AMG, voir AMG GG 171 - 1712-1728.

Les professionnels indépendants

Liste des professionnels

Tableau 25 : Liste des faiseurs d'instruments, joueurs d'instruments, maîtres à danser

début	fin	identité	métier	sources
1585	1585	ANTOINE	violon	index Prudhomme AMG, voir : AMG CC 12.
1585	1585	CALISTRE	violon	index Prudhomme AMG, voir : AMG CC 12.
1585	1585	DUROY-GIROUD	violon	index Prudhomme AMG, voir : AMG CC 12.
1585	1585	François FAURE	joueur de violon	index Prudhomme AMG, voir : AMG CC 12.
1585	1585	Renaud FAY ou DUFAY	chantre	Royer (L), Saint-André, 1972.
1585	1585	Jean RIPES	chantre	Royer (L), Saint-André, 1972.
1587	1587	Antoine FUSIER	« trompette, de Grenoble »	Maignien.
1587	1587	JEAN dit GRENOBLE	facteur d'orgues	Maignien Min de Me NARCIE.
1592	1592	Antoine MAGUET	joueur de violon	Maignien Min de Me CHARBOT.
1595	1595	Gabriel SERRE	trompette	Maignien.
1596	1596	BLANCHARD	maître à danser	index Prudhomme AMG, voir : AMG FF 13 : 1596-1603 - Conseil de police et santé.
1604	1630	Mathieu LEBAS dit LAYE	« Me joyeur d'instruments, Me joueur de violon »	Maignien Min de Me ALBRAND, f° 302.
			maître joueur de violon	index Prudhomme AMG, AMG GG 18 : 1606-1608.
			joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, AMG GG 27 : 1616-1617.
			joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, AMG GG 31 : 1619-1622.
			« maîtres violons et musiciens »	index Prudhomme AMG, voir : CC 757 : 1623 - Comptes des deniers communs.
			joueur de violon dans la bande des violons	Maignien Min de Me POLLIN, f° 40 & 129.
1606	1630	François CHAPATY CHAPAT, CHAPPATY, le VIOLON	« joueur d'instrument de la Basse dans la grande bande des violons de Grenoble »	Maignien.
				Prod'homme/Maignien, 1905, voir : AMG GG 18 : 1606-1608.
			joueur de violon	index Prudhomme AMG, AMG CC 736 : 1610 - Comptes des deniers communs.
			maître joueur d'instruments	Maignien, index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 32 - 1618-1624.
			« maîtres violons et musiciens »	index Prudhomme AMG, voir : CC 757 : 1623 - Comptes des deniers communs.
1606	1606	Jean EYRAUD	joueur de violon	Maignien Min de Me ALBRAND, f° 270.

début	fin	identité	métier	sources
1608	1630	Claude VIAL	joueur d'instruments (maître)	Maignien Min de Me DUCLOT.
1610	1610	RAYE dit L'AUVERGNAT	joueur de violon	index Prudhomme AMG, AMG CC 736 : 1610 - Comptes des deniers communs.
1612	1630	DAZIER ou DAZIÉ	joueur de la bande des violons	Prod'homme/Maignien, 1905.
1612	1612	Jean-Gonin RYVEL	Me de violon	Maignien.
1612	1630	Antoine VIAL	« joueur d'instruments en la grande bande des violons »	Maignien, Min de Me JALLARD.
1613	1613	Claude DUTRUC	chantre	Royer (L), Saint-André, 1972.
1615	1615	François TOURNAYRE	« violon de la présente cité de Grenoble »	Maignien Min de Me BLANC, f° 16.
1616	1616	Léon REYMOND dit LA VIOLETTE	joueur d'instruments (maître)	Maignien.
1620	1620	François FARINEL	maître joueur d'instruments	Maignien, index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 32 - 1618-1624.
1623	1669	Servin BERNARD-BARET ou Sornin BARET	« maistres violons et musiciens »	index Prudhomme AMG, voir : CC 757 : 1623 - Comptes des deniers communs.
			joueur d'instruments (maître)	Maignien Min de Me DUCLOT.
			joueur dans la bande des violons	Maignien Min de Me JALLARD.
			joueur d'instruments (maître)	Maignien Min de Me MAILHET, f° 58 .
1623	1625	BOUCHET	« maistres violons et musiciens »	index Prudhomme AMG , voir : CC 757 : 1623 - Comptes des deniers communs.
1623	1640	Géraudias-François CHAPATY		Prod'homme/Maignien, 1905, voir : AMG GG 18 : 1606-1608.
			« maistres violons et musiciens »	index Prudhomme AMG, voir : CC 757 : 1623 - Comptes des deniers communs.
			chantre	Royer (L), Saint-André, 1972.
1623	1623	LA BRUYÈRE	joueur dans la bande des violons	Tissot.
1623	1623	Antoine MONDON I	joueur dans la bande des violons	Tissot.
1623	1639	NICOLAS	« maistres violons et musiciens »	index Prudhomme AMG, voir : CC 757 : 1623 - Comptes des deniers communs.
			joueur d'instruments (maître)	Maignien Min de Me REVOL, f° 429.
1623	1688	François REYMOND dit LA VIOLETTE	« maistres violons et musiciens »	index Prudhomme AMG, voir : CC 757 : 1623 - Comptes des deniers communs.
			joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, AMG GG 33 : 1622-1625 - Registres paroissiaux.
			joueur de violon dans la bande des violons	Maignien Min de Me POLLIN, f° 40 & 129.
			joueur de violon	index Prudhomme AMG, AMG GG 35 : 1625-1628 - Registres paroissiaux.
			joueur de violon & maître de danse	Maignien BMG R 6150, Comptes de Mgr Lesdiguières, n° 170.
			MM. LAVET et PASTOR, "chantres musiciens", et LA VIOLETTE, joueur de violon	Maignien ; Tissot ; Prudhomme, Inv. des AMG, BB 108 (p.148).
				index Prudhomme AMG, voir AMG GG 47 : 1646-1648.
1623	1625	Mongin ROUYER ou Moujin ROYER	« maistres violons et musiciens »	index Prudhomme AMG, voir : CC 757 : 1623 - Comptes des deniers communs.
1624	1624	Jean AMBLARD tambour	tambour	index Prudhomme AMG, voir : AMG CC 760 (p.166).
1626	1626	Mathieu GUINOT	« musicien »	index Prudhomme AMG, voir : AMG GG

