Les faiseurs de notes : Pratiques professionnelles, identité sociale et mobilités des musiciens dans la Provence et les États pontificaux rhodaniens du XVIIIe siècle

Aurélien Gras

▶ **To cite this version:**

Aurélien Gras. Les faiseurs de notes : Pratiques professionnelles, identité sociale et mobilités des musiciens dans la Provence et les États pontificaux rhodaniens du XVIIIe siècle. Histoire. Université d'Avignon, 2018. Français. NNT : 2018AVIG1186 . tel-01937253

HAL Id: tel-01937253
https://theses.hal.science/tel-01937253

Submitted on 28 Nov 2018

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.

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
UFR-ip Sciences Humaines et Sociales
École doctorale 537 : Culture et Patrimoine
Centre Norbert Elias (UMR 8562, CNRS/EHESS/UAPV/AMU)
Équipe HEMOC

Thèse pour obtenir le grade de docteur en histoire

LES FAISEURS DE NOTES. PRATIQUES PROFESSIONNELLES, IDENTITÉ SOCIALE ET MOBILITÉS DES MUSICIENS DANS LA PROVENCE ET LES ÉTATS PONTIFICAUX RHODANIENS DU XVIII^{E} SIÈCLE

Présentée et soutenue publiquement par

M. Aurélien GRAS

le 20 juin 2018

Membres du jury :

M. Jean BOUTIER, directeur d'études à l'EHESS
M^{me} Simona CERUTTI, directrice d'études à l'EHESS, rapporteure
M^{me} Natacha COQUERY, professeure d'histoire moderne à l'Université Lumière Lyon 2, rapporteure
M. Bernard DOMPNIER, professeur émérite d'histoire moderne à l'Université Clermont-Auvergne
M. Stéphane DURAND, professeur d'histoire moderne à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, directeur de thèse
M^{me} Sylvie GRANGER, maîtresse de conférences émérite en histoire moderne à Le Mans Université
M. Patrick TAÏEB, professeur de musicologie à l'Université Paul-Valéry Montpellier

Remerciements

J’ai toujours adoré lire les remerciements d’un livre d’histoire. Je n’y manque jamais. Ils permettent de saisir le réseau d’un auteur et de reconstituer – en partie – ses relations professionnelles, amicales, sentimentales. Voici finalement venu le temps de rédiger les miens, au terme d’un long travail de recherche qui aura duré 56 mois et 19 jours.

Je remercie en premier lieu, bien sûr, mon directeur de thèse, monsieur Stéphane Durand. Il m’a patiemment initié au métier d’historien depuis mon déjà lointain mémoire de maîtrise et a su m’épauler avec patience et bienveillance tout au long du doctorat. Ses conseils avisés m’ont toujours été d’un grand secours. Que de chemin parcouru ensemble !

Je remercie ensuite madame Sylvie Granger, celle par qui tout a commencé. Son passionnant ouvrage sur les musiciens du Mans, déniché sur les rayons de la bibliothèque universitaire alors que je cherchais un sujet de master, a éveillé mon goût pour les faiseurs de notes, qui ne s’est pas démenti par la suite. Je lui suis également reconnaissant d’avoir accepté de siéger dans le jury. Je remercie par ailleurs les autres membres de ce jury, mesdames Simona Cerutti et Natacha Coquery, ainsi que messieurs Jean Boutier, Bernard Dompnier et Patrick Taïeb, qui ont bien voulu se pencher sur mon travail.

Je remercie tous les membres du réseau Muséfrem, stimulant groupe de recherche sur les musiciens d’Église en 1790, pour m’avoir offert leur amitié et m’avoir permis de participer à leur émulation scientifique. J’adresse en particulier ma gratitude à Isabelle Langlois, François Caillou, Youri Carbonnier et Françoise Talvard pour les informations qu’ils ont glané et aimablement partagé sur les musiciens provençaux. En dehors de Muséfrem, Delphine Auzepy, Pierre Buan et Anthony Lacombe m’ont également transmis des références archivistiques. Qu’ils en soient remerciés.

Cette thèse n’aurait pu voir le jour sans le financement accordé par la Région Provence-Alpes-Côte d’Azur. Je remercie cette dernière pour m’avoir octroyé une bourse doctorale pendant trois ans, ainsi que l’Agence des arts du spectacle Provence-Alpes-Côte d’Azur (ARCADE) qui a accepté d’en devenir le partenaire socio-économique par le biais de son ancien directeur Bernard Maarek. De même, je remercie l’École française de Rome pour m’avoir attribué une bourse d’étude et de séjour en avril 2015, qui m’a notamment permis d’aller dépouiller des sources au Vatican. Merci aussi à Michaël Gasperoni, qui m’a guidé à travers les méandres des archives notariales romaines à cette occasion. Je remercie en outre les personnels de tous les dépôts d’archives que j’ai visité pour leur diligence et leur disponibilité, depuis les Archives nationales jusqu’aux archives

municipales en passant par les bibliothèques et les archives départementales. Merci surtout à monsieur Bernard Thomas, des archives départementales de Vaucluse, pour avoir partagé avec moi ses dépouillements collectés dans les comptes du vice-légat d'Avignon.

L'élaboration des cartes de cette thèse a été une aventure riche et mouvementée, pour laquelle je suis redevable à de nombreuses personnes. Je remercie en premier lieu Marion Miard, qui m'a initié à la cartographie numérique, puis Émilie Rossignol, pour avoir dessiné de nombreuses cartes et m'avoir fait gagné beaucoup de temps. Merci enfin à Isabelle Langlois et à Julien Chadeyron, de Clermont-Ferrand, pour avoir tracé les illustrations de flux du dernier chapitre. Dans la même veine technique, je remercie très vivement Gilles Garson qui a réalisé les index.

À l'université d'Avignon, je remercie les enseignants-chercheurs du département d'histoire, notamment monsieur Bruno Bertherat pour son accompagnement et son aide constants en matière de pédagogie, mais aussi madame Françoise Moreil et monsieur Olivier Rouchon pour leur gentillesse et leur disponibilité. Je salue également les doctorants et jeunes docteurs : Jonathan Barbier et Christophe Portalez, glorieux aînés aux conseils toujours affûtés, Gilles Garson et Coline Polo, précieux soutiens au cours des longues journées passées au bureau doctoral, Zeid Alkhail Kassouha, Loïc Bost, Romain Chevalier, Shirley Daumas, Davide Passerini, Gaëtan Rivière et Jean-Baptiste Verot.

Je remercie monsieur Vincent Flauraud, maître de conférences en histoire contemporaine à l'Université Clermont-Auvergne et descendant du maître de musique avignonnais Jean Clément Chapuy (1749-1820), pour m'avoir ouvert les archives de sa famille. Merci aussi à monsieur Luc Charles-Dominique qui m'a gracieusement envoyé une version numérique de son ouvrage que je peinais à trouver dans le commerce.

Je remercie mes relecteurs, Marie Lucas-Mottaz, Victoria Mura, Léna Ortu, Gaëtan Rivière et Jeanne Tornare, qui ont chacun accepté de corriger des morceaux de la thèse. Je remercie également Eleusis Carmichael pour m'avoir traduit des expressions latines.

Je remercie monsieur Alain Sidot, ancien professeur d'histoire-géographie au lycée Alphonse Benoit de l'Isle-sur-la-Sorgue, qui a su nourrir et développer mon goût pour l'histoire.

Je remercie mes parents, Véronique Cupillard et Alain Gras, sans qui je ne serais pas né. Ils m'ont toujours soutenu dans toutes mes démarches, et je leur en suis profondément reconnaissant. J'exprime surtout ma plus complète gratitude à ma sœur, Clémence Gras, qui a dû consentir tant bien que mal le sacrifice de la présence de son frère à son anniversaire lors de la dernière ligne droite de la rédaction. Merci à elle.

Je remercie tous mes amis pour leur présence et leur appui tout au long de ces temps de labeur : Yoann Guéguen, Pierrélien Frileux, Geoffrey Bosca, Olivier Laurent, Joël Lecocq, Pierre Buan, Jordi Dalino, Nicolas Sailly, Loïc Sarcelet, Gilles Garson, Coline Polo, Shirley Daumas, Delphine Auzepy, Marion Miard, Anthony Jatteau, Jeanne Tornare, Gaëtan Rivière, Anthony Lacombe, Victoria Mura, Morgane Nemmouchi, Léna Ortu, Laurence Arpante, Valentin Bayle, Eleusis Carmichael et Joris Blanchet.

Last but not least, je songe enfin à celle qui m'a vaillamment épaulé sans jamais se démonter. Celle qui m'a toujours encouragé pendant toutes ces années. Celle qui a su apaiser mes doutes et me remonter le moral dans les difficiles moments de creux. Celle à qui j'adresse mes plus affectueux remerciements. La Dame de mes pensées... Ombeline Guillemet.

Sommaire

Remerciements ..... p. 3

Sommaire ..... p. 7

Abréviations ..... p. 11

Introduction ..... p. 13

Prologue – La Provence et les États pontificaux rhodaniens au XVIII[e] siècle ... p. 31
La Provence ..... p. 31
Les États enclavés de l'Église ..... p. 41
Images et représentations des territoires ..... p. 47

Première partie : Les musiciens imaginés

Chapitre 1 – Les musiciens vus par leurs contemporains ..... p. 53

I. Des images plurielles suivant les observateurs ..... p. 53
1. Le discours normatif des dictionnaires ..... p. 54
2. Une image négative héritée du passé ..... p. 58
3. La vision ambivalente de l'Église ..... p. 64
II. Les stéréotypes attachés aux figures de musicien ..... p. 69
1. Une influence instrumentale ..... p. 69
2. Des différences selon les employeurs ..... p. 77
3. L'influence de la province. Le cas des musiciens provençaux ..... p. 85
III. Le musicien au XVIII[e] siècle. Artiste ou artisan ? ..... p. 91
1. De la distinction entre artiste et artisan ..... p. 91
2. De l'artisan à l'artiste : une promotion sociale collective ? ..... p. 94

Chapitre 2 – Les musiciens vus par eux-mêmes ..... p. 103

I. Le regard sur soi ..... p. 104
1. La pluralité des appréciations personnelles ..... p. 104
2. L'affirmation d'une identité professionnelle ..... p. 108
3. Tous musiciens ? ..... p. 115
II. Le regard sur les confrères ..... p. 118
1. Les regards sur les collègues musiciens ..... p. 119
2. Les regards sur les musiciens extérieurs ..... p. 124
III. Un esprit de corps musicien ? ..... p. 128
1. Le répertoire musical, facteur fédérateur ..... p. 128
2. Un esprit de corps limité aux collègues ..... p. 132

Chapitre 3 – Les musiciens vus par l'historien ..... p. 139

I. Le vocabulaire usité dans les sources ..... p. 139

II. Combien sont-ils ? ..... p. 147
1. Pesée globale ..... p. 147
2. La répartition des musiciens selon leur domaine d'activité ..... p. 156
3. La place des femmes dans le corpus ..... p. 167
III. Comment se répartissent-ils dans le temps ? ..... p. 171
1. Des effectifs musicaux en hausse au fil de la période ..... p. 172
2. Une évolution numérique différenciée selon les cités ..... p. 179

Deuxième partie : Les musiciens au travail

Chapitre 4 – Devenir musicien : muer son talent en profession ..... p. 189

I. Se former ..... p. 189
1. Apprendre en famille ..... p. 190
2. Les leçons d'un maître ..... p. 195
3. Les structures musicales spécialisées ..... p. 202
II. Acquérir un instrument ..... p. 216
1. Fabriquer, acheter et entretenir ..... p. 216
2. Les instruments joués ..... p. 227

Chapitre 5 – Se faire engager. Les employeurs des musiciens provençaux et comtadins ..... p. 237

I. Le musicien au service du pouvoir ..... p. 238
1. L'Église ..... p. 238
2. La municipalité ..... p. 259
3. L'armée et les organes policiers ..... p. 274
II. Le musicien au service d'institutions culturelles émergentes ..... p. 285
1. Les académies de musique ..... p. 285
2. Le théâtre ..... p. 295
III. Le musicien indépendant ..... p. 305
1. Les associations de musiciens ..... p. 306
2. Les occasions privées ..... p. 311
3. La rue ..... p. 315

Chapitre 6 – Gagner sa vie. Les stratégies professionnelles des musiciens ..... p. 321

I. Assurer et multiplier ses sources de revenus ..... p. 322
1. Des stratégies musicales multiples ..... p. 322
2. Diversifier son panel d'offres musicales : la polyactivité ..... p. 329
3. Se tourner vers d'autres secteurs professionnels : la pluriactivité ..... p. 340
II. De l'art de choisir son adresse de résidence ..... p. 355
III. Vivre de la musique ? Le niveau de vie des musiciens ..... p. 376
1. Aisance ou précarité ? ..... p. 377
2. Des revenus fluctuants en fonction des catégories ..... p. 378

Troisième partie : Espaces et mobilités des musiciens

Chapitre 7 – Les musiciens dans l'espace social ..... p. 391

I. Le cercle de la famille ..... p. 392
1. Le milieu familial d'origine ..... p. 392
2. Le choix du conjoint : une faible endogamie musicale ..... p. 399
3. La descendance : s'élever dans la société par la musique ? ..... p. 406
II. La toile des amis et des fréquentations ..... p. 413
1. Les musiciens entre eux ..... p. 414
2. Les fréquentations hors du monde de la musique ..... p. 420
III. Un musicien et ses réseaux au XVIII^e siècle : le cas de Jean-Baptiste Vallière ..... p. 435
1. Un organiste en sa famille ..... p. 437
2. La vie musicale provençale à travers le réseau ego-centré de Vallière ..... p. 441
3. Le relais à Paris : l'abbé Frison ..... p. 444

Chapitre 8 – Les musiciens en mouvement ..... p. 449

I. Les circulations musiciennes ..... p. 450
1. Les motivations des mobilités musiciennes ..... p. 450
2. De l'international au local : des déplacements variés à toutes les échelles ..... p. 457
3. L'évolution des circulations au cours du siècle ..... p. 469
II. Usages professionnels et conséquences sociales de la mobilité ..... p. 476
1. L'usage professionnel des mobilités ..... p. 476
2. L'impact social de la mobilité sur les musiciens ..... p. 491
III. Les espaces musicaux et leurs mutations ..... p. 495
1. L'attractivité musicale des territoires ..... p. 495
2. L'influence des circulations musiciennes sur l'articulation des territoires ..... p. 500

Conclusion ..... p. 505

État des sources ..... p. 513

Bibliographie ..... p. 539

Annexes ..... p. 585

Index géographique ..... p. 617

Index onomastique ..... p. 623

Table des tableaux ..... p. 633

Table des cartes ..... p. 635

Table des illustrations ..... p. 636

Table des matières ..... p. 637

Liste des abréviations

AD : Archives départementales.

AM : Archives municipales.

AN : Archives nationales.

ANOM : Archives nationales d'outre-mer.

ASV : Archivio Segreto Vaticano.

BM : Bibliothèque municipale.

BnF : Bibliothèque nationale de France.

f° : Folio.

ms. : Manuscrit.

s. d. : Sans date.

SHDT : Service historique de la Défense de Toulon.

Introduction

Dans une société française d'Ancien Régime qui se pense essentiellement en termes d'étiquette sociale et qui aime à attribuer une place précise à chaque individu afin d'établir des hiérarchies, les musiciens apparaissent comme un curieux groupe professionnel difficile à catégoriser avec précision. Loin de former un bloc homogène, la population musicienne recouvre des réalités vécues fort nombreuses et disparates, depuis l'organiste de la cathédrale jusqu'à la chanteuse d'opéra, en passant par le trompette municipal, le tambour militaire et le violoniste qui anime une noce de quartier. Les musiciens se rencontrent à tous les niveaux de la société, puisqu'ils baignent aussi bien dans le monde ecclésiastique que laïc et qu'ils côtoient le milieu privilégié des aristocrates comme celui des gens du peuple, à la jonction d'environnements sociaux très différents. À ce titre, ils offrent un point de vue intéressant pour observer la société du XVIII^{e} siècle. Les musiciens y occupent une place à part qui ne va pas sans poser quelques problèmes de définition. S'agit-il d'artisans, simples exécutants se limitant à maîtriser leurs instruments ou leurs cordes vocales, ou bien d'artistes à part entière ? Disciples d'Euterpe autant que protégés de sainte Cécile, les musiciens produisent un art original, par essence intangible et éphémère qui n'implique pas nécessairement l'écriture de partitions. L'évanescence de leur travail brouille davantage encore les tentatives de classification à leur égard. L'incertitude qui entoure leur statut rend justement les musiciens idéals pour tenter de mieux comprendre le regard que pose la société du XVIII^{e} siècle sur elle-même.

Longtemps dominée par l'étude des grands compositeurs célèbres, l'histoire de la musique se penche désormais sur les musiciens ordinaires depuis presque un demi-siècle. En l'occurrence, les travaux de Marcelle Benoit et de Catherine Massip sur les musiciens de Versailles et de Paris font office de précurseurs dans les années 1970, dans la lignée de ceux du musicologue Norbert Dufourcq[1]. Les deux décennies suivantes voient une floraison d'études centrées sur la vie musicale d'une seule cité telles que Rennes, Dijon, Metz, Lyon, Arles, Lille ou encore Le Puy-en-Velay[2].

1. DUFOURCQ (Norbert), « Notes et documents sur la capitation payée par les musiciens de Paris en 1695 », in *XVII^{e} siècle*, n°21-22, 1954, p. 484-494 ; BENOIT (Marcelle), *Versailles et les musiciens du roi, 1661-1733. Étude institutionnelle et sociale*, Paris, Picard, 1971, 475 p. ; MASSIP (Catherine), *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661). Essai d'étude sociale*, Paris, Picard, 1976, 186 p.

2. CIZERON (Janine), « La vie musicale à Lyon au XVIII^{e} siècle », in *Musique et société. La vie musicale en province aux XVIII^{e}, XIX^{e} et XX^{e} siècles*, Rennes, Publication de l'université de Rennes II, 1982, p. 83-89 ; MUSSAT (Marie-Claire), *Musique et société à Rennes aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles*, Genève, Minkoff, 1988, 446 p. ; ROSE (Gilbert), *Metz et la musique au XVIII^{e} siècle*, Metz, Serpentoise, 1992, 260 p. ; SIGNORILE (Marc), *Musique et société : le modèle d'Arles à l'époque de l'absolutisme (1600-1789)*, Genève, Minkoff, 1993, 321 p. ; DUHAMEL (Jean-Marie), *La musique dans la ville de Lully à Rameau*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, 358 p. ; ESCOFFIER (Georges), *Entre appartenance et salariat. La condition sociale des musiciens en province au XVIII^{e} siècle à travers l'exemple du Puy-en-Velay*, Paris, thèse de doctorat en musicologie sous la direction de François Lesure, École pratique des hautes études, 1996, 829 p. ; DOUSSOT (Joëlle-Elmyre), *Musique et société à Dijon au siècle des Lumières*, Paris, Honoré

Parmi ces travaux urbains se distingue particulièrement la magistrale thèse de Sylvie Granger qui s'intéresse aux métiers de la musique en pays manceau et fléchois entre 1661 et 1850, thèse publiée en 2002 avec un resserrement sur la ville du Mans[3]. Un dictionnaire paru en 1999 sous la direction de François Lesure réunit la somme de toutes les études urbaines françaises produites à ce moment, la capitale exceptée[4]. Quelques années plus tôt, Luc Charles-Dominique écrit un ouvrage important sur les ménétriers d'Ancien Régime[5]. Au tournant du III^e^ millénaire, un ambitieux programme de recherche international coordonné par la Fondation Européenne de la Science et réunissant des institutions de quatorze pays différents explore la vie musicale de l'Europe sur trois siècles : *Musical Life in Europe (1600-1900). Circulation, institutions, representations*[6]. Les travaux du début du XXI^e^ siècle poursuivent sur la lancée des décennies précédentes les études sociales et culturelles sur tous les types de musiciens. Nicolás Morales et Youri Carbonnier s'intéressent aux musiciens de cour espagnols et français, pendant que David Hennebelle défriche les musiciens aristocratiques et qu'Élodie Oriol consacre sa thèse aux musiciens et aux institutions musicales de Rome[7]. De son côté, Jean-François Heintzen s'attache à cerner les insaisissables pratiques des instrumentistes populaires du centre de la France[8]. Cette effervescence historiographique ne se limite pas à l'époque moderne. Les recherches récentes sur la musique et les musiciens antiques se révèlent d'une grande vitalité, notamment à travers les travaux de Christophe Vendries, de Sibylle Emerit et d'Alexandre Vincent[9]. Pour le Moyen Âge, outre l'étude de Luc Charles-Dominique déjà

Champion, 1999, 237 p.

3. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique en pays manceau et fléchois du XVII^e^ au XIX^e^ siècle (1661-1850)*, Le Mans, thèse de doctorat sous la direction d'Anne Fillon, Université du Maine, deux volumes, 1996, 1 612 p. ; *Musiciens dans la ville, 1600-1850*, Paris, Belin, 2002, 320 p.

4. LESURE (François), dir., *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Klincksieck, 1999, 367 p.

5. CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994, 335 p.

6. Les résultats de ce programme de recherche ont été publiés à Berlin dans une série de douze volumes jusqu'en 2008. Parmi ceux-ci, nous en avons consulté quatre en particulier : BÖDEKER (Hans Erich) et VEIT (Patrice), dir., *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, 512 p. ; BÖDEKER (Hans Erich), VEIT (Patrice) et WERNER (Michael), dir., *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, 357 p. ; MEYER (Christian), dir., *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003, 455 p. ; RASCH (Rudolf), dir., *The Circulation of Music in Europe (1600-1900). A Collection of Essays and Case Studies*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, 347 p.

7. MORALES (Nicolás), *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e^ siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, 597 p. ; CARBONNIER (Youri), « Les Musiciens du roi face à la Révolution », in *Revue de l'histoire de Versailles et des Yvelines*, t. 90, 2008, p. 5-28 ; « Entre Paris et Versailles : musiciens du roi spéculateurs au temps des Lumières », in *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, n°138, 2012, p. 55-81 ; HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII^e^-XVIII^e^ siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, 447 p. ; ORIOL (Élodie), *Vivre de la musique à Rome au XVIII^e^ siècle : lieux, institutions et parcours individuels*, Aix-en-Provence, thèse de doctorat sous la direction de Brigitte Marin, 2014, 629 p.

8. HEINTZEN (Jean-François), *Musiques discrètes et société. Les pratiques musicales des milieux populaires à travers le regard de l'autorité dans les provinces du centre de la France (XVIII^e^-XIX^e^ siècles)*, Clermont-Ferrand, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Dompnier, Université Blaise-Pascal, 2007, 705 p.

9. PÉCHÉ (Valérie) et VENDRIES (Christophe), *Musique et spectacles dans la Rome antique et dans l'Occident romain*, Paris, éditions Errance, 2001, 120 p. ; EMERIT (Sibylle), *Les musiciens de l'Égypte ancienne, leurs titres et*

cité, Martine Clouzot livre des réflexions inspirantes sur les représentations du musicien médiéval, couplées avec les travaux plus anciens de Walter Salmen[10].

Une catégorie de disciples d'Euterpe attire plus l'attention des chercheurs que les autres du fait de sa visibilité dans les sources : celle des musiciens d'Église. Les praticiens au service de Dieu suscitent des monographies à partir des années 1970, surtout centrées sur les églises d'une ville en particulier. Annecy, Toulouse, Béziers ou encore Bourges voient ainsi sortir de l'ombre leurs chapelles musicales[11]. Jean Boutier signe un article intéressant sur les musiciens d'Église du Bas-Limousin en 1983, tandis que Michel Le Moël s'appuie sur les dossiers du Comité ecclésiastique conservés aux Archives nationales pour dresser un panorama national du groupe professionnel au moment de la Révolution huit ans auparavant[12]. Les études sur les musiciens d'Église entament cependant un tournant décisif au début des années 2000 avec la parution des actes d'un colloque international réuni au Puy-en-Velay sous la direction de Bernard Dompnier[13]. Il s'agit du point de départ d'une grande enquête prosopographique réunissant des chercheurs de tout le pays sous la coordination de Bernard Dompnier, de Sylvie Granger et d'Isabelle Langlois. Nommée Muséfrem (Musiques d'Église en France à l'époque moderne), cette enquête s'intéresse aux musiciens d'Église en 1790 dans le sillage de Michel Le Moël. Elle aboutit à la constitution d'une vaste base de données en ligne qui regroupe des milliers de fiches biographiques et couvre progressivement tout le territoire français[14]. De très nombreuses publications sur les musiciens d'Église découlent

leur métier des origines à la fin du Nouvel Empire, Lyon, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Claude Goyon, 2005, 732 p. ; EMERIT (Sibylle), dir., *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne. Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 2013, 322 p. ; EMERIT (Sibylle), PERROT (Sylvain) et VINCENT (Alexandre), *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 2015, 267 p. ; VINCENT (Alexandre), *Jouer pour la cité. Une histoire sociale et politique des musiciens professionnels de l'Occident romain*, Rome, École française de Rome, 2016, 464 p.

10. CLOUZOT (Martine), *Images de musiciens (1350-1500). Typologie, figurations et pratiques sociales*, Turnhout, Brepols, 2007, 353 p. ; *Le jongleur. Mémoire de l'image au Moyen Âge. Figures, figurations et musicalité dans les manuscrits enluminés (1200-1330)*, Berne (Suisse), Peter Lang, 2011, 371 p. ; *Musique, folie et nature au Moyen Âge. Les figurations du fou musicien dans les manuscrits enluminés (XIII^e^-XV^e^ siècles)*, Berne (Suisse), Peter Lang, 2014, 489 p. ; SALMEN (Walter), dir., *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*, New York, Pendragon Press, 1983, 281 p.

11. BOUQUET (Marie-Thérèse), *Musique et musiciens à Annecy. Les maîtrises (1630-1789)*, Paris, Picard, 1970, 202 p. ; MACHARD (Roberte), *Les musiciens de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse*, Paris, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Chailley, Université de Paris IV-Sorbonne, 1973, 379 p. ; BEGES (Alex et Janine), *La chapelle de musique de la cathédrale Saint-Nazaire 1590-1790*, Béziers, Société de Musicologie du Languedoc, 1982, 258 p. ; RENON (Marie-Reine), *La maîtrise de la cathédrale Saint-Étienne de Bourges du XVI^e^ siècle à la Révolution*, Bourges, thèse de doctorat, 1982, 304 p.

12. BOUTIER (Jean), « Les musiciens d'Église en Bas-Limousin aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », in *Bulletin de la Société des Lettres, Sciences et Arts de la Corrèze*, n°86, 1983, p. 54-64 ; LE MOËL (Michel), « La situation des musiciens d'Église en France à la veille de la Révolution », in *Recherches sur la musique française classique*, tome XV, 1975, p. 191-243.

13. DOMPNIER (Bernard), dir., *Maîtrises et chapelles aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003, 568 p.

14. Base Muséfrem, http://philidor.cmbv.fr/musefrem.

directement de Muséfrem[15]. Le dernier colloque en date se penche ainsi sur le métier de maître du XVI^e^ au XIX^e^ siècle[16]. Le dynamisme actuel des études sur les musiciens d'Église ne se limite d'ailleurs pas à la France. Un autre colloque s'est tenu à l'université de Canterbury en juin 2017, portant sur les praticiens de Grande-Bretagne[17]. Du côté des jeunes chercheurs, plusieurs thèses de doctorat sont préparées et soutenues en lien avec ces thématiques dans les années 2010, à l'instar de celles d'Anne-Claire Pfeiffer, de Lluís Bertran ou encore celle de Bastien Mailhot, publiée récemment[18].

Depuis une vingtaine d'années émerge également un autre thème fécond au sein des travaux des historiens de la musique, celui de la mobilité. Dans la continuité de *Musical Life in Europe*, l'accent est mis sur les circulations des œuvres et des musiciens au niveau français et européen[19]. Initié par l'étude de la diaspora musicienne italienne en 2001 sous la houlette de Reinhard Strohm[20], cet axe de recherche a notamment suscité la constitution d'un programme franco-allemand dirigé par Anne-Madeleine Goulet et Gesa zur Nieden de 2010 à 2012. Basé à l'École française de Rome, ce programme intitulé Musici s'est intéressé aux musiciens européens venus à Venise, à Rome et à Naples entre 1650 et 1750. Il en résulte de très stimulantes publications[21]. De même, le colloque conclusif de Muséfrem tenu à Montpellier en 2013 a aussi eu pour thème la circulation de la

15. Groupe de prosopographie des musiciens (CHEC, Université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand), « Les musiciens d'Église en 1790. Premier état d'une enquête sur un groupe professionnel », in *Annales historiques de la Révolution française*, 2005/2, p. 57-82 ; DOMPNIER (Bernard), dir., *Musiciens d'Église en révolution*, numéro thématique de la *Revue de musicologie*, tome 94, n°2, 2008, p. 271-574 ; CAILLOU (François), « Les musiciens des églises collégiales de Châteaudun à la fin du XVIII^e^ siècle », in *Bulletin de la Société dunoise. Archéologie, histoire, sciences et arts*, XXIV/300, 2010, p. 36-53. ; DOMPNIER (Bernard), dir., *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, 404 p. ; DOMPNIER (Bernard), GRANGER (Sylvie) et LANGLOIS (Isabelle), « Deux mille musiciens et musiciennes d'église en 1790 », in DEMEULENAERE-DOUYÈRE (Christiane) et LE GOFF (Armelle), dir., *Histoires individuelles, histoires collectives. Sources et approches nouvelles*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2012, p. 221-235 ; DOMPNIER (Bernard), LANGLOIS (Isabelle) et MAILHOT (Bastien), « Serpentiste d'Église : une profession au XVIII^e^ siècle », in DAVY-RIGAUX (Cécile), GÉTREAU (Florence) et HOSTIOU (Volny), dir., *Le serpent : itinéraires passés et présents*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 65-83 ; BISARO (Xavier), CLÉMENT (Gisèle) et THORAVAL (Fañch), dir., *La Circulation de la musique et des musiciens d'église (France, XVI^e^-XVIII^e^ siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, 395 p.

16. « Le métier de maître de musique d'Église du XVI^e^ siècle au début du XIX^e^ : activités, sociologie, carrières », colloque organisé au Centre de musique baroque de Versailles sous la direction de Bernard Dompnier et de Jean Duron du 8 au 10 novembre 2017.

17. « Church Music and Musicians in Britain and Ireland 1660-1900. Between the Chapel and the Tavern », colloque organisé à l'université de Canterbury Christ Church sous la direction de Christopher Irvine, de David Newsholme et de Chris Price du 20 au 23 juin 2017.

18. PFEIFFER (Anne-Claire), *La vie musicale dans les lieux de culte à Strasbourg au XVIII^e^ siècle*, Strasbourg, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Paul Montagnier, Université de Lorraine, 2014, 623 p. ; BERTRAN (Lluís), *Musique en lieu : une topographie de l'expérience musicale à Barcelone et sur son territoire (1760-1808)*, Poitiers et Logroño (Espagne), thèse de doctorat en musicologie sous la direction en cotutelle de Thierry Favier et de Miguel Ángel Marín, Université de Poitiers et Université de La Rioja (Espagne), 2017, 427 p. ; MAILHOT (Bastien), *Les enfants de chœur des églises du centre de la France. Les institutions capitulaires d'éducation et leurs élèves aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2018, 324 p.

19. MEYER (Christian), dir., *Le musicien et ses voyages...*, *op. cit*. ; RASCH (Rudolf), dir., *The Circulation of Music in Europe...*, *op. cit*.

20. STROHM (Reinhard), dir., *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout, Brepols, 2001, 356 p.

musique et des musiciens d'Église[22]. En dehors de la France et de l'Italie se recensent en outre des travaux sur l'Espagne et l'espace germanique[23]. La décennie 2010 apparaît ainsi comme particulièrement marquée par cette question des circulations, qui pose en corollaire la problématique des transferts culturels, abordée par des historiennes comme Mélanie Traversier ou Gesa zur Nieden[24].

Loin de constituer un désert historiographique, l'étude des musiciens est donc une histoire riche, en plein essor et en plein renouvellement, à la croisée de l'histoire sociale et de l'histoire culturelle. Toutefois, encore rares sont les travaux qui s'intéressent à tous les types de musiciens à une échelle plus large que celle d'une seule ville. En plus de la thèse de Sylvie Granger, modèle du genre qui analyse les professionnels de la musique dans la région mancelle et fléchoise, citons aussi celle de René Depoutot, qui se penche sur la vie musicale lorraine à travers trois cités emblématiques du territoire[25]. Notre propre thèse de doctorat s'inscrit dans cette perspective d'étude régionale. Dans la lignée des travaux précités, elle vise à désenclaver le regard limité par l'horizon de l'échelle urbaine en étudiant les musiciens ordinaires à l'intérieur d'une zone géographique plus étendue, la Provence et les États pontificaux rhodaniens (Avignon, Comtat Venaissin). D'un point de vue musical, ces contrées n'apparaissent pas entièrement vierges d'investigation. De nombreux historiens et musicologues s'y sont au contraire intéressés tout au long du XX^{e} siècle, comme Amédée Gastouée, Norbert Dufourcq, Jean Robert, Henri-André Durand, Jacques Rodriguez, Roberte Machard ou encore André Bourde[26]. Marc Signorile a ainsi consacré un excellent ouvrage à

21. GIRON-PANEL (Caroline) et GOULET (Anne-Madeleine), dir., *La musique à Rome au XVII^{e} siècle. Études et perspectives de recherche*, Rome, École française de Rome, 2012, 478 p. ; GOULET (Anne-Madeleine) et NIEDEN (Gesa zur), dir., *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)*, in *Analecta Musicologica*, volume 52, 2015, 756 p. ; BERTI (Michela), « Una statistica dei musicisti europei a Roma tra 1650 e 1750. Saggio dai dati raccolti nel database *Musici* », in CABIBBO (Sara) et SERRA (Alessandro), dir., *Venire a Roma, restare a Roma. Forestieri e stranieri fra Quattro e Settecento*, Rome, RomaTrE-Press, 2018, 402 p.

22. BISARO (Xavier), CLÉMENT (Gisèle) et THORAVAL (Fañch), dir., *La Circulation de la musique...*, *op. cit*.

23. TORRENTE (Álvaro), « Cuestiones en torno a la circulatión de los músicos catedralicios en la España moderna », in *Artigrama*, número 12, 1996-1997, p. 217-236 ; DELPECH (Louis), *« Frantzosische Musicante ». Musique et musiciens français en Saxe et Basse-Saxe (1666-1733)*, Poitiers, thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Thierry Favier et de Michael Heinemann, 2015.

24. TRAVERSIER (Mélanie), dir., *Musiques nomades. Objets, réseaux, itinéraires (Europe, XVII^{e}-XVIII^{e} siècle)*, numéro thématique de *Diasporas*, n°26, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2015, 216 p. ; NIEDEN (Gesa zur), « Mobile Musicians. Paths of Migration in Early Modern Europe », in *Jahrbuch für Europäische Geschichte. European History Yearbook 16*, 2015, p. 111-129 ; NIEDEN (Gesa zur) et OVER (Berthold), dir., *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, Bielefeld (Allemagne), Transcript, 2016, 428 p. Voir aussi BEAUREPAIRE (Pierre-Yves), BOURDIN (Philippe) et WOLFF (Charlotta), dir., *Moving scenes. The circulation of music and theatre in Europe, 1700-1815*, Oxford, Voltaire foundation, 2018, 422 p.

25. DEPOUTOT (René), *La vie musicale en Lorraine (Metz, Nancy et Toul, 1770-1810). De l'originalité provinciale à l'uniformité française*, Metz, thèse de doctorat sous la direction de Paul Prévost, volume 1, 1997, 765 p.

26. GASTOUÉ (Amédée), « La musique à Avignon et dans le Comtat du XIV^{e} au XVIII^{e} siècle », in *La vie musicale dans les provinces françaises*, n°4, Minkoff Reprint, Genève, 1980 [1904-1905], p. 179-231 ; DUFOURCQ (Norbert), « Orgues comtadines et orgues provençales », in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, tome XXXIV, année 1934, p. 61-159 ; ROBERT (Jean), « Contrats d'apprentissage et d'association de musiciens en Avignon sous Louis XIV », in *Actes du 86ème congrès national des sociétés savantes*, Paris, imprimerie nationale, 1962, p. 531-540 ; « Comédiens, musiciens et opéras à Avignon (1610-1715) », in *Revue d'histoire du théâtre*, 17ème année, Paris, 1965, p. 275-

la ville d'Arles, alors que Joseph Scherpereel a minutieusement décortiqué le personnel musical de la cathédrale de Carpentras et s'est intéressé aux serpentistes et aux organistes des États enclavés du pape[27]. De leur côté, Jeanne Cheilan-Cambolin et Christiane Jeanselme ont consacré leurs thèses respectives à l'opéra de Marseille et à la vie musicale et théâtrale d'Aix, Église exceptée[28]. Forts instructifs, tous ces travaux présentent néanmoins l'inconvénient de se limiter soit à un type de musiciens, soit à une seule cité. Il en résulte un éclatement des informations ainsi qu'un manque de vision globale. Il n'existe pas encore de véritable étude d'ensemble sur le Sud-Est. De plus, la plupart des villes concernées jusqu'à présent sont les grands centres urbains (Marseille, Aix, Avignon, Arles), au détriment des cités plus modestes. La Haute-Provence, notamment, demeure entièrement absente des travaux historiques et musicologiques.

Notre étude tâche de combler cette lacune en embrassant la totalité du territoire provençal et pontifical et en englobant toutes les catégories de musiciens. Pour cela, nous avons choisi de sélectionner un corpus représentatif de quinze villes qui veille à respecter l'équilibre entre grands centres urbains et petites cités. Dispersées entre Avignon, le Comtat Venaissin, la Basse et la Haute-Provence, ces villes sont, par ordre d'importance démographique, Marseille, Aix, Avignon, Toulon, Arles, Grasse, Carpentras, l'Isle-sur-la-Sorgue, Apt, Cavaillon, Digne-les-Bains, Sisteron, Forcalquier, Vaison-la-Romaine et Vence. Nous présenterons chacune d'entre elles en détails dans un prologue contextuel qui suit la présente introduction. Au niveau des bornes chronologiques, un certain nombre de travaux sur les musiciens inclut la Révolution française dans leur étude[29]. D'autres se penchent spécifiquement sur cette époque-charnière, qui marque indéniablement une

323 ; DURAND (Henri-André), « Les instruments dans la musique sacrée au chapitre collégial Saint-Agricol d'Avignon (1600-1660) », in *Revue de musicologie*, tome 52, n°1, 1966, p. 73-87 ; « Les trois frères Bèche au chapitre métropolitain d'Aix (1736-1758) », in *Recherches sur la musique française classique*, tome VII, 1967, p. 115-126 ; RODRIGUEZ (Jacques), « La musique et les musiciens à la cathédrale d'Avignon au XVIII^{e} siècle », in *Recherches sur la musique française classique*, tome XIII, 1973, p. 64-101 ; MACHARD (Roberte), « Musiciens avignonnais au XVIII^{e} siècle » in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, tome VI, années 1973-1974, Avignon, 1975, p. 63-77 ; BOURDE (André), « Recherches récentes sur la musique et les musiciens en Provence, à Avignon et dans le Comtat à l'époque du Baroque et du Rococo : structures et signification sociales et culturelles » in *Provence historique*, tome XXX, n°121, 1980, p. 263-285.

27. SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.* ; SCHERPEREEL (Joseph), « Les musiciens de la cathédrale Saint-Siffrein à Carpentras de 1689 à 1789 », in *Musique et société. La vie musicale en province aux XVIII^{e}, XIX^{e} et XX^{e} siècles*, Rennes, Publication de l'université de Rennes II, 1982, p. 63-81 ; « La veine populaire chez les organistes du Comtat-Venaissin et d'Avignon aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles », in DUFOURCET (Marie-Bernadette) et GARNIER-PANAFIEU (Michelle), dir., *Dom Bedos de Celles (1709-1779) : un moine et un facteur d'orgues dans son temps. In memoriam Joseph Scherpereel*, Cahiers d'Artes, n°8, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, 250 p. ; « Variations serpentines en terres papales », in DAVY-RIGAUX (Cécile), GÉTREAU (Florence) et HOSTIOU (Volny), dir., *Le serpent : itinéraires passés et présents*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 115-123.

28. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIII^{e} siècle. Cinquante ans d'opéra (1685-1739)*, Aix-en-Provence, thèse de doctorat sous la direction d'André Bourde, 1972, 710 p. ; JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale et théâtrale à Aix-en-Provence : du début du XVII^{e} siècle à la veille de la Seconde République*, Aix-en-Provence, thèse de doctorat d'État sous la direction d'André Bourde, quatre volumes, 1991, 1 674 p.

29. MUSSAT (Marie-Claire), *Musique et société à Rennes...*, *op. cit.* ; GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit*.

rupture musicale[30]. De notre côté, nous avons décidé de nous circoncire au XVIII[e] siècle, dernier de l'Ancien Régime, sans nous priver de la période révolutionnaire. Les limites chronologiques retenues, toujours un peu artificielles pour des sujets d'histoire sociale et culturelle qui se définissent sur le temps long, sont ainsi celles commodes et rondes de 1700 à 1800. Cela ne nous empêchera pas d'effectuer quelques incursions ponctuelles en-deçà et au-delà en fonction de nos besoins afin d'observer la vie de nos musiciens nés avant et décédés après. En outre, même si nous évoquerons la Révolution avec ses bouleversements et ses continuités, nous décrirons surtout la situation ordinaire des musiciens sous l'Ancien Régime, objet central de notre étude. Par conséquent, notre propos se focalise essentiellement sur la période antérévolutionnaire, à savoir le siècle dit des Lumières. Cette tranche temporelle se caractérise en amont par la perte de vitesse et le déclin continu de l'influence corporative de la ménestrandise sur la profession de musicien à la fin du XVII[e] siècle[31]. En aval, la période se clôture par l'émergence d'une nouvelle figure sociale du musicien au début du XIX[e] siècle, celle de l'artiste entrepreneur influencé par le romantisme naissant et incarné, entre autres, par Franz Liszt et Hector Berlioz[32].

Entreprendre l'étude d'un groupe d'individus du passé selon un critère précis n'est jamais chose aisée. Comment rendre compte au mieux de la réalité, ou plutôt des réalités ? Le risque est grand de dissoudre les personnes dans une masse compacte et indigeste de statistiques, occultant ainsi leurs individualités. Cependant, sur un échantillon élevé d'individus, l'utilisation de statistiques s'avère indispensable pour ne pas se noyer dans des multitudes de cas singuliers. Afin d'éviter de tomber dans l'un ou l'autre de ces extrêmes, il apparaît pertinent de jouer sur les échelles et d'élaborer des problématiques en fonction de ces dernières. L'idéal consiste alors à combiner les deux approches, macro et micro, en s'efforçant d'en réunir les qualités tout en en limitant les défauts. Nous avons donc choisi d'adopter une démarche prosopographique. Méthode d'analyse historique ayant pris son envol dans les années 1970, la prosopographie consiste à étudier une population restreinte en comparant les biographies de ses membres[33]. Partant d'une perspective

30. DEPOUTOT (René), *La vie musicale en Lorraine...*, *op. cit.* ; HEINTZEN (Jean-François), *Musiques discrètes et société...*, *op. cit.* ; Base Muséfrem, *op. cit*. Sur le bouleversement musical révolutionnaire, voir MONGREDIEN (Jean), *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris, Flammarion, 1986, 378 p. ; JULIEN (Jean-Rémy) et KLEIN (Jean-Claude), dir., *Orphée phrygien. Les musiques de la Révolution*, Paris, éditions du May, 1989, 230 p ; JULIEN (Jean-Rémy) et MONGRÉDIEN (Jean), dir., *Le tambour et la harpe. Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution (1788-1800)*, Paris, éditions du May, 1991, 316 p.

31. CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 227-274. Pour une étude de ce déclin à l'échelle d'une ville, voir HEINTZEN (Jean-François), *Joueurs et faiseurs d'instruments à Moulins au XVII[e] siècle (1579-1707)*, Clermont-Ferrand, mémoire de maîtrise sous la direction de Bernard Dompnier, Université Blaise-Pascal, 2000, 155 p.

32. WEBER (William), dir., *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914. Managers, charlatans and idealists*, Bloomington and Indianapolis (États-Unis), Indiana University Press, 2004, 269 p.

33. KOUAMÉ (Thierry), « Prosopographie », in GAUVARD (Claude) et SIRINELLI (Jean-François), dir., *Dictionnaire de l'historien*, Paris, Presses universitaires de France, 2015, p. 568.

micro-analytique en effectuant une enquête sur les personnes, cette démarche permet d'établir des statistiques sans perdre de vue les diversités individuelles. Elle joue sur les changements de niveaux offre la possibilité de passer d'une échelle à l'autre suivant les problématiques posées par le chercheur. Ainsi, en plus de fournir des éléments propres aux praticiens de Provence et des États pontificaux transalpins, la prosopographie permet par des questionnements dépassant le niveau strictement local de participer à une réflexion d'ensemble sur la profession de musicien à l'époque moderne. Nous aimons comparer cette méthode à la construction d'un puzzle : de loin, elle fait apparaître une image globale cohérente, de près, elle laisse le contour des pièces qui la composent.

Une étude prosopographique des musiciens provençaux et pontificaux du XVIII[e] siècle requiert la constitution d'un corpus d'individus à observer. Ceci implique de définir précisément ce qu'est un musicien. Qui l'est et qui ne l'est pas ? Pour Jean-François Heintzen, « c'est la prestation qui crée le musicien », tandis que chez Sylvie Granger prime le regard d'autrui : « s'intègre au sujet tout individu auquel ses contemporains avaient reconnu au moins ponctuellement le statut de musicien non amateur[34] ». Pour notre part, nous considérons comme musicien toute personne qui consacre tout ou partie de ses activités professionnelles à l'exercice de la musique, tant vocale qu'instrumentale. Nous définissons ainsi un musicien par rapport à son métier, et nous incluons au corpus tout individu qui tire un revenu de son art, même si la musique ne représente pas son unique gagne-pain. Par conséquent, nous excluons aussi d'emblée les amateurs, ceux qui pratiquent la musique à titre de loisir. Nous conservons les fabricants d'instruments de musique, mais nous avons en revanche choisi de laisser de côté les maîtres de danse. Même s'ils produisent parfois de la musique, ils ne sont pas rémunérés pour cela, puisque c'est leur prestation de danse qui compte. En conséquence, ils ne remplissent pas vraiment une fonction typiquement musicale, d'autant plus que certains maîtres ne jouent pas eux-mêmes, mais délèguent l'accompagnement musical à un assistant[35]. Nous avons donc préféré ne pas les inclure au corpus.

Au niveau technique, nous avons opté de manière classique pour la construction d'une base de données informatique qui permet de centraliser les individus, de les trier et d'établir des statistiques d'ensemble en fonction de nos besoins. Chaque musicien a également donné lieu à la constitution d'une fiche biographique personnelle qui détaille et regroupe toutes les informations retrouvées en archives à son sujet[36]. Nous avons pour cela dû mobilier un grand nombre de types de sources différents.

34. HEINTZEN (Jean-François), *Musiques discrètes et société...*, *op. cit.*, p. 575 ; GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 37.
35. En 1763, par exemple, c'est le sieur Victor Bourdon qui joue du violon pendant que le maître de danse Laval donne ses leçons au comte de Provence (AN, R^5 56, apanage de Provence, état des gages payés par le trésorier général de la Maison du Roi pour l'éducation et le service du comte de Provence pendant l'année 1763, 1[er] janvier 1763).
36. Voir en annexes un exemple de fiche individuelle ainsi qu'un morceau du tableur de la base de données générale.

Justement, comment repérer les musiciens dans les archives ? Comme le souligne fort justement Sylvie Granger, il n'existe pas réellement de sources spécifiques à cette profession[37]. Sous l'Ancien Régime, l'organisation du travail français s'effectue essentiellement au sein du modèle corporatif, qui regroupe et hiérarchise les travailleurs suivant le triptyque ascendant apprenti-compagnon-maître[38]. Les corporations présentent l'avantage indéniable de produire beaucoup d'archives qui nous renseignent sur leurs structures et la vie de leurs membres (statuts, brevets de maîtrises, registres de confréries, etc.). Malheureusement, si cette documentation se révèle abondante pour la plupart des métiers de l'artisanat et du commerce, elle manque fortement pour les musiciens[39]. S'ils sont bel et bien concernés par l'encadrement corporatif depuis le XIV^{e} siècle – un roi des violons règne en théorie sur tous les musiciens du royaume à Paris –, ce dernier décline à partir du milieu du XVII^{e} siècle et n'a plus guère de prise durant notre période. En outre, cette domination abstraite de la ménestrandise parisienne ne touche évidemment pas les territoires étrangers des États enclavés de l'Église. De fait, nous n'avons pu trouver pratiquement aucun registre de corporation de musiciens. L'unique contre-exemple concerne les faiseurs d'instruments d'Aix, qui sont regroupés avec les menus métiers du bois dans le corps de Saint-Joseph et dont subsiste un maigre livre couvrant les années 1787-1791. Et encore ! Un seul maître luthier y apparaît, Louis Pascal Michel, ce qui en dit long sur le peu d'efficacité de régulation de la profession[40]. En revanche, il existe au moins deux confréries de musiciens dans les États pontificaux ; une à Avignon, l'autre à Carpentras. Si nous ne disposons d'aucune information sur la confrérie carpentrassienne hormis une mention bibliographique, les statuts et règlements de celle d'Avignon ont été conservés pour l'année 1766[41]. Ils permettent d'obtenir une photographie partielle de la population musicienne avignonnaise en comportant une liste des confrères ayant payé ou devant encore leur cotisation. On le voit, les sources des regroupements professionnels se tarissent rapidement. Il convient donc de chercher dans une autre direction.

Les premières études urbaines portant sur les musiciens ordinaires ont eu tendance à privilégier les rôles de capitation afin d'estimer l'échantillonnage global des individus à un moment donné. Norbert Dufourcq compte ainsi environ 750 musiciens à Paris en 1695, pendant que Marie-Claire Mussat en recense entre quatorze et trente-quatre en même temps pour l'ensemble du XVIII^{e}

37. GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 6.
38. COORNAREN (Émile), *Les corporations en France avant 1789*, Paris, Gallimard, 1968, 316 p. ; KAPLAN (Steven), *La fin des corporations*, traduit par Béatrice Vierne, Paris, Fayard, 2001, 740 p.
39. CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 12.
40. AM Aix-en-Provence, HH 75, délibérations et comptes des menus métiers du bois regroupés sous le titre de Saint-Joseph, f° 8, 17 et 24, 1787-1791.
41. DUBLED (Henri), « Les confréries de métiers à Carpentras à l'époque pontificale », in *Provence historique*, tome XXV, n°101, juillet-septembre 1975, p. 436 ; BM Avignon, ms. 932, statuts et règlements de la confrérie Sainte-Cécile d'Avignon, 1765-1766.

siècle à Rennes[42]. Ces rôles possèdent cependant de nombreuses limites mises en évidence par Sylvie Granger. D'une part, leur nature fiscale les conduit à ne pas enregistrer nombre de personnes non imposables, qu'elles soient exemptées par privilège – nobles, ecclésiastiques – ou par indigence. D'autre part, les scripteurs ne tiennent pas compte de ceux qui logent chez autrui sans posséder de biens propres, comme un célibataire demeurant chez son père ou un compagnon hébergé chez son maître. Enfin, la capitation laisse échapper tous ceux dont la musique ne constitue pas la seule profession et qui ne déclarent que leur autre métier, notamment si ce dernier occupe la majorité de leur temps[43]. Il en résulte un sous-enregistrement chronique des musiciens, surtout pour les plus pauvres et ceux d'Église prêtres qui n'y sont pas indiqués. Dans sa thèse sur la vie musicale et théâtrale d'Aix, Christiane Jeanselme tombe malheureusement dans ce piège de la sous-évaluation. Se fiant uniquement aux registres de la capitation, elle estime la population musicienne aixoise entre seulement trois et douze individus exerçant leur art en même temps de 1695 à 1762. Même en avouant exclure de ces chiffres les musiciens d'Église ainsi que les trompettes et tambours de ville, elle en conclut un peu rapidement à un milieu musical restreint et s'en étonne compte-tenu de l'importance de la riche clientèle potentielle aristocratique et parlementaire d'Aix[44]. Nos propres recherches aboutissent pour cette ville à un total d'environ 280 musiciens laïcs (hors tambours et trompettes municipaux) vivant au cours du siècle des Lumières – nombre probablement lui-même encore en-dessous de la réalité –, preuve de l'insuffisance des rôles de capitation pour une pesée quantitative globale. Selon ces registres fiscaux, il n'existerait même aucun musicien à certaines périodes dans les villes de Haute-Provence comme Forcalquier, Apt, Grasse, Digne et Sisteron, ce qui paraît bien peu vraisemblable[45] ! Même les rôles d'une grande ville comme Arles peuvent parfois n'indiquer aucun musicien déclaré alors qu'il en émerge dans ceux d'autres tranches chronologiques[46]. Les rares autres listes nominatives retrouvées pour l'Ancien Régime posent le même problème de sous-enregistrement. Le *Tableau des maisons* de Toulon de 1770, par exemple, recense majoritairement les noms et qualités des propriétaires, bien qu'apparaissent ponctuellement quelques locataires ; seuls deux « musiciens » et un « tambour major de l'artillerie » y surnagent[47].

42. DUFOURCQ (Norbert), « Notes et documents sur la capitation... », art. cité, p. 494 ; MUSSAT (Marie-Claire), *Musique et société à Rennes...*, *op. cit.*, p. 73. Joëlle-Elmyre Doussot utilise les mêmes sources pour compter le nombre de musiciens dijonnais (DOUSSOT [Joëlle-Elmyre], *Musique et société à Dijon...*, *op. cit.*, p. 141).
43. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 44-45.
44. JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 28.
45. AM Forcalquier, CC 1, dénombrement de la population pour la capitation, 1733 ; AM Apt, CC 239, rôle de capitation, 1742 ; AM Grasse, CC 7, capitation, 1745 ; AM Digne-les-Bains, CC 199 b, dénombrement de la population pour la capitation, 1765 ; AD Alpes de Haute-Provence, C 54, état de la capitation de la communauté de Sisteron, 1789.
46. Par exemple de 1702 à 1710 (AM Arles, CC 101, capitation, 1702-1710).
47. AM Toulon, CC 34, tableau des maisons de Toulon contenant les noms, surnoms et qualité des propriétaires, f° 2, 64 et 72, 1770.

L'historien désireux de dénombrer les musiciens anciens peut alors se tourner vers les recensements de la période révolutionnaire, plus intéressants car ayant vocation à détailler tous les habitants d'une communauté. En pratique, les difficultés ne sont pas résolues pour autant. Selon les cas, les scripteurs effectuent leur travail avec plus ou moins de rigueur. Ils peuvent relâcher leur attention sur les personnes de temps à autres, surtout après avoir recensé beaucoup de monde à la suite. Malgré cela, la tenue des recensements se révèle relativement correcte. Ces registres souffrent néanmoins du même problème que la capitation : ils ne tiennent généralement pas compte de la pluriactivité. Les musiciens pratiquant un autre métier passent du même coup inaperçus s'ils ne déclarent que cette profession. C'est le cas de Guillaume Piton qui se fait enregistrer uniquement en qualité de ferblantier à Avignon en l'an IV alors qu'il se produit en parallèle dans une société de musique[48]. De même, le joueur de fifre Élie Figuière est seulement qualifié de « travailleur » sur le recensement vençois de 1790[49]. Ces carences et ces insuffisances n'empêchent toutefois pas les registres de capitation et les recensements de nous livrer de précieux renseignements sur les adresses, les voisinages et les niveaux de vie des musiciens.

Les sources classiques de l'histoire sérielle – registres paroissiaux, état civil et minutes notariales – demeurent fécondes pour la prosopographie musicienne, notamment lorsqu'il s'agit de reconstituer l'environnement familial, social et matériel des individus. Leur dépouillement exhaustif s'avère cependant long avec des résultats aléatoires, cela d'autant plus que notre corpus comporte de grosses métropoles comprenant de très nombreuses paroisses et notaires (Marseille, Aix, Avignon, Toulon, Arles). Il a malheureusement été matériellement impossible de les dépouiller intégralement compte-tenu de la masse des autres sources à examiner. Nous avons donc effectué des coups de sonde ponctuels à l'intérieur, souvent guidé par d'utiles outils de recherche, qu'il s'agisse de guides archivistiques ou de dépouillements effectuées par les cercles de généalogie locaux[50]. Les registres de contrôle des actes notariés représentent généralement des compas bienvenus pour naviguer sur l'océan des minutes ; leur tenue n'existait hélas pas dans les enclaves pontificales. Un fonds permet heureusement de combler en partie cette lacune, celui de l'érudit local Pierre-Henri Requin (1851-1917) conservé aux archives départementales de Vaucluse sous la cote 5 F. Chanoine de Jonquerettes devenu archiviste diocésain en 1897, l'abbé Requin a en effet réuni d'importantes notes sur les artistes, les peintres, les imprimeurs et les faïenciers de la région à partir de dépouillements des archives notariales. Parmi ces notes se trouvent une quarantaine de fiches de musiciens avec des renvois aux minutes les impliquant, ce qui nous a lancé sur des pistes fructueuses, qui concernent

48. AD Vaucluse, 1 L 236, dénombrement de la population d'Avignon, isle 72, n°4, an IV ; archives notariales d'Avignon, 3 E 6/262, f° 97, société de musique, 16 juillet 1788.
49. AD Alpes-Maritimes, L 575, état des citoyens actifs de Vence, 1790, non paginé.
50. DUPON (Dominique), sous la direction de Michel HAYEZ, *Guide du minutier notarial de Carpentras pour le XVIII^e siècle*, Avignon, Rullière-Libeccio, 1987, 375 p.

notamment les musiciens avignonnais et des contrats d'association musicale[51]. D'autres fonds d'érudits locaux nous ont été utiles pour éclairer les musiciens des cités sur lesquelles ils travaillaient : Joseph de Joannis à l'Isle, Victorin Laval à Avignon[52].

L'étude de la presse apporte généralement des éclairages intéressants sur l'histoire économique de la musique, que ce soit par des annonces de cours particuliers de la part d'un professeur nouvellement implanté ou des avis d'ouverture de magasins d'instruments. Elle permet également de situer ces musiciens dans l'espace urbain où ils tiennent boutique grâce à l'adresse qu'ils donnent. Dans la même veine, les journaux peuvent annoncer des concerts publics ou privés, tout comme en faire des comptes-rendus avec les œuvres jouées et leurs interprètes. À partir de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, la plupart des grandes villes françaises se dotent de périodiques régionaux à l'image des *Affiches de province* de Paris : les *Affiches* de Lyon, du Mans, de Toulouse, etc[53]. Ces journaux comportent de nombreuses petites annonces et avis de toutes sortes, ce qui en fait de précieuses mines d'informations. La presse s'est néanmoins révélée relativement décevante en Provence et dans les États pontificaux rhodaniens. Seules les villes d'Avignon, d'Aix et de Marseille connaissent des publications dignes d'intérêt pour notre sujet. En outre, les périodiques conservées des deux premières cités se limitent à 1768-1769 pour Avignon, 1778-1779 pour Aix[54]. Le port phocéen recèle, quant à lui, un *Almanach historique* très instructif sur vingt années, de 1770-1790, ainsi qu'un *Journal de Provence* qui débute en 1789[55]. Tous ces journaux nous ont surtout permis de glaner des informations sur les musiciens des théâtres.

Certaines sources se révèlent particulièrement utiles pour éclairer une certaine catégorie de musiciens : les archives ecclésiastiques. Institution de l'écrit par excellence, l'Église catholique emploie nombre de musiciens au sein de ses cathédrales, collégiales, abbayes, monastères et couvents. L'historien peut retrouver assez facilement les traces de ces musiciens au service de Dieu en puisant dans les registres capitulaires, ces documents qui retracent la vie quotidienne dans les églises. Les chanoines notent en effet généralement assez scrupuleusement chaque engagement de musicien, souvent avec la mention de la provenance de ce dernier, ce qui permet de dessiner une géographie des circulations musiciennes et de mesurer l'aire d'attractivité musicale d'une cathédrale

51. AD Vaucluse, fonds Pierre-Henri Requin, 5 F 109, 51 fiches nominatives de musiciens du XVIII[e] siècle classées par ordre alphabétique et rédigées par le chanoine Requin, fin XIX[e] siècle.
52. AM Isle-sur-la-Sorgue, fonds Joseph de Joannis, XIX[e] siècle ; BM Avignon, fonds Victorin Laval, ms. 5397, 5415 et 5489, notes du début du XX[e] siècle.
53. BELLANGER (Claude), GODECHOT (Jacques) et GUIRAL (Pierre), dir., *Histoire générale de la presse française*, t. 1, *Des origines à 1814*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 327.
54. BM Avignon, P 871, *Affiches et annonces pour Avignon et le Comtat Venaissin*, Avignon, feuilles hebdomadaires imprimées chez François Guibert, années 1768 et 1769 ; BM Aix-en-Provence, F 1182, *Affiches et annonces pour la Provence et la ville d'Aix*, Aix, feuilles hebdomadaires imprimées chez Bouteille, années 1777 et 1778.
55. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, Marseille, ouvrages annuels imprimés chez Jean Mossy, années 1780 à 1790 ; BM Marseille, cote 4223, *Journal de Provence*, Marseille, journal trihebdomadaire imprimé chez Pierre-Antoine Favet, janvier-août 1789.

ou d'une collégiale. En outre, les registres capitulaires dévoilent le fonctionnement des maîtrises, véritables écoles musicales où sont formés les enfants de chœur. Le dépouillement des registres capitulaires se couple aisément avec celui des comptes d'administration, qui documentent entre autres sur les salaires versés aux musiciens et offrent l'occasion d'affiner les hiérarchies internes à la profession. La richesse de ces deux types de sources combinés explique la relative abondance des études centrées sur les seuls musiciens d'Église. Qu'en est-il pour la Provence et les États pontificaux rhodaniens ? L'état de la documentation s'avère globalement satisfaisant, même si les registres capitulaires forment rarement des séries continues pour tout le XVIII[e] siècle : ceux des cathédrales d'Arles et de Vaison, par exemple, s'arrêtent tous deux en 1778, tandis que les livres de leur homologue d'Apt et de l'abbaye Saint-Victor de Marseille débutent uniquement à partir de 1739 et 1737[56]. De même, la perte d'un ou plusieurs registres entraînent parfois des lacunes importantes entre deux périodes couvertes, pouvant aller jusqu'à vingt ou trente années[57]. Enfin, les séries G de certaines archives départementales se révèlent particulièrement pauvres. Celle du Var, notamment, ne contient aucune délibération capitulaire ni registre d'administration conservés pour les cathédrales, que ce soit pour Toulon ou pour Fréjus. Les registres capitulaires manquent également entièrement pour Senez et Sisteron aux Alpes de Haute-Provence, alors que la concathédrale de Forcalquier doit se contenter d'une seule petite épave qui couvre les années 1764-1789[58]. Une situation similaire s'observe dans le Vaucluse concernant les cas de Cavaillon et de l'Isle. Au final, seules les cathédrales d'Avignon, d'Aix et de Carpentras ainsi que la collégiale Saint-Pierre d'Avignon possèdent encore des séries capitulaires pratiquement complètes jusqu'à la Révolution[59]. Les comptes d'administration permettent heureusement de combler en partie ces carences dans certaines cas : ceux de l'église de Grasse bouchent par bonheur exactement le trou laissé par l'absence d'un registre capitulaire[60].

Une autre manière de documenter les musiciens au service de Dieu consiste à se pencher du côté de la période révolutionnaire. Le 13 février 1790, l'Assemblée constituante supprime les

56. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 4 G 84 à 90, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 1698-1778 ; 1 H 701 à 703, délibérations capitulaires de l'abbaye Saint-Victor de Marseille, 1737-1790 ; AD Vaucluse, 6 G 135 à 140, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 1687-1778 ; 2 G 52 et 53, conclusions capitulaires du chapitre cathédral d'Apt, 1739-1788.

57. Il manque ainsi pas moins de 21 ans de délibérations capitulaires pour la cathédrale de Marseille et 29 ans pour celle de Grasse. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 442 à 446, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 1691-1790 (lacune entre 1762 et 1783) ; AD Alpes-Maritimes, G 272-273 et 275, délibérations capitulaires du chapitre cathédral de Grasse, 1687-1790 (lacune entre 1758 et 1787).

58. AD Alpes de Haute-Provence, 6 G 9, registre des délibérations du chapitre concathédral de Forcalquier, 1764-1789.

59. AD Vaucluse, 1 G 446 à 448, registres capitulaires du chapitre métropolitain Notre-Dame des Doms d'Avignon, 1695-1791 ; 9 G 4 et 5, registres capitulaires du chapitre collégial de Saint-Pierre d'Avignon, 1700-1790 ; BM Carpentras, ms. 1439 à 1441, livres des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 1700-1785 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 493 à 497, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 1693-1787 (lacune entre 1777 et 1780).

60. AD Alpes-Maritimes, G 613 à 618, livres d'administration du chapitre cathédral de Grasse, 1758-1787.

chapitres et les monastères, ce qui a pour conséquence directe de priver les centaines de musiciens d'Église du royaume de leur emploi. La nouvelle administration met en place une politique de secours et d'indemnisation afin de venir en aide aux personnels employés auparavant dans les institutions abolies en compensant leur perte de ressources par une pension ou une gratification. Les musiciens, qui font bien entendu partie de ces personnels, envoient alors des suppliques aux comités des districts pour pouvoir bénéficier de ces aides financières. Ils y exposent leur détresse – en noircissant volontairement le tableau de temps à autre –, retracent leurs carrières, joignent des pièces justificatives. Les autorités réceptionnent, examinent, trient, et classent soigneusement ces demandes avant d'y répondre. Elles statuent dessus et distribuent pensions ou gratifications suivant les cas, décidant parfois que la situation d'un musicien ne justifie pas un secours financier. Tous ces dossiers, individuels ou collectifs – certains adressent des suppliques en groupe, à l'image des choristes de la confrérie des pénitents violets d'Avignon en 1793[61] – forment une documentation homogène à l'échelle française à partir de 1790 (1791 pour les États pontificaux, rattachés au royaume le 21 septembre de cette année). Cette dernière se retrouve le plus souvent dans les séries L des archives départementales. Elle représente justement le point de départ de l'enquête Muséfrem. Ces dossiers révolutionnaires se révèlent ainsi de véritables mines, qui permettent de compenser partiellement l'absence de registres capitulaires ou de comptes d'administration des églises, comme à Toulon ou à Vaison[62].

Les musiciens au service de Dieu constituent un modèle pour la méthode à suivre dans la recherche de leurs collègues ne travaillant pas dans la musique sacrée. C'est en effet du côté des employeurs potentiels qu'il convient d'orienter notre attention. Par exemple, les statuts de l'hôpital général de la Charité de Marseille nous apprennent que cette maison forme des enfants de chœur sous la direction d'un maître de musique[63]. Le dépouillement des archives de cette institution apparaît ainsi pertinent pour notre sujet[64]. De même, les bâtiments de guerre de la Marine royale embarquent des musiciens à leur bord pour diverses tâches. Ces musiciens marins se retrouvent dans les papiers du bureau des revues au Service historique de la Défense de Toulon pour les flottes méditerranéennes[65]. Nous avons procédé ainsi en examinant les registres de chaque employeur institutionnel susceptible d'engager ponctuellement ou régulièrement des musiciens. Parmi les

61. AD Vaucluse, 3 L 154, pétition des choristes de la ci-devant confrérie des pénitents violets d'Avignon, 10 mars 1793.
62. AD Var, 1 L 1139, tableau des traitements et pensions du clergé séculier des districts de Toulon et de Fréjus, 1790-an II ; AD Vaucluse, 4 L 201, organisation du culte, tableau des ecclésiastiques et bénéficiers de Vaison, 1793.
63. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 7 HD E 64, statuts et règlements de l'hôpital général de la Charité de Marseille, chapitres 20 et 35, juin 1741.
64. *Idem*, 7 HD B 17, livre d'enregistrement des pièces originales de l'hôpital général de la Charité de Marseille, 1741-1769 ; 7 HD E 86, 105, 111 et 166, administration de l'hôpital général de la Charité de Marseille, recettes et dépenses, 1704-1784.
65. SHDT, 2 E^4 7, 13, 18, 21, 25, 30, 39, 48, 59 et 66, bureau des revues et service de la solde de la marine de Toulon, 1696-1785.

institutions demandeuses de musique de notre corpus de villes en émerge une en particulier par son poids et sa récurrence : la municipalité. Présente évidemment dans chaque communauté, elle représente un employeur de choix pour les musiciens. Les comptes des trésoriers de ville et les pièces justificatives afférentes, disponibles la plupart du temps dans les archives municipales de la cité visée lorsque celles-ci ne sont pas versées dans les dépôts départementaux[66], permettent d'approcher les musiciens au service des communautés. À ce sujet, il n'y a malheureusement aucune pièce justificative conservée à l'appui des comptes du trésorier de la ville de Forcalquier, donc aucun état détaillé des dépenses pour les fêtes publiques. En outre, nous n'avons pas pu consulter les pièces à l'appui des comptes de la communauté de Sisteron car elles devaient être reclassées à l'époque de notre recherche. Les musiciens municipaux de ces deux villes ont par conséquent été très difficiles à identifier – impossibles dans le cas de Sisteron.

Tous les employeurs des musiciens ne sont pas des institutions. De nombreuses personnes privées font appel aux services de professionnels de la musique. Les traces de ces prestations s'avèrent cependant bien plus ténues que celles des performances au sein d'institutions plus naturellement productrices d'archives. Une piste possible consiste à mobiliser les fonds privés dans l'espoir d'entrapercevoir ces fugaces mélodies intimes. Le facteur aléatoire se révèle toutefois prépondérant ; même dans le cas de fonds de familles aristocratiques susceptibles d'engager des professeurs de musique ou d'organiser des bals, ces derniers recèlent rarement les noms des musiciens qu'ils emploient. Nous en avons utilisé quelques-uns[67]. Les hasards de la conservation ont préservé des ravages du temps et des hommes un fonds privé exceptionnel pour notre sujet : les papiers personnels d'un organiste arlésien, Jean-Baptiste Vallière, et de sa famille, dont leur correspondance[68].

C'est cependant avec l'extraordinaire que l'historien parvient le plus souvent à saisir les musiciens dans le cadre de réjouissances privées. Lorsque la fête tourne mal, que ce soit parce que des bagarres éclatent, que le client refuse de payer le musicien ou encore que les voisins se plaignent de tapage nocturne, la police et la justice interviennent afin de rétablir l'ordre. Des plaintes sont alors recueillies, des témoignages collectés, des jugements rendus. Les archives judiciaires et

66. C'est le cas de Vence et d'Avignon en ce qui concerne notre corpus spécifique, dont les archives municipales se trouvent respectivement dans les dépôts départementaux des Alpes-Maritimes et du Vaucluse.
67. AD Vaucluse, 2 E 11, fonds Guilhermier, livre de comptes d'Hugues de Bermond, d'Avignon, 1787-1804 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, fonds Foresta, 140 J 28, livre de comptes de Jean François de Foresta-Collongue, 1746-1754 ; 140 J 48, compte tutélaire de Claire Julie de Rémusat, future épouse de Foresta, exercée par sa mère jusqu'à son mariage, 1754-1768 ; 140 J 56, livre de comptes de Claire Julie de Foresta, née de Rémusat, relatif aux dépenses concernant ses quatre enfants, 1789-1800. Sur le fonds Foresta, voir GARSON (Gilles), *Pour une approche du légitimisme en Provence : les Foresta et leurs réseaux*, Avignon, thèse de doctorat en cours sous la direction de Natalie Petiteau.
68. BM Arles, ms. 372 à 379, papiers de la famille Vallière, huit tomes, 1593-1823. Nous reviendrons plus amplement sur ce fonds au cours du chapitre 7.

policières rendent compte de ces excès. Permettant notamment d'appréhender le quotidien des plus humbles à travers le regard des autorités[69], elles sont beaucoup utilisées par Jean-François Heintzen pour dénicher les ménétriers ruraux[70]. Là encore, toutefois, le foisonnement de ce type d'archives en rend compliqué le dépouillement exhaustif dans le cadre de notre sujet. Nous avons donc écumé en priorité les documents des bureaux de police de chaque ville du corpus tout en effectuant des incursions ponctuelles à l'intérieur de ceux des cours de justice[71].

Une fois les sources des employeurs dépouillées et les noms de musiciens repérés, nous avons poursuivi nos investigations en centrant les recherches en fonction des profils des individus. La découverte fortuite de voyages de plusieurs musiciens aux Antilles nous a ainsi orienté vers les registres paroissiaux de Saint-Domingue aux Archives nationales d'outre-mer, tandis que les liens entretenus entre les territoires pontificaux et Rome nous ont poussé à nous rendre aux Archives secrètes du Vatican afin d'y collecter des informations concernant notamment les musiciens des troupes du pape (chevau-légers et maréchaussée). La possibilité d'un rapport musical entre le comte de Provence et la province d'où il tient son titre nous a également conduit à aller compulser l'apanage de Provence aux Archives nationales, mais sans grand résultat. Nous avons heureusement pu rebondir en retrouvons la trace de quelques musiciens provençaux dans les minutes notariales parisiennes[72].

Le dépouillement de toutes ces sources a permis de mettre sur pied une base de données qui compte au total 2 105 musiciens différents exerçant en Provence et dans les États pontificaux rhodaniens au siècle des Lumières. C'est à partir de ce vaste corpus prosopographique que s'articule notre réflexion doctorale. Les angles d'approche pour ce travail de recherche se structurent autour de trois thèmes qui sous-tendent les problématiques de notre thèse. Tout d'abord, l'identité sociale. Notion entendue comme la juxtaposition des représentations internes et externes d'un individu ou d'un groupe[73], il s'agit de l'assemblage des images qui façonnent les musiciens et définissent leur place dans la société moderne. Ensuite, les pratiques professionnelles. Les musiciens se

69. FARGE (Arlette), *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989 ; rééd. 1997, 152 p.
70. HEINTZEN (Jean-François), *Musiques discrètes et société...*, *op. cit.*, p. 8.
71. AD Bouches-du-Rhône, IV B 1219, requête présentée au juge royal d'Aix par Ignace Maurel contre Jean Beraud, 23 décembre 1756 ; AD Vaucluse, B Rote 199 à 204, cour de justice du viguier d'Avignon, 1731-1786 ; AD Alpes-Maritimes, 7 B 907 et 943, sénéchaussée de Grasse, procédures criminelles, 1742-1761 ; 9 B 273, justice royale de Grasse, procédures criminelles, 1729.
72. AN, étude XX, minutes 751, désistement de Marie Joséphine Martin, actrice, par lequel elle renonce à son métier, 19 septembre 1791 ; étude XXX, minutes 435, transport de droits successifs à François Demassue, musicien à la musique de Marseille, 9 décembre 1772 ; étude LIII, minutes 328, notoriété concernant les héritiers d'Antoinette Lepeintre, 30 avril 1750.
73. FONTAINE (Laurence), *Pouvoir, identités et migrations dans les hautes vallées des Alpes occidentales (XVII^e^-XVIII^e^ siècle)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2003, p. 155. Pour une historiographie du terme d'identité sociale, voir aussi p. 143-146.

caractérisent par l'exercice d'un métier commun, dont les formes diffèrent en fonction du poste occupé mais qui tournent toutes autour du même art : la musique. Enfin, les mobilités. Aussi bien sociales que spatiales, elles conduisent les musiciens à arpenter des espaces géographiques et sociaux variés selon leurs profils. Interdépendants, ces trois thèmes se mêlent et s'influencent constamment. L'étude de ces axes vise à mieux comprendre le groupe socio-professionnel des musiciens, qui défie toute tentative simple de classification et, *in fine*, à se réinterroger à travers lui sur les normes et les modalités d'appartenance à l'Ancien Régime. Il s'agit alors de discuter de l'originalité de ce groupe et de voir comment la société parvient à intégrer la spécificité musicienne dans son processus de construction des catégories sociales[74]. Pour cela, l'armature de notre plan de travail adopte trois grandes parties distinctes, qui renvoie chacune à l'un des axes précités.

La première partie s'attache spécifiquement à l'identité sociale en restituant les images plurielles et contrastées que renvoient les musiciens au XVIII[e] siècle. Bâties par les contemporains ou par les musiciens eux-mêmes, ces visions externes et internes s'imbriquent les unes les autres et interagissent entre elles. Intitulée « Les musiciens imaginés », la première partie s'inscrit dans une histoire des représentations dans le sens où elle s'intéresse aux stéréotypes attachés à la figure du musicien et à la manière dont ces stéréotypes influencent les comportements et les considérations de et vis-à-vis de celui-ci, toute représentation étant classiquement le produit de pratiques sociales et de stratégies de mise en scène de soi ou de l'autre[75]. Par-delà les images du musicien, c'est la question centrale de la définition de ce dernier qu'il convient ici de commencer à débattre et à affiner. Le point de vue de l'historien sur la définition d'un musicien au XVIII[e] siècle ne coïncide en effet pas nécessairement avec celui des contemporains, ni même avec celui des intéressés. Ces différents points de vue successifs constituent nos trois premiers chapitres. Nous débuterons avec les points de vue externes des contemporains sur les musiciens, puis nous continuerons sur les points de vue internes des musiciens eux-mêmes. Enfin, nous achèverons cette partie sur un premier point de vue de l'historien avec une tentative de pesée quantitative des musiciens provençaux et pontificaux au siècle des Lumières.

Quittant l'histoire des représentations, nous pénétrerons ensuite de plain-pied dans celle des pratiques professionnelles. Nommée « Les musiciens au travail », la deuxième partie se focalise sur les réalités concrètes du métier de musicien, sur le terrain, dans la Provence et les États enclavés de l'Église. Faire de la musique une occupation professionnelle, ce n'est pas exercer un métier comme un autre. Marginaux à certains égards, les musiciens accèdent à une activité incertaine dont les

74. Sur ce sujet, voir CERUTTI (Simona), « La construction des catégories sociales », in BOUTIER (Jean) et JULIA (Dominique), dir., *Passés recomposés. Champs et chantiers de l'Histoire*, Paris, Autrement, 1995, p. 224-234.
75. KALIFA (Dominique), « Représentations et pratiques », in DELACROIX (Christian), DOSSE (François), GARCIA (Patrick) et OFFENSTADT (Nicolas), dir., *Historiographies. Concepts et débats*, tome 2, Paris, Gallimard, 2010, p. 878.

perspectives économiques ne sont pas toujours garanties. Par quelles voies parviennent-ils à ce métier, et comment se débrouillent-ils pour trouver un travail rémunérateur ? Cette deuxième partie suit les étapes de la carrière d'un musicien ordinaire pendant le dernier siècle de l'Ancien Régime. Le quatrième chapitre se penche ainsi sur les années de formation des disciples d'Euterpe, durant lesquelles ils font leurs armes et apprennent les arcanes de leur futur métier, muant progressivement leur talent musical en profession. Le cinquième chapitre étudie ensuite en détails leurs employeurs, ceux auprès de qui ils s'engagent, ainsi que la manière dont ils se mettent à leur service. Finalement, le sixième chapitre s'attarde sur les différentes stratégies professionnelles que déploient et mettent en place les musiciens afin de gagner correctement leur existence une fois en place et parvenir à vivre de leur art.

Enfin, la troisième partie se centre sur les espaces et les mobilités des musiciens. Elle s'intéresse à la fois aux espaces sociaux, aux espaces spatiaux et aux territoires musicaux que parcourent les musiciens provençaux et pontificaux au XVIII^{e} siècle. La mobilité se trouve au cœur de cette partie, et c'est ici que la dimension régionale de notre sujet prend tout son intérêt. Le déploiement d'une échelle multiscalaire permet en effet de dégager de véritables réseaux de circulations régionales et internationales. Nous avons ainsi de quoi mesurer la réelle propension des musiciens à migrer, à considérer l'attractivité des opportunités de carrières, leur réussite, et la construction de stratégies socioprofessionnelles pour des praticiens auxquels leurs contemporains ne reconnaissaient pas le même talent. Mobilités sociales et mobilités spatiales seront étudiées de pair. Le septième chapitre analyse les articulations des musiciens dans l'espace social et les déplacements qu'ils y effectuent à travers leurs familles et leurs fréquentations. Le huitième et dernier chapitre, quant à lui, clôture la thèse par les circulations géographiques des musiciens. Il y examine notamment comment la mobilité spatiale s'imbrique dans les pratiques professionnelles des disciples d'Euterpe et modèle en retour leur identité sociale.

Avant tout cela, un propos liminaire présente la situation des territoires provençaux et comtadins au siècle des Lumières afin de saisir le cadre géographique de notre travail pour chaque ville du corpus.

Prologue – La Provence et les États pontificaux rhodaniens au XVIII[e] siècle

« Déjà Toulon, cette image imposante de la grandeur du monarque, a disparu. Marseille, séjour de la joie pétulante et de la licence, se cache derrière des monts calcinés. Aix se découvre, à peine nous admirons son cours superbe... »

Anonyme, *Adieu à la Provence*, 1777[76].

La Provence et les États pontificaux rhodaniens présentent des caractéristiques propres qui leur confèrent un caractère original aux yeux des voyageurs. Cependant, cette aire géographique n'est pas homogène en elle-même. La Provence et les États de l'Église présentent en effet des profils territoriaux diversifiés, d'un point de vue politique comme physique. Habiter sur le relief escarpé du terroir de Grasse ne signifie pas la même chose que résider à l'Isle-sur-la-Sorgue, au cœur de la plaine du Comtat Venaissin. Cette différentiation des territoires se manifeste également par des cadres sociaux et culturels contrastés. Dans ce prologue, nous allons planter le décor dans lequel vivent et travaillent nos musiciens au XVIII[e] siècle. Nous verrons ensuite l'image renvoyée par ces territoires au siècle des Lumières en examinant les stéréotypes qui reviennent le plus souvent sous la plume des voyageurs et dont nos musiciens étaient eux-mêmes porteurs. Débutons par l'ensemble le plus vaste, à savoir la Provence.

La Provence

La Provence se localise dans le sud-est de la France d'Ancien Régime. Rattachée au royaume des Capétiens depuis 1481, il s'agit d'une province géographiquement aux marges de celui-ci ; elle constitue la frontière avec les terres de la maison de Savoie. Cette position de marche influence en partie son histoire au XVIII[e] siècle, notamment au cours de la guerre de Succession d'Espagne, où les troupes du duc de Savoie envahissent sa partie orientale et causent des ravages aux petites villes, comme Vence en 1707[77]. Avec une superficie d'environ 22 656 km^2 et une population estimée à 692 300 habitants en 1765, il s'agit d'une province de taille moyenne comparativement au reste du royaume[78]. La Provence se trouve bordée par le Languedoc à

76. BM Aix-en-Provence, F 1182, *Affiches et annonces pour la Provence et la ville d'Aix*, n°17, feuille du 12 mai 1777, p. 121.
77. AD Alpes-Maritimes, E 006/139, archives déposées de Vence, EE 1, état des dommages infligés à la ville de Vence par les ennemis, 1707. Une seconde invasion intervient lors de la guerre de Succession d'Autriche par les Impériaux. À ce sujet, voir GRILLON (Pierre), « L'invasion et la libération de la Provence en 1746-1747 », in *Provence historique*, n°50, 1962, p. 334-362.
78. BERTRAND (Régis), *La Provence des rois de France (1481-1789)*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2012, p. 36.

l'occident, le Dauphiné au septentrion, la mer Méditerranée au sud et le comté de Nice au levant. Sa capitale est Aix, où réside l'intendant. Il s'agit d'une zone d'échanges avec l'Italie, situé sur une route de migrations et de voyages.

En sus du comté médiéval s'ajoutent divers territoires situés aux confins de la Provence et qui en dépendent administrativement. Ces terres adjacentes font partie de la province bien qu'elles ne se situent pas à l'intérieur de la Provence politique. Au sud-ouest se répartissent Arles et Marseille, les deux plus importantes avec leurs terroirs, tandis qu'au nord s'étendent les comtés de Sault et de Grignan, la terre de Mondragon, Rémuzat, le Val d'Oule et Lempe. Entrevaux, Le Mas, Saint-Tropez et la vallée de l'Ubaye après le traité d'Utrecht complètent l'ensemble à l'est[79].

La Provence se caractérise par de nombreux ports participant à une économie d'échanges maritimes sur la façade méditerranéenne ainsi que par un relief vallonné et montagneux. Elle se découpe entre Haute et Basse-Provence. La Basse-Provence comprend la majorité de la province, entre la mer et les Préalpes, jusqu'à Manosque et Draguignan. La Haute-Provence, essentiellement montagneuse, couvre le reste du territoire, dont le pays d'Apt et la région de Grasse. Ces deux régions se distinguent sur plusieurs aspects. La culture de l'olivier domine en Basse-Provence alors qu'il ne pousse presque pas en Haute-Provence, où l'élevage s'avère prépondérant. De même, l'activité micro-industrielle, présente en Basse-Provence, se trouve pratiquement absente dans le haut pays. Enfin, la Haute-Provence se révèle essentiellement rurale avec une population dispersée dans des villages et hameaux tandis que la Basse-Provence dispose au contraire d'un tissu urbain important et plus resserré[80].

La superficie relativement élevée de la Provence oblige à effectuer des choix parmi ses villes pour notre travail. Les critères retenus pour ces choix sont l'importance de la ville ainsi que le statut d'évêché ou d'archevêché. Nous avons également été attentifs à une répartition géographique équilibrée entre Haute et Basse-Provence. Enfin, l'état de la documentation disponible a joué un rôle non négligeable. Dix cités provençales servent ainsi de cadre à notre étude, toutes à la tête d'un diocèse ou d'un archevêché : Marseille, Aix, Arles et Toulon pour la Basse-Provence, Grasse, Vence, Digne, Apt, Sisteron et Forcalquier pour le haut pays.

Marseille constitue indubitablement la ville la plus considérable de Provence, bien que terre adjacente de cette dernière. Occupée militaire par les troupes du roi de France en 1660, transformée sous l'impulsion de Nicolas Arnoul qui y fait bâtir de nouveaux quartiers, la cité phocéenne connaît un développement spectaculaire au XVIII^{e} siècle. Elle abrite dans son port la flotte de guerre de la Méditerranée avec sa voisine toulonnaise, dont le fameux arsenal des galères jusqu'en 1748, date de

79. *Idem*, p. 26-27.
80. AGULHON (Maurice) et COULET (Noël), *Histoire de la Provence*, Paris, Presses universitaires de France, 1987 ; rééd. 2001, p. 58-60.

son transfert à Toulon[81]. Sa population croît significativement tout au long de la période, à l'exception notable du dramatique épisode de la peste de 1720, passant d'autour de 65 000 habitants au crépuscule du XVII[e] siècle à environ 110 000 en 1793, avant les troubles fédéralistes[82]. La fortune phocéenne se fonde sur le grand commerce international, essentiellement avec le Levant, mais également avec l'Asie, les Amériques et les Antilles. Les grands négociants constituent la haute aristocratie marseillaise. Ils s'enrichissent considérablement par les échanges marchands et la spéculation[83]. Cité dynamique et cosmopolite qui attire quiconque ambitionne de réussir, la réputation de son port s'avère telle qu'en 1791, un voyageur bourguignon anonyme de Saint-Léger-sur-Dheune rapporte qu'il se dit qu'« un homme qui arrive à Marseille avec mille écus seroit bien maladroit, si au bout de 10 ans, il n'avoit pas amassé cent mille écus, en courant les chances de la fortune[84] ». L'esprit mercantile qui anime le port phocéen n'empêche pas les autorités municipales d'effectuer des dépenses d'aménagement urbain d'ornement et de luxe, telle une place royale, un arc de triomphe, des rues alignées et des promenades publiques avec un Cours[85]. L'hygiène et la sécurité laissent cependant parfois à désirer, comme en témoigne une ordonnance de police qui, le 1[er] avril 1732, défend « de pisser sur les façades de l'hôtel de ville » et interdit aux « gueux pouilleux » de se poser sur les bancs autour du bâtiment[86]. De même, le comte polonais Moszyński déplore en 1784 :

« Quiconque a des yeux jugera, du premier constat, du peu de police qui règne dans cette ville, et tandis qu'on élève des bâtiments, qu'on achète des emplacements pour faire un port plus commode, on n'a nul soin d'entretenir les vieux quais qui se dégradent. On laisse la boue dans les plus belles rues. On n'entretient pas le quart du guet qu'il faudrait pour assurer la tranquillité publique, on y souffre des mendiants et des estropiés dans toutes les rues. Aucune lanterne n'éclaire la ville. On y vole la nuit, on casse les fenêtres pour arracher les rideaux[87]. »

Néanmoins, Marseille représente aussi une cité culturelle, avec des élites nombreuses et des lieux de sociabilité qui se multiplient comme des théâtres ou des académies, au sein desquels résonnent des notes.

81. Sur les galères marseillaises, voir les travaux d'André Zysberg, notamment *Les galériens. Vies et destins de 60 000 forçats sur les galères de France (1680-1748)*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, 432 p. ; *Marseille au temps du Roi-Soleil. La ville, les galères, l'arsenal (1660-1715)*, Marseille, Jeanne Laffitte, 2007, p. 138-183.
82. EMMANUELLI (François-Xavier), *Vivre à Marseille sous l'Ancien Régime*, Paris, Perrin, 1999, p. 36. Sur la peste phocéenne de 1720-1722 qui a décimé le tiers de la population provençale, voir CARRIÈRE (Charles), COURDURIÉ (Marcel) et REBUFFAT (Ferréol), dir., *Marseille ville morte. La peste de 1720*. Marseille, Garçon, 1968, 356 p.
83. CARRIÈRE (Charles), *Négociants marseillais au XVIII[e] siècle. Contribution à l'étude des économies maritimes*, Marseille, Institut historique de Provence, deux volumes, 1973, 1 111 p.
84. BM Dijon, ms. 982, journal d'un voyage fait en Provence par un anonyme à la suite du journal de Jean-Baptiste Fleutelot, 1791, p. 216.
85. MOSZYŃSKI (August Fryderyk), *Journal de voyage*, tome 1, *La France (1784-1785)*, édition établie par Guillaume Calafat, Paris, Alain Baudry, 2010, p. 148.
86. AM Marseille, FF 183, criées et ordonnances de police, f° 68, sentence du 1[er] avril 1732.
87. MOSZYŃSKI (August Fryderyk), *Journal de voyage*, *op. cit.*, p. 158.

À l'inverse de Marseille la commerçante, Aix représente plutôt une ville aristocratique. Capitale de la Provence, elle concentre de nombreuses fonctions administratives. La cité abrite un Parlement ainsi qu'une Cour des Comptes, Aydes et Finances. Elle est siège de sénéchaussée, chef-lieu de viguerie et également métropole religieuse où trône un archevêque. Son statut de ville parlementaire influence sa structure sociale, dominée par de nombreuses familles d'officiers de robe. Une grande partie de la population vit de cette clientèle fortunée, prestigieuse et cultivée. Les parlementaires tiennent le haut du pavé et font bâtir de somptueux hôtels particuliers afin de montrer leur rang[88]. Passant par la Provence pour aller en Italie en 1739, le président de Brosses, arbitre du bon goût, décrit la cité aixoise comme « la plus jolie de France après Paris[89] ». La capitale provençale est surtout célèbre pour son magnifique Cours, aménagement urbain du Grand Siècle relevé et apprécié par tous les visiteurs. Le Cours constitue une véritable ligne de démarcation au sud de la ville, symbolisant la frontière avec le nouveau quartier Mazarin où loge l'élite aristocratique et parlementaire[90]. La façade brillante et les belles maisons cachent toutefois une stagnation certaine au XVIII^{e} siècle. Aix pâtit en effet de l'ascension économique de sa voisine marseillaise. Le comte Moszyński en témoigne assez sévèrement :

« Aix n'est plus ce qu'elle était autrefois, et si elle n'était la capitale de la Provence et le siège du Parlement, cette ville ne serait bientôt qu'une de la dernière classe. D'une part, la noblesse, qui y demeurait autrefois, a préféré la campagne. […] D'autre part, les fortunes brillantes que le commerce de Marseille fait faire aux marchands y ont attiré une quantité de bonnes familles bourgeoises d'Aix, de sorte que tout languit ici, qu'il n'y a nul commerce, et qu'on remarque parmi les habitants une sorte d'indigence qui fait contraste avec le nombre de belles maisons qu'on voit en parcourant la ville[91]. »

Cette stagnation économique va de pair avec une crise démographique. Décimée par la peste, la cité ne parvient pas à reconstituer entièrement sa population au cours du XVIII^{e} siècle, qui se retrouve en-deçà de son niveau du siècle précédent à la veille de la Révolution – environ 30 600 habitants en 1695, autour de 28 720 en 1763, guère plus en 1789[92]. Elle reste cependant la capitale culturelle de la province, et à ce titre recèle de nombreuses institutions musicales comme la cathédrale ou un Concert.

88. CUBELLS (Monique), *La Provence des Lumières. Les parlementaires d'Aix au XVIII^{e} siècle*, Paris, Maloine, 1984, 421 p.
89. BROSSES (Charles de), *Lettres d'Italie*, Plan de la Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1976 [1739-1740], tome 1, p. 24.
90. CASTALDO (Inès), *Le quartier Mazarin. Habiter noblement à Aix-en-Provence (XVII^{e}-XVIII^{e} siècles)*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2011, 326 p.
91. MOSZYŃSKI (August Fryderyk), *Journal de voyage*, *op. cit.*, p. 138-139.
92. CARRIÈRE (Jacqueline), *La population d'Aix-en-Provence à la fin du XVII^{e} siècle. Étude de démographie historique d'après le registre de capitation de 1695*, Aix-en-Provence, Publications des annales de la faculté des lettres, 1958, p. 33-34.

Après Aix et Marseille, Arles représente au début du XVIII[e] siècle la troisième ville la plus importante de Provence, démographiquement parlant, avec une population estimée à 20 000 habitants. Durement frappée par la peste qui fauche un tiers de ses habitants – entre 7 000 et 7 500 selon Odile Caylux –, la cité peine tout comme Aix à remonter la pente et finit par être dépassée par Toulon[93]. Arles connaît des épisodes récurrents d'épidémies de « fièvres » (malaria et paludisme) tout au long de la période du fait de sa localisation au milieu d'étangs et de marais à l'insalubrité mortelle[94]. Ainsi, en 1775, l'ecclésiastique Jean Chrisostome Frison, ancien sous-maître de musique d'Arles installé à Paris, ironise macabrement sur ces fièvres en affirmant que si la « maladie » continuait, « on pourroit mettre sur la porte de Marquanoue, ville à louer[95] ». Ancienne capitale des Gaules à l'époque romaine, Arles s'enorgueillit au XVIII[e] siècle d'un passé prestigieux matérialisé par des monuments antiques, notamment des arènes ainsi que des colonnes[96]. Ce prestige se décline également à travers l'un des plus vieux sièges archiépiscopaux de France, qui remonte au III[e] siècle avec la légende de saint Trophime, dont les diocèses suffragants sont Marseille et Toulon le long de la côte, Saint-Paul-Trois-Châteaux et Orange par-delà la province d'Avignon. Terre adjacente à l'instar de la cité phocéenne, Arles se trouve à la tête d'un immense terroir de 100 000 hectares – le plus vaste du royaume – qui englobe les marécages de la Camargue, les plaines alluviales fertiles de la rive gauche du Rhône ainsi que la plaine sèche et caillouteuse de la Crau. Arles tire sa richesse de ce terroir, avec lequel elle entretient des liens forts et qui est géré par une Église et une noblesse puissantes. Son équilibre économique s'avère cependant fragile, car tributaire de la qualité des récoltes[97]. L'approvisionnement de la ville en blé se révèle ainsi la première préoccupation des consuls de la communauté au milieu de la période, cela afin d'éviter des émeutes de subsistance – l'une d'entre elles, particulièrement marquante, éclate en 1752[98]. Cité agricole, Arles n'en demeure pas moins un port important. Implanté à la naissance du delta du Rhône, celui-ci occupe une position particulièrement favorable au point de rupture de charge entre navigation maritime et fluviale. Pêcheurs, matelots ou patrons de barque, un nombre non négligeable d'Arlésiens vivent du fleuve : les hommes travaillant sur l'eau représentent entre 600 et 700 personnes au XVIII[e] siècle,

93. BERTRAND (Régis), « La troisième puis quatrième ville provençale par sa population », in ROUQUETTE (Jean-Maurice), dir., *Arles. Histoire, territoires et cultures*, Paris, Imprimerie nationale, 2008, p. 471-474.
94. CAYLUX (Odile), *Arles et la peste de 1720-1721*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2009, p. 36-38.
95. BM Arles, ms. 379, correspondance de l'organiste Jean-Baptiste Vallière, p. 145, lettre du 3 janvier 1775. Les deux derniers mots sont soulignés par l'auteur.
96. Pour un panorama complet de l'histoire d'Arles, voir ROUQUETTE (Jean-Maurice), dir., *Arles. Histoire, territoires et cultures*, Paris, Imprimerie nationale, 2008, 1 297 p.
97. CAYLUX (Odile), *Arles et la peste de 1720-1721*, *op. cit.*, p. 17.
98. DURAND (Stéphane), « La vie politique arlésienne de la Fronde à la Révolution », in ROUQUETTE (Jean-Maurice), dir., *Arles...*, *op. cit.*, p. 516.

soit 12 % de la population[99]. Bâtie au bord du Rhône, la ville possède également un pont de bateaux qui enjambe le fleuve, admiré par le vitrier Jacques-Louis Ménétra et dénigré par le comte Moszyński, qui le juge mauvais[100]. Ce dernier est l'un des rares voyageurs à évoquer Arles : la cité camarguaise n'inspire en effet guère la verve des visiteurs de Provence, pour qui elle constitue un détour peu digne d'intérêt, à moins d'y passer pour rejoindre le Languedoc et Nîmes. Citons en guise d'autre exception Jean-Baptiste Fleutelot, fils d'un conseiller au Parlement de Bourgogne, qui décrit l'architecture arlésienne en 1719 et trouve la ville « très mal bastie[101] ». Malgré tous les avantages sus-cités, Arles ne joue pas de grand rôle politique ni économique en Provence au cours du XVIII[e] siècle. Elle y vit au contraire dans un relatif isolement géographique, seulement desservie par des routes de seconde classe – compensées en partie par l'importance de la voie d'eau.

Toulon clôture l'échantillon des villes de la Basse-Provence. Les eaux scintillent dans la baie du port tandis qu'au nord se dresse la haute silhouette du mont Faron. Ainsi construite entre mer et montagne, c'est pourtant vers la Méditerranée que se tourne résolument Toulon depuis le début des temps modernes. La ville occupe en effet une position stratégique sur le littoral, qui pousse Richelieu à y installer temporairement les galères en 1635. La vocation militaire de Toulon ne se dément pas par la suite. Fortifié par Vauban, qui le dote d'une darse entre 1679 et 1701, le port voit son sort étroitement lié à la Marine royale au XVIII[e] siècle. Les rapports entre les deux s'avèrent complexes et ambigus, à la fois symbiotiques et conflictuels[102]. La flotte de guerre et l'arsenal, puis le bagne à partir de 1748, font indubitablement vivre la cité mais l'empêchent de diversifier ses activités. De même, les grands officiers de marine donnent du lustre à Toulon mais éclipsent ses notabilités civiles[103]. Le port fourmille pendant les conflits mais sommeille en période de paix, particulièrement de 1713 à 1744. Avant cela, il subit des crises importantes : le siège par les troupes du duc de Savoie en 1707, les rigueurs glacées de l'hiver de 1709. Surtout, la peste de 1721 le touche durement, comme le reste de la Provence. D'approximativement 25 000 habitants en 1698, sa population dégringole à environ 13 000 personnes après l'épidémie, avant de remonter autour de 26 000 âmes à la veille de la Révolution[104]. Cette population concentre cinq fois plus de gens vivant

99. PAYN-ÉCHALIER (Patricia), *Les marins d'Arles à l'époque moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 65.
100. MÉNÉTRA (Jacques-Louis), *Journal de ma vie*, édité par Daniel Roche, Paris, Albin Michel, 1998 [1764], p. 100 ; MOSZYŃSKI (August Fryderyk), *Journal de voyage*, *op. cit.*, p. 124.
101. BM Dijon, ms. 982, journal d'un voyage fait en Provence par monsieur Jean-Baptiste Fleutelot, fils de monsieur Claude Fleutelot, conseiller au Parlement de Bourgogne, 1719, p. 149-156.
102. MARRAS (Jean-Charles), *Hommes d'ordre, sources de désordre. Conflits entre civils et militaires, l'exemple du port de Toulon (1715-1815)*, Montpellier, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Peschot, Université Paul-Valéry, 2011.
103. AGULHON (Maurice), dir., *Histoire de Toulon*, Toulouse, Privat, 1980, p. 8.
104. VERGÉ-FRANCESCHI (Michel), *Toulon, port royal (1481-1789)*, Paris, Tallandier, 2002, p. 265-266 ; VOVELLE (Michel), « Toulon », in SOBOUL (Albert), dir., *Dictionnaire historique de la Révolution française*, Paris, Presses universitaires de France, 2005 [1989], p. 1 040.

de l'arsenal et de la Marine que de journaliers et de paysans au moment du dénombrement dit d'Expilly en 1764. Ville de garnison, Toulon constitue aussi un grand port de guerre aristocratique : la proportion de chefs de famille nobles s'y monte à 9 %, contre 3 % à Aix et 1 % à Marseille[105]. Ces officiers de marine gentilshommes forment toutefois un ensemble exogène à la ville. Ils s'impliquent peu dans les affaires publiques, plus intéressés par leur carrière militaire. Le pouvoir municipal se trouve du même coup essentiellement entre les mains de la bourgeoisie[106]. Enfin, à l'image du reste du royaume de France, Toulon apparaît comme le théâtre de violents affrontements entre les Jésuites et les jansénistes à la suite de la bulle *Unigenitus* dans les années 1720. Cette lutte intestine atteint son paroxysme avec la fameuse affaire politico-religieuse Girard-Cadière, qui scandalise et passionne le pays entier jusqu'à Paris en 1730-1731, appelant à l'opinion publique et divisant la société toulonnaise[107].

Quittant Toulon et la mer par le nord-est, nous pénétrons dans les Préalpes, qui marquent le début de la Haute-Provence. Grasse et Vence, tous deux sièges d'évêchés, nous servent de focales pour examiner les musiciens de la Provence orientale. Bâtie sur une hauteur rocheuse calcaire, « bien peuplée » et « fort riche » selon l'abbé d'Expilly, Grasse présente un aspect extérieur particulièrement agréable à l'œil des voyageurs avec des jardins suspendus de plantes aromatiques. L'olivier domine les terres cultivables tandis que le pic blanc de la cathédrale et la tour de l'évêché coiffent l'ensemble urbain[108]. 11 604 personnes habitent Grasse et son terroir suivant un dénombrement de 1791 ; à peu près 6 000 âmes peuplent la ville même, le reste se dispersant dans des hameaux de la campagne environnante[109]. Le XVIII^{e} siècle constitue un moment de fort développement économique et social pour Grasse. La première partie de la période est cependant marquée par les conflits : les Austro-Sardes occupent la cité à deux reprises en 1707 et 1746-1747, ravageant le terroir et exigeant de lourdes contributions de guerre[110]. Malgré cela, Grasse connaît une prospérité certaine. Elle devient un pôle commercial, artisanal et industriel important avec le négoce d'huile d'olive, la fabrication de draps, la tannerie et des ateliers de savonnerie. En outre, des entreprises grassoises, souvent familiales, se spécialisent dans les échanges maritimes en achetant des parts des flottes de commerce marseillaises[111]. Surtout, la culture et la cueillette des nombreuses

105. VERGÉ-FRANCESCHI (Michel), *Toulon, port royal...*, *op. cit.*, p. 267.
106. VOVELLE (Michel), « Toulon », art. cité, p. 1 040.
107. VOVELLE (Michel) et CROOK (Malcolm), « Du temps de la peste à l'ère des Lumières », in AGULHON (Maurice), *Histoire de Toulon*, *op. cit.*, p. 137-139. Sur l'appel à l'opinion publique dans de grandes causes en tant que « tribunal de la nation » au XVIII^{e} siècle, voir MAZA (Sarah), *Vies privées, affaires publiques. Les causes célèbres de la France prérévolutionnaire*, traduit par Christophe Beslon et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Fayard, 1997, 384 p.
108. CARROT (Georges), *La garde nationale de Grasse (1789-1871). L'évolution d'une institution à travers l'histoire d'une ville de Provence*, Nice, thèse de doctorat sous la direction de Maurice Bordes, 1975, p. XXII-XXIII.
109. AD Alpes-Maritimes, L 576, état détaillé de la population de Grasse, 1791.
110. GONET (Paul), dir., *Histoire de Grasse et sa région*, Roanne, Horvath, 1984, p. 56-57.
111. *Idem*, p. 58-59.

fleurs de la campagne et de l'arrière-pays montagneux permettent l'expansion d'une activité aussi florissante que lucrative : la parfumerie. Cette activité relativement récente assure une reconversion à de nombreux tanneurs à la suite de deux crises consécutives du travail du cuir en 1765 et 1770[112]. Un noyau de vieilles familles aristocratiques cohabite sans heurts avec des lignées nouvellement anoblies par des achats d'offices parlementaires ainsi qu'avec une bourgeoisie fortunée. L'ensemble forme une trentaine de lignages, souvent plus ou moins liées, qui gouvernent la communauté[113].

Situé à une trentaine de kilomètres au nord-est de Grasse, Vence constitue un modeste bourg autour de 2 615 habitants au début de la Révolution[114]. La ville se trouve perchée sur un éperon calcaire entre les vallons de la Lubiane et du Malvan, surplombé par le col de Vence. Son petit évêché peut se vanter au XVIII^e siècle d'avoir connu à sa tête ses deux saints patrons, un pape et deux académiciens – saint Véran et saint Lambert, le futur Paul III, qui n'a d'ailleurs jamais siégé, ainsi qu'Antoine Godeau et Jean-Baptiste de Surian[115]. Seigneur du bourg, l'évêque partage sa juridiction sur la ville avec le baron, puis marquis de Vence depuis le XIII^e siècle. Ce dernier, membre de la très prestigieuse maison de Villeneuve, descend en droite lignée du connétable Romée et réside dans son château près des remparts. Il séjourne cependant la majeure partie du temps à Aix depuis le début du siècle des Lumières[116]. Le marquis n'entretient pas toujours de bonnes relations avec la communauté. Les consuls affrontent ainsi les Villeneuve dans des procès au sujet de l'exercice des droits de police depuis 1542, et ils ne manquent pas une occasion de marquer leur volonté de prééminence sur leur seigneur dans ce domaine au cours du XVIII^e siècle, ce qui donne lieu à des conflits larvés auxquels, comme nous le verrons par la suite, la musique sert parfois de prétexte[117]. Hormis l'évêque, les Villeneuve représentent l'unique lignage noble de Vence : les chanoines de la cathédrale ainsi que les édiles proviennent tous de familles bourgeoises[118]. En dehors d'eux, les travailleurs de la terre constituent l'immense majorité de la population vençoise avec 61 % des habitants en décembre 1790[119].

Adossé contre une montagne et entouré de collines abruptes, Digne se dresse au cœur de la Haute-Provence. La rivière de la Bléone sépare la petite ville en deux. De petits cours d'eau s'y

112. POLLET (Michelle), *Grasse à la veille de la Révolution. Étude démographique (1751-1789)*, Antibes, Démographie et comportements économico-politiques des peuples de l'Europe méridionale, 1979, p. 97.
113. CARROT (Georges), *La garde nationale de Grasse...*, *op. cit.*, p. XXV-XXVI ; GONET (Paul), dir., *Histoire de Grasse et sa région*, *op. cit.*, p. 60-61.
114. AD Alpes-Maritimes, L 574, recensement de la population du district de Grasse, tableau général des communes, an II.
115. HILDESHEIMER (Ernest), *Répertoire numérique des archives communales de Vence déposées aux archives départementales*, Cannes, imprimerie Ægitna, 1945, p. IV.
116. CASTELLAN (Georges), *Une cité provençale dans la Révolution. Chronique de la ville de Vence en 1790*, Paris, Flammarion, 1978, p. 21.
117. AD Alpes-Maritimes, E 006/150-151, archives déposées de Vence, EE 43-44, procès des consuls avec les seigneurs au sujet de l'exercice des droits de police, 1542-1776.
118. CASTELLAN (Georges), *Une cité provençale...*, *op. cit.*, p. 19-20.
119. *Idem*, p. 23.

jettent aux alentours du bourg, comme le torrent d'Eaux-Chaudes. Ce réseau hydrographique relativement dense fait la réputation du lieu. Digne est en effet connu pour ses eaux minérales et thermales – d'où son nom actuel, Digne-les-Bains. L'historien Charles François Bouche vante les mérites des eaux de Digne en 1785, qui possèdent selon lui des vertus « admirables contre les apoplexies, les maladies humorales, les suites de coups de feu, les rhumatismes, les sciatiques, etc[120]. » Une véritable panacée ! Bouche déplore toutefois la difficulté d'accès à la cité pour les malades faute de chemin praticable. Il dénonce également le manque d'entretien du bâtiment des bains par la municipalité et accuse cette dernière d'une mauvaise gestion de son patrimoine naturel[121]. Quoiqu'il en soit, Digne concentre environ 3 200 habitants en 1765[122]. Le bourg ne présente guère de commerce important, à l'exception d'un marché hebdomadaire local où se vendent du blé, des légumes et quelques fruits tels que des pommes, des poires ou des prunes tous les samedis. Quatre foires par an permettent en outre aux Dignois d'acheter des toiles, des cuirs, des quincailleries et d'autres marchandises de bijoutiers ou de colporteurs provenant des environs[123]. À l'exception des eaux minérales, Digne n'abrite pas non plus de curiosités, à tel point que l'une des seules citées par un mémoire de 1747 sur la situation de la ville sont les gros serpents nichés dans les rochers au-dessus des bains – probablement des couleuvres[124]. De même, bien que siège de viguerie, de sénéchaussée et d'évêché, le bourg exerce un rayonnement limité du fait de son isolement dans les montagnes.

Si Digne se trouve en marge des grands axes de circulation, Sisteron connaît une situation différente. Elle occupe une position stratégique aux confins du Dauphiné. « Porte de la Provence », elle possède le seul pont permettant de franchir la Durance sur des lieux ; il n'en existe aucun autre en aval du sien[125]. En outre, une citadelle verrouille l'accès de la route des Alpes vers la Méditerranée sur un éperon pierreux en face des strates verticales de l'imposant rocher de la Baume. Cette citadelle abrite une garnison et sert parfois de prison politique : le prince polonais Jean Casimir Wasa y est enfermé sur ordre de Richelieu en 1639. La population de Sisteron se monte à 3 265 âmes lors du dénombrement d'Expilly[126]. La cathédrale Notre-Dame des Pommiers présente comme particularité originale de partager la direction de son évêché avec le chapitre de l'église Notre-Dame du Bourguet de Forcalquier depuis 1408. L'origine de cet évêché bicéphale remonte au

120. BOUCHE (Charles François), *Essai sur l'histoire de la Provence, suivi d'une notice des Provençaux célèbres*, Marseille, chez Jean Mossy, tome 1, 1785, p. 22.
121. *Idem*, p. 23.
122. BARATIER (Édouard), DUBY (Georges) et HILDESHEIMER (Ernest), dir., *Atlas historique. Provence, Comtat Venaissin, principauté de Monaco, principauté d'Orange, comté de Nice*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 173.
123. AM Digne-les-Bains, CC 26, mémoire sur la situation de la ville, 25 septembre 1749, articles 38, 40 et 57.
124. *Idem*, article 58.
125. BARATIER (Édouard), DUBY (Georges) et HILDESHEIMER (Ernest), dir., *Atlas historique...*, *op. cit.*, p. 56.
126. *Idem*, p. 201.

XI[e] siècle, lorsque l'évêque Géraud Chabrier, élu au concile d'Avignon de 1060, se voit refuser l'entrée de la ville par les chanoines de Sisteron. Il installe alors son siège à Forcalquier, dont il élève la collégiale Saint-Mary au rang de concathédrale en 1066[127]. Ancienne capitale du comté éponyme, Forcalquier est un chef-lieu de viguerie et de sénéchaussée d'environ 2 500 habitants au XVIII[e] siècle[128]. Il s'agit d'un bourg relativement ordinaire[129].

La Haute-Provence se prolonge à l'ouest de Forcalquier dans le pays d'Apt, qui en constitue sa marche occidentale. Ce dernier s'étend dans un bassin naturel à l'intérieur duquel coule le Calavon. Son paysage alterne entre plaines et collines d'ocre, vallons et hautes terres[130]. Il englobe quelques vingt-trois villages sur lesquels s'exerce l'influence de sa capitale Apt. Tout comme à Arles, la synergie entre la cité et son pays se révèle importante[131]. Blottie dans la vallée du Calavon entre le massif du Luberon et les monts de Vaucluse, Apt renvoie l'image d'une petite ville plutôt pauvre de 4 972 habitants en 1765[132]. Lors des hivers rigoureux, le froid et la neige conjugués interrompent fréquemment le travail et peuvent plonger la population dans une « misère publique ». Le chapitre de la cathédrale Sainte-Anne remplit alors son devoir de charité chrétienne en distribuant des aumônes[133]. À l'instar de nombreuses autres communautés provençales, Apt est touchée par la peste en 1720. Elle perd environ 250 personnes, soit 5 % de sa population, nombre relativement faible comparativement aux grandes villes[134]. Sans surprise, la ville concentre une majorité d'habitants exerçant un métier agricole. Les ménagers, les journaliers et les laboureurs représentent un peu plus de la moitié des Aptésiens suivant la capitation de 1774, soit 52,5 %[135]. Le reste se répartit entre ecclésiastiques, nobles, officiers royaux, professions de justice et de santé, bourgeois, négociants, marchands, artisans, détaillants, ouvriers et « indigents notoires ».

La Provence présente au XVIII[e] siècle des profils territoriaux contrastés, depuis l'immense cité commerçante cosmopolite grouillante de vie jusqu'au calme petit village rural perché dans la montagne, en passant par le port de guerre fleuron de la Marine, la brillante bien que stagnante capitale parlementaire et la ville fluviale nourrie de son terroir. Cabossé, bosselé, morcelé, le relief

127. Sur cette question d'évêché bicéphale, situation unique dans l'Église catholique romaine, voir DIDIER (Noël), *Les églises de Sisteron et de Forcalquier du XI[e] siècle à la Révolution. Le problème de la « concathédralité »*, Paris, Dalloz, 1954, 240 p.
128. BARATIER (Édouard), DUBY (Georges) et HILDESHEIMER (Ernest), dir., *Atlas historique...*, *op. cit.*, p. 175.
129. Sur l'histoire de Forcalquier, voir BERNARD (Cyprien), *Essai historique sur la ville de Forcalquier*, Forcalquier, P. Bernard, 1905, 374 p.
130. SERVEL (Alain), *Histoire de la notabilité en pays d'Apt aux XVI[e] et XVII[e] siècles. Les mécanismes d'ascension sociale*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 41.
131. AUDISIO (Gabriel), *Une ville au sortir du Moyen Âge : Apt-en-Provence (1460-1560)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 59-60.
132. BARATIER (Édouard), DUBY (Georges) et HILDESHEIMER (Ernest), dir., *Atlas historique...*, *op. cit.*, p. 160.
133. AD Vaucluse, 2 G 52, conclusions capitulaires du chapitre cathédral d'Apt, 13 janvier 1766.
134. BRUNI (René), *Le pays d'Apt malade de la peste*, Aix-en-Provence, Édisud, 1980, p. 63-65.
135. SIMONI (Pierre), « La société aptésienne au XIX[e] siècle », in *Le pays d'Apt, ville et villages. Histoire, société et économie du Moyen Âge à nos jours*, ouvrage collectif, Apt, Archipal, 2001, p. 160-161.

provençal se révèle tout aussi pluriel, partagé entre les marécages de la Camargue, les plaines caillouteuses du bas pays, les monts des Préalpes et les vallées fertiles. Le corpus de communautés retenu pour notre étude tente de prendre en compte cette diversité afin de restituer le mieux possible la totalité des paysages dans lesquels travaillent les musiciens provençaux dans le dernier siècle de l'Ancien Régime. À la frontière nord-ouest de la Provence se trouve un autre ensemble territorial qui ne se rattache pas à l'autorité du roi de France mais qui fait partie intégrante de notre zone de recherche : les États pontificaux transalpins, constitués d'Avignon et du Comtat Venaissin.

Les États enclavés de l'Église

Enclavés dans le royaume des Bourbons, la ville-État d'Avignon et le Comtat Venaissin appartiennent au Saint-Siège depuis le début du XIV^e^ siècle. Pourquoi s'intéresser à ces petites entités politiques sous domination étrangère alors, qu'après tout, elles ne sont incorporées définitivement à la Couronne de France qu'en 1791 ? Parce qu'au XVIII^e^ siècle, elles se rapprochent par bien des aspects de la Provence, à tel point que leurs descriptions sont pleinement fondues sous la plume des voyageurs. Le comte Moszyński note par exemple dans sa relation qu'il ne remarque guère de différences entre Avignon et la France en ce qui concerne les mœurs et coutumes[136]. Une étude comparative des musiciens des États enclavés de l'Église et de la Provence paraît ainsi envisageable, d'autant plus justifiée que ces espaces partagent la même communauté de langue et entretiennent un dense courant d'échanges et de circulations.

Le Saint-Siège voit huit souverains pontifes se succéder sur le trône de saint Pierre au cours du XVIII^e^ siècle. La papauté connaît des difficultés certaines durant cette période. De plus en plus contesté, son pouvoir temporel s'effrite et elle ne peut empêcher des violations de son territoire à partir de la guerre de Succession d'Espagne. De même, son rôle diplomatique décline fortement, à un point tel qu'elle subit désormais les relations internationales comme un État de second rang – aucun légat pontifical n'est admis aux tables de négociation d'Utrecht et de Rastatt[137]. Elle essuie également diverses critiques virulentes concernant sa prétention à l'universalisme, notamment de la part des monarchies catholiques qui entendent contrôler leurs Églises nationales, surtout en France avec le gallicanisme[138]. À cela s'ajoute la critique portée par les jansénistes de la prééminence du Saint-Siège en matière d'autorité doctrinale, qui aboutit à une crise grave en multipliant des arguments antiromains. En condamnant le jansénisme en 1713, la bulle *Unigenitus* éloigne les élites

136. MOSZYŃSKI (August Fryderyk), *Journal de voyage*, *op. cit.*, p. 73.
137. ROGIER (Ludovicus Jacobus), *Nouvelle histoire de l'Église*, tome 4, *Siècle des Lumières, révolutions, restaurations*, traduit par François Van Groenendael, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 59.
138. CHALINE (Olivier), « Tous contre le pape ? (1680-1798) », in HILAIRE (Yves-Marie), dir., *Histoire de la papauté. 2000 ans de mission et de tribulations*, Paris, Tallandier, 1996, p. 358.

françaises du catholicisme tridentin en soudant ses opposants, tandis qu'elle conduit l'Église des Provinces-Unies jusqu'au schisme[139]. Les pouvoirs de la papauté se trouvent également attaqués dans le Saint-Empire romain germanique sous le règne de Joseph II (1780-1790), pour qui l'intérêt de l'État prime sur celui de l'Église. Ce contrôle spirituel, appelé joséphisme, s'apparente au jansénisme et au gallicanisme[140]. Le Saint-Siège doit aussi compter avec les philosophes des Lumières, qui diffusent pour certains des idées antichrétiennes et parfois athées, remettant en cause le poids des dogmes et le christianisme en général. Enfin, ses défenseurs les plus fidèles, les Jésuites, sont partout contestés et dénoncés comme agents étrangers. Expulsés de plus en plus de pays européens à partir de la seconde moitié du XVIII^{e} siècle, ils assistent finalement à la suppression de leur compagnie en 1774 par Clément XIV, bien malgré lui ; trop affaiblie, la papauté ne peut résister à la pression des puissances civiles[141]. En somme, le dernier siècle de l'Ancien Régime ne s'avère pas une période de tout repos pour Rome.

Les vicissitudes de la papauté rejaillissent sur ses territoires outre-alpins d'Avignon et du Comtat Venaissin. Ces derniers représentent en effet un gage dans les négociations diplomatiques entre les clefs et les lys. Le roi de France n'hésite pas à les occuper et à les annexer en période de tensions avec le souverain pontife, ce qui se produit à trois reprises au cours des temps modernes, en 1663-1664, en 1688-1689 et de 1768 à 1774. Le troisième rattachement à la Couronne, que certains contemporains ont cru définitif, intervient dans le contexte de la lutte des cours européennes avec le pape sur la question de la suppression des Jésuites[142]. Avant cela, les enclaves subissent les contrecoups des aléas des relations de la papauté avec la France pendant toute la première moitié du XVIII^{e} siècle. La souveraineté sur le Rhône et la Durance suscitent de multiples procès – le Saint-Siège souhaite le partage des fleuves au milieu de leur lit alors que les lys revendiquent leurs droits sur la totalité des cours d'eau –, qui aboutissent à une victoire française en 1726 ; la royauté contrôle désormais les bacs et les péages sur le Rhône[143]. De même, les fermiers généraux et les négociants français se liguent pour faire pression sur l'économie des États pontificaux, qu'ils perçoivent comme une menace. La situation juridique de terre étrangère des enclaves favorise en effet la contrebande et la fraude. L'emprise fiscale du royaume, débutée en

139. *Idem*, p. 350.
140. BRULEY (Yves), *Histoire de la papauté. Rome et le monde depuis deux mille ans*, Paris, Perrin, 2011, p. 143.
141. *Idem*, p. 144-145.
142. Sur les annexions temporaires d'Avignon par les Bourbons, voir ROUCHON (Olivier), « Entre le roi et le pape : les réunions d'Avignon au royaume de France (XVII^{e}-XVIII^{e} siècles) », in BERLIOZ (Jacques) et PONCET (Olivier), *Se donner à la France ? Les rattachements pacifiques de territoires à la France (XIV^{e}-XIX^{e} siècle*), Paris, École nationale des chartes, 2013, p. 55-81.
143. À ce sujet, voir FOURNIER (Patrick), « Les procès du Rhône et de la Durance : une expression des problèmes de frontière et de souveraineté entre la France et les enclaves pontificales d'Avignon et du Comtat Venaissin (XV^{e}-XVIII^{e} siècles) », in DELSALLE (Paul) et FERRER (André), dir., *Les enclaves territoriales aux Temps Modernes (XVI^{e}-XVIII^{e} siècles)*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2000, p. 347-374.

1687 par des tarifs douaniers sur les produits pénétrant en France, s'accentue en un véritable blocus économique dans les années 1720. Elle aboutit à un concordat signé en 1734, qui interdit aux Avignonnais et aux Comtadins la culture du tabac et la fabrication de toiles peintes ou indiennes en échange d'une indemnité annuelle de 230 000 livres et d'un assouplissement des droits sur les soieries et du prix du sel ; une catastrophe pour les enclaves. D'autres concordats ultérieurs imposés sur les poudres et salpêtres, les cartes à jouer (1756) et l'imprimerie (1785) confirment la suprématie économique de la France sur les possessions du Saint-Siège, qui ne peuvent guère riposter et dépendent entièrement de leur puissant voisin[144].

Les lys semblent effectivement plus peser que les clefs sur Avignon et le Comtat Venaissin au XVIII[e] siècle. Le pape ne perçoit aucun impôt direct ni taxe indirecte sur ses sujets d'outre-monts, à l'exception de quelques péages, droits de chancelleries ou redevances féodales. Sa domination apparaît relativement légère[145]. Au contraire, l'influence française se ressent dans tous les domaines, que ce soit la culture, la langue, l'écriture ou encore l'architecture. Cette influence se renforce par le fait que les habitants des enclaves disposent depuis le XVI[e] siècle d'un privilège de regnicolité, qui leur permet d'être pratiquement considérés comme des sujets de France. Il leur confère en quelque sorte une double naturalité, tandis que le royaume exerce plus ou moins un protectorat sur les États pontificaux du bord du Rhône[146]. En outre, les Avignonnais et les Comtadins manifestent un attachement sincère à la Couronne de France, s'associant à la joie de Versailles à chaque événement heureux, comme une naissance royale ou un sacre. Il n'y a finalement d'italien que le gouvernement[147]. Il ne faut pourtant pas s'y tromper. Malgré les apparences, le souverain légitime d'Avignon et du Comtat Venaissin demeure bel et bien le pape, auquel les habitants se montrent aussi attachés qu'au roi de France.

La présence de l'autorité pontificale dans ses enclaves transalpines s'incarne dans la personne du vice-légat, qui réside à Avignon dans le palais des papes. Gouverneur de la ville-État, il se trouve depuis 1693 sous la tutelle romaine de la Sacrée Congrégation d'Avignon, assemblée de cardinaux qui examine et tranche les questions concernant les relations de la papauté avec la France sur ses possessions outre-monts, nomme aux charges administratives et bénéfices ecclésiastiques majeurs, et s'occupe des appels à Rome des causes civiles et criminelles. À ce titre, le vice-légat relève directement du secrétaire d'État au Saint-Siège, ministre le plus proche du souverain pontife,

144. THOMAS (Bernard), sous la direction de Michel HAYEZ et Christine MARTELLA, *Répertoire numérique détaillé de la série A des archives départementales de Vaucluse. Légation d'Avignon (XVI[e]-XVIII[e] siècles)*, Avignon, département de Vaucluse, 2004, p. 31-32.
145. MOULINAS (René), *Les massacres de la Glacière. Enquête sur un crime impuni*, *Avignon 16-17 octobre 1791*, Aix-en-Provence, Édisud, 2003, p. 10.
146. FERRIÈRES (Madeleine), « "Au cœur du royaume" : Avignonnais et Comtadins », in DELSALLE (Paul) et FERRER (André), dir., *Les enclaves territoriales...*, *op. cit.*, p. 43.
147. MOULINAS (René), *Histoire de la révolution d'Avignon*, Avignon, Aubanel, 1986, p. 15.

qui possède le titre de préfet de la Congrégation[148]. Bien qu'en théorie le gouvernement du Comtat Venaissin repose entre les mains du recteur installé dans sa capitale Carpentras – les deux territoires vivent sous la bannière d'un même souverain mais ne se confondent nullement, chacun constituant une entité distincte et ayant son administration propre –, dans les faits, le vice-légat a au XVIII[e] siècle définitivement pris le pas sur ce dernier et représente Rome dans les deux enclaves[149].

Outre le vice-légat, qui représente la plus haute autorité politique mais n'exerce généralement pas directement son pouvoir sur ses sujets, Avignon est dirigée par un conseil municipal de 48 membres, qui élisent chaque 23 juin trois consuls et un assesseur, organes exécutifs de la communauté. La cité pontificale comporte également un viguier, qui n'est plus au XVIII[e] siècle qu'un personnage honorifique désigné par le pape parmi les grandes familles notables, et dont les fonctions se bornent à convoquer et présider le conseil de ville sans même participer à ses délibérations. Le tribunal de la cour de Saint-Pierre, qui traite des affaires ordinaires, rend bien en théorie la justice au nom du viguier, mais lui-même ne s'en mêle jamais directement et les appels vont aux tribunaux supérieurs[150]. En ce qui concerne les activités économiques, Avignon se situe à un carrefour commercial important à la croisée du Rhône et de la Durance. Après des difficultés au milieu du siècle, le travail de la soie fait vivre près d'un habitant sur trois en 1786[151].

Les États enclavés de l'Église comptent environ 150 000 âmes en leur sein au début du XVIII[e] siècle, répartis entre 25 000 dans le comté d'Avignon – comprenant la cité même, Le Pontet, Morières ainsi que Montfavet – et 125 000 dans le Comtat Venaissin[152]. Région d'environ huit cents kilomètres carrés, le Comtat Venaissin se trouve borné à l'ouest par le Languedoc, au nord par le Dauphiné, à l'est et au sud par la Provence. Le Rhône, la Durance et le mont Ventoux forment ses frontières naturelles, tandis que la principauté d'Orange et la terre de Mondragon constituent deux îlots indépendants à l'intérieur de son territoire[153]. Le Comtat possède également trois enclaves : une au sud-est en Provence (Bonnieux), deux dans le Dauphiné au septentrion (Valréas et les villages voisins, Bollène)[154].

À l'instar de la Provence, l'étendue du Comtat Venaissin pousse à effectuer des choix parmi ses communautés pour en étudier les musiciens. Quatre d'entre elles retiennent notre attention pour

148. THOMAS (Bernard), *Répertoire numérique détaillé...*, *op. cit.*, p. 27.
149. FOURNIER (Patrick), « Carpentras au XVIII[e] siècle, une capitale ? », in *Études vauclusiennes*, n°L, Avignon, juillet-décembre 1993, p. 5. Sur le recteur du Comtat Venaissin, voir BENTIN-FÉRAUD (Sophie), « Le recteur du Comtat, mise au point sur un poste en déclin », in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, neuvième série, tome VIII, années 2011-2012, 2017, p. 97-106.
150. MOULINAS (René), *Histoire de la révolution d'Avignon*, *op. cit.*, p. 18.
151. MOULINAS (René), *Les massacres de la Glacière...*, *op. cit.*, p. 9.
152. DUBLED (Henri), *Histoire du Comtat Venaissin*, Carpentras, C.R.E.D.E.L, 1981, p. 139.
153. MOULIERAC-LAMOUREUX (Rose-Léone), *Le Comtat Venaissin pontifical. Contribution à une histoire des institutions (1229-1791)*, Montpellier, thèse de doctorat de droit sous la direction de Michel Lacave, 1976, p. 1-2.
154. Sur ces enclaves, voir BENTIN (Sophie), *Les enclaves du Haut Comtat à l'époque moderne (1560-1791)*, Aix-en-Provence, thèse de doctorat sous la direction de Madeleine Ferrières, Université de Provence, 2007, 870 p.

notre travail : Carpentras, Cavaillon, Vaison ainsi que l'Isle. Le choix des trois premières se justifie par le fait qu'il s'agit de sièges d'évêchés, tandis que le poids démographique de la dernière – qui la classe seconde ville la plus importante du Comtat – motive la décision de l'inclure au corpus.

Carpentras constitue indéniablement la cité la plus importante de l'enclave. La capitale du Comtat acquiert ce statut le 12 avril 1320, à la suite d'une bulle du pape Jean XXII qui transfère le siège du gouvernement de la province de Pernes à Carpentras[155]. Possédant un peu moins de 7 000 habitants en 1709, la ville atteint 9 894 âmes en 1793[156]. Carpentras abrite en son sein le tribunal suprême de la rectorie et accueille l'Assemblée générale des communautés du Comtat, ayant ainsi la connaissance des grandes questions concernant l'enclave. En plus de ces rôles politique et judiciaire, la ville fait également figure de carrefour économique grâce à sa fonction de grand marché régional, notamment par la tenue des foires de la Saint-Mathieu et de la Saint-Siffrein – respectivement le 27 septembre et à partir du 27 novembre pendant huit jours[157].

Principale cité de la province, Carpentras ne dispose cependant pas d'activités ou de services qui lui permettraient de dominer sans partage le Comtat Venaissin. L'Isle et Cavaillon, par exemple, ont ainsi pu créer leur propre zone d'influence au sud de l'enclave grâce à la présence d'un hôpital, d'un mont-de-piété, ainsi que d'un monde de l'artisanat et de l'échoppe diversifié[158]. L'Isle, qui devient par la suite l'Isle-sur-la-Sorgue en 1890 – nous utiliserons l'appellation ancienne dans ce travail –, contient environ 5 600 habitants à la fin du XVIII^{e} siècle[159]. Il s'agit de l'une des trois judicatures du Comtat depuis 1335 – avec Carpentras et Valréas –, abritant à ce titre un Juge Majeur qui préside les assemblées du conseil des habitants[160]. Fondant depuis le XVI^{e} siècle sa fortune sur des activités industrielles orientées vers le textile grâce au réseau aquatique des Sorgues, l'Isle constitue la deuxième cité la plus importante de la province malgré l'absence d'évêque[161]. L'agronome Arthur Young en admire l'irrigation, qu'il juge « superbe », et qu'il met en contraste avec la ville en elle-même, « laide, misérable, entourée d'étroites murailles, chaude, puante[162] ».

155. BAILLY (Robert), article « Carpentras » in *Dictionnaire des communes de Vaucluse*, Avignon, Barthélémy, 1985, p. 131.
156. DUBLED (Henri), *Carpentras, capitale du Comtat-Venaissin*, Paris, Jeanne Laffitte, 1975, p. 103 ; BM Carpentras, ms. 1734, recueil de pièces concernant la ville de Carpentras, f° 579, état de la population de Carpentras en 1793.
157. FOURNIER (Patrick), « Carpentras au XVIII^{e} siècle, une capitale ? », art. cité, p. 1-6.
158. *Idem*, p. 1.
159. SICARD (Roland), *Paroisses et communes de France. Dictionnaire d'histoire administrative et démographique. Vaucluse*, Paris, éditions du CNRS, 1987, p. 51 ; CHATENOUD (Bérengère), *Vivre noblement en Comtat Venaissin à la fin du XVIII^{e} siècle : La famille Barthelier à L'Isle*, Aix-en-Provence, mémoire de master sous la direction de Gilbert Buti, Université de Provence, 2003, p. 3.
160. CLAP (Sylvestre), *L'Isle-sur-la-Sorgue*, Marguerittes, Équinoxe, 1993, p. 11 ; MOULIERAC-LAMOUREUX (Rose-Léone), *Le Comtat Venaissin pontifical...*, *op. cit.*, p. 266.
161. MEYER (Frédéric), *Un chanoine de Cavaillon au Grand Siècle. Le livre de raison de Jean-Gaspard de Grasse (1664-1684)*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 2002, p. LII.
162. YOUNG (Arthur), *Voyages en France en 1787, 1788 et 1789*, tome 1, traduit par Henri Sée, Paris, Armand Colin, 1931 [1792], p. 411.

Deux consuls représentent classiquement les diverses classes de la société locale l'isloise. Les nobles forment la première catégorie, les bourgeois la seconde. Les artisans n'obtiennent la création d'une troisième main et la nomination d'un nouveau consul pour défendre leurs intérêts qu'après d'âpres luttes en 1778[163].

Si l'Isle se spécialise dans le textile, Cavaillon est plutôt à la tête d'un riche espace agricole[164]. Ses petits artisans et ses laboureurs doivent également batailler pour entrer au conseil municipal ; ils ne triomphent qu'en 1787. Le conseil se voit de plus contraint de composer avec le vice-légat, et la majorité de ses décisions sont soumises à l'accord de ce dernier. La vice-légation intervient fréquemment dans la vie de la communauté, notamment par son représentant direct, l'évêque. Celui-ci, co-seigneur de la ville avec la Chambre apostolique, se montre omniprésent aussi bien dans le domaine religieux que politique, intercédant auprès du vice-légat en faveur de Cavaillon et maintenant une certaine autorité sur le conseil de ville. L'évêque délègue son pouvoir à un viguier nommé par la vice-légation. L'importance du petit évêché cavaillonnais au XVIII[e] siècle se ressent à travers ses cloîtres et sa cathédrale romane[165]. Cavaillon compte un peu moins de 3 000 âmes en 1722, 5 193 habitants en 1793, enregistrant une augmentation à l'instar des autres communes comtadines[166].

Vaison, qui prend l'appellation de Vaison-la-Romaine en 1924 – ici aussi, nous emploierons l'ancienne dénomination –, constitue un évêché dès le IV[e] siècle[167]. Bâti au bord de l'Ouvèze et entouré de sept collines verdoyantes, ce petit bourg de 1 465 habitants en 1701 passe à 2 284 âmes en 1790, avant de retomber à 1 680 en 1793 du fait des événements révolutionnaires[168]. La communauté vaisonnaise semble très pauvre, à un point tel que l'évêque lui cède la banalité des fours au XVIII[e] siècle afin de l'aider à renflouer ses finances[169].

Que ce soit la Provence ou les États enclavés de l'Église, tous ces territoires renvoient une image stéréotypée particulière au reste du royaume de France au XVIII[e] siècle. Une certaine réputation y est attachée, dont nous allons à présent examiner les caractéristiques.

163. CLAP (Sylvestre), *L'Isle-sur-la-Sorgue*, *op. cit.*, p. 11.
164. MEYER (Frédéric), *Un chanoine de Cavaillon au Grand Siècle...*, *op. cit.*, p. LII.
165. NADAUD (Anne-Lise), *Aménager, orner, embellir Cavaillon au XVIII[e] siècle*, mémoire de master sous la direction de Françoise Moreil, Avignon, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2000, p. 17-18 ; MEYER (Frédéric), *Un chanoine de Cavaillon au Grand Siècle...*, *op. cit.*, p. LXXII ; JAU (Guy), *Cavaillon. Pages d'histoire*, chez l'auteur, diffusion Edisud, 1990, p. 242.
166. NADAUD (Anne-Lise), *Aménager, orner, embellir Cavaillon au XVIII[e] siècle*, *op. cit.*, p. 10 ; SICARD (Roland), *Paroisses et communes de France*, *op. cit.*, p. 120.
167. SICARD (Roland), *Paroisses et communes de France...*, *op. cit.*, p. 51 ; BAILLY (Robert), article « Vaison-la-Romaine » in *Dictionnaire des communes de Vaucluse*, *op. cit.*, p. 437.
168. SICARD (Roland), *Paroisses et communes de France...*, *op. cit.*, p. 245.
169. BEZIN (Christine), *Vaison-la-Romaine, une longue histoire...*, dessins de Jean Marcellin, Ingersheim, S.A.E.P, 1992, p. 103.

Les particularismes d'une région nourrissent fréquemment une image singulière qui la fait en partie se distinguer de ses voisins. Ces particularismes finissent souvent par se figer dans l'imaginaire des observateurs extérieurs et deviennent des stéréotypes, véritables constructions intellectuelles visant à constituer des modèles de classification tous faits afin de comprendre le monde à travers le prisme de schémas connus et rassurants. Il s'agit d'un véritable processus et outil de régulation entre les groupes culturels, nationaux et sociaux qui les produisent[170]. L'époque moderne développe ainsi de nombreuses images sociales stéréotypées, notamment par le biais des almanachs, des guides et de la littérature de voyage. Elle se montre particulièrement friande des descriptions de mœurs et de tempéraments des peuples, avide de classer, catégoriser, hiérarchiser.

La Provence et les États enclavés de l'Église n'échappent pas à ces visions stéréotypées. Couramment confondus ensemble, ils cristallisent un certain nombre de représentations convenues et non dénuées de fantasme dans l'esprit de ses visiteurs. Les récits des voyageurs représentent à ce titre un terrain d'observation privilégié pour analyser les images renvoyée par les territoires de notre étude au XVIII^{e} siècle[171]. Certaines d'entre elles s'avèrent relativement surprenantes ; ainsi, pour Charles de Brosses, la Provence se reconnaît aux citrons qui emplissent les marchés à six sous la douzaine[172] ! Chez Arthur Young, Avignon évoque immanquablement le Moyen Âge avec l'ancienne résidence des papes et les poèmes de Pétrarque[173]. Les amours littéraires du poète italien et de Laure font par ailleurs la renommée du Comtat Venaissin. Tous les étrangers se rendent par curiosité à Fontaine-de-Vaucluse, où a séjourné Pétrarque, pour admirer « la reine de toutes les fontaines ». Certains y imaginent même une grotte remplie de druides et de nymphes où le poète et sa muse auraient consommé leur union[174].

Le stéréotype le plus répandu attaché à la Provence et aux États pontificaux est cependant la gaieté supposée de leurs habitants. Cette gaieté se trouve associée à l'idée d'un « caractère méridional » vif qui se serait développé au contact du climat chaud de ces provinces. L'humeur gaie, enjouée, gracieuse et alerte constitue pour le jeune Fleutelot « le naturel du pays[175] ». La gaieté

170. GRAUDIÈRE (Marcel), « Introduction. La notion de stéréotype », in GRANDIÈRE (Marcel) et MOLIN (Michel), dir., *Le stéréotype, outil de régulations sociales*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 8-10.
171. BERTRAND (Gilles), dir., *La culture du voyage. Pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du XX^{e} siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, 296 p. ; VENAYRE (Sylvain), *Panorama du voyage (1780-1920). Mots, figures, pratiques*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, 652 p.
172. BROSSES (Charles de), *Lettres d'Italie*, *op. cit.*, p. 10.
173. YOUNG (Arthur), *Voyages en France...*, *op. cit.*, p. 408-409.
174. BM Dijon, ms. 7414, *Voyage de Languedoc et de Provence fait en 1710 par messieurs Lefranc, le marquis de Mirabeau, et l'abbé de Monville, chanoine de Montauban*, La Haye, 1745.
175. BM Dijon, ms. 982, journal d'un voyage fait en Provence par monsieur Jean-Baptiste Fleutelot, fils de monsieur Claude Fleutelot, conseiller au Parlement de Bourgogne, 1719, p. 137.

va de pair avec un tempérament festif particulièrement marqué qui attire l'attention de tous les voyageurs. La Provence se caractériserait ainsi avant tout par la fête[176]. De fait, les fêtes et les danses sont systématiquement relevées par les visiteurs, notamment la farandole du peuple au son du galoubet et au bruit du tambourin. « On peut dire que la farandole est une danse propre à la Provence », estime ainsi une relation avignonnaise de 1775[177]. Autre exemple, des petits garçons « dansent à la provençale » devant le président de Brosses à Cuers, près de Toulon, en 1739[178]. De même, Fleutelot affirme deux décennies plus tôt que les danses ordinaires du menu peuple sont exécutées avec tant de légèreté, d'aisance et de naturel dans la cadence « qu'on prendrait ces danseurs et danseuses plutôt pour des maîtres et gens exercés en l'art [plutôt que] pour des personnes du commun et sans écoles », assimilant du même coup les Provençaux à un peuple danseur[179]. Le musicologue anglais Charles Burney, pourtant peu amateur de musique française en général, apprécie les chants des paysans provençaux lors de son passage dans les campagnes de la région en 1770[180]. Enfin, le négociant marseillais Pierre Augustin Guys observe avec curiosité sautiller le peuple de sa ville sur des airs de flageolets et de tambourins en 1786[181]. Les relations de voyage se montrent unanimes sur cette gaieté méridionale. Les préjugés concernant le caractère joyeux et festif des habitants sont si profondément ancrés dans la conscience collective des voyageurs que ces derniers se révèlent déçus lorsqu'ils constatent que cette image ne correspond pas toujours à la réalité. Ne trouvant pas le pays aussi chaud et beau qu'il s'y attendait, Charles de Brosses qualifie ainsi la Provence de « gueuse parfumée[182] ». De même, le comte Moszyński ne cache pas son désappointement en 1784 :

« En général, je n'ai rien vu de si turbulent que les Provençaux, et d'aussi enclin au crime […]. Je m'étais figuré le Provençal gai, il est querelleur, tapageur, il s'égorge dans les rues et le théâtre a été depuis quinze ans deux fois celui d'une boucherie à Marseille. Je m'étais figuré le pays beau : il est pierreux, les arbres y sont tordus, on manque de pâturage, le terrain est aride, on manque de tout pour chasser, on n'y voit ni beaux bœufs, ni belle volaille, et il n'est fertile qu'en huiles, vins, et poissons[183]. »

176. VOVELLE (Michel), *Les métamorphoses de la fête en Provence de 1750 à 1820*, Paris, Aubier/Flammarion, 1976, p. 29.
177. *Rélation des fêtes données par la ville d'Avignon, Les 7, 8, 9 et 10 mai 1775, pour l'exaltation de notre s. pere le pape Pie VI*, Avignon, chez Joseph Blery, 1775, p. 9.
178. BROSSES (Charles de), *Lettres d'Italie*, *op. cit.*, p. 40.
179. BM Dijon, ms. 982, journal d'un voyage fait en Provence par monsieur Jean-Baptiste Fleutelot, 1719, p. 138.
180. BURNEY (Charles), *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, texte traduit, annoté et présenté par Michel Noiray, Paris, Flammarion, 1992 ; rééd. 2010, p. 222-223.
181. Cité par François-Xavier Emmanuelli, *Vivre à Marseille sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 16.
182. BROSSES (Charles de), *Lettres d'Italie*, *op. cit.*, p. 34.
183. MOSZYŃSKI (August Fryderyk), *Journal de voyage*, *op. cit.*, p. 49.

Malgré ces quelques désillusions, la réputation festive de la Provence et des États enclavés de l'Église se maintient pendant tout le siècle. Qui dit fête dit musique. Et qui dit musique évoque inévitablement les musiciens qui la jouent. Ces derniers font effectivement partie intégrante de l'image stéréotypée des territoires de notre étude par leurs instruments, surtout le célèbre tambourin, célébré comme « symbole si expressif de la gaieté et de la félicité publique » par un journal aixois en 1777[184]. Les musiciens eux-même n'échappent pas à un certain nombre de représentations convenues de la part de leurs contemporains. C'est par l'image que renvoie la profession de musicien au XVIII^{e} siècle que nous allons débuter notre première partie.

184. BM Aix-en-Provence, F 1182, *Affiches et annonces pour la Provence et la ville d'Aix*, feuille du 7 juillet 1777, p. 186.

Première partie :
Les musiciens imaginés

Chapitre 1 – Les musiciens vus par leurs contemporains

Sous son apparente simplicité – une population divisée en trois ordres –, la société française d'Ancien Régime forme une structure complexe articulée autour de hiérarchies, de coutumes, de traditions et de privilèges maintenus par des jeux d'équilibre délicats. En théorie, chaque individu est classé dans un groupe par rapport à la fonction particulière qu'il occupe dans la société, contribuant par là à l'ordre global[185]. Comment les musiciens s'intègrent-ils à ce gigantesque édifice social aux yeux des autres ? Quelle place les contemporains leur réservent-ils au sein de cet échafaudage ? Quel statut leur attribuent-ils ? Comment les considèrent-ils ? Ce regard évolue-t-il au cours du XVIII^{e} siècle ? Telles sont les questions que nous aborderons dans ce chapitre en examinant les musiciens à travers les regards de leurs contemporains et les caractéristiques que ces derniers leur prêtent. Dans le jeu mutuel des identifications, les opinions des autres forment des « miroirs de l'altérité » importants qui, s'ils sont déformants, permettent malgré tout de décrypter des identités vécues du groupe social visé[186].

Les représentations que l'on se fait alors des musiciens varient suivant un double prisme : celui de la personne qui les observe et celui du type de sujet observé. Nous commencerons ainsi par détailler les images renvoyées par les musiciens en général selon les observateurs avant de nous intéresser aux stéréotypes attachés à chaque type de musicien. Enfin, nous interrogerons plus largement le statut du musicien au dernier siècle de l'Ancien Régime en nous demandant s'il s'agit, pour les contemporains, d'un artiste ou d'un artisan.

I. Des images plurielles suivant les observateurs

Tout le monde ne se fait pas le même avis sur les musiciens au XVIII^{e} siècle. Les discours et les comportements changent en fonction de la position sociale de l'observateur. Un ecclésiastique ne va ainsi pas avoir la même opinion sur un musicien qu'un philosophe ou qu'un agent de l'administration royale. Bien entendu, l'idée que chaque individu se constitue sur ses semblables, musiciens ou non, reste profondément subjective et difficile à atteindre dans son intimité. Il convient par conséquent de se garder de toute généralisation abusive en conservant à l'esprit les

185. ROCHE (Daniel), *La France des Lumières*, Paris, Fayard, 1993, p. 352. La bibliographie est abondante en la matière, notamment entre le milieu des années 1970 et celui des années 1980 (voir par exemple MOUSNIER [Roland], *Les institutions de la France sous la monarchie absolue [1598-1789]*, tome 1, *Société et état*, Paris, Presses universitaires de France, 1974, 586 p.).

186. FONTAINE (Laurence), *Pouvoir, identités et migrations dans les hautes vallées des Alpes occidentales (XVII^{e}-XVIII^{e} siècle)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2003, p. 145-146. À ce sujet, voir aussi CABANTOUS (Alain), *Les citoyens du large. Les identités maritimes en France (XVI^{e}-XIX^{e} siècle)*, Paris, Aubier, 1995, 279 p.

variations d'opinions qui coexistent au sein d'un même groupe social. Il est cependant possible de dégager les lignes de force des images des musiciens chez leurs contemporains. Débutons par l'examen du discours normatif sur les musiciens véhiculé par les dictionnaires.

1. Le discours normatif des dictionnaires

L'Ancien Régime connaît depuis le XVI[e] siècle une profusion de publications de dictionnaires, mouvement qui s'amplifie particulièrement au Grand Siècle et se poursuit jusqu'à la Révolution. Ils participent à une volonté de clarification et de mise en ordre de la langue, symbolisée notamment par les éditions successives du dictionnaire de l'Académie française à partir de 1694, entreprise qui ne s'effectue pas sans critique ni résistance[187]. Les articles de ces ouvrages, qui se veulent objectifs et normatifs, révèlent par le choix des mots, du contenu de leurs définitions et des exemples illustratifs la vision du monde de leurs auteurs. Ces derniers portent le reflet de la culture dominante des élites lettrées[188]. Nous avons utilisé pour cette partie les grands dictionnaires de langue du XVIII[e] siècle que sont le Furetière (1690), le Richelet (édition de 1706), le Trévoux (1771) et les ouvrages de l'Académie française (cinq premières éditions, 1694, 1718, 1740, 1762 et 1798)[189].

Que découvre-t-on en lisant l'entrée « musicien » de tous ces dictionnaires de langue ? Pour Furetière, un musicien est « celui qui chante ou qui sait bien la musique, qui compose la musique[190] ». Le Richelet le définit comme « celui qui sait la musique. Celui qui sait la musique et qui gagne sa vie à la montrer, ou à la chanter[191] ». Quant à l'Académie, elle désigne comme musicien « celui qui sait l'art de la musique ou qui l'exerce. *Excellent musicien, savant musicien*. On s'en sert plus ordinairement pour signifier celui qui fait profession de chanter ou de composer en musique[192] ». Enfin, l'article du Trévoux décrit un musicien comme suit :

187. WAQUET (Jean-Claude), *La conjuration des dictionnaires. Vérité des mots et vérités de la politique dans la France moderne*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 7-8.
188. *Idem*, p. 9.
189. Sur ces dictionnaires et leurs auteurs, voir DAMADE (Jacques), *Petite archéologie des dictionnaires : Richelet, Furetière, Littré*, Paris, La Bibliothèque, 1996, 137 p. ; REY (Alain), *Antoine Furetière. Un précurseur des Lumières sous Louis XIV*, Paris, Fayard, 2006, 203 p. ; PETREQUIN (Gilles), *Le "Dictionnaire françois" de P. Richelet (Genève, 1679-1680). Étude de métalexicographie historique*, Louvain (Belgique), Peeters, 2009, 1 123 p. ; LEROY-TURCAN (Isabelle), *Quand le Dictionnaire de Trévoux rayonne sur l'Europe des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2009, 190 p. ; QUEMADA (Bernard), dir., *Les Préfaces du dictionnaire de l'Académie française (1694-1992)*, Paris, Honoré Champion, 1997, 564 p.
190. FURETIÈRE (Antoine), article « Musicien, enne », in *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye et Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, 1690 ; rééd. 1970, tome 2, non paginé.
191. RICHELET (Pierre), article « Musicien », in *Dictionnaire françois, contenant generalement tous les mots tant vieux que nouveaux. Nouvelle édition*, Amsterdam, chez Jean Elzevir, 1706, p. 527.
192. Article « Musicien, enne », in *Nouveau dictionnaire de l'Académie françoise dediée au roy*, tome 2, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1718, p. 115. Les éditions suivantes reprennent la même définition.

« C'est proprement celui qui possède la science de la musique par le raisonnement. Rameau était un excellent *musicien*. Dans l'usage ordinaire, nous appliquons également ce mot à ceux qui composent la musique, qu'on appelle aussi compositeurs, et à ceux qui l'exécutent[193]. »

Ces quatre définitions possèdent plusieurs points communs. Tout d'abord, chacun des dictionnaires s'accorde sur le fait qu'un musicien possède une compétence spécifique, un savoir-faire spécial, celui de la maîtrise musicale : il « sait » la musique. Dans l'esprit des auteurs, cette maîtrise est d'abord d'ordre théorique, spéculatif et intellectuel, ce que souligne particulièrement le Trévoux. Le musicien doit idéalement connaître la musique « par le raisonnement », ce qui fait de lui le théoricien de son art, un « savant » (dictionnaire de l'Académie). L'exemple illustratif choisi par ce même Trévoux reflète parfaitement cette opinion en mentionnant Rameau. Plus célèbre musicien français de son temps, Jean-Philippe Rameau (1683-1764) est très connu pour son travail de théorisation de l'harmonie dans une approche purement mathématique[194]. La musique constitue ici avant tout une science des sons, sur laquelle il convient de disserter afin d'en percer les secrets et d'atteindre le bonheur, notamment par le biais de la géométrie[195]. Le Trévoux affirme ainsi à l'article « musique » que cette dernière se place à l'imbrication de la physique et des mathématiques[196]. Une telle vision théoricienne englobe de manière naturelle les amateurs.

Un autre point commun de ces définitions réside en effet dans le fait de ne pas se limiter aux musiciens de métier ; quiconque possède des notions de musique peut être qualifié de musicien. La référence à la profession de musicien passe même après la notion de savoir-faire théorique, en seconde partie de définition, pour décrire « l'usage ordinaire » du mot – sous-entendu, l'application moins noble du terme dans le cadre de la pratique et de l'exécution. Par ailleurs, seuls le Richelet et l'Académie mentionnent explicitement le métier de musicien (« qui gagne sa vie à la montrer » ; « celui qui fait profession »). C'est uniquement en allant chercher à l'article « joueur » qu'on trouve la musique associée à l'idée d'état professionnel dans le dictionnaire de Furetière, via le

193. Article « Musicien, enne », in *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé dictionnaire de Trévoux*, tome 6, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, p. 111.
194. RAMEAU (Jean-Philippe), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, chez Ballard, 1722, 432 p. Sur Rameau, voir BEAUSSANT (Philippe), *Rameau de A à Z*, Paris, Fayard, 1982, 393 p. ; LEGRAND (Raphaëlle), *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*, Paris, Cité de la musique, 2007, 174 p.
195. JAMAIN (Claude), *L'Imaginaire de la musique au Siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 8-9 et 67-69.
196. « La musique est une science mixte, qui tient en même temps de la physique et de la mathématique. » (Article "Musique", in *Dictionnaire universel françois...*, *op. cit.*, tome 6, p. 111).

joueur d'instruments[197]. Quant au Trévoux, il n'en fait allusion que dans l'article « chanteur[198] ». Relégué en fin de définition ou évacué dans un article plus spécialisé, le musicien professionnel se voit symboliquement dévalorisé au profit du savant théoricien, surtout le simple exécutant.

Au-delà de cette mise en retrait du musicien de métier en général, les dictionnaires de langue opèrent une distinction nette entre la composition et l'exécution au sein de l'activité musicale. Cette distinction ressort dans chacune des définitions, sauf celle du Richelet qui laisse complètement de côté le compositeur pour ne conserver que le praticien. Ce dernier ouvrage néglige en outre presque entièrement cet aspect de la profession ; l'article « compositeur » désigne d'abord un terme d'imprimerie avant d'évoquer la musique. Il se cantonne ensuite au compositeur de musique de la chambre du roi, sans généraliser son propos à d'autres domaines musicaux[199]. Même son verbe « composer » ne comporte pas de sens musical[200]. Les dictionnaires révèlent ainsi une hiérarchie de prestige existant à l'intérieur du métier de musicien. Cette hiérarchie se prolonge dans la différenciation entre le chanteur et l'instrumentiste, dichotomie particulièrement soulignée par les définitions. En plus de ne confondre nullement les deux en en entreprenant soigneusement la distinction – à l'exception notable du Trévoux, qui les englobe pêle-mêle dans « ceux qui l'exécutent [la musique] » –, les dictionnaires mettent clairement en valeur le chanteur au détriment de l'instrumentiste. Si le premier apparaît bien dans les définitions génériques du « musicien », le second s'en retrouve au contraire chassé et relégué à l'article « joueur » dans trois ouvrages sur quatre (le Furetière, le Richelet et l'Académie). Nous approfondirons plus loin cette différenciation d'images suivant les profils de musiciens.

De manière plus générale, les dictionnaires associent la figure du musicien à l'idée d'une performance musicale dont la qualité est jaugée en permanence par le public. Cette notion de jugement est omniprésente dans les exemples illustrant le terme : « Un bon musicien. Un méchant

197. « Joueur d'instruments, est celui qui fait métier et profession de jouer des instruments. Il y a un corps de métier à Paris qu'on appelle de joueurs d'instruments, qui est composé pour la plupart de joueurs de violons, mais qui est présentement fort avili depuis qu'on a établi des académies de musique. » (FURETIÈRE [Antoine], article "Joueur", in *Dictionnaire universel...*, *op. cit.*, tome 2). Fait intéressant, cet article rapporte les difficultés que rencontre la communauté parisienne des joueurs d'instruments face à la concurrence de l'Académie royale de danse puis de l'Académie royale de musique depuis la création de la première en 1662. Le roi des violons Guillaume Dumanoir, chef de cette corporation, tente en vain de s'opposer par des procès à ces créations, ce qui inaugure une longue période de démêlés judiciaires entre les ménétriers et les académiciens et sonne le début du déclin de la communauté des musiciens. À ce sujet, voir CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 253-274.

198. « Chanteur, euse. Musicien, celui ou celle qui fait métier de chanter des airs, des chansons. » (Article "Chanteur, euse", in *Dictionnaire universel françois...*, *op. cit.*, tome 2, p. 435).

199. « *Compositeur.* Celui qui dans une imprimerie compose et range les lettres sur le composteur pour en faire des lignes.
Compositeur de la musique de la chambre du roi. Le musicien qui compose la musique pour la chambre du roi. » Cette définition se révèle pour le moins laconique (RICHELET [Pierre], article "Compositeur", in *Dictionnaire françois...*, *op. cit.*, p. 205).

200. *Idem*, article « Composer », p. 204-205.

musicien. » (Richelet) ; « *Excellent Musicien. Savante Musicienne. Bon Musicien. Grande Musicienne*. » (Académie) ; « Rameau est un excellent *musicien* » (Trévoux)[201]. Le musicien se caractérise ainsi par son talent et sa capacité à satisfaire – ou non – son auditoire. Producteur de musique, il permet du même coup à cette dernière de remplir son rôle de « délasser agréablement l'esprit[202] ».

Enfin, les exemples des dictionnaires trahissent la vision très parisiano-centrée que possèdent leurs auteurs – ce qui, en soi, n'a rien d'étonnant étant donné l'hégémonie de la capitale sur l'ensemble du royaume au XVIII[e] siècle. Les lieux précis mentionnés comme toile de fond de l'activité des musiciens se situent en effet invariablement à Paris : l'Opéra, le Concert Spirituel, Notre-Dame, Saint-Innocent, le Pont-Neuf et la Samaritaine[203]. En outre, les musiciens les plus fréquemment cités en illustration sont ceux des institutions royales, ce qui, là aussi, ne se révèle guère surprenant du fait de la déférence des ouvrages vis-à-vis des Bourbons. L'Académie française, qui se place directement sous l'autorité de la monarchie, pulvérise de loin le record du nombre d'occurrences fleurdelisées dans ses articles « musicien » et « musique » :

« *Les Musiciens du Roi. Musiciens de la Sainte-Chapelle.* […] *Une Musicienne du concert de la Reine*[204]. »

« *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. On a logé la musique du Roi en un tel endroit. Le Roi a une excellente musique*[205]. »

Consécutivement à leur volonté et à leur fonction normatives, les dictionnaires de langue fournissent un discours relativement lisse sur les musiciens. Malgré tout, il est possible d'y entrapercevoir de manière propédeutique l'image renvoyée par le musicien ordinaire aux élites lettrées. Ces ouvrages laissent deviner une opinion mitigée vis-à-vis du musicien professionnel, surtout concernant l'instrumentiste. Sortie du cadre normatif du dictionnaire, l'image du musicien devient franchement négative dans certains milieux.

201. RICHELET (Pierre), article « Musicien », in *Dictionnaire françois...*, *op. cit.*, p. 527 ; Article « Musicien, enne », in *Le dictionnaire de l'Académie françoise*, 4ème édition, tome 2, Paris, chez la veuve Brunet, 1762, p. 190 ; Article « Musicien, enne », in *Dictionnaire universel françois...*, *op. cit.*, tome 6, p. 111.
202. RICHELET (Pierre), article « Musique », in *Dictionnaire françois...*, *op. cit.*, p. 527.
203. FURETIÈRE (Antoine), articles « Chanteur » et « Musique », in *Dictionnaire universel...*, *op. cit.*, tomes 1 et 2 ; Article « Musicien, enne », in *Le dictionnaire de l'Académie françoise*, *op. cit.*, tome 2, p. 190.
204. Article « Musicien, enne », in *Le dictionnaire de l'Académie françoise*, *op. cit.*, tome 2, p. 190.
205. Article « Musique », *ibidem*.

2. Une image négative héritée du passé

La musique occupe beaucoup les esprits au XVIII[e] siècle. En plus de tenir une place essentielle dans la sociabilité et la vie culturelle des élites, elle se retrouve régulièrement au cœur des débats passionnés qui agitent périodiquement la république française des lettres. Le dernier siècle de l'Ancien Régime connaît en effet de nombreuses querelles liées à la musique – les lullystes contre les ramistes, la guerre des Bouffons et les gluckistes contre les piccinnistes en sont les exemples les plus connus[206]. Ces querelles, qui se cristallisent autour du genre musical de l'opéra, mettent en jeu des questions d'identité nationale à travers la notion de goût, avec un tiraillement constant entre la fidélité inflexible au style français (symbolisé par Lully, ensuite par Rameau) et l'ouverture aux influences extérieures, d'abord italiennes, puis germaniques[207]. Elles se teintent de politique en sous-tendant des oppositions à l'autorité royale versaillaise et n'ont alors plus rien de frivole[208]. Les philosophes écrivent également énormément sur la musique. L'*Encyclopédie* comporte ainsi pas moins de 800 articles consacrés à cet objet sur environ 71 800, soit un peu plus d'un sur cent (1,15 %)[209]. Son grand maître d'œuvre, Denis Diderot, produit en outre plusieurs œuvres en rapport avec l'art musical (*Projet pour un nouvel orgue* ; *Le Neveu de Rameau* ; *Les Leçons de clavecin*). Le musicologue anglais Charles Burney, qui le rencontre à Paris en 1770, estime qu'aucune science ne l'intéresse autant que la musique[210]. Le principal philosophe soucieux de cet art demeure bien entendu Jean-Jacques Rousseau, qui ravive la querelle des Bouffons en 1753 avec sa *Lettre sur la musique française* et propose une somme théorique monumentale dans son *Dictionnaire de musique* onze ans plus tard. Lui-même se considérait avant tout comme

206. BARDEZ (Jean-Michel), « Les débats sur la musique au siècle des Lumières », in NATTIEZ (Jean-Jacques), dir., *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI[e] siècle*, tome 4, *Histoire des musiques européennes*, Arles, Actes Sud / Cité de la musique, 2006, p. 874-879 ; FABIANO (Andrea), dir., *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII[e] siècle*, Paris, CNRS éditions, 2005, 276 p. ; ARNOLD (James), *Musical Debate and Political Culture in France, 1700-1830*, Woodbridge (Angleterre), Boydell and Brewer, 2017, 240 p.

207. DUHAMEL (Jean-Marie), *La musique dans la ville de Lully à Rameau*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, p. 141.