début	fin	identité	métier	sources
				139 : 1621-1628 - Registres paroissiaux.
1626	1626	Jean TABOURIN	joueur de violon dans la bande	Maignien Min de Me POLLIN, f° 40 & 129
1627	1645	Antoine BAZIN dit LATOUR	violon	index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 140 : 1628-1637.
			joueur d'instruments (maître)	Maignien Min de Me REVOL, f° 325.
			joueur de violon	Maignien Min de Me REVOL, f° 279.
			joueur d'instruments (maître)	Maignien Min de Me REVOL, f° 429.
			maître joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 45 : 1643-1646.
1627	1637	Michel CHAPATY	joueur d'instruments	Maignien.
1628	1628	FAURIEL	joueur d'instruments (maître)	Prod'homme/Maignien.
1630	1673	Robert FARINEL	joueur de violon & maître de danse	Maignien BMG R 6150, Comptes de Mgr Lesdiguières, n° 170.
			musicien de la chambre de Mme Royale	index Prudhomme AMG, voir AMG GG 44 : 1640-1645.
			maître joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, voir AMG GG 47 : 1646-1648.
				index Prudhomme AMG, voir AMG GG 53 : 1654-1665.
			joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, voir AMG GG 57 : 1657-1658.
				index Prudhomme AMG, voir AMG GG 58 : 1658-1660.
				index Prudhomme AMG, voir AMG GG 77 : 1673-1674.
1630	1687	Louis JACQUEMET	[musicien ? pas prouvé]	Maignien.
1630	1638	Pierre JACQUEMET	[musicien ? pas prouvé]	Maignien BMG R 6150, Comptes de Mgr Lesdiguières, n° 170).
1630	1630	Jean ROMEYER	joueur dans la bande des violons	Maignien Min de Me JALLARD.
1630	1630	Gilibert VIAL	joueur dans la bande des violons	Maignien Min de Me JALLARD.
1630	1656	Pierre VIAL	joueur dans la bande des violons	Maignien Min de Me JALLARD.
			joueur d'instruments (maître)	Maignien Min de Me REVERDY.
			joueur d'instruments (maître)	Maignien, Min de Me BLAIN, Min de Me DUCLOT, f° 318.
			joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, AMG GG 51 : 1651-1653 - Registres paroissiaux.
			joueur d'instruments	Maignien Min de Me DUCLOT, f° 342.
			joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, AMG GG 55 : 1656-1661 - Registres paroissiaux.
1631	1631	Louis VIDEL	compositeur – maître d'écritures	Tissot.
1635	1635	Pierre CROUZET	précepteur pour la gamme des enfants	index Prudhomme AMG, voir : AMG (p.339) CC 1175 - 1635-1636 - Comptes des pauvres.
1636	1636	Jacques HUGON	joueur d'instruments (maître)	Maignien Min de Me REVERDY.
1636	1661	Thomas LEBAS dit DE LAYE	joueur d'instruments (maître) & joueur dans la bande des violons	Maignien Min de Me REVERDY.
			joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, AMG GG 46 : 1645-1650.

début	fin	identité	métier	sources
1637	1644	Barthélemy VALLIER	apprenti (1637), joueur de violon (1644)	Maignien.
1638	1638	Pierre.1 MILLIS	musicien	index Prudhomme AMG, AMG GG 42 : 1637-1640 - Registres paroissiaux.
1639	1639	Michel GAVIOT	joueur d'instruments (maître)	Maignien Min de Me REVOL, f° 429.
1640	1640	Pierre MARJOLLET	joueur d'instruments (maître)	Maignien Min de Me BLAIN.
1642	1642	BUISSON	joueur d'instruments (maître)	Maignien Min de Me MERLE, f° 86.
1642	1642	PASTOR	MM. LAVET et PASTOR, « chantres musiciens », et LA VIOLETTE, joueur de violon	Maignien, Tissot, M. Prudhomme, Inv. des AMG, BB 108 (p.148).
1642	1652	Nicolas SERRE (de)	faiseur d'instruments de musique	index Prudhomme AMG, AMG GG 59 : 1650-1667.
1642	1642	Julien SIMIAN	joueur d'instruments (maître)	Maignien, Min de Me MERLE, f° 86.
1645	1645	Nicolas DEZART ou DIZART	Me faiseur d'instruments, facteur d'instruments	Maignien + Tissot + index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 46 : 1645-1650.
1646	1646	Charles GUERIN	comédien du Prince d'Orange"	Maignien.
1646	1656	Pierre GUYARD ou GUIARD	« tisserand et violon dudit Grenoble »	Maignien Min de Me NICOLAS, f° 32.
			joueur d'instruments (maître)	Maignien, Min de Me BLAIN, Min de Me DUCLOT, f° 318.
			joueur d'instruments	Maignien Min de Me DUCLOT, f° 342.
			joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 53 : 1654-1665.
1647	1655	Michel REYMOND dit LA VIOLETTE		Pilot deThorey E. Notes-musique n° 4 (cf. Hôpital H 1022).
			maître à danser, joueur d'instrument	Maignien.
			maître à danser, joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 53 : 1654-1665.
1648	1695	Charles BOURDARIAT	joueur d'instruments (maître)	Maignien, Min de Me BLAIN, Min de Me DUCLOT, f° 318.
			joueur d'instruments	Maignien Min de Me DUCLOT, f° 342.
			joueur d'instruments	Maignien Reg. par. Saint-Hugues.
1648	1648	Pierre DIAL	joueur de violon	Maignien.
1648	1649	Pierre MAILLY	joueur d'instruments (maître)	Maignien, Min de Me BLAIN, Min de Me DUCLOT, f° 318.
1648	1654	Claude PELLOT ou PELLAULT	musicien	index Prudhomme AMG, AMG GG 48 : 1648-1649 - Registres paroissiaux.
			maître de musique	Maignien, Min de Me MONTAIGNE, f° 90.
1649	1649	Urbain GAUDIN	joueur de luth	Maignien, Min de Me ROCHE.
1651	1651	AGINARD	chantre	Royer (L), Saint-André, 1972.
1651	1651	MENEY	chantre	Royer (L), Saint-André, 1972.
1652	1652	Pierre PIN	joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, AMG GG 59 : 1650-1667.
1657	1657	Barthélemy MARAND	joueur d'instruments (maître)	Prod'homme/Maignien, 1905.
1657	1657	Bertrand MARAND	joueur d'instruments (maître)	Maignien Min de Me PARIS, f° 138.
			joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, AMG GG 65 : 1665-1666.
				index Prudhomme AMG, AMG GG 69 : 1667-1666 - Registres paroissiaux.
1658	1658	GUENEBAUD	chantre	Royer (L), Saint-André, 1972.