208. BARDEZ (Jean-Michel), « Les débats sur la musique au siècle des Lumières », art. cité, p. 877. Sur les rapports entre musique et politique, voir TRAVERSIER (Mélanie), *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples (1767-1815)*, Rome, École française de Rome, 2009, 692 p. ; TRAVERSIER (Mélanie), « Introduction. Revisiter l'histoire sociale et politique de la musique des années 1770-années 1830 », in *Annales historiques de la Révolution française*, n°379, janvier-mars 2015, *Nouvelles perspectives pour l'histoire de la musique (1770-1830)*, p. 3-11.

209. CERNUSCHI (Alain), *Penser la musique dans l'*Encyclopédie*. Étude sur les enjeux de la musicographie des Lumières et sur ses liens avec l'encyclopédisme*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 103.

210. BURNEY (Charles), *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, texte traduit, annoté et présenté par Michel Noiray, Paris, Flammarion, 1992 ; rééd. 2010, p. 227. Sur les rapports de Diderot avec la musique, voir JAMAIN (Claude), *L'Imaginaire de la musique...*, *op. cit.*, p. 97-111 et 255-268.

musicien avant de bifurquer vers la philosophie à la suite du succès du *Discours sur les arts et les sciences*[211].

Encensée, critiquée, abondamment commentée, la musique ne laisse personne indifférent parmi les élites du siècle des Lumières. Mais qu'en est-il des musiciens ? En dehors de quelques rares grands compositeurs ou virtuoses, les musiciens ordinaires ne jouissent pas d'une image des plus positives. Les philosophes ne les estiment guère. Rousseau, surtout, a des mots très durs envers eux dans sa correspondance en 1754 :

« Les musiciens ne sont point faits pour raisonner sur leur art : c'est à eux de trouver les choses ; au philosophe de les expliquer[212]. »

Il renchérit dans le *Dictionnaire de musique* :

« Les anciens musiciens étaient des poètes, des philosophes, des orateurs du premier ordre. Tels étaient Orphée, Terpandre, Stésichore, etc. Aussi Boèce ne veut-il pas honorer du nom de *musicien* celui qui pratique seulement la musique par le ministère servile des doigts et de la voix ; mais celui qui possède cette science par le raisonnement et la spéculation. Et il semble, de plus, que pour s'élever aux grandes expressions de la musique oratoire et imitative, il faudrait avoir fait une étude particulière des passions humaines et du langage de la nature. Cependant, les *musiciens* de nos jours, bornés, pour la plupart, à la pratique des notes et de quelques tours de chant, ne seront guère offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands philosophes[213]. »

Selon Rousseau, le musicien ne possède pas les capacités intellectuelles nécessaires à une réflexion approfondie sur la musique. Étant trop sot, il se contenterait de l'exécuter sans la comprendre. On retrouve ici la dévalorisation de la pratique au profit du raisonnement, déjà observée dans le discours normatif des dictionnaires. Les musiciens formeraient ainsi des personnages grossiers et incultes qui, de toute manière, « lisent peu[214] ».

Aussi sévère que puisse paraître le jugement du philosophe genevois, son avis semble partagé par la majorité de ses contemporains. Dans un dialogue célèbre avec le jeune André Grétry en 1766, Voltaire affirme par exemple qu'un musicien brille rarement par son esprit[215]. Ce même

211. STERN (Martin), *Jean-Jacques Rousseau, la conversion d'un musicien philosophe*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 7.
212. Cité par Michel Noiray dans BURNEY (Charles), *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, *op. cit.*, p. 16.
213. ROUSSEAU (Jean-Jacques), article « Musicien », in *Dictionnaire de musique*, Paris, chez la veuve Duchesne, 1768, p. 308.
214. *Idem*, « Préface », p. VI.
215. « Vous êtes musicien, et vous avez de l'esprit ! Cela est trop rare, monsieur, pour que je ne prenne pas à vous le plus vif intérêt. » (GRÉTRY [André], *Mémoires, ou Essais sur la musique*, tome 1, Bruxelles, chez Auguste Wahlen, 1829 [1797], p. 119).

Grétry résume trente-cinq ans plus tard la vision qui régnait parmi les élites de l'Ancien Régime au sujet des musiciens :

« Sous l'Ancien Régime, les artistes étaient humiliés par le peu de considération dont ils jouissaient, non pas comme artistes, mais comme hommes. Dans ce qu'on appelait le beau monde, nous n'étions que de sublimes marionnettes dont les nobles daignaient s'amuser. […] les musiciens exécutants n'étoient guère regardés que comme des instruments de musique, bons à déposer dans le même étui après qu'ils avaient joué leur sonate[216]. »

Au-delà de l'exagération propre à la diabolisation du règne des rois de la part d'un compositeur au service du Consulat et protégé par Napoléon, ce témoignage rend assez bien compte du mépris aristocratique dans lequel baignaient généralement les musiciens. La comparaison peu flatteuse qui assimile les interprètes à leurs instruments est déjà effectuée à l'identique au début du XVIII[e] siècle par un noble, le comte de Fiesque, auquel Grétry emprunte peut-être les propos :

« On ne peut avoir tout en partage, les meilleurs musiciens bien souvent n'ont que cela par devers eux. Monsieur le comte de Fiesque, qui avoit une très belle voix et qui faisoit souvent sa partie avec eux, me disoit que hors de leur chant c'étoient de sottes gens, qui n'avoient pas un grain de bon sens, pas même dans leurs propres affaires. Il disoit aussi qu'il faisoit d'eux, comme des instruments de musique qu'on met dans l'étui, le concert fini, c'est-à-dire, qu'il ne falloit les voir que quand on en avoit besoin[217]. »

Pour une partie des aristocrates, les musiciens ne représentent ainsi que des outils, de simples excroissances de leur voix ou de leur violon, qu'il convient de manier uniquement comme des objets, ne valant guère mieux. S'agit-il d'ailleurs réellement d'êtres humains ? On en viendrait presque parfois à en douter en lisant certains écrits. Par exemple, à en croire Grétry, les musiciens sont considérés comme « des bêtes qui ne savent que sentir[218] ». L'origine le plus souvent populaire de ces derniers dessert en outre leur réputation auprès des nobles, qui lient leur extraction avec leur caractère supposé vulgaire. Comme il n'y a rien à attendre d'une pareille compagnie, les contacts entre aristocrates et musiciens doivent se limiter au strict cadre professionnel. Cette tendance nobiliaire à réduire l'homme à sa fonction en niant son humanité s'observe aussi dans le cas des domestiques, pour qui l'humiliation constitue la pitance quotidienne à la même époque[219]. Dans les

216. Cité par Bruno Brévan dans HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII[e]-XVIII[e] siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 305.
217. SEGRAIS (Jean Regnault de), *Œuvres diverses de monsieur de Segrais*, tome 1, Amsterdam, chez François Changuion, 1723, p. 232-233.
218. GRÉTRY (André), *Mémoires...*, *op. cit.*, tome 1, p. 133.
219. PETITFRÈRE (Claude), *L'Œil du maître. Maîtres et serviteurs de l'époque classique au romantisme*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1986, p. 74-75.

deux situations, l'objectif est de signifier à l'inférieur le fossé social qui existe entre lui et le noble. Par ailleurs, pour beaucoup d'aristocrates, les musiciens attachés à leur service ne représentent rien d'autre qu'une catégorie particulière de serviteurs, certes brillante, mais qu'ils traitent par conséquent en tant que telle[220].

Il convient cependant de nuancer un tableau si sombre. Même s'il semble s'agir d'une opinion dominante, tous les membres du second ordre ne méprisent pas pour autant les musiciens. Des liens d'entente cordiale peuvent parfaitement se nouer entre les deux groupes, parfois même – mais plus rarement du fait des distances sociales – de véritables amitiés[221]. L'organiste arlésien Jean-Baptiste Vallière et sa famille entretiennent ainsi une relation amicale suivie avec la maison des Nicolay, conseillers au parlement de Provence[222].

Raillés par les philosophes, méprisés par la noblesse, les musiciens ordinaires souffrent d'une image globalement négative dans la société du XVIII[e] siècle, à un point tel que Michel Noiray parle d'un « péché originel » rattaché à la profession[223]. De fait, cette mauvaise réputation ne date pas des Lumières. Le savant Marin Mersenne en témoigne déjà par des termes forts en 1634 :

« L'on void peu d'honnestes gens qui s'emploient à ce mestier [musicien], qui est si infame, et si décrié, que ceux qui savent la Musique n'osent le confesser dans la compagnie des hommes sçavans, sans rougir de honte, ou sans passer pour des hommes de peu de jugement. […] Aussi n'avons nous pas veu de grands personnages qui ayent escrit de la Musique, quoy qu'ils aient traitté des autres parties de la Mathématique, parce qu'ils n'ont pas voulu tremper leur plume dans l'art qui fait mépriser les hommes et qui les rend moins utiles en paix, et en guerre, que les mouches[224]... »

Quelles pourraient bien être les raisons qui justifieraient que les musiciens fussent un repoussoir ? D'où proviendrait leur péché originel ? L'ambiguïté morale qui frappe le statut du musicien existe dès l'Antiquité, où il est perçu comme « autre », différent du reste de la population[225]. À l'instar des acteurs et des danseurs, son association avec la scène le marque d'infamie dans la Rome ancienne ; n'ayant d'autre fonction que de donner du plaisir, il s'apparente plus ou moins à un prostitué qu'on relègue aux marges de la société en le privant de tous droits

220. HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 273-277.
221. David Hennebelle relève par exemple la solide amitié de plus de quarante ans entre le chanteur Pierre Jelyotte et le comte de Dufort de Cheverny à partir des années 1750 (*Idem*, p. 305-308).
222. BM Arles, ms. 379, correspondance de Jean-Baptiste Vallière, p. 190, lettre de Joachim Guillaume de Nicolay à Marthe Anne Vallière, 2 mai 1780. Nous reviendrons plus en détails sur cette relation au cours du chapitre 7.
223. NOIRAY (Michel), « Introduction », in BURNEY (Charles), *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, *op. cit.*, p. 15.
224. Cité par Catherine Goldstein, « L'honneur de l'esprit : de la "République des mathématiques" », in COSANDEY (Fanny), dir., *Dire et vivre l'ordre social en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 216.
225. CAUBET (Annie), « Conclusions et prospective », in EMERIT (Sibylle), dir., *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne. Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 2013, p. 307.

politiques, ce qui ne l'empêche pas de jouir parfois d'une certaine notoriété[226]. La situation s'avère cependant différente pour les musiciens militaires et civils au service de la cité, qui possèdent une réelle reconnaissance sociale de leur utilité publique[227]. Toujours est-il que domine l'idée selon laquelle les musiciens évoluent dans les franges de la société. Cette idée se renforce en se doublant d'une dimension mystique à travers les cérémonies religieuses auxquels s'associent les musiciens, notamment les *tibicines* (flûtistes), sans qui la relation de la cité avec les divinités se trouve bloquée et invalidée[228]. Intermédiaires indispensables entre les hommes et les dieux, détenteurs d'une forme de pouvoir sacré, ces derniers se voient alors investis d'une aura surnaturelle qui les place à part du monde des mortels.

L'évolution des musiciens vivant en marge du reste de la population s'accentue et se développe particulièrement au Moyen Âge avec la figure bigarrée et itinérante du *jongleur*. Ce dernier connaît son apogée au XIII^e^ siècle avant de décliner, puis disparaître au XIV^e^ en faveur du ménétrier[229]. Les musiciens médiévaux ne possèdent pas encore de véritable organisation professionnelle où se regrouper et ils travaillent la plupart du temps seuls. Couplées à une fréquente mobilité, cette indépendance et cette relative liberté nuisent considérablement à leur image, car ils n'appartiennent de ce fait à aucun groupe clair et se situent en dehors de tout cadre social[230]. Les musiciens sont ainsi loin de partager la réputation honorable dont jouit le noble *ars musica*, branche à part entière du *quadrivium*. Le travail de celui qui s'occupe de cet *ars*, le *musicus*, consiste en une réflexion intellectuelle dont la finalité est de saisir les lois mathématiques qui gouvernent les propriétés de la *musica*. Ce théoricien académique de la musique dispose d'une respectabilité immense alors que, paradoxalement, il ne produit pas la moindre note. La préséance absolue conférée aux spéculations théoriques du *musicus* sur n'importe quelle performance praticienne rabaisse du même coup encore davantage le statut du simple musicien exécutant[231]. Ce gouffre de considération sociale entre l'art et l'usage se perpétue jusqu'au XVIII^e^ siècle, comme nous avons pu le constater avec les remarques de Rousseau. L'association des musiciens à la pratique les dessert énormément, le travail manuel étant considéré comme vil – au contraire de la théorie, qui concerne le domaine de l'esprit.

226. PÉCHÉ (Valérie) et VENDRIES (Christophe), *Musique et spectacles dans la Rome antique et dans l'Occident romain*, Paris, éditions Errance, 2001, p. 88-91.
227. VINCENT (Alexandre), *Les musiciens professionnels au service de la cité (fin de la République – Haut-Empire)*, Aix-en-Provence, thèse de doctorat sous la direction de Catherine Virlouvet, 2011, p. 397-399.
228. *Idem*, p. 163.
229. CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 19-46.
230. SALMEN (Walter), « The Social Status of the Musician in the Middle Ages », in SALMEN (Walter), dir., *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*, New York, Pendragon Press, 1983, p. 7.
231. *Idem*, p. 18.

Leur handicap médiéval majeur nous semble cependant provenir également de leur irréductibilité à toute tentative de classification sociale. Évoluant dans les franges de la société de manière insaisissable et incontrôlable, ils suscitent suspicion et méfiance, notamment les musiciens itinérants. Ces derniers sont traités comme de véritables figures antisociales inquiétantes, à l'instar des meurtriers ou des voleurs de grand chemin, en subissant explicitement des discriminations : certaines villes, comme Montpellier, refusent de les laisser franchir leurs portes ; d'autres n'engagent aucune poursuite en cas d'agression d'un musicien (Sienne) ; à Lübeck, dans le Saint-Empire, les guildes de marchands exigent même de quiconque souhaite les rejoindre une preuve qu'il ne possède pas d'ascendant musicien parmi les feuilles de son arbre généalogique[232] ! Ce rejet atteint son paroxysme à mesure qu'avance le Moyen Âge. Il pousse les musiciens à se sédentariser et à se regrouper dans des organisations professionnelles afin de protéger leurs intérêts, d'affirmer leur savoir-faire et de s'intégrer à la vie de la cité. Ils normalisent leur situation sur des critères rassurants de stabilité en suivant le schéma corporatiste qui prend son essor à partir du XII^{e} siècle. Ainsi naissent, par exemple, la confrérie des jongleurs d'Arras en 1194 et celle des ménétriers de Paris en 1321[233].

Résumons-nous. Plusieurs facteurs expliquent l'image négative des musiciens. D'abord, la dévalorisation de l'exécution musicale ordinaire, jugée vulgaire et déshonorante suivant le principe que nous pourrions qualifier de « travail de mains, travail de vilains ». Ensuite la mobilité, qui fait du musicien un instable errant. Enfin, l'absence de cadre professionnel collectif jusqu'aux XII^{e}-XIV^{e} siècles, qui renforce la mise au ban du musicien. Finalement, le musicien est rejeté parce qu'il fait peur, et il fait peur car il s'avère difficile à cerner, à identifier formellement. Il représente une figure inconnue, celle de l'étranger qui cristallise de nombreux fantasmes. Son véritable péché originel réside dans sa différence avec le reste de la société.

Au XVIII^{e} siècle, la crainte entourant les musiciens s'est estompée, mais la méfiance et l'opprobre demeurent à leur égard, fruits d'héritages du passé. De fait, ils restent compliqués à catégoriser. Ainsi, ils n'apparaissent pas en tant que tels dans le tarif de la première capitation de 1695-1696 – pas plus, d'ailleurs, que d'autres métiers d'art comme les peintres et les sculpteurs. Seuls ceux rattachés à l'armée y figurent (trompettes, timbaliers, tambours et fifres), ce qui n'a rien d'étonnant étant donné l'attention particulière portée aux gens de guerre par les administrateurs

232. *Idem*, p. 25.
233. CLOUZOT (Martine), *Images de musiciens (1350-1500). Typologie, figurations et pratiques sociales*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 156 ; CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 52.

ayant établi la liste[234]. En dehors de l'appareil militaire, les musiciens restent insaisissables aux yeux des agents de l'État.

Une certaine ambiguïté plane de manière générale sur le statut des musiciens. Alors que leur utilité sociale est pleinement reconnue par la sublimation de la musique, ils se trouvent presque perpétuellement dénigrés. Une institution incarne parfaitement cette dualité dans ses représentations du musicien : l'Église.

3. La vision ambivalente de l'Église

L'Église catholique entretient depuis longtemps une relation particulière et étroite avec la musique. Cette dernière participe pleinement au lustre du culte et permet d'élever l'âme vers Dieu en excitant la piété des fidèles, notamment au cours des cérémonies extraordinaires où se déploient tous les moyens sonores et visuels dont disposent les églises afin d'en marquer la solennité[235]. Elle s'insère également au sein du processus de reconquête spirituelle opérée par le catholicisme face au protestantisme dans la veine du concile de Trente et de la Contre-Réforme depuis le XVI^{e} siècle. Ainsi, les chanoines de la ville biconfessionnelle de Nîmes se montrent particulièrement attentifs au répertoire musical de leur maîtrise : ils refusent en 1786 d'acheter des partitions à l'organiste arlésien Jean-Baptiste Vallière au motif que la musique qu'il leur propose « ne paraît pas assez grave pour une cathédrale[236] ». En pays de dimorphisme religieux comme le Languedoc, les porte-étendards du catholicisme semblent devoir faire preuve d'une sensibilité musicale plus rigoriste pour pouvoir rivaliser avec leurs voisins huguenots. En outre, le chant se trouve intimement lié à l'Église en ce qu'il constitue l'essence même de la musique religieuse, qui est avant tout chantée[237]. Le plain-chant représente une part importante de cette musique, qui incorpore les fidèles à la cérémonie et s'inscrit dans le champ d'expérience sensible du laïc en lui remémorant, entre autres,

234. BLUCHE (François) et SOLNON (Jean-François), *La véritable hiérarchie sociale de l'ancienne France. Le tarif de la première capitation (1695)*, Genève, Droz, 1983 ; rééd. 1995, p. 99. Sur la préséance des guerriers dans le tarif de la première capitation, voir GUÉRY (Alain), « État, classification sociale et compromis sous Louis XIV : la capitation de 1695 », in *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, volume 41, n°5, 1986, p. 1 053-1 055.

235. DOMPNIER (Bernard), « Conclusion. Les cérémonies, la piété et la culture », in DOMPNIER (Bernard), dir., *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2009, p. 588.

236. BM Arles, ms. 379, correspondance de Jean-Baptiste Vallière, lettre de l'abbé de Rochemaure à Vallière, 15 septembre 1786.

237. MEUNIER (Alexis), « La musique religieuse sous Louis XV », in DURON (Jean), dir., *Regards sur la musique au temps de Louis XV*, Versailles, Centre de Musique Baroque de Versailles, Mardaga, 2007, p. 31. Sur la musique religieuse en général, voir LAUNAY (Denise), *La musique religieuse en France, du Concile de Trente à 1804*, Paris, Klincksieck, 1993, 583 p. ; DAVY-RIGAUX (Cécile), dir., *La musique d'Église et ses cadres de création dans la France d'Ancien Régime*, Florence, Olschki, 2014, 218 p. ; FAVIER (Thierry) et HACHE (Sophie), dir., *Réalités et fictions de la musique religieuse à l'époque moderne. Essais d'analyse des discours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, 350 p.

les premiers savoirs qu'il a acquis à l'école paroissiale[238]. Il influence aussi fortement les pratiques chansonnières quotidiennes du peuple, comme le constate Charles Burney en traversant les Flandres françaises en 1772[239]. Le chant est si profondément ancré dans la culture religieuse qu'il peut servir d'expression métonymique pour désigner un prêtre à la fin du XVII[e] siècle[240]. De même, presque tous les exemples illustratifs du verbe « chanter » de Furetière font référence à l'Église[241].

Les ecclésiastiques ne sont donc pas, *a priori*, hostiles à la musique. Au contraire, certains d'entre eux se bousculent pour assister à des concerts profanes comme ceux de l'académie de musique d'Aix, à un point tel que les académiciens de cette institution se retrouvent obligés de réguler leur flux avec des billets d'entrées afin d'éviter « que la salle soit remplie de tous les abbés de la ville[242] » ! De même, l'Église offre de l'emploi à beaucoup de musiciens au sein de ses structures, lesquelles veillent scrupuleusement à se doter de brillants corps de musique pour servir au mieux le prestige de leur cathédrale ou de leur collégiale[243]. Toutefois, le regard porté sur les musiciens par les chanoines n'est toujours complaisant. En 1756, l'un d'entre eux, l'abbé de Valbonette, est chargé par le chapitre de Saint-Sauveur d'Aix d'examiner les capacités en musique des « serviteurs » et des enfants de chœur de la cathédrale. Une cascade de termes dévalorisants et d'adjectifs dépréciatifs émaille son rapport, très négatif : « indolence », « paresse », « mauvaise volonté », « ignorant », « ne veut pas s'en donner la peine », « nous n'en espérons rien », « sujets totalement inutiles[244] », etc. La prestigieuse église de la capitale provençale, pourtant centre musical réputé, n'abriterait-elle que des musiciens fainéants, rétifs et incapables au mitan du siècle ? Ou bien ce rapport trahit-il les préjugés que nourrit un noble ecclésiastique à l'égard de musiciens issus la plupart du temps des couches populaires, notamment en ce qui concerne la paresse ? D'autant plus que l'abbé de Valbonette met en parallèle l'indolence des musiciens et la « complaisance » du chapitre, qui garde par générosité des enfants de chœur pourtant jugés inutiles. Les vertus des

238. BISARO (Xavier), *Chanter toujours. Plain-chant et religion villageoise dans la France moderne (XVI[e]-XIX[e] siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 19-20.
239. « En traversant les Flandres françaises, je ne pus m'empêcher d'observer que les chansons des gens du peuple sont fortement teintées par le plain-chant qu'ils entendent si fréquemment à l'église. Pendant la semaine, tous les artisans, les paysans et les bourgeois vont à matines dès qu'il fait jour, et lorsque c'est dimanche ou qu'il y a une grande fête, ils n'assistent pas à moins de trois messes : il n'est donc pas étonnant qu'à force d'entendre les prêtres et de chanter avec eux, ils aient acquis le genre de mélodie et d'expression en usage à l'église, et qu'ils le retrouvent naturellement lorsqu'ils chantent dans leur atelier ou dans la rue. » Charles Burney, cité par Alexis Meunier, « La musique religieuse sous Louis XV », art. cité, p. 34.
240. « On dit qu'un homme chante messe pour dire qu'il est prêtre » (FURETIÈRE [Antoine], article "Chanter", in *Dictionnaire universel...*, *op. cit.*, tome 1).
241. « Les paysans *chantent* au lutrin. Le diacre *chante* l'Évangile. Cette antienne se *chante* à deux chœurs. *Chanter* un *Te Deum*. *Chanter* en plein chant, en musique, en faux-bourdon. *Chanter* sa partie. *Chanter* vêpres. *Chanter* matines. *Chanter* un salvé. *Chanter* des Noëls, des chansons. » (*Ibidem*).
242. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 3 novembre 1767.
243. Nous y reviendrons au chapitre 5.
244. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, registre capitulaire de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix, 7 juillet 1756. Voir aussi l'annexe n°17.

aristocrates opposées aux défauts du peuple... Quoi qu'il en soit, le musicien d'Église est d'abord et avant tout considéré comme un serviteur par ses employeurs. Son talent musical constitue son unique intérêt, comme en témoigne cette remarque peu sympathique de l'administrateur de la cathédrale d'Aix au sujet du sieur Durand, chanteur à l'organe vocal faible, le 27 août 1729 : « un musicien sans voix est un meuble très inutile[245] ». On retrouve ici aussi l'idée du musicien à ranger avec le lutrin une fois la messe terminée. L'abbaye de Saint-Victor de Marseille range même sans ambiguïté ses musiciens dans la catégorie des « domestiques » au moment de leur verser leurs émoluments[246].

Cela n'empêche pas les chanoines de rendre hommage à l'un de leurs serviteurs musicaux de temps à autre. Ceux de la cathédrale de Carpentras accordent ainsi en 1779 le titre de chanoine honoraire au maître de musique Louis Archimbaud « en guise de témoignage de gratitude », tandis que leurs homologues d'Avignon assistent six ans plus tard à l'enterrement de la basse de violon Jean-Baptiste Bigati et en assument tous les frais « du fait de son très long et bon service » – plus de soixante années[247]. La fidélité se voit de ce fait récompensée.

Si la musique chante les louanges de Dieu et favorise le salut en encourageant la piété, elle peut également représenter la tentation du Diable aux yeux de l'Église[248]. Cette dernière se méfie des airs lascifs et profanes qui détournent les fidèles de leurs devoirs religieux et mettent leur âme en péril. L'opéra de Marseille, par exemple, est fustigé par les chanoines de la cathédrale qui y voient un « lieu corrompu[249] ». Toujours dans la cité phocéenne, le sévère évêque Belsunce interdit la musique, les violons et les autres instruments aux processions des pénitents en 1712, considérant d'un mauvais œil ces confréries qu'il suspecte d'encourager les occasions de débauche[250]. Les cibles privilégiées des autorités ecclésiastiques sont cependant les tambourinaires, instrumentistes locaux typiques de la région, peut-être dans une volonté d'ordre et d'uniformisation. L'évêque de Vence recommande ainsi de bannir le tambour et le fifre des processions de la paroisse de Coursegoules après une visite pastorale en 1722[251]. Le tambour semble particulièrement poser problème, car les danses qu'il entraîne durant la Fête-Dieu en marchant à la tête du Saint-Sacrement évoquent

245. *Idem*, 29 août 1729.
246. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 1 H 734, comptabilité de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, état des personnes qui composent l'abbaye plus leurs distributions, s. d., XVIII^{e} siècle, avant 1770.
247. BM Carpentras, ms. 1441, livre des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 1er décembre 1779 ; AM Avignon, GG 200, registre paroissial de la cathédrale de la métropole, sépulture de Jean-Baptiste Bigati, 14 novembre 1785.
248. Sur cette dichotomie musicale, voir CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *Musiques de Dieu, musiques du Diable. Anthropologie de l'esthétique musicale française du Moyen Âge à l'âge baroque*, Toulouse, thèse de doctorat en anthropologie sous la direction de Daniel Fabre, EHESS, 2001, 535 p.
249. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 443, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 24 septembre 1727.
250. BERTRAND (Régis), *Les compagnies de pénitents de Marseille*, Marseille, La Thune, 1997, p. 85.
251. AD Alpes-Maritimes, G 1265, procès-verbal de la visite pastorale de l'évêque de Vence dans la paroisse de Coursegoules, 1722.

dangereusement celles des anciens païens[252]. Le prieur Ardisson, qui rapporte le fait à l'évêque de Vence en 1737, dénonce également l'amour immodéré des habitants de la commune du Bar pour cet instrument :

« Monseigneur, on ne croit en Dieu, dans ce pays, que sous bénéfice d'inventaire, et, comme on y fait une espèce de divinité du tambour, il est inutile de demander si on fait marcher **cet instrument du démon** à la procession du Très-Saint Sacrement. On n'y a jamais manqué. Le tambour a ici plus d'amis et de protecteurs que le Seigneur des Seigneurs et le Roy des Roys ; il y a apparence qu'on tardera longtemps de revenir de cet égarement[253]. »

Nous y voilà. L'instrument du démon. Pour l'Église, ces musiciens locaux sentent le soufre. Déjà au Moyen Âge, elle considérait les musiciens comme d'infâmes suppôts de Lucifer indignes du paradis[254]. Au XVIII[e] siècle, ces derniers concurrencent les curés en entraînant les paroissiens hors des lieux de culte et en les poussant à pratiquer une activité réprouvée : la danse. Là se situe la véritable pierre d'achoppement entre les prêtres et les musiciens profanes. Les premiers accusent en effet les seconds de dénaturer et de pervertir la musique, don de Dieu, en l'associant à la danse[255]. La danse suscite l'opprobre des autorités ecclésiastiques parce qu'elle incite à la luxure par le rapprochement des corps des deux sexes, surtout la nuit pendant les veillées, parfois même jusque dans les chapelles[256]. Danser le dimanche est également particulièrement condamnable, car cela enfreint le respect du jour du Seigneur[257]. En encourageant la danse par leurs mélodies, les musiciens contribuent à détourner les fidèles du droit chemin, surtout la jeunesse réputée influençable et toujours prompte à se divertir. En outre, les curés leur imputent parfois l'intégralité des débordements d'une fête populaire, à l'image de celui de Maillet, près de Montluçon, en 1773[258]. Par conséquent, certains manuels destinés aux confesseurs recommandent à ces derniers de refuser

252. AD Alpes-Maritimes, G 1417, lettre du prieur Ardisson à l'évêque de Vence à propos d'incidents survenus dans sa paroisse du Bar [actuel Le Bar-sur-Loup], 1737.
253. *Ibidem*. C'est nous qui surlignons.
254. SALMEN (Walter), « The Social Status of the Musician in the Middle Ages », art. cité, p. 26.
255. HEINTZEN (Jean-François), *Musiques discrètes et société. Les pratiques musicales des milieux populaires à travers le regard de l'autorité dans les provinces du centre de la France (XVIII[e]-XIX[e] siècles)*, Clermont-Ferrand, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Dompnier, Université Blaise-Pascal, 2007, p. 303.
256. CABANTOUS (Alain), *Histoire de la nuit (XVII[e]-XVIII[e] siècle)*, Paris, Fayard, 2009, p. 76-77.
257. HEINTZEN (Jean-François), *Musiques discrètes et société...*, *op. cit.*, p. 305. Sur le nécessaire repos dominical à observer et les dénonciations du travail et des « divertissements scandaleux » durant celui-ci, voir CABANTOUS (Alain), *Le dimanche, une histoire. Europe occidentale (1600-1830)*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 62-67.
258. « Ils [des jeunes gens] dansèrent à la porte d'un cabaret et leur divertissement finit par une querelle sanglante qui réduisit deux jeunes garçons à garder le lit un jour ou deux. Votre Grandeur me permettra de lui représenter que si l'on n'ôte pas la racine du mal, il sera difficile de l'arrêter. Cette racine sont les joueurs de musette et d'autres instruments. Si votre grandeur veut donner ordre aux juges des lieux pour empêcher de jouer d'aucun instrument en ces jours de dimanches ou de fêtes […] elle empêchera beaucoup de maux. » Cité par Jean-François Heintzen, « Les musiques discrètes sortent du bois... Musique traditionnelles et populaires en Révolution », in *Les cultures musicales en France. Clivages, rapprochements, interactions (années 1760-1830)*, actes de la journée d'études du 18 novembre 2011 à l'Université d'Artois, CREHS, mis en ligne le 26 mai 2012 [URL : http://crehs.univ-artois.fr/spip.php?article168], p. 2- 3.

l'absolution « aux joueurs d'instruments qui vont en jouer dans des assemblées où ils scavent qu'il se commet ordinairement des péchés à l'occasion de la danse[259] ».

Les attaques du clergé contre les musiciens populaires sont aussi alimentées par la réputation satanique qu'on leur prête, notamment aux cornemuseux du centre de la France[260]. Au XIX^e^ siècle encore, George Sand met dans la bouche de l'un des personnages de son roman champêtre *Les maîtres sonneurs*, censé se dérouler vers 1755, le récit de la croyance populaire morvandelle selon laquelle « on ne peut devenir musicien sans vendre son âme à l'enfer, et qu'un jour ou l'autre, Satan arrache la musette des mains du sonneur et la lui brise sur le dos, ce qui l'égare, le rend fou et le pousse à se détruire[261] ». De manière générale, le musicien passe souvent pour un être possédant des pouvoirs surnaturels. D'innombrables légendes content des histoires mettant en scène des musiciens aux instruments magiques, dont l'une des plus connues est le célèbre joueur de flûte de Hamelin. Les facultés occultes du musicien se révèlent également au cours des étranges rituels de transe, durant lesquels il contrôle les corps par sa musique et les fait entrer dans un état second spectaculaire pour les témoins oculaires[262]. Il se mue même en guérisseur lorsque l'*Encyclopédie* étudie très sérieusement les effets thérapeutiques de la musique dans un long article détaillé[263]. Le fameux tarentisme des Pouilles italiennes, réputé d'origine arachnéenne, offre l'illustration la plus pittoresque des pouvoirs supposés du musicien-médecin qui « soigne » la maladie en faisant danser, prétexte bien commode pour pratiquer un art sévèrement proscrit par les autorités ecclésiastiques dans la région[264].

Ainsi, deux images antithétiques des musiciens se croisent et se superposent aux yeux de l'Église. D'un côté, le musicien constitue un serviteur de Dieu – et des chanoines – indispensable au lustre du culte. De l'autre, il représente un tentateur démoniaque flirtant avec le Diable, lequel lui accorde d'obscures facultés surnaturelles en échange de son âme. Cette vision ambivalente de l'Église résume bien toute l'ambiguïté qui plane sur les représentations des musiciens au XVIII^e^ siècle. Elle met de plus en évidence un facteur discriminant important dans la construction des appréciations des contemporains vis-à-vis des musiciens : celui du statut de ces derniers. Les musiciens œuvrant aux louanges de la gloire divine sont en effet uniquement ceux qui travaillent

259. DAON (Roger François), *Conduite des confesseurs dans le tribunal de la pénitence*, Paris, 1760, 5^ème^ édition, p. 49 (cité par Jean-François Heintzen, *Musiques discrètes et société...*, *op. cit.*, p. 304).
260. HEINTZEN (Jean-François), *Musiques discrètes et société...*, *op. cit.*, p. 313.
261. SAND (George), *Les Maîtres sonneurs*, Paris, Bookking International, 1996 [1853], p. 313.
262. ROUGET (Gilbert), *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980 ; rééd. 1990, p. 217-221.
263. MENURET (Jean-Joseph), « Effets de la musique », in DIDEDOT (Denis) et D'ALEMBERT (Jean le Rond), dir., *Encyclopédie ou dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers*, tome 10, Paris, chez Le Breton, 1765, p. 903-909. Sur la théorie au XVIII^e^ siècle des effets bénéfiques de la musique sur les corps aussi bien physiquement que psychologiquement, voir WÄHLBERG (Martin), *La Scène de musique dans le roman du XVIII^e^ siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 371-403.
264. Sur le tarentisme, voir ROUGET (Gilbert), *La musique et la transe...*, *op. cit.*, p. 296-308.

pour les églises, tandis que les affreux jeteurs de sorts honnis par les prêtres se rencontrent plutôt du côté des musiciens populaires jouant du fifre et du tambour dans les bals publics.

II. Les stéréotypes attachés aux figures de musicien

De la même manière que le regard sur les musiciens fluctue en fonction de l'observateur, ce regard varie également suivant le type de musicien. Certains stéréotypes se rattachent en effet à une figure spécifique de musicien et non à d'autres. De la frivole chanteuse d'opéra au respectable organiste de la cathédrale, ces stéréotypes dessinent une hiérarchie de la profession bâtie par les regards extérieurs et forment une mosaïque d'appréciations diverses. Il s'agit ici de s'interroger sur les caractéristiques des clichés associés aux musiciens ainsi que sur les modalités de distribution de ces clichés. Trois facteurs semblent jouer un rôle dans la construction des différents stéréotypes : l'instrument, l'employeur et la province d'origine.

1. Une influence instrumentale

Aujourd'hui, l'imaginaire collectif lie parfois le caractère du musicien à son instrument, comme si l'instrument façonnait le musicien ou, plutôt, comme si le second choisissait le premier en fonction de sa personnalité. L'instrumentiste ressemblerait ainsi à son instrument par un curieux phénomène de capillarité. Par exemple, le hautboïste de l'orchestre classique posséderait systématiquement un mauvais caractère, tandis que le tromboniste se révélerait au contraire expansif et jovial, en accord avec le timbre de son instrument[265]. Rétrospectivement, la question se pose pour la période étudiée : l'instrument que manie le musicien a-t-il un impact sur l'image de celui-ci au XVIII^{e} siècle ?

Au Moyen Âge, les instruments de musique sont classés en deux catégories suivant le critère de l'intensité sonore : les instruments « hauts » et les instruments « bas ». Luc Charles-Dominique a montré de quelle manière cette répartition sous-tend des images symboliques différenciées en fonction des usages sociaux des instruments. Les instruments hauts – cor, trompette, trompe, hautbois, tambour, flûte, etc. – personnifient en effet le pouvoir, celui du roi, des princes ou encore de la municipalité, dont ils servent de blason sonore[266]. De l'autre côté, la discrétion des instruments

265. LEHMANN (Bernard), *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte, 2002 ; rééd. 2005, p. 169.
266. CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 238 ; « La couble des hautbois des capitouls de Toulouse (XV^{e}-XVIII^{e} siècles). Rôle emblématique, fonction sociale et histoire d'un orchestre communal de musique ménétrière », in LESURE (François), dir., *La musique dans le midi de la France*, tome 1, *XVII^{e}-XVIII^{e} siècles*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 46.

bas associe ces derniers, moins bruyants, aux détenteurs du savoir en favorisant, par leur calme, la spéculation intellectuelle, la création poétique et la spiritualité en général[267]. Cette distinction dichotomique évolue au cours des Temps modernes pour aboutir à une opposition entre instruments polyphoniques et instruments monodiques au XVII^{e} siècle, la préférence des élites allant aux premiers du fait des esthétiques de la sagesse, de la raison et de la connaissance rattachées à l'harmonie[268]. Ce triomphe de l'harmonie, qui perdure et se poursuit au siècle suivant, place les instruments à clavier au sommet de la hiérarchie instrumentale et valorise fortement les musiciens qui en jouent. Le clavecin, en particulier, devient le symbole de l'aristocratie ; plus qu'un instrument, il constitue un véritable – et coûteux – meuble d'ornement qui s'intègre parfaitement au décor des riches résidences nobiliaires[269]. C'est cependant l'organiste qui tire le mieux son épingle du jeu grâce à l'aura de son instrument, comme en témoigne Titon du Tillet en 1732 :

« L'orgue doit être regardé comme le premier et le roi de tous les instruments, puisqu'elle seule les contient tous, et qu'elle peut fournir elle seule des chœurs de musique, qu'à peine vingt voix et vingt autres instruments ensemble pourraient remplir avec la même force et faire un aussi grand effet[270]. »

En outre, il existe indubitablement au siècle des Lumières un symbolisme social rattaché à chaque instrument – comme le clavecin aristocratique précédemment cité –, symbolisme que l'historien peut observer par exemple au début de la Révolution. L'imagerie de 1789 comporte en effet des estampes représentant des personnages des trois ordres, chacun jouant d'un instrument qui le caractérise dans un désir de conciliation sociale. Ces allégories de la concorde mettent un violon entre les mains du Tiers-État, un hautbois dans celles de la noblesse et un serpent dans celles du clergé. Le violon du Tiers évoque les ménétriers de ville, tandis que le hautbois fait référence à l'armée dans laquelle fait carrière la noblesse et que le serpent se trouve étroitement associé à l'Église[271].

267. CLOUZOT (Martine), *Images de musiciens...*, *op. cit.*, p. 308.
268. Sur la symbolique instrumentale, notamment monodique et polyphonique, ainsi que sur son évolution, voir CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 227-242 ; *Musiques savantes, musiques populaires. Les symbolismes du sonore en France (1200-1750)*, Paris, CNRS Éditions, 2007, 264 p.
269. HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 187.
270. Évrard Titon du Tillet, cité par Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du roi, 1661-1733. Étude institutionnelle et sociale*, Paris, Picard, 1971, p. 101.
271. GÉTREAU (Florence), « Les images du serpent d'Église en France : caractéristiques, usages, symbolismes », in DAVY-RIGAUX (Cécile), GÉTREAU (Florence) et HOSTIOU (Volny), dir., *Le serpent : itinéraires passés et présents*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 27-28.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Illustration 1: Le Concert, estampe anonyme de 1789 (Source : BnF, département Estampes et photographie, RESERVE QB-370 [10]-FT 4).

On le voit, l'instrument de musique est investi d'une charge symbolique forte. Il fait pleinement partie de la panoplie des outils de représentation des catégories sociales d'Ancien Régime. De plus, certaines familles instrumentales se révèlent diversement connotées. Les vents, notamment, appartiennent au domaine de l'érotisme, surtout la flûte, reliée grivoisement au sexe masculin. La cornemuse arrive également en bonne place des sous-entendus salaces et sexualisés, de même que le violon, instrument à cordes frottées[272]. Dans un registre plus courtois, la guitare et la mandoline sont associées à la galanterie. Ces instruments sont en effet particulièrement réputés « pour exprimer le douloureux martyr des amants sous les fenêtres d'une maîtresse », à un point tel

272. CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *Musiques savantes, musiques populaires...*, *op. cit.*, p. 180-181.

qu'une méthode pour la mandoline de 1772 contient spécialement des morceaux « pour jouer la nuit[273] ». D'autres instruments rappellent le domaine militaire. Les trompettes, les tambours, les hautbois et les fifres évoquent ainsi la brutalité des combats, comme en témoigne leur utilisation dans les opéras afin de figurer les champs de bataille[274]. Le tambour, notamment, « renforce le penchant naturel pour le métier des armes » selon les officiers supérieurs de l'armée piémontaise, tandis que la trompette sonne « principalement à la guerre[275] ». Chaque instrument de musique convoque un imaginaire spécifique qui se déploie au sein des représentations des hommes et des femmes du XVIII[e] siècle.

Tout ceci a un impact sur les musiciens. L'imaginaire associé à l'instrument influence l'image de son possesseur, ce dont ce dernier a parfois pleinement conscience. Par exemple, durant la période révolutionnaire, certains ci-devants musiciens d'Église se débarrassent de leur serpent en le vendant, sachant pertinemment que ce dernier les rattache un peu trop à une religion dont les nouvelles autorités se méfient[276]. L'instrument détermine en particulier le prestige rattaché à l'exécutant. La survalorisation de l'orgue évoquée plus haut à partir du XVII[e] siècle profite ainsi largement à l'organiste, qui se voit systématiquement associé à l'excellence et à la virtuosité dans les exemples illustratifs des dictionnaires[277]. À l'inverse, le violon jouit d'une si mauvaise image qu'il désigne une insulte dans le langage populaire, synonyme de sot et d'impertinent[278]. Une partie de la définition du Trévoux se révèle, à cet égard, particulièrement éclairante :

« Traiter un homme de *violon*, c'est comme si on le mettait au rang de ces ménétriers qui vont de cabaret en cabaret jouer du violon et augmenter la joie des ivrognes : c'est une expression populaire[279]. »

273. CORRETTE (Michel), *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer en très peu de tems la mandoline, où les principes sont demontrés si clairement, que ceux qui jouent du violon peuvent apprendre d'eux mêmes*, Paris, Lyon et Dunkerque, chez les frères Legout (Lyon), 1772, préface. La citation précédente est également tirée de cet ouvrage.
274. FIASCHI (Annick), « "Bruit de guerre" : peindre les scènes de combat dans les musiques du XVII[e] siècle et de la première moitié du XVIII[e] siècle », in *Histoire et Défense*, Les Cahiers de Montpellier, n°36, II/1997, p. 168.
275. LORIGA (Sabina), *Soldats. Un laboratoire disciplinaire : l'armée piémontaise au XVIII[e] siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 135 ; Article « Trompette », in *Le dictionnaire de l'Académie françoise*, 4[ème] édition, tome 2, *op. cit.*, p. 883.
276. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique en pays manceau et fléchois du XVII[e] au XIX[e] siècle (1661-1850)*, Le Mans, thèse de doctorat sous la direction d'Anne Fillon, Université du Maine, 1996, p. 1 185.
277. « Organiste. Qui sait toucher l'orgue, qui joue des orgues. Les bons organistes sont d'ordinaire grands musiciens. » (FURETIÈRE [Antoine], article "Organiste", in *Dictionnaire universel...*, *op. cit.*, tome 2) ; « Un bon organiste. Un savant, habile, excellent organiste. » (RICHELET [Pierre], article "Organiste", in *Dictionnaire françois...*, *op. cit.*, p. 282) ; « Organiste. Celui dont la profession est de jouer de l'orgue. *Bon organiste, savant organiste, l'organiste d'une telle église*. On le dit aussi au féminin. *Il y a une bonne organiste chez ces religieuses*. » (Article "Organiste", in *Le dictionnaire de l'Académie françoise*, 4[ème] édition, tome 2, *op. cit.*, p. 264). « Organiste. Qui sait toucher l'orgue, qui joue des orgues. Les bons *organistes* sont d'ordinaires grands musiciens. Une excellente *organiste*. » (Article "Organiste", in *Dictionnaire universel françois...*, *op. cit.*, tome 6, p. 389). On notera au passage le plagiat du Furetière par le Trévoux.
278. « Violon. Est aussi un terme d'injure et de mépris qui signifie sot, impertinent. » (Article "Violon", in *Dictionnaire universel françois...*, *op. cit.*, tome 8, p. 416) ; « *Violon*. Sot impertinent. Ridicule. Benêt. » (RICHELET [Pierre], article "Violon", in *Dictionnaire françois...*, *op. cit.*, p. 879).
279. Article « Violon », in *Dictionnaire universel françois...*, *op. cit.*, tome 8, p. 416.

La piètre réputation accolée au violon rejaillit directement sur les violonistes, qui sentent alors le vin et la débauche dans l'esprit collectif. Le Cerf de La Viéville confirme ce mépris qui entourent les joueurs de violon en affirmant en 1700 que :

« Le violon n'est rien moins que noble ; on voit peu de gens de condition qui en jouent et beaucoup de bas musiciens qui en vivent[280]. »

Le statut de cet instrument évolue néanmoins au cours du XVIII[e] siècle, durant lequel il acquiert progressivement ses lettres de noblesse à partir des années 1750[281]. Le même Trévoux atteste de ce timide début d'évolution en rapportant que le violon « a été nommé le Roi [des instruments] par quelques-uns[282] ». Cette ascension graduelle va de pair avec celle des autres instruments de la famille du violon, notamment le violoncelle, au détriment de la basse de viole en déclin[283].

Un autre cas intéressant de valorisation instrumentale durant la période des Lumières concerne la vielle à roue. Traditionnellement, le stéréotype rattaché à la vielle est celui, peu avantageux, de l'aveugle musicien qui joue dans la rue[284]. Le Furetière déclare ainsi que « les aveugles sont ordinairement ceux qui gagnent leur vie à vieller[285] ». Outre le handicap physique repoussant liée à l'instrument – la cécité –, la marginalité prêtée à son exécutant, qui s'en sert la plupart du temps pour mendier, handicape lourdement la réputation des deux. Pourtant, cet « instrument de gueux » connaît un engouement nobiliaire spectaculaire sous Louis XV. De nombreux aristocrates l'adoptent en effet entre 1725 et 1765, ce dont témoigne, non sans humour, une méthode d'apprentissage au mitan de cette tranche chronologique :

280. Jean Laurent Le Cerf de la Viéville, cité par Dominique Patier, « Musique instrumentale baroque et classique », in BELTRANDO-PATIER (Marie-Claire), dir., *Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Bordas, 1982, p. 320.
281. PARDAILHE-GALABRUN (Annik), *La naissance de l'intime. 3 000 foyers parisiens, XVII[e]-XVIII[e] siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 422.
282. Article « Violon », in *Dictionnaire universel françois...*, *op. cit.*, tome 8, p. 416.
283. Sur l'avènement du violoncelle en France et le développement de son répertoire au XVIII[e] siècle, voir YAPP (Francis), *Les Prétentions du Violoncelle : The Cello as a Solo Instrument in France in the pre-Duport Era (1700-1760)*, Christchurch (Nouvelle-Zélande), thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Jonathan Le Cocq et de Brian Pritchard, Université de Canterbury (Nouvelle-Zélande), 2012, 299 p.
284. MILLIOT (Vincent), « "Le Parisien n'a point l'oreille musicale […]" (L.-S. Mercier). Musique, musiciens et chanteurs de rues à Paris aux XVII[e]-XVIII[e] siècles », in CROIX (Alain), LESPAGNOL (André) et PROVOST (Georges), dir., *Église, Éducation, Lumières... Histoires culturelles de la France (1500-1830). En l'honneur de Jean Quéniart*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 413.
285. FURETIÈRE (Antoine), article « Vieller », in *Dictionnaire universel...*, *op. cit.*, tome 2.

« Depuis que ma commère a quitté sa quenouille ; qu'elle a abandonné le goût d'une lecture amusante ; qu'enfin, elle a su dérober à ses compères l'enjouement d'une conversation remplie de vivacité et d'esprit : depuis, dis-je, qu'elle a considéré la vièle comme un instrument capable d'occuper sa délicatesse, il n'est pas étonnant qu'à son exemple, les clairs-voyants courent sus aux pauvres aveugles, pour leur envahir un bien qui leur étoit propre, et qui leur appartenoit sans aucun concurrent[286]. »

Au-delà d'un incontestable effet de mode, le succès soudain de la vielle à roue s'explique par une autre de ses associations : celle d'avec un monde champêtre idéalisé, rempli de beaux bergers purs et naïfs qui aiment la simplicité et la musique, vivant librement loin de tout tracas en dehors des contraintes sociales. Cette idéalisation villageoise se nourrit du mythe antique de l'Arcadie de Virgile, dans lequel la noblesse cultive une nostalgie du paradis perdu des origines et dont la vielle constitue l'un des emblèmes[287]. Les musiciens profitent de ce nouveau goût instrumental en adaptant leurs leçons en conséquence. Aix compte ainsi au moins deux maîtres de vielle à la fin des années 1760, les frères Melchior et Pierre Imbert, qui enseignent probablement à l'aristocratie parlementaire de la ville soucieuse d'imiter Paris[288].

L'influence instrumentale sur la hiérarchie de prestige des musiciens est cependant déterminée de manière la plus prégnante par l'opposition entre chanteurs et instrumentistes. Déjà relevée dans les dictionnaires, cette dichotomie favorise clairement les premiers au détriment des seconds. Elle se justifie par la différence de traitement accordé à la musique vocale et à la musique instrumentale au siècle des Lumières. Dans l'esprit des auditeurs français de l'époque classique, la musique doit impérativement construire un discours en dépeignant une action ou une expression pour être bonne. Son appréciation dépend aussi de sa capacité à coller à un texte, qu'il soit sacré à l'église ou profane à l'opéra. Par conséquent, la musique instrumentale pure se voit décriée car encore considérée comme trop insignifiante en elle-même[289]. C'est ce qui explique la préséance du chanteur sur l'instrumentiste, de la même manière que la parole prévaut sur la musique. Cette dernière se trouve avant tout au service de la poésie et ne peut encore être pleinement

286. *Pièces choisies pour la viéle à l'usage des commençants avec des instructions pour toucher et pour entretenir cet instrument*, Paris, chez Christophe Ballard, 1742, dédicace. Ce passage confirme également l'identification traditionnelle de la vielle avec l'aveugle.
287. FUSTIER (Paul), *La vielle à roue dans la musique baroque française. Instrument de musique, objet mythique, objet fantasmé ?*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 387-389 ; Sur l'image du vielleux, voir aussi SARDA (Marie-Anne), dir., *Le Vielleux. Métamorphoses d'une figure d'artiste du XVII^e^ au XIX^e^ siècles*, Lyon, Fage, 2008, 142 p. ; Sur le mythe de l'Arcadie au siècle des Lumières, voir DELAPORTE (André), *Bergers d'Arcadie. Poètes et philosophes de l'Âge d'or dans la littérature française du XVIII^e^ siècle*, Puiseaux, Pardès, 1988, 94 p.
288. AM Aix, GG 64, registre paroissial de la paroisse Sainte-Madeleine d'Aix, mariage de Melchior Imbert et d'Élisabeth Félicien, 13 octobre 1767 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, archives notariales d'Aix, 302 E 1332, f° 140, procuration de Pierre Imbert à son frère Melchior, 28 avril 1774.
289. PICARD (Timothée), « Le méloscepticisme des penseurs et écrivains européens : proposition de typologie », in COSTE (Claude) et VIBERT (Bertrand), dir., *La Haine de la musique*, revue *Recherches et Travaux*, n°78, 2011, p. 16.

indépendante[290]. La supériorité de statut des musiciens vocaux s'observe notamment à travers les rémunérations des membres des ensembles musicaux. Par exemple, l'étude des engagements de musiciens à l'académie de musique d'Aix l'année de son établissement en 1756 donne les résultats suivants[291] :

Place occupée	**Salaire annuel à l'engagement**
Chanteuse soliste	1 800 livres ; 1 500 livres ; 1 400 livres
Haute-contre	1 000 livres
Basse-taille	900 livres
Joueur de basse, chanteur et maître de musique (cumul d'un seul individu)	300 livres
Second dessus de violon	200 livres
Troisième dessus de violon	120 livres ; 108 livres
Joueur de hautbois	72 livres

Tableau 1: Rémunérations des musiciens engagés à l'académie de musique d'Aix en 1756

La lecture de ce tableau met bien en valeur la place prépondérante des chanteurs ainsi que la ligne de fracture salariale qui existe entre eux et leurs collègues instrumentistes. Ils sont en effet payés trois fois plus pour l'écart le plus faible, et jusqu'à vingt-cinq fois plus pour l'écart le plus important entre la chanteuse soliste et le joueur de hautbois ! Une situation analogue se constate à l'académie de musique de Carpentras, mais de façon plus atténuée, avec des différences de gages moins flagrantes. Les premiers chanteurs touchent ainsi 900 livres annuels en 1749, tandis que le salaire de l'instrumentiste le mieux rémunéré, le premier violon, se monte à 600 livres par an[292]. Une hiérarchie relativement similaire semble se dessiner chez les musiciens d'Église en comparant leurs appointements. Nous prendrons pour exemple ceux de la cathédrale d'Avignon en 1777-1778[293] :

290. *Idem*, p. 17.
291. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 8 janvier, 16 mars, 19 juin, 12 et 28 novembre 1756.
292. AD Vaucluse, archives notariales de Carpentras, 3 E 26/2233, engagements de musiciens par l'académie de musique de Carpentras, 28 avril et 4 octobre 1749.
293. AD Vaucluse, 1 G 484, comptes d'administration du chapitre métropolitain Notre-Dame des Doms d'Avignon, 1777-1778.

Place occupée	Appointements annuels
Choriste	300 livres
Organiste	180 livres
Haute-contre	180 livres
Maître de chapelle	165 livres
Concordant (= basse-taille)	165 livres
Joueur de basse	144 livres
Basson	72 livres
Premier violon	33 livres

Tableau 2: Appointements des musiciens de la cathédrale d'Avignon pour l'année 1777-1778 (du 1er mai au 30 avril)

Nous retrouvons à l'église une échelle des rémunérations presque identique à celle de l'académie de musique, avec toutefois une différence de taille : l'organiste se situe à un niveau salarial équivalent au haute-contre, et il dépasse même certaines voix comme la basse-taille et le maître de chapelle – qui chante bien souvent au chœur tout en le dirigeant. Ceci illustre parfaitement l'importance de ce dernier au sein de la liturgie catholique, ainsi que sa primauté incontestée parmi les instrumentistes. En dehors de cela, la prédominance des chantres sur les joueurs d'instruments se confirme par des versements de gages supérieurs à ceux-ci[294].

Un autre indicateur de la hiérarchie symbolique des musiciens par instrument est le classement de ces derniers sur les listes de présentation des orchestres. Leur place sur ces listes reflète plus ou moins inconsciemment leur degré d'importance dans l'esprit de leurs contemporains. L'*Almanach historique de Marseille* constitue une bonne source pour tester cet angle d'approche. Ce périodique publie en effet chaque année la composition de la troupe de la salle des spectacles de la cité phocéenne à partir de 1780. Nous disposons ainsi de la liste nominative détaillée du personnel de la Comédie pendant dix ans, jusqu'en 1790[295]. Les musiciens du théâtre y figurent également, rangés selon leur instrument. Leur ordre ne varie jamais. Les premiers présentés sont les chanteurs et les chanteuses solistes, regroupés par sexe sous la rubrique « Pour le chant », juste après les actrices et les acteurs « pour la tragédie et la comédie ». Viennent ensuite « les chœurs », une dizaine de personnes fondues pendant la représentation en un seul ensemble mélodieux. L'« orchestre » à proprement parler n'arrive qu'après les danseurs, solistes et figurants. Le maître de musique s'y trouve logiquement en tête. Il est suivi des violons, divisés entre « premiers dessus » et

294. Nous reviendrons plus amplement sur les rémunérations des musiciens en général au cours du chapitre 6.
295. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, Marseille, ouvrages annuels imprimés chez Jean Mossy, années 1780 à 1790. Voir aussi l'annexe n°4.

« seconds dessus ». Les autres instruments clôturent le personnel musical, à savoir successivement les « flûtes et hautbois », les « cors », les « bassons », les « altos », les « basses » (c'est-à-dire les violoncelles), les « contrebasses » et, enfin, les « timbales » – uniquement à partir de 1783 pour celles-ci. Cette liste révèle plusieurs choses. Elle confirme tout d'abord la préséance des chanteurs sur les instrumentistes, qui apparaissent bien avant ces derniers et se distinguent soigneusement de l'orchestre en général, avec lequel ils ne sont nullement confondus. Elle met ensuite en valeur le facteur de l'individualité pour classer les chanteurs. Les solistes vedettes se situent en premier, avant le collectif plus anonyme des chœurs dont la performance personnelle se dissout dans la masse vocale. La liste consacre également le triomphe du violon au sein de l'orchestre, présenté directement après le maître de musique. En cette fin de siècle, le violon a achevé sa conquête du public élitaire et ne sert plus seulement à faire danser le peuple. Le reste des musiciens se trouve classifié suivant un double critère : la famille instrumentale et la tessiture de l'instrument joué. Les vents sont placés avant les cordes, qui précèdent les percussions[296]. À l'intérieur de chaque famille, les instruments sont rangés de l'aigu vers le grave – flûte, hautbois, cor et basson pour les vents ; alto, basse et contrebasse chez les cordes. Les instrumentistes situés les plus hauts sur les portées de la partition, ceux qui tendent symboliquement en direction du ciel, sont ainsi mieux considérés que leurs collègues de la même famille qui jouent dans une tessiture plus basse, plus proche de la terre.

Finalement, l'instrument de musique représente un réel facteur discriminant dans le processus de construction et de distribution des stéréotypes rattachés aux musiciens au XVIII^{e} siècle. Il influence l'image sociale de son exécutant – le vielleux aveugle et gueux, l'organiste virtuose, etc. – et détermine son prestige symbolique. L'instrument ne suffit cependant pas à expliquer en totalité les différences de réputation entre les musiciens. Un autre critère entre alors en jeu, celui du statut professionnel, c'est-à-dire de l'employeur.

2. Des différences selon les employeurs

Au cours de sa plus ou moins longue carrière, le musicien est amené à travailler au service de différentes personnes ou institutions au sein de lieux variés. De la même manière que son instrument influence le regard porté sur lui par la société, son employeur modèle en partie l'image

296. À titre de comparaison, les cordes sont aujourd'hui toutes présentées avant les vents sur les programmes de concert contemporains, dénotant une évolution du classement du prestige des familles instrumentales en leur faveur depuis le XVIII^{e} siècle (LEHMANN [Bernard], *L'orchestre dans tous ses éclats...*, *op. cit.*, p. 242-244). L'ordre de présentation des musiciens de l'Orchestre Régional Avignon-Provence sur son site institutionnel suit la même logique de prééminence des cordes sur les vents pour la saison 2016-2017 (http://www.orchestre-avignon.com/musiciens-orchestre-avignon/, page consultée le 9 septembre 2016).

que ses contemporains ont de lui. La notoriété de cet employeur rejaillit en effet directement sur la personne du musicien et détermine par une sorte de porosité sa réputation propre. Par exemple, tout comme le roi de France se trouve au sommet de la hiérarchie sociale d'Ancien Régime, les musiciens attachés à sa maison constituent l'élite de leur profession ; nous avons vu précédemment que ce sont eux qui sont principalement mis en avant à l'intérieur des exemples illustratifs des dictionnaires de langue, et notamment dans ceux des ouvrages de l'Académie française[297].

Beaucoup de musiciens sont considérés par leurs employeurs à l'instar de simples serviteurs. Nous avons détaillé plus haut les cas des musiciens d'Église et des membres des orchestres aristocratiques, mais il s'agit également de la situation des trompettes travaillant pour les municipalités. Ainsi, le trompette de la communauté de Marseille est explicitement décrit comme le « domestique » des échevins au cours d'un contentieux de ces derniers avec le viguier en 1732[298]. De même, ceux de la municipalité d'Aix se trouvent enregistrés à la capitation sous le titre de « trompette et serviteur de la ville », tandis que ceux de Toulon font partie des « serviteurs de la communauté[299] ». Par ailleurs, le trompette exerce souvent en parallèle la fonction de valet de ville dans les petites villes provençales, renforçant de ce fait son image de serviteur des édiles : ce cas s'observe, par exemple, à Apt, Grasse et Forcalquier[300]. Ce statut relativement dégradant de domestique s'accompagne néanmoins aussi d'un avantage indéniable pour les musiciens – outre la rémunération –, celui de jouir symboliquement du prestige associé à l'institution ou au personnage qu'ils servent et dont ils récoltent les miettes. Jouer dans l'orchestre d'un aristocrate et évoluer au sein de sa sphère de patronage représente pour un musicien une véritable manifestation extérieure de réussite sociale en le rattachant directement au groupe éminent du second ordre dont il bénéficie alors de l'aura, même si ce n'est que de manière atténuée[301]. Dans la même veine, le trompette municipal constitue le porte-parole des consuls dont il transmet les avis et les ordonnances à la population ; il est, en quelque sorte, le représentant visuel et sonore de l'autorité publique, ce qui lui assure un prestige certain parmi ses concitoyens.

L'académie de musique apparaît comme un vecteur de valorisation important pour les musiciens de concert. Placée sous la protection d'une haute personnalité (intendant, évêque, gouverneur...), fréquentée par la meilleure société de la ville, cette honorable institution qui fournit

297. Articles « Musicien, enne » et « Musique », in *Le dictionnaire de l'Académie françoise*, *op. cit.*, tome 2, p. 190.
298. AM Marseille, AA 112, mémoire des échevins contre le chevalier de Pilles, 21 janvier 1732.
299. AM Aix-en-Provence, CC 16, état des maisons et des familles pour la capitation, quartier des Cordeliers, isle 1, maison 1, 1704 ; AM Toulon, BB 33, état des serviteurs de la ville, 1790-1791.
300. AM Apt, CC 150, comptes du trésorier de la ville, mandat du 1er avril 1700 ; AM Grasse, AA 6, cérémonial de la ville, feu de joie de la naissance du prince des Asturies, 16 septembre 1707 ; AM Forcalquier, CC 1, dénombrement de la population pour l'établissement de l'impôt de la capitation, non folioté, 1783. Voir aussi DERLANGE (Michel), *Les communautés d'habitants en Provence au dernier siècle de l'Ancien Régime*, Toulouse, Association des publications de l'université Toulouse – Le Mirail, 1987, p. 338.
301. HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 360.

un « honnête délassement[302] » aux élites rayonne d'un prestige considérable. Ce rayonnement dépasse les frontières communales et participe à la réputation de la cité à l'échelle du royaume. Le *Mercure de France* se fait ainsi l'écho du développement de l'académie de musique aixoise à l'occasion de la création d'une œuvre d'André Campra en février 1724 :

« L'établissement de cette Académie, qui devient de jour en jour plus florissante, fait honneur à une ville qui s'est toujours signalée par l'amour des Beaux-Arts, et par le soin de les cultiver. M. Campra y est né avec ces talents rares qui l'ont partout fait connaître. Nous ajouterons que cette Académie est aujourd'hui dans son plus grand lustre par l'application de monsieur de Montauran de Malignan, gentilhomme d'un discernement exquis pour la musique[303] »

L'académie musicale provençale la plus réputée nationalement est celle du port phocéen, unanimement célébrée par les contemporains comme l'une des meilleures de France. Le Dijonnais Jean-Baptiste Fleutelot la décrit en 1719 comme « une très belle académie de musique » où « la symphonie est très bien exécutée et [dont] les voix en sont les plus belles et des mieux choisies », tandis que le père jésuite Pierre Xavier Marion affirme vingt-trois ans plus tard que « le concert de Marseille est un des plus fameux du royaume. L'habileté des musiciens, la beauté des voix, l'excellence des instruments, le goût des commissaires concourent à la rendre florissant[304] ». On le voit, les musiciens gagistes des académies profitent aussi du prestige de ces institutions. Ceux du concert phocéen sont ainsi fréquemment jugés « dignes de Paris[305] ». Les musiciens se révèlent pleinement conscients de la respectabilité que leur confère leur appartenance à un orchestre académique. Ils mettent en effet souvent en avant cette appartenance qui sonne de la même manière qu'un titre honorifique. Par exemple, en 1741, la demoiselle Seynée et le sieur Marc Carpillety se déclarent respectivement « chanteuse au Concert » et « violon du Concert » lors de l'enregistrement pour la capitation d'Aix[306]. De même, bien qu'Hyacinthe Azaïs ne soit plus en fonction à l'académie phocéenne depuis cinq ans, il se présente toujours en qualité de « ci-devant maître et compositeur du Concert de Marseille » sur le frontispice des trios qu'il publie en 1777, signe que cette place

302. BM Carpentras, réserve A 322, *Réglemens de l'Académie de musique de Carpentras*, Carpentras, chez Dominique Eysseric, 1719, p. 5.
303. *Mercure de France*, Paris, chez Guillaume Cavelier, numéro de février 1724, p. 297.
304. BM Dijon, ms. 982, journal d'un voyage fait en Provence par monsieur Jean-Baptiste Fleutelot, fils de monsieur Claude Fleutelot, conseiller au Parlement de Bourgogne, 1719, p. 136 ; CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIII^e siècle. Cinquante ans d'opéra (1685-1739)*, Aix-en-Provence, thèse de doctorat sous la direction d'André Bourde, 1972, p. 488.
305. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), « L'Académie de Musique ou le Concert de Marseille (1719-1793) », in LESURE (François), dir., *La musique dans le midi de la France*, tome 1, *XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 62.
306. AM Aix-en-Provence, CC 65, état et rôle de la capitation, p. 302 et 672, 1741.

procure un réel prestige social à son détenteur, prestige qui perdure même après le départ de ce dernier[307].

Nous avons dépeint jusqu'ici uniquement les retombées positives du service d'une personne ou d'une institution sur l'image sociale du musicien. Il existe toutefois également des situations où la réputation de l'employeur dessert cette image. Les salles de spectacles en font partie. L'immoralité censée régner au théâtre et à l'opéra constitue un *topos* au siècle des Lumières. Rappelons que l'opéra de Marseille est considéré comme un « lieu corrompu » par les chanoines de la cathédrale en 1727, opinion partagée par une bonne partie des autorités ecclésiastiques[308]. Ce parfum latent de scandale qui baigne continuellement le théâtre enveloppe également les musiciens qui y travaillent, et surtout les musiciennes. Ces dernières ne peuvent en effet échapper à l'atmosphère de libertinage qui entoure bien souvent la scène du fait des passions enflammées suscitées par leur voix et leur corps exposés sur les planches aux regards de la gente masculine. Ces fantasmes autour des chanteuses entraînent parfois de véritables clivages qui divisent le parterre et créent des partis qui s'affrontent littéralement pour leur favorite au cours de cabales. Les *Affiches* d'Aix rapportent ainsi la « discorde » qui sévit au théâtre de la capitale provençale entre les partisans de l'actrice Desbruyères et ceux de la chanteuse Cressent en 1777, à un point tel que le rédacteur du périodique se voit sommé par un lecteur de prendre position et d'annoncer s'il est « desbruyerien » ou « cressentin[309] » !

L'opéra est tellement associé à la débauche que, pour jouir des charmes d'une demoiselle, un aristocrate libertin peut choisir de la faire entrer dans cette institution afin de l'entretenir. La fiction s'inspirant du réel, c'est la manœuvre qu'adopte le comte de Beaubourg pour tenter d'attirer la jeune Cécile dans ses filets dans le récit du roman *Mémoires de Cécile* d'Éléonore Guichard (1751)[310]. De fait, nombre de chanteuses d'opéra servent de maîtresses à des membres du second ordre au XVIII^{e} siècle, et le monde du théâtre se confond allègrement dans l'imaginaire collectif avec celui de la galanterie et des courtisanes à la mode, surtout à Paris. Ces relations sont tantôt recherchées par les damoiselles soucieuses de faire carrière, parfois véritablement subies par les pauvres chanteuses dont les protecteurs exigent qu'elles passent par leur lit en échange d'un soutien financier[311]. L'exemple le plus célèbre est celui de la malheureuse madame Favart, poursuivie par les assiduités

307. AZAÏS (Hyacinthe), *Six trio en quatre parties, un violon, un violoncelle et un cor, ou un violon, un violoncelle et une clarinette, dédiés à monsieur le comte de Durfort Civrac*, Sorèze, chez l'auteur, 1777, page de garde.
308. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 443, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 24 septembre 1727.
309. BM Aix-en-Provence, F 1182, *Affiches et annonces pour la Provence et la ville d'Aix*, Aix, feuilles hebdomadaires imprimées chez Bouteille, année 1777, n°22, feuille du 16 juin 1777, p. 163-164.
310. WÅHLBERG (Martin), *La Scène de musique dans le roman du XVIII^{e} siècle*, *op. cit.*, p. 66-69.
311. DUHAMEL (Jean-Marie), *La musique dans la ville...*, *op. cit.*, p. 186-187. Sur les liens entre carrières féminines théâtrales et prostitution, voir BENABOU (Erica-Marie), *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^{e} siècle*, Paris, Perrin, 1987, 547 p.

du puissant et redoutable maréchal de Saxe à la fin des années 1740, lequel n'hésite pas à employer la force brute en la faisant emprisonner et en pourchassant son mari pour qu'elle lui cède[312].

Tout ceci écorne nettement et durablement l'image des filles d'opéra, associées du même coup à la débauche et à la frivolité, qui attirent autant qu'elles repoussent[313]. Cette réputation sulfureuse peut par ailleurs entraîner l'ire des épouses légitimes des libertins entreteneurs, qui n'hésitent alors pas à se lancer dans de violentes altercations avec leurs rivales pour défendre leur honneur bafoué. En 1746, une marquise laboure violemment le visage d'une marchande de douceurs à coups d'ongles au beau milieu d'une représentation au théâtre d'Avignon car cette dernière remplissait la fonction d'entremetteuse entre son mari et une chanteuse venue de la capitale[314]. La chanteuse d'opéra se retrouve ici, souvent bien malgré elle, dans le rôle de la sirène tentatrice briseuse de ménages. De manière générale, le siècle des Lumières associe traditionnellement la pratique musicale féminine professionnelle à la légèreté de mœurs, l'opéra en représentant l'avatar le plus abouti[315]. La mauvaise réputation associée au théâtre pousse parfois certains parents inquiets à intervenir pour extirper leur progéniture de cet univers mal famé de débauche sans limites. La mère de l'actrice Marie Joséphine Martin, séparée de biens du musicien marseillais Louis Martin, pousse ainsi sa fille à renoncer définitivement au théâtre devant notaire à Paris le 19 septembre 1791. La demoiselle chantait auparavant aux côtés de son père à la Comédie phocéenne quatre années en arrière[316].

Un autre employeur susceptible de ternir l'image des musiciens à leur service pourrait bien être l'armée. Celle-ci ne bénéficie en effet pas d'un prestige considérable au sein de la population française du XVIII^e siècle. Le comte de Guibert, célèbre tacticien, affirme par exemple en 1772 que « toutes les armées sont composées de la portion la plus vile et la plus misérable des citoyens[317] ». À Lille, certains lieux publics interdisent explicitement leur entrée aux militaires en affichant sur leur

312. LEGRAND (Raphaëlle), « Favart, Laruette, Trial et Dugazon : chanteuses à la Comédie-Italienne, mariées à des artistes », in GIRON-PANEL (Caroline), GRANGER (Sylvie), LEGRAND (Raphaëlle) et POROT (Bertrand), dir., *Musiciennes en duo. Mères, filles, sœurs ou compagnes d'artistes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 98-99. Un opéra-comique est même créé sur le sujet de cette sombre histoire en 1878 au théâtre des Folies-Dramatiques de Paris, *Madame Favart*, sur une musique de Jacques Offenbach.

313. LEGRAND (Raphaëlle), « Libertines et femmes vertueuses : l'image des chanteuses d'opéra et d'opéra-comique en France au XVIII^e siècle », in MARQUIÉ (Hélène) et BURCH (Noël), dir., *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 157-175.

314. GIRARD (Joseph), *Évocation du vieil Avignon*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, p. 227-228.

315. GIRON-PANEL (Caroline), *Musique et musiciennes à Venise. Histoire sociale des* ospedali, Rome, École française de Rome, 2015, p. 587.

316. AN, minutier central des notaires de Paris, étude XX, minutes 751, désistement de Marie Joséphine Martin, actrice, par lequel elle renonce à son métier, 19 septembre 1791 ; *Almanach historique de Marseille*, *op. cit.*, année 1787, p. 281.

317. GUIBERT (Jacques Antoine Hippolyte de), *Essai général de tactique*, tome 1, Londres, chez les libraires associés, 1772, p. 20.

porte l'écriteau « Ni filles de joie, ni chiens, ni soldats, ni pauvres » à l'aube de la Révolution[318]. En dehors des drapeaux, les soldats passent pour des soudards querelleurs, des séducteurs irresponsables, des voleurs invétérés et des brigands ou des contrebandiers en puissance, à l'image des compagnons du fameux Cartouche sous la Régence. De fait, nombre d'entre eux sèment le désordre en se battant en duel, en se reconvertissant dans des associations criminelles ou en laissant abondamment des filles-mères dans leur sillage[319]. À Arles, des groupes de soldats encadrés par leurs officiers perturbent les représentations de la salle des spectacles en 1749 sous prétexte d'en modifier le programme[320]. Il est possible que les musiciens militaires partagent cette mauvaise réputation de l'armée. Les échevins de Marseille estiment par exemple « honteux » qu'un « soldat de galère » exerce les fonctions de trompette public en 1725[321]. De même, les tambours-majors de place de guerre passent pour ne pas savoir battre la caisse à en croire les dires d'un tambour municipal d'Aix au début du siècle[322]. Nous ne disposons cependant pas de suffisamment d'éléments solides pour étayer cette hypothèse avec certitude. Les musiciens ne bénéficient en tout cas pas toujours de la sympathie des troupes au sein desquelles ils officient. Les chevau-légers d'Avignon adressent ainsi le 4 août 1787 un mémoire au cardinal-ministre secrétaire d'État à Rome dans lequel ils dressent un violent réquisitoire contre le corps de musique de leur compagnie. Ils considèrent effectivement que les musiciens représentent des « membres inutiles » à leur charge et que la musique ne constitue qu'une institution « purement de luxe et de parade » sans aucun rôle militaire utilitaire[323].

Dans certains cas, les conséquences de l'image de l'employeur sur la réputation du musicien se révèlent plus contrastées qu'une simple répercussion en sens unique, qu'elle soit seulement positive ou négative. L'Église en fournit une éloquente illustration. Nous avons constaté précédemment que l'organiste jouissait d'une grande estime sociale du fait de son instrument, estime qui se répercute sur ses émoluments par rapport au reste du personnel musical ecclésiastique. Outre cela, ce musicien bénéficie de l'aura mystique de son lieu de travail. Il représente effectivement la

318. GUINIER (Arnaud), *L'honneur du soldat. Éthique martiale et discipline guerrière dans la France des Lumières*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2014, p. 325.
319. CHAGNIOT (Jean), « Les rapports entre l'armée et la société à la fin de l'Ancien Régime », in CORVISIER (André), dir., *Histoire militaire de la France*, tome 2, *De 1715 à 1871*, sous la direction de Jean Delmas, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 107-110. Voir aussi PERRÉON (Stéphane), *L'armée en Bretagne au XVIII^e siècle. Institution militaire et société civile au temps de l'intendance et des États*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 284-305.
320. CHAGNIOT (Jean), « Les rapports entre l'armée et la société... », *op. cit.*, p. 108.
321. AM Marseille, BB 226, délibérations particulières des échevins, p. 69-70, 27 février 1725.
322. AM Aix-en-Provence, BB 106, délibérations municipales, f° 157 v.-158, 28 mai 1703.
323. ASV, Congregazione Avignone, liasse n°200, mémoire des chevau-légers au cardinal secrétaire d'État, 4 août 1787 (voir l'annexe n°5). Il est amusant de relever au passage l'ironie d'une telle affirmation dans la bouche des chevau-légers avignonnais, qui ne sont eux-mêmes plus rien d'autre qu'une armée d'apparat à la fin du XVIII^e siècle, même s'ils s'en défendent vigoureusement (LACOMBE [Anthony], *Les chevau-légers du pape en Avignon. Pratiques et représentations*, Avignon, mémoire de master sous la direction de Stéphane Durand, 2016, p. 66-67).

clé de voûte de la musique sacrée avec le plain-chant et incarne la grandeur du culte divin transcendé par les notes, comme en témoigne le prévôt de la cathédrale de Vence qui déclare en 1708 que l'office « se célèbre avec plus de solennité et de majesté lorsque l'orgue joue », notamment au cours des cérémonies extraordinaires où l'instrument est amené à se produire[324]. Cette association avec le religieux au sein de l'une des dimensions les plus grandioses de celui-ci confère à l'organiste une respectabilité certaine auprès des fidèles. Cette respectabilité peut se mesurer à l'aune des épithètes accolées à son nom. Dans le Maine, certains organistes de village sont ainsi qualifiés d'« honorable personne », à l'image de celui de Torcé-en-Vallée, bourg situé à une vingtaine de kilomètres du Mans, au début du siècle[325]. De même, l'organiste arlésien Jean-Baptiste Vallière bénéficie du terme de « sieur » à l'enregistrement de la capitation de 1761, tandis que son collègue Joseph Avy, lui aussi musicien à la cathédrale – mais « seulement » joueur de violon –, n'a droit à aucun avant-nom sur cette liste alors qu'il paie une somme supérieure à celle acquittée par Vallière, indiquant une situation matérielle plus confortable que ce dernier[326]. Le prestige lié au service de l'Église se répartit en effet de manière inégale parmi les musiciens. Ceci peut s'expliquer en partie par l'ambivalence caractérisant la réputation du premier ordre lui-même au XVIII[e] siècle. D'un côté, la qualité du clergé s'améliore sensiblement dans la continuité de la seconde moitié du Grand Siècle et la majorité des catholiques français continue à respecter et à obéir aux prescriptions de l'Église. De l'autre, cependant, se produit ce que Philippe Goujard nommait un « divorce culturel » grandissant entre les clercs et les laïcs. Aux yeux des élites urbaines, le clergé apparaît effectivement de plus en plus comme l'agent de ce que les philosophes commencent à appeler l'obscurantisme, ainsi que comme le conservateur d'une culture anti-Lumières jugée progressivement désuète[327]. Ce discrédit des ecclésiastiques se trouve renforcé par les violentes divisions internes du clergé français durant la crise janséniste, qu'illustre en Provence de façon paroxysmique l'affaire Girard-Cadière à Toulon à l'aube des années 1730[328].

La réputation à double tranchant de l'Église au siècle des Lumières et ses répercussions sur les musiciens qui travaillent au sein de ses institutions se concrétisent dans leur versant le plus négatif à travers la figure stéréotypée du chantre. Celui-ci encaisse un feu nourri de critiques et de

324. AD Alpes-Maritimes, 1 G 36, délibérations du chapitre cathédral de Vence, 13 septembre 1708. Sur le rôle rempli par l'orgue dans les cérémonies extraordinaires, voir CRAUZAT (Claude Noisette de), « L'orgue et les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque en France », in DOMPNIER (Bernard), dir., *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*, *op. cit.*, p. 153-162.

325. GRANGER (Sylvie), « Être organiste au village dans le Maine au XVIII[e] siècle », in *La Vie Mancelle et Sarthoise*, n°438, décembre 2014, p. 35.

326. AM Arles, CC 109, capitation de 1761, f° 408 v. et 440 v. Vallière paie 4 livres de capitation tandis qu'Avy s'acquitte d'une somme de 4 livres et 10 sols.

327. GOUJARD (Philippe), *L'Europe catholique au XVIII[e] siècle. Entre intégrisme et laïcisation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 86-87.

328. À ce sujet, voir LAMOTTE (Stéphane), *L'affaire Girard-Cadière. Justice, satire et religion au XVIII[e] siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, 306 p.

moqueries de la part de ses contemporains, qui lui bâtissent une image bien peu flatteuse jusque dans les rangs du premier ordre lui-même. Les traités de chant ecclésiastique, par exemple, tirent unanimement à boulets rouges sur les chantres de village, qu'ils catégorisent impitoyablement comme ignorants et incompétents. Ces défauts se superposent en outre, selon ces ouvrages, à une laideur vocale, physique et morale, stigmatisant triplement les pauvres choristes ruraux[329]. Le manque supposé de talent musical des chantres se retrouve sous la plume des rédacteurs de dictionnaire, qui érigent ouvertement ces derniers en synonymes de mauvais musiciens : Furetière note que le « chantre est aussi un méchant musicien », tandis qu'un siècle plus tard, le prêtre lexicographe marseillais Jean-François Féraud indique qu'« on appelle par dérision, un mauvais musicien, *chantre de lutrin*[330] ». L'*Encyclopédie* relate même que les musiciens d'Église refusent l'appellation de chantre tant ce mot est devenu péjorativement connoté au milieu du siècle[331]. La dévalorisation musicale du chantre est également liée au discrédit esthétique dont souffre le plain-chant religieux lui-même, dont la simplicité le fait mépriser par les élites et entraîne le rejet de son exécutant dans le domaine estimé médiocre de la musique populaire[332]. Le trait de caractère dominant du chantre ancré le plus solidement dans l'imaginaire collectif est toutefois un amour immodéré pour la boisson. « Nouvelliste et fainéant sont deux mots aussi étroitement mariés que chantre et buveur », lit-on ainsi dans le Trévoux[333]. L'ivrognerie du personnage du chantre constitue un leitmotiv partagé par la majorité des contemporains du XVIII^{e} siècle, qui le propagent et le répètent à l'envi. Ce penchant naturel pour le vin est à rattacher au stéréotype de l'ivresse accolé à l'ensemble du personnel du bas clergé à l'époque moderne – notamment le sonneur –, qui déteint ainsi sur le choriste au point d'en faire le buveur le plus prompt à lever le coude[334].