début	fin	identité	métier	sources
1659	1664	Pierre ODET	joueur d'instruments (maître)	Prod'homme/Maignien, 1905.
			joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, AMG GG 58 : 1658-1660 - Registres paroissiaux.
			maître joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, AMG GG 62 : 1661-1664 - Registres paroissiaux.
			joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, AMG GG 63 : 1663 -1664 - Registres paroissiaux.
1660	1701	Claude-François MÉNESTRIER	professeur	Dorival, Musique à Lyon, 2004.
1661	1666	Jean CANARD CARNARD	joueur d'instruments	Maignien Min de Me BLAIN.
			joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 157 - 1664-1666.
1661	1661	Louis PICARD	joueur d'instruments	Maignien, Tissot, Min de Me BLAIN.
1665	1672	Pierre CARRIEL ou CARRIER	joueur d'instruments	Maignien & index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 75 : 1672.
1665	1725	Michel FARINEL ou FARINELLI, FARINELLY	Me de chant des religieuses de Montfleury	Maignien Min de Me COUTURIER, f° 1.
			compositeur – maître d'écritures & joueur de violon	Prod'homme/Maignien, 1905.
				index Prudhomme AMG, voir AMG GG 90 : 1690.
				Maignien Bibliog. grenobloise, par E. Maignien, n° 852.
				Maignien Min de Me COUTURIER, f° 1.
			2 musiciens, 1 maître à danser	index Prudhomme AMG, voir AMG EE 45 : 1707-1755 - Logement de troupes.
	remariage	AMG GG 104 (p.145) : 1724-1731.		
1665	1665	Charles LA VIOLETTE	acteur	Tissot.
1665	1665	François LA VIOLETTE	acteur	Tissot.
1666	1673	Pierre DUBUT	joueur d'instruments (maître), « maître joueur de luth »	Maignien.
1667	1672	Jérôme BERNARD-BARET Jérôme-Bernard BAVET	joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 75 : 1672.
1671	1673	Étienne BERTON	joueur d'instruments	Maignien.
			joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 159 : 1670-1671.
			joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 162 : 1668-1675.
			joueur de violon	index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 163 : 1672-1675.
1673	1716	Antoine MONDON II	Me tourneur, Me faiseur d'instruments	Maignien.
1673	1716	Antoine MONDON II	joueur de hautbois	index Prudhomme AMG, AMG CC 1203 : 1672-1704 - Comptes du Drac.
1678	1678	Marie-Anne CAMBERT	joueur d'instruments (maître)	Tissot.
1679	1679	TABANE	tisserand et joueur de violon	index Prudhomme AMG, AMG CC 96 (p. 16).
1680	1698	Charles DIAL	joueur d'instruments et maître à danser	index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 84 : 1680-1681.
			« maître aux danses de cette ville »	Maignien.
			maître à danser	index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 98 : 1697-1707.

début	fin	identité	métier	sources
1681	1713	André LA BRUYÈRE	maître de musique & maître de danse	Maignien.
			joueur de violon	index Prudhomme AMG, voir : AMG CC 1203 - Comptes du Drac : 1682.
			maître à danser	index Prudhomme AMG, voir : AMG CC 128 : 1728 - Rôle de la taille royale.
			maître de musique et à danser	index Prudhomme AMG, Prod'homme/Maignien, 1905, voir : AMG GG 179 - 1713.
1686	1686	François DU FAYET	facteur d'orgues à Lyon	Maignien Min de Me MAILHET, f° 102.
1686	1686	JACQUEMET II	joueur de violon, de la bande des violons	index Prudhomme AMG, voir : AMG CC 1203 : 1672-1704 - Comptes du Drac.
1686	1686	SERNIN	joueur de violon, de la bande des violons	index Prudhomme AMG, voir : AMG CC 1203 : 1672-1704 - Comptes du Drac.
1688	1688	Claude FAURE	facteur d'instruments	Maignien Min de Me MORIN, f° 111.
1690	1690	BABOLIN	« faiseur de tambour »	index Prudhomme AMG, voir : (p.360) CC 1203 : 1672-1704 - Comptes du Drac.
1691	1699	Jacques MOLLARD	huissier et facteur d'orgues du chapitre N.-D.	index Prudhomme AMG, AMG GG 91 : 1690-1692 - Registres paroissiaux.
			Me horloger, organiste, huissier du chapitre Notre-Dame, facteur d'orgues	Prod'homme/Maignien, 1905.
1693	1710	Aymar REYMOND	Me à danser, joueur d'instruments	Maignien Min de Me AUBERT, f° 350.
			maître à danser	index Prudhomme AMG, AMG CC 416 : 1710-1714 - Comptes de tailles.
1694	1694	Antoine BOURGES de	crieur-trompette	index Prudhomme AMG, AMG BB 15 - 1694-1726 - Pièces relatives à l'office de juré crieur-trompette de la ville.
1694	1694	Pierre PELLOT ou PELLAULT	joueur d'instruments (maître)	Maignien.
				index Prudhomme AMG, AMG GG 94 : 1694 - Registres paroissiaux.
1695	1695	André BONAUD	facteur d'instruments	Tissot, Maignien.
1698	1712	Martin LEMOINE (l'oncle)		index Prudhomme AMG, AMG CC 116 : 1698 - Rôle de la taille royale.
			joueur d'instruments (maître)	Maignien.
			musicien	index Prudhomme AMG, voir AMG EE 45 : 1707-1755 - Logement de troupes.
			joueur d'instruments (maître)	Maignien Min de Me AUBERT, f° 73.
1698	1698	André VILLEMONT	maître de danse	Maignien, Tissot.
1700	1700	Charles GUYARD	maître de musique	index Prudhomme AMG, voir AMG GG 98 : 1697-1707.
1700	1700	Jean LAMBE	joueur d'instruments (maître)	Prod'homme/Maignien, 1905, AMG GG 98 : 1697-1707.
1700	1700	MEUDON	joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, AMG CC 118 : 1700 - Rôle de la taille royale.
1701	1707	Michel DIAL	Me de danse	Maignien.
			maître à danser	index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 98 : 1697-1707.
1702	1712	Louis-Charles DENIBAT ou DENIBAS	Me de musique, joueur d'instruments (maître)	Maignien, Tissot.
			maître de musique	index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 100 : 1712-1714.
1702	1702	Pierre LEMOINE (le	Me de musique	Maignien Min de Me SALICON, f° 115, voir :

début	fin	identité	métier	sources
		père)		AMG GG 183 (p.276) : 1741-1749.
1702	1702	TÉMOINE	musicien	index Prudhomme AMG, AMG CC 464 : 1702 - Contrôle de la capitation.
1704	1745	René-Charles ALLAIN	joueur d'instruments (maître)	Maignien, Min Me Aubert, f° 283, pour Marianne : Min de Me SALICON, f° 115.
			maître de musique	index Prudhomme AMG, AMG GG 178 (p.254) : 1696-1706.
			musicien	index Prudhomme AMG, AMG CC 146.
				Maignien, ADI B 3331.
			Me de musique	Maignien Min de Me SALICON, f° 115, voir : AMG GG 183 (p.276) : 1741-1749.
				index Prudhomme AMG, voir : AMG CC 1107 (p.288) - 1745-1746 - Comptes des poids et farines, lods et loyers.
1704	1704	Nicolas RANG	« directeur au privilège de l'opéra »	Prod'homme/Maignien, 1905 Min Me ROSSET, f° 124 Maignien page 24.
1705	1705	André ROUX	musicien	index Prudhomme AMG, AMG GG 98 (p.130) : 1697-1707 - Registres paroissiaux.
1707	1707	GOURGEON	musicien	index Prudhomme AMG, voir AMG EE 45 : 1707-1755 - Logement de troupes.
1715	1715	JOLY GAUTIER	joueur d'instruments (maître)	index Prudhomme AMG, voir AMG CC 279 - 1715-1716 - Rôles de la capitation.
1716	1716	MOUDON	joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, AMG CC 280 : 1716 - Rôle de la capitation.
1717	1717	Gaspard PERIER	« musicien et maître d'écritures »	Maignien.
1722	1722	LENOIR	joueur d'instrument	AMG CC 929, 1723-1724 – Comptes des deniers communs et d'octroi, p. 226..
1723	1723	ALLIER	joueur d'instruments (maître)	Tissot.
1723	1723	JACQUEMET III	maître à danser	index Prudhomme AMG, voir AMG CC 533 - 1723 - Reprises.
1724	1724	Pierre BRUN	joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, voir : AMG CC 537 : 1724 - Reprises - Poursuites contre
1725	1725	Claude BESNARD	Me à danser	Maignien.
1725	1725	BROUSSE	joueur d'instruments	index Prudhomme AMG, voir : AMG CC 151 : 1725 - Rôle de la taille royale.
1726	1727	RICHARD	maître à chanter	index Prudhomme AMG, AMG CC 443 : 1726-1727 - Comptes de la capitation.
1729	1729	Jean-Baptiste MALTER	Me à danser	Maignien.
1731	1731	André BERNARD-BARET	maître de danse en 1731	Prod'homme/Maignien, 1905.
1735	1735	Jean BOISSONIN	Me à danser	Maignien.
1737	1745	Jean MILLIÉ	musicien	Maignien.
1737	1767	Joseph SILVY	maître à danser	index Prudhomme AMG, AMG GG 105 (p.153) : 1731-1739 - Registres paroissiaux.
			maître à danser	index Prudhomme AMG, AMG GG 172 : 1728-1743 - Registres paroissiaux.
				index Prudhomme AMG, AMG GG 110 (p.173) : 1766-1772 - Registres paroissiaux.
1739	1739	ALLEMAN Sieur	musicien	ADI 2C 510, capitation 1739, n° 26.
1739	1746	Dominique BERT	musicien	index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 172 : 1728-1743.
			maître à danser	index Prudhomme AMG, AMG GG 172 : 1728-1743 - Registres paroissiaux.

début	fin	identité	métier	sources
			musicien	index Prudhomme AMG, voir : AMG GG 173 : 1744-1757.
1739	1739	BERURIER	tambour	ADI 2C 510, capitation 1739, n° 2782.
1739	1739	DANDIO [ou DANCHI]	musicien	ADI 2C 510, capitation 1739, n° 849.
1739	1739	FAVEL	Me à danser	ADI 2C 510, capitation 1739, 1029.
1739	1739	JEAN	joueur de violon	ADI 2C 510, capitation 1739, n° 582.
1739	1739	LAGERE	musicien	ADI 2C 510, capitation 1739, n°772.
1739	1755	SERNIN	musicien	index Prudhomme AMG, AMG CC 1104 : 1739-1740 - Comptes des poids des farines, lods et loyers.
			joueur d'instrument	index Prudhomme AMG, AMG CC 976 : 1755-1756 - Comptes des deniers communs et d'octroi.
1739	1739	SILUIE	Me à danser	ADI 2C 510, capitation 1739, n° 1206.

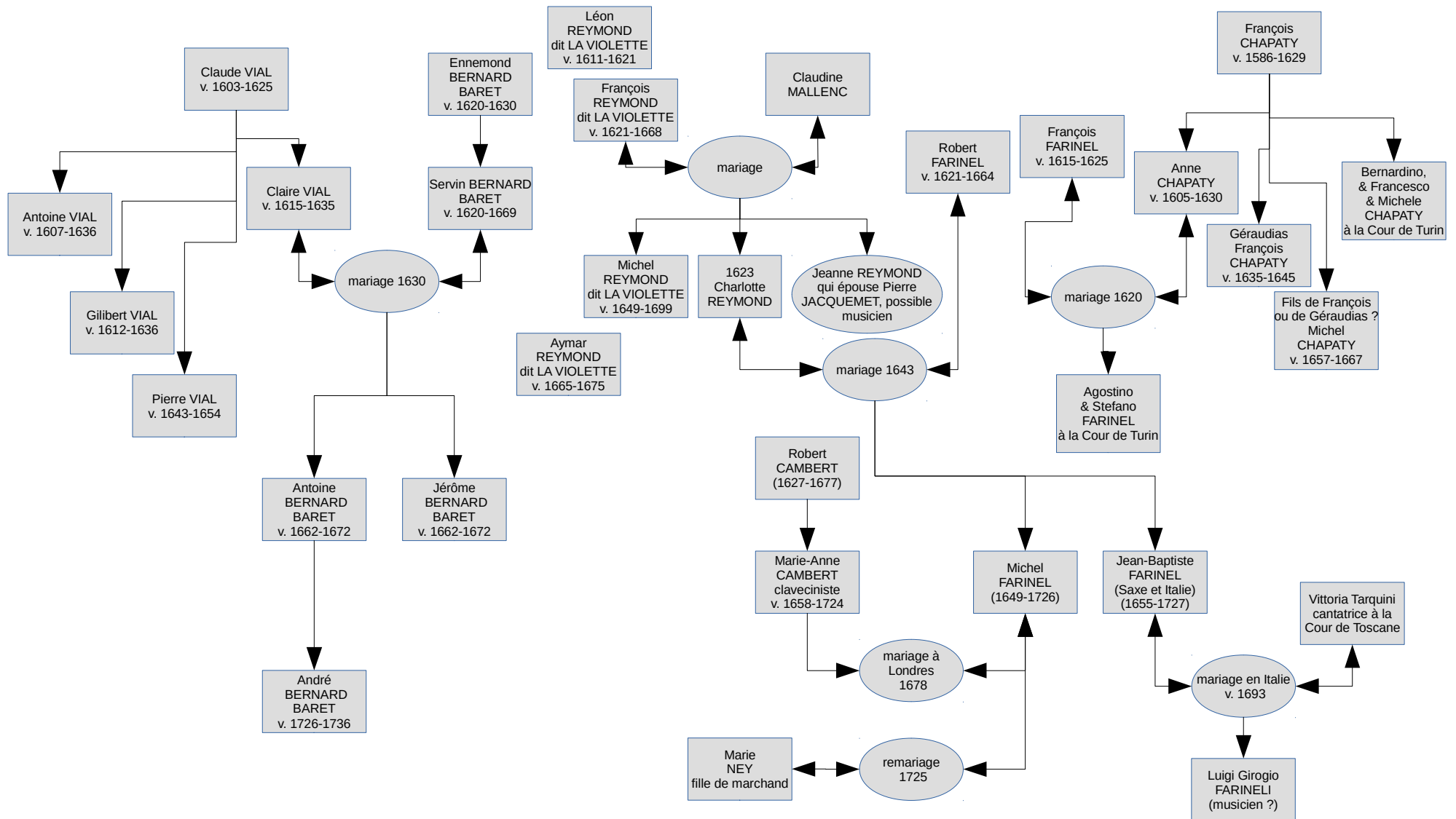
Mariages : incohérences de quelques sources