Le public pour lequel jouent les musiciens influence ainsi l'image de ces derniers. Si les musiciens du roi, des orchestres aristocratiques et académiques profitent d'un incontestable prestige, c'est d'abord – et surtout – parce qu'ils se produisent devant des gens de qualité qu'ils contribuent à

329. BISARO (Xavier), « Beauté du chant, laideur du chantre : esthétique du plain-chant et dressage vocal au XVIII^{e} siècle », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 227, 1/2010, p. 61-62.
330. FURETIÈRE (Antoine), article « Chantre », in *Dictionnaire universel...*, *op. cit.*, tome 1 ; FÉRAUD (Jean-François), article « Chantre », in *Dictionnaire critique de la langue française*, tome 1, Marseille, chez Jean Mossy, 1787, p. 409.
331. « On donnait autrefois le nom de chantres aux musiciens de la chapelle du roi : ils s'en offusqueraient aujourd'hui ; on les appelle musiciens de la chapelle. Ceux même des chapitres qui exécutent la musique, ne veulent point qu'on leur donne ce nom ; ils prétendent qu'il ne convient qu'à ceux qui sont pour le plain-chant, et ils se qualifient musiciens de l'église dans laquelle ils servent », *Encyclopédie*, cité par Jean-Louis Jam, « Images du chantre au XVIII^{e} siècle », in DOMPNIER (Bernard), dir., *Maîtrises et chapelles aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 421.
332. JAM (Jean-Louis), « Images du chantre au XVIII^{e} siècle », art. cité, p. 421-423.
333. Cité par Jean-Louis Jam, « Images du chantre au XVIII^{e} siècle », art. cité, p. 417.
334. *Idem*, p. 417-418. Dans la réalité, cependant, la propension des ecclésiastiques à l'ivrognerie paraît diminuer au XVIII^{e} siècle au sein d'une société largement affectée dans son ensemble par ce phénomène (LECOUTRE [Matthieu], *Ivresse et ivrognerie dans la France moderne*, Rennes/Tours, Presses universitaires de Rennes/Presses universitaires François-Rabelais [coédition], 2011, p. 264).

divertir. Par un effet de miroir, ces derniers leur octroient un capital social symbolique qui fait partie intégrante de leur rémunération. *A contrario*, les musiciens qui font danser le peuple durant les fêtes ou les mariages ne récoltent que du dédain et du mépris de la part des couches supérieures de la société, car ils se révèlent, au fond, aussi anonymes que lui. Ce sont bien les tambourinaires qui subissent les foudres des autorités ecclésiastiques en osant régaler les petites gens du son de leurs instruments aux processions du Saint-Sacrement. Quant aux ménétriers qui font la joie des soirées des habitués et des voyageurs dans les auberges, ils se retrouvent littérairement cloués au pilori dans les dictionnaires. La réputation de l'employeur déteint en partie sur le musicien, dans un phénomène somme toute assez classique d'imprégnation sociale. Cette imprégnation trahit toutefois la difficulté qu'éprouvent les contemporains à cerner les musiciens. En liant l'image sociale du musicien à son employeur, ils clarifient en effet la position sociétale de celui-ci, clarification qui s'avère encore bien délicate à opérer en l'observant seul. L'employeur sert ainsi de clé de lecture aux hommes et aux femmes d'Ancien Régime afin de comprendre qui est ce groupe étrange des musiciens, ensemble hétéroclite et nullement homogène qui gravite en morceaux aux croisements des autres groupes sociaux. L'employeur détermine partiellement l'identité du musicien. En ce sens, il se révèle indispensable pour permettre au musicien d'exister socialement, et son absence entraîne un réel handicap pour ce dernier. Si les musiciens ambulants de rue sont les moins considérés parmi leurs confrères, c'est aussi parce qu'ils ne possèdent aucun véritable employeur ; à la manière des domestiques sans maîtres, qui ne sont rien du tout, cette situation accentue leur déclassement social.

La grille de lecture utilisée par les contemporains pour se faire une idée des musiciens ne comporte pas que l'instrument de musique et l'employeur. Elle compte également l'origine géographique parmi ses critères.

3. L'influence de la province. Le cas des musiciens provençaux

La caractérisation des peuples par des clichés selon leur origine géographique représente une habitude courante à l'époque moderne – et au-delà. Les stéréotypes nationaux continuent de fleurir au XVIII[e] siècle, s'ancrant dans la lignée d'une longue tradition érudite remontant à l'Antiquité où les Grecs s'opposaient déjà aux « barbares »[335]. Ils nourrissent la plume des voyageurs et se renforcent en se transmettant le long des lignes des récits de ces derniers[336]. Le stéréotype de

335. Sur les clichés nationaux sous l'Ancien Régime, voir DUBOST (Jean-François), « Les stéréotypes nationaux à l'époque moderne (vers 1500-vers 1800) », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 111-2, 1999, p. 667-682.

336. BERTRAND (Gilles), « Le discours des voyageurs. Quelques éléments pour une approche comparative des stéréotypes sur les peuples dans l'Europe des Lumières », in GRANDIÈRE (Marcel) et MOLIN (Michel), dir., *Le stéréotype...*, *op. cit.*, p. 245-260.

l'Italien, par exemple, figure au début ou à la fin de plusieurs guides de voyage[337]. À l'échelle infranationale, les habitants du royaume de France se voient aussi coller des étiquettes toutes faites suivant leur province de provenance. Le Gascon est ainsi fréquemment assimilé à un hâbleur haut en paroles tandis que le Provençal se révélerait invariablement gai et festif[338]. Les musiciens n'échappent pas à cette influence de leurs racines sur les représentations dont ils font l'objet. Pour les Parisiens, les musiciens savoyards sont le plus souvent des personnages débraillés qui manient grotesquement la vielle dans la rue, tout comme les montagnards en général[339]. Les meilleures voix viendraient d'Italie, pays du *bel canto*, alors que la suprématie instrumentale serait plutôt aux mains des Allemands dans la seconde moitié de la période[340]. Le Fribourgeois Jean Henri Naderman, luthier de la reine, passe par exemple pour l'un des meilleurs facteurs de harpe de Paris en 1779[341]. Les Italiens demeurent néanmoins les plus grands disciples d'Euterpe aux yeux de leurs contemporains du siècle des Lumières, ce dont témoigne Charles Burney en 1771 :

« La musique est aujourd'hui l'art que l'on cultive le plus, et le seul dans lequel les Italiens puissent encore se vanter d'être supérieurs au reste de l'Europe[342]. »

Quelle place occupent les musiciens provençaux et comtadins dans la collection de ces stéréotypes géographiques ? Comment leur province d'origine influence-t-elle leur image dans le reste du pays ? Il convient de préciser d'emblée que, de la même manière qu'Avignon et le Comtat se confondent couramment avec la Provence dans l'esprit des observateurs extérieurs, les musiciens pontificaux ne se distinguent guère de leurs confrères provençaux, avec lesquels ils sont le plus souvent allègrement mélangés par leurs contemporains. Nous n'avons ainsi relevé aucun exemple de caractérisation d'un musicien par rapport aux enclaves de l'Église, au contraire de leurs collègues méridionaux dont les origines sont fréquemment relevées. La Provence, en effet, évoque un style musical particulier en dehors de sa zone géographique, à un point tel qu'André Bourde a pu parler de l'existence d'une véritable « provençalité » musicale. Cette « provençalité » émergerait dans les

337. BRIZAY (François), « La construction du stéréotype de l'Italien à l'époque moderne dans les guides et la littérature de voyage », in GRANDIÈRE (Marcel) et MOLIN (Michel), dir., *Le stéréotype...*, *op. cit.*, p. 230.
338. LARCADE (Véronique), *Les cadets de Gascogne. Une histoire turbulente*, Bordeaux, Éditions Sud-Ouest, 2005, p. 349-362 ; Voir *supra*, prologue.
339. MILLIOT (Vincent), « "Le Parisien n'a point l'oreille musicale"... », art. cité, p. 413.
340. GRIBENSKI (Jean), « Les voyages de Mozart en Italie du Nord (1769-1773). De la formation à la recherche d'un emploi », in MEYER (Véronique) et PUJALTE-FRAYSSE (Marie-Luce), dir., *Voyage d'artistes en Italie du Nord (XVI^e^-XIX^e^ siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 182 ; BURNEY (Charles), *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, *op. cit.*, p. 488.
341. CORBELIN (François Vincent), *Méthode de harpe, pour apprendre, seul et en peu de temps, à jouer de cet instrument, avec un principe très simple pour l'accorder*, Paris, chez l'auteur, 1779, introduction.
342. Charles Burney, cité par Christian Meyer, *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003, p. 91.

deux premiers tiers du Grand Siècle avant de prendre son essor au début du XVIII[e] siècle et de s'épanouir jusqu'à la Révolution[343]. Sans nier l'existence de traits musicaux typiques de cette région – bien au contraire –, nous nous méfions de cette notion de « provençalité », qui ne se révélait pas exempte d'une certaine vision idéologique chez André Bourde[344]. Nous préférons par conséquent la mettre de côté afin de ne pas risquer de tomber dans une stérile et dithyrambique auto-célébration localiste. Nous rejoignons l'avis plus nuancé de Jean-Christophe Maillard qui, s'interrogeant sur l'existence d'une musique méridionale française et notamment provençale, concluait à une déclinaison originale et un enrichissement du style national par le Sud, mais sans toutefois marquer de profonde différence ni de réelle divergence[345].

Selon l'historien Charles François Bouche, la Provence forme de grands musiciens. Citant André Campra dans sa *Notice des Provençaux célèbres*, il précise à propos de la notoriété musicale de celui-ci que « la Provence a produit de grands hommes dans ce genre », avant de rajouter que « la capitale du royaume admire, depuis quelque temps, les talents d'un jeune musicien, natif d'Aix, dont les essais ont été des traits de maître[346] ». Peut-être s'agit-il de Jean-Joseph Chateauminois, virtuose du galoubet dont nous reparlerons plus loin, ou bien du compositeur Étienne Joseph Floquet – mais cette seconde hypothèse semble moins vraisemblable, car le jeune musicien décède justement à Paris l'année de la publication de la *Notice* juste après l'échec retentissant de son dernier opéra[347]. Quoiqu'il en soit, les historiens et les musicologues le savent depuis longtemps, des musiciens pontificaux et provençaux montent à la capitale et parviennent à y faire carrière, parfois de façon très brillante. Une première vague se produit à la fin du XVII[e] siècle et au début du XVIII[e], dont les réussites les plus fameuses sont Jean-Joseph Mouret, Jean Gilles, Claude Mathieu Pelegrin, Esprit Antoine Blanchard et surtout André Campra[348]. Une deuxième s'amorce dans la seconde

343. BOURDE (André), « Aux origines de la "provençalité" musicale », in LESURE (François), dir., *La musique dans le midi de la France...*, *op. cit.*, p. 11-26.

344. Comme en témoignait chez cet auteur la considération douteuse et non dénuée de xénophobie selon laquelle la musique folklorique provençale constituerait une « barrière plus solide qu'il n'y paraît contre la menace sinistre d'un rock et d'un rap venus d'ailleurs »... (*Idem*, p. 26.)

345. MAILLARD (Jean-Christophe), « Existe-t-il une musique méridionale française au temps d'André Campra ? », in DURON (Jean), dir., *André Campra (1660-1744). Un musicien provençal à Paris*, Wavre (Belgique), Mardaga, 2010, p. 167-194.

346. BOUCHE (Charles François), *Essai sur l'histoire de la Provence, suivi d'une notice des Provençaux célèbres*, tome 2, Marseille, chez Jean Mossy, 1785, p. 332.

347. Sur ce compositeur, voir notamment BRIQUET (Marie), *Étienne-Joseph Floquet (1748-1785)*, Paris, thèse de doctorat d'État en musicologie, 1952, 544 p.

348. Sur ces musiciens, voir leurs notices respectives dans BENOIT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique en France aux XVII[e] et XVIII[e] siècles*, Paris, Fayard, 1992, 811 p. ; PRADA (Michel), *Un maître de musique en Provence et en Languedoc. Jean Gilles (1668-1705). L'homme et l'œuvre*, Béziers, Société de musicologie de Languedoc, 1986, 269 p. ; DURON (Jean), « Le motet à grand chœur à l'époque de Rameau : le cas de Claude-Mathieu Pelegrin (1682-1763) maître de chapelle à la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence », in LESURE (François), *La musique dans le midi de la France...*, *op. cit.*, p. 135-138 ; DURON (Jean), dir., *André Campra (1660-1744). Un musicien provençal à Paris*, Wavre (Belgique), Mardaga, 2010, 207 p. ; CESSAC (Catherine), dir., *Itinéraires d'André Campra (1660-1744). D'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra*, Wavre (Belgique), Mardaga, 2012, 439 p.

moitié de la période, avec, par exemple, Floquet, Chateauminois, les frères Bèche, les frères Trial et Dominique Della Maria[349]. D'autres musiciens se rendent célèbres dans tout le royaume sans forcément résider à Paris, comme Laurent Belissen ou l'organiste Laurent Desmazures – ce dernier se rend brièvement à la capitale, où « ses talents étaient admirés », mais il en repart rapidement car « cette ville n'était pas un séjour agréable pour lui[350] ». La Provence et les États enclavés de l'Église ne se trouvent cependant pas représentés en totalité par tous ces musiciens. Les Provençaux qui parviennent à percer proviennent en effet exclusivement de la Basse-Provence, surtout de grandes villes parmi lesquelles Aix se taille la part du lion, suivie loin derrière par Marseille. Quant aux sujets pontificaux, seuls ceux d'Avignon réussissent réellement à se distinguer dans l'art d'Euterpe à l'échelle nationale, à l'image du « musicien des grâces » Mouret[351]. Cette situation spatiale déséquilibrée s'explique facilement par le fait que la plupart des individus cités ont été formés dans des maîtrises religieuses prestigieuses – notamment celle de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix[352] – où ils ont acquis de solides compétences musicales de haut niveau, ce qui leur permet, par la suite, de tirer leur épingle du jeu.

Qu'est-ce qui différencie un musicien provençal de ses confrères originaires d'autres provinces ? Pour les Parisiens, la Provence dégage un certain parfum pittoresque. Lorsque l'illustre danseuse Marie Anne de Cupis Camargo se produit sur les planches de l'Opéra au son de la musique d'un « joueur de tambourin de Provence », immortalisée par le pinceau de Nicolas Lancret vers 1730, son accompagnateur représente un véritable « exotisme franco-français[353] ». La Camargo excelle justement dans le tambourin, qui constitue une danse populaire d'origine provençale sur une musique vive exécutée à deux temps par un tambourinaire – d'où son nom. Danse la plus rapide du répertoire de l'époque, elle atteint son apogée sur la scène grâce à Rameau, qui l'utilise fréquemment

349. DURAND (Henri-André), « Les trois frères Bèche au chapitre métropolitain d'Aix (1736-1758) », in *Recherches sur la musique française classique*, tome VII, 1967, p. 115-126 ; SAWKINS (Lionel), « The Brothers Bêche : An Anecdotal History of Court Music », in *Recherches sur la musique française classique*, tome XXIV, 1986, p. 192-221 ; COTTE (R. J. V), « Trial, French family of musicians », in *The New Grove Dictionary of Opera*, Londres et New York, Macmillan, 1997 ; REYNAUD (Georges), « Un élève marseillais de Paisiello : Dominique Della Maria (1769-1800). Sa vie et ses œuvres à travers sa correspondance inédite », in revue *Marseille*, n°128-129, 1982, p. 39-58.

350. LESPINARD (Bernadette), article « Belissen, Laurent », in BENOIT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique...*, *op. cit.*, p. 64-65 ; GEEL (Patrick), « Une famille d'organistes marseillais : les Desmazures », in *Provence historique*, tome XXX, fascicule 121, juillet-août-septembre 1980, p. 299-301.

351. Il est d'ailleurs à noter que la plaque commémorative actuelle à sa mémoire dans le parc de la ville de Sceaux (Hauts-de-Seine) le présente comme « musicien provençal », confirmant l'assimilation courante des musiciens pontificaux à leurs confrères méridionaux.

352. BOGHOSSIAN (Irma), « Les sources et l'esthétique du grand motet en Provence au XVIII[e] siècle : les musiciens de la maîtrise Saint-Sauveur d'Aix et leur rayonnement », in MONGRÉDIEN (Jean) et FERRATON (Yves), dir., *Le grand motet français (1663-1792)*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1986, p. 173-177 ; HEYER (John Hajdu), « Poitevin, Campra et les compositeurs de la maîtrise Saint-Sauveur à Aix-en-Provence : quelques aspects stylistiques communs », in CESSAC (Catherine), dir., *Itinéraires d'André Campra...*, *op. cit.*, p. 311-325.

353. GÉTREAU (Florence), « *Tableaux de musique*. L'art de représenter la musique sous Louis XV », in DURON (Jean), dir., *Regards sur la musique au temps de Louis XV*, Versailles, Centre de Musique Baroque de Versailles, Mardaga, 2007, p. 11-12.

dans ses œuvres entre 1733 et 1760[354]. Le tambourin demeure « fort à la mode » sur les théâtres français au moment de la publication du *Dictionnaire de musique* de Rousseau en 1768[355]. Deux idées se dégagent de cela. Celle, tout d'abord, que le musicien provençal se reconnaît à son tempérament, qu'il importe de sa province et qui transparaît à travers sa musique. À l'image du tambourin, les mélodies provençales se caractérisent en effet par des airs joyeux, brillants et sautillants qui invitent à la danse en s'inspirant d'allegros italianisants[356]. La personnalité gaie et festive des habitants de la Provence se transposerait ainsi dans les morceaux que jouent leurs musiciens, qui paraissent par leur exotisme rafraîchissants aux oreilles de la capitale. Commentant le succès d'un *Te Deum* de Floquet exécuté au Concert Spirituel en 1777, l'abbé Frison, ancien sous-maître de musique à la cathédrale d'Arles, relève ainsi que le public parisien « y a remarqué des traits d'imagination qui n'appartiennent qu'à un Provençal[357] ».

Le second stéréotype rattaché au musicien provençal en dehors de son pays est son instrument. Il se reconnaît en effet à son jeu du duo typique galoubet-tambourin. Cette paire instrumentale porte l'empreinte méridionale et constitue l'identité sonore de la Provence en colorant chaque musique du sceau de cette province aux oreilles de ses auditeurs. Nous l'avons vu, l'une des danses provençales caractéristiques se nomme le tambourin, dont la mélodie est justement jouée par un tambourinaire. En outre, la « vivacité » du duo instrumental fait supposer à une relation avignonnaise de 1775 qu'il a été inventé « dans ces provinces méridionales de la France », aux côtés du fifre et du flageolet[358]. Le galoubet et le tambourin confirment le tempérament réputé festif des Provençaux et contaminent même les personnes qui les écoutent : « Ils rendent les airs gais et dansants, et déterminent ceux qui les entendent à les suivre et de la voix et par des gestes » ; leur harmonie « inspiroit la joie et l'allégresse, et forçoit les plus retenus à en donner des marques par des sauts involontaires[359] ». L'Aixois Jean-Joseph Chateauminois, virtuose du galoubet, contribue à populariser son instrument à Paris en s'y produisant avec succès à partir de 1777, ce dont témoignent les *Affiches* de sa cité natale :

« Monsieur Chateauminois, de cette ville, vient d'arriver à Paris. Il a porté le flutet ou galoubet de son pays à un degré de perfection que personne avant lui n'aurait cru possible. Il exécute avec cet instrument presque tout ce que peut exécuter un violon. Il joue seul des duos sur deux flutets à la fois, et exécute des concertos très brillants accompagnés de

354. GÉTREAU (Florence), article « Tambourin », in BENOIT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique...*, *op. cit.*, p. 659-660.
355. ROUSSEAU (Jean-Jacques), article « Tambourin », in *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, p. 498.
356. MAILLARD (Jean-Christophe), article « Tambourin (répertoire) », in BENOIT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique...*, *op. cit.*, p. 660.
357. BM Arles, ms. 379, correspondance de Jean-Baptiste Vallière, p. 183, lettre de l'abbé Frison, 21 décembre 1777.
358. *Rélation des fêtes données par la ville d'Avignon, Les 7, 8, 9 et 10 mai 1775, pour l'exaltation de notre s. pere le pape Pie VI*, Avignon, chez Joseph Blery, 1775, p. 9.
359. *Ibidem*.

symphonies. Rien n'égale la précision, la netteté de son coup de langue et la vivacité de son jeu. Il a reçu les plus grands applaudissements des amateurs et des artistes, et le flutet dont les sons brillants et la gaieté folâtre conviennent si bien au caractère des Provençaux, sera bientôt naturalisé dans la capitale de la France[360]. »

C'est bien par le galoubet que Chateauminois se voit identifié comme un musicien provençal à la capitale. Plus encore, sa maîtrise exceptionnelle de cet instrument le fait devenir, en quelque sorte, le porte-étendard de la Provence. De la même façon, des compositeurs comme Campra, Gilles ou Pelegrin représentent leur territoire à l'extérieur en y « exportant » la musique méridionale et en l'adaptant au style national. Leur célébrité outre-province se mesure, entre autres, à la présence de leurs ouvrages sur les rayons des bibliothèques. L'opéra-ballet *L'Union de l'amour et des arts*, de Floquet, se recense ainsi dans pratiquement toutes les bibliothèques musicales aristocratiques parisiennes étudiées par David Hennebelle, tandis qu'y sont aussi massivement représentées les œuvres d'André Campra et de Jean-Joseph Mouret[361]. La renommée nationale de tous ces musiciens rejaillit par contrecoup sur la Provence, ce dont les notables de la région se rendent très bien compte. Ils savent manifester publiquement leur soutien à ces ambassadeurs culturels ; en 1785, les membres de l'académie de musique d'Aix délibèrent de faire chanter une messe de requiem pour le repos de l'âme d'Étienne Joseph Floquet, récemment décédé[362]. Leurs confrères de l'académie de Marseille en font autant pour l'organiste Laurent Desmazures sept ans plus tôt[363]. Enfin, les *Affiches* de la capitale provençale se réjouissent visiblement du triomphe de Chateauminois à Paris en vantant son talent en 1777.

Ainsi, de la même manière que son instrument de musique et son lieu de travail, l'origine géographique du musicien pèse sur le regard que portent sur lui ses contemporains au XVIII^{e} siècle. L'influence des stéréotypes nationaux et provinciaux se mêle et se superpose à ceux déjà induits par l'instrument et l'employeur, ce qui permet d'aider les observateurs à identifier et à caractériser les disciples d'Euterpe. Dans le cas des musiciens provençaux – et, par extension abusive, dans celui des musiciens pontificaux transalpins –, leur pays de provenance les fait assimiler à de joyeux joueurs de galoubet-tambourin qui apportent la légèreté festive méridionale au reste du royaume. Tous ces stéréotypes influencent la perception qu'ont les hommes et les femmes d'Ancien Régime des musiciens. Ils instaurent du même coup des différenciations entre ces derniers selon leur profil. Les représentations des musiciens et leur place estimée au sein de l'édifice social dépendent en grande partie de ces différenciations. Une interrogation subsiste toutefois quant à leur statut

360. BM Aix-en-Provence, F 1182, *Affiches et annonces...*, *op. cit.*, année 1777, n°17, feuille du 12 mai 1777, p. 122.
361. HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 247.
362. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 19 avril 1786.
363. ACHARD (Claude François), *Histoire des Hommes Illustres de la Provence*, tome 1, Marseille, chez Mossy, 1787, p. 228.

général : finalement, le musicien est-il considéré comme un artiste ou bien comme un artisan au siècle des Lumières ?

III. Le musicien au XVIII^e siècle. Artiste ou artisan ?

Qu'il compose ou qu'il interprète une mélodie, il ne fait guère de doute aujourd'hui que le musicien constitue un artiste[364]. Cette reconnaissance ne va cependant pas forcément de soi au XVIII^e siècle. Le substantif *artiste* ne commence à prendre son sens moderne qu'au cours du siècle des Lumières, avant de se stabiliser et d'étendre son champ lexical après la Révolution – il sert auparavant principalement d'adjectif afin de désigner quelqu'un d'habile et d'ingénieux au Grand Siècle[365]. Le passage de témoin de l'artisan à l'artiste est définitivement achevé pour le musicien au XIX^e siècle. L'évolution du statut de ce dernier aux yeux de ses contemporains est-il du même coup perceptible durant le dernier siècle de l'Ancien Régime ? C'est ce dont nous nous attacherons à découvrir dans cette partie.

1. De la distinction entre artiste et artisan

Différencier l'artiste et l'artisan n'est pas chose aisée au XVIII^e siècle. La frontière entre ces deux catégories demeure floue dans l'esprit même des contemporains. L'examen des dictionnaires dévoile des définitions flottantes, voire contradictoires, concernant la distinction entre artiste et artisan, ce qu'a bien analysé Nathalie Heinich. Après avoir été cantonné aux arts mécaniques jusqu'à la fin du XVII^e siècle, le terme d'*artisan* s'élargit aux arts libéraux alors que, de son côté, le mot *artiste* s'emploie de manière opposée selon les situations, conférant une dignité intellectuelle à une activité mécanique ou renvoyant à la sphère de la simple exécution dans un cadre libéral[366].

La différence est que les artistes ne forment pas encore une catégorie professionnelle proprement dite et identifiée comme telle par le reste de la société – la nomenclature du tarif de la capitation de 1695 ne comporte par exemple pas d'entrée « artiste ». En d'autres termes, au siècle des Lumières, être artiste ne représente pas un métier, au contraire de l'artisan. En revanche, l'artiste se trouve intimement lié à l'artisanat dans le sens où il s'agit pour ses contemporains d'un artisan

364. En termes juridiques, le musicien fait partie des artistes du spectacle selon le Code du travail : « Sont considérés comme artistes du spectacle, notamment : […] 5° le musicien » (cité par Jérôme Giusti, « L'artiste du XXI^e siècle reste encore à inventer... », in GRACEFFA [Agnès], dir., *Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste (XV^e-XXI^e siècle)*, Paris, Hermann Éditeurs, 2012, p. 272).
365. HEINICH (Nathalie), *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 198-204.
366. *Idem*, p. 202-203.

ayant atteint un degré supérieur de maîtrise dans son art. Le terme contient par essence un jugement de valeur positif renvoyant à l'excellence et à la perfection[367]. De descriptif, il devient normatif en se chargeant de connotations extrêmement valorisantes[368]. L'artiste constitue ainsi en quelque sorte la promotion sociale de l'artisan. Il se différencie du second en s'élevant au-dessus de la masse artisanale par la qualité de son travail et se caractérise par son individualité. Tandis que l'artisan reste le plus souvent anonyme, voire interchangeable, l'artiste se montre à l'inverse singulier en se dégageant de l'ordinaire. La notion délicate, complexe et subjective de génie rentre également en ligne de compte pour le qualifier, renforçant encore davantage sa position de singularité hors normes[369].

Comment cette distinction entre artiste et artisan se traduit-elle chez les musiciens ? Principalement – mais pas uniquement – par l'opposition créateur/interprète. Un musicien-artisan a plutôt tendance à se cantonner à un simple rôle d'exécutant. Il se borne à jouer les œuvres des autres, qu'il s'agisse de celles qu'exigent ses employeurs (comme à l'église ou à l'armée) ou de celles qu'il juge approprié au sein d'un contexte particulier (à l'occasion de noces, par exemple). Son travail consiste alors à mettre les autres en avant en effaçant sa personnalité propre, le tout dans des situations où la musique ne représente souvent qu'un simple ornement – c'est le cas de la musique de ville, destinée à souligner la magnificence du pouvoir municipal[370]. Cela ne signifie évidemment pas pour autant que l'exécutant ne peut pas se révéler inventif de temps à autres. Même s'il n'a pas composé le morceau qu'il joue, il se l'approprie au cours de sa performance ; il peut ainsi effectuer des variations dessus, le moduler à sa manière ou encore improviser autour en ajoutant des ornementations telles que des trilles ou des fioritures[371]. Il ne s'agit cependant pas du travail qu'on attend de lui, ce dont témoigne André Grétry dans ses *Mémoires*, où il plaide assez sèchement le strict maintien du musicien du rang à l'exécution et condamne les tentatives d'improvisation de ce dernier :

---

367. GRACEFFA (Agnès), « Le statut de l'artiste en France depuis la fin du Moyen Âge : pluralité et fragilité », in GRACEFFA (Agnès), dir., *Vivre de son art...*, *op. cit.*, p. 21.
368. HEINICH (Nathalie), « À quoi servent les créateurs ? L'art et le compromis démocratique », in DUCRET (André), dir., *À quoi servent les artistes ?*, Zurich et Genève, Seismo, 2011, p. 16.
369. HEINICH (Nathalie), *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996 ; rééd. 2005, p. 113-114. Sur la notion de génie d'un point de vue littéraire, voir PERRAS (Jean-Alexandre), *L'Exception exemplaire. Inventions et usages du génie (XVI^e^-XVIII^e^ siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 413 p.
370. La simple animation d'événements où la musique n'est qu'un épiphénomène constitue encore aujourd'hui le pain quotidien d'un grand nombre de musiciens instrumentistes ordinaires, pour qui il s'agit d'une source importante d'emploi, même si peu avouable symboliquement (PERRENOUD [Marc], « Formes de la démultiplication chez les "musicos" », in BUREAU [Marie-Christine], PERRENOUD [Marc] et SHAPIRO [Roberta], dir., *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 86).
371. Bien que cela ne soit plus très bien vu par un observateur tel que Burney, avec une tendance générale à la simplification musicale à partir des années 1730 (NOIRAY [Michel], « Introduction », in BURNEY [Charles], *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, *op. cit.*, p. 25-26).

« J'entends souvent les musiciens de la comédie italienne ajouter quelques notes, par-ci, par-là, à mes accompagnements ; ce qu'ils ajoutent est bien, mais j'aimerois mieux qu'ils le laissassent faire aux spectateurs, qu'il faut aussi amuser. Si chaque exécutant avoit la même envie, que seroit-ce qu'un tel ensemble ? Le musicien exécutant qui passe les bornes de son devoir, non seulement fait la leçon au compositeur, mais il se donne, à l'égard de ses confrères, un ton de docteur, qui, à la longue, nuit singulièrement à sa réputation[372]. »

Pour le Liégeois, que chacun reste à sa place et la musique sera bien gardée !

A contrario, grâce à son activité créatrice relevant du domaine de l'esprit, le compositeur constitue l'avatar le plus achevé de l'artiste parmi les musiciens. Ses partitions le placent au centre de l'attention. Bien sûr, sa musique continue au XVIII[e] siècle à demeurer un ornement, notamment aristocratique, comme le prouvent les nombreuses dédicaces à des protecteurs. Toutefois, et c'est là que réside toute la différence avec l'exécutant, le nom de l'artiste est associé à son travail[373]. La messe de Jean Gilles sert à marquer la solennité des funérailles de Louis XV et de Stanislas Leszczyński – entre autres –, mais elle reste avant tout « le *Requiem* de Gilles », de la même façon qu'un motet est désigné « de Campra » ou un opéra « de Grétry ». Le musicien-artiste transcende le musicien artisan-exécutant en ce que son travail le met en lumière en le nommant, ce qui contribue à l'individualiser[374]. Il se met ainsi autant en avant que les autres, si ce n'est plus dans le cas de la musique de théâtre : Floquet est, par exemple, réclamé en personne sur la scène de l'Opéra par les « tumultueuses acclamations de l'assistance » à l'issue de la représentation triomphale de *L'Union de l'amour et des arts* le 7 septembre 1773[375]. Cela concerne non seulement le compositeur, mais aussi certains interprètes chanteurs et instrumentistes qui parviennent à conquérir le qualificatif d'*artiste* par le biais de leurs positions de solistes – nous y reviendrons.

Il existe finalement une réelle différence de statut entre l'artiste et l'artisan, celui du premier étant nettement plus valorisé que celui du second. Les musiciens bénéficient-ils globalement du passage de l'état d'artisan à celui d'artiste au siècle des Lumières ? Assiste-t-on à une promotion sociale collective durant cette période ?

372. GRÉTRY (André), *Mémoires...*, *op. cit.*, tome 1, p. 37-38.
373. Davantage que celui à qui son œuvre est adressé. Comme le note David Hennebelle, c'est de Mozart et de Leclair dont la postérité se souvient, plus que des ducs de Guines ou de Gramont (HENNEBELLE [David], *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 11).
374. Le nom joue également une grande importance chez les peintres et les sculpteurs, dont la signature devient de plus en plus fréquente à la même époque (HEINICH [Nathalie], *Être artiste...*, *op. cit.*, p. 26-27).
375. BRIQUET (Marie), « À propos de lettres inédites d'Étienne-Joseph Floquet (1748-1785) », in *Revue de musicologie*, tome 20, n°69, 1939, p. 1.

2. De l'artisan à l'artiste : une promotion sociale collective ?

Le 24 septembre 1789, le Sénat de la Sérénissime reconnaît le statut d'« art libéral » à la corporation des musiciens de Venise, l'*Arte di Sonadori*, au même titre que la corporation des peintres. La musique gagne ainsi là ses lettres de noblesse à la fin de l'époque moderne, passant de l'état de savoir technique à celui d'art, ce qui consacre l'ascension sociale de ses patriciens[376]. Qu'en est-il cependant en France ? Nous avons constaté précédemment que le regard porté sur les musiciens par le reste de la société s'avère collectivement négatif. Ce regard s'améliore-t-il au cours du XVIII[e] siècle ? Les musiciens passent-ils aussi collectivement du statut d'artisan à celui d'artiste aux yeux de leurs contemporains ?

À première vue, rien ne paraît moins sûr. La sémantique du mot *artiste* n'enveloppe en effet que les arts visuels dans les dictionnaires du siècle des Lumières – peinture, sculpture, gravure. Les métiers de la musique en sont encore exclus, parfois de manière explicite : « on ne nomme pas ainsi le poète ni le musicien », déclare ainsi Claude-Henri Watelet à l'article « Artiste » de son *Encyclopédie méthodique des Beaux-Arts*[377]. Il faut attendre le début du XIX[e] siècle, 1808, pour que le terme s'élargisse officiellement aux interprètes du spectacle vivant, dont les musiciens et les comédiens[378]. Avant cette période, le musicien demeurerait du même coup un simple artisan, un *artifex*, position qu'il occupait déjà à l'époque de la Rome antique[379]. La seule exception au sein des professions musicales concerne le luthier, qualifié d'*artiste* dans au moins deux ouvrages de langue[380]. Il s'agit néanmoins de cas isolés ; l'auteur de l'un de ces dictionnaires, le chevalier de Meude-Monpas, se justifie assez longuement du choix d'accoler ce terme au luthier en 1787, preuve que son opinion n'est pas partagée par la majorité de ses contemporains :

« *Luthier*, *s. m.* Artiste qui fait des Luths, des Violons, des Basses, etc. Je dis *Artiste*, parce que je ne mets pas dans la classe des *Ouvriers* et des *Artisans*, quiconque a le talent de proportionner et de prévoir les effets que doit produire le volume et la nature du bois qu'il emploie pour la construction d'un Instrument. S'il ne s'agissoit, pour être bon *Luthier*, que de *rabotter* du bois, je nommerois un *Luthier* un *Ouvrier*. Mais comme il faut être habile Physicien, homme bien

376. GIRON-PANEL (Caroline), « Entre art et technique. L'apprentissage de la musique en famille et en dehors des familles à **Venise (XVI**[e]-XVIII[e] siècles) », in BELLAVITIS (Anna) et CHABOT (Isabelle), dir., *La justice des familles. Autour de la transmission des biens, des savoirs et des pouvoirs (Europe, Nouveau Monde, XII*[e]*-XIX*[e] *siècles)*, Rome, École française de Rome, 2011, p. 327.
377. WATELET (Claude-Henri), article « Artiste », in *Encyclopédie méthodique des Beaux-Arts*, tome 1, Paris, chez Panckoucke, 1788, p. 39.
378. HEINICH (Nathalie), *Du peintre à l'artiste...*, *op. cit.*, p. 203-204.
379. PÉCHÉ (Valérie) et VENDRIES (Christophe), *Musique et spectacles dans la Rome antique...*, *op. cit.*, p. 91.
380. « LUTHIER ou FACTEUR DE VIOLONS. C'est l'artiste qui fait tous les instruments de musique qu'on joue avec l'archet, comme violons, quintes ou alto, violoncelles, contre-basses, basses et dessus de violes, violes d'amour, etc. » (MACQUER [Philippe], *Dictionnaire portatif des arts et métiers*, tome 2, Paris, chez Lacombe, 1766, p. 109).

organisé, homme dont les organes soient assez exercés pour apprécier la justesse des intervalles musicaux, je crois avoir raison de nommer *Artiste* un bon Luthier[381]. »

Le statut d'artiste accordé aux luthiers provient de leur savoir scientifique, savoir dont la possession leur permet d'acquérir progressivement une position socio-professionnelle plus élevée[382]. Cette considération reste cependant marginale. En 1789, l'intendant de Provence Gallois de la Tour désigne par exemple à plusieurs reprises le luthier phocéen Jean Pedelupé sous le vocable d'« ouvrier » dans ses lettres aux échevins et députés du commerce de Marseille[383]. Ce terme, déjà employé par le chevalier de Meude-Monpas pour le réfuter, reflète probablement mieux l'opinion commune sur les fabricants d'instruments de musique, ce dont témoigne Rousseau dans son dictionnaire[384].

Pourtant, un certain nombre d'indices laisse entrevoir un changement graduel dans les mentalités. Petit à petit, le musicien semble conquérir à pas lents un meilleur statut social tout au long au XVIII^{e} siècle. Il acquiert par exemple progressivement sa place au sein des dictionnaires d'hommes illustres. La *Notice des Provençaux célèbres* de Bouche (1785) compte ainsi quatre musiciens : André Campra, Jean Gilles, Claude Mathieu Pelegrin et Joseph François Salomon[385]. Chaque descriptif insiste sur le talent du personnage en question ; Campra y est dépeint comme un « musicien célèbre », Gilles comme « grand musicien », Salomon en qualité de « musicien habile ». La préférence de Bouche va toutefois clairement à l'abbé Pelegrin, à qui il consacre un véritable panégyrique de trois pages, le considérant rien de moins que « l'un des plus grands musiciens du XVIII^{e} siècle », « excellent compositeur », et le comparant « à La Fontaine par ses distractions et sa rare candeur[386] ». Deux ans plus tard, l'*Histoire des Hommes Illustres de la Provence*, du médecin érudit marseillais Claude François Achard, comporte sept musiciens, soit presque le double. Si Gilles et Campra y figurent bien, ce n'est pas le cas de Pelegrin ni de Salomon. Les deux premiers se voient rejoints par Jean-Joseph Mouret, Laurent Belissen, Jean-Claude Trial, Laurent Desmazures et Étienne Joseph Floquet, des musiciens globalement plus récents[387]. Le maître de

381. Chevalier de Meude-Monpas, cité par Florence Gétreau dans MARTIN (Édouard), « Faiseur, facteur, luthier : terminologie d'un métier », in *Musiques, images, instruments*, n°8, 2006, p. 134.
382. MARTIN (Édouard), « Faiseur, facteur, luthier... », art. cité, p. 130.
383. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, C 3401, brouillons de lettres de l'intendant aux échevins et députés du commerce de Marseille, 28 avril et 6 juin 1789.
384. « Luthier. Ouvrier qui fait des violons, des violoncelles, et autres instruments semblables. » (ROUSSEAU [Jean-Jacques], article « Luthier », in *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, p. 269). Il est possible que le chevalier de Meude-Monpas se justifie du choix du terme d'artiste notamment en réaction au dictionnaire de Rousseau.
385. BOUCHE (Charles François), *Essai sur l'histoire de la Provence...*, *op. cit.*, tome 2, p. 332, 355, 404-406 et 418. Compositeur toulonnais ayant notamment collaboré avec Pelegrin, Salomon (1649-1732) faisait partie de la Chapelle royale.
386. *Idem*, p. 404-405.
387. ACHARD (Claude François), *Histoire des Hommes Illustres...*, *op. cit.*, tome 2, p. 486-494.

chapelle Guillaume Poitevin (1646-1706), qui a formé bon nombre de compositeurs fameux à la psallette de la cathédrale d'Aix – notamment Campra, Gilles, Pelegrin, Blanchard et Belissen –, apparaît aussi dans l'*Histoire*, mais en qualité de « prêtre » et non de musicien, même si l'ouvrage relève « son talent pour la musique » et cite ses illustres élèves qui représentent sa « gloire[388] ». Par leur présence dans les dictionnaires d'hommes célèbres, les musiciens prouvent à leurs contemporains qu'ils commencent à mériter de passer à la postérité grâce à leur talent – du moins les plus renommés –, même si leur place demeure encore périphérique au sein de cette littérature.

Bien que toujours non-officielle, l'évolution du musicien de l'état d'artisan à celui d'artiste se révèle particulièrement perceptible à la fin du siècle, peu avant la Révolution. Dans sa *Poétique de la musique*, le comte de Lacépède parle ainsi bien d'artistes en désignant les musiciens en 1785[389]. La même année, les *Tablettes de renommée des musiciens*, almanach regroupant les noms, adresses et spécialités des disciples d'Euterpe de Paris, qualifie élogieusement d'« artiste » un organiste ainsi qu'un facteur de harpes[390]. Dix ans plus tôt, c'est l'ensemble des musiciens de métier ayant pignon sur rue que l'*Almanach musical* enveloppe de ce terme[391]. En 1788, les musiciens jouant dans l'orchestre du Musée de Bordeaux sont réunis dans une « liste des artistes du concert[392] ». Cela n'empêche néanmoins pas la persistance de préjugés péjoratifs à leur encontre. Toujours à Bordeaux, la même année, l'avocat Pierre Bernadau considère avec mépris les musiciens professionnels du Musée dans ses écrits personnels, les décrivant comme « des artistes mercenaires, espèces d'hommes de mœurs très relâchées[393] ». Des artistes, certes, mais des individus âpres au gain avec un caractère immoral avant tout ! Bernadau oppose dans la même phrase ces « mercenaires » infâmes aux « aimables virtuoses », jeunes amateurs oisifs pratiquant la musique uniquement par amour de l'art – donc beaucoup plus respectables. Ce qu'il fustige, c'est la dépendance économique des musiciens, considérée comme dégradante.

Virtuose. Plus que le qualificatif finalement plutôt général d'*artiste*, ce mot tend à caractériser le bon musicien et à le distinguer de la masse de ses semblables en valorisant ses

388. *Idem*, p. 98.
389. « Cet ouvrage est destiné aux jeunes artistes qui désirent de marcher sur les traces des grands musiciens, et à ceux qui, sans connaissance de l'art de la musique, cherchent à distinguer les beautés des ouvrages des grands maîtres » (LACÉPÈDE [Bernard Germain de], *La poétique de la musique*, tome 1, Paris, imprimerie de Monsieur, 1785, avant-propos).
390. HENNEBELLE (David), « Un paysage musical de Paris en 1785. Les *Tablettes de renommée des musiciens* », in *Histoire urbaine*, 3/2009 (n°26), p. 102.
391. *Almanach musical*, 1775, p. 95, cité par David Hennebelle, « Un paysage musical de Paris... », art. cité, p. 97.
392. TAÏEB (Patrick), « Amateurs et professionnels aux concerts du Musée », in TAÏEB (Patrick), MOREL-BOROTRA (Natalie) et GRIBENSKI (Jean), dir., *Le Musée de Bordeaux et la musique 1783-1793*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2005, p. 82.
393. *Idem*, p. 62. Voir aussi MOREL-BOROTRA (Natalie), « Pierre Bernadau antidilettante : un avocat aux concerts du Musée de Bordeaux (1787-1792) », in TAÏEB (Patrick), MOREL-BOROTRA (Natalie) et GRIBENSKI (Jean), dir., *Le Musée de Bordeaux...*, *op. cit.*, p. 108.

capacités individuelles[394]. Venant de l'italien *virtuoso*, le terme émerge dans la langue française à l'aube du siècle des Lumières « pour marquer un homme de mérite, et même d'Italie », selon la définition du Richelet, qui précise qu'« il ne se dit que rarement et en parlant familièrement » et qu'« on commence à [s'en] servir en françois[395] ». L'innovation s'ancre progressivement au sein du royaume et devient petit à petit une habitude linguistique. Il finit par s'accoler au musicien au mitan de la période, comme en témoigne le *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* du libraire Jacques Lacombe en 1752 :

« Virtuoso. Terme italien qui se dit d'une personne distinguée par son goût et par ses connaissances dans quelqu'un des beaux arts. On l'emploie surtout en parlant d'un habile musicien qui joue de quelque instrument d'un maniement supérieur[396]. »

Si « artiste » s'applique à un panel varié de professions artistiques, « virtuose » se spécialise ainsi principalement dans le domaine de la musique, précisément pour reconnaître les talents d'un musicien soliste. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce terme vient d'Italie, pays unanimement reconnu pour sa supériorité musicale au XVIII[e] siècle. Virtuose permet en outre de valoriser spécifiquement la pratique instrumentale en reconnaissant les prouesses techniques de certains solistes. Il pallie du même coup la réticence théorique de la qualification d'*artiste* au musicien[397]. Il contrebalance également la prééminence du compositeur au sein des métiers musicaux et rééquilibre les spécialisations ; *virtuose* ne s'applique en effet qu'à un instrumentiste praticien, le compositeur étant plutôt désigné comme *artiste*. L'apparition de la figure du virtuose va de pair avec « la naissance du vedettariat » soulignée par Jean-Marie Duhamel à la même époque, à savoir l'émergence au théâtre d'artistes adulés, solistes et « divas », dans le sillage du prodigieux succès de l'opéra[398]. Les *Affiches* d'Aix, par exemple, illustrent ce phénomène du vedettariat en rapportant les jugements du public sur chaque acteur de la troupe du théâtre et en insistant sur les talents nominatifs des chanteuses, ainsi que sur l'effet – souvent passionnel et démesuré – que leurs charmes suscitent sur le public[399].

394. Sur l'évolution de l'image du virtuose, voir DEAVILLE (James), « L'image du virtuose aux XVIII[e] et XIX[e] siècles : de Tartini à Paganini, et de Bach à Liszt », in NATTIEZ (Jean-Jacques), dir., *Musiques...*, *op. cit.*, p. 759-780.
395. RICHELET (Pierre), article « Virtuoso », in *Dictionnaire françois...*, *op. cit.*, p. 880.
396. LACOMBE (Jacques), article « Virtuoso », *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, Paris, chez la veuve Estienne, 1752, p. 688.
397. Le mot *virtuose* n'entre dans le dictionnaire de l'Académie française qu'à partir de sa quatrième édition de 1762. Cet ouvrage met aussi la musique en première position de l'application du terme : « mot emprunté de l'Italien, pour signifier un homme ou une femme qui a des talens pour les beaux Arts, comme la Musique, la Peinture, la Poësie, etc. » (Article « Virtuose », in *Le dictionnaire de l'Académie françoise*, *op. cit.*, tome 2, p. 943). Il est à noter dans cette définition l'égale présence du poète, à qui est précisément aussi dénié le qualificatif d'*artiste* par Watelet.
398. DUHAMEL (Jean-Marie), *La musique dans la ville...*, *op. cit.*, p. 178-186.
399. BM Aix-en-Provence, F 1182, *Affiches et annonces...*, *op. cit.*, année 1777, n°14 et 16, feuilles du 21 avril et du 5 mai 1777, p. 94 et 113-114.

Artistes ou virtuoses, les musiciens accèdent bien graduellement à un statut social plus élevé au cours du siècle des Lumières. Ils ne s'avèrent toutefois pas tous égaux face à ce changement de considération de la part de leurs contemporains. Certains en bénéficient davantage que d'autres. Le vedettariat profite ainsi largement aux musiciens de théâtre et d'opéra. La promotion artistique se ressent aussi pour une partie des musiciens d'Église, mais seulement « l'élite ». Elle concerne en effet avant tout les maîtres de chapelle ; la majorité des compositeurs provençaux et comtadins célèbres occupent cette fonction à un moment donné de leur existence[400]. Elle vaut également pour certains organistes. Outre le fait que ces derniers se situent au cœur de la liturgie musicale catholique, leur instrument les sépare physiquement du reste du chœur en les plaçant la plupart du temps en hauteur, ce qui favorise leur individualisation. La position spatiale et la fonction de soliste de l'organiste le conduit à émerger de la masse collective et anonyme des chantres et instrumentistes tuttistes, le mettant du même coup en valeur. Laurent Desmazures (1714-1778) représente parfaitement la figure de l'organiste virtuose. Fils du titulaire de l'orgue de la cathédrale de Marseille, ce Phocéen sillonne la France entière sa vie durant et se rend fameux grâce à sa technique instrumentale et sa science de la composition[401]. De la Provence au Languedoc, de la capitale à la Normandie en passant peut-être par la Bourgogne, Desmazures suscite l'admiration partout où il s'installe et sa réputation devient nationale. Doté de prothèses depuis un accident de chasse qui lui emporte trois phalanges de la main gauche, il y gagne le surnom quasi-romantique de « l'organiste aux doigts d'argent ». « Grand artiste » selon Achard, « il parvint à une célébrité qui l'a fait connaître et désirer dans les principales villes du royaume[402] ». Les circonstances de son décès – il meurt d'apoplexie sur son orgue en exécutant des versets pendant un chant de *Magnificat* le dimanche de quasimodo 1778 – renforcent son aura de virtuose qui finit tué à la tâche en continuant de remplir son devoir jusqu'au bout[403].

Les musiciens d'académies constituent une autre catégorie bénéficiant de l'ascension artistique des métiers de la musique au XVIII[e] siècle. Traditionnellement, les orchestres des académies comportent des musiciens amateurs en sus des professionnels. Cela permet aux académiciens d'assouvir leur passion musicale et de briller en société en pratiquant la musique en dilettante, remplissant une partie de pupitre dans un concert de manière bénévole sans aucune

400. Campra à Toulon, Arles, Toulouse et Paris ; Gilles à Aix, Agde et Toulouse ; Belissen à Marseille ; Blanchard à Marseille, Toulon, Besançon et Amiens ; Pelegrin à Aix.
401. Sa carrière a été retracée par Patrick Geel ; GEEL (Patrick), « Une famille d'organistes marseillais... », art. cité, p. 299-301.
402. ACHARD (Claude François), *Histoire des Hommes Illustres...*, *op. cit.*, tome 1, p. 228.
403. « Une circonstance remarquable et que nous ne devons pas omettre, c'est que l'attaque d'apoplexie saisit Demazure le dimanche de quasimodo, dans le temps où il touchait l'orgue de Saint-Ferréol [de Marseille]. Dans le désordre des sens qu'entraîne cette cruelle maladie, l'on vit le musicien porter ses doigts sur le clavier, chaque fois que le chœur finissoit un verset du *Magnificat*. » (*Ibidem*).

prétention professionnelle dégradante. L'amateur joue à jouer, son statut se définit par l'oisiveté, ce qui ne l'empêche pas de posséder un bon niveau[404]. La distinction entre amateurs et professionnels est soigneusement entretenue au sein de l'orchestre. À Bordeaux, la demande des amateurs est si importante qu'elle dépasse les capacités d'accueil du Musée[405]. À Marseille, au contraire, l'affluence du public dissuade les membres de l'académie de s'aventurer dans un pupitre d'instrument soliste et les incite à se retrancher parmi les chœurs[406]. Or, ce mélange d'amateurs et de musiciens de métier, qui prévaut habituellement, devient de moins en moins toléré durant le dernier tiers du siècle par le public averti, qui réclame de la qualité et du professionnalisme. Par conséquent, les amateurs sont progressivement mis à l'écart et cantonnés à la seule écoute, évolution qui se poursuit sous la Révolution et se cimente au XIX^{e} siècle[407]. Cette professionnalisation croissante au sein des académies profite par contrecoup aux musiciens de concert, qui se retrouvent fortement valorisés en étant ainsi mis en lumière. Le déclin des amateurs participe à la promotion sociale des musiciens de métier en reconnaissant leurs compétences techniques et leur savoir-faire spécifique.

La grande majorité des musiciens ordinaires ne semble cependant pas concernée par l'amélioration graduelle de l'image de leur profession au siècle des Lumières. Les musiciens de ville, les musiciens militaires et les musiciens d'Église – hors quelques maîtres de chapelle et organistes –, qui produisent principalement de la musique fonctionnelle, ne sont vraisemblablement toujours vus que comme des artisans. Ils ne méritent pas mieux aux yeux de leurs contemporains qu'une ligne sur les livres de comptes de la municipalité ou du régiment. Parfois, leur nom n'y apparaît même pas, le scripteur se contentant de vagues « violons » ou « fifres et tambours » groupés[408]. Le processus de qualification d'*artiste* ne s'applique qu'aux meilleurs musiciens – ou en tout cas réputés tels –, comme l'implique le sens même du mot, qui désigne, nous l'avons vu, la frange supérieure de l'artisanat et sert à « anoblir » l'artisan. La structure intrinsèque du terme *virtuose* le confirme ; seul l'« habile musicien » qui se démarque de ses semblables par sa maîtrise technique peut prétendre à ce titre et non les autres, encore moins l'ensemble de la profession. Ces qualificatifs valorisants ne garantissent en outre pas nécessairement la considération sociale. Même un artiste aujourd'hui mondialement reconnu et célébré comme Mozart, archétype du génie musical,

404. Rousseau donne une définition célèbre de l'amateur dans son *Dictionnaire*, reprise notamment par le Concert des Amateurs de Paris : « c'est celui qui, sans être musicien de profession, fait sa partie dans un concert pour son plaisir et par amour pour la musique » (ROUSSEAU [Jean-Jacques], article « Amateur », in *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, p. 31). Sur la figure de l'amateur aristocrate, voir aussi HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 161-180.

405. TAÏEB (Patrick), « Amateurs et professionnels... », art. cité, p. 63.

406. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), « L'Académie de Musique ou le Concert de Marseille... », art. cité, p. 64.

407. DUHAMEL (Jean-Marie), *La musique dans la ville...*, *op. cit.*, p. 168 ; HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 161 ; TRAVERSIER (Mélanie), *Gouverner l'opéra...*, *op. cit.*, p. 423-427.

408. AM Grasse, AA 6, cérémonial de la ville, dépenses faites pour les réjouissances faites à l'occasion de la naissance du second fils de la reine, 8 mai 1785 ; AM Digne-les-Bains, EE 20, pièces concernant la garde bourgeoise, rôle de la troupe, 10 août 1787.

n'est encore considéré de son vivant que comme un serviteur – certes particulièrement brillant – par ses employeurs aristocrates[409]. L'ascension sociale artistique des métiers de la musique au XVIII[e] siècle, réelle pour les individus les plus célèbres et certaines catégories de musiciens – ceux d'opéra, de théâtre, de concert et une minorité d'Église – ne se révèle finalement pas collective. En descendant dans la hiérarchie des talents bâtie par les contemporains – mérites individuels, supériorité des instruments harmoniques, suprématie de la musique vocale sur celle instrumentale, etc. –, le musicien ordinaire persiste à être considéré comme un simple artisan au siècle des Lumières.

Qu'est-ce donc alors qu'un musicien pour un homme ou une femme du XVIII[e] siècle ? Telle est l'interrogation principale qui a servi de fil rouge à ce chapitre. L'image que renvoient les musiciens à leurs contemporains apparaît globalement négative à cette époque, avec une tendance générale à la dépréciation héritée du Moyen Âge. « On les méprise, en France, comme des gens d'une profession basse », témoigne l'abbé Raguenet à l'aube de la période[410]. La plupart de leurs puissants employeurs – nobles, chanoines, échevins – les considèrent comme des serviteurs dévoués à leur plaisir et à la mise en valeur de leur magnificence ou de celle de Dieu. À la fois indispensables et méprisés, les musiciens évoluent en grappes entre des sphères sociales très différentes. Le flou qui entoure leur position au sein de la société entraîne une relative marginalité et contribue à leur discrédit en suscitant une certaine méfiance à leur égard. Le musicien cristallise en outre un certain nombre de fantasmes – détention de pouvoirs surnaturels (guérison, transe), image inquiétante du vagabond, corps désiré des chanteuses d'opéra, etc. – qui constituent autant de lieux communs accentuant sa différence avec le reste de la population. « Les musiciens ayant tous un grain de folie » selon l'*Encyclopédie*, ils sont en tout cas considérés comme hors-normes[411].

Les musiciens ne forment néanmoins pas une entité homogène. Des différenciations de jugements existent en effet à leur encontre suivant plusieurs facteurs : l'instrument de musique, l'employeur et l'origine géographique entrent en ligne de compte dans les appréciations des

409. ÉLIAS (Norbert), *Mozart, sociologie d'un génie*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 30-35. Sur la formation de l'image de Mozart et sa réception en France, voir GRIBENSKI (Jean) et TAÏEB (Patrick), dir., *Mozart et la France, de l'enfant prodige au génie (1764-1830)*, Lyon, Symétrie, 2014, 256 p.
410. RAGUENET (François), *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la Musique et les Opéras*, Paris, chez Jean Moreau, 1702, p. 112.
411. MENURET (Jean-Joseph), « Effets de la musique », in DIDEDOT (Denis) et D'ALEMBERT (Jean le Rond), dir., *Encyclopédie...*, *op. cit.*, p. 908. D'après Menuret, les musiciens ont aussi « un fluide nerveux altéré, vicié » et « des nerfs mal disposés ». Autant dire qu'ils ne tournent pas rond et qu'ils représentent même un corps malade au sein de la société saine...

contemporains et infléchissent celles-ci de manière positive ou négative, affinant ainsi le regard extérieur posé sur les musiciens.

Enfin, le siècle des Lumières voit une amélioration progressive de l'image générale du musicien. Ce dernier commence effectivement à être associé aux figures de plus en plus valorisantes de l'artiste et du virtuose. Cette promotion sociale de son statut demeure toutefois partielle et incomplète en restant cantonnée aux individus les plus fameux ; elle s'achèvera collectivement seulement au début du siècle suivant. Le musicien de la fin de l'Ancien Régime est ainsi encore largement regardé comme un artisan. En outre, l'émergence de la catégorie d'artiste permet progressivement aux contemporains de définir le musicien selon des critères intrinsèques à sa profession et non plus seulement en lui rattachant les caractéristiques des autres groupes sociaux autour desquels il gravite ; il acquiert de ce fait une identité sociale propre.

Chapitre 2 – Les musiciens vus par eux-mêmes

Philosophes, aristocrates, ecclésiastiques... Nous avons jusqu'à présent étudié les représentations des musiciens au prisme des avis de leurs contemporains. Qu'en est-il cependant des principaux intéressés ? Chaque individu se construit une image personnelle de lui-même, qui évolue tout au long de son existence au fil des expériences vécues. Cette perception de soi se cristallise autour de la notion complexe d'identité, elle-même divisée selon l'analyse du philosophe Paul Ricœur entre « mêmeté » – néologisme emprunté à Voltaire qui désigne la capacité à se concevoir identique à mesure que passe le temps – et « ipséité » – cohérence et unité de soi[412]. L'identité induit un rapport à soi, mais également aux autres, étant tissée par l'échange permanent entre la perception qu'un individu a de lui-même et celle que lui renvoie la société de sa personne ; en d'autres termes, le regard porté par les autres influence le regard intime et vice-versa. En outre, l'identité, en tant que représentation de soi, influe sur les comportements de l'individu de la même façon que les actions de ce dernier la bâtissent dans un jeu d'interactions constant[413].

Ces postulats posés, comment les musiciens se voient-ils au XVIII^{e} siècle ? L'image qu'ils se forgent d'eux-mêmes est-elle surtout influencée par le regard extérieur – majoritairement négatif, nous l'avons constaté –, ou bien parviennent-ils globalement à s'en affranchir ? De manière générale, leur identité professionnelle fonde-t-elle à leurs yeux leur identité sociale ? Affirment-ils leur altérité par rapport au reste de la société en signifiant symboliquement un statut et un rang spécifique[414] ? Existe-t-il, enfin, un sentiment d'unité parmi eux, une « conscience de corps » résultant de la pratique d'un même métier ? En l'absence quasi-globale d'écrits du for privé rédigés par les musiciens – ceux-ci s'expriment rarement à la première personne du singulier dans les sources –, nous sommes contraints pour tenter de répondre à ces questions de recourir à des biais détournés. Ces biais passent principalement – mais pas uniquement – par l'analyse des qualificatifs professionnels qu'emploient les musiciens pour se présenter aux yeux du monde. Comme le souligne avec raison Sylvie Granger, se nommer, c'est s'identifier[415]. La terminologie usitée révèle le regard sur soi, par lequel nous ouvrirons ce chapitre. Nous nous pencherons ensuite sur les visions que cultivent les musiciens sur leurs semblables grâce, notamment, à des correspondances et

412. RICŒUR (Paul), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 11.
413. RUGGIU (François-Joseph), « Les notions d'"identité", d'"individu" et de "self" et leur utilisation en histoire sociale », in BELISSA (Marc), BELLAVITIS (Anna), COTTRET (Monique), CROQ (Laurence) et DUMA (Jean), dir., *Identités, appartenances, revendications identitaires*, Paris, Nolin, 2005, p. 396-397.
414. CHARTIER (Roger), « Le monde comme représentation », in *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, volume 44, n°6, 1989, p. 1 514.
415. GRANGER (Sylvie), « Être ou ne pas être musicien dans les villes des provinces françaises (XVIII^{e} siècle) », in BELISSA (Marc), BELLAVITIS (Anna), COTTRET (Monique), CROQ (Laurence) et DUMA (Jean), dir., *Identités...*, *op. cit.*, p. 344.

à des documents judiciaires et policiers. Nous finirons par nous interroger à partir de tout ceci sur l'éventuelle existence d'un « esprit de corps » musicien au XVIII[e] siècle.

I. Le regard sur soi

Toucher du doigt la perception intime que les musiciens ont d'eux-mêmes au siècle des Lumières représente une véritable gageure. Rares sont en effet les témoignages directs des intéressés sur leur condition. Il s'avère néanmoins possible de tenter de cerner quelques aspects du regard sur soi des musiciens. Ce dernier se caractérise par une certaine pluralité des appréciations personnelles selon les individus. Il émerge cependant une tendance à l'affirmation d'une identité professionnelle musicienne, bien que certaines personnes semblent ne pas considérer la pratique musicale comme une composante essentielle de leur être social.

1. La pluralité des appréciations personnelles

En matière de jugement de soi, il existe parmi les musiciens toute une palette de nuances colorant à l'envi l'image qu'ils cultivent de leur personne. Cette pluralité affleure dans les sources ; les quelques mentions qui en attestent se révèlent aussi précieuses qu'elles sont peu fréquentes. Prenons le cas de la vision qu'entretiennent les musiciens sur leurs propres capacités musicales. Bien que très difficile – pour ne pas dire impossible – à jauger dans son ensemble, cette vision individuelle du talent éclate en une myriade d'appréciations diverses et opposées, allant du déni pur et simple de toute aptitude musicale à l'assurance tranquille d'une maîtrise certaine de l'art d'Euterpe. La correspondance de l'organiste arlésien Jean-Baptiste Vallière nous fournit plusieurs exemples éloquents de cette diversité de jugements. L'un de ses confrères, le sous-maître de musique Jean Chrisostome Frison, monte à Paris en 1773 après avoir été renvoyé de la cathédrale camarguaise. L'année suivante, ce dernier décide de renouer avec son ancien collègue en lui écrivant une lettre. Il l'informe qu'il a changé de carrière en devenant vicaire dans l'une des paroisses de la capitale. Or, Frison justifie cette reconversion professionnelle par son manque de talent musical :

« D'abord en partant d'Arles d'heureuse mémoire, je renonçai à la musique et depuis longtemps j'en avois médité le projet ; **j'etois si pauvre musicien, il falloit s'y resoudre**. J'arrivai donc à Paris dans l'intention d'y jouer un grand rolle.

J'y reussis, ma foy, et de pauvre musicien que j'étois, je devins tout à coup confesseur, predicateur, directeur, enfin tout le poids du ministère me tomba si fort sur la tête, que j'en suis encore aujourdhuy chargé[416] »

Frison se montre mélancoliquement lucide sur ses compétences, dont le niveau, insuffisant à ses yeux, le pousse à l'abandon de son métier. Il présente ce renoncement à la musique comme l'aboutissement d'un processus longuement mûri à l'avance ; on devine, en amont, des heures de doute, de réflexion et d'interrogation sur soi. Le renvoi du musicien de la cathédrale d'Arles sert finalement de déclencheur et l'incite à franchir le pas en changeant totalement de vie en même temps que de ville[417].

À l'inverse de l'autojugement négatif de Frison, l'abbé Claude Mathieu Pelegrin entretient visiblement une haute opinion de ses capacités musicales. Il déclare ainsi à propos d'un *Beatus vir* qu'il envoie à Vallière le 15 juin 1760 :

« Cette piece est fort goutee dans Aix. Je suis persuadé qu'elle sera du goût de vos amateurs de musique. Je vous prie de ne la donner qu'a votre chapitre, et a votre academie, si vous en avez une. Et si vous avez envie de quelque autre piece de ma fasson vous n'avez qu'à la demander[418]. »

Pelegrin se montre confiant à juste titre. Ses contemporains reconnaissent pleinement son talent de compositeur, et nous avons vu qu'un dictionnaire l'adoube « l'un des meilleurs musiciens du XVIII[e] siècle » vingt ans après son décès[419]. Sa perception personnelle coïncide avec le jugement des autres. Il arrive toutefois que l'image que le musicien se fait de ses compétences s'avère en décalage avec celle qu'il renvoie à ses contemporains. Cette discordance peut alors donner lieu à de cruelles désillusions. L'Aixois Joseph Thomas Rey en fait les frais en 1777. Le jeune homme débute à l'opéra de Montpellier et « croit avoir du talent » d'après l'abbé Frison. Hélas pour lui, une fois arrivé à Paris, il « ne prend pas » et se heurte à l'hostilité du public de la capitale[420]. Nul doute que ce doit alors être une lourde déception, peut-être teintée d'un sentiment d'injustice, pour le pauvre musicien estimant ne pas être reconnu à sa juste valeur – Floquet serait ainsi mort en partie à cause du rejet de son dernier opéra et de l'ingratitude des spectateurs parisiens à son égard.

416. BM Arles, ms. 379, correspondance de Jean-Baptiste Vallière, p. 131, lettre de l'abbé Frison, 12 juillet 1774. C'est nous qui surlignons.
417. Il semblerait, par ailleurs, que le renvoi de Frison par les chanoines arlésiens ait été motivé par le fait qu'il se soit absenté de la cathédrale sans autorisation pour faire un voyage à Digne : ses capacités musicales n'ont donc pas été remises en cause par ses employeurs. Sa décision de reconversion professionnelle résultant d'un manque de talent vient ainsi totalement de lui-même – bien que poussée par la conjoncture.
418. BM Arles, ms. 379, correspondance de Jean-Baptiste Vallière, n°4, lettre de l'abbé Pelegrin, 15 juin 1760. Voir aussi l'annexe n°6.
419. BOUCHE (Charles François), *Essai sur l'histoire de la Provence...*, *op. cit.*, tome 2, p. 404.
420. BM Arles, ms. 379, correspondance de Jean-Baptiste Vallière, p. 183, lettre de l'abbé Frison, 21 décembre 1777.

La diversité règne aussi parmi les jugements des musiciens vis-à-vis du métier qu'ils exercent. La perception négative de leur profession par leurs contemporains rejaillit durement sur certains d'entre eux, dont elle influence directement le regard personnel. Certains musiciens intériorisent effectivement cette mauvaise image et adoptent l'opinion dominante sur leur activité. Le Britannique Charles Burney en constitue une illustration fameuse. Organiste et compositeur de métier dans son pays, il dissimule pourtant soigneusement son état dans ses journaux de voyage des années 1770. Le musicologue refuse de révéler à son lecteur qu'il joue en public avec ses collègues au cours de son trajet en Italie, désireux d'apparaître comme un respectable *gentleman* ouvert d'esprit sillonnant le continent sans autre but que de découvrir de nouvelles idées musicales[421]. Le degré d'intériorisation par Burney de l'humilité de la condition sociale du musicien étonne même l'un de ses plus proches amis, le peintre Joshua Reynolds, qui déclare à son sujet :

« Il avait beau avoir le plus grand respect pour sa profession, jamais il ne lui serait venu à l'idée d'appliquer à un musicien des épithètes qu'il réservait aux formes extérieures du rang et de la distinction[422]. »

Cette intériorisation de l'opinion dominante se rencontre parfois également à l'échelon inférieur des musiciens ordinaires. À Arles, George Vallière choisit de nier son identité professionnelle de musicien en se proclamant « bourgeois » à partir de son mariage en 1744, bien qu'il gagne sa vie en qualité de haute-taille à la cathédrale Saint-Trophime[423]. N'avouant son activité de musicien que du bout des lèvres aux agents de la capitation, il réaffirme en parallèle la même année sa qualité de bourgeois dans son deuxième contrat de mariage, en 1761, avant de l'imposer définitivement dans les années 1780 – c'est sous cette dénomination que le vicaire l'inhume le 2 avril 1788[424]. Il épouse d'ailleurs la veuve d'un bourgeois en secondes noces, ce qui lui permit sans doute de consolider sa prétention[425]. Au contraire, son frère cadet, l'organiste Jean-Baptiste, reste, quant à lui, constamment attaché à son identité musicienne, dont il semble tirer une certaine fierté : il signe ainsi « Jean Baptiste Vallière, organiste » dans sa correspondance familiale et professionnelle[426]. Cependant, le fils de Jean-Baptiste, Claude Vallière, tente de gommer de la

421. NOIRAY (Michel), « Introduction », in BURNEY (Charles), *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, *op. cit.*, p. 16.
422. Cité par Michel Noiray, *ibidem*.
423. BM Arles, ms. 373, pièce n°32, contrat de mariage entre George Vallière et Honorade Barraly, 26 juillet 1744 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 4 G 87, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 21 avril 1745.
424. AM Arles, CC 109 et 117, capitations de 1761 et 1780, f° 461 v. et 454 ; BM Arles, ms. 373, pièce n°37, sépulture de George Vallière, 2 avril 1788.
425. BM Arles, ms. 373, pièce n°34, contrat de mariage entre George Vallière et Philise Brenguier, 14 avril 1761.
426. BM Arles, ms. 379, n°3, lettre de Jean-Baptiste Vallière à sa mère Anne Raynaud, 16 mai 1755 ; p. 191, lettre à son future gendre Joseph Étienne Gabriel, 17 janvier 1781 ; p. 207, brouillon de lettre à l'abbé de Rochemaure, septembre 1786.

généalogie familiale l'appartenance de son père à la corporation des musiciens après la mort de ce dernier, affirmant – à tort – qu'« il est qualifié 'bourgeois' dans tous les actes qu'il a passé depuis son mariage[427] ». Jean-Baptiste lui-même ne peut s'empêcher de se présenter « bourgeois » de temps à autre, divulguant ses ambitions sociales[428]. Le même processus se rencontre chez son confrère François Pons, qui oscille tout au long de sa vie entre « musicien » et « bourgeois » – il décède finalement « basse-taille » à la cathédrale en 1789[429]. Ces différentes manœuvres s'avèrent révélatrice de la conscience aiguë qu'ont les musiciens de la piètre considération sociale liée à leur métier. Ceux qui cherchent à grimper dans l'échelle sociale masquent alors leur activité d'origine, vue – à juste titre – comme un handicap. Déjà au siècle précédent, certains musiciens parisiens emploient eux aussi la qualité de « bourgeois de Paris » pour dissimuler leur profession de *violon*[430]. Après le bourgeois gentilhomme, voici le *musicien bourgeois*, qui essaie de prétendre à une plus haute distinction parmi ses contemporains. Il se pose en notable et s'identifie à la bourgeoisie de talent, celle qui ne se salit pas les mains dans un travail manuel et pratique un métier intellectuel valorisant qui suppose l'utilisation de son intelligence[431]. Il en grime les usages et le mode de vie pour tenter d'exorciser son origine musicienne en escamotant celle-ci. De la même manière que les roturiers les plus fortunés achètent des terres et des seigneuries afin de paraître noble au XVI[e] siècle – opération parachevée ensuite par l'acquisition de charges anoblissantes dans la justice et les finances (les fameuses « savonnettes à vilains[432] ») –, le musicien bourgeois tâche par son train de vie de laver son violon et d'obtenir une ascension sociale effective reconnue par ses contemporains.

Tous les musiciens ne s'approprient cependant pas la dévalorisation latente de leur profession. Certains s'en montrent au contraire très fiers, à l'image du fabricant de cordes de violon aixois Joseph Boyer. Attaqué en justice par le fermier communal de la triperie qui entend lui imposer un *quantis minoris* pour les boyaux qu'il fournit à sa fabrique de cordes en 1732, Boyer proclame cette dernière d'« utilité publique » et estime que son métier représente une « espèce de nécessité » pour la société[433]. De même, les musiciens de l'académie d'Aix revendiquent le rôle

427. BM Arles, ms. 372, pièce n°2, généalogie de la famille Vallière par Claude, fin du XVIII[e] siècle.
428. BM Arles, ms. 374, pièce n°12, achat d'un banc à l'église Notre-Dame la Principale par Jean-Baptiste Vallière, 5 avril 1774 ; pièce n°23, baptême de Claude Vallière, 23 novembre 1757.
429. AM Arles, GG 151, registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne, année 1743, f° 6, baptême de François Chaix, 2 mars 1743 (musicien) ; CC 109, capitation de 1761, f° 408 v. (musicien) ; GG 221, registre des sépultures du chapitre Saint-Trophime, année 1768, sépulture d'Honoré Carlevan, 5 décembre 1768 (bourgeois) ; CC 113, capitation de 1770, f° 83 (musicien) ; GG 153, registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne, sépulture de Marie Viel, 9 octobre 1774 (bourgeois) ; GG 221, registre des sépultures du chapitre Saint-Trophime, année 1789, sépulture de François Pons, 15 mars 1789 (basse-taille).
430. MASSIP (Catherine), *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661). Essai d'étude sociale*, Paris, Picard, 1976, p. 109.
431. COSTE (Laurent), *Les bourgeoisies en France. Du XVI[e] au milieu du XIX[e] siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 40-41.
432. BOURQUIN (Laurent), *La noblesse dans la France moderne (XVI[e]-XVIII[e] siècles)*, Paris, Belin, 2002, p. 39-40.
433. AM Aix-en-Provence, CC 246, fermes communales, 25 novembre 1732.

essentiel de leurs prestations dans la réussite de l'institution musicale, l'agitant comme argument afin d'obtenir le renouvellement de leur engagement en 1774[434]. De manière générale, il semble émerger parmi les musiciens l'affirmation d'une identité professionnelle assez marquée.

2. L'affirmation d'une identité professionnelle

L'examen des dénominations professionnelles dans les listes de capitation, les actes notariés et les registres paroissiaux laisse filtrer l'idée que, très souvent, les musiciens provençaux et pontificaux se sentent en adéquation avec leur identité de métier. Ils affichent clairement leur identité musicienne sans aucune gêne et se sentent probablement réellement musiciens avant tout. Ils revendiquent ce caractère, la défendent et l'affirment. Celle du trompette Louis Hill, par exemple, persiste même au cours du rattachement provisoire d'Avignon à la Couronne de France de 1768 à 1774, lorsque les troupes pontificales au sein desquelles il travaille sont renvoyées et qu'il se retrouve au chômage technique. Il continue en effet à se présenter en qualité de « ci-devant trompette des chevau-légers » durant toute la période et jusqu'à son décès[435]. Par ailleurs, les signatures constituent la manifestation visible d'une conscience identitaire musicienne forte et revendiquée[436]. Marc Antoine Lapierre signe ainsi « Lapierre org[anis]t[e] » en 1793 à Cavaillon, tandis que Pierre Garcin trace un élégant « Garcin trompette » quatre-vingt-cinq ans plus tôt à l'occasion du baptême de son fils à Arles[437].

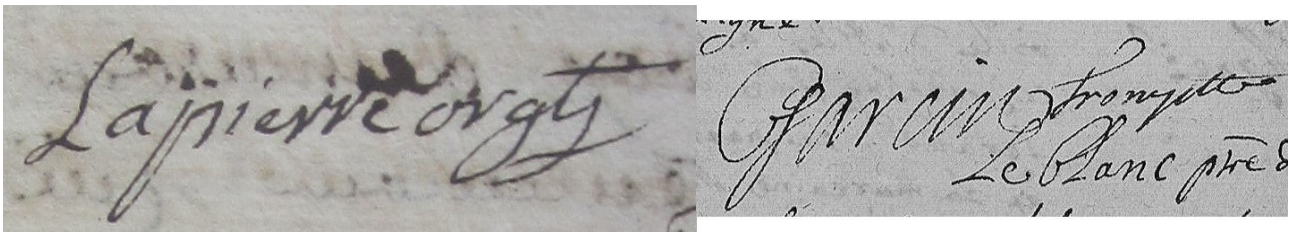


Illustration 2: La revendication de l'identité professionnelle musicienne à travers la signature

Une autre tendance des musiciens consiste à faire référence à leur institution de rattachement ou à leur employeur lorsqu'ils se désignent professionnellement. Nous avons déjà vu les cas de

434. « Ils [les musiciens] pensent avoir en partie contribué au nouvel établissement par leur constance et leur zèle à continuer de rester au Concert alors qu'ils ont été dégagés dès le mois d'octobre » ; BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 5 janvier 1774.
435. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 10/1290, f° 461 v., arrentement de grange, 14 juillet 1771 ; 3 E 10/1291, f° 404, arrentement de cave, 20 mars 1773 ; f° 604, testament de Louis Hill, 24 février 1774.
436. GRANGER (Sylvie), « Être ou ne pas être musicien... », art. cité, p. 348.
437. AM Cavaillon, 2 J 8, certificat de résidence de Marc Antoine Lapierre, 3 octobre 1793 (je remercie Delphine Auzepy pour m'avoir transmis cette référence) ; AM Arles, GG 149, registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne, f° 259, baptême de Jacques Garcin, 8 septembre 1708.

« chanteuse au Concert » et de « violon au Concert » dans les enregistrements pour la capitation d'Aix[438]. De même, Jacques Joseph Audibert se déclare « maître de musique à Notre-Dame de Montpellier » pour baptiser sa fille à Arles en 1748, ancrant son identité musicienne à la fois socialement et spatialement, alors que son confrère Antoine Hugues se présente comme « maître de musique de Saint-Trophime » trois ans plus tard[439]. Quant à François Jacques Dun, « musicien pensionné du roi de Pologne », il met soigneusement en avant son passé au service prestigieux de Stanislas Leszczyński à Lunéville, sa ville natale, tout comme l'« ancien musicien de la musique du roi de France » Claude Muraine à l'Isle[440]. Pour ces musiciens, il s'agit de renforcer leur légitimité sociale en s'associant à des personnes ou des institutions susceptibles de les valoriser – rappelons que l'image qu'ils renvoient à leurs contemporains dépend en grande partie de leur employeur. Ils inscrivent leur identité individuelle dans une identité collective, celle de l'institution en question. C'est ainsi que les musiciens concernés s'avèrent essentiellement ceux de cour, d'académie et surtout d'Église – une situation analogue s'observe dans le Centre-Ouest du royaume, étudié par Sylvie Granger, ainsi qu'en Bretagne, où Marie-Claire Mussat repère notamment des « musicien[s] du concert » dans la capitation rennaise[441]. S'ajoute en outre la catégorie des musiciens militaires. L'armée représente en effet une structure forte qui se superpose particulièrement bien à l'identité musicienne. Le tambour ou le fifre militaire prend toujours bien soin d'indiquer le régiment dans lequel il sert, régiment qui représente bien souvent une véritable seconde famille. Voici Georges Loker, « tambour dans le régiment Royal-Italien » stationné à Trinquetaille, dans le terroir d'Arles, en 1749, ou encore le soldat Sauveur Coulomb, « tambour de la compagnie du chevalier de Châteaufort au régiment d'Aix », entouré à son mariage par le fifre-major, le tambour-major et un autre tambour, « tous dudit régiment[442] ». À Toulon, les musiciens de la marine arborent fièrement leur appartenance à la Royale : « hautbois de la compagnie de messieurs les gardes de la marine » et « tambour de la marine » abondent dans les actes notariés[443]. Dans la même veine, le sieur Foucard

438. AM Aix-en-Provence, CC 65, état et rôle de la capitation, p. 302 et 672, 1741.
439. AM Arles, GG 163, registre paroissial de la paroisse Notre-Dame la Major, f° 40, baptême de Françoise Félicité Aud1ibert, 8 octobre 1748 ; registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne, année 1751, mariage entre Thomas Verd et Jeanne Carré, 26 octobre 1751.
440. *Idem*, registre paroissial de la paroisse Saint-Julien, année 1779, mariage entre François Jacques Dun et Delphine David, 22 juin 1779 ; AD Vaucluse, archives notariales de l'Isle-sur-la-Sorgue, 3 E 37/605, f° 148, pension d'Antoine de Palerme en faveur de Claude Muraine, 29 février 1752. Claude est probablement le frère de Louis Muraine, l'un des plus célèbres chanteurs de sa génération, également rattaché à la Chapelle royale (LEGRAND [Raphaëlle], article « Muraine », in BENOIT [Marcelle], dir., *Dictionnaire de la musique...*, *op. cit.*, p. 487).
441. GRANGER (Sylvie), « Être ou ne pas être musicien... », art. cité, p. 348 ; MUSSAT (Marie-Claire), *Musique et société à Rennes aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, Genève, Minkoff, 1988, p. 71.
442. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 150, registre paroissial de Saint-Pierre de Trinquetaille d'Arles, année 1749, baptême de Jean-Joseph Loker, 2 mai 1749 ; dépôt d'Aix-en-Provence, 202 E 57, registre paroissial de la paroisse Sainte-Madeleine d'Aix, année 1768, f° 18 v., mariage entre Sauveur Coulomb et Marguerite Madoren, 5 mai 1768.
443. AD Var, archives notariales de Toulon, 3 E 2/228, f° 1259, contrat de mariage, 3 juin 1722 ; 3 E 6/214, f° 684, reconnaissance de dot, 28 décembre 1724 ; 3 E 6/243, f° 452, contrat de mariage, 15 octobre 1743.

s'enregistre comme « tambour major de l'artillerie » en 1770[444]. L'affiliation revendiquée à la Royale se rencontre aussi fortement chez les musiciens de la marine de Brest[445].