Tableau 26 : Mariages : quelques données incertaines de Maignien et Prudhomme

date	mari	état et action	épouse	enfants du mariage ?	décès	source
(1648) ?	Pierre DIAL	joueur de violon	Ennemonde FAUCHERAND			Maignien, <i>Les artistes ...</i> , op. cit., p. 119.
(1646 ou 1653) ?	Pierre GUIARD / GUYARD	tisserand & joueur de violon	Ennemonde FAUCHERAND	Charles (1654)		Maignien, <i>Les artistes ...</i> , op. cit., p. 163.
1706	Charles DIAL	fil de Pierre DIAL, maître aux danses de cette ville; M.1: Marguerite CHABERT (1683); M.2: Marianne DU VACHE, fille de feu noble Ennemond DU VACHE, conseiller au Parlement	Mariane DU VACHE	M.1: Étienne, maître gantier en 1723	1707 (52 ans)	Maignien, <i>Les artistes ...</i> , op. cit., p. 119.
1707	Michel DIAL	maître à danser			1707 (26 ans)	Maignien, <i>Les artistes ...</i> , op. cit., p. 120.
1706	Michel DIAL	« 1697-1707 – Registres paroissiaux – (...) 1706 (...) M. de Michel Dial, maître à danser, avec Marianne du Vache, fille naturelle de noble Aymon du Vache, conoseiller au Parlement (9 oct.). »	Mariane DU VACHE			Prudhomme, AMG, ISAP, GG 98, p. 131.

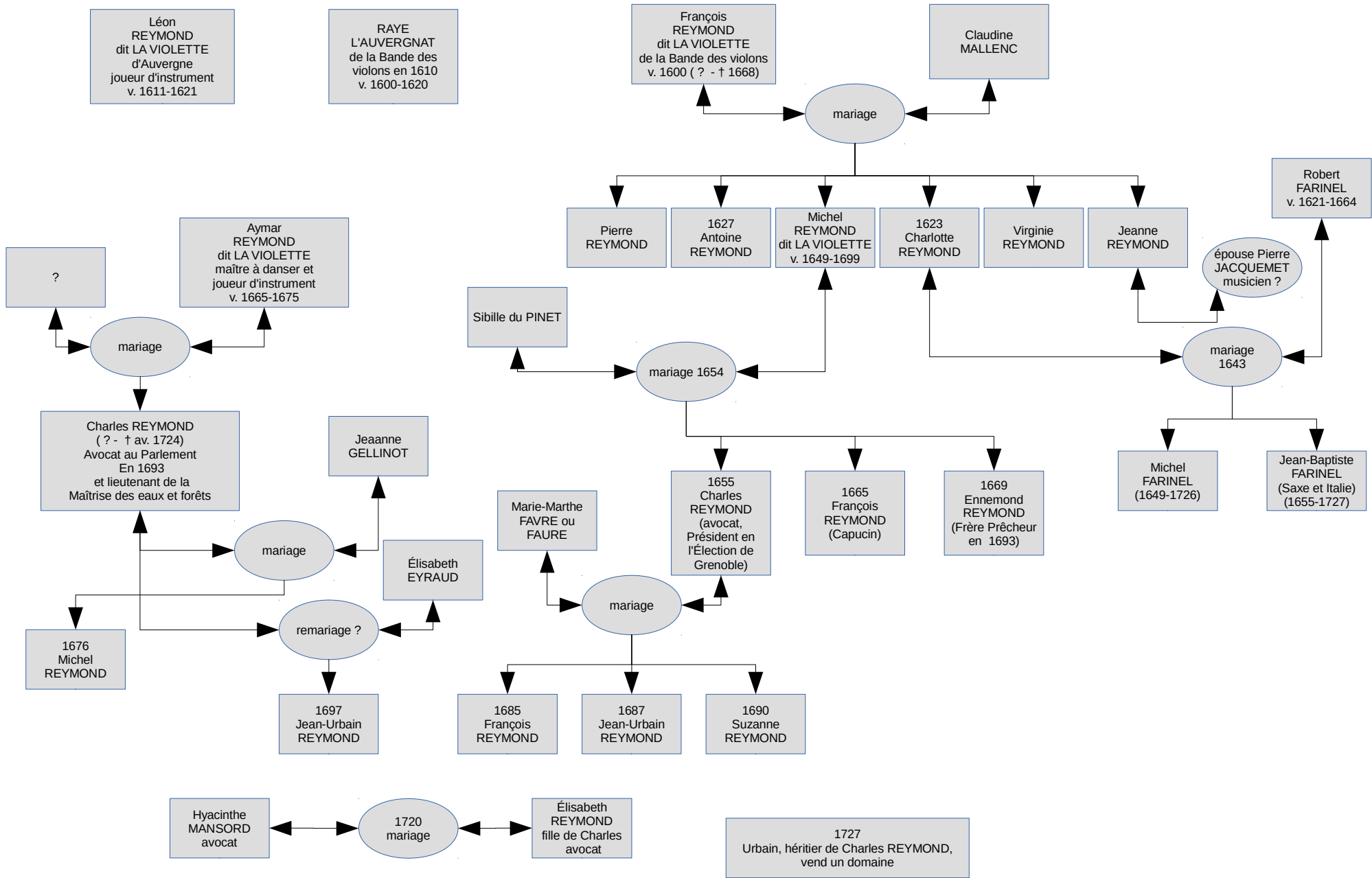
Animateurs des bandes de violons et dynasties familiales de musiciens

Dynasties de musiciens grenoblois liées par des mariages



NB : La généalogie n'est pas systématique ; les descendants ne sont figurés que s'ils épousent ou sont des professionnels de musique ou danse à Grenoble (exceptions pour les CHAPATY et FARINEL). Sauf les dates entre parenthèses – (début et fin de vie) – les dates précédées de « v. » sont des estimations de vie active à Grenoble.

Famille des musiciens REYMOND dit LA VIOLETTE



Index des tableaux, graphiques & illustrations

Index des tableaux

Tableau 1 : La population grenobloise au XVII ^e siècle.....	54
Tableau 2 : Répartition des cérémonies civiques documentées pour leurs musiques & musiciens.....	80
Tableau 3 : Dépenses municipales pour 4 fêtes civiques & part de la musique.....	85
Tableau 4 : Tableau des associations d'instruments.....	87
Tableau 5 : Répartition par métier des musiciens d'Église.....	120
Tableau 6 : Musiciens d'Église et clercs.....	120
Tableau 7 : Musiciens d'Église demeurant plus d'un an à Grenoble.....	123
Tableau 8 : Musiciens d'Église – effectifs suivant la durée dans le poste.....	124
Tableau 9 : Durées cumulées d'exercice dans une fonction musicale.....	125
Tableau 10 : Relations sociales des musiciens d'Église.....	125
Tableau 11 : Provenance foraine des musiciens indépendants : décompte.....	135
Tableau 12 : Détail des musiciens indépendants dont la provenance est connue.....	136
Tableau 13 : Caractères des bandes quand le terme « bande » est employé dans les sources.....	144
Tableau 14 : Les principaux membres fondateurs de bandes de violons.....	152
Tableau 15 : 3 musiciens imposés pour la capitation.....	154
Tableau 16 : André La Bruyère – inventaire après décès, 1713.....	154
Tableau 17 : Profession connue des pères ou des fils des musiciens.....	156
Tableau 18 : Musiciens témoins ou parrains pour un autre musicien.....	157
Tableau 19 : Musiciens témoins ou parrains pour un habitant hors de la musique.....	157
Tableau 20 : Habitants hors de la musique présents pour une famille de musicien.....	158
Tableau 21 : Les musiciens les plus actifs dans la constitution des bandes de violons.....	158
Tableau 22 : Durée des dynasties de musiciens grenoblois.....	159
Tableau 23 : Généalogie sommaire de la famille Farinel.....	161
Tableau 24 : Liste des organistes et des maîtres de la musique & de la psallete.....	212
Tableau 25 : Liste des faiseurs d'instruments, joueurs d'instruments, maîtres à danser.....	214
Tableau 26 : Mariages : quelques données incertaines de Maignien et Prudhomme.....	222
Tableau 27 : Résumé & mots clés.....	235

index des graphiques

Illustration 1 : Dépenses pour la musique lors des fêtes publiques.....	84
Illustration 2 : Occurrences des participations des différents types de musiciens.....	86
Illustration 3 : Faiseurs d'instruments identifiés.....	128
Illustration 4 : Maîtres à danser identifiés : moyenne annuelle des actifs par décade (projection).....	130
Illustration 5 : Double spécialité : maîtres à danser & joueurs d'instruments identifiés.....	131
Illustration 6 : Maîtres à danser identifiés : spécialité exclusive.....	131
Illustration 7 : Tous les membres identifiés d'un métier de la musique.....	132
Illustration 8 : Tous les membres identifiés d'un métier de la musique (projection).....	133
Illustration 9 : Effectifs des musiciens jouant associés à plus de 6.....	134
Illustration 10 : Musiciens identifiés associés en « Bande de violons ».....	142
Illustration 11 : Comparer l'ensemble des musiciens & ceux jouant en bande.....	142
Illustration 12 : Effectifs des bandes constituées et des groupes de joueurs mobilisés.....	143
Illustration 13 : Effectifs des bandes quand le terme « bande » est employé dans les sources.....	144
Illustration 14 : Rémunération des joueurs d'instruments « en bande ».....	151
Illustration 15 : Carte contemporaine – situation de Lezoux.....	162
Illustration 16 : Séjours de Michel Farinel – durées cumulées.....	165
Illustration 17 : Les étapes de Michel Farinel (1649 - 1726).....	167
Illustration 18 : Probables armoiries de Jean-Batiste Farinel.....	179
Illustration 19 : Tableau diachronique des joueurs d'instruments cités par les sources comme membres d'une « Bande »	223
Illustration 20 : Dynasties de musiciens grenoblois liées par des mariages.....	224
Illustration 21 : Famille des musiciens Reymond dit La Violette.....	225

Table des matières

Sommaire.....	2
Préface.....	3
Avant-propos.....	3
Remerciements.....	3
– Introduction –.....	5
Comment s'écrit l'histoire de la musique ?.....	7
<i>Historiographie : musicologie et histoire de la musique</i>	10
Des études réalisées aux XVII ^e et XVIII ^e siècles.....	10
<i>Traité de théorie musicale et de didactique</i>	10
<i>Construction d'une histoire de la musique</i>	11
Organisation et diversification du XIX ^e siècle à nos jours.....	12
<i>Intégration des méthodes scientifiques par les sciences sociales</i>	12
<i>Diversification et éclatement thématique</i>	13
Une histoire sociale et urbaine de la vie musicale.....	14
<i>Essor d'une histoire sociale de la musique</i>	15
<i>L'histoire de la musique et de la ville</i>	16
La musique dans le cadre de la ville.....	16
La ville mieux comprise grâce à ses musiques et musiciens.....	17
<i>Des chantiers collectifs pour l'histoire sociale – informatique et prosopographie</i>	18
La circulation des musiciens en Europe.....	19
Les musiciens d'Église.....	20
<i>Musiques et musiciens dans la ville : un état des connaissances</i>	20
Au sommet de la pyramide : la Cour et les institutions musicales royales.....	21
<i>Les trois corps</i>	21
<i>Le personnel de ces musiques</i>	21
Les carrières.....	22
Un ensemble hétérogène.....	22
Les musiciens de Paris et leurs organisations.....	23
<i>Les faiseurs d'instruments</i>	23
<i>Joueurs d'instruments et maîtres de danse : la Ménestrandise</i>	24
Le roi, le métier et la confrérie.....	24
Les bandes de violons.....	25
Les crises de la Ménestrandise à partir de la deuxième moitié du XVII ^e siècle.....	25
Musiques & musiciens en quelques villes du Royaume et une de Savoie.....	26
<i>Les sources mises en œuvre dans ces recherches</i>	26
<i>Musiques religieuses et musiciens d'Église</i>	27
Circonstances et interprètes.....	27
La maîtrise ou psalterie.....	28
L'organiste.....	29
Le répertoire et le livre de musique.....	30
<i>Musiques de la ville et musiciens indépendants</i>	31
Circonstances et commanditaires.....	31
Quelle organisation du métier ?.....	31
Joueurs d'instruments et maîtres à danser.....	32
Pratiques professionnelles et association en bandes de violons.....	33
Caractères du groupe social des musiciens.....	34
La formation musicale.....	34
Les outils des professionnels : instruments et livres de musique.....	35
<i>Les autres métiers nécessaires à la vie musicale</i>	37
Le monde des musiciens amateurs.....	37
Comment écrire une histoire de la musique à Grenoble ?.....	39
<i>Les travaux historiques déjà effectués</i>	39
Les circonstances pour chanter et jouer de la musique.....	41
Musiques et musiciens d'Église.....	41
<i>Paroisses, cathédrale et collégiale</i>	41
<i>Monastères et hôpital</i>	42
Musiques et musiciens de la ville.....	44
<i>Éléments d'analyse socio-professionnelle des musiciens</i>	44