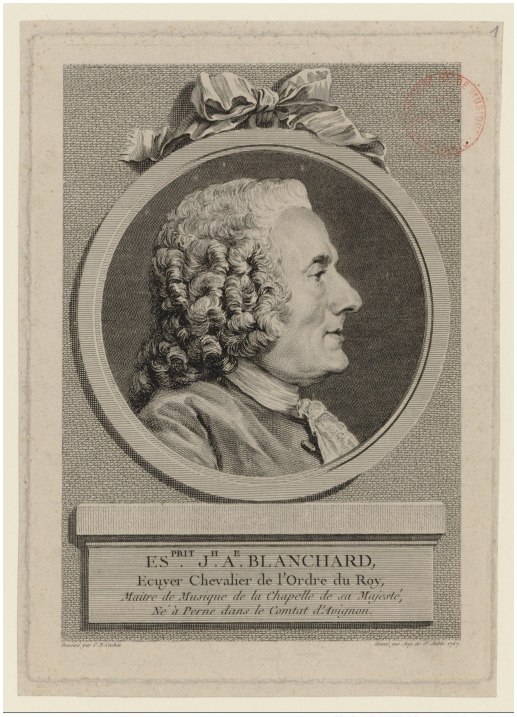
L'identité musicienne perdure parfois par-delà la mort, preuve tangible de sa solidité. Les veuves en témoignent, à l'instar de la Grassoise Marguerite Icard, « veuve de François Pons, joueur de violon » en 1718, ou encore de la demoiselle Marie Madeleine Camoin, « veuve du sieur Joseph Trouchet, musicien », qui décède à Marseille le 19 mars 1789[446]. De même, la cessation d'activité du fait de l'âge n'empêche pas certains individus de toujours se définir par leur ancien état, continuant à affirmer leur identité musicienne après leur retraite. Joseph François Escot et Joseph Avy sont ainsi enterrés respectivement comme « ancien organiste » et « ancien musicien » à Toulon et à Arles[447]. Toujours dans la cité camarguaise, Benoît Benetin revendique son statut d'« ancien trompette » à la capitation de 1780[448].

L'affirmation par les musiciens de leur identité professionnelle passe également par les portraits. Au XVIII[e] siècle, le portrait cesse d'être une sorte de privilège nobiliaire et se répand davantage au sein de la société[449]. La peinture sert au modèle à ancrer ses revendications identitaires et son statut social en reflétant l'image qu'il souhaite donner de sa personne. De fait, le portrait à l'huile représente la plus prestigieuse forme de représentation visuelle qu'un musicien professionnel puisse espérer obtenir de lui-même à l'époque moderne[450]. Bien entendu, ce portrait ne concerne qu'une minorité de musiciens, celle qui possède les moyens et l'envie de s'en offrir un. Au-delà d'une flatterie de l'ego – qui entre aussi en ligne de compte –, lorsque André Campra ou Esprit Antoine Blanchard décident de se faire tailler le portrait, matrice d'une diffusion publique ultérieure plus large via les techniques de gravure, ils estiment que leur profession mérite de figurer parmi les états utiles de la nation, aux côtés des gens de savoir que sont les philosophes, les écrivains et les scientifiques. C'est également en partie pour se faire connaître et accroître leur renommée à travers le royaume, car les portraits gravés circulent, permettant du même coup au public de mettre des visages sur les noms.

444. AM Toulon, CC 34, tableau des maisons de Toulon contenant les noms, surnoms et qualité des propriétaires, f° 72, 1770.
445. MUSSAT (Marie-Claire), *Les musiciens de la mer et la Musique des Équipages de la Flotte*, Paris, Du Layeur, 1996, p. 9.
446. AM Grasse, CC 4, capitation de 1718, non folioté ; BM Marseille, cote 4243, *Journal de Provence*, tome 24, n°38, feuille du 26 mars 1789, p. 301.
447. AD Var, 7 E 146/6, état civil de Toulon, registre des décès, an II, décès de Joseph François Escot, 29 thermidor an II (16 août 1794) ; AM Arles, GG 184, registre paroissial de la paroisse Saint-Julien, année 1787, sépulture de Joseph Avy, 10 septembre 1787.
448. AM Arles, CC 117, capitation de 1780, f° 419.
449. SORLIN (Pierre), Persona. *Du portrait en peinture*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2000, p. 27.
450. LEPPERT (Richard), « The Musician of the Imagination », in WEBER (William), dir., *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914. Managers, charlatans and idealists*, Indianapolis (États-Unis), Bloomington, Indiana University Press, 2004, p. 29.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Illustration 3: Portrait gravé d'André Campra (1725). Source : BnF, département Musique, estampe Campra 001.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Illustration 4: Portrait gravé d'Esprit Antoine Blanchard (1767). Source : BnF, département Musique, estampe Blanchard 001.

Beaucoup de musiciens choisissent de poser avec leur instrument de musique sur leur portrait. Ils affichent de ce fait clairement leur identité professionnelle en mettant en valeur l'outil de travail qui constitue leur spécificité au sein de la société et qui les fait vivre. Marin Marais se fait représenter avec sa viole de gambe, Johann Joachim Quantz avec sa flûte, Niccolò Jommeli avec une lyre, symbole musical d'Apollon[451]. Dans un tableau intimiste de famille, les Mozart posent ensemble sur leurs instruments : le père Léopold avec son violon, le fils Wolfgang et la fille Maria Anna jouant du clavecin ; au mur en arrière-plan se trouve accrochée le portrait de leur défunte mère, qui complète le lignage[452]. Nous pourrions multiplier les exemples à l'envi en prenant encore Rameau ou Mondonville[453]. Même Charles Burney, plutôt enclin d'ordinaire à dissimuler son métier comme nous l'avons constaté, se fait peindre une partition à la main par son ami Reynolds[454]. La musique fait pleinement partie de l'être social des musiciens et ils ne s'en cachent pas sur leurs

451. Portrait de Marais par André Bouys (1704) reproduit dans LEPPERT (Richard), « The Musician of the Imagination », art. cité, p. 30. Divers portraits de Quantz reproduits dans WALTHALL (Charles), « Portraits of Johann Joachim Quantz », in *Early Music*, n°14, 1986, p. 501-518. Portrait de Jommeli par un peintre inconnu, huile sur toile conservée au Musée international et bibliothèque de la musique de Bologne.
452. Tableau de la famille Mozart par Johann Nepomuk della Croce, vers 1780.
453. Rameau compose ou rédige un traité théorique à côté d'un clavecin, Mondonville pose de manière naturelle avec son violon en laissant transparaître un rapport heureux avec la musique. Portrait de Rameau à la gouache par Carmontelle (1747) et portrait de Mondonville au pastel par Maurice Quentin de La Tour (1760), reproduits et commentés dans GÉTREAU (Florence), « *Tableaux de musique*... », art. cité, p. 21-25.
454. Portrait de Charles Burney par Joshua Reynolds, huile sur toile conservée à la National Portrait Gallery de Londres, 1781.

portraits. Ils font figurer leurs attributs de la même manière qu'un philosophe comme Diderot se montre en train d'écrire ou qu'un savant comme Lavoisier apparaît entouré de ses instruments de chimie[455].

Une autre manière d'affirmer son identité professionnelle et, au-delà, son individualité musicienne, consiste à signer ses œuvres. Ceci englobe en premier lieu, bien évidemment, les compositeurs. Beaucoup de musiciens rédigeant une partition précisent leur état professionnel en la signant une fois achevée. Nous avons déjà évoqué la figure d'Hyacinthe Azaïs, qui présente ses six trios en qualité de « maître de musique de l'École royale militaire de Sorèze, ci-devant maître et compositeur du Concert de Marseille[456] ». De même, Antoine Hugues signe « maître de chapelle d'Arles » sur un *Magnificat* de 1780[457]. Les compositeurs ne sont cependant pas les seuls à faire cela. Les facteurs d'orgue possèdent la même habitude. Tout comme les peintres, ils laissent leur nom sur l'instrument qu'ils viennent de construire, revendiquant leur travail de créateur. Nous pouvons ainsi lire sur chaque laye de l'orgue de la cathédrale d'Entrevaux l'inscription suivante : « Fet par Jean-Baptiste Eustache facteur d'orgues et organiste le 22 septembre 1717[458] ». Plus étonnant et émouvant, c'est un enfant de chœur qui grave son nom à la pointe sèche sur la porte coulissante gauche du même instrument presque soixante ans plus tard. Ce dernier, Eustache Lambert, marque ainsi dans le bois l'affection qu'il porte à l'orgue et sur lequel il semble veiller[459]. Il accède d'ailleurs à la tribune entre 1785 et 1790, pérennisant dans le temps cette relation sentimentale.

En plus d'affirmer leur identité professionnelle, les musiciens contribuent à la défendre en entendant imposer la reconnaissance de leur savoir-faire spécifique à partir de la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Cela passe par la revendication d'un rôle accru en termes d'expertise des talents de leurs pairs, marqueur d'autonomisation vis-à-vis de leurs employeurs[460]. En faisant reconnaître leur autorité en matière d'arbitrage musical, les musiciens contribuent à ancrer leur professionnalisation dans la société et à y aménager leur place. À la cathédrale de Carpentras, par exemple, c'est sur les

455. Portrait de Diderot par Louis Michel Van Loo, huile sur toile conservée au musée du Louvre, 1767 ; portrait de Lavoisier et de sa femme Marie Anne Pierrette par Jacques Louis David, huile sur toile conservée au Metropolitan Museum of Art de New York, 1788. Tableaux reproduits et commentés dans BEAUREPAIRE (Pierre-Yves), *La France des Lumières (1715-1789)*, Paris, Belin, 2011, p. 386 et 520.
456. AZAÏS (Hyacinthe), *Six trio en quatre parties...*, *op. cit.*, page de garde.
457. PIROUD (Marie-Paule), dir., *Fonds musicaux anciens. Carpentras – Bibliothèque Inguimbertine*, Aix-en-Provence, Agence des arts du spectacle Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2012, n°802.
458. *Inventaire des Orgues. Département des Alpes de Haute-Provence*, inventaire réalisé par l'Agence des arts du spectacle Provence-Alpes-Côte d'Azur, 1998, p. 4. Eustache fait partie d'une dynastie de facteurs d'orgue marseillaise. La laye est la partie intérieure du sommier de l'orgue où sont logées les boursettes et les soupapes.
459. GREAVES (Roger), *L'Orgue de J-Baptiste Delafarge à Entrevaux (1628)*, brochure dactylographiée, sans date (après 1985), non paginé. L'organiste d'Entrevaux est à ce moment-là le propre oncle de Lambert, qui a probablement dû tolérer avec bienveillance le graffiti de son neveu.
460. TRAVERSIER (Mélanie), « Introduction. Revisiter l'histoire sociale et politique de la musique des années 1770-années 1830 », art. cité, p. 6-7.

avis conjugués de l'ancien maître de chapelle Jean-Paul Auphand et de l'actuel, André Cosse, que les chanoines déclarent que le chantre Lecouvet « n'a aucun talent pour la musique » en 1777[461]. De même, à Rome, la pratique de l'examen des maîtres de chapelle représente pour les musiciens un moyen d'affirmer leur autorité dans un milieu professionnel marqué par une concurrence rude. Elle renforce en outre leur identité collective par le partage de critères de compétence[462]. La revendication par les musiciens de leur savoir-faire spécifique se fait également face aux amateurs avec qui ils partagent les pupitres des orchestres académiques, ce dont certains, à l'instar du public, s'accommodent de moins en moins. Jean-Jacques Ducharger, violoniste et compositeur pensionnaire de la ville de Dijon, rédige ainsi un ouvrage d'une centaine de pages à la fin du siècle, dans lequel il défend la prééminence des musiciens de métier sur les amateurs et réclame l'institution de concerts publics[463].

Cette tendance à l'affirmation de l'identité professionnelle concerne principalement les musiciens exerçant à plein temps, mais pas uniquement. Elle se ressent aussi chez certains de ceux qui pratiquent la pluriactivité[464]. Elle permet dans ce cas aux individus de se démarquer de leurs collègues en mettant en avant un métier, la musique, socialement plus valorisant que leur profession principale non-musicale. Nous avons surtout croisé cette manœuvre dans les petites villes de Haute-Provence, là où la pluriactivité se révèle la plus répandue et fréquente parmi les musiciens. À Apt, par exemple, la majorité des musiciens qui battent la caisse et jouent du fifre pour le compte de la municipalité sont « travailleurs » dans leur vie quotidienne. C'est sous ce dernier qualificatif que le curé du bourg les désigne systématiquement dans les registres paroissiaux, et jamais autrement. Or, trois d'entre eux, les frères Jean-Antoine et Joseph Eymard dans les années 1715-1721, François Gassin en 1753, choisissent de s'enregistrer à la capitation en qualité de « tambour » ; en parallèle, ils sont toujours qualifiés de « travailleur » dans les actes de mariages[465]. Ce faisant, ils entendent affirmer leur rôle spécial au sein de la communauté et se différencier des autres cultivateurs de la cité. De la même façon, le Vençois Élie Figuière se déclare joueur de fifre de profession au cours d'une audition judiciaire alors qu'il est noté travailleur lors du dénombrement de 1790[466]. Quant au nommé Gassend, il déclare soigneusement sa double casquette en précisant bien qu'il est

461. BM Carpentras, ms. 1441, livre des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 17 mars 1777.
462. ORIOL (Élodie), « Dynamiques de professionnalisation et jeux de protection : pratiques et enjeux de l'examen des maîtres de chapelle à Rome (1784) », in *Annales historiques de la Révolution française*, n°379, janvier-mars 2015, p. 68-69.
463. HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 184-185.
464. Nous reviendrons plus en détails sur la pratique de la pluriactivité chez les musiciens au cours du chapitre 6.
465. AM Apt, CC 239, rôles des capitations de 1715, 1721 et 1753, non foliotés ; registres paroissiaux, année 1747, f° 7, mariage entre Gabriel Jean et Marie Jeanne Eymard, 15 mai 1747 ; année 1756, f° 19 v., mariages entre Pierre Gassin et Jeanne Gaudin ainsi qu'entre Jean Gaudin et Catherine Gassin, 8 novembre 1756.
466. AD Alpes-Maritimes, 7 B 943, sénéchaussée de Grasse, procédure criminelle, interrogatoires d'Élie Figuière, 11 avril et 3 septembre 1761 ; L 575, état des citoyens actifs de Vence, non folioté, 1790.

« travailleur et joueur de violon » à Digne l'année précédente[467]. Revendiquer une identité musicienne représente pour toutes ces personnes une manière d'affirmer leur singularité par rapport aux autres habitants. Ils sortent du même coup de l'ordinaire et mettent en avant un talent spécifique qui les valorise. Le talent musical permet en effet indubitablement de briller en communauté. Le célèbre étaminier Louis Simon, chantre occasionnel à l'église de La Fontaine-Saint-Martin, dans le Haut-Maine, en témoigne éloquemment : il ne joue pas moins de six instruments de musique différents, dont la maîtrise lui vaut d'obtenir un certain succès auprès de la gent féminine, qu'il contribue à faire danser avec le reste de la jeunesse[468]. Jean-Baptiste Eymieu constitue un cas intéressant d'identité musicienne peu affirmée de son vivant mais conservée *post-mortem* à Forcalquier. Il occupe le poste de trompette municipal de cette ville pendant presque quarante ans – place qu'il hérite de son père – tout en pratiquant la cordonnerie, métier qui occupe vraisemblablement la majeure partie de son temps professionnel. Il décède effectivement « maître cordonnier » en 1774, son rôle musical n'étant mentionné que de manière détournée au moment de sa sépulture : il était sobrement « au service de la ville[469] ». Pourtant, c'est bien ce dernier statut qui ressurgit neuf ans plus tard, au détour de l'enregistrement de sa femme Marie Buel à la capitation. Celle-ci se déclare « veuve de Jean Baptiste Eymieu trompette[470] ». Dame Buel choisit de mettre en avant l'état de musicien de son défunt époux, peut-être pour démarquer celui-ci – et elle-même. Elle l'arrache ainsi de la masse nombreuse des artisans de Forcalquier en le singularisant et en lui rendant un ultime hommage. Au moins à ses yeux, il n'était pas qu'un simple cordonnier...

Vers la fin du XVIII[e] siècle se produit un phénomène très intéressant au sein de la terminologie usitée par les musiciens pour s'identifier officiellement. Un petit nombre d'entre eux commence en effet à se désigner dans les sources sous les termes d'« artiste » ou d'« artiste musicien ». Cette évolution, qui intervient à partir de la Révolution, témoigne de la maturation du lent processus d'ascension sociale de la profession au cours du siècle des Lumières, processus progressivement assimilé par les acteurs eux-mêmes. C'est, par exemple, le joueur de basse de la cathédrale Marc Garcin qui se proclame « artiste » à Arles en 1789, tout comme quatre ans plus tard le basson aixois Guillaume Marin, ou encore l'« artiste musicien » Briand, qui demande au conseil municipal de Toulon le local de l'ancien grenier à sel afin d'y établir un théâtre et d'y former un

467. AD Alpes de Haute-Provence, C 52, capitation de Digne, 1789, p. 39.
468. GRANGER (Sylvie) et HUBERT (Benoît), *Souvenirs d'un villageois du Maine. Louis Simon (1741-1820)*, édition augmentée et annotée à partir du texte original établi et commenté par Anne Fillon, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 108-109.
469. AD Alpes de Haute-Provence, registres paroissiaux de Forcalquier, année 1774, f° 12, sépulture de Jean-Baptiste Eymieu, 11 novembre 1774.
470. AM Forcalquier, CC 1, capitation de 1783, non folioté.

spectacle de musique vocale et instrumentale en 1796[471]. Ce mouvement se prolonge en s'amplifiant au début du XIX^e^ siècle. Cela prouve l'achèvement du processus d'association du musicien à l'artiste durant cette période – rappelons que le rapprochement s'effectue formellement dans les dictionnaires à partir de 1808 –, opération fortement valorisante pour le premier. Les grands pôles urbains se montrent particulièrement précoces dans cette évolution : la totalité des vingt-et-un musiciens proclamés artistes recensés habitent à Aix, Arles, Avignon, Marseille et Toulon. À l'inverse, aucun ne se rencontre en Haute-Provence ni dans les cités du ci-devant Comtat Venaissin – mais nous avons vu que l'identité musicienne s'y révèle déjà suffisamment valorisante en elle-même pour ses titulaires des petites villes. Quoi qu'il en soit, les musiciens s'approprient cette nouvelle dimension de l'artiste et l'intègrent dans leur propre identité professionnelle. Ce faisant, ils légitiment encore davantage leur place au sein de la société et conquièrent un statut plus prestigieux de travailleur de l'esprit qui les détache définitivement du bataillon des artisans manuels auquel ils étaient toujours rattachés.

L'affirmation d'une identité professionnelle musicienne ne vaut évidemment que pour les individus qui se sentent musiciens. Il en existe en effet pour qui la pratique musicale ne semble pas entrer en considération dans la conception intime de leur être social.

3. Tous musiciens ?

Si, remontant le temps grâce à une hypothétique machine, nous allions interroger sur leur identité musicienne les personnes que nous recensons, il est probable que nous en surprendrions quelques-unes – au-delà du décalage mental et vestimentaire. Toutes ne se définissent sûrement pas comme des musiciens dans leur vie quotidienne. Le critère économique que nous retenons par commodité pour intégrer un individu à notre corpus – tirer un revenu quelconque de la musique – n'a en effet pas toujours de prise sur la réalité vécue et ressentie par cet individu. Ceci vaut particulièrement dans les situations où la musique ne constitue qu'un revenu d'appoint en pointillé, en sus d'une activité professionnelle principale régulière. Si elle peut tout de même occuper une place prépondérante dans l'identité sociale d'un individu, qui s'en sert pour se valoriser au sein de sa communauté – nous avons précédemment examiné les exemples des petites villes de Haute-Provence à ce sujet –, elle ne pèse pas toujours bien lourd face au premier métier qui nourrit davantage son homme. Il arrive ainsi à Pierre Gay de jouer du violon pour faire danser la mauresque aux habitants de Grasse et de ses environs mais, lorsqu'il se fait agresser et rompre son instrument

471. AM Arles, EE 22, recensement nominatif des personnes mâles et valides de 18 à 50 ans, paroisse Saint-Laurent, isle n°37, 1789 ; JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 492 ; AM Toulon, D 12, délibérations du conseil municipal, p. 314, 1^er^ juin 1796.

en 1771, ses clients précisent bien au bureau de police qu'il est cordonnier et non musicien[472]. De même, Honoré Avy, fils du symphoniste arlésien Étienne Avy, tâte de la musique de temps à autre, fruit de l'héritage paternel, mais il affiche majoritairement sa profession de perruquier dans les sources de la seconde moitié de la période[473]. La mauvaise image associée au musicien par ses contemporains renforce probablement la construction de l'identité socio-professionnelle de certains individus autour de leur métier principal en éludant de celle-ci leur activité musicale annexe.

Parfois, les regards sur l'identité professionnelle d'une personne divergent du fait de sa pluriactivité, et un individu ne se considérant pas musicien peut tout de même être vu comme tel par les autres. Prenons le cas de Benoît Joseph Imbert. Marseillais expatrié sur l'île de Saint-Domingue dans les années 1780, il exerce régulièrement les fonctions de chantre à l'église de Port-au-Prince, état sous lequel il est le plus souvent noté dans les registres paroissiaux[474]. Il paraît également constituer l'un des aides du curé pendant les enterrements, comme en témoigne sa signature récurrente sur les actes de sépulture[475]. Cependant, lorsqu'il se marie avec une Irlandaise le 12 juin 1787, il se déclare résolument « marchand », entouré de témoins d'un milieu socio-professionnel analogue – un autre marchand, deux entrepreneurs et un maître sellier[476]. Après son décès, deux ans plus tard, le voilà à nouveau marqué « chantre » lors de son inhumation[477]. Il semble certain que le commerce représente le métier principal d'Imbert, celui qu'il met en avant et qui le définit professionnellement, tandis que chanter à l'église n'est pour lui qu'une activité d'appoint, bien que régulière. Au contraire, aux yeux du curé, la musique constitue la caractéristique cardinale de Benoît Joseph, puisque c'est en tant que chantre qu'il le fréquente au quotidien. Les deux regards se croisent et se télescopent, avant que celui du prêtre ne l'emporte en s'imposant dans les sources, Imbert ne pouvant plus le contredire depuis la tombe. Ces regards différenciés reflètent la complexité des identités socio-professionnelles brouillées d'Ancien Régime.

Parmi les individus susceptibles de ne pas considérer la musique comme partie intégrante de leur identité sociale figure une partie des bénéficiers ecclésiastiques. Pour un musicien prêtre travaillant au sein du bas-chœur d'une église, obtenir un bénéfice prébendé représente souvent le

472. AM Grasse, FF 41, bureau de police, f° 50 v., 10 août 1771.
473. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 182, registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne d'Arles, mariage entre Honoré Avy et Françoise Foret, 28 janvier 1778. Il ne se déclare à notre connaissance « musicien » qu'une seule fois, à l'occasion d'un mariage, alors qu'il s'enregistre comme « perruquier » au recensement de la même année : *idem*, 203 E 193, registre paroissial de la paroisse Notre-Dame la Major d'Arles, mariage entre Joseph Martel et Marguerite Mistral, 25 août 1789 ; AM Arles, EE 22, recensement nominatif des personnes mâles et valides, paroisse Sainte-Anne, isle n°99, 1789.
474. « Chantre de l'église » ou « premier chantre de l'église » ; ANOM, état civil numérisé de Saint-Domingue, registres paroissiaux de Port-au-Prince, année 1783, f° 17, mariage entre Jean Monier et la nommée Marie Anne négresse, 6 mai 1783 ; année 1787, mariage entre Jean-Baptiste Gueyroir et Rose Marthe Deiche, 16 janvier 1787.
475. *Idem*, sépultures de Dumondé et de Marguerite Quart, 13 et 14 janvier 1787.
476. *Idem*, f° 190 v., mariage entre Benoît Joseph Imbert et Anne Marie Bratteau, 12 juin 1787.
477. *Idem*, année 1789, f° 31 v., sépulture de Benoît Joseph Imbert, 19 septembre 1789.

couronnement d'une carrière par la stabilité financière qu'il procure. À ce titre, ces bénéfices sont réellement courus par les musiciens ecclésiastiques, qui les recherchent activement. Le maître de musique Jean Payen quitte ainsi le service de la cathédrale Notre-Dame des Doms d'Avignon pour une bénéficiature qu'il vient d'obtenir à la collégiale Saint-Pierre de la même ville en 1715[478]. À Aix, les chanoines du chapitre cathédral institutionnalisent l'octroi de bénéfices à leurs musiciens en leur en accordant un à l'ancienneté lorsqu'il devient vacant[479]. Il s'agit ici d'une manière de les fidéliser. La plupart des bénéficiers ne sont cependant pas des musiciens, mais de simples hommes d'Église. Or, certains d'entre eux se voient assigner parmi leurs obligations liturgiques celle de chanter au chœur, surtout dans les petites cathédrales pauvres disposant de peu de moyens financiers pour engager des spécialistes musiciens. Ils perçoivent dans ce cas un supplément de gages spécialement pour cet objet, ce qui les fait rentrer dans notre définition de musicien et notre corpus. Cette situation s'observe particulièrement en Haute-Provence : c'est le cas à Sisteron, Digne, Apt, Grasse, Vence et Forcalquier, mais aussi à l'église La Major de Marseille. Il apparaît néanmoins à la lecture des registres capitulaires que beaucoup de bénéficiers considèrent ces fonctions musicales imposées comme un véritable fardeau dont ils tentent à tout prix de se délester. Ceux de Notre-Dame de la Nativité de Vence, par exemple, s'arrangent pour prendre des services à la campagne ou hors du diocèse pendant les dimanches et lors des fêtes solennelles afin d'échapper aux offices, ce qui pousse le chapitre à interdire cette pratique en 1729[480]. Neuf ans plus tard, plusieurs bénéficiers grassois refusent collectivement de chanter au chœur et sont ponctionnés à la suite du scandale occasionné[481]. À Marseille, ils substituent des prêtres pour faire choristes à leur place à la cathédrale, « facilité qui se glisse abusivement dans l'usage » et que finissent par défendre les chanoines[482]. Mis à l'amende régulièrement à cause de leurs absences au chœur tout au long du siècle, les bénéficiers phocéens continuent toutefois à manœuvrer habilement et parviennent finalement à déléguer définitivement leur obligation chorale aux prêtres habitués le 20 janvier 1787 en arguant de leurs âges et de leurs infirmités auprès du chapitre – une éclatante victoire pour eux[483]. Enfin, à Apt, la musique devient un véritable élément de contestation autour duquel se cristallise la lutte des bénéficiers contre les chanoines de Sainte-Anne : les seconds attaquent en justice les premiers en 1763, car ces derniers affirment être dispensés de chanter les litanies aux processions

478. AD Vaucluse, 1 G 446, registre capitulaire du chapitre métropolitain d'Avignon, 15 février 1715.
479. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 494 et 497, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 3 avril 1723 et 12 novembre 1786.
480. AD Alpes-Maritimes, 1 G 37, délibérations du chapitre cathédral de Vence, 9 septembre 1729.
481. *Idem*, G 273, délibérations capitulaires du chapitre cathédral de Grasse, 10 septembre 1738.
482. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 442, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 22 octobre 1718.
483. *Idem*, 6 G 446, 20 janvier 1787.

auxquelles l'évêque officie, exceptées celles de la veille de l'Ascension et du jour de Saint-Marc[484]. Ce procès s'intègre dans une bataille plus globale au cours de laquelle les bénéficiers aptésiens croisent le fer avec les chanoines pendant tout le siècle afin d'être incorporés au sein du chapitre cathédral dans une démarche de revendication d'égalité[485]. Il ressort de tout ceci une certaine réticence – voire une réelle aversion – des bénéficiers vis-à-vis de la musique, qu'ils n'ont pas choisi de pratiquer de leur propre chef. Ce dégoût s'avère d'autant plus prononcé que la musique paraît symboliser pour eux la domination de plus en plus insupportable des chanoines sur leurs personnes, via les obligations afférentes à leur bénéfice. Leur acharnement réitéré à vouloir s'en débarrasser par tous les moyens possibles semble indiquer qu'ils ne se sentent décidément pas musiciens. Ils se considèrent probablement uniquement comme des ecclésiastiques, membres du premier ordre du royaume, et n'ont pas besoin de se rajouter une identité musicienne pour rehausser leur prestige.

Les regards des musiciens sur eux-mêmes varient finalement selon les individus. Certains dissimulent leur activité musicale du mieux qu'ils le peuvent, d'autres l'affichent au contraire fièrement. D'autres encore ne se posent même pas la question, ne se sentant absolument pas musiciens. Si la pluralité domine dans les appréciations personnelles des musiciens, qu'en est-il de leur opinion sur leurs semblables ? Comment voient-ils leurs confrères ?

II. Le regard sur les confrères

Les difficultés déjà éprouvées au cours du processus de reconstitution des regards sur soi des musiciens se prolongent dans les tentatives de restitution des jugements de ces derniers entre eux. Le manque de témoignages rend délicate la tâche de mesurer globalement la vision qu'entretient un musicien sur ses semblables au XVIII^{e} siècle. Cependant affleurent çà et là des mentions archivistiques qui constituent autant d'indices permettant de formuler quelques hypothèses d'ensemble, nullement définitives. Les archives employées ici sont essentiellement celles des employeurs des musiciens, croisées avec des documents judiciaires et policiers ainsi que de rares

484. AD Vaucluse, 2 G 52, conclusions capitulaires du chapitre cathédral d'Apt, 12 avril 1763.
485. L'utilisation de la musique comme moyen de pression par les bénéficiers sur les chanoines afin d'obtenir une revalorisation de leur statut subalterne se rencontre dans bien d'autres villes du royaume de France au XVIII^{e} siècle, par exemple à la cathédrale de Clermont-Ferrand ; DA SILVA (Nathalie), « Être maître de musique à la cathédrale de Clermont aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles », in DOMPNIER (Bernard), dir., *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. 148-149. Voir aussi DOMPNIER (Bernard), « Accroître la musique sans dépenser davantage. Les chapitres du XVIII^{e} siècle et la rémunération des bas-chœurs », in BISARO (Xavier), CLÉMENT (Gisèle) et THORAVAL (Fañch), dir., *La Circulation de la musique et des musiciens d'église (France, XVI^{e}-XVIII^{e} siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 257-259.

correspondances. Le regard d'un musicien sur ses confrères varie selon qu'il s'agisse d'un collègue qu'il côtoie au quotidien ou d'un semblable exerçant dans un autre registre d'activité que le sien.

1. Les regards sur les collègues musiciens

S'agissant de leurs collègues travaillant au même endroit ou dans la même branche d'activité qu'eux – l'Église, par exemple –, les musiciens perçoivent leurs semblables de différentes manières, qui recouvrent globalement toute la gamme des relations humaines existantes. En ce sens, ils ne se distinguent guère des autres groupes socio-professionnels d'Ancien Régime. Lorsqu'un musicien a été formé à son métier par un maître et qu'il en vient par la suite à jouer à ses côtés, il conserve généralement un certain respect à l'égard de son ancien professeur, qu'il continue de considérer comme un mentor. Le célèbre Johann Joachim Quantz – flûtiste qui améliore son instrument par l'ajout d'une seconde clé et qui dispense des leçons à Frédéric II de Prusse lui-même – témoigne qu'il ne s'entraîne avec son maître, le Marseillais Pierre Gabriel Buffardin, que dans les mouvements rapides de flûte traversière où celui-ci se montre sans égal[486]. Il se cantonne ainsi volontairement dans l'ombre de son professeur et ne cherche pas à briller face à lui par respect. Le respect dû au talent du maître peut également se muer en hommage vibrant au moment de sa disparition. Chaque jour anniversaire du décès de Guillaume Poitevin, maître de musique qui a formé les plus grands talents de la cathédrale d'Aix à la fin du XVII^{e} et au début du XVIII^{e} siècle, ses élèves exécutent une de ses messes à Saint-Sauveur pour honorer sa mémoire, tradition qui perdure tout au long de la période et qui est encore attestée en 1787[487]. Claude Mathieu Pelegrin constitue un autre exemple de musicien dont le talent et la notoriété sont pleinement reconnus par ses pairs. À sa mort, rapporte l'historien Bouche, « les musiciens et les amateurs de la musique firent exécuter, dans la métropole de la ville d'Aix, sa *Messe des morts*, pour témoigner combien ils étaient sensibles à la perte de cet homme célèbre[488] ». L'organiste arlésien Jean-Baptiste Vallière, qui fut jadis l'élève de Pelegrin à la psallette d'Aix, mentionne le décès de son ancien maître dans son *Mémorial* et lui rend un dernier hommage :

---

486. BURNEY (Charles), *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, *op. cit.*, p. 425. Sur ces deux musiciens, voir leurs notices respectives dans BENOIT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique en France...*, *op. cit.*

487. ACHARD (Claude François), *Histoire des Hommes Illustres...*, *op. cit.*, tome 2, p. 98. Guillaume Poitevin meurt le 26 janvier 1706 ; l'habitude de chanter une de ses messes annuellement se conserve ainsi au moins quatre-vingt ans, preuve de la profonde emprunte qu'il laisse parmi ses collègues et les chanoines à Saint-Sauveur.

488. BOUCHE (Charles François), *Essai sur l'histoire de la Provence...*, *op. cit.*, tome 2, p. 405-406.

« Mr l'abbé Pelegrin prêtre et bénéficier de la métropole d'Aix, grand compositeur, est mort à Aix le 10 octobre 1763, âgé de 82 ans, et a été regretté généralement de tout le public[489]. »

En dehors de la vision verticale un peu spéciale induite par la relation professeur/élève, les musiciens considèrent horizontalement leurs collègues de diverses manières. Ils peuvent tout d'abord les voir comme des rivaux. Cette situation s'observe surtout au théâtre et dans les académies de musique, où règne une atmosphère de concurrence entre les solistes afin de conquérir les faveurs des spectateurs. Dans ces conditions, certaines vedettes se méfient les unes des autres et se regardent en chiens de faïence. Les chanteuses sont particulièrement concernées. L'encouragement de leur mise en concurrence par le public, qui s'enflamme pour telle ou telle actrice et se déchire en de véritables cabales, favorise cette ambiance délétère entre les artistes. Un lecteur anonyme des *Affiches* d'Aix considère cette mise en concurrence du fait du jugement des spectateurs comme normale, et même souhaitable, en ce qu'elle constitue « la germe de l'émulation » pour les acteurs et que, sans elle, ils se négligeraient au théâtre[490]. En outre, l'ascension d'une jeune chanteuse prometteuse sur les planches se fait souvent au détriment de l'une de ses aînées, qu'elle contribue à éclipser. Il en résulte des rivalités et des jalousies dont le public se délecte parfois cruellement. L'Académie royale de musique en offre une bonne illustration à Paris en 1727 :

« Les partis sur Mlle Le Maure et Mlle Pelissier deviennent tous les jours plus vifs. L'émulation entre ces deux actrices est extrême, et a rendu La Maure très bonne actrice. […] Elles se haïssent toutes deux comme des crapauds, et les propos de l'une et de l'autre sont charmans[491]... »

Les tensions se révèlent moins fortes à Aix, mais elles existent également. La montée en épingle de la rivalité entre les chanteuses Desbruyères et Cressent par les spectateurs en juin 1777, « qui met la division au parterre et la discorde au théâtre », influence temporairement les relations entre les deux femmes avant de s'apaiser rapidement[492]. De même, dix ans plus tôt, les directeurs de l'académie de musique aixoise se retrouvent obligés de mettre dans la balance le renouvellement des contrats d'engagement de trois chanteuses de l'institution afin « qu'elles se concilient » et cessent leur rivalité. Ces chanteuses, les demoiselles Fargues, Gréard et Floquet, se disputent en

489. BM Arles, ms. 549, mémorial de Jean-Baptiste Vallière, second volume, p. 80. Le fait que le décès de Pelegrin soit annoncé par-delà les frontières d'Aix jusqu'à Arles confirme sa réputation musicale outre-province. Le seul autre musicien dont Vallière note le décès est Rameau (premier volume, p. 5).
490. BM Aix-en-Provence, F 1182, *Affiches et annonces...*, *op. cit.*, année 1777, n°20, feuille du 31 mai 1777, p. 147. Voir aussi l'annexe n°16.
491. Cité par Jean-Marie Duhamel, *La musique dans la ville...*, *op. cit.*, p. 180.
492. BM Aix-en-Provence, F 1182, *Affiches et annonces...*, *op. cit.*, année 1777, n°22 et 23, feuilles du 16 et du 23 juin 1777, p. 163 et 171.

effet les premiers rôles. Si les deux premières acceptent de chanter alternativement les premiers et seconds rôles « sans aucune primauté », la troisième « refuse de se soumettre » et démissionne[493]. Il ne s'agit pas d'une spécificité française, l'atmosphère concurrentielle se relève aussi puissamment au sein des théâtres romains de la même époque. Comme le note Élodie Oriol, les chanteurs de théâtre sont particulièrement touchés car l'univers de Thalie et de Melpomène est celui où les artistes s'exposent davantage à la critique sur les planches, contrepartie d'un meilleur salaire que d'autres musiciens[494].

Les rivalités entre collègues musiciens ne se limitent toutefois pas aux théâtres et aux académies. En 1791, le premier tambour de la garde nationale aixoise Sauveur Blanc se retrouve en concurrence avec le tambour-major du même corps pour former vingt élèves. Tambour de la ville depuis dix ans, il supporte très mal cette situation et se sent lésé du fait que la municipalité donne la préférence au tambour-major qui, en plus, « est étranger au pays ». Il adresse alors une pétition au maire dans laquelle il demande à être lui-même chargé de la formation des élèves, estimant qu'il s'agit d'un « benefice qu'on devroit faire gagner à un homme du paÿs qui à passé toute sa jeunesse jusques à aujourd'huy à battre de la caisse[495] ». La réclamation de Blanc met en lumière les tensions qui peuvent exister entre les différents grades des musiciens militaires, ici le premier tambour et le tambour-major. Sauveur Blanc affirme en effet que la fonction de tambour-major est celle « qui à le moins de peine et le plus de profit[496] », sous-entendant que cette place représenterait une simple sinécure tandis que le premier tambour hériterait du plus dur labeur. Nous verrons plus loin que cet avis est partagé par d'autres tambours municipaux. Il s'agit aussi d'une forme de xénophobie assez classique contre les travailleurs étrangers, qu'on retrouve un peu partout en France au XVIII[e] siècle et qui dégénère parfois en bagarres entre les locaux et les extérieurs[497].

La concurrence se joue également entre les différentes bandes de musique. À Marseille, deux troupes de symphonistes se partagent les diverses occasions musicales de la ville dans les années 1780. Cependant, le chef d'une de ces troupes, Michel Audibert, soudoie les musiciens de l'autre compagnie pour les faire passer dans la sienne et ainsi neutraliser la bande adverse. Bien entendu, le directeur de cette bande ne voit pas du tout cette manœuvre d'un bon œil et s'empresse d'aller la dénoncer aux lieutenants généraux de police phocéens, qui lui donnent raison[498]. Le chef

493. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 18 juillet 1767. Nous ne savons pas s'il existe un lien de parenté entre la demoiselle Floquet et le célèbre compositeur aixois homonyme.
494. ORIOL (Élodie), *Vivre de la musique à Rome au XVIII[e] siècle : lieux, institutions et parcours individuels*, Aix-en-Provence, thèse de doctorat sous la direction de Brigitte Marin, 2014, p. 445.
495. AM Aix-en-Provence, LL 198, pétition de Sauveur Blanc au maire de la ville, 19 mars 1791. Voir aussi l'annexe n°7.
496. *Ibidem*.
497. NICOLAS (Jean), *La rébellion française. Mouvements populaire et conscience sociale (1661-1789)*, Paris, Gallimard, 2008, p. 846.
498. AM Marseille, GG 189, plainte de François Pierre Allaud aux lieutenants généraux de police, 25 septembre 1786.

de bande considère ainsi souvent ses homologues comme des rivaux dont il convient de se méfier, tous les coups bas étant permis afin d'obtenir des clients et de nourrir les membres de sa troupe. À Aix, par exemple, le chef d'une bande de violonistes parvient même à récolter la paie d'une troupe concurrente alors que sa propre compagnie n'a pas joué à l'occasion concernée[499].

Au-delà de la rivalité, le musicien peut voir ses collègues comme de véritables ennemis avec lesquels il entretient animosité et conflictualité. Le 26 mars 1750, le choriste André Ignace Fauverges refuse littéralement de chanter aux côtés de son confrère Letang durant un office des Ténèbres de la collégiale Saint-Pierre d'Avignon[500]. Malgré l'intervention du capiscol, qui lui enjoint d'accomplir son devoir à deux reprises, Fauverges préfère encourir une sanction financière en persistant dans son refus, preuve du profond fossé relationnel existant entre lui et Letang. Ces mauvaises relations professionnelles dégénèrent parfois en véritables bagarres. Le 19 juin 1751, le haute-contre aixois Gaspard Devolx commet l'erreur de railler son collègue concordant Pierre Mouton au sujet d'un de ses ouvrages en musique à la cathédrale. Le ton monte, les esprits s'échauffent et les insultes fusent. Piqué au vif, Mouton se met à battre Devolx à coups de poing et de pied, allant jusqu'à le poursuivre dans sa chambre – les chanoines le congédient le lendemain pour ce déferlement de violence « tout à fait opposé à la décence que doivent avoir des ecclésiastiques[501] ». Toujours à Saint-Sauveur, les choristes Jacques Bareste et George Vallière en viennent aux mains suite à « un badinage » un quart de siècle auparavant : le second pousse le premier qui s'effondre sur un siège qui se rompt sous sa chute. Bareste jette alors successivement deux chaises à la figure de Vallière, dont l'une lui meurtrit considérablement le visage, avant de l'attraper au collet, de lui infliger un soufflet, de lui arracher les cheveux et de lui déchirer le rabat[502]. Dans un registre moins violent physiquement, Claude Mathieu Pelegrin prend en grippe le jeune compositeur Jean-Pierre Borel en 1760. Affirmant dans une lettre que la musique de ce dernier est « sans chant et sans goût », il dresse un portrait au vitriol de sa personne :

« Je passe au sujet de mr. l'illustre Borel. Une quantité de filles nous ont annoncé pour la 1ère fette de la pentecote un superbe dixit, composé par mr. Borel. J'ay dit que s'il etoit aussi superbe que l'auteur il seroit plus que superbe. Il et en f. ut fa. Il y a des personnes qu'ils croyent qu'il est à son maitre, je vous prie de m'eclercir sur ce sujet. C'est pourtant une musique sans chant et sans goût de l'aveu des cognoisseurs. S'il avoit été applaudit il se seroit mis au dessus de mr de Lalande. Les hommes n'ont pas besoin de le vanter, car luy le fait mieux que personne. Je crois que ce garçon est huguenot, car il n'a jamais fait ses pacques pendant cinq ans. Vous me faites plaisir de voir quelqu'un de vos amis qui

499. AM Aix-en-Provence, FF 62, bureau de police, f° 70 v., 10 janvier 1695. Nous reviendrons plus en détails sur les différentes stratégies employées pour se différencier ou se débarrasser de la concurrence au cours du chapitre 6.
500. AD Vaucluse, 9 G 4, registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Pierre d'Avignon, 26 mars 1750.
501. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 495, délibération capitulaire du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 20 juin 1751.
502. *Idem*, 2 G 494, 6 décembre 1727.

aye de relation a Nimis [sic] pour savoir si son pere et sa mere n'etoient pas heuguenots et luy aussi. Il s'appele Pierre Borel agé de vint cinq ans, il est joueur, il est blasfemateur, fourbe, manteur ; superbe, malin, quant il peu faire de la peine a quelqu'un il ny manque, nous disions hier que tous les chanoines excepté mr l'abbé de Valbonnette et mr l'abbé d'Argent sont tamureux [sic] de luy comme les filles, ou il les a ansorceles. C'est qui le rend si insolant.
Mon envie seroit de scavoir dou il sort, qui etoit son pere et sa mere ! S'ils etoient catoliques, enfin je vous prie de prendre tous les moyens possibles pour m'informer de ce qu'il a été pendant qu'il etoit enfan de chœur, s'il fréquanté les sacrements en robe noire aussi[503]. »

On le voit, Pelegrin ne porte guère Borel dans son cœur. Il part en croisade contre lui en allant recueillir des informations à son sujet auprès de l'Arlésien Jean-Baptiste Vallière dans l'espoir de pouvoir lui nuire et de rabaisser la superbe qu'il affiche publiquement. Pelegrin cherche à calomnier Borel en insinuant que les pièces qu'il compose ne sont pas de lui. En outre, cet orgueilleux Nîmois ne serait-il pas un hérétique protestant puisqu'il vient du Languedoc, cette terre suspecte à moitié huguenote ? La haine de Pelegrin vis-à-vis de Borel est vraisemblablement alimentée par le succès visiblement important que rencontre celui-ci dans le public et notamment parmi les chanoines – pour lui, ce triomphe auprès des demoiselles ne peut qu'indiquer une grave débauche ! Peut-être que le vieux compositeur s'inquiète du fait que Borel puisse lui faire de l'ombre, voire le supplanter, et que sous ce torrent d'injures perce un soupçon de jalousie...

Les situations conflictuelles entre musiciens sont celles qui apparaissent le plus dans les sources, car elles préoccupent hautement leurs employeurs, qui tentent de les juguler pour « le bien général[504] ». Les opinions horizontales des musiciens sur leurs collègues ne se cantonnent cependant pas à un regard hostile – heureusement ! Dans l'ensemble, les choses semblent plutôt bien se passer entre eux, et ils forment même parfois un véritable corps soudé au sein d'une institution – nous y reviendrons plus loin. Puisqu'il s'agit souvent de jouer ensemble en harmonie, les confrères sont fréquemment vus comme des partenaires. La musique constitue en effet pour une large part un métier d'équipe, qui nécessite de savoir s'accorder correctement, sous peine de ne produire qu'une infâme cacophonie et de ruiner sa réputation professionnelle. Les musiciens s'associent donc afin de conjuguer leurs talents le plus habilement possible. Les collègues-partenaires s'observent au sein des chœurs des églises, au fond de la fosse d'orchestre du théâtre, parmi les pupitres de l'académie, au pas des harmonies militaires... Bref, à peu près partout. Même s'ils ne s'apprécient pas, les musiciens laissent leurs différends de côté par intérêt professionnel. Le partenariat s'avère néanmoins plus efficace lorsqu'il est choisi et non imposé par un employeur. Les bandes de musique, qui réunissent pour un laps de temps déterminé des musiciens qui se cooptent entre eux, se

503. BM Arles, ms. 379, correspondance de Jean-Baptiste Vallière, n°4, lettre de l'abbé Pelegrin, 15 juin 1760.
504. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 18 juillet 1767.

révèlent à cet égard particulièrement concernées. Leur efficacité se mesure à leur renouvellement une fois atteint le terme de leur association, à l'image d'une troupe de violons et de hautbois qui se forme en 1722 à Avignon et se poursuit, consolidée par l'expérience, sept ans plus tard[505].

Enfin, les collègues musiciens peuvent être vus comme de vrais amis. Les relations entre les individus débordent alors du domaine professionnel initial pour se poursuivre dans les cadres personnel et affectif. C'est, par exemple, l'ancien maître de chapelle Pierre Jacques Papet, qui signe en 1746 au bas du testament de son ami Antoine Icard, concordant travaillant avec lui à la cathédrale de Carpentras, ou encore l'artiste Esprit Aimon, qui assiste au mariage du musicien Jean Joseph Agricol Hill à Marseille en 1798, tous les deux se produisant au théâtre des variétés de la cité phocéenne[506]. Tout se déroule alors pour le mieux entre les confrères, qui s'entendent très bien... voire même parfois un peu trop. Le 3 janvier 1777, un ordre du roi enjoint à la demoiselle Itasse, actrice à la Comédie de Marseille, de se rendre immédiatement à Paris avec sa belle-mère. La jeune fille songeait en effet à s'enfuir à l'étranger avec... Jean-Pierre Legrand, le maître de musique du spectacle, qui l'a séduite alors qu'il est déjà marié[507] ! À force de se côtoyer au quotidien, l'intérêt amical se mue de temps à autre en inclination sentimentale ou en aventure amoureuse.

Maîtres, rivaux, partenaires, amis, ennemis ou intérêts romantiques, le prisme des regards des musiciens sur leurs collègues se révèle un véritable kaléidoscope reflétant la diversité des situations individuelles et la complexité des relations intraprofessionnelles. Que pensent cependant les musiciens de leurs semblables qui exercent le même métier qu'eux, mais qui se produisent dans une branche d'activité différente ?

2. Les regards sur les musiciens extérieurs

Comment les musiciens considèrent-ils les disciples d'Euterpe extérieurs à leur institution ou à leur employeur de rattachement ? Difficile de répondre à cette question, car ils n'en parlent pour ainsi dire presque jamais dans les sources. De rares mentions ou allusions détournées permettent de glaner quelques impressions personnelles de-ci de-là, mais elles demeurent, hélas, largement minoritaires et isolées. Il semblerait toutefois que les stéréotypes et les hiérarchies internes de la profession musicale bâtis par les contemporains – détaillés au chapitre précédent –

505. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 10/1135, f° 539, société de musique, 18 novembre 1722 ; 3 E 5/1750, f° 65, société de musique, 7 avril 1729.
506. AD Vaucluse, archives notariales de Carpentras, 3 E 26/2191, f° 336, testament d'Antoine Icard, 3 juin 1746 ; AM Marseille, 1 E 116, état civil de la municipalité du midi, mariage entre Jean Joseph Agricol Hill et Marie Anne Antoinette Jourdan, 19 pluviôse an VI (7 février 1798).
507. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, C 2628, p. 132, lettre du secrétaire d'État de la province à l'intendant, 3 janvier 1777.

aient un impact sur les regards croisés des musiciens sur leurs semblables. Ainsi, d'après l'*Encyclopédie*, les musiciens d'Église réfuteraient avec virulence le qualificatif de *chantre* à leur égard :

« On donnait autrefois le nom de chantres aux musiciens de la chapelle du roi : ils s'en offusqueraient aujourd'hui ; on les appelle musiciens de la chapelle. Ceux même des chapitres qui exécutent la musique, ne veulent point qu'on leur donne ce nom ; ils prétendent qu'il ne convient qu'à ceux qui sont pour le plain-chant, et ils se qualifient musiciens de l'église dans laquelle ils servent[508] »

Pour ces musiciens, le terme s'apparente à une injure dévalorisante. En affirmant « qu'il ne convient qu'à ceux qui sont pour le plain-chant », ils souscrivent à la vision péjorative dominante du chantre de village empreint d'archaïsme et à la voix dépassée. Ils veillent soigneusement à se désolidariser de cette figure-repoussoir synonyme de médiocrité musicale et morale en s'en distinguant explicitement.

En 1783, le compositeur Étienne Joseph Floquet juge très sévèrement les chanteuses de l'Académie royale de musique de Paris dans l'une de ses lettres adressée à son homme de confiance demeuré à Aix. Selon lui, « elles ne savent pas une note de musique et chantent toutes comme des coffres. Elles font beaucoup de gestes, voilà tout[509] ». La mauvaise image globalement associée aux filles d'opéra influencerait-elle son jugement ? Ces dernières étant la plupart du temps considérées comme de vulgaires courtisanes, il ne serait ainsi pas étonnant pour Floquet qu'elles doivent leur présence sur les planches plus à leurs charmes qu'à leur hypothétique talent musical. Il ne faut pas non plus exclure la possibilité de l'existence d'une pointe de misogynie latente pour expliquer ce mépris général chez le compositeur.

Le mépris pour une autre branche d'activité musicale que la sienne se rencontre aussi chez certains musiciens municipaux. Le 28 mai 1703, Laurent Riquier, dit Blaquas, comparaît devant le conseil municipal d'Aix afin d'y déposer une plainte[510]. Il expose aux consuls qu'il remplit la fonction de tambour pour la ville depuis environ trente-cinq années, que ce soit au sein de la milice ou dans la compagnie de Sainte-Barbe. Or, en 1684, un de ses collègues, Antoine Roux, a profité qu'il fut tombé malade pour le remplacer et se faire nommer tambour-major par ordonnance de police, nomination confirmée deux ans plus tard par le conseil. Riquier en conçoit depuis un fort sentiment d'amertume, qu'il résume en déclarant qu'il « est très sensible de se voir précéder par un étranger arrivé depuis seulement deux ans et qui ne sait pas battre la caisse ». Il demande par

508. Cité par Jean-Louis Jam, « Images du chantre au XVIII^e siècle », art. cité, p. 421.
509. Cité par Marie Briquet, « À propos de lettres inédites d'Étienne-Joseph Floquet... », art. cité, p. 43.
510. AM Aix-en-Provence, BB 106, f° 157 v., délibération municipale du 28 mai 1703.

conséquent aux consuls de bien vouloir lui accorder le rang de premier tambour de la ville, ce qu'il obtient après un vote de ces derniers à la pluralité des voix[511]. Ce qui nous intéresse dans cette affaire, c'est que, parmi la diatribe xénophobe de Riquier, se trouve l'argument suivant : à l'entendre, Roux « marche non comme un premier tambour, mais comme un tambour major de place de guerre, avec un bâton à la main et sans battre la caisse ». En comparant son rival à un tambour-major de l'armée, il le rabaisse aux yeux des consuls. Le fait que Riquier se serve de cette comparaison pour prouver l'incompétence musicale de Roux montre bien la piètre estime dans laquelle il tient les musiciens militaires. Pour lui, ils ne savent tout simplement pas battre la caisse correctement, on ne peut pas leur faire confiance là-dessus. Cette opinion semble partagée par une partie du conseil de ville, puisqu'il la valide en accédant à la requête de Riquier et en supprimant définitivement la fonction de tambour-major de la ville.

Un autre exemple en dehors de notre zone géographique illustre de manière parlante les barrières que dressent parfois volontairement certains musiciens entre eux et leurs semblables extérieurs. Devenu en 1772 lieutenant particulier du roi des violons pour l'Anjou et le Maine, le maître de danse angevin Pierre Olivier Josson proclame dans un écrit sa supériorité sur les autres musiciens de la ville, et notamment les organistes, qu'il traite avec dédain d'enfants de chœur[512]. Cette infantilisation d'une catégorie de musiciens souvent considérée comme l'une des plus respectables en dit long sur l'excellente image qu'entretient le personnage sur lui-même[513]. L'hypertrophie identitaire caractérise par ailleurs les maîtres à danser de manière générale, qui se révèlent « prétentieusement musiciens » et toujours prompts à glorifier leur profession en se maintenant à l'écart des autres, qu'ils jugent inférieurs[514].

La question des répertoires influe également dans les perceptions des musiciens vis-à-vis de leurs confrères extérieurs. Les musiciens ne jouent en effet pas tous la même chose, et les types de morceaux qu'ils interprètent peuvent contribuer à les éloigner. Nous l'avons constaté, certains musiciens d'Église fondent une partie de leur identité sur le rejet du plain-chant ; ils considèrent, par conséquent, d'un œil moqueur et condescendant leurs semblables qui le pratiquent quotidiennement dans la poussière du lutrin, surtout dans les zones rurales. Au contraire, le fait de partager un répertoire gomme la distance potentielle entre des musiciens d'institutions différentes. C'est ainsi qu'à Marseille, les musiciens de la cathédrale, du Concert et de l'hôpital général de la Charité sont capables de se produire ensemble au *Te Deum* et à la grande messe célébrés à

511. *Idem*, f° 158.
512. GRANGER (Sylvie), « Être ou ne pas être musicien... », art. cité, p. 350.
513. Sur Josson, voir GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 1465-1466 ; PEZAVANT (Solène), *Un maître à danser en Anjou au XVIII^e siècle : Pierre Olivier Josson et son traité abrégé de la danse (1763)*, Le Mans, mémoire de master sous la direction de Sylvie Granger, Université du Maine, 2008.
514. GRANGER (Sylvie), « Être ou ne pas être musicien... », art. cité, p. 349-350.

l'occasion du rétablissement de la santé de Louis XV après l'attentat de Damiens, preuve qu'ils possèdent au moins une base de technique musicale et de morceaux communs[515]. Nous reviendrons plus loin sur cette question du rôle possiblement fédérateur du répertoire musical.

Outre le partage d'un fond de répertoire commun, les musiciens peuvent se sentir proches de leurs homologues extérieurs du fait de la porosité des pratiques musicales. Effectivement, en Provence et dans les États enclavés de l'Église, une bonne partie d'entre eux passe d'un employeur à l'autre au cours de leur carrière[516]. À Arles, par exemple, le chef d'orchestre de l'académie de musique, Jean Clavis, devient successivement maître de chapelle à la cathédrale Saint-Trophime et à l'abbaye de Saint-Victor de Marseille avant de prendre ses fonctions au Concert dans les années 1720[517]. De même, les choristes de l'église de Vaison Jean-Louis Bonard et François Tussac jouent du violon à un bal public en 1773 – ce qui leur vaut une sévère remontrance de la part des chanoines –, tandis que la bête noire de Pelegrin, Jean-Pierre Borel, passe à l'académie de musique d'Aix, puis dans l'orchestre de la Comédie phocéenne, après avoir quitté la cathédrale dans les trois dernières décennies de l'Ancien Régime[518]. L'entrelacement étroit de la musique sacrée et de la musique profane s'observe usuellement dans quelques autres lieux du royaume à la même époque, telle la ville de Moulins[519]. La fréquence relativement répandue de la pluralité des expériences musicales vécues incite probablement les musiciens concernés à considérer leurs semblables extérieurs sinon de manière bienveillante, au moins d'un regard neutre dépourvu de préjugés négatifs. La connaissance interne, pour les avoir éprouvé soi-même, des conditions de travail et d'existence de ces confrères externes pousse logiquement à l'empathie vis-à-vis de ces derniers.

Entre mépris et empathie en passant par une probable neutralité, les regards des musiciens sur leurs homologues extérieurs oscillent sur une palette large de sentiments, de la même façon que la manière contrastée dont ils perçoivent leurs collègues. Ces regards dépendent des vécus personnels de leur carrière musicale, ultérieurs ou parallèles, mais aussi des stéréotypes véhiculés par leurs contemporains, qu'ils intériorisent en partie pour définir l'autre et dont ils se révèlent plus ou moins inconsciemment imprégnés. Le métier qui contribue à forger l'identité socio-professionnelle des musiciens suffit-il, malgré les divergences certaines de pratique quotidienne, à

515. AM Marseille, CC 1452, pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, mandat n°275, 21 février 1757.
516. Nous en détaillerons les modalités et la proportion au cours des chapitres 5 et 6.
517. SIGNORILE (Marc), « L'Académie de musique d'Arles et les fêtes de 1729 », in *Provence historique*, tome XXXVII, fascicule 149, juillet-août-septembre 1987, p. 445-446.
518. AD Vaucluse, 6 G 140, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 25 février 1773 ; BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 1er décembre 1766 et 25 janvier 1775 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, archives notariales de Marseille, 380 E 287, f° 1292 v., quittance d'André Beaussier en faveur des créanciers du musicien Jean Borel, 10 octobre 1787.
519. HEINTZEN (Jean-François), « Entre église et concert, la pluriactivité des musiciens moulinois au XVIIIe siècle », in *Revue de musicologie*, tome 94, n°2, 2008, p. 309-324.

les relier symboliquement entre eux à leurs yeux ? Existe-t-il un « esprit de corps » musicien au XVIII[e] siècle ?

III. Un esprit de corps musicien ?

Les musiciens du siècle des Lumières forment, nous l'avons vu, un groupe socio-professionnel disparate et difficile à cerner avec précision pour leurs contemporains. L'émiettement d'une catégorie sociale n'implique cependant pas forcément une absence d'esprit de corps de ses membres, c'est-à-dire d'un sentiment individuel d'appartenance collective à cette catégorie. La noblesse en fournit un parfait exemple. Bien que le mot recouvre des réalités très différentes, notamment d'un point de vue économique, ses titulaires partagent tous un sentiment d'appartenance à un groupe particulier qui se fonde sur un socle commun de caractéristiques – ancienneté, reconnaissance sociale, vertus militaires, art de vivre, etc. – forgeant l'identité nobiliaire[520]. Ce socle commun partagé n'empêche pas, par ailleurs, l'existence de hiérarchies de conditions au sein du groupe, matérialisé chez le second ordre, entre autres, par la dépense somptuaire et les vêtements[521]. Le sentiment d'appartenance se trouve en revanche encore absent de la bourgeoisie d'Ancien Régime[522]. Qu'en est-il des musiciens ? Possèdent-ils un esprit de corps, une conscience collective qui les poussent à défendre leurs intérêts communs ? Leur plus petit dénominateur commun, la musique, peut potentiellement contribuer à les fédérer, mais il nous semble, toutefois, que l'esprit de corps musicien se limite encore aux collègues au XVIII[e] siècle.

1. Le répertoire musical, facteur fédérateur

Le 14 février 1738, le gouverneur de Provence, Honoré Armand de Villars, arrive à Arles pour honorer la ville de sa visite. Les consuls l'accueillent avec toute la magnificence due à son rang, ne rechignant pas à la dépense « afin de l'engager par là à continuer l'honneur de sa protection » à la communauté : outre la remise en état des chemins par lesquels passe le duc, ils organisent des courses de taureaux, des festins et des bals pour un total d'environ 8 670 livres[523]. La

520. CONSTANT (Jean-Marie), « Introduction : dix siècles de métamorphoses nobiliaires, mille ans de reconnaissance sociale et identitaire », in CONSTANT (Jean-Marie), dir., *L'identité nobiliaire. Dix siècles de métamorphoses (IX[e]-XIX[e] siècles)*, Le Mans, Publication du Laboratoire d'histoire anthropologique du Mans, 1997, p. 25.
521. FIGEAC (Michel), *Les noblesses en France. Du XVI[e] au milieu du XIX[e] siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 271-273. Sur l'habit et le luxe à l'époque moderne, voir ROCHE (Daniel), *La culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVII[e]-XVIII[e] siècle*, Paris, Fayard, 1990, 564 p. ; COQUERY (Natacha), *L'hôtel aristocratique. Le marché du luxe à Paris au XVIII[e] siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998, 444 p.
522. COSTE (Laurent), *Les bourgeoisies en France...*, *op. cit.*, p. 35.
523. AM Arles, BB 48, délibérations du conseil de ville, f° 141 v.-142 v., 27 octobre 1738 ; Paul Masson, cité par Marc Signorile, *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 187 ; BM Arles, ms. 2223, séjour du duc de Villars, 1738.

musique est évidemment de la partie, avec pas moins de vingt-six musiciens différents qui animent les réjouissances publiques, divisés entre violons, tambours et fifres[524]. Parmi eux, six tambours et deux fifres de Tarascon ainsi que deux joueurs de tambour de Fourques se joignent aux musiciens locaux sous la direction d'Imonet, le tambour-major de la ville, tandis qu'un violoniste tarasconnais mêle ses notes à celles de ses homologues arlésiens[525]. L'année suivante, le duc de Villars se rend à Martigues, dont il a hérité la principauté de son père, le maréchal. Là encore, la municipalité fait appel à des musiciens extérieurs en renfort pour le recevoir, dont quatre joueurs de galoubet « qu'on a mandé prendre dehors » et un « trompette venu de Marseille[526] ». Qu'ont joué les musiciens à ces deux occasions ? Mystère. Nous ne le saurons probablement jamais, même si nous pouvons supputer quelques airs martiaux au regard des instruments et de la personnalité du gouverneur. Il est cependant frappant de constater que, bien que certains des musiciens viennent de lieux différents, et qu'ils ne connaissaient donc pas forcément les autres auparavant – ou du moins, qu'ils n'avaient pas l'habitude de se produire ensemble –, ils parviennent rapidement à jouer harmonieusement en groupe sans trop de problème. Si les musiciens réussissent à réaliser ce tour de force, c'est parce qu'ils maîtrisent un répertoire commun, ou, du moins, une technique similaire qui leur permet de pallier l'écart musical entre eux et de travailler avec des inconnus, de la même manière que les joueurs de jazz aujourd'hui[527].

La musique constitue un langage universel. Ce qui ressemble fort à un truisme a en réalité son importance dans les relations entre musiciens. La musique relie les disciples d'Euterpe comme une langue qui transcende les lieux et les frontières. Elle permet par exemple au flûtiste phocéen Pierre Gabriel Buffardin de s'intégrer parfaitement au sein de l'orchestre cosmopolite de l'Électeur de Saxe à Dresde en 1715, ou encore à l'Allemand Joseph Westermayr de jouer du violon en compagnie d'une troupe d'Arlésiens à la messe célébrée pour la naissance du Dauphin le dimanche 9 octobre 1729 en l'église Saint-Antoine[528]. Cette langue partagée se traduit en répertoire musical, à travers lequel elle se cristallise. Les musiciens partagent des répertoires, religieux ou laïcs, savants ou populaires, selon leur place dans la vie musicale. Ces répertoires circulent d'un étage à l'autre de la société, sous formes de partitions pour la musique dite savante, oralement ou via des chansons

524. AM Arles, CC 766, pièces justificatives du compte du trésorier de la ville, mandat du 30 décembre 1738 ; BM Arles, ms. 2223, séjour du duc de Villars, f° 66-69 v., 1738.
525. *Ibidem*.
526. SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 187. Cette tendance à faire appel à des musiciens extérieurs en renfort lors des réjouissances publiques est commune à la majorité des municipalités de notre zone géographique, notamment les plus petites. Nous y reviendrons au cours des chapitre 5 et 8.
527. BECKER (Howard) et FAULKNER (Robert), *« Qu'est-ce qu'on joue, maintenant ? » Le répertoire de jazz en action*, traduit par Bruno Gendre, Paris, La Découverte, 2011, p. 262-263.
528. BURNEY (Charles), *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, *op. cit.*, p. 424 ; AM Arles, CC 757, pièces justificatives du compte du trésorier de la ville, mandat du 17 octobre 1729. Il est à noter que le trésorier souligne le caractère étranger de Westermayr en le désignant sous le terme « L'Aleman ». Celui-ci étant payé à part des autres violonistes, nous en déduisons qu'il ne fait habituellement pas partie de leur bande.

imprimées vendues par des colporteurs pour la musique dite populaire, contribuant par là à une homogénéisation de la présence de certains airs – bien que souvent adaptés – dans la besace des musiciens[529]. Les chants religieux se transmettent également grâce aux livres de chœur portatifs, dans lesquels les chantres de village ajoutent régulièrement de nouveaux morceaux venus d'ailleurs[530]. Avec l'émergence d'un style international dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, le « style classique », les mêmes symphonies ou quatuors à cordes se jouent d'un bout à l'autre de l'Europe, de Londres à Saint-Pétersbourg en passant par Madrid, Paris, Naples et Vienne[531]. En outre, des compositions similaires sont exécutés dans tout le royaume de France, que ce soit à l'église, au théâtre ou à l'académie, souvent sur la mode de Paris – ce qui n'exclut pas, évidemment, les productions locales. Comme en témoignent les fonds musicaux des archives et des bibliothèques, les œuvres de Lully, Lalande, Rameau, Mondonville ou Grétry résonnent aussi bien en Provence que dans le Comtat Venaissin[532]. Les compositeurs versaillais sont ainsi à l'honneur dans le répertoire de la cathédrale de Cavaillon, qui comporte des motets de l'abbé de Silly et de Lalande[533]. À Carpentras, le joueur de basse de violon du chapitre Louis Dufau possède les opéras *Cadmus et Hermione*, *Phaéton* et *Alceste* de Jean-Baptiste Lully, qu'il acquiert vraisemblablement le 25 septembre 1775[534]. À Marseille, l'académie de musique exécute toutes les grandes œuvres écoutées à la capitale – Lully, Lalande, Grétry, Mondonville, Gluck et surtout Rameau – et de compositeurs connus de la région – Campra, Blanchard, Mouret, Belissen, etc. –, tandis qu'à la cathédrale, les chanoines délibèrent d'envoyer chercher à Paris tous les motets à grand chœur de Lalande pour l'usage du chapitre le 31 juillet 1756[535]. La même situation s'observe à l'académie d'Aix et au sein de sa cathédrale, où les chanoines acquièrent tous les motets de Lalande à peine

529. LETERRIER (Sophie-Anne), « Musique populaire et musique savante au XIX[e] siècle. Du "peuple" au "public" », in *Revue d'histoire du XIX[e] siècle*, n°19, 1999, p. 90. Sur la chanson, voir notamment QUÉNIART (Jean), dir., *Le chant, acteur de l'histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, 359 p. ; GUILLOREL (Éva), « Chanter au village dans la France d'Ancien Régime », in BOUTOULLE (Frédéric) et GOMIS (Stéphane), dir., *Cultures villageoises au Moyen Âge et à l'époque moderne*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2017, p. 177-188.
530. BISARO (Xavier), *Chanter toujours...*, *op. cit*, p. 89.
531. GRIBENSKI (Jean), « La France, terre d'accueil sous le règne de Louis XVI : les musiciens étrangers en France, de 1774 à 1789 », in DURON (Jean), dir., *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*, Versailles, Centre de Musique Baroque de Versailles, Mardaga, 2007, p. 111.
532. Voir par exemple, pour Carpentras, l'inventaire détaillé de PIROUD (Marie-Paule), dir., *Fonds musicaux anciens. Carpentras – Bibliothèque Inguimbertine*, Aix-en-Provence, Agence des arts du spectacle Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2012, non paginé.
533. AD Vaucluse, 28 J 166, 167 et 168, musique du chapitre cathédral de Cavaillon, motets de l'abbé de Silly (imprimés à Paris en 1681) et de Lalande (imprimés à Paris en 1729 et 1760).
534. BM Carpentras, ms. 1048, 1050 et 2126, Jean-Baptiste Lully, *Cadmus et Hermione* [ex-libris : "au citoyen Loüis Dufau musicien de la cathédrale Saint-Siffrein à Carpentras le 25ème 7bre 1775"], *Phaëton* [ex-libris : "Loüis Dufau musicien du chapitre de Carpentras le 25ème 7bre 1775"] et *Alceste* [ex-libris : "Louis Dufau musicien de la cathédrale Saint-Siffrein de cette ville de Carpentras le 25ème 7bre 1775"].
535. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), « L'Académie de musique ou le Concert de Marseille... », art. cité, p. 66-67 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 445, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 31 juillet 1756.

deux ans avant leurs homologues phocéens, motets qu'ils vont justement acheter à... Marseille[536]. Saint-Trophime d'Arles n'échappe pas non plus aux compositeurs versaillais, comme le constate Marc Signorile en examinant trois des répertoires de la maîtrise de l'église datés de 1736, de 1749 et de 1760[537].

Évaluer le degré de partage entre les musiciens des répertoires populaires, c'est-à-dire des morceaux plutôt transmis de manière orale et joués dans des cadres non-institutionnels – par exemple dans la rue ou lors de noces –, s'avère plus complexe du fait de la difficulté d'appréhender les pratiques musicales du quotidien, par essence évanescentes. Nous pouvons cependant imaginer qu'ils circulent aussi couramment, notamment par le biais des musiciens ambulants, à l'image du sieur Jean-Baptiste Grederol qui, venant de Paris, chante, vend et débite publiquement des chansons dans les rues de Carpentras en 1766, ou de son homologue aixois Gaston Jean-Baptiste Guerre qui effectue une démarche identique au même endroit en y ajoutant des cantiques imprimés l'année suivante[538]. Les musiciens autochtones peuvent alors écouter ces nouveaux airs, les retenir et les reproduire à leur tour quelques temps plus tard sur leur chant ou leur instrument.

Grâce à l'homogénéité relative de leurs répertoires, les musiciens se retrouvent du même coup habitués à jouer certains genres et morceaux qu'ils ont en commun, ce qui facilite leur collaboration lorsqu'ils doivent se produire avec des confrères qu'ils connaissent peu ou pas du tout. En un sens, le répertoire constitue pour eux un facteur fédérateur : le fait de partager un bagage musical commun les rapproche en effet instinctivement. Cela vaut particulièrement pour les musiciens au service de Dieu, pour qui s'ajoutent, en outre, les gestes et les rites liturgiques des offices, globalement similaires d'une église à l'autre, ce qui leur permet de s'adapter sans trop de problème dans un nouvel emploi, surtout s'ils ont intériorisé ces rituels cérémonieux depuis leur jeunesse en ayant été enfant de chœur. Les circulations intensives des musiques et des musiciens homogénéisent effectivement par contrecoup les usages de l'ensemble des lieux de culte[539].

L'effet fédérateur du répertoire musical présente toutefois des limites. Même si les musiciens partagent un certain nombre d'airs et de techniques, certains se spécialisent dans un ou plusieurs répertoires – la musique d'opéra, par exemple – en en négligeant d'autres en fonction de leurs

536. JEANSELME (Christiane), « L'Académie de musique d'Aix-en-Provence sous l'Ancien Régime », in LESURE (François), *La musique dans le midi de la France...*, *op. cit.*, p. 90-94 ; AD Bouches-du-Rhône, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 13 mars 1754.
537. SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 147-164. Signorile relève néanmoins l'absence de Lully et de Rameau au sein de ces répertoires, ce qu'il explique en estimant que ces derniers étaient « probablement trop marqués par leur carrière théâtrale aux yeux du clergé arlésien, et qu'ils n'avaient pas, comme Campra, travaillé à Saint-Trophime » (*idem*, p. 164).
538. AM Carpentras, FF 117, livre de la police, f° 14 et 57, permissions du 12 mars 1766 et du 21 septembre 1767.
539. BISARO (Xavier), *Chanter toujours...*, *op. cit.*, p. 15. Voir aussi DOMPNIER (Bernard), dir., *Maîtrises et chapelles aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003, 568 p.

besoins professionnels. Il en résulte que tout le monde ne joue finalement pas forcément la même chose. Le fifre Toussaint Justamond et ses compagnons, par exemple, qui se produisent aux réjouissances publiques de la municipalité d'Apt dans les premières décennies du siècle, animent sûrement aussi les fêtes privées de leur ville, mais ne s'aventurent probablement pas au théâtre ni même à l'église – les chanoines de Sainte-Anne ne font pas appel à des musiciens extérieurs[540]. *A contrario*, nous imaginons mal le vénérable abbé Pelegrin, compositeur renommé, prendre son violon et sortir dans les rues d'Aix pour aller faire danser la jeunesse sur une place ! L'organiste de la cathédrale se sent-il semblable au musicien de rue qui anime les carrefours du son de sa vielle à roue ? Rien n'est moins sûr. Le lien de la musique, bien que réel, ne suffit pas pour produire un véritable esprit de corps, qui nous paraît encore cantonné aux collègues chez les musiciens du siècle des Lumières.

2. Un esprit de corps limité aux collègues

Sous l'Ancien Régime, l'esprit de corps d'une profession se matérialise et se développe couramment entre ses membres grâce au système corporatif. Ce dernier, en plus de contrôler étroitement l'organisation du labeur, induit en effet un certain nombre de rites et de traditions – réceptions, processions, confréries associées, etc. – qui soudent théoriquement les travailleurs entre eux en constituant une identité collective[541]. Le Tour de France compagnonnique en constitue l'un des avatars les plus célèbres, qui met en lumière les réseaux de solidarité des artisans à travers tout le royaume[542]. L'efficacité de l'esprit communautaire des corporations varie selon les lieux et les professions. Si cet esprit se révèle entretenu chez les peintres, doreurs, sculpteurs et brodeurs du Roussillon, il s'étiole et s'essouffle dans les communautés de métiers de Bordeaux[543]. La critique des corporations au siècle des Lumières et leur tentative de suppression par Turgot en 1776

540. AM Apt, CC 164 et 168, comptes du trésorier de la ville, mandats du 27 juillet 1719 et du 28 juillet 1724.
541. Sur les corporations, voir COORNAREN (Émile), *Les corporations en France avant 1789*, Paris, Gallimard, 1968, 316 p. ; KAPLAN (Steven), *La fin des corporations*, traduit par Béatrice Vierne, Paris, Fayard, 2001, 740 p. ; LARGUIER (Gilbert), dir., *Métiers et gens de métiers en Roussillon et en Languedoc (XVII^e^-XVIII^e^ siècles)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2009, 270 p.
542. Voir par exemple l'exemple fameux du vitrier Jacques-Louis Ménétra (MÉNÉTRA [Jacques-Louis], *Journal de ma vie*, édité par Daniel Roche, Paris, Albin Michel, 1998 [1764], 429 p.). Sur le compagnonnage, voir COORNAREN (Émile), *Les compagnonnages en France, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions ouvrières, 1966, 435 p. ; ADELL-GOMBERT (Nicolas), *Des hommes de Devoir. Les Compagnons du Tour de France (XVIII^e^-XX^e^ siècle)*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2008, 274 p. ; HYVERT (Julie), *Le chant à l'œuvre. La pratique chansonnière des compagnons du Tour de France (XIX^e^-XXI^e^ siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 389 p.
543. LUGAND (Julien), « La réglementation des métiers de peintre, doreur, sculpteur et brodeur dans la province du Roussillon », in LARGUER (Gilbert), dir., *Métiers et gens de métier...*, *op. cit.*, p. 139 ; GALLINATO (Bernard), *Les corporations à Bordeaux à la fin de l'Ancien Régime. Vie et mort d'un mode d'organisation du travail*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1992, p. 227-236.

contribue également à leur fragilisation progressive avant leur effondrement à la Révolution[544]. L'esprit communautaire corporatiste concerne-t-il les musiciens ? Pas vraiment. Le déclin continu de la ménestrandise parisienne depuis le milieu du XVII^e^ siècle jusqu'à sa disparition finale avec la démission du dernier roi des violons en 1773 puis l'édit de Turgot trois ans plus tard aboutit à une emprise pratiquement inexistante des corporations sur les musiciens de notre période[545]. Bien que Aix et Marseille soient désignées « villes majeures » par l'ultime roi Jean-Pierre Guignon en 1741, donc susceptibles d'abriter chacune une corporation musicienne, nous n'y avons relevé aucune trace de l'existence d'une institutionnalisation de la profession musicale sous l'égide d'une hypothétique corporation au siècle des Lumières. De fait, le système corporatif s'avère impuissant à encadrer les musiciens même dans les villes majeures du Centre-Ouest du royaume, où il demeure malgré tout encore implanté[546]. Quant aux musiciens des territoires étrangers des États enclavés de l'Église, ils ne sont tout simplement pas concernés par cette organisation française.

En revanche, c'est dans ces mêmes États pontificaux transalpins que nous observons la présence de confréries rassemblant, en théorie, tous les musiciens d'une ville : l'une à Avignon, l'autre à Carpentras[547]. Si nous ne savons malheureusement rien de la confrérie carpentrassienne, nous disposons des statuts et règlements de son homologue avignonnaise, Sainte-Cécile, pour l'année 1766[548]. La lecture de ces derniers nous apprend que la confrérie de Sainte-Cécile entend jouer le rôle d'une corporation en obligeant tous les musiciens d'Avignon à s'y agréger et à payer six livres pour droit de maîtrise. En théorie, tout réfractaire refusant de payer cette somme se voit exclu des associations de musiciens[549]. Dans la pratique, nous doutons que ce règlement soit réellement appliqué à la lettre. Même si les statuts proclament l'obligation d'adhésion à la confrérie, celle-ci ne rassemble pas en réalité la totalité des musiciens de la cité pontificale. Les choristes Claude Capelle et Étienne Emeric, par exemple, ne font pas partie de la liste des confrères alors qu'ils chantent à la collégiale Saint-Didier la même année[550]. Cela traduit-il un manque d'attractivité de la confrérie ? Le musicien qui refuse d'y entrer ne se reconnaîtrait ainsi pas dans les valeurs qu'elle affiche, à moins qu'il ne désire pas payer un droit de maîtrise ni reconnaître l'autorité des

544. KAPLAN (Steven), *La fin des corporations*, *op. cit.*, p. 7-49.
545. CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *Les ménétriers français sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 253-274.
546. GRANGER (Sylvie), « Être ou ne pas être musicien... », art. cité, p. 349.
547. BM Avignon, ms. 932, statuts et règlements de la confrérie Sainte-Cécile d'Avignon, 1765-1766 ; DUBLED (Henri), « Les confréries de métiers à Carpentras à l'époque pontificale », in *Provence historique*, tome XXV, n°101, juillet-septembre 1975, p. 436.
548. Ces statuts ont été publiés par Jacques-Gabriel Prod'Homme, puis Roberte Machard ; PROD'HOMME (Jacques-Gabriel), « La société Sainte-Cécile d'Avignon au XVIII^e^ siècle », in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft,* 6. Jahrg., H. 3, 1905, p. 423-427 ; MACHARD (Roberte), « Musiciens avignonnais au XVIII^e^ siècle » in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, tome VI, années 1973-1974, Avignon, 1975, p. 63-77.
549. BM Avignon, ms. 932, statuts et règlements de la confrérie Sainte-Cécile d'Avignon, articles III et IV.
550. *Idem*, élection des officiers de la confrérie de Sainte-Cécile, 17 novembre 1766 ; AD Vaucluse, 10 G 9, registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Didier d'Avignon, 31 août et 6 novembre 1766.