<i>Le cas particulier des Farinel, joueurs et compositeurs</i>	45
<i>Organisation de spectacles et progrès du théâtre</i>	45
<i>Éditeurs, imprimeurs, bibliothèques et livres de musique ou manuscrits</i>	46
<i>Amateurs et élites sociales : l'apparition du Concert</i>	47
<i>Des récits constitués sur la vie musicale grenobloise ?</i>	47
Les voyageurs et leurs récits.....	47
Les célébrités locales auteurs de mémoires.....	48
<i>Le cadre de la recherche</i>	49
<i>Les bornes chronologiques</i>	50
Thèmes, méthodes et plan.....	51
– Première partie – Pratiques musicales de la société grenobloise	53
Musiques dans la ville – l'espace public.....	54
<i>Musiques publiques pour la ville</i>	55
Les chants des fidèles.....	55
<i>Des chants pratiqués par les Huguenots</i>	55
<i>Des chants pratiqués par les Catholiques</i>	56
L'organisation de la musique pour l'ordinaire catholique.....	58
<i>Les différents établissements</i>	58
L'hôpital.....	58
La cathédrale Notre-Dame.....	58
La collégiale Saint-André.....	60
Les paroisses de Grenoble.....	62
<i>Les instruments de l'Église pour la musique liturgique</i>	63
Les orgues.....	63
Le serpent.....	64
Musiques savantes des églises et des monastères.....	64
<i>Livres et répertoires de musique</i>	64
<i>Renforts de hauts instruments pour les offices extraordinaires</i>	65
<i>Présence de bas instruments dans les établissements religieux</i>	68
<i>Prêtres et moniales compositeurs de musiques</i>	70
<i>Monastères : de la recherche de la qualité musicale à la tenue de concerts</i>	70
<i>L'attrance de quelques religieux pour la musique profane</i>	72
<i>Théâtre, musique et danse au collège des Jésuites</i>	74
Musiques organisées par le consulat.....	75
<i>Les musiques fonctionnelles de la ville</i>	75
Les messages des cloches.....	75
Quand sonnent les instruments de la ville et de la milice.....	76
<i>Un trompette crieur public</i>	76
<i>Trompettes, tambours et fifres</i>	77
<i>Les musiques pour les circonstances extraordinaires</i>	79
L'appel à Dieu face aux malheurs des habitants.....	79
Les réjouissances solennelles – les circonstances.....	80
Bals, ballets et concerts.....	81
La participation musicale de la milice.....	82
Le rôle de l'Abbaye de Bongouvert.....	83
La dépense municipale pour la musique.....	84
Instruments pratiqués et musiques jouées.....	85
<i>Des familles d'instruments</i>	86
<i>Des associations de familles d'instruments</i>	86
Des musiciens de Grenoble ou d'autres villes ?.....	89
Musiques intégrées aux spectacles d'initiative privée.....	89
<i>Cabarets, auberges & tavernes</i>	89
<i>Familles, quartiers, confréries de métier</i>	90
<i>Théâtre et musiques dans l'espace public</i>	90
Un théâtre qui intègre musiques et danses.....	90
L'exemple des <i>Plaisirs de La Tronche</i>	91
Musiques privées des citadins – les amateurs.....	93
<i>Le temps de l'Académie du Concert – XVIII^e siècle</i>	93
Création de l'Académie.....	93
<i>L'origine académique</i>	94
<i>Le concert marchand</i>	95
<i>Le rétablissement du Concert</i>	96
De la musique aux domiciles des élites avant le <i>Concert</i> ?.....	96
<i>Ballets, théâtre, bals et musiques à domicile</i>	97

Bals, comédies et concerts.....	98
Des ballets à domicile, joués par les amateurs.....	99
<i>L'exemple de Tychobrae.....</i>	99
<i>Des comédies-ballets composées par des Grenoblois.....</i>	101
<i>De si rares indices de pratiques de la musique seule.....</i>	102
De la musique en ville, dans les maisons et les hôtels particuliers.....	103
De la musique à la campagne et au château.....	104
Des pièces d'habitation consacrées à la musique ?.....	105
<i>Des livres de musique chez les particuliers.....</i>	106
Avant le rangement en bibliothèque : l'achat.....	106
Dans les bibliothèques privées du XVII ^e siècle.....	107
Ouvrages anciens transmis ensuite aux bibliothèques publiques.....	109
Ces membres de l'élite qui ne semblaient pas attirés par la musique.....	110
<i>La formation musicale des élites.....</i>	111
La scolarisation des jeunes hommes en collège.....	111
Les jeunes filles instruites au couvent.....	114
Des leçons à domicile dispensées par des maîtres de musiques.....	114
– Deuxième partie – Musiciens professionnels et métiers supports.....	117
Les musiciens d'Église.....	119
<i>Maîtres de musique, enfants du chœur, chantres et organistes.....</i>	<i>119</i>
Dénombrement et métiers.....	119
État ou qualité des musiciens.....	120
Les revenus des musiciens d'Église.....	121
<i>Des rémunérations fixées à l'embauche.....</i>	<i>121</i>
<i>Des revenus complémentaires.....</i>	<i>122</i>
L'itinérance des maîtres de musique et des organistes.....	123
Des éléments de relations sociales.....	125
Du matériel pour la musique – possession privée.....	126
<i>Les instruments de musique.....</i>	<i>126</i>
<i>Les livres et le matériel pour composer la musique.....</i>	<i>126</i>
<i>La formation musicale des professionnels d'Église.....</i>	<i>127</i>
Les professionnels indépendants.....	127
<i>Un groupe de métiers pour la musique dans la ville.....</i>	<i>127</i>
Entre absences et polyvalences.....	127
<i>Faiseurs d'instruments et boyaudiers.....</i>	<i>127</i>
<i>Maîtres à danser.....</i>	<i>129</i>
Les effectifs globaux et les professionnels identifiés.....	131
La mobilité géographique des professionnels identifiés.....	135
<i>Organisation et pratiques du métier de musicien.....</i>	<i>137</i>
Contrôle de la Ménestrandise ou métier de statut local ?.....	137
La pratique individuelle d'un métier lié à la musique.....	139
<i>Apprentissage et entrée dans le métier.....</i>	<i>139</i>
<i>L'exercice du métier de musicien.....</i>	<i>140</i>
<i>Les doubles métiers.....</i>	<i>141</i>
La pratique collective du métier : les associations en <i>bandes de violons</i>	141
Dénombrement et effectifs.....	142
Statut et mode d'engagement des bandes.....	144
Constitutions d'associations devant notaire.....	144
Les bandes constituées de facto.....	146
<i>Les ducs de Lesdiguières, les lieutenants généraux avaient-ils leur bande ?.....</i>	<i>146</i>
<i>La municipalité disposait-elle de son équipe de musiciens ?.....</i>	<i>149</i>
Mobilisation conjointe d'une bande et de musiciens d'Église.....	150
Les revenus des joueurs d'instruments et maîtres à danser.....	151
<i>Les contrats individuels et collectifs.....</i>	<i>151</i>
<i>Les revenus révélés par les sources fiscales.....</i>	<i>153</i>
Cadre de vie & possession de matériels pour la musique.....	154
<i>Les musiciens indépendants dans la société grenobloise.....</i>	<i>155</i>
Habitat : l'impossible localisation.....	155
Appartenances religieuses.....	155