« maîtres-jurés » de cette pseudo-corporation. Quoiqu'il en soit, Sainte-Cécile représente malgré tout un socle de sociabilité certain pour les musiciens avignonnais. Elle les rassemble en effet au moins une fois par an à l'occasion de la fête de leur patronne, le 22 novembre, pendant laquelle ils chantent en musique à l'église Saint-Agricol, puis défilent en procession « avec les instruments qui leur sont propres[551] ». Cette manifestation musicale annuelle commune, sûrement grandiose à observer, rapproche probablement les musiciens de la cité pontificale entre eux. La confrérie elle-même pousse ses membres à cultiver un certain esprit de corps : le lendemain de la fête de Sainte-Cécile, « les mêmes musiciens qui auront chantés la messe du jour precedent en chanteront une autre de *requiem* pour le repos des ames des officiers et de tous les confreres de l'un et de l'autre sexe decedés[552] ». En outre, lors de la mort d'un confrère, tous les musiciens doivent, sous peine d'amende, lui « rendre les hommages convenables » en accompagnant son convoi funèbre et en entonnant un *miserere* en faux-bourdon exécuté par les maîtres de chapelle de la métropole et des collégiales ainsi que trois basses, bassons ou serpents, tandis que sont portés les écussons de Sainte-Cécile. Le jour suivant, les prieurs et bailes font célébrer une messe basse pour le repos de l'âme du défunt, dont l'honoraire est pris dans la caisse de la confrérie[553]. Tous ces rites tendent à souder les musiciens et à leur insuffler un esprit de groupe. En avançant comme hypothèse que la confrérie de Carpentras fonctionne de manière analogue à celle de Sainte-Cécile – les confréries de métiers avignonnaises donnent souvent l'exemple au pays alentour[554] –, nous pouvons en déduire qu'il existe un esprit de corps plus ou moins développé chez les musiciens d'Avignon et du Comtat Venaissin au XVIII^e^ siècle. En cela, les musiciens pontificaux se distinguent de leurs homologues provençaux qui, eux, ne disposent pas de semblable structure rassembleuse.

Même s'il n'existe vraisemblablement pas d'esprit de corps à l'échelle d'une ville chez les musiciens de Provence du fait de l'absence de corporation et de confrérie dans cette zone géographique, une certain solidarité s'observe au sein de la chapelle de musique de quelques églises. À la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix, par exemple, les musiciens ont comme usage de chanter chaque année le lendemain de la Sainte-Cécile une messe pour les âmes de leurs anciens collègues morts – exactement de la même façon que la confrérie avignonnaise[555]. Ceux de l'église d'Arles se fréquentent en dehors du service, comme en témoigne leur présence commune aux

551. BM Avignon, ms. 932, statuts et règlements de la confrérie Sainte-Cécile d'Avignon, article XII.
552. *Ibidem*.
553. *Idem*, article XV.
554. VENARD (Marc), « Les confréries de métiers dans le Comtat Venaissin, au XVI^e^ siècle », in *Provence historique*, tome XXVI, n°103, 1976, p. 72. Voir aussi POLO (Coline), « Agir en communauté : les confréries du Saint-Sacrement en Vaucluse », in DUPERRAY (Ève), dir., *Relier la terre au ciel. Médiations et modes de lecture du patrimoine mobilier religieux en Vaucluse*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 147-162.
555. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 494 et 495, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 15 novembre 1738 et 22 novembre 1756.

mariages. Le maître de musique Antoine Hugues et Alexandre Beraud signent aux secondes noces de leur collègue violoncelliste Thomas Verd le 26 octobre 1751, tandis que le joueur de basse Marc Garcin et le violoniste Joseph Avy assistent conjointement à l'hyménée de leur ami maçon Jean Benoît neuf ans auparavant[556].

L'unité se forme ainsi couramment entre collègues. À Carpentras, les musiciens de la cathédrale prennent l'habitude de chanter en musique aux obsèques de leurs confrères, usage que le chapitre entend contrôler en exigeant d'accorder sa permission à partir de 1729[557]. Leur conscience de corps se manifeste également par des revendications en commun devant les chanoines, comme lorsqu'ils présentent une supplique afin d'obtenir une augmentation de leur portion en argent consacrée aux vivres le 15 octobre 1753[558]. De même, ils s'entendent entre eux de manière autonome en se débrouillant pour qu'il y ait toujours trois chanteurs aux matines lorsque leurs employeurs le leur demandent en 1715[559]. Enfin, ils savent s'allier contre le chapitre au moment où le besoin s'en fait sentir. Ils exercent ainsi un chantage quand, les chanoines leur reprochant leur peu d'assiduité au chœur en janvier 1718, ils menacent de quitter collectivement la cathédrale[560]. Cet esprit de corps se remarque non seulement à l'église, mais aussi chez les trompettes municipaux. Ces derniers partagent par ailleurs parfois un logement de fonction, ce qui contribue à favoriser et à accentuer leur solidarité : c'est le cas à Aix[561]. Les trompettes d'Arles semblent particulièrement soudés, comme le prouvent les nombreux actes paroissiaux où nous les retrouvons témoins des uns et des autres. En 1714, par exemple, Pierre Garcin sert de témoin à la fille de son collègue Jean-Louis Carreton, que celui-ci marie à l'église Notre-Dame la Principale le 3 avril. L'année suivante, c'est aux noces du successeur de Carreton, le trompette juré Hyacinthe Guiot, que Garcin signe en la même qualité[562]. Plusieurs décennies plus tard, Louis Feloutin et Benoît Benetin assistent à leur tour aux hyménées de leurs confrères Jérôme Gastaud et Benoît Rouy, respectivement en 1747 et 1769[563]. L'armée cimente également les musiciens militaires. Lorsque le tambour Sauveur Coulomb, de la compagnie du chevalier de Châteaufort déjà évoquée plus haut, s'unit le 5 mai 1768 à Marguerite Madoren devant le curé de l'église de la paroisse Sainte-

556. *Idem*, dépôt de Marseille, 203 E 18, registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne d'Arles, année 1751, mariage entre Thomas Verd et Jeanne Carré, 26 octobre 1751 ; 203 E 108, registre paroissial de la paroisse Saint-Laurent d'Arles, année 1742, mariage entre Jean Benoît et Honorade Tournelle, 7 avril 1742.
557. BM Carpentras, ms. 1440, livre des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 14 octobre 1729.
558. *Idem*, ms. 1441, 15 octobre 1753.
559. *Idem*, ms. 1439, 1er octobre 1715.
560. *Idem*, 4 janvier 1718.
561. AM Aix-en-Provence, CC 16, état des maisons et des familles pour la capitation, quartier des Cordeliers, isle 1, maison 1, 1704.
562. AM Arles, registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne, année 1714, mariage entre Elzéar Trotebas et Marie Anne Carreton, 3 avril 1714 ; année 1715, mariage entre Hyacinthe Guiot et Marguerite Daumas, 28 août 1715.
563. *Idem*, année 1747, mariage entre Jérôme Gastaud et Jeanne Malaveille, 4 juillet 1747 ; année 1769, mariage entre Benoît Rouys et Catherine Rivière, 7 mars 1769.

Madeleine d'Aix, ses témoins ne sont autre que le tambour-major Jean Rey, le fifre-major Jean-Baptiste Blanc et le tambour Jean-Baptiste Armand, tous de son régiment[564]. Les musiciens des académies montrent un esprit de corps analogue. La chanteuse Marie-Rose Masson et son mari François Moria, violoniste avec elle au Concert d'Aix, choisissent ainsi la première cantatrice de l'académie Marie Fargues pour devenir la marraine de leur fille en 1775[565]. Cet esprit de corps se manifeste aussi au sein de l'institution. Trois ans en arrière, toujours dans la capitale provençale, les musiciens de l'académie décident d'un commun accord de demander des vacances estivales aux commissaires en leur proposant de ne toucher que la moitié de leurs appointements durant ce temps – requête acceptée unanimement par ces derniers[566]. Enfin, les musiciens associés en bandes développent probablement aussi une conscience de groupe afin de défendre les intérêts de leur société à l'extérieur. L'unité du groupe se matérialise concrètement par un uniforme qu'adoptent parfois les membres d'une bande pour se distinguer des autres musiciens, comme à Avignon, Marseille ou encore l'Isle[567]. Elle se renforce par le fait que les clauses du contrat d'association interdisent souvent aux musiciens de se produire avec des individus extérieurs à la bande sans permission du chef – voire l'interdisent tout court[568]. De ce monopole musical résulte une habitude exclusive de jouer ensemble qui se prolonge sur une longue période. Cette cohabitation professionnelle pendant des années induit la construction progressive d'un esprit de corps au sein des bandes de musique.

Finalement, si esprit de corps il y a chez les musiciens, il se conjugue plus au pluriel qu'au singulier au XVIII^{e} siècle. Il ne semble pas exister parmi eux de conscience générale d'appartenance collective, mais plutôt une multitude de petits esprits de corps dont l'amplitude n'excède pas les frontières de la ville ou, le plus souvent, celles de l'institution employeuse. Ces esprits de corps se forment et se développent surtout entre les musiciens travaillant ensemble au quotidien. Lorsqu'il s'agit de s'entraider entre collègues, tout le monde se serre alors les coudes.

564. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 202 E 57, registre paroissial de la paroisse Sainte-Madeleine d'Aix, année 1768, f° 18 v., mariage entre Sauveur Coulomb et Marguerite Madoren, 5 mai 1768.
565. *Idem*, année 1775, f° 58 v., baptême de Marie Henriette Moria, 24 décembre 1775.
566. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 29 juin 1772.
567. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 6/261, f° 617, société de musique, 28 avril 1787 ; AM Marseille, GG 189, plainte de François Pierre Allaud aux lieutenants généraux de police, 25 septembre 1786 ; AM Isle-sur-la-Sorgue, fonds Joannis, volume 36, pièce XLVII, comptes de la municipalité, p. 481, 19 juin 1787.
568. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 6/261, f° 617, société de musique, 28 avril 1787 ; 3 E 6/262, f° 967, société de musique, 16 juillet 1788 ; archives notariales de Carpentras, 3 E 26/2093-2, f° 80, association de musiciens, 11 avril 1719 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, archives notariales de Marseille, 353 E 138, f° 449 v., rengagement du joueur de violon Pierre Bertrandon dans la bande d'Antoine Caron, 19 février 1709.

Difficile de sonder les cœurs à propos d'eux-mêmes. L'image que les musiciens se font de leur métier, objet de ce chapitre, s'est révélée ardue à saisir dans sa globalité. Ils affirment néanmoins généralement leur identité professionnelle de manière assez marquée au siècle des Lumières. Leur métier leur permet en effet de se différencier de la foule de leurs contemporains, surtout pour ceux qui le pratiquent en complément d'une activité manuelle – cultivateur, cordonnier, menuisier, etc. La musique les fait briller au sein de leur petite ville. La profession de musicien, du fait de sa réalité de travail non-manuel et de sa proximité avec les élites, que les praticiens sont amenés à côtoyer, constitue un marchepied et un tremplin social. Ses titulaires la mettent en avant afin de bénéficier d'une position avantageuse au sein de la communauté par la revendication et la reconnaissance d'un talent valorisant. Le statut de musicien permet ainsi une certaine ascension sociale, mais il possède également des limites.

La mauvaise image que cultivent les contemporains vis-à-vis des musiciens a effectivement une emprise réelle sur ces derniers. Lorsqu'ils entament une ascension sociale et entendent évoluer parmi la haute société, certains tentent de faire oublier leur profession initiale ; l'Anglais Charles Burney l'illustre de la façon la plus frappante. En deçà d'un certain niveau social, le statut de musicien constitue un avantage mais, au-delà, il devient un véritable handicap pour continuer à progresser le long de l'échelle sociale. Les musiciens désireux de monter dans la hiérarchie en ont conscience, comme en témoignent les quelques « musiciens bourgeois » à la George Vallière. Une situation identique s'observe chez les maîtres de danse, qui essaient souvent de dissimuler qu'ils viennent des parquets[569].

L'influence des contemporains ne s'arrête pas à l'image sur soi des musiciens. Elle s'exerce aussi sur les regards que portent ceux-ci sur leurs propres confrères, notamment sur les musiciens extérieurs à leur pratique musicale. Certains intériorisent en partie les lieux communs rattachés à leur profession et les projettent sur ces autres musiciens dont ils ne partagent pas le quotidien. En dehors de cela, la diversité s'avère de mise dans les regards portés sur les collègues et les confrères.

Les musiciens ne se contentent cependant pas d'intégrer passivement les stéréotypes de leur métier forgés à l'extérieur. Certains d'entre eux s'approprient en effet la dimension naissante de l'artiste en l'intégrant progressivement à leur identité de façon autonome à partir de la Révolution. De ce fait, ils participent pleinement à l'élaboration de leur identité sociale en pleine mutation. En ce sens, les musiciens jouent un rôle actif dans la construction de cette identité sociale, quand bien même les discours élaborés sur eux sont essentiellement le fait des regards de leurs contemporains[570].

569. GRANGER (Sylvie), « Être ou ne pas être musicien », art. cité, p. 350-351.
570. Une situation analogue s'observe chez les classes ouvrières anglaises du XIX[e] siècle – dans un contexte social cependant bien différent, marqué notamment par l'oppression –, qui participent aussi pleinement à l'élaboration de leur

Enfin, la pratique d'un même métier ne suffit pas à déclencher chez les musiciens une conscience de corps globale. Celle-ci, lorsqu'elle existe, demeure encore un petit esprit de corps restreint aux seuls collègues. La seule exception demeure dans les États enclavés de l'Église, où une confrérie rassemble théoriquement en son sein la majorité des musiciens de la ville en les poussant à développer une mentalité communautaire au moins à Avignon et à Carpentras.

identité et ne sont pas passives ; THOMPSON (Edward Palmer), *La formation de la classe ouvrière anglaise*, traduit par Gilles Dauvé, Mireille Golaszewski et Marie-Noëlle Thibault, Paris, Le Seuil, 1988 ; rééd. 2012, p. 15.

Chapitre 3 – Les musiciens vus par l'historien

Au cours des chapitres précédents, nous avons analysé les représentations des musiciens ainsi que la construction et l'évolution de ces dernières au XVIII[e] siècle à travers le double regard des contemporains et des intéressés eux-mêmes. Il est à présent temps de glisser vers la vision de la communauté scientifique des historiens, qui tend à rapprocher et à regrouper des individus au sein d'un corpus prosopographique de musiciens, bien que ces individus ne se soient pas sentis nécessairement, nous l'avons vu, collègues ni même parfois musiciens tout court. Or, par la construction d'une catégorie d'analyse, nous portons à supposer qu'il pouvait y avoir des liens là où il n'en existait pas toujours. Il s'agit de l'éternel problème des classifications sociales en histoire. D'un côté, chaque historien est confronté à la nécessité de classer et de trier les personnes afin d'organiser le réel. De l'autre, les catégories sociales ainsi obtenues résultent toujours d'un travail de construction plus ou moins artificiel, dont les limites ont été démontrées depuis longtemps[571]. Ceci n'empêche pas qu'elles demeurent indispensables pour ordonner le passé malgré leur inévitable imperfection. Nous faisons ainsi le choix d'appuyer notre propre travail de catégorisation des musiciens sur le critère de l'exercice de la musique comme profession rémunérée. La terminologie est ce qui nous a permis de repérer les musiciens en relenant les mots et les expressions qui les désignent dans un contexte rémunérateur.

Ce chapitre propose de justifier notre démarche en explicitant le vocabulaire retenu dans les sources afin de constituer le corpus d'étude. Une fois cette exposition effectuée, nous présenterons un ensemble de résultats quantitatifs tirés de ce corpus, d'abord en mesurant le chiffrage global des musiciens retrouvés en Provence et dans les États pontificaux rhodaniens pour le siècle des Lumières, puis en montrant leur répartition spatiale et chronologique tout au long de la période.

I. Le vocabulaire usité dans les sources

Le vocabulaire professionnel usité dans les sources permet de restituer une population en circoncivant les membres d'un métier donné. Comme le constate Claire Judde de Larivière, dire

571. LEPETIT (Bernard), « Histoire des pratiques, pratique de l'histoire », in LEPETIT (Bernard), dir., *Les Formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 14 ; CERUTTI (Simona), « La construction des catégories sociales », in BOUTIER (Jean) et JULIA (Dominique), dir., *Passés recomposés. Champs et chantiers de l'Histoire*, Paris, Autrement, 1995, p. 224-234 ; BÉAUR (Gérard), « Les catégories sociales à la campagne : repenser un instrument d'analyse », in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, tome 106, 1999, n°1, p. 159-176 ; COSANDEY (Fanny), « À propos des catégories sociales de l'Ancien Régime », in COSANDEY (Fanny), dir., *Dire et vivre l'ordre social...*, *op. cit.*, p. 9-43. La question des classifications sociales a notamment donné lieu au célèbre débat historiographique entre les tenants de la société d'ordres et ceux de la société de classes dans les années 1950-1960, débat résumé dans Fanny Cosandey, « À propos des catégories sociales... », art. cité, p. 10-13.

l'activité relève d'un processus de classification du réel comme un autre, d'ordonnancement du monde social et d'établissement d'une hiérarchie. Démarche sociale de classement et d'évaluation, la nomination constitue autant un moyen de donner une valeur qu'une grandeur ; elle se trouve à la disposition des acteurs afin de penser leurs pratiques professionnelles[572]. L'appartenance à une corporation, par exemple, implique l'usage d'un langage spécifique qui devient un mode de présentation de soi pour désigner sa place dans la société urbaine et ses relations avec les autres habitants de la ville[573].

En l'occurrence, nous avons recherché et isolé dans les sources tous les mots se rapportant aux métiers de la musique afin de repérer les individus relatifs à notre étude et élaborer notre échantillonnage. Le lexique ainsi constitué est réparti dans le tableau suivant, dont les catégories ont été inspirées par la classification musicienne opérée par Sylvie Granger dans sa thèse[574]. Il en résulte un total de 145 termes professionnels différents retrouvés, qui couvre l'éventail des désignations des métiers de la musique en Provence et dans les États pontificaux outre-alpins au XVIII^{e} siècle. Ces termes nous ont servi de base à la construction de notre corpus prosopographique. Il s'agit d'un vocabulaire relativement riche ; à titre de comparaison, Sylvie Granger recense 96 mots pour les activités musicales – hors danse – du pays manceau et fléchois[575].

572. JUDDE DE LARIVIÈRE (Claire), « Conclusions. Pour une 'grammaire' de la nomination professionnelle : acteurs, pratiques, situations », in HANNE (Georges) et JUDDE DE LARIVIÈRE (Claire), dir., *Noms de métiers et catégories professionnelles. Acteurs, pratiques, discours (XV^{e} siècle à nos jours)*, Toulouse, Université de Toulouse II – Le Mirail, 2010, p. 349.

573. CERUTTI (Simona), *La ville et les métiers. Naissance d'un langage corporatif (Turin, XVII^{e}-XVIII^{e} siècles)*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990, p. 39.

574. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 26-27.

575. *Ibidem*. Nous avons par ailleurs fait le choix de relever les plus infimes variations de désignation (par exemple, « joueur de violon » et « joueur du violon »), ces variations étant de possibles révélateurs de véritables nuances dans la perception de la réalité.

Domaines d'activité musicale	Termes recensés
Général	- Musicien, musicienne, maître musicien, ancien musicien - Artiste, artiste musicien - Compositeur de musique vocale et instrumentale
Musique instrumentale	- Symphoniste, ancien symphoniste - Joueur d'instrument, d'instruments, de basse, de basse de violon, de galoubet, de hautbois, de tambourin, de vièle, de vielle, de violon, du violon, du basson, du fifre - Ménestrier, ménétrier - Violon, violoneur
Musique de cour	- Ancien musicien de la musique du roi de France, ancien musicien du roi - Musicien à la cour du roi de Pologne, musicien pensionné du roi de Pologne, musicien de feu le roi de Pologne
Musique d'orchestre	- Musicien à la musique de Marseille, au grand spectacle, au spectacle des variétés, au théâtre, au théâtre républicain, aux variétés - Maître de musique, maître de musique du spectacle - Chanteur, chanteuse, chanteur au théâtre républicain, chanteuse au Concert - Alto, flûte, hautbois, cor, basson, trompette, basse, contrebasse, timbales, violon du Concert, premiers dessus, seconds dessus, surnuméraires
Musique d'Église	- Musicien à la cathédrale - Maître de musique, maître de chapelle, maître de musique à Notre-Dame de Montpellier, maître de musique de Saint-Trophime - Chantre, chantre de l'église, choriste, locataire, mansionnaire, conducier, taille, haute-taille, basse-taille, haute-contre, basse-contre, concordant - Joueur de basse, de basse de viole, de basse de violon, de basson, de hautbois, de flûte traversière, de serpent, de viole, de violon - Organiste, ancien organiste, organiste de l'église Saint-Martin, organiste de la paroisse Saint-Ferréol
Musique de ville	- Tambour - Trompette, ancien trompette, trompette de justice, de la commune, de la mairie, de ville, de la ville, juré, juré de la ville
Musique militaire	- Fifre - Hautbois des gardes de la marine - Tambour, tambour major, tambour major de l'artillerie, tambour de la marine, ancien tambour de la garde nationale - Trompette, trompette des chevau-légers, de la maréchaussée
Enseignement	- Maître de musique, à chanter, d'instruments, de clavecin, de clavecin et de chant, de harpe, de vielle - Musicien montrant à jouer le clavecin - Professeur de musique, de chant et de piano, de galoubet, de violon

Fabrication et commerce	- Faiseur d'instruments, d'instruments de musique, d'orgues, de basse de viole, de basse de violon, de cordes de violon, de violons - Fabricant de cordes à instruments, de cordes d'instruments, de cordes de violon, de mandolines - Maître faiseur d'instruments, maître de cordes de violon, maître de fabrique de cordes de violon, maître facteur d'orgues, maître faiseur d'orgues - Facteur d'orgues, facteur de fortepiano - Luthier, maître luthier - Garçon luthier, garçon faiseur de cordes de violon, ouvrier en cordes de violon - Raccommodeur de violons - Marchand de musique, marchand de chansons itinérant, marchand et fabricant de cordes de violon, marchand de mandolines, marchand de violon

Tableau 3: Vocabulaire des métiers de la musique recensé dans les sources

La diversité de ce lexique met en lumière le caractère protéiforme du métier de musicien. Derrière ce mot générique se cache ainsi une multitude de réalités professionnelles tout en nuances. Les termes utilisés font émerger des caractères relatifs aux instruments, aux statuts et aux employeurs qui apparaissent et parfois se combinent entre eux. La fréquence des occurrences ne se révèle toutefois pas homogène. Le vocable le plus répandu est, sans surprise, « musicien » lui-même, qui atteint pas moins de 158 mentions relevées pour désigner le statut professionnel musical dans les sources. À l'inverse, certains termes n'ont été rencontrés qu'une seule fois, à l'image de « violoneur » ou de « compositeur de musique vocale et instrumentale ». Le premier, peu valorisant et synonyme de médiocrité, qualifie Jean Raimbert dans la capitation de Grasse en 1730, tandis que le second sert au Milanais Jacques Bianchi à se présenter aux lecteurs du *Journal de Provence*, périodique phocéen au sein duquel il passe une annonce près de soixante ans plus tard[576]. L'unicité de ces emplois s'explique fréquemment par le fait qu'ils traduisent une situation personnalisée. C'est le cas, surtout, des nombreux qualificatifs professionnels faisant référence à un lieu précis ou à une institution particulière qui tiennent lieu d'employeur. Ainsi, par exemple, de « musicien pensionné du roi de Pologne », de « musicien au spectacle des variétés », de « maître de musique à Notre-Dame de Montpellier », ou encore d'« organiste de la paroisse Saint-Ferréol ».

Le vocabulaire des métiers de la musique usité dans les sources provençales et pontificales correspond globalement à celui utilisé dans tout le reste du royaume de France, à quelques nuances près. Quelques termes circonscrits aux États pontificaux enclavés s'avèrent d'usage local pour désigner les choristes dans la musique d'Église. Parce qu'ils sont logés par le chapitre, les chanteurs des églises d'Avignon sont habituellement nommés des « locataires », tandis que les chanoines de la

576. AM Grasse, CC 5, capitation de 1730, non folioté ; BM Marseille, cote 4223, *Journal de Provence*, tome 25, n°27, feuille du 2 juillet 1789, p. 210.

collégiale Saint-Didier utilisent en parallèle le mot « conducier[577] ». « Locataire » se rencontre aussi dans les cathédrales de Carpentras et de Vaison[578]. À Carpentras, les chantres de Saint-Siffrein sont cependant appelés le plus souvent des « mansionnaires », car leurs revenus proviennent de la mense capitulaire[579]. Spécificités pontificales, tous ces mots ne se retrouvent pas en Provence, où les autorités ecclésiastiques emploient un lexique générique plus classique à l'égard de leurs chanteurs – « chantre », « choriste ».

Une constante récurrente consiste à associer le musicien à son instrument par un phénomène métonymique. Les mentions de l'instrument joué sont ainsi fréquentes dans le vocabulaire des métiers de la musique : « tambour », « trompette », « violon », etc. Elles permettent entre autres aux employeurs et aux musiciens de préciser le poste occupé à l'armée, à l'église, au concert ou au théâtre. La forme la plus courante consiste à mettre « joueur de... » avant l'instrument pratiqué, quand ce n'est pas tout simplement « joueur d'instruments » – seulement six occurrences relevées pour ce dernier. Au XVIII[e] siècle, la mention instrumentale se révèle la règle pour nommer les praticiens de la musique issus du petit peuple, comme dans les provinces du centre de la France étudiées par Jean-François Heintzen[580]. Bien que plus génériques, « symphoniste » et « ancien symphoniste » (neuf et quatre occurrences recensées) traduisent également l'idée d'une pratique instrumentale, « le mot de *symphonie* s'appliqu[ant] à toute musique instrumentale[581] ». Ils désignent majoritairement des musiciens urbains qui veulent mettre en avant un niveau musical plus relevé et respectable que les simples « joueurs de... ». Voici, par exemple, le « symphoniste » Balthazar Curet, chef d'une bande de violons aixoise en 1718, ou encore quatre « anciens symphonistes » marseillais qui adressent une supplique aux échevins contre leur ci-devant chef de troupe un demi-siècle plus tard[582].

Le terme de « ménétrier » pose plus de problèmes d'identification. Bien que d'apparence généraliste, « *ménétrier* n'est pas synonyme de *musicien* » selon Sylvie Granger, qui y voit plutôt un équivalent de *joueur de violon*[583]. D'origine médiévale, archaïque sous l'Ancien Régime, ce mot connaît un second souffle pendant la période révolutionnaire avant de prendre son essor au XIX[e]

577. AD Vaucluse, 1 G 447, registre capitulaire du chapitre métropolitain Notre-Dame des Doms d'Avignon, 22 février 1763 ; 8 G 19, registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Agricol d'Avignon, 22 mars 1747 ; 9 G 4, registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Pierre d'Avignon, 20 juillet 1708 ; 10 G 9, registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Didier d'Avignon, 25 novembre 1763 et 26 juin 1774.
578. *Idem*, 6 G 135 et 140, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 1[er] mai 1706 et 18 mai 1768 ; SCHERPEREEL (Joseph), « Les musiciens de la cathédrale Saint-Siffrein à Carpentras... », art. cité, p. 64.
579. *Ibidem* ; BM Carpentras, ms. 1439 et 1441, livres des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 13 mars 1701, 4 mai 1755 et 26 septembre 1784.
580. HEINTZEN (Jean-François), *Musiques discrètes et société...*, *op. cit.*, p. 481.
581. ROUSSEAU (Jean-Jacques), article « Symphonie », in *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, p. 467.
582. AM Aix-en-Provence, FF 70, délibérations du bureau de police, f° 263 v., 10 janvier 1718 ; AM Marseille, GG 189, supplique de quatre anciens symphonistes aux échevins, 6 août 1769.
583. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 108.

siècle[584]. Il induit la désignation d'un musicien urbain évoluant dans les milieux populaires qu'il fait danser au son du violon. De notre côté, nous souscrivons en grande partie à cette définition, mais en nuançant l'identification de l'instrument joué. Au sein de notre corpus, seuls trois musiciens sont qualifiés de « ménestriers », forme orthographique encore plus vieillie du *ménétrier*. Ces trois musiciens, dont un père et un fils, se trouvent regroupés dans le même document, à savoir un registre de contribution mobilière aixois de l'an V[585]. L'hypothèse du renouveau au cours de la Révolution se vérifie, tout comme l'hypothèse de musiciens urbains. Cependant, ces individus, Jean-Baptiste Roustand et Pierre Vaugier et son fils, ne jouent pas du violon mais... du tambourin. Le premier se déclare en effet « joueur de tambourin » au recensement de l'an XI, tandis que les seconds reçoivent 24 francs de la part de la municipalité pour avoir animé de cet instrument l'arrivée du préfet la même année – en parallèle, Pierre Vaugier s'enregistre toujours en qualité de *ménestrier* au même recensement[586]. En Provence, « ménestrier » ne se révèle ainsi pas forcément synonyme de violoniste ; il dissimule plutôt un instrumentiste plus local, le tambourinaire. Avant la Révolution, le terme de « ménétrier » n'apparaît pratiquement jamais dans les sources, témoignant de son usage anachronique au XVIII[e] siècle. Nous ne le relevons qu'à trois reprises dans deux grandes cités, Marseille et Arles, ce qui corrobore son caractère urbain. Dans le port phocéen, six *ménétriers* reçoivent cinq livres chacun pour avoir joué à la réception de l'infante d'Espagne en novembre 1749, alors que « vingt ménétriers, *ou joueurs de tambourins* » se produisent à celle du duc de Villars, gouverneur de Provence, quinze années auparavant[587]. Voilà qui semble confirmer que derrière le ménétrier provençal se cache en réalité un tambourinaire. Quant à Arles, la confrérie des bergers de Saint-Véran emploie chaque année un nombre indéterminé de « ménétriers » ou « menestriers » – cette dernière orthographe n'est utilisée que deux fois consécutives entre 1746 et 1748 – à ses processions depuis son érection en 1719[588].

Même si ce n'est que de manière mineure et imperceptible, la terminologie étudiée évolue au fil de la période. Outre « ménétrier », qui se popularise après 1789, nous avons vu au cours du chapitre précédent les cas des mots « artiste » et « artiste musicien » dont l'usage commence à apparaître durant l'époque révolutionnaire (vingt-et-une occurrences recensées). Autre évolution

584. *Idem*, p. 104-110 ; CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 293-294. Pour une discussion sur les problèmes autour de l'emploi du terme de *ménétrier*, voir HEINTZEN (Jean-François), *Musiques discrètes et société...*, *op. cit.*, p. 28-29.
585. AM Aix-en-Provence, LL 188, registre de contribution mobilière, isle 16, n°7 et 9, isle 72, n°6, an V (cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 494).
586. AM Aix-en-Provence, F[1] 2, recensement de la population, an XI ; JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 469 et 495.
587. AM Marseille, CC 1394, pièces à l'appui du compte du trésorier, mandat n°153, arrivée de l'infante d'Espagne, 20 décembre 1749 ; AA 82, état de la dépense faite par la communauté à la réception de monseigneur le duc de Villars, gouverneur de Provence, 1734. C'est nous qui mettons en italique.
588. BM Arles, ms. 1438, livre des comptes de la confrérie des bergers de Saint-Véran, 1719-1778.

notable, le « maître de musique » d'Ancien Régime laisse la place au « professeur de musique » du XIX[e] siècle, changement déjà constaté par Sylvie Granger[589]. « Professeur » se rencontre néanmoins sporadiquement au siècle des Lumières : à Avignon, Joseph Hill et son fils Joseph Jean Baptiste se déclarent déjà tous deux *professeur et joueur de violon* dans un acte notarié de 1766[590]. Du côté des constructeurs, Édouard Martin note dans un article que le vocabulaire relatif aux fabricants d'instruments se modifie en France au cours de la période moderne ; ce dernier passe de la désignation générique de *faiseur d'instruments* au XVI[e] siècle à une terminologie plus riche et spécifique au XVIII[e]. Martin relève également une généralisation du mot *facteur* au détriment de *faiseur*, qui se marginalise après 1725[591]. Au contraire, nous constatons au sein de notre zone géographique un maintien du terme de *faiseur* – « faiseur d'instruments », « faiseur de cordes de violon », « faiseur de basse de viole »... – aux côtés de celui de *fabricant* – le plus souvent, « fabricant de cordes... ». Le mot *facteur* semble ne s'employer en Provence et dans les États pontificaux que pour les facteurs d'orgues – plus rarement appelés *faiseurs d'orgues* –, à une exception près. En 1793, le Russe George Streistermann, de Saint-Pétersbourg, s'enregistre « facteur de fortepiano » au recensement des étrangers de Marseille[592]. La prévalence du mot « faiseur » sur celui de « facteur » s'explique peut-être par l'influence du provençal sur la traduction du terme en français : en provençal, le mot se dit « fasèire », et il s'agit d'une langue vraisemblablement très utilisée par les musiciens. Enfin, le terme de *luthier* – qui, rappelons-le, ne concerne que les fabricants d'instruments à cordes pincées et frottées[593] – se révèle rare jusqu'au mitan du siècle, avant lequel il ne concerne qu'une seule personne recensée : Denis Christophle, « luthier » habitant la paroisse Saint-Didier à Avignon en 1747[594]. Et encore ! Christophle est originaire de Mirecourt, lieu justement réputé pour la lutherie ; peut-être n'a-t-il fait qu'importer ce mot de sa ville natale[595]. Passé le milieu du siècle, le mot devient plus courant, même s'il reste rare – dix constructeurs concernés seulement – et qu'il est circonscrit aux villes d'Aix et de Marseille. Le « luthier » Janvier Damico, par exemple, possède deux magasins dans la cité phocéenne en octobre 1786, dont l'un spécialisé dans la vente de cordes de violon[596]. De même, l'Aixois Louis

589. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 27.
590. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 6/242, f° 361 v., convention entre Jacop Sanders et Joseph Hill, 6 novembre 1766.
591. MARTIN (Édouard), « Faiseur, facteur, luthier : terminologie d'un métier », art. cité, p. 127-129.
592. AM Marseille, 2 I 172, enregistrement des étrangers, n°682, 19 octobre 1793.
593. « Ouvrier qui fait des violons, des violoncelles, et autres instruments semblables. Ce nom, qui signifie *facteur de luth*, est demeuré par synecdoque à cette sorte d'ouvriers ; parce qu'autrefois, le luth était l'instrument le plus commun et qui se faisait le plus » (ROUSSEAU [Jean-Jacques], article « Luthier », in *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, p. 269).
594. AD Vaucluse, archives déposées d'Avignon, CC 17, dénombrement des paroisses d'Avignon, paroisse Saint-Didier, n°4, 1747.
595. Sur la lutherie à Mirecourt, voir GOUILLARD (Noëlle), *Les luthiers de Mirecourt aux XVII[e] et XVIII[e] siècles*, Paris, thèse de doctorat sous la direction d'Antoine Guy, École nationale des chartes, 1983, 634 p.
596. AM Marseille, EE 64, recensement des magasins et boutiques de la ville, second cahier, rue Bourgoigne et port, octobre 1786.

Pascal Michel ne se qualifie de *luthier* qu'une seule fois, au mariage de son fils un an plus tôt, alors qu'il apparaît « faiseur d'instruments » dans tous les autres documents d'archives selon Christiane Jeanselme[597].

Les déclinaisons du lexique des constructeurs d'instruments laissent deviner des notions d'apprentissage et de hiérarchie au sein de leur profession. Les termes « garçon », « ouvrier » et « maître » rappellent indubitablement le triptyque ascendant corporatiste. Ils demeurent cependant marginaux au sein de notre documentation ; deux occurrences pour « garçon » (« garçon luthier », « garçon faiseur de cordes de violon »), une seule pour « ouvrier » (« ouvrier en cordes de violon ») et sept pour « maître », dont deux « maître luthier », un « maître faiseur d'instruments », un « maître faiseur d'orgues », un « maître facteur d'orgues », un « maître de cordes de violon » et un « maître de fabrique de cordes de violon ». De plus, ces appellations concernent presque uniquement des constructeurs aixois. La seule exception n'en est en réalité pas vraiment une : le « maître luthier » Jean-Baptiste Pacquet – qui se présente, par ailleurs, le plus souvent en qualité de simple *luthier* ou de *faiseur d'instruments de musique* – exerce en effet à Marseille dans les années 1780, mais il demeurait auparavant à Aix[598]. Sa femme y réside toujours et anime sa boutique de la capitale parlementaire, ce qui nous laisse penser que Pacquet effectue régulièrement des allers-retours entre les deux cités – il fait par exemple rédiger son testament à Aix[599]. La quasi-exclusivité aixoise du vocabulaire corporatiste nous semble à relier à la présence en cette ville d'un corps regroupant les faiseurs d'instruments avec les menus métiers du bois, celui de Saint-Joseph[600]. Il n'en existe pas, à notre connaissance, dans les autres cités de notre corpus. Nous nous interrogeons cependant sur l'efficacité réelle de régulation de la profession par le corps de Saint-Joseph ; le maigre livre subsistant de son administration ne mentionne effectivement qu'un seul maître faiseur d'instruments enregistré entre 1787 et 1789, Louis Pascal Michel, alors qu'au moins son fils exerce en tant que « maître luthier » à la même période[601]. Ce fils, Jean-François, illustre le processus d'apprentissage probablement classique chez les constructeurs. De *garçon luthier* en 1785 sous la houlette de son père, il devient *maître luthier* trois années plus tard[602]. De même, son compatriote Pierre Audier devient « faiseur de cordes de violon » en 1762 après avoir été « garçon faiseur de

597. JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 80.
598. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, archives notariales de Marseille, 380 E/287, f° 1292 v., quittance d'André Beaussier en faveur des créanciers du musicien Jean Borel, 10 octobre 1787.
599. JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 80 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, archives notariales d'Aix, 301 E/415, f° 509 v., testament de Jean-Baptiste Pacquet, 26 juin 1780.
600. AM Aix-en-Provence, HH 75, délibérations et comptes des menus métiers du bois regroupés sous le titre de Saint-Joseph, 1787-1791.
601. *Idem*, f° 8, 17 et 24, 1787-1791 ; AM Aix-en-Provence, GG 25, registre paroissial de la paroisse Saint-Sauveur, année 1788, f° 57 v., baptême de Marie Françoise Benet, 4 octobre 1788.
602. *Ibidem* ; AM Aix-en-Provence, GG 66, registre paroissial de la paroisse Sainte-Madeleine, année 1785, f° 13 v., mariage de Jean-François Michel et de Marie Tempier, 17 mars 1785.

cordes de violon[603] ». Quant à l'expression « maître musicien », qui ne se repère qu'à six reprises et seulement dans les grands centres urbains – une occurrence à Aix, deux à Arles et trois à Marseille –, il ne paraît s'agir que d'un titre honorifique sans fondement corporatiste qui permet à ses titulaires de se mettre en avant socialement en valorisant leurs capacités musicales. Ces derniers ne l'utilisent en effet que dans le cadre d'occasions publiques personnelles, notamment les mariages et les baptêmes. Ainsi de l'Arlésien Marc Garcin, basse de la cathédrale qui signe *maître musicien* à des noces en 1770 avant de se déclarer « artiste » dix-neuf ans plus tard, ou encore du Phocéen Jean Bérenger, enseveli comme « maître musicien » à l'âge avancé de 94 ans le 11 janvier 1754[604].

Tous ces différents vocables glanés dans les sources ont permis de constituer notre corpus de musiciens au sein d'une base de données informatique. Il est à présent temps de présenter les résultats quantitatifs de cette base de données en détaillant le nombre des musiciens retrouvés en Provence et dans les États enclavés de l'Église au XVIII^{e} siècle.

II. Combien sont-ils ?

Nous allons observer ici l'aspect statistique de notre corpus de musiciens pontificaux et provençaux. Nous commencerons par une pesée globale de ce corpus, avant de décrire la répartition numérique des musiciens suivant leur domaine d'activité. Enfin, nous nous attacherons à décrire la place spécifique des femmes au sein du corpus.

1. Pesée globale

Les dépouillements des différentes sources nous ont permis de découvrir un total de 2 105 musiciens différents dans la Provence et les États pontificaux transalpins du XVIII^{e} siècle. Bien qu'indubitablement élevé, ce nombre ne prétend cependant aucunement couvrir la totalité de la vie musicale professionnelle de ces régions à cette époque. Il ne doit être regardé que comme une estimation basse des acteurs de la musique provençaux et pontificaux exerçant au siècle des Lumières, du fait des difficultés à les retrouver de manière exhaustive dans la documentation et des aléas de conservation de cette dernière, aspects dont nous avons déjà discuté en introduction. Il s'agit simplement d'un ordre de grandeur, suffisant toutefois pour effectuer de premières

603. AM Aix-en-Provence, CC 70, capitation de 1761 ; JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 82. Nous reviendrons sur la question de la formation professionnelle dans le chapitre 4.
604. AM Arles, registre paroissial de la paroisse Saint-Laurent, année 1770, mariage entre Jean Julien et Françoise Avignon, 15 octobre 1770 ; voir *supra*, chapitre 2 ; AM Marseille, GG 252, registre paroissial de la paroisse Saint-Martin, année 1754, f° 3 v., sépulture de Jean Bérenger, 11 janvier 1754.

estimations statistiques qui demanderont à être affinées à l'avenir. Par comparaison, Sylvie Granger était parvenue à établir dans sa thèse un peu plus de 1 000 fiches nominatives de musiciennes et de musiciens (plus précisément 1 055) sur une période plus large – deux siècles – et un espace géographique plus restreint – un seul département, la Sarthe, tandis que notre étude couvre de son côté cinq départements actuels, à savoir les Alpes de Haute-Provence, une partie des Alpes-Maritimes, les Bouches-du-Rhône, le Var et le Vaucluse[605].

2 105 musiciens. Le nombre paraît impressionnant mais s'avère néanmoins peu parlant en lui-même. Pour mieux mesurer sa représentativité, subdivisons-le en examinant la répartition spatiale des musiciens parmi les villes de notre corpus.

Ville (par ordre démographique)	**Population approximative en 1765 (en nombre d'habitants)[606]**	**Nombre de musiciens retrouvés pour le XVIII^e^ siècle**	**Ratio ‰**
Marseille	90 000	642	7,1
Aix	25 464	432	17,0
Avignon	23 887	394	16,5
Toulon	22 664	63	2,8
Arles	21 652	234	10,8
Grasse	9 456	96	10,2
Carpentras	8 750	110	12,6
L'Isle	5 600	65	11,6
Apt	4 972	134	27,0
Cavaillon	4 900	51	10,4
Sisteron	3 265	1	0,3
Digne	3 204	12	3,7
Forcalquier	2 546	9	3,5
Vaison	2 196	101	46,0
Vence	2 099	52	24,8

Tableau 4: Répartition numérique des musiciens au sein des villes du corpus

605. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 81-83.
606. Chiffres tirés de BARATIER (Édouard), DUBY (Georges) et HILDESHEIMER (Ernest), dir., *Atlas historique...*, *op. cit.*, p. 159-208.

Ce tableau ne tient pas compte des doublons, c'est-à-dire des individus que nous recensons dans deux villes différentes ou plus à des périodes successives, ce qui explique que le total des musiciens excède largement 2 105 en valeur absolue. L'objectif est ici de mesurer le nombre de disciples d'Euterpe communauté par communauté tout en effectuant des comparaisons entre elles. L'examen des colonnes du tableau révèle d'emblée les limites et les insuffisances de notre décompte, qui sous-enregistre nécessairement la réalité. Il paraît en effet évident que Toulon, grand et dynamique port qui comporte une cathédrale, une académie de musique ainsi que des infrastructures de la Marine royale, devait compter plus de 63 musiciens au siècle des Lumières – nous l'imaginons mal à un niveau musical analogue qu'à un bourg comme l'Isle, qui avoisine d'après nos dépouillements un nombre similaire de praticiens. De même, il semble douteux que Sisteron n'ait abrité qu'un seul musicien pendant tout le XVIII^{e} siècle... Ce sous-enregistrement chronique, qui n'épargne vraisemblablement aucune cité, varie plus ou moins dans son ampleur selon les lieux. Il s'explique par les biais et les manques de la documentation locale, malheureusement abyssaux et ardûment surmontables dans certains cas. Les archives municipales de Toulon, par exemple, se révèlent extrêmement lacunaires du fait de la disparition de très nombreuses cotes, notamment dans les séries EE et FF. Nous rappelons également qu'aucune délibération capitulaire ni aucun registre d'administration n'ont été conservés pour sa cathédrale. Quant aux archives municipales de Sisteron, elles étaient, hélas, en cours de déménagement au moment de l'élaboration de notre travail, ce qui a entraîné d'importantes difficultés de consultation et nous a empêché d'accéder aux précieux comptes du trésorier de la communauté, nous privant du même coup de la totalité des musiciens au service des pouvoirs publics – et engendrant au passage une frustration personnelle proportionnelle à la mesure du chemin parcouru en voiture. Quoi qu'il en soit, nous pouvons cependant tirer plusieurs conclusions à la lumière de ces résultats statistiques.

Sans surprise, le poids démographique de la cité joue un rôle non négligeable dans le nombre de musiciens qui y vivent. Plus la population d'un lieu est élevée, plus le nombre d'occasions musicales et de clients potentiels augmente, ce qui permet à plus de musiciens de s'y fixer en espérant se nourrir de leur art – phénomène classique de l'offre et de la demande. À l'inverse, un nombre moins important d'habitants dans un bourg restreint les possibilités musicales et ne peut entretenir autant de musiciens dans celui-ci. Avec 642 musiciens répertoriés exerçant en ses murs au cours du XVIII^{e} siècle, Marseille arrive largement en tête de la hiérarchie urbaine de la région, tandis qu'elle représente – de loin – la ville la plus peuplée de cette dernière. Aix et Avignon, qui viennent ensuite, ne comptabilisent à côté « que » 421 et 394 disciples d'Euterpe chacune, soit un différentiel de plus de 220 à 250 individus. Ces deux cités forment avec Arles et Toulon un second ensemble urbain après l'opulent port phocéen, aux peuplements équivalents –

entre 21 000 et 25 000 habitants en 1765. Laissons de côté Toulon, dont les lacunes archivistiques sapent trop lourdement la représentativité des résultats obtenus, pour comparer les trois autres villes. Si les populations musiciennes d'Avignon et d'Aix sont effectivement relativement proches en terme quantitatif, nous constatons néanmoins un écart flagrant entre celles-ci et le nombre de praticiens de la musique retrouvés à Arles. Comparativement à ses voisines, pourtant de poids démographiques similaires, la cité camarguaise enregistre un écart d'au moins 160 individus – nous y avons recensé 234 musiciens différents. La sous-estimation pèse probablement dans ce résultat, mais il nous semble surtout indiquer la limite du critère démographique comme facteur d'explication du nombre de musiciens en un lieu donné. Entre alors en jeu un deuxième paramètre, celui de l'offre institutionnelle.

Chaque ville recèle en effet en ses murs un certain nombre d'institutions, plus ou moins élevé selon son importance, qui produisent de la musique et font appel pour cela à des musiciens qu'elles emploient en permanence au sein d'une place fixe ou sporadiquement à travers des engagements ponctuels. Toutes ces institutions forment une topographie musicale particulière qui fragmente l'espace urbain en autant de lieux accueillant un type de musique particulier. L'étude des pratiques musicales au prisme de l'analyse spatiale constitue un thème fertile qu'ont exploré plusieurs historiens au niveau européen depuis les années 2000[607]. Élodie Oriol, en particulier, fonde la première partie de sa thèse sur la vie musicale romaine en partant des lieux de musique de la Ville Éternelle, lieux qu'elle définit comme « un pôle d'agrégation de musiciens, où ils se rencontrent, où ils interagissent pour une exécution musicale » et à partir desquels elle construit une carte topographique où se déploient les activités des musiciens dans la cité pontificale[608]. Ainsi, la présence ou l'absence de ces lieux de musique influence et conditionne partiellement les effectifs de la population musicienne d'une ville. L'offre institutionnelle participe à l'attractivité musicale de ladite ville, attractivité mesurable au nombre de musiciens présents en son sein, à leur stabilité en cet endroit, ainsi qu'à leurs circulations lorsque la cité en constitue la destination[609].

Ce principe en tête, revenons à Arles. L'offre musicale institutionnelle disponible dans la cité camarguaise, inférieure à celles de ses homologues, explique en partie la disproportion de sa

607. BÖDEKER (Hans Erich) et VEIT (Patrice), dir., *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, 512 p. ; BÖDEKER (Hans Erich), VEIT (Patrice) et WERNER (Michael), dir., *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920. Architecture, musique, société*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, 494 p. ; BÖDEKER (Hans Erich), VEIT (Patrice) et WERNER (Michael), dir., *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, 357 p. ; GAUTHIER (Laure) et TRAVERSIER (Mélanie), dir., *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e^-XIX^e^ siècles)*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2008, 360 p. ; TRAVERSIER (Mélanie), « Le quartier artistique, un objet pour l'histoire urbaine », in *Histoire urbaine*, 3/2009 (n°26), p. 5-20 ; CAMPOS (Rémy), « Ville et musique, essai d'historiographie critique », in *Histoire urbaine*, 1/2017 (n°48), p. 177-196.

608. ORIOL (Élodie), *Vivre de la musique à Rome au XVIII^e^ siècle...*, *op. cit.*, p. 27.

609. Nous reviendrons sur les questions de l'attractivité musicale et des mobilités musiciennes dans le chapitre 8.

population musicienne par rapport à Aix et à Avignon. À la différence de ces deux dernières villes, Arles ne possède par exemple pas de théâtre permanent. Si des troupes professionnelles passent régulièrement pour se produire dans la cité camarguaise tout au long du siècle, en provenance notamment de Marseille, d'Aix, d'Avignon et de Lyon, Arles n'abrite pas de salle des spectacles fixe susceptible d'employer des musiciens théâtraux dans la fosse de son orchestre. En 1786-1787, les membres d'une société locale, l'« Association du Boulevard de Digne », s'interrogent justement sur les moyens de combler cette carence en émettant le projet de bâtir une salle de théâtre[610]. Autre distinction fondamentale, la cathédrale d'Arles a la particularité d'exercer un véritable monopole sur la musique d'Église de la ville. Grâce à ses statuts confirmés par les archevêques, Saint-Trophime détient seule le droit d'entretenir un corps de musique religieuse. Aucune autre institution ecclésiastique arlésienne, que ce soit les collégiales, les paroisses, les couvents ou les confréries de pénitents, n'en a légalement la possibilité[611]. Celles-ci doivent se limiter au plain-chant, et à un orgue pour les plus fortunées. Si elles souhaitent – exceptionnellement – effectuer des manifestations « en musique », les statuts cathédraux les obligent à faire appel exclusivement aux musiciens de Saint-Trophime, et uniquement avec la permission du chapitre[612]. Les chanoines de la cathédrale veillent jalousement sur cette prérogative ; à leur organiste et maître de chapelle par intérim Jean-Baptiste Vallière, qui leur demande l'autorisation en 1749 « de faire chanter dans une église étrangère en réunissant les sujets de [leur] musique à d'autres musiciens répandus dans la ville », ils opposent une fin de non recevoir et font même prévenir le prélat « sur l'entreprise que pourraient faire les musiciens étrangers dans les églises de cette ville, ce qui serait contraire aux ordonnances des seigneurs archevêques ses prédécesseurs[613] ». L'impossibilité d'existence d'un autre corps permanent de musique religieuse résultant de ce monopole réduit du même coup drastiquement l'offre institutionnelle de la cité camarguaise, dont l'attractivité musicale se trouve amoindrie – d'autant plus que le chapitre supprime purement et simplement sa symphonie pendant plus de quinze ans, de 1709 à 1725, en congédiant la majorité des musiciens suite aux rigueurs financières engendrées par le grand hiver[614]. Ceci explique qu'à poids démographique équivalent, Arles accueille bien moins de musiciens qu'Avignon et Aix au XVIII^{e} siècle. L'offre institutionnelle ne justifie cependant pas entièrement cette disproportion. Une autre clé de lecture se trouve, à notre avis, dans le statut et le positionnement géographique de la cité camarguaise. Tandis qu'Aix est la brillante capitale parlementaire de la Provence et qu'Avignon constitue une cité-État constamment

610. SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 196-198.
611. *Idem*, p. 165.
612. *Idem*, p. 167.
613. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 4 G 88, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 30 septembre 1749.
614. SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 33-36.

convoitée par les lys et où réside le vice-légat, représentant du pouvoir pontifical en ses enclaves, Arles ne représente finalement qu'une ville secondaire sans grand rôle politique ni économique au siècle des Lumières. De même, nous l'avons vu en avant-propos, la cité camarguaise se situe un peu à l'écart des grandes voies de circulation, uniquement desservie par des routes de seconde classe, alors qu'Avignon se positionne stratégiquement au confluent du Rhône et de la Durance au sein du couloir rhodanien, directement dans l'axe Paris-Lyon qui se prolonge jusqu'à Marseille et Toulon en passant par Aix. Cette dernière ville se trouve, de son côté, au centre du réseau routier provençal. Le manque de prestige d'Arles et son relatif isolement géographique, couplés à son offre musicale institutionnelle réduite par rapport à ses voisines, nous semblent expliquer l'impressionnant écart du nombre des musiciens qu'elle accuse au dernier siècle de l'Ancien Régime.

Après le quatuor Aix-Avignon-Toulon-Arles vient le reste des villes que nous avons étudiées. Hormis Grasse et Carpentras, qui caracolent légèrement en tête au niveau démographique, les peuplements des autres bourgs s'équilibrent à peu près, entre 5 600 et 2 100 habitants. Laissons à nouveau provisoirement de côté certaines petites villes, en l'occurrence Digne, Forcalquier et Sisteron, dont les carences documentaires trop prononcées empêchent des comparaisons pertinentes en termes de nombres de musiciens. Pour l'ensemble du XVIII^{e} siècle ont ainsi été retrouvés 96 musiciens à Grasse, 110 à Carpentras, 65 à l'Isle, 134 à Apt, 51 à Cavaillon, 101 à Vaison et 52 à Vence. La confrontation rapide de ces résultats montre que, dans cet ensemble urbain aussi, le critère démographique trouve rapidement ses limites pour expliquer les écarts de musiciens entre les bourgs. Si les populations musiciennes de Grasse et de Carpentras se situent logiquement dans la fourchette haute du corpus – compte tenu du nombre d'habitants de ces villes –, ces populations sont cependant dépassées par celle d'Apt, et même par celle de Vaison dans le cas de Grasse. Grasse abrite en outre légèrement moins de musiciens que Carpentras alors qu'elle contient 700 âmes de plus que la capitale comtadine. Ce différentiel nous semble se justifier par l'effet de sources. Les chanoines de la cathédrale de Grasse notent en effet très peu les engagements de musiciens sur leurs registres capitulaires, alors, qu'à l'inverse, leurs homologues de Carpentras se montrent plus rigoureux dans l'écriture de la gestion de leur personnel musical[615]. Le sous-enregistrement des musiciens cathédraux grassois qui en résulte explique l'écart défavorable par rapport à la capitale du Comtat. L'effet de source éclaire également la disproportion musicale entre Grasse et Carpentras, d'une part, et Apt, d'autre part. La petite ville aptésienne représente effectivement celle où notre connaissance nominale des musiciens recrutés par la municipalité est la plus fine. Les comptes du trésorier de la communauté, très riches et détaillés, contiennent des listes complètes et précises des

615. AD Alpes-Maritimes, G 272-273 et 275, délibérations capitulaires du chapitre cathédral de Grasse, 1687-1790 (lacune entre 1758 et 1787) ; BM Carpentras, ms. 1439 à 1441, livres des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 1700-1785.

individus qui animent les célébrations ordinaires et extraordinaires, à l'image de ce précieux tableau récapitulant les disciples d'Euterpe ayant œuvré au service des édiles tout au long de l'année consulaire 1723-1724[616]. Ainsi, sur les 134 musiciens exerçant à Apt recensés au XVIII[e] siècle, pas moins de 69 travaillent pour la municipalité à un moment ou à un autre, soit un peu plus de la moitié. En comparaison, les musiciens municipaux nommés retrouvés à Grasse et Carpentras ne sont respectivement que vingt-six et treize – nous reviendrons plus loin sur la répartition numérique des praticiens de la musique par domaine d'activité.

À l'instar du facteur démographique, l'effet de sources ne suffit néanmoins pas à justifier entièrement les disproportions entre les populations musiciennes des cités. Vaison, notamment, constitue la grosse surprise du corpus. Avec 101 musiciens retrouvés en ses murs, cette cité épiscopale de seulement 2 200 habitants se hisse au niveau musical de Grasse et de Carpentras en ayant une population quatre fois inférieure, damant au passage le pion à l'Isle et à Cavaillon ! C'est ici que l'offre institutionnelle prend à nouveau son importance comme paramètre d'explication. Vaison ne possède ni de théâtre, ni d'académie de musique, ni de concert d'aucune sorte. Exceptée une brigade de la maréchaussée créée en 1750 par le vice-légat Pasquale Acquaviva, la ville n'accueille pas de troupe militaire susceptible d'abriter des musiciens – la brigade vaisonnaise n'en comporte aucun[617]. Enfin, les finances souvent exsangues de la communauté obligent cette dernière à se cantonner à des engagements ponctuels de musiciens extérieurs pour animer ses fêtes et l'empêchent d'entretenir un corps de musique permanent. D'où provient alors la vitalité musicale de Vaison ? De sa cathédrale. Cette dernière, Notre-Dame de Nazareth, emploie à elle seule 74 musiciens sur les 101 recensés exerçant au siècle des Lumières, c'est-à-dire presque les trois quarts. L'importance du pôle musical cathédral contrebalance l'étroitesse numérique de l'offre institutionnelle municipale vaisonnaise. Il compense le peu d'opportunités musicales que propose la communauté aux musiciens locaux. Notre-Dame de Nazareth explique l'écart entre la population musicienne de Vaison et celles de Cavaillon et de l'Isle. Si Cavaillon et Vaison possèdent toutes deux une cathédrale, leurs églises ne se valent toutefois pas musicalement parlant. Outre un maître de musique et quatre enfants de chœur, Saint-Véran de Cavaillon n'emploie en tout et pour tout qu'un organiste en guise de musicien professionnel, les chanoines s'occupant du chant[618]. Cet effectif musical se révèle d'autant plus réduit qu'une seule personne cumule parfois les postes de

616. AM Apt, CC 168, comptes du trésorier de la ville, mandat n°26, état des journées des fifres et tambours pour la communauté, 28 juillet 1724.
617. Sur la maréchaussée du Comtat Venaissin dont fait partie la brigade de Vaison, voir LACOMBE (Anthony), *La maréchaussée du pape dans ses États transalpins (1750-1791). Approche microhistorique et étude institutionnelle*, Avignon, mémoire de master sous la direction de Stéphane Durand, 2015, 94 p.
618. MEYER (Frédéric), « Le personnel de quatre petites maîtrises capitulaires du Sud-Est à la fin du XVII[e] siècle : Notre-Dame de Liesse d'Annecy, Saint-Jean de Maurienne, Die et Cavaillon », in DOMPNIER (Bernard), dir., *Maîtrises et chapelles aux XVII[e] et XVIII[e] siècles...*, *op. cit.*, p. 147.

maître de chapelle et d'organiste, à l'image de Marc Antoine Lapierre de 1783 jusqu'à la Révolution[619]. La cathédrale de Vaison, de son côté, entretient des instrumentistes et au moins deux choristes en plus des enfants de chœur – quatre aussi –, de l'organiste et du maître de musique[620]. De même, l'Isle ne dispose que d'une modeste collégiale, Notre-Dame des Anges – considérée par ailleurs comme un bijou d'art baroque –, dont les moyens financiers sont de beaucoup inférieurs à ceux d'une cathédrale. Cela se traduit par un corps de musique moins fourni que celui de Notre-Dame de Nazareth : un maître de chapelle, deux choristes, un organiste et deux enfants de chœur[621]. La supériorité de l'effectif musical cathédral vaisonnais permet de comprendre l'étonnant écart musicien avec l'Isle et Cavaillon.

De manière plus générale, les résultats quantitatifs obtenus donnent une idée du nombre potentiel de musiciens présents dans chaque cité au cours du XVIII^e^ siècle. L'énorme port phocéen approche les 650 musiciens. Des grosses villes entre 20 000 et 25 000 habitants comme Aix, Avignon, Toulon et Arles, se dégage une moyenne tournant autour de 230 à 420 disciples d'Euterpe. Il s'agit d'effectifs importants : à titre de comparaison, Marie-Claire Mussat ne recense sur l'ensemble du siècle des Lumières « que » 226 musiciens à Rennes, ville bretonne d'un peu moins de 40 000 habitants[622]. À l'échelon inférieur, les bourgs approchant les 10 000 âmes comme Grasse et Carpentras abritent aux alentours d'une centaine de musiciens. Enfin, la moyenne du nombre de praticiens de la musique installés dans les petites villes entre 2 000 et 5 000 habitants semble s'établir globalement à une cinquantaine d'individus. Ces estimations statistiques ne valent cependant que pour les sièges d'évêchés. La cathédrale, qui a servi de facteur majeur dans la constitution de notre corpus urbain – l'Isle exceptée –, concentre souvent en son sein des ressources musicales plus élevées qu'ailleurs, ce qui tend à hisser vers le haut le nombre de musiciens de la ville[623]. Même si nos résultats sont probablement en deçà de la réalité du fait du sous-enregistrement chronique, les musiciens de notre corpus sont sûrement plus nombreux que leurs homologues de bourgs de taille démographique égale mais sans cathédrale, surtout en zone rurale. La moyenne basse qui s'esquisse ici est ainsi d'environ 15 à 20 musiciens pour mille habitants.

Une autre piste possible pour tenter l'estimation du nombre des musiciens dans ces sociétés urbaines consiste à effectuer la pesée globale non plus sur un siècle, mais à un instant « t ». Nous

619. AD Vaucluse, 4 G 30, comptes d'administration du chapitre cathédral de Cavaillon, 1783-1784 ; GERBAULT (Pierre), *Le personnel des chapitres cathédraux et collégiaux du département de Vaucluse au moment de leur suppression*, Frigolet, dactylographié, 1977, p. 71.
620. AD Vaucluse, 6 G 135 à 140, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 1687-1778.
621. BM Avignon, ms. 5397, fonds Laval, notes pour servir à l'histoire de l'Isle-sur-la-Sorgue des origines à nos jours, la collégiale, début du XX^e^ siècle, non paginé ; AM Isle-sur-la-Sorgue, fonds Joannis, volume 9 bis, pièce XXIX, lettre de Delapierre, de Cavaillon, à Augier, chanoine de Notre-Dame des Anges, p. 305-307, 28 mai 1700.
622. MUSSAT (Marie-Claire), *Musique et société à Rennes...*, *op. cit.*, p. 72.
623. LOUPÈS (Philippe), « Les psallettes aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Étude de structure », in DOMPNIER (Bernard), dir., *Maîtrises et chapelles aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles...*, *op. cit.*, p. 37.

avons ainsi choisi d'isoler le nombre de musiciens dans chaque cité pour l'année 1765. Si cette date a retenu notre attention, c'est parce que nous disposons à ce moment d'un cliché approximatif de l'ensemble des musiciens d'Avignon grâce à la liste des membres de la confrérie de Sainte-Cécile, qui rassemble en théorie tous les praticiens de la cité pontificale en 1765-1766[624]. En la recoupant avec nos autres dépouillements, nous arrivons à un total de 68 musiciens avignonnais travaillant à la même période. Le tableau suivant expose les résultats des autres villes du corpus. Ces derniers sont bien entendu à manier à nouveau avec précaution à cause du sous-enregistrement lié aux lacunes de la documentation – sous-enregistrement accru lorsqu'on observe une année particulière, qui se trouve inégalement couverte par les archives selon les lieux. Il s'agit donc une fois encore de simples ordres de grandeur.

Ville (par ordre démographique)	**Population approximative en 1765 (en nombre d'habitants)**	**Nombre approximatif de musiciens retrouvés exerçant en 1765**	**Proportion de musiciens par rapport au nombre d'habitants**
Marseille	90 000	69	7,1 ‰
Aix	25 464	87	3,4 ‰
Avignon	23 887	68	2,8 ‰
Toulon	22 664	14	6,2 ‰
Arles	21 652	40	1,8 ‰
Grasse	9 456	7	0,7 ‰
Carpentras	8 750	16	1,8 ‰
L'Isle	5 600	17	3,0 ‰
Apt	4 972	25	5,0 ‰
Cavaillon	4 900	11	2,2 ‰
Sisteron	3 265	0	0 ‰
Digne	3 204	1	0,3 ‰
Forcalquier	2 546	2	0,8 ‰
Vaison	2 196	14	6,7 ‰
Vence	2 099	8	3,8 ‰

Tableau 5: Nombre approximatif de musiciens au sein des villes du corpus autour de 1765

En laissant de côté Sisteron, Digne, Forcalquier et Toulon, dont les résultats ne nous paraissent toujours pas significatifs, nous aboutissons à une amplitude oscillant entre 7 et 87

624. BM Avignon, ms. 932, statuts et règlements de la confrérie Sainte-Cécile d'Avignon, 1765-1766.

musiciens présents en même temps dans une cité. Dans les grandes villes (Marseille, Aix, Avignon et Arles), les effectifs se stabilisent sur une moyenne de 66 disciples d'Euterpe, tandis qu'ils s'établissent à un médian de 14 musiciens au sein des bourgs moins importants, avec néanmoins quelques disparités. Apt accueille ainsi 25 praticiens à la fois alors que Grasse n'en compte étrangement que sept, surtout concentrés à la cathédrale – un effet du sous-enregistrement ? Avec respectivement 40, 68, 87 et 69 musiciens exerçant leur art en même temps en leurs murs en 1765, les grandes cités provençales et pontificale se situent à un niveau un peu supérieur à d'autres villes moyennes françaises comme Le Mans, Rennes et Nantes, qui en comptent environ une cinquantaine au milieu du siècle et à la veille de la Révolution[625]. Sans surprise, elles font, en outre, pâle figure comparées aux capitales Paris et Rome ; autour de 750 musiciens peuplent la première en 1695, environ 300 animent la seconde en 1708[626]. En termes de proportion, les musiciens de notre corpus représentent en moyenne 3 ‰ de la population du lieu où ils travaillent, ce qui donne des variations globales comprises entre un musicien pour 150 habitants (Vaison) et un disciple d'Euterpe pour 1 300 âmes (Marseille).

Cette première approche quantitative des musiciens de notre corpus effectuée, affinons notre regard sur la pesée globale en examinant les individus en fonction de leur domaine d'activité musicale.

2. La répartition des musiciens selon leur domaine d'activité

Nous l'avons constaté dans le chapitre précédent, tous les musiciens ne jouent pas forcément des morceaux identiques. Même s'ils partagent généralement un fond de répertoire commun à la faveur des fréquentes circulations des airs d'un bout à l'autre du royaume, ils se spécialisent souvent dans un ou plusieurs types de musique en fonction de leur employeur. Ce dernier, qui pèse déjà, nous l'avons vu, sur l'identité sociale du musicien, influe également sur les morceaux que joue celui-ci. La spécialisation musicale constitue l'un des paramètres de hiérarchisation à l'intérieur de la profession, qui permet aux musiciens de se différencier entre eux. Voyons ici leur répartition numérique selon cette spécialisation. Nous inspirant des travaux de Sylvie Granger et de Marie-Claire Mussat, nous avons établi sept grandes catégories professionnelles de musiciens : ceux

625. GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville (1600-1850)*, Paris, Belin, 2002, p. 14 ; MUSSAT (Marie-Claire), « Un groupe social méconnu : les musiciens dans les villes bretonnes à la veille de la Révolution », in TANGUY (Daniel), dir., *La Bretagne, une province à l'aube de la Révolution*, Brest, Centre de recherche bretonne et celtique, 1989, p. 103-105.

626. DUFOURCQ (Norbert), « Notes et documents sur la capitation payée par les musiciens de Paris en 1695 », in *XVII^e siècle*, n°21-22, 1954, p. 494 ; ORIOL (Élodie), *Vivre de la musique à Rome au XVIII^e siècle...*, *op. cit.*, p. 220-222.

d'Église, ceux qui travaillent pour la municipalité, les militaires, ceux de théâtre et d'opéra, ceux d'académie, ceux jouant pour des occasions privées et ceux de rue[627]. Les musiciens d'Église travaillent pour des institutions ecclésiastiques, que ce soient une cathédrale, une collégiale, un couvent ou une confrérie. Cette catégorie inclut aussi les praticiens œuvrant à l'hôpital de la Charité de Marseille[628]. Les musiciens travaillant pour la municipalité se mettent au service, sporadique ou régulier, des édiles ; il s'agit de ceux que Sylvie Granger qualifie de *musiciens de ville*. Les musiciens militaires exercent leur art dans l'armée, mais aussi dans toute troupe martiale les recrutant, comme les gardes bourgeoises, nationales à la Révolution, les milices ou les guets. La garde bourgeoise, puis nationale de Grasse, emploie ainsi plusieurs tambours en 1790[629]. Les musiciens de théâtre et d'opéra animent les planches de l'univers de Thalie et de Melpomène. Les musiciens d'académie travaillent, comme leur nom l'indique, dans les académies de musique. Les musiciens jouant pour des occasions privées sont tous ceux qui vendent leurs prestations à des particuliers pour divers événements – baptêmes, mariages, bals, sérénades, aubades, soirées dans des auberges, soutenances de thèse, etc. Enfin, les musiciens de rue s'installent aux carrefours et aux coins des ruelles en espérant susciter la générosité des passants à leur égard ; ce sont les seuls à ne pas posséder d'employeurs à proprement parler[630]. À ces sept catégories s'ajoute un certain nombre de musiciens dont le domaine d'activité n'a pu être déterminé. C'est le cas, surtout, des individus se déclarant « musicien » sans autre précision dans les registres paroissiaux et les listes de capitation, à l'image du sieur Chausse, chargé par le conseil municipal de Toulon de superviser le dénombrement des habitants de l'isle n°44 de la ville dans le cadre de l'impôt mobilier en 1791[631]. Le graphique ci-dessous montre la ventilation des musiciens de notre corpus à l'intérieur de ces différentes catégories[632].

627. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 82 ; MUSSAT (Marie-Claire), « Un groupe social méconnu... », art. cité, p. 103-123.
628. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 7 HD E 64, statuts et règlements de l'hôpital de la Charité de Marseille, chapitre 35, p. 299-306, 1713-1788.
629. AD Alpes-Maritimes, L 711, registre des dépenses de la garde nationale de Grasse, 1790.
630. Nous reviendrons plus amplement sur chacune de ces catégories professionnelles au chapitre 5.
631. AM Toulon, D 4, délibération du conseil municipal, p. 745-746, 12 octobre 1791.
632. Précision méthodologique : lorsqu'un musicien apparaît dans deux catégories différentes au sein de la documentation, nous l'incluons dans les deux catégories en question sur le graphique.

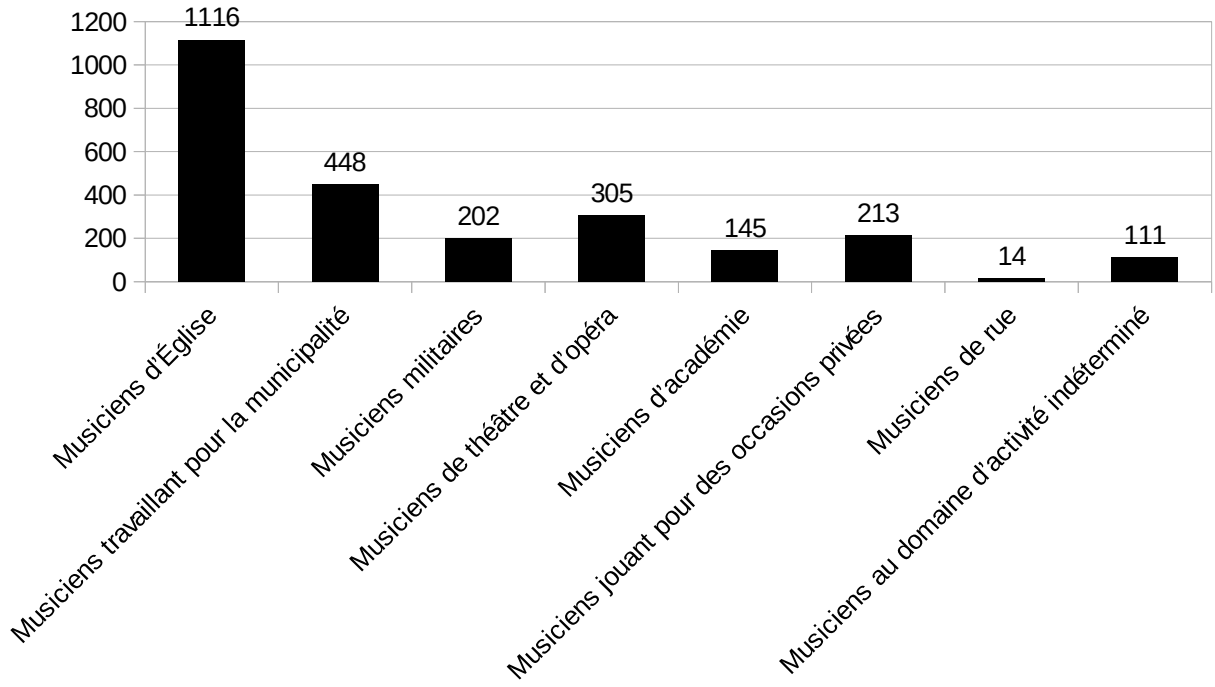


Illustration 5: Répartition numérique des musiciens selon leur domaine d'activité musicale

Les résultats de ce graphique mettent en lumière la nette domination numérique des musiciens d'Église. 1 116 disciples d'Euterpe exercent leur art au service de Dieu à un moment ou à un autre de leur carrière en Provence et dans les États pontificaux outre-alpins au XVIII^e^ siècle, soit plus de la moitié du corpus constitué (53 %). Ce nombre élevé s'explique en partie par la prolixité des sources sur ce type de musiciens – l'Église étant une institution de l'écrit –, mais il reflète probablement bien la réalité. Le service musical de Dieu constitue en effet aussi, et de loin, le premier pôle d'activité des praticiens du pays manceau et fléchois : 47,5 % d'entre eux sont concernés[633]. Ceci confirme la constatation de Bernard Dompnier selon laquelle « l'Église catholique est alors [sous l'Ancien Régime] le plus important commanditaire de musique, à travers ses institutions que sont les cathédrales, les collégiales, les abbayes et les monastères[634] ».

Après les légions de musiciens d'Église vient la cohorte de ceux qui travaillent pour la municipalité. Au nombre de 448 personnes, elle représente un peu moins du quart du total (21 %). Une fois encore, il s'agit d'une proportion relativement élevée, surtout comparée à ailleurs. Les musiciens au service des communautés du pays fléchois et manceau constituent ainsi la catégorie

633. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 82.
634. DOMPNIER (Bernard), « Pratiques professionnelles et pratiques culturelles. Regards croisés sur les musiques et les musiciens d'Église aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », in DOMPNIER (Bernard), dir., *Maîtrises et chapelles aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles...*, *op. cit.*, p. 12.

professionnelle la moins importante numériquement des praticiens de cette zone géographique[635]. Les municipalités provençales et comtadines semblent du même coup s'impliquer davantage dans la vie musicale de notre région d'étude, ce qui peut expliquer en partie l'impression d'atmosphère festive perpétuelle régulièrement relevée par les voyageurs dans ces contrées.

En dehors de l'Église et des édiles, les domaines d'activité musicale s'équilibrent à peu près. Avec respectivement 202 et 213 individus, les musiciens militaires et ceux qui jouent pour des occasions privées représentent chacun 10 % de l'ensemble. Les disciples d'Euterpe œuvrant au théâtre les dépassent légèrement en regroupant de leur côté 305 personnes (14 %). *A contrario*, les musiciens d'académie se révèlent un peu moins nombreux – 145 individus, soit 7 % du total. L'offre musicale institutionnelle explique à nouveau ces proportions. Il n'y a en effet pas de théâtre, d'académie de musique ni de troupe militaire dans chaque ville, au contraire des églises et des municipalités, dont le maillage couvre l'ensemble du corpus urbain – nous y reviendrons dans le détail un peu plus loin. Il n'y a ainsi rien d'étonnant à ce que les musiciens de ces trois premières catégories soient moins nombreux que ceux des deux dernières. En revanche, nous pensons que le pôle musical des occasions privées – qui rassemble une partie des musiciens que Sylvie Granger nomme « les indépendants » – se trouve grandement sous-évalué dans nos résultats statistiques. Par leur nature même, des arrangements souvent oraux avec des particuliers, ces prestations échappent aisément aux investigations de l'historien, cela d'autant plus facilement qu'elles ne concernent pas des institutions de l'écrit qui produisent la majorité de nos archives. Ces occasions privées n'apparaissent alors qu'exceptionnellement, la plupart du temps au détour de mentions dans les clauses d'un contrat d'association de musiciens ou lorsqu'elles tournent mal. Par exemple, en mai 1715, le joueur d'instruments Jacques Colomby porte plainte au bureau de police d'Aix contre le médecin Martelly, qui l'a engagé pour jouer du violon « à une compagnie où il le mena le dernier jour de carnaval » et qui ne l'a toujours pas payé pour cela[636]. Trente-cinq ans plus tard, le même Colomby, qui éprouve décidément bien des difficultés avec ses clients, dépose une nouvelle plainte à l'encontre d'un garçon marbrier qui refuse lui aussi de lui verser son salaire après l'avoir « appelé plusieurs fois pour jouer du violon et le divertir avec ses camarades pour la somme de deux livres par jour[637] ». Il s'avère ainsi quasiment impossible de saisir les occasions privées dans leur ampleur. Une embûche analogue se dresse dans l'observation des musiciens de rue, qui ne sont en plus engagés par personne, ce qui explique leur faible nombre retrouvé – 14, à peine 1 % de l'ensemble.

Enfin, avec 111 individus, les praticiens dont nous ne sommes pas parvenus à déterminer le domaine d'activité ne représentent que 5 % du corpus. En renversant la perspective, le pourcentage

635. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 82.
636. AM Aix-en-Provence, FF 69, délibérations du bureau de police, f° 137, 27 mai 1715.
637. *Idem*, FF 86, f° 196, 21 mars 1740.

de 95 % de musiciens dont nous connaissons la spécialisation constitue un résultat satisfaisant en termes de statistiques afin de conduire notre étude.

Ces sept catégories ne sont évidemment pas cloisonnées entre elles. Un certain nombre de musiciens passent souplement d'un domaine d'activité à un autre selon les circonstances et les opportunités professionnelles, que ce soit successivement ou parallèlement. Également ardue à saisir dans sa globalité, l'ampleur de ce phénomène semble tout de même non négligeable : pas moins de 450 musiciens pontificaux et provençaux exercent de manière avérée dans plusieurs domaines d'activité musicale au cours de leur carrière, ce qui concerne 21 % du corpus, soit plus d'un praticien sur cinq. Multiplier les employeurs constitue ainsi une stratégie professionnelle relativement répandue chez les disciples d'Euterpe pour vivre de leur art, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir plus longuement dans un chapitre ultérieur. Parmi les métiers de la musique se trouvent aussi ceux qui construisent et entretiennent les outils de travail des musiciens. Les fabricants d'instruments retrouvés en Provence et dans les États enclavés de l'Église sont au nombre de 65 pour le XVIII^{e} siècle (3 % de l'ensemble).

Enfin, nous mentionnons à titre indicatif que vingt-et-une personnes de notre corpus sont d'anciens musiciens de cour ou qui le deviennent par la suite en quittant la région, signe d'un haut niveau musical. L'individu le plus fameux n'est autre que Jean-Philippe Rameau lui-même, qui exerce éphémèrement pendant plusieurs mois la fonction de maître de musique à la cathédrale d'Avignon au début de sa carrière en 1702[638]. La cour de France représente l'employeur le plus fréquent de ce petit échantillon – 11 musiciens sur 21 –, à l'image des frères avignonnais Jean-Louis, Marc François et Pierre Bèche, qui chantent à la Chapelle royale après avoir été formés à la psallette d'Aix, ou de Jean-Baptiste Rey, qui devient maître de musique de la chapelle de Louis XVI puis de la chambre de Napoléon après avoir dirigé l'orchestre du Concert de Marseille[639]. À l'inverse, l'« ancien musicien de la musique du roi de France » Claude Muraine s'installe à l'Isle, où il possède de la famille, après sa carrière versaillaise[640]. En dehors des Bourbons se trouve aussi particulièrement représentée la cour de Stanislas Leszczyński à Lunéville ; cinq musiciens s'y produisent après ou, le plus souvent, avant leur séjour en Provence et dans les États pontificaux outre-alpins. Voici, par exemple, le violoniste François Jacques Dun, « musicien pensionné du roi

638. AD Vaucluse, 1 G 446, registre capitulaire du chapitre métropolitain Notre-Dame des Doms d'Avignon, 14 janvier et 16 juin 1702. Détail amusant, les chanoines notent mal à ce moment le prénom de Rameau, qu'ils appellent par erreur « Jean Baptiste »... ce qui n'empêche pas leurs successeurs de faire célébrer une grandiose messe de requiem au moment du décès du compositeur en revendiquant son passage chez eux ! (BM Avignon, ms. 1520, journal sur la ville d'Avignon par le chanoine Arnavon, p. 76)

639. DURAND (Henri-André), « Les trois frères Bèche au chapitre métropolitain d'Aix... », art. cité, p. 115-126 ; DÜNNER (Béatrice), article « Rey, Jean-Baptiste », in BENOIT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique...*, *op. cit.*, p. 609-610.

640. AD Vaucluse, archives notariales de l'Isle-sur-la-Sorgue, 3 E 37/605, f° 148, pension d'Antoine de Palerme en faveur de Claude Muraine, 29 février 1752.

de Pologne » installé à Arles en 1779, qui a reçu un brevet de musicien ordinaire dix-huit ans plus tôt, ou encore mademoiselle Fargues, « récitante » à la cour de Stanislas en 1764, qui rentre en qualité de première chanteuse à l'académie de musique d'Aix à la fin de l'année suivante après être passée par le Concert de Lyon[641]. Deux autres musiciens vont exercer leur art dans des cours allemandes en quittant leur terre natale. Le célèbre phocéen Pierre Gabriel Buffardin officie comme flûte traversière au sein de l'ensemble musical de l'Électeur de Saxe Frédéric Auguste en 1715, tandis que le violoniste avignonnais Pierre Vachon devient le maître des concerts de l'orchestre royal de Prusse à Berlin en 1786, après avoir été premier violon de celui du prince de Conti et s'être produit à Londres dans des concerts à bénéfice[642]. Toutes ces cours se situent invariablement à l'extérieur des États enclavés de l'Église et de la Provence, à deux exceptions près. Durant la période post-révolutionnaire, le roi Charles IV d'Espagne, alors prisonnier de Napoléon, s'installe provisoirement à Marseille en 1808. Il y engage deux de nos musiciens : le Strasbourgeois Jean Joseph Ferrière, second violon de son quatuor, et le violoniste luthier André Antoine Lippi, à qui le monarque castillan offre son propre violon lors de son départ de la cité phocéenne en 1812[643]. La seconde « cour » se trouve à Ménerbes, petit village comtadin à une quinzaine de kilomètres à l'est de Cavaillon. Il s'agit, plus exactement, d'un petit ensemble musical au service d'un aristocrate. Fin 1781, le comte danois Schack Carl Rantzau s'installe en effet à Ménerbes. Particulièrement impopulaire dans son pays, ce général fut contraint à l'exil après avoir arrêté la reine Caroline Mathilde le 17 janvier 1772 au cours du coup d'État contre Johann Friedrich Struensee, alors même qu'il avait aidé le médecin à accéder au pouvoir[644]. Vivant en grand seigneur à Ménerbes, le comte de Rantzau organise chez lui des concerts exécutés par des musiciens à ses gages. Le directeur de sa musique est Esprit Aymond, un compositeur réputé qu'il fait venir de l'Isle : voilà notre dernier homme. Violoncelliste de grand talent, Aymond part pour Lyon après la mort de Rantzau en 1789,

641. BM Vienne (Isère), charte 161, brevet de musicien ordinaire accordé au violon François Jacques Dun par le roi Stanislas, 10 août 1761 ; AM Arles, registre paroissial de la paroisse Saint-Julien, année 1779, mariage entre François Jacques Dun et Delphine David, 22 juin 1779 ; DEPOUTOT (René), « La musique à la cour de Lunéville sous le règne de Stanislas à la lumière de deux inventaires », in FERRATON (Yves), dir., *Itinéraires musicaux en Lorraine. Sources, événements, compositeurs*, Langres, Dominique Guéniot, 2002, p. 113 ; BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, p. 65, 1er octobre 1765. Sur la musique, relativement importante, entretenue à Lunéville par Leszczyński, voir DEPOUTOT (René), « La musique à la cour de Lunéville... », art. cité, p. 59-119 ; « Les orchestres de la cour de Lorraine au XVIIIe siècle », in *2èmes Rencontres de Mirecourt, colloque historique des 6 et 7 mai 2000*, Mirecourt, Plaine des Vosges, 2000, p. 15-22.

642. BURNEY (Charles), *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, *op. cit.*, p. 424 ; GARNIER-BUTEL (Michelle), article « Vachon, Pierre », in BENOIT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique...*, *op. cit.*, p. 697.

643. JULIEN (Fortuné), *La musique à Aix et les musiciens aixois depuis les temps anciens jusqu'en 1914*, Aix, Darbès, 1918, p. 38 ; REYNAUD (Georges), « Un élève marseillais de Paisiello... », art. cité, p. 57.

644. HELLE (Astrid Émilie), *Histoire du Danemark*, Paris, Hatier, 1992, p. 96. Sur le comte de Rantzau, voir LINVALD (Axel), « Le séjour et la mort d'un homme d'État danois en Provence », in *Annales du Midi*, tome 40, n°157, 1928, p. 286-296 ; COSSÉ (Jacques), *Ménerbes. Carl Schack Ranzau, gentilhomme du Holstein (1717-1789)*, Bordeaux, dactylographié, quatre volumes, 1990, non paginé.

où il obtient une place au théâtre, avant de se fixer à Marseille durant la Révolution, devenant le chef d'orchestre de l'Opéra[645].

De la même manière que le nombre de musiciens diffère en fonction de la ville dans laquelle nous nous plaçons, leur ventilation par domaine d'activité musicale varie suivant le lieu observé. Détailler cette répartition ville par ville permet en même temps de l'affiner par un changement d'échelle. Cette variation de focale en coup de zoom fait émerger des amorces d'indications de profils musicaux urbains contrastés qui demanderont par la suite à être précisées grâce à l'étude des circulations de musiciens. Le tableau suivant regroupe les résultats de la ventilation des disciples d'Euterpe au sein des villes de notre corpus selon leur domaine d'activité. Il inclut dans ses colonnes les fabricants d'instruments, les musiciens exerçant successivement ou simultanément dans plusieurs domaines, ainsi que ceux dont nous ne sommes pas parvenus à déterminer la spécialisation. La présence de ces derniers, qui cumulent au moins deux domaines d'activité et se retrouvent donc comptabilisés dans plusieurs colonnes, explique que l'addition des nombres absolus des différentes catégories d'une ville excèdent le total des musiciens recensés dans la cité. Elle justifie aussi les résultats supérieurs à 100 % en additionnant les pourcentages.

645. BARJAVEL (Casimir François Henri), *Dictionnaire historique, biographique et bibliographique du département de Vaucluse. Recherches pour servir à l'histoire scientifique, littéraire et artistique, ainsi qu'à l'histoire religieuse, civile et militaire des villes et arrondissements d'Avignon, de Carpentras, d'Apt et d'Orange*, Carpentras, chez Devillario, 1841, tome 1, p. 124-125 ; LAFFONT (Émile), « À propos d'un pastel et d'un bureau Louis XV », in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, troisième série, tome I, année 1936, p. 117-118.

Ville (par ordre démographique)	Nombre de musiciens d'Église recensés	Nombre de musiciens travaillant pour la municipalité recensés	Nombre de musiciens militaires recensés	Nombre de musiciens de théâtre et d'opéra recensés	Nombre de musiciens d'académie recensés	Nombre de musiciens jouant pour des occasions privées recensés	Nombre de musiciens de rue recensés	Nombre de fabricants d'instruments recensés	Nombre de musiciens exerçant dans plusieurs domaines d'activité recensés	Nombre de musiciens au domaine d'activité inconnu recensés	Total des musiciens recensés
Marseille	285 (44,4 %)	78 (12 %)	63 (10 %)	264 (41 %)	56 (8,7 %)	55 (8,6 %)	2 (0,3 %)	23 (4 %)	161 (25 %)	30 (5 %)	642
Aix	208 (48 %)	88 (20 %)	44 (10 %)	30 (7 %)	92 (21 %)	51 (12 %)	4 (1 %)	25 (6 %)	95 (22 %)	22 (5 %)	432
Avignon	313 (79 %)	59 (15 %)	24 (6 %)	39 (10 %)	18 (5 %)	89 (23 %)	6 (2 %)	11 (3 %)	143 (36 %)	22 (6 %)	394
Toulon	18 (29 %)	6 (10 %)	36 (57 %)	0	0	4 (6 %)	0	0	2 (3 %)	2 (3 %)	63
Arles	166 (71 %)	55 (24 %)	3 (1 %)	0	10 (4 %)	4 (2 %)	0	8 (3 %)	33 (14 %)	20 (9 %)	234
Grasse	52 (54 %)	26 (27 %)	16 (17 %)	0	0	5 (5 %)	0	1 (1 %)	6 (6 %)	2 (2 %)	96
Carpentras	85 (77 %)	13 (12 %)	2 (2 %)	0	10 (9 %)	12 (11 %)	3 (3 %)	4 (4%)	21 (19 %)	2 (2 %)	110
L'Isle	27 (42 %)	30 (46 %)	7 (11 %)	0	0	1 (2 %)	1 (2 %)	0	11 (17 %)	12 (18 %)	65
Apt	60 (45 %)	69 (51 %)	8 (6 %)	0	0	0	0	1 (1 %)	6 (4 %)	1 (1 %)	134
Cavaillon	15 (29 %)	41 (80 %)	0	0	0	0	0	1 (2 %)	7 (14 %)	1 (2 %)	51
Sisteron	1 (100 %)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Digne	4 (33 %)	5 (42 %)	2 (17 %)	0	0	1 (8 %)	0	0	0	0	12
Forcalquier	4 (44 %)	5 (56 %)	1 (11 %)	0	0	0	0	1 (11 %)	2 (22 %)	0	9
Vaison	83 (82 %)	21 (21 %)	0	0	0	3 (3 %)	0	6 (6 %)	12 (12 %)	0	101
Vence	47 (90 %)	2 (4 %)	1 (2 %)	0	0	3 (6 %)	0	0	1 (2 %)	0	52

Tableau 6: Répartition des musiciens par domaine d'activité au sein des villes du corpus

La lecture des résultats par ville confirme le fort poids de l'Église dans les opportunités professionnelles des musiciens pontificaux et provençaux au siècle des Lumières. Cette institution constitue en effet le premier pôle de travail musical dans neuf cités sur quinze, soit la grande majorité. Elle arrive, de plus, directement en seconde position dans les six villes restantes – Toulon, l'Isle, Apt, Cavaillon, Digne et Forcalquier –, ce qui prouve à nouveau sa prépondérance. En laissant Sisteron de côté, la proportion de musiciens au service de Dieu s'établit entre 29 % (Toulon, Cavaillon) et 90 % (Vence) des praticiens urbains recensés, avec une moyenne globale de 55 %. Cette proportion dépasse la moitié dans six cas, la frôle au-dessus de 40 % dans cinq autres et la dépasse largement dans cinq cités en surpassant les 70 %. Parmi les six premières se trouvent des lieux où la cathédrale domine indubitablement la vie musicale (Arles avec Saint-Trophime), surtout dans les petites villes où elle en est le pilier central (Carpentras, Grasse, Vaison, Vence). Quant à Avignon, la domination de la musique religieuse s'y explique aisément par son statut de capitale pontificale et sa profusion de bâtiments ecclésiastiques ; pas moins de 78 églises et chapelles lorsqu'éclate la Révolution[646].

Autre confirmation, la municipalité représente le deuxième grand employeur musical institutionnel. Le nombre de musiciens travaillant à son service atteint la première place dans cinq villes (l'Isle, Apt, Cavaillon, Digne et Forcalquier) et la deuxième marche du podium dans quatre autres – Arles, Grasse, Carpentras et Vaison. Les cités où les praticiens exercent le plus leur art pour les édiles sont toutes de petits bourgs entre 2 500 et 5 500 habitants. La communauté y contrebalance un effectif musical ecclésiastique moins fourni, comme à l'Isle, qui ne possède qu'une collégiale, ou à Cavaillon, dont, nous l'avons vu, le corps de musique de la cathédrale Saint-Véran engage peu de musiciens. La moyenne des musiciens au service de la municipalité se monte proportionnellement à 30 % au sein des villes de notre corpus, avec une amplitude oscillant entre 4 % (Vence) et 80 % (Cavaillon).

Les inégalités d'offre musicale institutionnelle entre les cités commencent à peser puissamment dans les autres catégories. Elles se reflètent de manière la plus incisive concernant les musiciens de théâtre et d'opéra. Parmi les quinze villes étudiées, seules les quatre plus importantes abritent une salle de spectacles fixe au XVIII^{e} siècle – Marseille, Aix, Avignon et Toulon. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que nous n'ayons rencontré des praticiens au service de Thalie et de Melpomène que dans ces cités. Et encore ! Aucun musicien de la Comédie de Toulon n'a pu être retrouvé – celle-ci a été construite tardivement, en 1770[647]. Dans les trois autres villes, la moyenne

646. AD Vaucluse, 1 J 206, état des îles, rues, places de la ville d'Avignon, noms des rues et îles qu'elles confrontent, églises, et chapelles, paroisses, pénitents, séminaires, ordres religieux, communautés, congrégations, hôpitaux etc... dressé entre les années 1791 et 1793, p. 28.

647. VERGÉ (Michel), « Les aristocrates, gardes de la marine et officiers de vaisseau à Toulon au XVIII^{e} siècle », in *Cahiers de la Méditerranée*, volume 10, n°1, 1975, p. 45.

des musiciens théâtraux s'élève à 19 % avec une forte disparité entre Marseille, d'une part, pour qui ces praticiens forment le deuxième pôle musical le plus important du port avec 264 individus représentant 41 % du total, et, d'autre part, Aix et Avignon, qui en abritent un nombre similaire – respectivement 30 et 39, soit 7 et 10 %. La liste complète sur dix ans de l'ensemble du personnel musical de la Comédie phocéenne dont nous disposons entre 1780 et 1790 explique en partie cet impressionnant écart[648]. Les théâtres avignonnais et aixois sont, en effet, bien moins documentés que leur homologue marseillais.

Dans le même ordre d'idées, il n'existe d'académie de musique en Provence et dans les États pontificaux rhodaniens qu'à Marseille, Aix, Avignon, Toulon, Arles et Carpentras[649]. Une fois encore, l'académie toulonnaise est malheureusement demeurée insaisissable, au contraire de celle d'Aix, dont nous possédons le registre des délibérations[650]. C'est donc sans surprise dans la capitale provençale qu'a été recensé le plus de musiciens travaillant au sein d'une académie ; 92 personnes, qui représentent 21 % des praticiens aixois et forment le deuxième plus gros contingent après leurs confrères au service de Dieu. La proportion moyenne de cette catégorie de musiciens s'établit à 9,6 % pour l'ensemble des cinq cités concernées. Leurs collègues militaires représentent globalement 13 % des effectifs musicaux d'une ville lorsqu'ils existent – nous en avons retrouvé dans douze cités sur quinze. Le pourcentage de ces derniers se monte entre 1 % (Arles) et 57 % (Toulon). Les musiciens travaillant à l'armée constituent la première catégorie des praticiens à Toulon, ce qui n'a rien de très étonnant compte-tenu du profil militaire du port de guerre méditerranéen, étroitement lié à la Marine royale dans tous les domaines, y compris musical.

Quittons à présent les institutions afin d'aller observer les musiciens en autonomie. La proportion de ceux qui jouent pour des occasions privées – et qui sont, rappelons-le, probablement davantage sous-évalués que les autres – atteint en moyenne seulement 8 % dans les onze cités où nous en avons repéré. Toutefois, ces disciples d'Euterpe représentent numériquement le deuxième groupe le plus imposant après l'Église au sein de deux villes, Avignon et Vence, ce qui souligne leur égale importance aux extrémités du spectre urbain (grosse cité de 24 000 habitants, petite ville de 2 100 âmes). Quant aux musiciens de rue, ils ne dépassent pas les 3 % – à Carpentras – et se situent indubitablement dans le peloton de queue avec une moyenne de 1,66 % dans les rares cités où nous en avons repéré – cinq, dont aucune de moins de 5 000 habitants, ce qui laisse à penser que cette catégorie de praticiens a besoin d'un seuil démographique minimum pour se produire de manière rentable.

648. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, Marseille, ouvrages annuels imprimés chez Jean Mossy, années 1780 à 1790, rubrique « Salle des spectacles ».
649. LESURE (François), dir., « Introduction » et article « Toulon », in *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 17-18 et 288.
650. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 1756-1791.

La polyactivité musicienne, c'est-à-dire le fait d'exercer dans plusieurs domaines d'activité musicale, concerne les musiciens de la quasi-totalité des villes de notre corpus – treize sur quinze. En moyenne, 15 % d'entre eux la pratiquent, avec des variations de proportionnalité allant de 2 % (Vence) à 36 % (Avignon). Cette proportion globale bondit à 25 % en ne conservant que les cités les plus peuplées – Marseille, Aix, Avignon et Arles –, Toulon mise de côté. Ces résultats nous conduisent à émettre l'hypothèse que la polyactivité se trouve corrélée à l'offre institutionnelle ; plus la deuxième est variée, plus la première semble répandue. Avignon, Aix et Marseille, qui possèdent le plus d'employeurs musicaux potentiels grâce à la diversité de leurs infrastructures – églises, théâtre, académie de musique, etc. –, sont ainsi les villes où les musiciens exercent le plus fréquemment dans plusieurs domaines d'activité. L'occasion fait le larron. Au contraire, dans les plus petits bourgs au sein desquels la vie musicale se structure essentiellement autour du diptyque Église-municipalité comme à Grasse, Apt, Cavaillon ou encore Vaison, la polyactivité paraît un peu diminuer du fait de l'offre institutionnelle plus réduite.

Concernant les fabricants d'instruments, enfin, leur nombre atteint en moyenne six individus par cité sur l'ensemble du siècle. Ce résultat prend cependant en considération non seulement les faiseurs domiciliés, mais aussi ceux seulement de passage à l'occasion d'un chantier. Les personnes recensées à Grasse, Carpentras, Apt, Cavaillon, Forcalquier et Vaison sont ainsi toutes des facteurs d'orgue venus effectuer ponctuellement des réparations sur l'instrument de la cathédrale locale. En réalité, aucun constructeur d'instruments n'habite réellement dans ces bourgs faute de clientèle suffisante. Ils se concentrent dans des cités plus opulentes où le marché professionnel est plus large et où tenir boutique s'avère davantage rentable[651]. Arles, Aix, Marseille, Avignon et Toulon correspondent à ce profil – même si les lacunes de la documentation du port toulonnais ne nous ont pas permis d'y dénicher le moindre luthier, il devait sûrement y en avoir d'installés ; en ne retenant que les quatre premières villes, la moyenne du nombre de faiseurs d'instruments passe à 17.

La variété des situations que nous venons de présenter permet de modéliser l'ensemble musical professionnel provençal et comtadin. Dans cet espace urbain, les musiciens représentent en moyenne 3 ‰ de la population globale, hypothèse basse, dont 40 à 50 % de praticiens d'Église en règle générale. Leur polyactivité varie de 2 à 36 % du haut en bas de la hiérarchie urbaine, du fait qu'avec le nombre d'habitants apparaissent aussi des institutions culturelles particulières. Les académies de musique et les théâtres multiplient ainsi l'offre dans les grandes villes, tandis que la municipalité offre seule une alternative à l'Église au sein des petites cités. À partir de ce modèle général seront déclinés les profils particuliers des différentes villes dans un chapitre ultérieur.

651. Ce qui n'empêche pas les faiseurs d'instruments de circuler à travers toute la région pour proposer leurs services dans les petites villes, surtout les facteurs d'orgue. Nous reviendrons sur ces mobilités ponctuelles au chapitre 8.

Pesée globale ou répartition par domaine d'activité, les résultats quantitatifs de notre base de données révèlent jusqu'à présent essentiellement des hommes. Les femmes n'y sont néanmoins pas absentes, bien au contraire. Examinons maintenant la place spécifique des musiciennes dans notre corpus.

3. La place des femmes dans le corpus

La participation des femmes à la vie musicale constitue un sujet d'étude relativement récent, qui s'inscrit dans le champ plus large de l'histoire du travail féminin à l'époque moderne. Ce dernier, essentiel au sein des sociétés préindustrielles, se devine pourtant plus qu'il ne se voit tant ses mentions dans les sources sont indirectes[652]. Cette invisibilisation va de pair avec une dévalorisation du travail féminin depuis le XVI^{e} siècle. La femme ne doit pas, selon de nombreux moralistes et théologiens, dépasser le seuil domestique ; sa place se trouve au foyer. Alors même qu'au début du XVIII^{e} siècle, les femmes s'émancipent de plus en plus professionnellement à la faveur du développement économique et technique sans précédent de la France, les philosophes des Lumières contribuent à briser cet élan en prônant la différence des sexes selon « les lois de la nature » au tournant des années 1750 ; à l'homme la sphère publique, à la femme celle privée[653].

L'invisibilité en histoire des femmes au travail vaut particulièrement pour le monde musical. Si la forêt des musiciens ordinaires peine à émerger de l'ombre feuillue des arbres de leurs illustres confrères – Lully, Rameau, Mozart, etc. –, le constat est encore plus marqué pour les musiciennes. Même dans l'étude des duos artistiques les plus célèbres – Clara et Robert Schumann, Fanny et Félix Mendelssohn, Alma et Gustav Mahler –, l'élément masculin l'emporte généralement sur son partenaire féminin[654]. Depuis les années 1990, cependant, des chercheuses et des chercheurs s'emploient à exhumer les musiciennes des siècles passés et à leur redonner leur place au sein de l'histoire de la musique, dont elles ont été sans nul doute des actrices majeures au même titre que les hommes[655]. Parmi eux, la Société Internationale pour l'Étude des Femmes de l'Ancien Régime

652. BEAUVALET-BOUTOUYRIE (Scarlett), *Les femmes à l'époque moderne (XVI^{e}-XVIII^{e} siècles)*, Paris, Belin, 2003, p. 99-100.

653. VIENNOT (Éliane), *La France, les femmes et le pouvoir*, tome 2, *Les résistances de la société (XVII^{e}-XVIII^{e} siècle)*, Paris, Perrin, 2008, p. 193 et 251.

654. GIRON-PANEL (Caroline), GRANGER (Sylvie) et POROT (Bertrand), « Introduction. Que fait le couple à la musique des femmes ? », in GIRON-PANEL (Caroline), GRANGER (Sylvie), LEGRAND (Raphaëlle) et POROT (Bertrand), dir., *Musiciennes en duo...*, *op. cit.*, p. 21-22.

655. Quelques références bibliographiques par ordre chronologique : CESSAC (Catherine), *Élisabeth Jacquet de la Guerre. Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Arles, Actes Sud, 1995, 212 p. ; ROSTER (Danielle), *Les femmes et la création musicale. Les compositrices européennes du Moyen Âge au milieu du XX^{e} siècle*, traduit de l'allemand par Denise Modigliani, Paris, L'Harmattan, 1998, 350 p. ; PENDLE (Karin), dir., *Women and Music. A history*, Bloomington and Indianapolis (États-Unis), Indiana University Press, 1991 ; rééd. 2001, 516 p. ; VILCOSQUI (Marcel-Jean), *La femme dans la musique française sous l'Ancien Régime*, Paris, Éditions du Panthéon, 2001, 238 p. ; LAUNAY (Florence), *Les compositrices en France au XIX^{e} siècle*, Paris, Fayard, 2006, 544 p. ; GRANGER

(SIEFAR) a organisé en 2012 une journée d'études consacrée aux musiciennes professionnelles en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. De même, le Cercle de Recherche Interdisciplinaire sur les Musiciennes (CReIM), fondé par Catherine Deutsch, Florence Launay, Raphaëlle Legrand, Bertrand Porot et Hyacinthe Ravet, orchestre régulièrement des rencontres rassemblant des historiens, des musicologues et des sociologues autour de ces questions.

L'invisibilisation du travail musical féminin se remarque, entre autres, dans les dictionnaires de langue du XVIII^e^ siècle. Il n'y a ainsi qu'une seule différence entre l'article « musicien » et celui « musicienne » du Richelet, mais elle s'avère de taille ; alors que le *musicien* est à la fois « celui qui sait la musique » et « celui qui sait la musique et qui gagne sa vie à la montrer, ou à la chanter », la *musicienne* est « celle qui sait la musique »... et voilà tout[656]. Le versant professionnel se trouve entièrement absent de cette définition, ce qui sous-entend que les femmes ne peuvent gagner leur vie grâce à l'art d'Euterpe. Pourtant, le même Richelet précise plus loin à l'entrée « organiste » que « ce mot est féminin quand on parle d'une fille ou d'une femme qui joue de l'orgue (il y a à l'abbaye du Bois une excellente organiste)[657] ». Cette contradiction met en lumière les ambiguïtés des élites lettrées vis-à-vis des musiciennes professionnelles, qu'elles tendent à masquer tout en reconnaissant leur existence du bout des lèvres. Le dictionnaire de l'Académie française adopte une posture similaire de manière encore plus marquée ; les Immortels n'ajoutent la déclinaison féminine du mot *organiste* à leur ouvrage que dans sa quatrième édition, en 1762, accusant un retard de presque soixante ans par rapport au Richelet[658].

Sans insister dessus, ces définitions soulignent toutefois l'importance de la présence des femmes à l'orgue. De fait, même si elle demeure encore mal connue, cette présence est vraisemblablement non négligeable. Sylvie Granger recense ainsi pas moins de 155 femmes organistes exerçant en France à la veille de la Révolution au sein de paroisses, de collégiales, d'établissements monastiques et même de quelques rares cathédrales[659]. Les femmes se distinguent

(Sylvie), « Les musiciennes de 1790 : aperçus sur l'invisibilité », in *Revue de musicologie*, tome 94, n°2, 2008, p. 289-308 ; GIRON-PANEL (Caroline), GRANGER (Sylvie), LEGRAND (Raphaëlle) et POROT (Bertrand), dir., *Musiciennes en duo. Mères, filles, sœurs ou compagnes d'artistes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 254 p. ; GIRON-PANEL (Caroline), *Musique et musiciennes à Venise. Histoire sociale des* ospedali, Rome, École française de Rome, 2015, 1 082 p. ; BEC (Caroline), *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIII^e^ siècle*, Paris, Honoré Champion, 2016, 564 p. ; DEUTSCH (Catherine) et GIRON-PANEL (Caroline), dir., *Pratiques musicales féminines. Discours, normes, représentations*, Lyon, Symétrie, 2016, 214 p.

656. RICHELET (Pierre), articles « Musicien » et « Musicienne », in *Dictionnaire françois...*, *op. cit.*, p. 527.

657. *Idem*, article « Organiste », p. 282.

658. « Organiste. Celui dont la profession est de jouer de l'orgue. *Bon organiste, savant organiste, l'organiste d'une telle église*. » (Article "Organiste", in *Nouveau dictionnaire de l'Académie françoise...*, tome 2, *op. cit.*, p. 178) ; « Organiste. Celui dont la profession est de jouer de l'orgue. *Bon organiste, savant organiste, l'organiste d'une telle église*. On le dit aussi au féminin. *Il y a une bonne organiste chez ces religieuses*. » (Article "Organiste", in *Le dictionnaire de l'Académie françoise*, 4^ème^ édition, tome 2, *op. cit.*, p. 264).

659. GRANGER (Sylvie), « En solo plus souvent qu'en duo : les femmes organistes de 1790 », in GIRON-PANEL (Caroline), GRANGER (Sylvie), LEGRAND (Raphaëlle) et POROT (Bertrand), dir., *Musiciennes en duo...*, *op. cit.*, p. 177-178. Sur les femmes organistes, voir aussi KOCEVAR (Érik), « Cécile-Louise Calvière et Marie-Geneviève-

également au sein de la musique du roi, où elles prennent progressivement une part de plus en plus active ; leur nombre y augmente de façon significative de 1661 à 1733, passant de trois à vingt-huit. Les salaires sont en outre les mêmes pour les deux sexes, que ce soit à la Chambre du roi, à l'Opéra ou au Concert Spirituel de Paris[660]. Les femmes triomphent surtout en tant que cantatrices, et nous avons vu à quel point les chanteuses de théâtre pouvaient déchaîner les passions. À Nancy, les musiciennes se rencontrent surtout dans les parties vocales de la musique lyrique du Concert royal, de la Comédie et du Spectacle. Présentes aussi comme récitantes ou choristes à la cour ducale lorraine ainsi que, plus rarement, dans les espaces religieux nancéiens, elles ne se remarquent néanmoins pas parmi les symphonistes, ce qui fait écrire à René Depoutot que « la femme musicienne se produit dans une audition privée, en concert en tant que virtuose soliste mais jamais comme membre d'un ensemble instrumental constitué[661] ». Malgré tout, les métiers de la musique restent encore essentiellement masculins au dernier siècle de l'Ancien Régime. Sur les 1 055 musiciens identifiés en pays manceau et fléchois aux XVII^{e}-XIX^{e} siècles, par exemple, seuls 37 sont des femmes, soit à peine 3,5 %. La majorité des musiciennes professionnelles y sont organistes, professeurs de piano, de harpe ou de chant[662].

Nos propres résultats confirment cette tendance d'une place minoritaire des femmes au sein des métiers de la musique. Dans notre base de données de 2 105 musiciens provençaux et comtadins, 116 individus sont de sexe féminin, c'est-à-dire seulement 6 % du corpus. Comme le note Sylvie Granger, cette énorme disproportion s'explique en partie par le poids numérique des musiciens d'Église, institution globalement fermée aux femmes[663]. L'effacement général de la vie professionnelle féminine contribue également à ce déséquilibre. De fait, nous n'avons rencontré que deux fois la mention de *musicienne* dans nos sources. C'est ainsi que se désigne Éléonore Catherine Vizentini, dite Thomassin, en 1787 ; « attachée à la troupe de comédie » de Marseille en qualité de chanteuse depuis l'année précédente, endettée auprès d'une maîtresse mercière parfumeuse de Versailles et sous le coup d'une sentence de la prévôté de l'hôtel du roi, Vizentini est sûrement apparentée à la célèbre dynastie d'acteurs ultramontaine homonyme qui se produit à la Comédie-

Nicole Noblet : deux femmes organistes aux destins semblables », in GUILLOT (Pierre) et JAMBOU (Louis), dir., *Histoire, humanisme et hymnologie. Mélanges offerts au professeur Édith Weber*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1997, p. 131-140 ; GRANGER (Sylvie), « Les musiciennes de 1790... », art. cité ; GRANGER (Sylvie), « Deux organistes aux destins voisins : Marie-Claude Renault-Bainville (1724-1803) et Jeanne-Marie Bertrand-Jannot (1738-1804) », in *Annales historiques de la Révolution française*, n°366, octobre-décembre 2011, p. 3-27.

660. VIENNOT (Éliane), *La France, les femmes et le pouvoir*, *op. cit.*, tome 2, p. 204. Voir aussi BENOIT (Marcelle), *Versailles et les musiciens du roi, 1661-1733. Étude institutionnelle et sociale*, Paris, Picard, 1971, 475 p.

661. DEPOUTOT (René), *Musique en Lorraine aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Nancy. Les Hommes. Dictionnaire biographique*, tome 1, Baden-Baden et Bouxwiller (Allemagne), Valentin Koerner, 2013, p. 50.

662. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 83.

663. *Ibidem*.

Italienne pendant deux siècles à partir de 1716[664]. Six ans après Thomassin, le terme de « musicienne » sert à Rose Gerly, Lucquoise de 36 ans installée dans la cité phocéenne, pour se qualifier lorsqu'elle va se faire enregistrer comme étrangère en 1793[665].

Parmi les 116 musiciennes de notre corpus, aucune ne travaille au sein d'une institution religieuse. Nous n'avons ainsi pas trouvé de femme organiste, ce qui ne signifie bien sûr pas qu'il n'en existait pas en Provence et dans les États enclavés de l'Église au XVIII[e] siècle, mais nous n'en avons pas rencontré. Nos musiciennes sont presque toutes des chanteuses – à l'exception de Rose Gerly dont nous ne connaissons pas la spécialité musicale – qui se produisent au théâtre ou à l'académie de musique. Trois d'entre elles, mesdemoiselles Reynaud, Rougier et Targan, se mettent au service de la municipalité d'Aix le 10 mars 1744 en chantant au concert donné par les édiles à l'hôtel de ville en l'honneur de l'infant d'Espagne Don Philippe, de passage dans la capitale provençale[666]. Trente-trois femmes travaillent dans une académie, quatre-vingt-deux dans un théâtre. La prépondérance de ces institutions explique que la quasi-totalité des musiciennes recensées habitent dans des grandes cités où existent de telles infrastructures. Marseille arrive une fois encore largement en tête avec 86 chanteuses, suivi d'Aix (33), d'Avignon (4) et de Carpentras – seulement deux personnes.

Un fait en apparence anodin mais pourtant significatif reflète la tendance à l'invisibilisation des musiciennes professionnelles au siècle des Lumières : l'absence de la mention du prénom dans les sources. Sur les 116 femmes de notre corpus, nous ne connaissons en effet le prénom que de quinze d'entre elles, ce qui représente une faible proportion de 13 %. Par comparaison, nous avons le prénom de 1 401 de leurs 1 989 collègues masculins, soit pour 70 % des cas. Des indices épars viennent cependant éclairer l'importance des musiciennes dans la vie musicale pontificale et provençale. La confrérie Sainte-Cécile d'Avignon, par exemple, accueille explicitement des femmes en son sein, comme en témoigne l'article XII de ses statuts qui précise que « les mêmes musiciens qui auront chantés la messe du jour precedent [le 22 novembre, fête de Sainte-Cécile] en chanteront une autre de *requiem* pour le repos des ames des officiers et de tous les confreres de l'un et de l'autre sexe decedés[667] ». Même si nous n'avons pas rencontré beaucoup de musiciennes dans la cité pontificale et qu'aucune femme ne figure sur la liste des confrères de Sainte-Cécile de l'année 1766, cette mention prouve que les métiers de la musique ne sont pas uniquement masculins à Avignon. De même, les femmes peuvent très bien assister leur mari sans être déclarées elles-mêmes

664. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, archives notariales de Marseille, 380 E/287, f° 1216, quittance des actionnaires des spectacles pour la dame Vizentini, 24 septembre 1787. Sur les Vizentini, voir le journal de musique *Le Ménestrel*, numéro du 27 octobre 1906, p. 340, nécrologie d'Albert Vizentini.
665. AM Marseille, 2 I 172, enregistrement des étrangers, n°1819, 28 octobre 1793.
666. AM Aix-en-Provence, CC 786, pièces justificatives du trésorier de la ville, f° 186 v., 11 mars 1744.
667. BM Avignon, ms. 932, statuts et règlements de la confrérie Sainte-Cécile d'Avignon, article XII.

musiciennes. Celle du luthier Jean-Baptiste Pacquet vend ainsi « en gros et en détail » des cordes d'instruments « filées et non filées d'Italie » à sa place à Aix lorsque son mari s'établit à Marseille en 1779[668].

Hommes ou femmes, les 2 105 musiciens de notre échantillon s'avèrent tous intéressants à scruter. Leur étude statistique a permis d'établir des caractéristiques de groupe et une modélisation en mesurant leur nombre global ainsi que leur ventilation en fonction de leur domaine d'activité musicale. Ces résultats valent pour l'ensemble du XVIII[e] siècle. Toutefois, la hiérarchie urbaine évolue au cours de la période, comme en témoigne par exemple le déclassement d'Arles. En outre, les grandes villes ne se sont pas toutes équipées d'institutions culturelles « modernes » – concerts, académies, etc. – de la même manière, et la vie culturelle a également beaucoup changé durant ce siècle. Il paraît dès lors nécessaire d'observer la dynamique du modèle construit ci-dessus en observant différentes tranches chronologiques successives. En d'autres termes, comment l'évolution numérique des musiciens varie-t-elle tout au long de la période ?

III. Comment se répartissent-ils dans le temps ?

Afin de répondre à cette question, nous avons découpé le dernier siècle de l'Ancien Régime en six grandes tranches chronologiques. Pour effectuer ces divisions, nous sommes partis de la fin en prenant l'année 1790 comme date de césure nette et évidente. En pleine période révolutionnaire, 1790 marque surtout la fin de la musique religieuse avec la suppression des chapitres et la fermeture des abbayes, qui mettent des milliers de musiciens d'Église au chômage et modifient profondément la structure musicale du royaume[669]. Partant de cette date, nous avons ensuite avancé à rebours dans le temps en effectuant des bonds de vingt ans afin de tâcher d'obtenir des fourchettes chronologiques homogènes et comparables entre elles d'une échelle d'une génération. Nous ne nous sommes, en outre, pas arrêtés à une limite temporelle précise en amont et en aval. Plutôt que d'établir deux périodes de dix ans avant 1710 et après 1790 pour couvrir entièrement le siècle, intervalles déséquilibrés par rapport au reste, nous avons préféré ne pas fixer de borne artificielle à ces extrémités. Par conséquent, les limites de ces dernières sont déterminées par notre corpus : chronologiquement, le premier musicien dont nous conservons la trace apparaît sur nos radars en 1665, tandis que le dernier s'éteint deux siècles plus tard, aux alentours de 1865.

668. JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 80.
669. Il s'agit du point de départ de l'enquête *Muséfrem* ; DOMPNIER (Bernard), GRANGER (Sylvie) et LANGLOIS (Isabelle), « Deux mille musiciens et musiciennes d'église en 1790 », in DEMEULENAERE-DOUYÈRE (Christiane) et LE GOFF (Armelle), dir., *Histoires individuelles, histoires collectives. Sources et approches nouvelles*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2012, p. 221-235.

L'étude de la ventilation des musiciens provençaux et pontificaux entre ces six grandes tranches temporelles fait émerger une augmentation numérique globale de ces derniers tout au long du XVIII[e] siècle, avec néanmoins des différences selon les lieux.

1. Des effectifs musicaux en hausse au fil de la période

Selon la période considérée, le nombre de musiciens retrouvés en Provence et dans les États enclavés de l'Église au siècle des Lumières n'est pas le même. Des variations se dessinent sur la courbe chronologique observée, que ce soit sur l'ensemble des effectifs du corpus ou en détaillant les catégories d'activité musicale. Bien entendu, la carrière de beaucoup d'individus s'étale sur plus de vingt ans et déborde donc sur la tranche temporelle suivant celle où ils apparaissent pour la première fois dans nos sources. En conséquence, nombre de musiciens figurent dans plusieurs des six périodes que nous avons artificiellement séparés. Cela explique une fois encore que le résultat de l'addition des praticiens de chaque fourchette chronologique excède les 2 105 personnes dans le tableau suivant.

Tranche chronologique	Nombre de musiciens recensés
Avant 1710	298
1710-1730	479
1730-1750	491
1750-1770	684
1770-1790	834
Après 1790	314

Tableau 7: Évolution numérique globale des musiciens au XVIII[e] siècle – Tableau

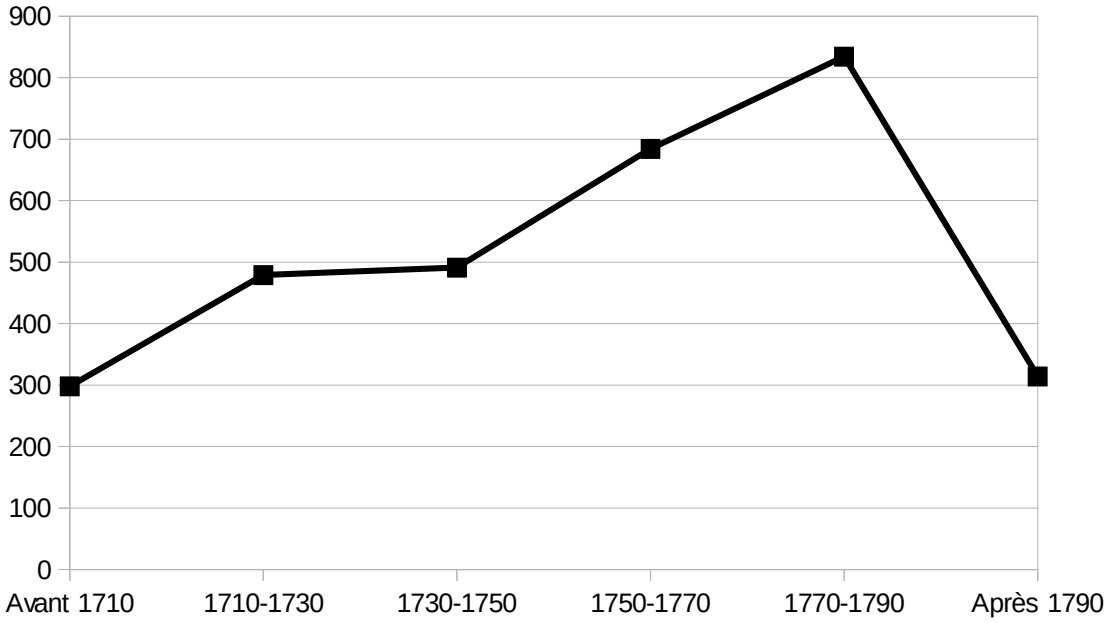


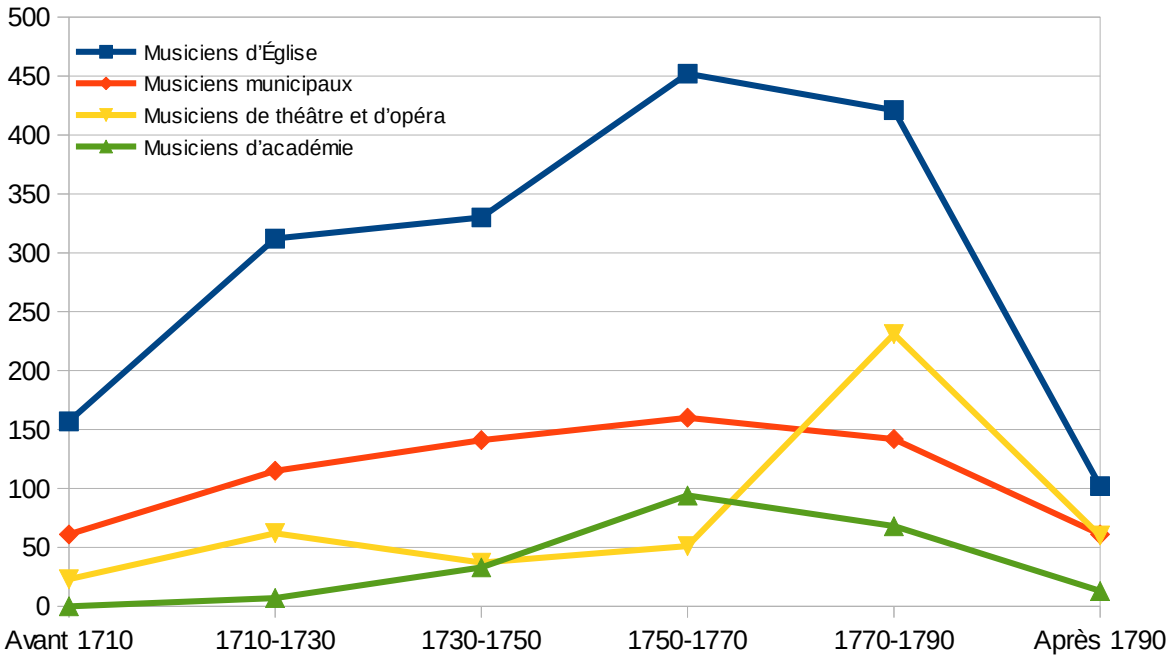
Illustration 6: Évolution numérique globale des musiciens au XVIII^e siècle – Graphique

D'une période temporelle à une autre s'esquisse de manière générale une courbe numérique musicienne ascendante. Plus le XVIII^e siècle avance, plus les effectifs musicaux augmentent et s'étoffent au sein de notre zone géographique d'étude. Le nombre de disciples d'Euterpe passe ainsi de 298 individus sur la tranche antérieure à 1710 à 834 au cours de la période 1770-1790, soit un quasi-triplement des effectifs en soixante ans. La Révolution française brise cependant cette irrésistible progression ; le nombre de musiciens recensés chute à 314 personnes après 1790, retrouvant un niveau équivalent à celui de l'aube du siècle.

Les résultats statistiques obtenus sont évidemment, comme tous les autres, tributaires de la documentation archivistique conservée. Nous verrons ainsi un peu plus loin que le spectaculaire bond numérique de cent cinquante musiciens entre 1750-1770 et 1770-1790 se trouve en partie dû à un effet de sources. De même, il n'apparaît guère étonnant que les fourchettes avant 1710 et après 1790 abritent moins de praticiens que les autres périodes du fait de leur durée deux fois moins longue – pour rappel, nous n'avons dépouillé systématiquement les archives qu'entre 1700 et 1800. Malgré tout, la tendance globale à l'accroissement du nombre de musiciens au fil du siècle avant la brutale césure révolutionnaire nous semble refléter la réalité de façon relativement fidèle. Cet accroissement contribue du même coup à l'enrichissement de la vie musicale comtadine et provençale tout au long du siècle des Lumières. Affinons cette analyse en effectuant un examen de l'évolution numérique des disciples d'Euterpe par domaine d'activité musicale, examen qui permet de mieux cerner les phénomènes à l'œuvre et de dévoiler quelques facteurs d'explication.

Domaine d'activité musicale	Nombre de musiciens recensés sur la période avant 1710	Nombre de musiciens recensés sur la période 1710-1730	Nombre de musiciens recensés sur la période 1730-1750	Nombre de musiciens recensés sur la période 1750-1770	Nombre de musiciens recensés sur la période 1770-1790	Nombre de musiciens recensés sur la période après 1790
Musiciens d'Église	157	312	330	452	421	102
Musiciens municipaux	61	115	141	160	142	61
Musiciens de théâtre et d'opéra	23	62	37	51	231	60
Musiciens d'académie	0	7	33	94	68	13
Musiciens militaires	56	16	18	39	57	79
Musiciens jouant pour des occasions privées	33	80	54	61	83	35
Musiciens de rue	0	0	5	8	4	0
Fabricants d'instruments	7	11	19	27	27	13

Tableau 8: Évolution numérique des musiciens au XVIII^e siècle par domaine d'activité – Tableau



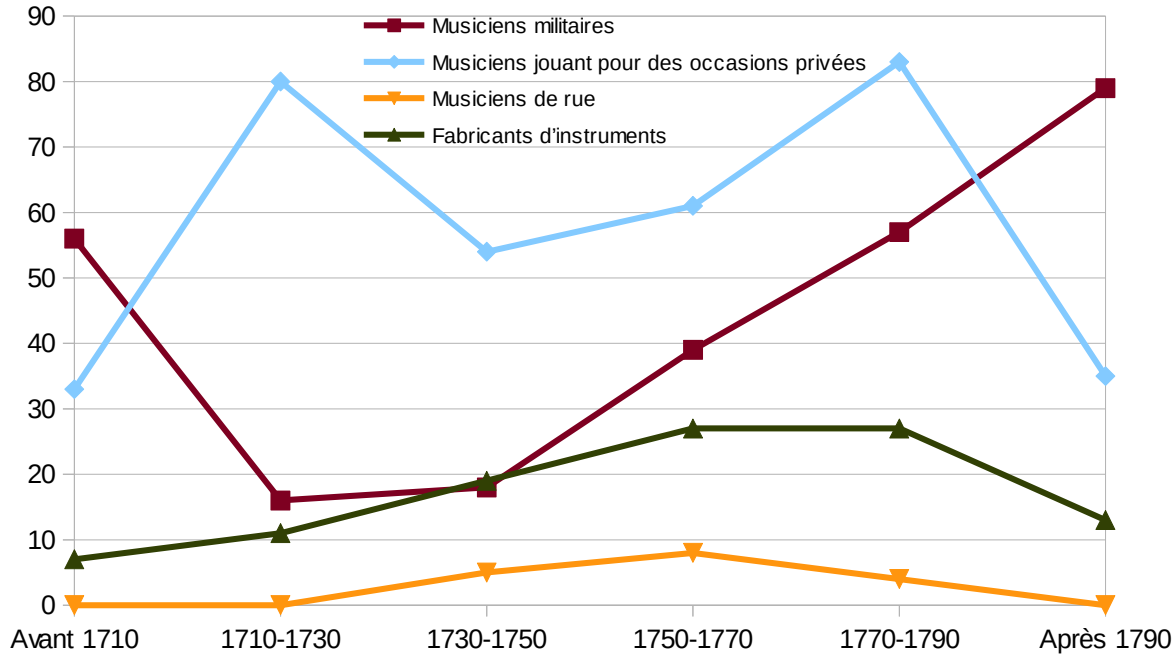


Illustration 7: Évolution numérique des musiciens au XVIII^e siècle par domaine d'activité – Graphiques

Les courbes numériques évolutives de musiciens par domaine d'activité confirment globalement la tendance générale à la hausse des effectifs au XVIII^e siècle. Les praticiens au service de Dieu progressent ainsi régulièrement jusqu'en 1770, date à partir de laquelle leur nombre décline, d'abord légèrement sur la période 1770-1790, puis franchement sur la tranche suivante. De 421 musiciens d'Église en 1770-1790, nous passons brutalement à 102 individus après 1790. Nous avons déjà exposé les raisons de cette violente hémorragie, désormais bien connues : en août 1790, l'Assemblée constituante supprime les chapitres et les établissements religieux à la suite de la Constitution civile du clergé. Tous les musiciens au service de Dieu se retrouvent du même coup sans emploi, ce qui explique leur nette diminution statistique. La disparition des chapitres n'intervient toutefois qu'un an plus tard à Avignon et dans le Comtat Venaissin, après leur rattachement au royaume des Bourbons le 14 septembre 1791. Cette suppression différée explique la centaine de musiciens d'Église encore – temporairement – en activité après 1790. En revanche, le léger fléchissement de leur effectif entre 1750-1770 et 1770-1790 est sûrement dû à un effet de sources. Un certain nombre de registres capitulaires se trouve en effet manquant pour la seconde période, soit que la série conservée s'arrête auparavant ou en plein milieu – comme à Arles, Vence, et Vaison –, soit qu'elle comporte des lacunes dans cette fourchette chronologique – ainsi à

Marseille, Grasse et Aix[670]. Par conséquent, nous pensons que les effectifs des musiciens au service de Dieu doivent en réalité demeurer à peu près stables sur cette quarantaine d'années. En outre, ceux de l'aube du XVIII[e] siècle, avant 1710 et entre 1710 et 1730, s'équilibrent vraisemblablement aussi. Le nombre des praticiens retrouvés double entre ces deux périodes, ce qui s'avère finalement logique étant donné que l'intervalle chronologique est également multiplié par deux – passant globalement de dix à vingt ans. L'augmentation la plus significative des musiciens au service de Dieu se place ainsi au mitan du siècle.

Les musiciens municipaux suivent une évolution similaire à celle de leurs homologues des églises. Leur nombre connaît des variations moins spectaculaires. Il augmente lentement jusqu'en 1750-1770, avec un pic à 160 personnes, puis fléchit tout aussi tranquillement avant de retrouver après 1790 son exact niveau du début du siècle – 61 musiciens. Ces résultats en pente douce nous conduisent à subodorer que les effectifs musicaux au service des communautés restent en vérité probablement constants tout au long du siècle des Lumières. Tout comme chez les praticiens d'Église, la variation numérique des musiciens municipaux de la période avant 1710 à celle de 1710-1730 est ainsi égale, en valeur proportionnelle, au différentiel temporel entre ces deux tranches chronologiques – c'est-à-dire un doublement des musiciens (de 61 à 115) comme des années (de dix à vingt) –, ce qui annule l'apparente augmentation initiale. Les autres différentiels avant 1790, qui ne dépassent pas les 45 musiciens en valeur absolue, sont vraisemblablement à mettre sur le compte de l'inégale richesse des documents conservés. Quant à la diminution un peu plus prononcée après 1790, elle s'explique aisément par les bouleversements municipaux inhérents à la période révolutionnaire, qui connaît des changements d'édiles un peu partout dans la région, ce qui affecte par contrecoup les corps de musique attachés aux communautés[671].

La courbe des musiciens de théâtre et d'opéra enregistre, quant à elle, une augmentation relativement continue jusqu'en 1790. Son évolution se trouve logiquement liée à celle des salles de spectacle. Le tassement des praticiens au service de Thalie et de Melpomène, qui passent de 62 personnes en 1710-1730 à 37 individus au cours de la période 1730-1750, se comprend ainsi par la fermeture de l'opéra de Marseille en 1739, qui marque un coup d'arrêt provisoire à la vie théâtrale

670. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 4 G 84 à 90, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 1698-1778 ; 6 G 442 à 446, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 1691-1790 (lacune entre 1762 et 1783) ; dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 493 à 497, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 1693-1787 (lacune entre 1777 et 1780) ; AD Alpes-Maritimes, 1 G 36-37 et 39, délibérations du chapitre cathédral de Vence, 1702-1762. G 272-273 et 275, délibérations capitulaires du chapitre cathédral de Grasse, 1687-1790 (lacune entre 1758 et 1787) ; AD Vaucluse, 6 G 135 à 140, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 1687-1778.

671. Sur les bouleversements de la vie politique dans la région sous la Révolution, voir notamment SOULAS (Nicolas), *Pouvoir(s), conflits et recompositions socio-politiques. L'exemple du couloir rhodanien (1750-1820)*, Avignon, thèse de doctorat sous la direction de Stéphane Durand, 2017, 824 p.

phocéenne[672]. L'effectif repart ensuite à la hausse à partir de 1750 et connaît un formidable saut quantitatif exponentiel en 1770-1790. Le nombre de musiciens théâtraux y est multiplié par un peu plus de quatre et demi par rapport à la fourchette chronologique précédente – 231 praticiens contre 51 recensés auparavant. Cette véritable explosion démographique trouve à nouveau son explication du côté du port marseillais et résulte d'un effet de sources. Un lumineux coup de projecteur documentaire éclaire en effet entièrement le personnel musical de la Comédie phocéenne entre 1780 et 1790 par le biais de l'*Almanach historique de Marseille*, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler dans le premier chapitre. Foisonnante d'informations, cette précieuse publication annuelle dirigée par le notaire Jean-Baptiste Grosson comporte entre autres, rappelons-le, la liste complète de la troupe de la salle des spectacles de la rue Vacon, transférée ensuite rue Beauvau en 1787[673]. En 1790, la Comédie emploie de fait pas moins de 82 musiciens différents entre les chanteuses, les chanteurs, les chœurs et l'orchestre[674]. L'absence de l'*Almanach* après 1790 – il cesse de paraître en 1791 – explique l'effondrement apparent de l'effectif musical théâtral à ce moment. En réalité, cet effectif se maintient probablement sous la Révolution à la faveur du décret de janvier 1791, qui élève les théâtres au rang d'« écoles de l'homme fait[675] ».

Les fluctuations numériques des musiciens d'académie dépendent également de l'existence des établissements de concert. Sans surprise, nous ne recensons aucun praticien de cette catégorie avant 1715 ; il n'y a alors pas encore d'académie de musique en Provence et dans les États enclavés de l'Église. L'offre musicale académique se développe à partir de cette date en commençant par Arles, rapidement suivi par Marseille, Aix et Carpentras[676]. Si nous ne retrouvons guère de musiciens de concert en 1710-1730 – sept seulement émergent de la brume temporelle –, nous en décelons davantage en 1730-1750 et surtout en 1750-1770 – respectivement 33 et 94 individus. Cette augmentation au mitan du siècle s'explique notamment par la création d'une nouvelle académie à Aix le 2 janvier 1756[677]. Le Concert aixois ferme cependant ses portes en 1776 à la suite de difficultés financières. Il faut attendre 1785 pour que la capitale provençale accueille à nouveau une académie de musique[678]. Cette diminution de l'offre institutionnelle permet de comprendre le déclin statistique des musiciens d'académie en 1770-1790 ; il n'existe plus à cette période de Concert qu'à Avignon et Marseille – possiblement aussi à Toulon, mais nous ne disposons d'aucune

672. Sur cet opéra, voir CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIII^e siècle. Cinquante ans d'opéra (1685-1739)*, Aix-en-Provence, thèse de doctorat sous la direction d'André Bourde, 1972, 710 p.
673. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, Marseille, ouvrages annuels imprimés chez Jean Mossy, années 1780 à 1790, rubrique « Salle des spectacles ».
674. *Idem*, année 1790.
675. TRIOLAIRE (Cyril), « Les musiciens d'Église à la fête et au théâtre, entre Révolution et Empire », in *Revue de musicologie*, tome 94, 2008/2, p. 460. Nous reviendrons sur les théâtres employeurs de musiciens au chapitre 5.
676. Nous y reviendrons aussi plus en détails au cours du chapitre 5.
677. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 2 janvier 1756.
678. JEANSELME (Christiane), « L'Académie de musique d'Aix-en-Provence... », art. cité, p. 73.

indication à ce sujet. La Révolution donne l'estocade finale aux académies de musique d'Ancien Régime, qui disparaissent en 1791 à Aix, 1793 à Marseille. Consécutivement à ces naufrages, les disciples d'Euterpe attachés aux Concerts ne sont plus qu'une poignée après 1790 – treize retrouvés.

Contrairement à leurs confrères de la majorité des autres domaines, les musiciens militaires voient leur nombre crever le plafond pendant la période révolutionnaire après une progression régulière tout au long du XVIII^e siècle. Ils profitent en effet de la dynamique inhérente à la création des gardes nationales en Provence dès 1789, qu'ils intègrent notamment comme tambours[679]. La valorisation croissante de l'armée avec « la Patrie en danger » à partir de 1792 participe à ce mouvement favorable au développement des musiques militaires et des musiciens de troupe[680]. À l'autre extrémité temporelle, le siècle des Lumières s'ouvre sur un nombre relativement élevé de disciples d'Euterpe sous le signe de Mars – 56 –, avant de le voir brusquement s'effondrer à 16 personnes en 1710-1730. Les effectifs remontent ensuite sans discontinuité jusqu'à la fin de la période. Ces résultats mettent particulièrement en avant les limites de nos projections statistiques, entièrement tributaires de la documentation disponible. Le pic numérique avant 1710 est effectivement dû au fait que nous disposons d'un rôle précis des équipages des navires de la Marine royale mouillant dans le port de Marseille en 1701[681]. Ce rôle enregistre surtout 49 tambours et fifres différents servant sur l'eau, totalisant à lui seul 87,5 % des effectifs musicaux militaires retrouvés dans la tranche chronologique. Ne disposant pas d'une telle source sur la période suivante, il n'y a rien d'étonnant à ce que le nombre de musiciens à l'armée s'effondre de la sorte. Il convient par conséquent de demeurer humble et de garder à l'esprit que l'effet de sources empêche d'approcher efficacement la réalité des effectifs dans certains cas. Les chiffres donnés, indubitablement sous-évalués, ne correspondent qu'à un ordre de grandeur, ce qui est particulièrement perceptible ici.

La même constatation s'impose en ce qui concerne les musiciens jouant pour des occasions privées. En dent de scie sur l'ensemble du XVIII^e siècle, leur nombre varie entre 33 et 83 selon les périodes concernées. Difficile d'émettre une analyse quantitative plus détaillée pertinente à leur sujet. Nous étudierons plus en profondeur l'aspect qualitatif de leurs prestations au cours d'un chapitre ultérieur. Les musiciens de rue se trouvent dans une situation similaire. Leur faible effectif

679. Sur les gardes nationales provençales, voir CLAY (Stephen), « La Garde nationale en Provence pendant le Directoire : service d'ordre et de désordres », in BIANCHI (Serge) et DUPUY (Roger), dir., *La Garde nationale entre nation et peuple en armes. Mythes et réalités (1789-1871)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 359-369.
680. Sur ce sujet, voir notamment PARDOEN (Marie-Hélène), *Du sabre à la baguette. Les musiques militaires pendant la Révolution française*, Clermont-Ferrand, thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Jean-Louis Jam, Université Blaise-Pascal, deux volumes, 2007, 360 et 322 p.
681. AM Marseille, EE 155, rôle des officiers et des équipages des galères et du port pour la capitation en 1701.

général interdit de tirer des conclusions satisfaisantes. Certes, ils se concentrent statistiquement au mitan du siècle avec une ventilation cantonnée entre 1730 et 1790, mais cela est-il réellement significatif au regard de l'échantillonnage ? Celui-ci étant trop réduit, nous ne le pensons pas. En revanche, l'amplitude peu importante du nombre de fabricants d'instruments sur l'ensemble du siècle, qui n'excède pas les vingt individus – entre sept et vingt-sept –, nous conduit à considérer que l'effectif global de cette catégorie musicale reste sûrement stable en Provence et dans les États enclavés de l'Église, devant tourner autour d'une moyenne minimale de dix-huit personnes en même temps sur vingt ans.

Les États pontificaux transalpins et la Provence connaissent ainsi une augmentation numérique de leurs musiciens de manière générale au fil du dernier siècle de l'Ancien Régime. Cette évolution statistique globalement en hausse s'affine en fonction du domaine d'activité musicale observé. Des différences apparaissent également en changeant d'échelle et en décortiquant la situation à l'intérieur de chaque ville du corpus.

2. Une évolution numérique différenciée selon les cités

Selon que l'on se place dans l'opulente cité marseillaise ou dans la petite ville vençoise, au milieu des collines comtadines de Vaison ou au bord du Rhône à Avignon, l'évolution numérique des musiciens ne s'avère pas la même au cours du siècle des Lumières. Chacune possède sa logique propre en fonction de l'offre musicale institutionnelle de l'endroit.

Ville (par ordre démographique)	Nombre de musiciens recensés sur la période avant 1710	Nombre de musiciens recensés sur la période 1710-1730	Nombre de musiciens recensés sur la période 1730-1750	Nombre de musiciens recensés sur la période 1750-1770	Nombre de musiciens recensés sur la période 1770-1790	Nombre de musiciens recensés sur la période après 1790
Marseille	112	153	92	154	335	90
Aix	35	76	130	184	164	74
Avignon	36	78	94	186	157	59
Toulon	5	12	18	23	23	19
Arles	54	66	94	77	57	14
Grasse	15	16	33	22	28	20
Carpentras	21	31	30	53	40	12
L'Isle	11	10	10	22	14	22
Apt	11	40	49	43	54	20
Cavaillon	8	6	6	20	30	6
Sisteron	0	0	1	0	0	0
Digne	3	5	2	1	5	0
Forcalquier	1	2	3	3	6	0
Vaison	13	23	29	51	29	7
Vence	16	30	12	10	10	1

Tableau 9: Évolution numérique des musiciens au XVIII^e siècle par cité – Tableau

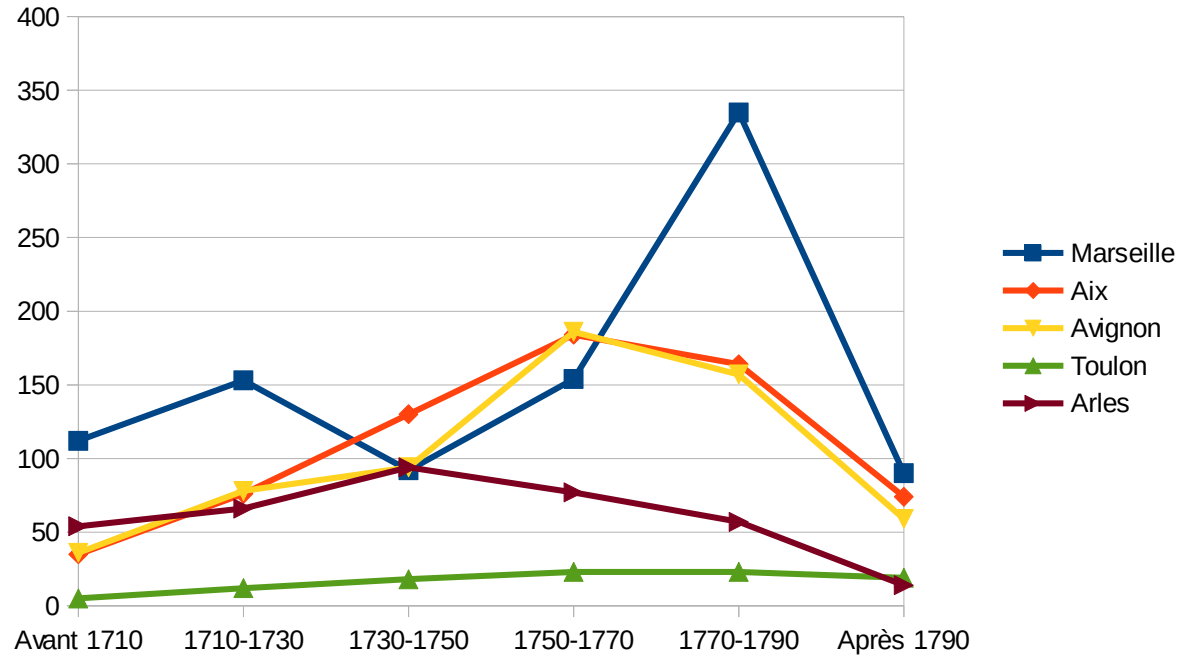


Illustration 8: Évolution numérique des musiciens au XVIII^e siècle par cité – Graphique des villes de plus de 20 000 habitants

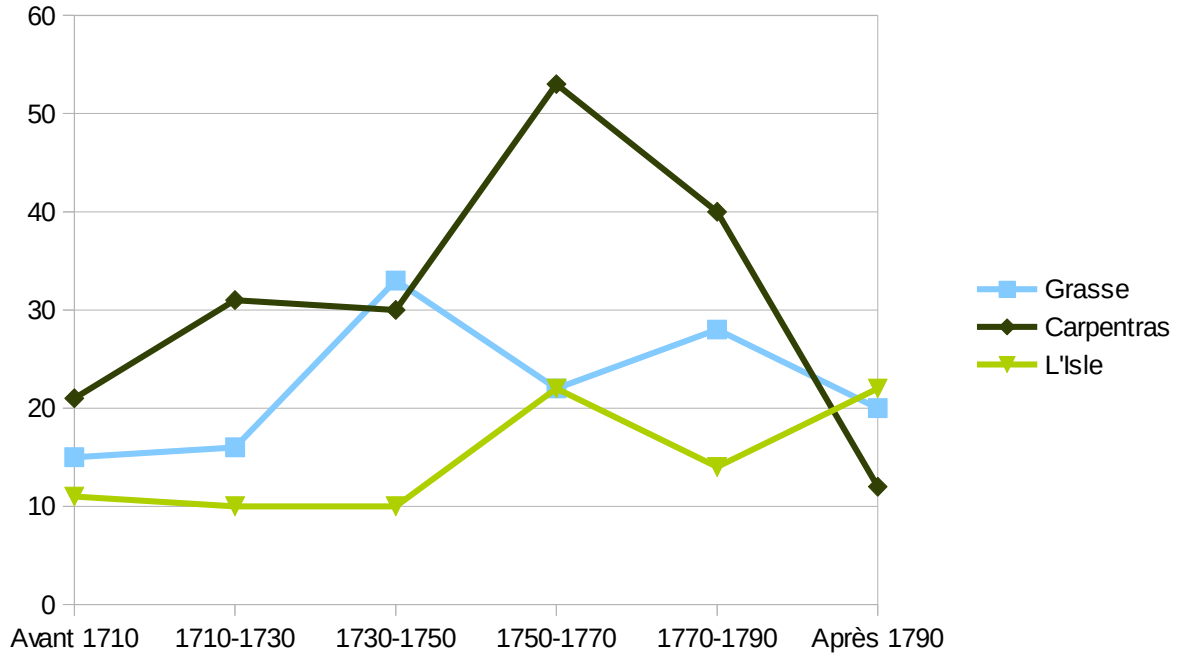


Illustration 9: Évolution numérique des musiciens au XVIII^e siècle par cité – Graphique des villes entre 5 000 et 20 000 habitants

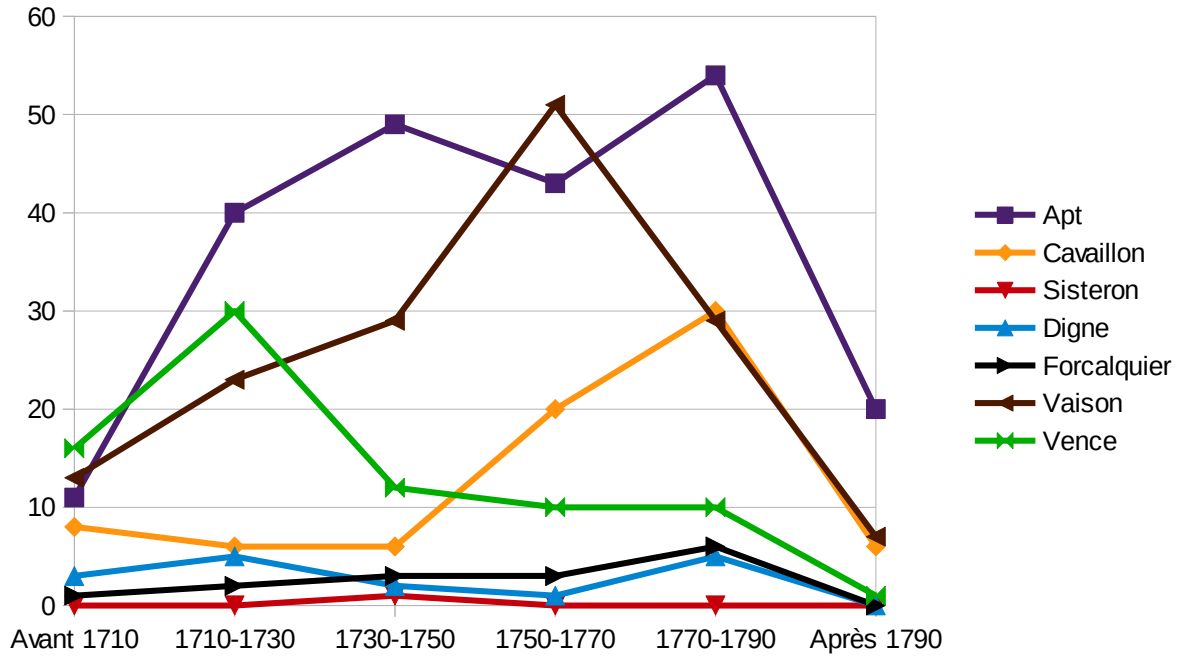


Illustration 10: Évolution numérique des musiciens au XVIII^e siècle par cité – Graphique des villes de moins de 5 000 habitants

Afin de faciliter la lecture des graphiques et les comparaisons urbaines, nous avons choisi de rassembler les villes de notre corpus en trois groupes selon le critère commode du poids démographique. Marseille, Avignon, Aix, Toulon et Arles forment le premier en qualité de club des cités de plus de 20 000 habitants. En-dessous se trouvent les villes comprises entre 5 000 et 20 000 âmes, à savoir Grasse, Carpentras et l'Isle. S'agglomèrent enfin les bourgs restants de moins de 5 000 habitants, soit Apt, Cavaillon, Sisteron, Digne, Forcalquier, Vaison et Vence. Il ne s'agit pas, bien entendu, d'établir des barrières étanches et des espaces cloisonnés. De fait, nous ne nous priverons pas d'effectuer des comparaisons entre ces groupes.

Dans les cités de plus de 20 000 habitants, le siècle s'ouvre sur des populations musiciennes numériquement proches du point de vue quantitatif entre Aix, Avignon et Arles avant 1710 – chacune enregistrant respectivement 35, 36 et 54 praticiens. Marseille plane au-dessus de la mêlée avec 112 musiciens. Inutile cependant de comparer ces quatre villes avec Toulon, dont les cinq malheureux disciples d'Euterpe recensés à ce moment sont loin d'être représentatifs de la vie musicale du port de guerre. Les effectifs de chaque cité augmentent sur la période suivante ; ceux d'Aix, de Marseille et d'Avignon de manière similaire (+ 41 ; + 41 ; + 42), celui d'Arles de façon beaucoup moins prononcé (+ 11). En perte de vitesse, la cité camarguaise se voit dépassée par ses voisines septentrionales. Elle comble toutefois son retard sur la fourchette 1730-1750, avant de décrocher définitivement au mitan du siècle, période à partir de laquelle le nombre de ses musiciens commence à fondre irrémédiablement jusqu'au choc révolutionnaire. De son côté, l'effectif musical phocéen tombe au niveau de ceux d'Avignon et d'Arles en 1730-1750. Il s'agit probablement d'une conséquence de la saignée démographique de la peste, couplée, notamment, à la fermeture de l'opéra. Marseille remonte ensuite lentement la pente en 1750-1770, période qui voit par ailleurs une augmentation générale des effectifs musicaux au sein des villes de plus de 20 000 âmes, Arles excepté (+ 62 individus dans le port phocéen ; + 54 à Aix ; + 92 à Avignon ; + 5 à titre indicatif à Toulon). Elle dépasse finalement à nouveau ses rivales grâce à un pic fulgurant à 335 musiciens en 1770-1790, pic en partie dû à l'effet de sources concernant la Comédie. La Révolution balaie le nombre de ses musiciens comme ceux des autres cités, plus ou moins brutalement selon les lieux (- 245 à Marseille ; - 90 à Aix ; - 98 à Avignon ; - 43 à Arles). Les villes d'Avignon et d'Aix connaissent, quant à elles, des évolutions numériques musiciennes parallèles et extrêmement proches tout au long du XVIII^{e} siècle. Leurs effectifs musicaux augmentent régulièrement jusqu'en 1750-1770, puis déclinent de concert à partir de 1770, tout comme celui d'Arles (- 29 praticiens entre 1750-1770 et 1770-1790 à Avignon ; - 20 à Aix et à Arles). En outre, la différence du nombre des musiciens entre la cité pontificale et la capitale provençale n'excède jamais onze personnes en moyenne ; il s'agit du différentiel numérique le plus faible entre deux villes de notre corpus. De ce

point de vue, Aix et Avignon se révèlent très semblables musicalement, presque des jumelles. Enfin, l'évolution statistique des musiciens de Toulon, bien que profondément lacunaire, présente un schéma identique à ses trois homologues autour de 20 000 habitants, qui semble commun à ce type de grande ville : une hausse des effectifs jusqu'en 1770, suivie d'une diminution (une stagnation dans le cas de Toulon) et d'un effondrement numériques au cours de la période révolutionnaire.

À l'échelon inférieur, les villes dépassant les 5 000 âmes ne présentent pas les mêmes caractéristiques. Les fluctuations statistiques des musiciens de Grasse, de Carpentras et de l'Isle ne suivent en effet pas le même schéma, et elles ne se recoupent guère entre elles. Le nombre des praticiens carpentrassiens, le plus élevé des trois villes avant 1710, commence par augmenter d'une dizaine de personnes avant de stagner pendant quarante ans. Il s'envole ensuite au mitan du siècle (+ 23 praticiens entre 1730-1750 et 1750-1770) et chute après 1770 à l'instar de ceux des cités aux alentours de 20 000 habitants. La capitale du Comtat Venaissin accuse le plus fortement le choc de la Révolution au sein de son groupe ; - 28 musiciens après 1790 par rapport à la période précédente, contre - 8 à Grasse et + 8 à l'Isle. La suppression en 1791 du chapitre de sa cathédrale, qui représente le pivot central de sa vie musicale, en est certainement la cause. À Grasse, l'effectif musical reste à peu près stable du début du siècle jusqu'en 1730, peut-être du fait des malheurs du temps – invasion austro-sarde de 1707, grand hiver de 1709. Fortement en hausse entre 1710-1730 et 1730-1750 (+ 17 praticiens), il décline à nouveau au milieu du siècle, probablement suite à la seconde invasion de la Provence orientale par la maison de Savoie en 1746-1747 et aux deux crises du cuir en 1765 et en 1770, qui appauvrissent toutes la ville[682]. Le nombre de disciples d'Euterpe grassois repart à la hausse après 1770, sûrement à la faveur de la relance économique induite par le développement de la parfumerie, qui permet la reconversion de nombreux tanneurs. Comme la plupart des autres cités de notre corpus, Grasse ne peut néanmoins échapper au déferlement de la vague révolutionnaire, qui met au chômage ses musiciens d'Église après 1790 et impacte négativement son effectif musical global. Concernant l'Isle, le nombre des praticiens de ce bourg stagne de dix à onze pendant toute la première moitié du siècle des Lumières. Il double ensuite en 1750-1770, égalisant le niveau musical de Grasse, avant de lui aussi décliner en 1770-1790 (- 8 musiciens). En revanche, et c'est un point remarquable à relever, l'effectif musicien l'islois augmente après 1790 pour retrouver son seuil de 1750-1770. Il s'agit de l'unique ville de notre corpus où le nombre de disciples d'Euterpe ne diminue pas à la Révolution. Pourquoi ? Nous pensons que l'explication réside du côté des institutions ecclésiastiques pourvoyeuses de musique. En effet, contrairement à la totalité de ses homologues urbains qui possèdent tous une cathédrale,

682. GONET (Paul), dir., *Histoire de Grasse...*, *op. cit.*, p. 57 ; POLLET (Michelle), *Grasse à la veille de la Révolution...*, *op. cit.*, p. 97.

l'Isle n'abrite qu'une simple collégiale. Cette dernière ne disposant, nous l'avons vu, que de moyens musicaux limités – quatre musiciens professionnels seulement –, la disparition de son chapitre impacte beaucoup moins fortement le nombre de praticiens du bourg que dans une cité où la cathédrale pèse d'un poids bien plus important sur la vie musicale locale – c'est-à-dire partout ailleurs dans notre échantillonnage. Par l'engagement de musiciens militaires, la création d'une garde nationale l'isloise contrebalance notamment la perte de leurs confrères au service de Dieu.

L'impact de la suppression des institutions ecclésiastiques en 1790 s'avère décuplé dans les petites villes où la vie musicale s'articule essentiellement autour du tandem église-municipalité. Contrairement aux grosses villes, il n'existe effectivement pas en ces lieux d'institutions capables d'équilibrer efficacement la disparition du chapitre cathédral – comme un théâtre ou une société de concerts – en terme musical. Cette situation où la Révolution lamine les effectifs de musiciens en mettant ceux d'Église au chômage s'observe particulièrement dans les petites villes de moins de 5 000 âmes. Apt, Vaison et Vence en font douloureusement les frais, enregistrant respectivement une perte de trente-quatre, vingt-deux et neuf disciples d'Euterpe entre 1770-1790 et la tranche chronologique suivante. Cavaillon encaisse une diminution de ses musiciens équivalente à celle de Vaison, mais ce sont ceux au service de la municipalité qui en font les frais plutôt que ceux de la cathédrale Saint-Véran, qui n'abrite qu'un seul professionnel à la veille de la Révolution : Marc Antoine Lapierre, qui cumule les postes d'organiste et de maître de chapelle[683]. Avant cela, l'effectif musical cavaillonnais stagne durant la première moitié du XVIII^{e} siècle de la même manière que celui de l'Isle, dont il se révèle numériquement proche. De huit musiciens sur la période 1730-1750, il entame une ascension admirable jusqu'à trente praticiens en 1770-1790, juste avant d'entamer la dégringolade révolutionnaire. La courbe des disciples d'Euterpe de Vence suit une trajectoire inverse. Après un départ en fanfare au début du siècle (+ 14 praticiens entre avant 1710 et 1710-1730), elle s'effondre brutalement à l'approche de son milieu (- 18 musiciens entre 1710-1730 et 1730-1750) et stagne mollement dans sa seconde moitié pour s'achever presque au ras du sol après 1790. Tout comme à Grasse, il est probable que les ravages de l'armée austro-sarde contribuent à cette chute en appauvrissant les Vençois, à la différence que la ville ne connaît pas de dynamisme économique par la suite pour se relever. Si l'augmentation numérique des musiciens de Vence est fauchée au premier tiers du siècle, ce n'est pas le cas à Apt et à Vaison, dont les effectifs musicaux continuent de monter au même moment. Tandis que le nombre de praticiens d'Apt connaît une légère diminution entre 1730-1750 et 1750-1770 avant de se redresser jusqu'à cinquante-quatre individus en 1770-1790, il se produit l'évolution inverse à Vaison, où l'effectif musical atteint un pic de cinquante-et-une personnes en 1750-1770 puis chute à vingt-neuf sur la tranche temporelle

683. GERBAULT (Pierre), *Le personnel des chapitres cathédraux...*, *op. cit.*, p. 71.

suivante. À l'instar de Toulon, les effectifs musicaux de Digne, de Sisteron et de Forcalquier sont trop faible pour être représentatifs. Impossible, en particulier, de tirer quoi que ce soit de Sisteron, dont l'unique musicien retrouvé se situe sur la fourchette 1730-1750. Nous préférons, par conséquent, ne pas tenter de tirer de conclusion pour ces petites villes, qui serait inévitablement fragile du fait du manque de données.

Au terme de ce chapitre, nous avons présenté les résultats quantitatifs de notre corpus de professionnels de la musique. 2 105 musiciens différents, dont 116 musiciennes, exercent leur métier en Provence et dans les États enclavés de l'Église au XVIII^{e} siècle, nombre à évidemment considérer comme un minimum très sûrement en-dessous de la réalité. Ces musiciens travaillent majoritairement au sein des institutions ecclésiastiques, mais aussi de manière non négligeable au service de la municipalité, au théâtre et à l'armée, probablement aussi beaucoup pour des particuliers. Ils représentent en moyenne 3 ‰ de la population du lieu où ils vivent et tournent globalement entre quinze et soixante-dix individus à la fois selon les endroits. Leur effectif dans une ville dépend du poids démographique de cette dernière, mais aussi et surtout de l'offre musicale institutionnelle disponible à l'intérieur de celle-ci, qui détermine le type et le nombre d'opportunités de carrière. Tout ceci permet d'établir un véritable modèle musical professionnel provençal et pontifical pour l'ensemble du siècle.

Chronologiquement, les musiciens pontificaux et provençaux se répartissent globalement en courbe ascendante au fil du siècle des Lumières jusqu'en 1790. La Révolution française vient ensuite briser les effectifs en fermant les établissements religieux et en bouleversant la structure musicale institutionnelle du royaume. Le profil de l'évolution numérique musicienne varie cependant fortement en fonction de la cité observée.

Tous ces tableaux et ces graphiques ont permis de mesurer l'aspect macrohistorique de notre objet d'étude et d'obtenir un portrait statistique d'ensemble. Nous allons à présent laisser de côté les chiffres pour nous intéresser aux hommes et aux femmes derrière les moyennes, à leur manière d'exercer concrètement leur métier de musicien au quotidien.

Deuxième partie :
Les musiciens au travail

Chapitre 4 – Devenir musicien : muer son talent en profession

Chaque métier nécessite un certain nombre de prérequis afin d'être exercé correctement. Ces prérequis se divisent globalement en deux catégories : le *savoir-faire* professionnel, c'est-à-dire la maîtrise individuelle de compétences techniques spécifiques, et le *matériel*, à savoir l'ensemble des outils, locaux et matières premières indispensables à la pratique de l'activité en question. Par exemple, un maître d'armes a besoin de connaître le maniement de l'épée, de détenir des capacités physiques, d'être capable de se battre en duel dans les règles, de se tenir au courant des dernières techniques d'escrime et de se montrer pédagogue pour former des élèves (savoir-faire). Il doit également disposer d'une salle d'armes, de rapières, de fleurets, de dagues et de protections adéquates afin d'enseigner (matériel)[684]. Les musiciens ne font pas exception à la règle. L'exercice de leur profession implique, d'une part, de maîtriser des compétences musicales qui représentent un savoir-faire (jeu, oreille, solfège, sens du rythme, improvisation, etc.) et, d'autre part, de posséder un instrument en bon état – le matériel, dont la voix fait partie. L'acquisition préalable de ce savoir-faire et de ce matériel constitue l'objet de ce chapitre, qui s'intéresse à l'apprentissage du métier musical.