Ascendants et descendants : musiciens ou autres métiers ?.....	156
<i>Mariages des musiciens</i>	156
Témoins ou parrains : éléments de sociabilité.....	157
Dirigeants de <i>bandes</i> , dynasties familiales et promotion sociale.....	158
<i>Animateurs des bandes et dynasties familiales dans la musique</i>	158
<i>Quand des enfants de musiciens quittent le métier de la musique</i>	159
Joueurs et compositeurs : le cas particulier des Farinel.....	160
<i>La dynastie des Farinel</i>	161
Une probable origine auvergnate.....	161
Un courant d'émigration d'Auvergne vers Grenoble ?.....	162
De Grenoble à Turin.....	163
Quelle formation musicale ?.....	164
<i>Michel Farinel (1649-1726)</i>	164
Jeunesse et formation.....	164
Une carrière internationale avec l'appui de maisons princières.....	166
Carrière musicale dans le royaume et à Grenoble.....	168
<i>Des lieutenances de la Ménestrandise à violon du roi</i>	169
<i>De ses succès en Languedoc à son échec lyonnais</i>	170
<i>Maître de musique pour des monastères à Grenoble</i>	170
Vie et ascension sociale à Grenoble.....	173
<i>Achat d'office et conflit avec certains officiers dont un procureur du roi</i>	173
<i>Finances privées et conflits avec son frère</i>	174
<i>Relations sociales à Grenoble</i>	175
Bilan d'une carrière.....	176
<i>Marie-Anne Cambert-Farinel : disparition d'une claveciniste</i>	177
<i>Jean-Baptiste Farinel (1655-1727)</i>	178
Une carrière internationale.....	178
Anoblissement et blason.....	178
<i>Bilan pour une famille de musiciens</i>	179
Conclusion.....	181
Circonstances et styles des musiques.....	181
Les musiciens professionnels.....	183
<i>Les musiciens d'Église</i>	183
<i>Les musiciens indépendants</i>	184
Sources et bibliographie.....	187
Sources.....	187
<i>Sources manuscrites</i>	187
ADI.....	187
BMG.....	187
Bibliothèque Nationale.....	187
Archives du Château de Sassenage.....	187
<i>Sources imprimées</i>	187
Dictionnaires.....	187
Journaux.....	187
Mémoires, chroniques et ouvrages historiques anciens.....	188
<i>Outils de classement des archives</i>	190
Bibliographie.....	191
<i>Ouvrages antérieurs à 1914</i>	191
Notes et manuscrits.....	191
BMG.....	191
Ouvrages imprimés.....	191
<i>Ouvrages, recherches, contributions et articles postérieurs à 1914</i>	193
Musiciens, musique, danse, théâtre, organologie, musicologie.....	193
Histoire & Société – France, Espagne, Italie.....	199

Dauphiné & Grenoble.....	201
Annexes.....	207
<i>Glossaire de quelques termes du XVII^e siècle.....</i>	<i>207</i>
<i>La vie musicale à Grenoble.....</i>	<i>212</i>
Les musiciens de l'Église.....	212
Les professionnels indépendants.....	214
<i>Liste des professionnels.....</i>	<i>214</i>
<i>Mariages : incohérences de quelques sources.....</i>	<i>222</i>
<i>Animateurs des bandes de violons et dynasties familiales de musiciens.....</i>	<i>222</i>
Index des tableaux, graphiques & illustrations.....	226
Index des tableaux.....	226
index des graphiques.....	227
Table des matières.....	229

Tableau 27 : Résumé & mots clés

Résumé

Bien des villes ont été l'objet d'études historiques sur leur vie musicale à l'époque *moderne*. Cela reste à faire pour Grenoble.

Dans les recherches partielles déjà effectuées, ce qui touche à la musique et aux musiciens concerne surtout le XVIII^e siècle. La présente étude vise à poser des bases pour une future analyse fondamentale de la vie musicale à Grenoble à l'époque *Moderne*, et s'inscrit dans un grand XVII^e siècle, de 1590 à 1730, moment de l'émergence du style *baroque*.

Dans un premier temps nous faisons un état des connaissances que les archivistes et les historiens de cette ville ont rassemblées et qui peuvent contribuer à l'histoire des musiques et des musiciens de la cité. Nous tentons de comprendre les dimensions musicales de toutes les pratiques sociales et publiques de la cité, puis de trouver la trace de pratiques musicales dans les demeures des particuliers, de l'aristocratie locale, avant que ces amateurs ne s'organisent en *Académie du Concert* à partir de 1724.

Dans un deuxième temps, nous analysons comme groupe social les professionnels des métiers de la musique : organistes, ou maîtres de musique et de psallete employés par l'Église, ainsi que les indépendants de la ville : joueurs d'instruments, maîtres à danser, faiseurs d'instruments. Parmi ces musiciens, sont étudiés attentivement le cas de la famille Farinel et particulièrement la carrière de Michel Farinel, musicien grenoblois et européen.

Mots clés

Dauphiné, Grenoble, XVII^e siècle, musique, danse, chant, fêtes, musiciens, joueurs d'instruments, bandes de violons, académie, concert, Farinel.

Abstract

Many cities have had historical studies performed concerning their musical life and activities in modern times. But such a study has not yet been realized for the city of Grenoble.

Some researches already attempted are dealing mostly with music and musicians of the 18th century. The present study aims at setting the bases for a fundamental analysis of the musical life and activities in Grenoble, during the so-called modern Epoch, and will concern a large 17th century, from 1590 to 1730, at the time when the baroque style emerges.

Our first point will propose a summary of the knowledge that archivists and historians of Grenoble have collected, and which can contribute to the history of music and musicians of this city. We try to realize the importance of musical activities in all social and public events in the city, and further, to discover traces of musical interest and activities in private homes, among local members of aristocratic society, until the days when these music lovers have organized the *Académie du Concert*, from 1724 on.

Our second point will deal with the social group of all those who are professionally connected with music : instrument players, dance instructors, instrument makers. Among all those musicians, a particular attention will be paid to the case of the Farinel family, with emphasis on the carrier of Michel Farinel, a musician well known in Grenoble and also in Europe.

Keywords

Dauphiné, Grenoble, 17th century, music, dance, song, parties, musicians, players of instruments, bands of violins, academy, concert, Farinel.