Comment devient-on musicien au XVIII^{e} siècle ? Étant donné que le métier n'est pas corporé, cela prive ses aspirants des ressources habituelles de ce type de structure (apprentissage, compagnonnage, etc.). De même, la musique ne constitue pas une discipline scolaire ni dans les petites écoles, ni dans les collèges. Comment donc faire pour accéder au métier ? C'est toute la question des processus de professionnalisation qui se trouve ici posée.

I. Se former

Avant de se lancer dans la quête d'un employeur, un musicien doit être certain d'avoir atteint un niveau musical minimum qui le rende compétent. Même un talent inné requiert d'être développé afin d'espérer en vivre en l'exploitant professionnellement. Chacun de nos 2 105 musiciens est passé par une phase de formation plus ou moins complète et solide à un âge plus ou moins précoce. Malheureusement, cette période d'apprentissage demeure extrêmement ténébreuse dans l'immense majorité des cas : seuls 285 musiciens ont pu être documentés à ce sujet, soit à peine plus d'un sur dix... Et encore ! Le doute persiste chez certains individus, pour lesquels il ne s'agit que d'hypothèses posées à partir d'indices archivistiques épars, comme la présence dans le lignage d'un

684. Sur le métier de maître d'armes, voir BRIOIST (Pascal), DRÉVILLON (Hervé) et SERNA (Pierre), *Croiser le fer. Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVI^{e}-XVIII^{e} siècle)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 72-94.

autre membre musicien qui aurait pu transmettre son savoir-faire. Les ombres entourant les années de formation professionnelle ne se limitent pas aux musiciens pontificaux et provençaux. Sylvie Granger partage le même constat en ce qui concerne les hommes de la musique du pays manceau et fléchois. Même les apprentissages de futures célébrités comme Jean-Baptiste Lully et Marc-Antoine Charpentier restent parfois obstinément flous[685].

Globalement, la formation musicale d'un aspirant musicien s'effectue en général dans trois grands cadres différents : au contact de sa famille, auprès d'un maître extérieur ou au sein d'une école spécialisée, souvent une psallette.

1. Apprendre en famille

Acquérir les compétences techniques d'un métier à l'intérieur de sa parentèle constitue l'un des cas les plus fréquents sous l'Ancien Régime. Malheureusement, c'est aussi le moyen le plus silencieux pour l'historien[686]. Étudier chez soi représente une instruction à moindre frais. Le lignage s'occupe avant tout principalement de la transmission des savoir-faire[687]. Les leçons familiales permettent ensuite d'agréger les enfants au groupe professionnel et de transmettre des façons d'être. Il s'agit en ce sens d'un véritable processus de socialisation[688]. 117 de nos musiciens semblent avoir bénéficié de ce type de formation en apprenant leur métier aux côtés d'un membre de leur famille, soit 41 % de ceux dont nous avons une idée de l'apprentissage.

Membre probable de la famille transmetteur	Nombre de musiciens concernés
Père	110
Mère	2
Oncle	2
Grand-père	1
Frère	1
Cousin	1

Tableau 10: L'apprentissage musical en famille

685. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 701.
686. SONNET (Martine), « Les leçons paternelles », in DELUMEAU (Jean) et ROCHE (Daniel), dir., *Histoire des pères et de la parenté*, Paris, Larousse, 1990 ; rééd. 2000, p. 276.
687. BIGET (Michelle), « Les métiers de la musique au XVIII[e] siècle, une affaire de famille », in THELAMON (Françoise), dir., *Aux sources de la puissance. Sociabilité et parenté*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'université de Rouen, 1989, p. 203.
688. SONNET (Martine), « Les leçons paternelles », art. cité, p. 278.

Sans surprise, c'est le père qui transmet le plus souvent son métier à son fils dans un classique phénomène d'hérédité professionnelle. Ce dernier a d'autant plus de chances de disposer d'une éducation musicale qu'il baigne dans un environnement sonore dès la petite enfance, ce qui lui permet de structurer efficacement son oreille et de grandir en observant son géniteur jouer d'un instrument ou chanter. Même sans finalité professionnelle, il y a de grandes probabilités pour qu'un musicien encourage ses enfants à la pratique musicale, ne serait-ce que sous une forme ludique. Le jeu représente en effet pour ceux-ci un processus de découverte du milieu dans lequel ils évoluent[689]. Liée par essence au plaisir, la musique s'insère naturellement dans ce processus, à plus forte raison chez les enfants de musiciens.

À l'instar des ouvriers et des paysans, le père musicien initie ses fils à leurs futures tâches en les associant peu à peu aux différentes facettes de sa profession à mesure qu'ils grandissent[690]. Ainsi, le Pernois Joseph Valentin emmène ses deux enfants avec lui pour aller battre la caisse et jouer du fifre à Cavaillon en 1777, à l'occasion du passage de Monsieur dans cette ville[691]. De même, le petit Louis Didier Hill n'a que 15 ans lorsqu'il apparaît aux côtés de son père Joseph parmi les membres de la confrérie des musiciens de Sainte-Cécile d'Avignon en 1766[692]. L'héritier destiné à succéder à son géniteur peut effectuer ses premières armes en remplaçant provisoirement ce dernier de manière exceptionnelle. Toujours à Avignon, les consuls font appel au fils de leur trompette André Palme afin de suppléer une absence de celui-ci en 1729[693]. Lorsqu'Antoine Caron, maître à danser et chef d'une bande de violons marseillaise dans les deux premières décennies du XVIII^{e} siècle, vient à tomber malade, c'est son fils aîné Simon qui prend la tête de la formation[694]. Dans un cas comme dans l'autre, les fils succèdent par la suite définitivement à leur géniteur, parachevant du même coup leur apprentissage.

Les leçons paternelles ne se limitent pas toujours aux garçons. Elles bénéficient également parfois aux filles. Le haute-contre Dubrieul porte par exemple une attention particulière à sa fille chanteuse en demandant à être engagé avec elle à l'académie de musique d'Aix le 8 novembre 1768. Il forme avec elle un duo jouissant d'« une bonne réputation[695] ». De même, si les organistes se tournent principalement vers les fils pour leur succéder à la tribune, cela ne les empêche pas de transmettre aussi leur savoir à leurs filles, choisissant les plus capables parmi leurs enfants sans

689. LEBRUN (François), VENARD (Marc) et QUÉNIART (Jean), *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France*, tome 2, *De Gutenberg aux Lumières (1480-1789)*, Paris, Perrin, 2003, p. 128.
690. *Idem*, p. 123.
691. AM Cavaillon, CC 405, pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, mandat n°194, 2 août 1777.
692. MC, ms. 932, statuts et règlements de la confrérie Sainte-Cécile d'Avignon, 17 novembre 1766.
693. AD Vaucluse, archives déposées d'Avignon, BB 113, office de crieur et trompette public, 14 septembre 1729.
694. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, archives notariales de Marseille, 353 E/138, f° 449 v., rengagement du joueur de violon Pierre Bertrandon dans la bande d'Antoine Caron, 19 février 1709.
695. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, p. 39-40, 8 novembre 1768.

distinction de sexe[696]. Ces demoiselles peuvent en effet parfaitement toucher les orgues à la place de leur père, notamment dans les cas de cumul de postes, qui rendent matériellement impossible la présence de ce dernier dans plusieurs églises à la fois[697]. À Venise, la transmission des connaissances musicales au sein des familles est essentielle pour certaines musiciennes, qui acquièrent ainsi une excellence artistique qu'elles développent ensuite à l'intérieur des célèbres *ospedali* qui font la réputation musicale de la Sérénissime aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles[698].

Le père ne représente pas la seule personne qui intervient dans l'éducation musicale des futurs musiciens. D'autres membres de la famille peuvent jouer ce rôle essentiel, en premier lieu la mère. L'action de cette dernière s'avère cependant plus difficile à mesurer dans les sources. Seconde-t-elle simplement le père ou s'occupe-t-elle de la formation musicale de ses enfants de façon plus marquée et indépendante ? Les deux situations se rencontrent probablement en alternance selon les lignages. Elles supposent bien entendu que la mère possède elle-même des compétences musicales, soit qu'elle en exerce le métier personnellement – rappelons que 116 personnes de notre corpus sont des musiciennes –, soit qu'elle les pratique informellement aux côtés des autres membres musiciens de la famille. Dans le premier cas, celui de la mère musicienne de profession, il y a de fortes chances pour que celle-ci contribue de manière active à l'apprentissage musical de ses enfants.

Marie Fargues et son frère sont les seuls musiciens de notre base où nous pouvons supputer une éducation maternelle au moins partielle dans l'acquisition de leurs savoir-faire. Première chanteuse au Concert de Lyon en 1765, la demoiselle Fargues voit son engagement à l'académie de musique d'Aix négocié par les commissaires à l'unique condition que ses parents viennent avec elle pour chanter dans les chœurs, « la dame sa mère » incluse[699]. Son frère basse-taille est mentionné quelques mois plus tard, à l'occasion du renouvellement de son contrat avec l'académie aixoise[700]. Toute la famille travaille ainsi ensemble au sein de la même institution. La clause obligeant Marie Fargues à être recrutée avec ses parents laisse à supposer que sa mère a joué un rôle non négligeable dans sa formation musicale et celle de son frère. Elle suggère également une minorité de la chanteuse, qui doit encore être chaperonnée. Enfin, peut-être les académiciens ont-ils imposé cette

696. GRANGER (Sylvie), « En solo plus souvent qu'en duo... », art. cité, p. 179-181.
697. *Idem*, p. 181-182 ; GRANGER (Sylvie), « Les musiciennes de 1790... », art. cité, p. 298-301.
698. GIRON-PANEL (Caroline), « Entre art et technique. L'apprentissage de la musique en famille et en dehors des familles à **Venise (XVI^e^-XVIII^e^ siècles)** », in BELLAVITIS (Anna) et CHABOT (Isabelle), dir., *La justice des familles. Autour de la transmission des biens, des savoirs et des pouvoirs (Europe, Nouveau Monde, XII^e^-XIX^e^ siècles)*, Rome, École française de Rome, 2011, p. 339.
699. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, p. 65, 1^er^ octobre 1765.
700. *Idem*, p. 64, 26 janvier 1766. Nous ne connaissons malheureusement pas son prénom, étant uniquement désigné dans le registre à travers ses liens de filiation : « Fargues fils » (26 janvier 1766) et « le sieur Fargues, son frère » (5 octobre 1769). Ce demi-anonymat semble indiquer un talent moindre que celui de sa sœur.

condition après avoir eu des échos du fort caractère de mademoiselle Fargues, qu'ils espèrent endiguer par la présence parentale. En effet, Marie cause par la suite des problèmes à l'académie en s'absentant pas moins de sept fois du concert début 1766 – ce qui s'avère quelque peu embêtant pour une première chanteuse ! Lorsque les académiciens osent décider de la pointer pour ce motif, elle démissionne avec fracas en résiliant son contrat. Les directeurs réagissent alors fermement en « prenant les voies » pour la faire mettre en prison[701]. Pas question de s'en laisser conter par une diva capricieuse ! La menace de ce séjour à l'ombre rafraîchit les ardeurs de mademoiselle Fargues, qui ne semblera plus provoquer de remous majeurs, à l'exception d'une forte rivalité avec deux autres chanteuses au sujet de la distribution des rôles l'année suivante, heureusement vite réglée à l'amiable[702].

Un autre exemple illustre la place importante de la mère au sein de l'apprentissage familial des musiciens, célèbre mais pratiquement hors corpus, en la personne de Justine Duronceray. La fameuse actrice passée à la postérité sous le nom de madame Favart naît à Avignon le 14 juin 1727, d'un père musicien et d'une mère cantatrice[703]. Elle n'y reste toutefois pas, car l'installation, dix ans plus tard, du ci-devant roi de Pologne Stanislas Leszczyński à Lunéville incite ses parents à rejoindre la cour de ce dernier en Lorraine[704]. Il s'avère possible que son géniteur, André René Duronceray, se soit produit devant le beau-père de Louis XV à Versailles, qui aurait ainsi invité le couple à le rejoindre par la suite. André René est en effet un ancien musicien de la Chapelle royale au moment de la naissance de sa fille[705]. Quoi qu'il en soit, la jeune Justine grandit à la cour du duc sous la tutelle de ses parents, qui lui enseignent la musique et la danse. C'est cependant sa mère, Perrette Claudine Bied, qui s'occupe résolument de son éducation en supervisant ses premiers pas professionnels artistiques : elle lance la carrière de sa fille en écrivant le 21 janvier 1745 une lettre à Charles Simon Favart, directeur de la troupe de l'Opéra-Comique de Paris et futur mari de Justine, qui le persuade de les engager toutes deux. Elle part ensuite avec elle à la capitale où elles débutent la même année dans un duo à la Foire Saint-Germain sous le nom de Chantilly[706].

701. *Idem*, p. 64, 5 mai 1766.
702. *Idem*, p. 71-72, 18 juillet 1767. Marie Fargues demeure au service de l'académie au moins jusqu'en 1775. Son engagement est invariablement renouvelé « tout d'une voix » chaque année, preuve qu'elle possède un grand talent musical en dépit d'un caractère difficile (25 janvier 1775).
703. AM Avignon, GG 14, registre des baptêmes de la paroisse Saint-Agricol, p. 244, baptême de Marie Justine Duronceray, 15 juin 1727 ; LEGRAND (Raphaëlle), « Favart, Laruette, Trial et Dugazon... », art. cité, p. 95.
704. Sur la vie musicale à la cour de Stanislas, voir DEPOUTOT (René), « La musique à la cour de Lunéville... », art. cité, p. 59-119.
705. GOZLAN (Léon), *Œuvres de M. et M^me^ Favart. Leur vie*, Paris, chez Eugène Didier, 1853, p. 6.
706. FAVART (Charles Simon), *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques*, tome 1, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1808], p. XIX ; POROT (Bertrand), « Duos et couples à l'Opéra-Comique dans la première moitié du XVIII^e^ siècle », in GIRON-PANEL (Caroline), GRANGER (Sylvie), LEGRAND (Raphaëlle) et POROT (Bertrand), dir., *Musiciennes en duo...*, *op. cit.*, p. 73.

En dehors des parents, l'oncle remplit parfois le rôle de mentor en formant son neveu à la musique. C'est le cas du tambour vaisonnais Robert Bouchet, qui transmet si bien son savoir à son neveu que la municipalité dépêche spécialement celui-ci depuis un village voisin, Puyméras, afin de battre la caisse en compagnie de son oncle lors d'une visite du vice-légat en 1760[707]. De même, le plus prestigieux facteur d'orgues comtadin et provençal de la période, Jean Esprit Isnard (1707-1781), installé à Tarascon, apprend le métier à ses neveux Jean-Baptiste (1726-1800) et Joseph (1740-1828) en les prenant tour à tour comme aides entre 1745 et 1761[708]. Le second collabore étroitement avec son oncle dans les années 1770 jusqu'à la mort de ce dernier, l'assistant par exemple sur le chantier de l'orgue de Saint-Maximin en 1773[709]. Il profite ensuite de la notoriété posthume de Jean Esprit qui rejaillit directement sur lui, comme le montre sa présentation par un bourgeois tarasconnais en 1788 : « Joseph Isnard, neveu de Frère Isnard, facteur d'orgues, habitant Tarascon, ouvrier capable, honnête et habile[710] ». Il vole enfin de ses propres ailes en restaurant ou en construisant jusqu'à la Révolution des orgues à Cavaillon, Malaucène, Béziers et Lambesc[711]. Quant à son aîné Jean-Baptiste, il quitte la Provence dès 1754 pour s'installer à Blois, puis Orléans, où il exerce son art dans toute la région[712].

Configuration plus rarement observée, le grand-père peut lui aussi intervenir dans le cycle d'apprentissage professionnel des musiciens, notamment lorsque la musique saute une génération. Ainsi le fabricant de cordes de violon arlésien Joseph Bontoux ne tient-il pas son métier de son géniteur, qui est patron de barque, mais bien de son grand-père maternel, Joseph Patriarque, dont il reprend probablement le commerce après le décès vers le mitan du siècle – il se déclare auparavant négociant à son mariage en 1742[713]. De manière plus horizontale, un frère se charge parfois de former son cadet. Jean-Louis Bèche apprend par exemple le clavecin sous la direction de son aîné Pierre dans l'optique de devenir organiste à la cathédrale d'Aix en 1746[714]. Enfin, le cousin constitue le dernier membre de la famille recensé susceptible de transmettre son savoir musical à autrui au sein du lignage. Cette situation s'observe potentiellement à Avignon dans la deuxième moitié du

707. AM Vaison-la-Romaine, CC 24, comptes des consuls de la communauté, mandats n°171 et 174, 2 et 8 novembre 1760.
708. Sur cette célèbre famille d'organiers, voir CAÏN (Jean-Robert), MARTIN (Robert) et SANCHEZ (Jean-Michel), *Les Isnard. Une révolution dans la facture d'orgues*, Aix-en-Provence, Édisud, 1991, 262 p.
709. LAFFONT (Émile), « Glanes sur un facteur d'orgues du Comtat Venaissin au XVIII[e] siècle et sur un orgue qui lui est attribué », in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, tome XXXIV, année 1934, p. 191.
710. Conrad Mourren, cité par Émile Laffont, « Glanes sur un facteur d'orgues... », art. cité, p. 191.
711. AD Vaucluse, 4 G 30, comptes d'administration du chapitre cathédral de Cavaillon, 1783-1784 et 1785 à 1788 ; LAFFONT (Émile), « Glanes sur un facteur d'orgues... », art. cité, p. 191.
712. LAFFONT (Émile), « Glanes sur un facteur d'orgues... », art. cité, p. 190-191.
713. AM Arles, registre paroissial de la paroisse Saint-Laurent, mariage entre Joseph Bontoux et Marie Courtois, 10 septembre 1742 ; registre paroissial de la paroisse Notre-Dame la Major, mariage entre Henri Ganteaume et Madeleine Bernard, 23 novembre 1756.
714. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 495, registre capitulaire de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix, 5 novembre 1746.

XVIII[e] siècle. Jacques Girouin détient le poste d'organiste du couvent des Grands Augustins de la cité pontificale. En fouillant dans son arbre généalogique, nous tombons sur un oncle ecclésiastique chanteur à l'église métropolitaine, Mathieu Valérien Durand, ainsi que surtout sur... deux cousins organistes, les frères Joseph Bénézet et Hyacinthe Pilat, qui occupent respectivement les tribunes de la cathédrale et de la collégiale Notre-Dame la Principale[715]. De dix ans ses aînés, il y a fort à parier que ces derniers ont initié Jacques à l'art de toucher le clavier.

Que ce soit à travers les parents, l'oncle, le grand-père ou les cousins, la famille représente un socle d'apprentissage sûr pour la formation d'un futur musicien. Cependant, si cette transmission dynastique ne suffit pas, ou si aucun membre du lignage ne possède de compétences musicales, il lui devient nécessaire de faire appel à un maître extérieur pour espérer se perfectionner.

2. Les leçons d'un maître

En théorie, apprendre la musique auprès d'un maître constitue une solution courante pour un aspirant musicien ne pouvant effectuer son initiation à l'intérieur de sa famille. Nombre de musiciens diversifient leurs revenus d'activité en exerçant en qualité de professeur, poussant du même coup les débutants à se former avec eux en sus des amateurs[716]. En pratique, cependant, l'observation de ce mode de transmission et l'estimation de son poids ne s'avèrent guère choses aisées. Si l'existence de leçons familiales se devine en sondant la présence de plusieurs musiciens dans les lignages, celles d'un maître, en revanche, se laissent plus difficilement saisir, surtout après coup. La raison en tient entre autres à la persistance de l'oralité dans les modalités d'apprentissage des métiers musicaux tout au long de l'époque moderne. Il faut en effet attendre la fin du XVIII[e] siècle pour qu'émergent réellement des méthodes gravées ou imprimées de musique et des traités de facture instrumentale[717]. De fait, seuls 38 musiciens de notre corpus ont été formés de manière certaine par un professeur, soit 13 % des 285 individus pour lesquels nous connaissons le parcours d'initiation.

Une personne désireuse de muer son talent musical en profession en prenant des leçons d'un maître peut, à l'instar de nombreux autres métiers, se placer comme apprenti chez celui-ci pendant

715. AM Avignon, GG 143, registre des mariages de la paroisse Notre-Dame la Principale, p. 160, mariage entre Hyacinthe Pilat et Marie Élisabeth Durand, 8 avril 1760 ; GG 195, registre des mariages de la paroisse Saint-Symphorien, f° 43, mariage entre Jacques Girouin et Élisabeth Bernard, 28 avril 1771.
716. Nous reviendrons sur la place de l'enseignement dans les stratégies professionnelles des musiciens au chapitre 6.
717. Plus de la moitié des méthodes de musique recensées par Philippe Lescat au siècle des Lumières paraissent dans la décennie 1780-1790 (LESCAT [Philippe], « Réflexions sur l'éducation musicale en France au XVIII[e] siècle », in PISTONE [Danièle], dir., *L'éducation musicale en France. Histoire et méthodes*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1983, p. 27) ; GÉTREAU (Florence), « Entre l'oral et l'écrit. Pratique, transmission et théorie du métier de facteur d'instruments de musique », in *Ethnologie française*, 1996/3, p. 504.

quelque temps. Un contrat d'apprentissage est alors classiquement dressé devant notaire, qui explicite les obligations réciproques des deux parties. En France, la durée de ce contrat s'échelonne entre un et six ans[718]. À Paris, les statuts de la corporation des faiseurs d'instruments fixent un temps d'apprentissage de six années, mais, dans les faits, de nombreux contrats se limitent à un et cinq ans[719]. Les contrats provençaux exhumés se situent dans une fourchette temporelle à peu près équivalente. En 1709, l'apprenti Noël Bertrandon s'engage pendant quatre années auprès du maître à danser phocéen Antoine Caron pour apprendre à jouer de la basse de violon, tandis qu'à Aix, le faiseur de cordes de violon Joseph Boyer forme le jeune Jean-Baptiste Deluy à son art durant un an et neuf mois à la fin des années 1750[720]. La durée peut cependant être supérieure, comme en témoigne l'apprentissage au violon de Pierre Fournier, prévu pour sept ans chez le même Antoine Caron à Marseille en 1699[721]. Quinze années plus tard, Caron ne prévoit de dispenser ses leçons à François Arnoux que deux ans[722]. Le professeur module probablement le temps annoncé au notaire – et, par extension, à la famille – en fonction du potentiel et des capacités musicales qu'il décèle chez son futur élève et des capacités de financement des parents. Aucun contrat n'a malheureusement pu être retrouvé dans les États enclavés de l'Église pour le siècle des Lumières. La pratique devait toutefois certainement exister, même sans officialisation écrite. En revanche, Jean Robert relève un certain nombre de contrats d'apprentissage de musiciens avignonnais à la fin du XVII^{e} siècle. Il note que la durée de formation prévue par l'acte notarié s'élève en moyenne à trois ans, ce qui recoupe les observations faites sur les contrats français[723].

Obtenir un savoir-faire musical auprès d'un maître a un coût. Les contrats d'apprentissage prévoient la plupart du temps des obligations réciproques entre l'élève et son professeur. La rémunération du maître se décline de deux manières différentes pour les musiciens. La formation est tout d'abord rétribuée classiquement en argent sonnant et trébuchant. En 1710, Antoine Caron gagne ainsi 100 livres en prenant sous son aile Martin Graille pour lui apprendre à jouer « du dessus, haute-contre, taille, quinte ou basse » sur le violon, soit la panoplie complète de cet instrument[724]. Autre exemple la même année, le jeune Jacques Alibert est placé pour cinq ans auprès

718. GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 164.
719. BENOIT (Marcelle), « L'apprentissage chez les facteurs d'instruments de musique à Paris (1600-1661, 1715-1774) », in *Recherches sur la musique française classique*, tome XXIV, 1986, p. 29-30.
720. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, archives notariales de Marseille, 353 E/138, f° 450, contrat d'apprentissage de Noël Bertrandon chez Antoine Caron, 19 février 1709 ; dépôt d'Aix-en-Provence, archives notariales d'Aix, 309 E/1435, f° 141, contrat d'apprentissage de Jean-Baptiste Deluy chez Joseph Boyer, 19 avril 1758.
721. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, archives notariales de Marseille, 392 E/112, f° 69 v., contrat d'apprentissage de Pierre Fournier chez Antoine Caron, 8 avril 1699.
722. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), *Un aspect de la vie musicale à Marseille...*, *op. cit.*, p. 282.
723. ROBERT (Jean), « Contrats d'apprentissage et d'association de musiciens en Avignon sous Louis XIV », in *Actes du 86ème congrès national des sociétés savantes*, Paris, imprimerie nationale, 1962, p. 534.
724. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, archives notariales de Marseille, 353 E/140, f° 212, contrat d'apprentissage de Martin Graille chez Antoine Caron, 29 mai 1710 (cité par Jeanne Cheilan-Cambolin, *Un aspect de la vie musicale à Marseille...*, *op. cit.*, p. 258). Caron prend comme autre apprenti Antoine Chabaud un peu plus d'un mois

de l'organiste de la cathédrale phocéenne, Charles Desmazures, aux honoraires de 300 livres. En échange de cette somme importante, Desmazures s'engage à fournir lui-même un clavecin à son apprenti et à lui enseigner « la tablature de musique en sorte qu'il puisse aprandre les pièces du clavessin de lui mesme. […] Et encore la musique et l'accompagnement du clavessin, qu'il puisse chanter et accompagner dans les concerts à livre ouvert, autant qu'il est possible[725] ». On le voit, les leçons visent à rendre l'élève complètement indépendant à l'issue de sa formation. S'il n'est pas encore un musicien accompli à la fin de son apprentissage, du moins se débrouille-t-il suffisamment pour pouvoir commencer à gagner sa vie par lui-même. Du côté des constructeurs, le père de Jean-Baptiste Deluy promet de rémunérer le luthier Joseph Boyer 30 livres pour la formation de vingt-et-un mois de son fils à Aix en 1758, une somme un peu inférieure à celle déboursée par les apprentis violonistes de Caron, qui paient 100 livres pour soixante mois – soit 1 livre 6 sols mensuels contre 1 livre 4 sols pour Deluy[726].

Aspect intéressant à noter, la formation d'un aspirant semble moins rapporter financièrement à un musicien que de donner des leçons à un simple particulier. Quatre ans après le début de l'apprentissage de Jean-Baptiste Deluy chez Boyer à 1 livre 4 sols mensuels, le fabricant et joueur de galoubet aixois Joseph Maurel fait payer 3 livres par mois les leçons de son instrument, ce qui représente près du double du coût de la formation professionnelle chez son collègue luthier[727]. Ce décalage s'explique par le fait que pour un maître, l'avantage de prendre un apprenti n'est pas que d'ordre directement pécuniaire. Les clauses des contrats révèlent en effet que l'élève rémunère également son professeur en nature. À Toulon, l'artiste musicien Briand se sert de ses étudiants afin d'établir « un spectacle de musique vocale et instrumentale » dans l'ancien grenier à sel de la cité en 1796[728]. Lorsqu'il se trouve à la tête d'une bande de musique, l'enseignant incorpore fréquemment son apprenti à cette troupe. L'aspirant remet alors la plupart du temps une partie de la somme gagnée au cours des prestations de la bande à son professeur. Antoine Caron s'en fait une spécialité à Marseille. Son apprenti Noël Bertrandon, en formation pendant quatre ans à partir de 1709, participe à toutes les occasions musicales de la troupe de son maître dès qu'il se trouve « en état de jouer sa partie ». Il reçoit alors une demi-part pour chaque participation, l'autre moitié revenant à

plus tard, début juillet, aux mêmes honoraires et conditions, pour une durée elle de trois ans, ce qui laisse présager un meilleur niveau initial chez Chabaud que chez Graille (*Ibidem*).

725. *Idem*, 394 E/54, f° 85, contrat d'apprentissage de Jacques Alibert chez Charles Desmazures, 14 mars 1710 (cité par Jeanne Cheilan-Cambolin, *Un aspect de la vie musicale à Marseille...*, *op. cit.*, p. 252).

726. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, archives notariales d'Aix, 309 E/1435, f° 141, contrat d'apprentissage de Jean-Baptiste Deluy chez Joseph Boyer, 19 avril 1758.

727. AM Aix-en-Provence, FF 93, délibérations du bureau de police, 12 août 1762 (cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 72).

728. AM Toulon, D 12, délibérations du conseil municipal, p. 314, 1er juin 1796.

Caron jusqu'à la fin de son apprentissage[729]. Une décade auparavant, le jeune Pierre Fournier doit remettre la totalité de ses gains obtenus dans la bande de Caron « aux églises, processions, passades, opéra et autres lieux » les deux premières années de ses sept ans d'apprentissage à partir du moment où il se révèle « capable de bien jouer du violon ». Une fois les deux années écoulées, Fournier obtient le droit de conserver la moitié de ses gages[730]. La captation par l'enseignant des rémunérations de l'élève pour les diverses occasions musicales auxquelles ce dernier prend part se retrouve également à Rome au XVIII[e] siècle[731]. Il s'agit d'une modalité classique de l'apprentissage dans la société d'Ancien Régime, où le travail effectué, par exemple, par un apprenti cordonnier dans la boutique de son maître est monétisé au profit de celui-ci.

Intégrer un apprenti dans la troupe de son professeur présente des avantages pour chacune des parties. Pour le maître, il s'agit d'une occasion d'étoffer les effectifs de sa bande en y ajoutant un nouveau membre, ce qui rehausse l'ensemble par l'arrivée d'un musicien supplémentaire. Cela lui permet en outre de renforcer son influence et sa mainmise sur cette troupe ; ses anciens disciples demeurent en effet souvent dans sa bande de musique, à l'image de Pierre Bertrandon, frère aîné de Noël, qui promet en 1709 de demeurer pendant trois ans au sein de la troupe de Caron pour y jouer du dessus de violon en échange de l'extinction des 50 livres qu'il doit encore à son ci-devant professeur comme prix de son apprentissage[732]. De même, à Avignon, Agricol Hill regroupe ses élèves et ses collègues musiciens des chevau-légers du pape dans une association d'instrumentistes à vent sous sa direction en 1787[733]. Du côté de l'apprenti, jouer aux côtés de son maître dans une troupe de musique constitue une très intéressante opportunité professionnelle. Cela lui permet de se former sur le terrain et d'effectuer ses premières armes musicales en situation réelle. Dans une formation, l'acquisition d'un savoir-faire passe en effet non seulement par un apprentissage théorique indispensable, mais également par une pratique concrète du métier. C'est ce qu'offre le professeur en intégrant le musicien débutant au sein de sa bande. En plus de l'aspect purement technique de la maîtrise de l'instrument, l'apprenti y intègre toutes les facettes de la profession, comme se produire harmonieusement en groupe, négocier la rémunération avec l'employeur ou encore discipliner son corps afin de jouer tout en marchant lorsque les circonstances l'exigent – durant une procession de confrérie ou pour accompagner le roi de la basoche d'Aix, par exemple[734].

729. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, archives notariales de Marseille, 353 E/138, f° 450, contrat d'apprentissage de Noël Bertrandon chez Antoine Caron, 19 février 1709.
730. *Idem*, 392 E/112, f° 69 v., contrat d'apprentissage de Pierre Fournier chez Antoine Caron, 8 avril 1699.
731. ORIOL (Élodie), *Vivre de la musique à Rome au XVIII[e] siècle...*, *op. cit.*, p. 365.
732. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, archives notariales de Marseille, 353 E/138, f° 449 v., rengagement du joueur de violon Pierre Bertrandon dans la bande d'Antoine Caron, 19 février 1709.
733. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 6/261, f° 617, société de musique, 28 avril 1787.
734. *Idem*, 3 E 12/1940, f° 564 v., accord entre une compagnie des symphonistes d'Avignon et la confrérie de Sainte-Anne, notaire Joachim Spinardy, 13 juillet 1733 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, archives notariales d'Aix, 307 E/1266, f° 187 v., convention entre une bande de violons et le corps des notaires de la ville d'Aix, 17 février

La pratique consolide l'apprentissage et donne une première vue sur le marché du travail musical. En outre, jouer dans la troupe du maître représente pour l'aspirant un tremplin idéal pour entrer sur ce même marché. Cela lui permet de se créer un premier réseau professionnel en se faisant connaître de ses futurs confrères musiciens et, surtout, de potentiels employeurs. Une bonne prestation musicale d'un débutant pendant une noce ou une soirée dans une auberge a des chances de lui attirer par la suite des clients qui auront pu y jauger ses talents en éclosion. Tout le monde y trouve son compte ; rentrée financière, musicien de bande supplémentaire et accroissement de prestige pour le maître – la réussite d'un élève rejaillit par contrecoup sur celui qui l'a formé –, apprentissage du jeu en groupe, découverte du métier et visibilité professionnelle pour l'apprenti. En vertu de ce principe, il n'est pas rare d'observer de jeunes gens se produire au sein des formations se mettant au service des municipalités. À Salon, par exemple, la fête de la Saint-Laurent 1741 rassemble un peu plus d'une dizaine de tambours et de fifres anonymes rémunérés par la communauté. Le trésorier paie parmi eux 10 sols pour « le petit fifre », ce qui laisse imaginer un adolescent maniant son instrument au milieu des adultes[735]. De même, « le petit Hugues » joue avec sept autres violonistes sous la direction de Claude Dou, musicien à la cathédrale arlésienne, au cours des réjouissances organisées par la municipalité à l'occasion de la naissance du Dauphin en 1729[736]. Il s'agit vraisemblablement d'Antoine Hugues, qui rentre onze ans plus tard à Saint-Trophime en qualité de joueur de violon et de haute-contre avant de devenir maître de chapelle en 1745[737]. L'élève a finalement rejoint son maître au service des chanoines.

Que contiennent les leçons d'un professeur particulier ? Difficile de répondre à cette question avec précision. Nous avons vu un peu plus haut avec les cours de clavecin de Charles Desmazures et ceux de violon d'Antoine Caron qu'elles visent à balayer toute l'étendue musicale de l'instrument enseigné afin de rendre, à terme, l'apprenti complètement autonome dans son jeu. Un précieux manuscrit arlésien nous permet de toucher concrètement du doigt les conditions d'apprentissage de la musique en Provence au siècle des Lumières. Il s'agit de dix cahiers qui regroupent les papiers de musique de Jean-Baptiste Vallière, organiste et maître de musique par intérim à la cathédrale Saint-Trophime[738]. Ces cahiers ont déjà été étudiés avec soin par Marc Signorile, notamment d'un point de vue musicologique, aussi ne nous étendrons-nous pas longuement dessus[739]. Le musicologue a déterminé que le contenu du deuxième cahier, qui renferme

1707.
735. AM Salon-de-Provence, CC 437, comptes du trésorier de la ville, mandat du 9 août 1741.
736. AM Arles, CC 757, pièces justificatives du compte du trésorier de la ville, mandat du 13 octobre 1729.
737. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 4 G 87, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 3 octobre 1741 et 2 mars 1745.
738. BM Arles, ms. 431, papiers de musique de Jean-Baptiste Vallière, organiste de Saint-Trophime, s. d., XVIII[e] siècle.
739. SIGNORILE (Marc), « Les maîtres de chapelle du chapitre cathédral de Saint-Trophime d'Arles aux XVII[e] et XVIII[e] siècles », in *Recherches sur la musique française classique*, tome XXVII, 1991-1992, p. 52-54 ; SIGNORILE

des exercices d'harmonie pratique basés sur les différentes sortes d'accords, provient du traité des *Principes de l'accompagnement au clavecin* de Jean-François Dandrieu, publié en 1719 et que Vallière a simplement copié en effectuant de légères modifications de détails[740]. Outre la description des accords, les papiers de l'organiste camarguais contiennent tout ce qu'il faut pour enseigner efficacement la musique à un élève : exercices de solfège, explications sur les transpositions, observations sur la mesure et les mouvements, développements sur la « manière de sillabiquer » dans le chant, clés couvrant les tessitures de toutes les voix et exemples d'airs[741]. L'ensemble est clairement orienté vers une pratique vocale et instrumentale concrète, sans réflexion théorique ni spéculative sur la musique. Vallière utilisait probablement ces cahiers au cours de ses leçons, avec des airs à la mode qu'il donnait sans doute à apprendre et à pratiquer à ses élèves. Les styles représentés dans ce manuscrit, que l'organiste nomme « airs de caractère », recouvrent une palette très large de danses reflétant les goûts musicaux de leur siècle : ouverture, prélude, allemande, gavotte, bourrée, rigaudon, sarabande, courante, passacaille, menuet, passepied, chaconne, gigue, loure, « air de furie » (« le tout consiste dans l'expression »), « air pour les lutins et les habitants des enfers », musette, forlane, rondeau, contredanse, tambourin et marche[742]. À chaque fois, Vallière précise la mesure et la « nature » du style, qu'il soit gai, léger ou grave ; l'objectif est visiblement de parvenir à ce que le musicien débutant réussisse à tout jouer. Marc Signorile estimait que l'organiste réservait ces leçons aux seuls enfants de chœur de la cathédrale. La présence majoritaire d'airs profanes et de danses parmi les exemples musicaux à l'intérieur des cahiers nous incline plutôt à penser que Vallière ne se privait pas d'élargir ses cours à l'ensemble de la ville et à prendre des élèves parmi tous les habitants d'Arles, voire de la région, ce qui semblerait également plus plausible dans une logique de diversification des revenus.

Les leçons de musique d'un professeur prennent parfois la suite de l'apprentissage familial, qu'elles contribuent à prolonger et à compléter en servant de compléments. Justine Duronceray, dont l'éducation musicale est, nous nous en rappelons, supervisée par sa mère, voit sa formation à Lunéville parachevée par le soin « des plus habiles maîtres » en ce qui concerne « la danse, la musique, les différents instruments et les éléments de langage » dans les années 1730-1740[743]. Quelques décennies plus tard, le talentueux compositeur Dominique Della Maria débute la musique sous la férule de son père, guitariste et joueur de mandoline, qui lui apprend l'art de toucher les cordes à Marseille. Remarqué par les musiciens du Concert de la cité phocéenne, il est pris en charge par le maître de musique de cette institution, Jean-Pierre Legrand, qui prend le relais

(Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 45-46.
740. SIGNORILE (Marc), « Les maîtres de chapelle... », art. cité, p. 53.
741. BM Arles, ms. 431, papiers de musique de Jean-Baptiste Vallière, p. 213-219.
742. *Idem*, p. 219-234.
743. GOZLAN (Léon), *Œuvres de M. et M^me^ Favart...*, *op. cit.*, p. 6.

paternel en lui donnant des leçons d'harmonie et de contrepoint dès sa quatorzième année en 1783[744]. Della Maria devient par la suite la coqueluche du Tout-Paris du Directoire et du Consulat, avant de succomber tragiquement à une attaque cardiaque en pleine rue dans la capitale en 1800, à l'âge de trente ans[745].

Si un aspirant musicien peut être placé auprès d'un maître afin de compléter sa formation suite à la suite de la volonté de sa famille, l'initiative vient également de temps à autres de l'employeur. Il s'agit alors de développer les compétences musicales d'un individu déjà en poste et jugé soit prometteur, soit au contraire défaillant ; les leçons servent dans ce cas de mise à niveau. Lorsqu'un enfant de chœur se révèle doué pour un instrument, les chanoines d'une cathédrale peuvent lui payer un maître aux frais du chapitre. Celui de Saint-Sauveur d'Aix délibère ainsi à dix années d'intervalle de donner des professeurs particuliers aux garçonnets More et Lentelme dans le dernier tiers du siècle, le premier montrant « des dispositions pour le violon », le second « des dispositions pour jouer du basson[746] ». En 1768, les chanoines de la collégiale Saint-Didier d'Avignon décident d'indemniser le chapitre du coût financier des leçons en obligeant les enfants de chœur qui désirent apprendre un instrument à payer une caution, puis à en jouer pour l'église à l'issue de leur formation[747]. Les académies de musique n'hésitent pas non plus à fournir des maîtres à des sujets dont elles jugent intéressant de développer le talent pour les intégrer ensuite à leur orchestre. En avril 1751, Jean Nicolas Dupersuid est engagé à l'académie de Carpentras à condition qu'il donne des cours de chant à Rose Mérindol, cantatrice recrutée le même jour que lui[748]. De même, les académiciens d'Aix s'engagent à donner un maître à chanter à la demoiselle Portalier pendant trois ans le 8 novembre 1758, celle-ci ayant « des dispositions pour le chant et la musique[749] ». Cet investissement des Concerts en faveur de personnes « qui par leur voix pussent être utiles » mais « hors d'état de pouvoir payer des maîtres » se rencontre aussi en Lorraine, où l'académie de Nancy rémunère des professeurs privés à destination de sujets prometteurs[750]. Le théâtre n'est pas en reste de son côté. L'opéra de Marseille recrute ainsi Firmin Antoine Julliar en

744. REYNAUD (Georges), « Un élève marseillais de Paisiello... », art. cité, p. 40.
745. *Idem*, p. 39. Le talent de Dominique Della Maria est notamment salué par André Grétry et Hector Berlioz.
746. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 497, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 6 novembre 1776 et 12 novembre 1786.
747. AD Vaucluse, 10 G 9, registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Didier d'Avignon, 8 janvier 1768.
748. AD Vaucluse, archives notariales de Carpentras, 3 E 26/2235, f° 33 v., engagement de Dupersuid et Vachon maître de musique et violon, mai 1751 ; *idem*, f° 34 v., engagement de Mérindol chanteuse, mai 1751. Il est à noter que ces engagements sont finalement annulés pour des raisons inconnues.
749. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, p. 40-41, 8 novembre 1758.
750. DEPOUTOT (René), *Musique en Lorraine...*, *op. cit.*, p. 134. Les citations précédentes sont tirées des statuts du Concert nancéien, publiés en 1734.

1727 afin de montrer à chanter aux deux premières actrices aux gages confortables de 1 000 livres par an[751].

L'initiative de prendre un maître vient enfin parfois du musicien lui-même, dans un but de perfectionnement. Un nombre non négligeable d'organistes cathédraux titulaires sollicitent un congé de la part de leurs supérieurs afin de prendre des leçons. Joseph Mercurin prie par exemple en 1727 les chanoines de Notre-Dame du Puy de Grasse de le laisser se rendre à Marseille « pour se perfectionner à apprendre la musique et à jouer de l'orgue, ce qui serait très avantageux pour l'église », tandis que Pierre Bèche adresse la même demande à la cathédrale d'Aix dix-sept ans plus tard « afin de se perfectionner en tant qu'organiste » dans la cité phocéenne[752]. Certains musiciens talentueux choisissent d'aller prendre des leçons auprès de maîtres célèbres, et ils se déplacent parfois loin afin de recevoir cet enseignement. Dominique Della Maria se rend ainsi à Naples en 1789 pour se former avec Nicola Sala et, surtout, Giovanni Paisiello en personne[753]. De la même manière, l'Avignonnais Pierre Vachon part pour Paris vers 1751 afin d'étudier le violon auprès de Carlo Chiabrani[754].

Ainsi, le recours à un maître se retrouve-t-il dans des configurations très variées qui montrent la souplesse de cette ressource éducative et sa popularité. En dehors de l'apprentissage en famille et des leçons d'un maître particulier, l'aspirant musicien possède une troisième solution pour se former : celle d'intégrer une structure musicale spécialisée.

3. Les structures musicales spécialisées

S'il n'existe pas encore de conservatoires en France sous l'Ancien Régime – le premier d'entre eux apparaît à Paris en 1795 –, le XVIII[e] siècle connaît tout de même un certain nombre de structures comportant un enseignement musical en leur sein. À l'inverse des leçons individuelles d'un professeur, il s'agit ici de cours la plupart du temps collectifs dans une structure institutionnelle établie dont la musique ne représente pas la vocation première. La formation de musiciens à l'intérieur de ces structures vise, dans l'esprit de leurs administrateurs, à accroître le prestige de ces dernières en produisant à terme de la musique, si possible de qualité. Soutenu et financé par l'institution concernée, l'apprentissage musical sert alors essentiellement à former des

751. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), *Un aspect de la vie musicale à Marseille...*, *op. cit.*, p. 355.
752. AD Alpes-Maritimes, G 273, délibérations capitulaires du chapitre cathédral de Grasse, 22 avril 1727 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 495, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 13 juin 1744.
753. REYNAUD (Georges), « Un élève marseillais de Paisiello... », art. cité, p. 40-42.
754. GARNIER-BUTEL (Michelle), article « Vachon, Pierre », in BENOIT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique...*, *op. cit.*, p. 697. Nous reviendrons plus en détails sur les voyages d'apprentissage musical au cours du chapitre 8.

musiciens pour un usage avant tout interne. Les chanoines de la cathédrale d'Aix formulent explicitement cet objectif en 1752 ; délibérant d'augmenter le nombre d'enfants de chœur de leur maîtrise de huit à dix garçonnets le 3 mai, ils prennent cette décision « afin de fournir de bons sujets à la musique », étant donné que « le nombre de musiciens de l'église est trop petit » à ce moment-là[755].

Sur les bancs de la maîtrise

La principale structure musicale spécialisée au siècle des Lumières est, bien entendu, la maîtrise. Une maîtrise, ou psallette – ce dernier terme se trouve surtout employé dans l'Ouest du royaume de France –, désigne globalement une école de chant attachée à un chapitre ecclésiastique, à l'intérieur de laquelle sont élevés à la musique de jeunes garçons, les enfants de chœur[756]. En tant que lieux de formation musicale privilégiés, les maîtrises font l'objet d'une attention particulière de la part des historiens de la musique. Leur étude a été largement défrichée depuis la fin du XIX[e] siècle, avec de nombreuses monographies consacrées à une psallette particulière, comme celle des cathédrales d'Aix et de Bourges, celles des églises d'Annecy ou encore celles des collégiales bretonnes du diocèse de Rennes[757]. Les recherches se sont en outre profondément renouvelées depuis le début des années 2000, renouvellement dont la publication d'un colloque international réuni au Puy-en-Velay sous la direction de Bernard Dompnier a donné le coup d'envoi[758]. Bastien Mailhot, en particulier, a effectué une solide synthèse d'ensemble sur l'institution maîtrisienne comme structure éducative en partant de l'exemple du centre de la France dans le cadre de sa thèse de doctorat[759].

Les maîtrises se révèlent largement répandues dans le royaume des Bourbons du fait de l'important maillage ecclésiastique du territoire. Chaque chapitre cathédral entretient une psallette au sein de son église, tout comme de nombreuses collégiales à partir du moment où les moyens financiers le leur permettent. Dans les huit diocèses du centre de la France examinés par Bastien

755. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 495, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 3 mai 1752.
756. MAILHOT (Bastien), *Les enfants de chœur des maîtrises du centre de la France. Les institutions capitulaires d'éducation et leurs élèves aux XVII[e] et XVIII[e] siècles*, Clermont-Ferrand, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Dompnier, 2014, p. 12.
757. RAUGEL (Félix), « Une maîtrise célèbre au Grand Siècle : la maîtrise de la cathédrale d'Aix-en-Provence », in *XVII[e] siècle*, n°21-22, 1954, p. 422-432 ; BOUQUET (Marie-Thérèse), *Musique et musiciens à Annecy. Les maîtrises (1630-1789)*, Paris, Picard, 1970, 202 p. ; RENON (Marie-Reine), *La maîtrise de la cathédrale Saint-Étienne de Bourges du XVI[e] siècle à la Révolution*, Bourges, thèse de doctorat, 1982, 304 p. ; QUÉNIART (Jean), « De modestes institutions : les Psallettes de collégiales dans le diocèse de Rennes au XVIII[e] siècle », in LELOUP (Daniel) et MASSON (Marie-Noëlle), *Musique en Bretagne. Images et pratiques. Hommage à Marie-Claire Mussat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 43-56.
758. DOMPNIER (Bernard), dir., *Maîtrises et chapelles...*, *op. cit*.
759. MAILHOT (Bastien), *Les enfants de chœur...*, *op. cit.*, 586 p.

Mailhot, par exemple, cinquante-quatre chapitres au moins comportent une maîtrise sur cent vingt-et-un, soit 44 % du total[760]. La Provence et les États enclavés de l'Église n'échappent pas à l'usage. Que ce soit dans les grands centres urbains comme Aix, Arles, Avignon, Toulon et Marseille ou dans des cités plus petites comme Carpentras, Cavaillon, Digne ou Forcalquier, même la plus modeste des cathédrales élève au moins trois enfants de chœur. Nous rencontrons en outre une psallette à l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, ainsi que dans plusieurs collégiales des villes de notre corpus : trois à Avignon – Saint-Agricol, Saint-Pierre et Saint-Didier –, une à l'Isle – Notre-Dame des Anges[761]. Les effectifs puérils de ces maîtrises varient de deux à huit garçonnets, avec un chiffre moyen s'élevant le plus généralement à quatre enfants. La maîtrise de Saint-Sauveur d'Aix accueille pendant dix-sept ans le nombre élevé de dix petits choristes à partir de 1752, avant que de « grandes dépenses » ne poussent les chanoines à revenir à l'effectif initial en retranchant deux places en 1769[762]. Les effectifs enfantins provençaux et pontificaux correspondent aux niveaux observés dans toutes les psallettes du royaume de France – citons, par exemple, celle de la cathédrale de Cambrai, qui accueille à l'instar de son homologue aixoise dix garçonnets au XVIII^e^ siècle, ou encore celle de la collégiale de Montélimar, qui en abrite quatre[763]. Les maîtrises françaises comportent majoritairement entre quatre et huit garçonnets, au moins deux pour les plus modestes et jusqu'à douze chez les plus imposantes[764]. Cette typologie d'effectifs se retrouve aussi dans les psallettes parisiennes – deux enfants pour les petites, quatre pour les moyennes et de six à douze pour les grandes[765]. Les chanoines veillent le plus souvent à ce que le nombre des petits choristes soit et demeure pair « pour des raisons de dispositifs cérémoniels » préconisées par la plupart des cérémoniaux[766].

Sur les 285 musiciens dont nous connaissons le déroulement de l'apprentissage au sein de notre corpus, 153 sont passés par une maîtrise en qualité d'enfants de chœur, ce qui représente 54 %

760. *Idem*, p. 19.
761. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 1 H 703, délibérations capitulaires de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, 10 mai 1788 ; GRAS (Aurélien), « Les musiciens d'église à Avignon au XVIII^e^ siècle. Portrait et mobilité de groupe », in BISARO (Xavier), CLÉMENT (Gisèle) et THORAVAL (Fañch), dir., *La Circulation de la musique...*, *op. cit.*, p. 275 ; BM Avignon, ms. 5397, fonds Laval, notes pour servir à l'histoire de l'Isle-sur-la-Sorgue des origines à nos jours, la collégiale, début du XX^e^ siècle, non paginé.
762. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 495 et 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 3 mai 1752 et 4 mai 1769.
763. LEDUC (Christophe), « Voix du Temple, voix de l'Église. Les enfants de chœur de la métropole de Cambrai aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », in DOMPNIER (Bernard), dir., *Maîtrises et chapelles...*, *op. cit.*, p. 65 ; ESCOFFIER (George), « Le répertoire de la cathédrale du Puy au XVIII^e^ siècle : entre provençalité et provincialité », in LESURE (François), dir., *La musique dans le midi de la France...*, *op. cit.*, p. 131.
764. MAILHOT (Bastien), *Les enfants de chœur...*, *op. cit.*, p. 80-81.
765. LESCAT (Philippe), « Le recrutement des maîtrises parisiennes aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », in DOMPNIER (Bernard), dir., *Maîtrises et chapelles...*, *op. cit.*, p. 99.
766. DOMPNIER (Bernard), « Les maîtrises capitulaires et l'apprentissage du métier de musicien », in BEDOUELLE (Guy-Thomas), BELIN (Christian) et REYFF (Simone de), dir., *La Tradition du savoir*, Fribourg, Academic Press, 2011, p. 132.

du total. Une majorité de l'échantillonnage de nos disciples d'Euterpe a donc grandi sous les voûtes d'une église et suivi les cours d'une psallette. Ce résultat confirme que les maîtrises constituent la première école de musique d'Ancien Régime[767]. De fait, ces structures éducatives sont de véritables pépinières de musiciens. Les compositeurs les plus fameux de notre période en sortent. La maîtrise de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix est la plus célèbre et réputée de la région à la fin du XVII[e] et au début du XVIII[e] siècle. Le maître de chapelle Guillaume Poitevin y élève, nous l'avons vu, les plus grands talents – Campra, Gilles, Cabassol, Estienne, Pelegrin, Blanchard et Belissen. Son efficacité pédagogique est telle que John Hajdu Heyer parle d'une véritable « école aixoise », dont les élèves charrient à travers toute la France l'héritage musical commun de leurs années de formation reçues à Saint-Sauveur[768]. Parmi les autres musiciens pontificaux et provençaux célèbres, citons également Jean-Joseph Mouret, ancien enfant de chœur à Notre-Dame des Doms d'Avignon, ou encore Charles Levens, entré à la psallette de la cathédrale de Marseille en 1700[769].

Concrètement, les enfants de chœur intègrent une maîtrise très jeune, le plus souvent entre six et huit ans, âges auxquels leur voix est la plus malléable[770]. C'est le cas à Saint-Trophime d'Arles, tandis que les quatre psallettes d'Avignon acceptent des candidats jusqu'à neuf ans[771]. Les chanoines peuvent parfois engager des garçons plus vieux, mais il s'agit de cas exceptionnels et isolés où les postulants possèdent déjà des notions musicales. Si l'Arlésien Joseph Dedieu entre à la maîtrise de Saint-Sauveur d'Aix à l'âge de onze ans en 1764, c'est uniquement parce qu'il se trouve sous la protection du prévôt de la cathédrale de Nîmes et qu'il a déjà été enfant de chœur à la métropole d'Avignon, ce qui lui permet de connaître assez la musique « pour chanter des récits[772] ». Le record est détenu par un adolescent avignonnais anonyme de 15 ans, lui aussi « instruit à la musique », qui intègre la psallette aixoise sept années avant Dedieu[773]. Les recrutements s'effectuent généralement au fil de l'eau, en fonction de la conjoncture, afin de pallier la vacance d'une place laissée libre par le départ ou le décès du dernier titulaire. L'attribution d'un poste d'enfant de chœur se fait à l'issue d'un examen d'entrée qui prend la forme d'une audition musicale afin de jauger les

767. MAILHOT (Bastien), *Les enfants de chœur...*, *op. cit.*, p. 235.
768. HEYER (John Hajdu), *The Lure and Legacy of Music at Versailles. Louis XIV and the Aix School*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 205.
769. MAILLARD (Jean-Christophe), « Existe-t-il une musique méridionale française... », art. cité, p. 174 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 442, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 13 novembre 1700. Sur Charles Levens, voir DEYRIS (Édith), *La vie et l'œuvre de Charles Levens, maître de chapelle à la cathédrale Saint-André de Bordeaux. Contribution à l'étude du milieu musical bordelais au XVIII[e] siècle*, Bordeaux, thèse de doctorat en musicologie, Université de Bordeaux III, 1990, 945 p.
770. La moyenne s'établit autour de sept ans, généralisable à l'ensemble de la France (MAILHOT [Bastien], *Les enfants de chœur...*, *op. cit.*, p. 237-238).
771. SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 64 ; GRAS (Aurélien), « Les musiciens d'église à Avignon... », art. cité, p. 277.
772. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 29 décembre 1770 et 12 janvier 1771.
773. *Idem*, 5 novembre 1757.

capacités vocales des candidats. Cette audition se déroule le plus couramment devant le maître de chapelle, qui opère un premier tri entre les postulants avant de présenter les plus talentueux aux chanoines, ultimes décisionnaires[774]. Le 26 novembre 1763, la collégiale Saint-Didier d'Avignon organise ainsi un concours qui rassemble une douzaine d'enfants de la ville repérés par le maître de musique Jean-Baptiste Pierrard. Chacun d'entre eux chante à tour de rôle devant le chapitre, qui sépare ceux qui ont « le plus d'harmonie et le meilleur gosier » pour finalement désigner le petit Daclos[775].

Une fois le garçonnet reçu à la maîtrise, un contrat d'engagement devant notaire officialise le recrutement, notamment dans les États enclavés de l'Église ; c'est le cas, par exemple, à Avignon, Carpentras et Vaison[776]. Parfois, à Marseille ou à Grasse, les parents déclarent leur consentement en signant directement sur le registre capitulaire et en s'engageant à un certain nombre d'obligations, comme la fourniture d'une première robe[777]. Les chanoines de la cathédrale d'Apt exigent même que les pères promettent de ramener leur fils à la psallette en cas d'absence ou de fuite[778] ! Une période probatoire débute ensuite pour le nouvel enfant de chœur. Elle dure deux ans à Aix et à Marseille, six mois à Grasse[779]. À la fin de cette tranche d'essai, le chapitre juge de l'évolution des progrès musicaux du petit choriste par un examen. Si ces derniers sont insuffisants, les chanoines se réservent le droit de congédier le garçonnet, comme à l'abbaye de Saint-Victor du port phocéen[780]. Dans le cas contraire, l'enfant demeure définitivement au sein de la maîtrise jusqu'à sa mue, ce qui représente généralement entre sept et dix années de service – six ou sept à Arles, dix exigées à Aix[781].

Un poste à la maîtrise représente un véritable enjeu pour les parents, qui y voient à juste titre l'assurance d'un enviable avenir professionnel pour leur progéniture, ainsi que la décharge d'une

774. Là encore, les églises de Provence et des États pontificaux transalpins ne se différencient pas des pratiques observées dans les autres chapitres de France (MAILHOT [Bastien], *Les enfants de chœur...*, *op. cit.*, p. 245-251).
775. AD Vaucluse, 10 G 9, registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Didier d'Avignon, 26 novembre 1763.
776. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 10/416, f° 884 v., engagements des enfants de chœur Portal et Place à la collégiale Saint-Pierre, 7 novembre 1746 ; archives notariales de Carpentras, 3 E 27/269, f° 178, engagement de Joseph Largaud à la cathédrale en qualité d'enfant de chœur, 24 juillet 1773 ; archives notariales de Vaison, 3 E 70/1513, f° 120 v., acte de réception de l'enfant de chœur Pierre Guigue à la cathédrale, 27 juillet 1722.
777. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 444, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 22 juin 1743 ; AD Alpes-Maritimes, G 272, délibérations capitulaires du chapitre cathédral de Grasse, 2 janvier 1703.
778. AD Vaucluse, 2 G 52, conclusions capitulaires du chapitre cathédral d'Apt, 12 juin 1741 et 3 août 1751.
779. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 495, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 13 août 1740 ; dépôt de Marseille, 6 G 444, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 8 juin 1754 ; AD Alpes-Maritimes, G 272, délibérations capitulaires du chapitre cathédral de Grasse, 13 juin 1701.
780. *Idem*, dépôt de Marseille, 1 H 703, délibérations capitulaires de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, 10 mai 1788.
781. SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 78 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 494, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 31 décembre 1720. Les fourchettes temporelles de service enfantin sont identiques ailleurs (MAILHOT [Bastien], *Les enfants de chœur...*, *op. cit.*, p. 280).

bouche à nourrir. Par conséquent, ils viennent parfois de loin pour présenter leur garçonnet au chapitre. Parmi les quatre aspirants à une place à la psallette d'Aix en novembre 1764, l'un d'entre eux arrive « spécialement d'Aubagne », village situé à une quarantaine de kilomètres de distance[782]. Les familles peuvent également faire jouer leur réseau dans l'espoir de peser dans la balance. Outre Joseph Dedieu, protégé comme nous l'avons vu par le prévôt nîmois, les consuls du hameau comtadin de Sablet se déplacent en personne afin de présenter un enfant au chapitre cathédral de Vaison en 1773[783]. D'autres enfants bénéficient de la présence d'un membre de leur famille déjà installé dans l'institution : Jean-Charles Desmazures est ainsi le fils de l'organiste de la cathédrale phocéenne lors de sa réception en 1720, alors que Gabriel Audiffren se voit proposer aux chanoines marseillais par son oncle Jean, le maître de musique, deux ans plus tôt[784]. Certains parents vont même jusqu'à mentir sur l'âge de leur rejeton pour faciliter son admission. Le chapitre de la cathédrale aixoise en effectue la douloureuse expérience en 1755 avec le jeune François Christophe Barraly, fils d'un joueur de hautbois et de basson de la compagnie des gardes marines de Toulon visiblement roublard :

« Barraly a la voix tres bonne, une cadence a souhait, mais nous n'en esperons rien. Il a eté reçû depuis plus d'un an, **il n'avait disait on que huit ans, savait lire et un peu de musique : aprés sa reception il s'est trouvé agé de dix ans ne connaissant ny lettre ny note**. Il est aujourd'huy dans sa douzieme année et n'est guere plus avancé, les leçons de musique qu'il scait comme un perroquet ne le rendent pas plus instruit. Il est hébeté au point qu'ayant dit qu'une double croche vaut un quart de tems, nous ne pumes jamais luy faire comprendre qu'il en falait quatre pour un temps. A juger de son progrés actuel pour l'avenir il doit avoir müé avant qu'il soit en etat de chanter : ainsy nous croyons pouvoir le métre avec justice au rang des sujets totallement inutiles[785]. »

Le fonctionnement des maîtrises provençales et pontificales ne se distingue guère de leurs homologues du reste du royaume de France. Il en est globalement identique. Les enfants de chœur sont le plus souvent logés, nourris et blanchis jusqu'à leur mue dans une maison appartenant au chapitre, logiquement proche de l'église. Ils partagent ce logis capitulaire avec les autres prêtres musiciens à Marseille, Aix et Arles[786]. Les chanoines optent plus rarement pour un système

782. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 14 novembre 1764.
783. AD Vaucluse, 6 G 140, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 12 juin 1773.
784. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 442 et 443, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 31 décembre 1718 et 13 avril 1720.
785. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 24 mai 1755 et 7 juillet 1756 (c'est nous qui surlignons). Après avoir achevé son service d'enfant de chœur, François Christophe Barraly est reçu en qualité de choriste à Saint-Sauveur, avant de se faire renvoyer avec un collègue en 1763 car ils « ne répondent pas à l'idée que le chapitre avait eu en les engageant, ce qui fait augurer qu'ils ne prendront jamais l'esprit ecclésiastique » (*idem*, 25 juin 1763).
786. LOUPÈS (Philippe), « Les psallettes aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles... », art. cité, p. 35.

combinant internat et externat : la moitié des garçonnets habite la maison commune – ils sont alors dits « internes » –, l'autre moitié continue de loger chez leurs parents en parallèle de leur formation et de leur service à l'église – les « externes ». Peu courante, cette solution se rencontre uniquement dans les cathédrales d'Arles et de Vaison pour notre zone géographique[787]. À l'échelle française, plusieurs chapitres adoptent la méthode exclusive de l'externat par souci de réduire les coûts, comme ceux de Valence, d'Aurillac ou d'Ennezat – en Auvergne[788].

Destinés à devenir de bons catholiques et de bons musiciens pour servir l'église et chanter au chœur la gloire de Dieu, les enfants suivent deux types d'apprentissage au cours de leurs longues années à la maîtrise. Le premier est, bien entendu, d'ordre musical. Le maître de musique leur inculque petit à petit le solfège, les différentes techniques de chant – plain-chant, faux-bourdon – et les subtils principes de la composition. Une fois les rudiments assimilés, les garçonnets découvrent souvent le jeu d'un instrument, soit toujours par le maître – à Notre-Dame de Nazareth de Vaison, les clauses d'engagement de ce dernier recouvrent explicitement « d'apprendre aux enfants à jouer des instruments[789] » –, soit par un musicien de l'église. L'organiste arlésien Jean-Baptiste Vallière doit ainsi enseigner l'art de toucher le clavier à deux petits chanteurs lors de son recrutement à Saint-Trophime en 1747[790]. Le savoir instrumental se transmet idéalement de génération en génération par une structure pyramidale – les musiciens confirmés forment les enfants novices, qui une fois adultes enseignent à leur tour –, système institutionnalisé à Saint-Sauveur d'Aix et qu'on observe aussi en dehors de la Provence – à la cathédrale de Tulle, par exemple[791]. Les jeunes garçons les plus doués peuvent parfois obtenir l'honneur de faire chanter une de leurs propres compositions à un office par le corps de musique de l'église. À neuf années d'intervalle, les premiers enfants de chœur Nicolas Merdelle et Jacques reçoivent chacun une gratification à La Major de Marseille, le premier pour avoir fait exécuter un motet de son cru, le second pour une messe composée à l'occasion de la fête des Saints-Innocents[792]. À côté de l'apprentissage musical, le maître de chapelle enseigne aux garçonnets les pratiques liturgiques afin qu'ils servent au mieux l'autel au cours des cérémonies des offices – en tant qu'acolytes, thuriféraires, céroféraires, porte-bénitier, etc[793]. Il assure également un enseignement religieux primordial auprès des petits choristes.

787. AD Vaucluse, 6 G 140, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 18 mai 1768 ; SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 62-63.
788. LOUPÈS (Philippe), « Les psallettes aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles... », art. cité, p. 35 ; MAILHOT (Bastien), *Les enfants de chœur...*, *op. cit.*, p. 102-104.
789. AD Vaucluse, 6 G 137, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 5 février 1735.
790. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 4 G 87, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 24 janvier 1747.
791. BOUTIER (Jean), « Les musiciens d'Église en Bas-Limousin aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », in *Bulletin de la Société des Lettres, Sciences et Arts de la Corrèze*, n°86, 1983, p. 60.
792. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 442 et 443, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 29 décembre 1717 et 31 décembre 1726.
793. MAILHOT (Bastien), *Les enfants de chœur...*, *op. cit.*, p. 439-446.

Plus que de simples exercices de piété – prières quotidiennes, confessions, etc. – cette éducation vise par des leçons de catéchisme à préparer les enfants à l'état ecclésiastique auquel la maîtrise les prédestine naturellement. Enfin, la formation des garçonnets se complète d'une instruction plus générale assurée spécifiquement par un maître de grammaire. Ce dernier leur apprend à lire, à écrire et à compter, comme dans les petites écoles auxquelles les enfants de chœur ne peuvent, de fait, pas aller. La priorité est donnée à l'étude du latin, avec parfois du grec comme à Arles[794]. Des journées bien remplies, en somme.

À sa sortie de la psallette au terme de sa formation, le ci-devant enfant de chœur est donc normalement nanti d'un petit bagage intellectuel et musical lorsqu'il mue, bagage très précieux pour l'avenir. Il reçoit en outre généralement un habit neuf et une gratification en argent « afin de l'aider à apprendre un métier » en récompense de son long et bon service[795]. Si certains jeunes adultes quittent définitivement l'Église pour se placer en apprentissage auprès de quelque artisan, d'autres restent dans le giron de l'institution qui les a élevé en devenant prêtres ou en accédant à des offices subalternes du bas-chœur tels que diacre ou acolyte. Les enfants de la cathédrale de Vence deviennent ainsi parfois sonneurs de cloches une fois leur temps accompli[796]. D'autres enfin font fructifier leur éducation musicale et la prolongent en la muant en profession ; ils deviennent musiciens de métier. Ce débouché naturel est encouragé par un véritable *cursus honorum* en certains lieux. Dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, un enfant de chœur de la cathédrale de Vaison passe souvent par la fonction de sous-sacristain en sortant de la maîtrise, avant d'obtenir une place de choriste[797]. De même, à Saint-Sauveur d'Aix, le parcours-type d'un musicien passe d'abord par la psallette, puis par un poste de serviteur gagiste à la table commune à l'issue de dix années de service en qualité de petit chanteur ; il troque alors la robe rouge contre la robe noire. Ordonné prêtre, il voit finalement sa carrière couronnée par un bénéfice accordé à l'ancienneté[798]. Ce genre de parcours musical qui tend à enraciner les garçonnets à vie au sein de leur église de formation se rencontre aussi à la cathédrale du Puy-en-Velay[799].

794. SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 72. Sur les détails des différents enseignements prodigués aux enfants de chœur, voir MAILHOT (Bastien), *Les enfants de chœur...*, *op. cit.*, p. 172-230.
795. Bibl. Ing., ms. 1439, livre des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 28 mai 1715.
796. AD Alpes-Maritimes, 1 G 37, délibérations du chapitre cathédral de Vence, 13 septembre 1719 et 9 septembre 1721.
797. AD Vaucluse, 6 G 140, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 6 juin 1773.
798. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 494 et 495, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 9 janvier 1723, 4 mars 1731, 4 novembre 1739 et 20 février 1749.
799. DOMPNIER (Bernard), « Être musicien à la cathédrale du Puy-en-Velay au XVIII[e] siècle », in DOMPNIER (Bernard), dir., *Les bas chœurs d'Auvergne et du Velay...*, *op. cit.*, p. 294.

L'opportunité hospitalière marseillaise

Les enfants de chœur ne se rencontrent pas que dans les églises. Il en existe également dans une autre structure spécialisée : l'hôpital général de la Charité de Marseille. Fondée en 1640 sous la houlette occulte de la Compagnie du Saint-Sacrement, cette institution constitue au XVII[e] siècle le pivot central phocéen de la fameuse politique du grand renfermement menée à l'échelle nationale par le pouvoir central[800]. Les hôpitaux généraux visent en effet à éradiquer la mendicité en y isolant les pauvres et en les forçant au travail afin de leur apprendre à « vivre dans la dignité[801] ». Il ne s'agit donc en aucun cas de bâtiments à vocation curative et thérapeutique, fonction occupée par l'Hôtel-Dieu[802]. Dès le début du XVIII[e] siècle, cependant, l'hôpital général tend à se transformer en hospice où se côtoient vieillards et enfants[803]. « Mi-hospice, mi-maison de force où le nerf de bœuf [fait] régner l'harmonie », la Charité de Marseille accueille au siècle des Lumières les mendiants, les pauvres volontaires, les orphelins à partir de l'âge de sept ans et les enfants légitimes indigents[804].

Fidèle à sa vocation de formation morale et religieuse par le travail, l'hôpital fait apprendre à ses pensionnaires la cordonnerie ainsi que le tissage. En outre, ses recteurs engagent des précepteurs afin d'apprendre la lecture, l'écriture et l'arithmétique aux orphelins. Ils y font preuve d'une vigilance particulière, car « c'est de ces écoles d'où dépend presque toujours la fortune et l'avancement de ces enfants ; ainsi on doit y faire attention[805] ». Dans la même optique d'assurer un avenir enviable à leurs petits pensionnaires, les directeurs s'en remettent aux précepteurs pour « faire choix des enfants qu'ils croiront propres pour la navigation », lesquels reçoivent des cours d'hydrographie par un ingénieur de la ville[806]. Surtout, ceux des garçonnets qui ont « les meilleures voix » deviennent enfants de chœur sur le modèle des maîtrises ecclésiastiques ; ils sont habillés

800. VOVELLE (Michel), « Le grand renfermement en Provence », in *Provence historique*, tome XXXII, n°129, 1982, p. 274-275.
801. GEREMEK (Bronisław), *La potence ou la pitié. L'Europe et les pauvres du Moyen Âge à nos jours*, traduit par Joanna Arnold-Moricet, Paris, Gallimard, 1987 ; rééd. 2007, p. 280-290. Sur le grand renfermement des pauvres, thème abondamment étudié dans l'historiographie, voir aussi FOUCAULT (Michel), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1964 ; rééd. 1972, 583 p. ; GUTTON (Jean-Pierre), *La société et les pauvres. L'exemple de la généralité de Lyon (1534-1789)*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, 504 p.
802. Sur l'Hôtel-Dieu de Marseille, voir AZIZA (Judith), *Soigner et être soigné sous l'Ancien Régime. L'Hôtel-Dieu de Marseille aux XVII[e] et XVIII[e] siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, 390 p.
803. DINET-LECOMTE (Marie-Claude), « La place des personnes âgées dans les hôpitaux à la fin du XVIII[e] siècle », in MAREC (Yannick) et RÉGUER (Daniel), dir., *De l'hospice au domicile collectif. La vieillesse et ses prises en charge de la fin du XVIII[e] siècle à nos jours*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 230.
804. EMMANUELLI (François-Xavier), *Vivre à Marseille sous l'Ancien Régime*, Paris, Perrin, 1999, p. 208. Avant sept ans, les orphelins abandonnés sont pris en charge par l'hôpital de la Miséricorde, puis par les hôpitaux des orphelins (VOVELLE [Michel], « Le grand renfermement en Provence », art. cité, p. 275).
805. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 7 HD E 64, statuts et règlements de l'hôpital général de la Charité de Marseille, p. 163, chapitre XX, article 1, juin 1741.
806. *Idem*, article 2.

d'une soutane rouge avec un bonnet carré et une calotte de même couleur, auxquels s'ajoute un rochet pour les processions et les cérémonies à l'église de l'hôpital[807]. Néanmoins, contrairement à leurs homologues des psallettes, les enfants de la Charité n'endossent aucune fonction liturgique à la sacristie « afin qu'ils ne soient pas distraits » dans leur apprentissage de la musique[808].

Cet apprentissage musical est dispensé par un maître engagé spécifiquement par l'hôpital. Les statuts de la Charité prévoient que ce personnage assure deux leçons quotidiennes auprès des enfants : une première de plain-chant le matin après la prière, une seconde générale de musique l'après-midi à quatre heures. Le reste du jour est consacré à l'étude ou à copier de la musique « afin qu'ils ne soient pas oisifs » – l'oisiveté étant, bien entendu, mère de tous les vices[809]. Les conventions passées avec les divers maîtres révèlent cependant des variations pédagogiques selon les spécialités des musiciens recrutés. Reçu le 13 décembre 1716, André Isnard enseigne aux petits pensionnaires à jouer du serpent, de la basse de violon, de la viole et du violon « suivant les dispositions de chacun » en sus des cours de plain-chant et de solfège[810]. Un quart de siècle plus tard, Jean Aubran, musicien du Concert phocéen dont les recteurs ont reçu « de bonnes relations », dispense une leçon de musique et une autre d'instrument à la Charité de trois à cinq heures de l'après-midi. Si le violon est toujours enseigné, le violoncelle remplace désormais la viole, suivant par là l'évolution instrumentale de la période[811]. Outre le maître, l'hôpital engage également des professeurs particuliers pour certains instruments, notamment le serpent, indispensable dans la musique religieuse en tant que basse continue – l'église de la Charité ne comporte pas d'orgue. Joseph Degots est ainsi reçu en qualité de maître de serpent le 17 août 1752[812]. Les classes des maîtres se révèlent relativement chargées comparées aux psallettes : 16 à 18 enfants y assistent à la fois. Une attention particulière est portée à l'exercice des petits pensionnaires « sur les instruments », clause inscrite dans la plupart des contrats de recrutement des maîtres de musique[813]. Même lorsque les directeurs suppriment la musique de l'hôpital entre 1738 et 1741 – probablement pour des raisons financières –, ils laissent subsister le professeur de serpent qui se voit alors chargé d'assurer la leçon de plain-chant en plus[814]. Dans l'esprit des administrateurs de la Charité, la

807. *Idem*, article 3 et addition.
808. *Idem*, p. 302, chapitre 35, délibération du bureau de l'hôpital du 29 mars 1728.
809. *Idem*, p. 299, articles 1 à 3.
810. *Idem*, p. 301, délibération du bureau de l'hôpital du 13 décembre 1716.
811. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 7 HD B 17, livre d'enregistrement des pièces originales de la Charité de Marseille, p. 4-5, convention avec Jean Aubran, maître de musique, 1er juillet 1741. Voir aussi l'annexe n°8.
812. *Idem*, 7 HD E 64, statuts et règlements de l'hôpital général de la Charité de Marseille, p. 305, chapitre 35, délibération du bureau de l'hôpital du 17 août 1752.
813. *Idem,* 7 HD B 17, livre d'enregistrement des pièces originales de la Charité de Marseille, p. 40, convention avec Jacques Joseph Audibert, maître de musique, article 3, 20 mai 1743.
814. *Idem*, 7 HD E 64, statuts et règlements de l'hôpital général de la Charité de Marseille, p. 302-303, chapitre 35, délibérations du bureau de l'hôpital du 25 novembre 1738 et du 15 juin 1741.

musique sert clairement à « donner un état avantageux aux enfants de chœur[815] ». De fait, plusieurs petits pensionnaires tirent professionnellement leur épingle du jeu grâce à leur formation musicale à l'issue de cette dernière. L'« enfant de la maison » Louis Fabre devient ainsi le maître de plain-chant de l'institution en 1751, tandis que les « enfants de cet hôpital » Alexis Duché et Bernard sont nommés conjointement maîtres de serpent trois ans plus tard à la suite du départ de Joseph Degots[816]. Sorti de la Charité en 1773 à l'âge de dix-sept ans, Jean-Jacques Fils intègre directement la cathédrale d'Aix en qualité de joueur de serpent grâce aux bonnes relations que donnent aux chanoines les aumôniers et le maître de musique de l'hôpital à son sujet. Il y effectue une brillante carrière, loué par le chapitre qui souligne son « zèle », sa « plus grande exactitude » et sa « conduite exemplaire ». Il finit par obtenir une bénéficiature par intérim en 1786[817].

La Charité tire aussi un grand bénéfice des enfants de chœur qu'elle entretient. Ceux-ci sont principalement employés à chanter dans l'église de l'hôpital pour la grand-messe et les vêpres de toutes les fêtes solennelles du calendrier liturgique. Ils servent également aux processions, dont la plus importante est celle de Saint-Lazare le 17 décembre[818]. Ils vont en outre chanter annuellement un motet au domicile des directeurs et au bureau de l'hôpital à l'occasion du jour de la Sainte-Cécile jusqu'en 1738[819]. Surtout, les garçonnets constituent la vitrine de la Charité à l'extérieur de l'institution. Ils se rendent par exemple à des enterrements, qu'ils solennisent par l'exécution d'un *De Profundis* en faux-bourdon. Certaines compagnies ecclésiastiques de la ville font appel à leur service, à l'image des Dominicains qui en emploient deux dans leur église les dimanches et fêtes à partir de 1767. La formation instrumentale des enfants permet même aux meilleurs d'entre eux de se produire au sein de l'orchestre de l'académie de musique lors de concerts spirituels[820]. Tout cela permet d'attirer un public mélomane à l'hôpital, susceptible de financer les activités de l'établissement ou d'embaucher ponctuellement les petits musiciens. Une belle musique encourage les dons à la quête à la fin de la messe. La Charité profite ainsi économiquement des retombées du talent de ses enfants de chœur. Tout le monde en sort gagnant.

---

815. *Idem*, 7 HD B 17, livre d'enregistrement des pièces originales de la Charité de Marseille, p. 4, convention avec Jean Aubran, maître de musique, 1er juillet 1741.
816. *Idem*, 7 HD E 64, statuts et règlements de l'hôpital général de la Charité de Marseille, p. 305, chapitre 35, délibérations du bureau de l'hôpital du 26 août 1751 et du 20 juin 1754. Bernard reste définitivement en charge alors que Duché demande son congé quelques temps plus tard.
817. *Idem*, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496 et 497, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 10 mars 1773, 3 novembre 1781 et 12 novembre 1786.
818. *Idem*, dépôt de Marseille, 7 HD B 17, livre d'enregistrement des pièces originales de la Charité de Marseille, p. 4-5, convention avec Jean Aubran, maître de musique, 1er juillet 1741. Voir aussi l'annexe n°8 pour le détail des fêtes liturgiques en question.
819. *Idem*, 7 HD E 64, statuts et règlements de l'hôpital général de la Charité de Marseille, p. 303, chapitre 35, délibération du bureau de l'hôpital du 30 mars 1738.
820. *Idem*, p. 164, chapitre XX, addition du 4 novembre 1767 (Dominicains) ; p. 301 et 306, chapitre 35, délibérations du bureau de l'hôpital du 13 décembre 1716 (enterrements) et du 20 novembre 1766 (Concert).

Indubitablement inspirée du modèle des psallettes, la maîtrise de la Charité marseillaise représente une curiosité dans le paysage hospitalier français d'Ancien Régime. Elle n'apparaît cependant pas entièrement isolée au sein de ce dernier. L'hôpital Saint-Jacques-des-Pèlerins de Paris, par exemple, engage des enfants de chœur dès le milieu du XVI[e] siècle. De la même manière, celui d'Aubrac, dans le diocèse de Rodez, fait instruire des garçonnets par un maître de musique d'une façon similaire à son homologue phocéen – les leçons y sont cependant limitées au chant et au solfège[821]. Il est également possible que la structure musicale de la Charité puise une partie de ses sources du côté des *ospedali* vénitiens, dont la célébrité des chœurs féminins dépasse largement les frontières de la République au XVIII[e] siècle[822]. Les liens entre Marseille et l'Italie plaide en faveur de cette hypothèse. Tout comme l'hôpital phocéen, les quatre *ospedali* que compte la Sérénissime développent une activité musicale dans un but à la fois charitable – sortir les orphelins de la misère par le travail –, liturgique – chanter la louange divine – et économique – favoriser l'institution en attirant de potentiels mécènes mélomanes. Bien entendu, la principale différence réside dans le sexe des petits pensionnaires ; tandis que les enfants sont des garçons à Marseille, les élèves des *ospedali* sont exclusivement des filles pour pallier les inévitables altérations de la voix masculine au moment de la puberté[823]. L'efficacité de la formation hospitalière vénitienne s'avère telle qu'un opuscule anonyme paru en 1778, *L'hôpital musicien*, préconise de transposer ce modèle en France afin d'offrir aux enfants recueillis dans les établissements parisiens un enseignement musical de qualité – alors qu'il existe déjà, paradoxalement, à Marseille[824].

L'école musicale de la troupe

Même s'il s'agit des principales, les maîtrises ecclésiastiques et hospitalières ne constituent pas les seules structures spécialisées qui proposent un apprentissage de la musique au siècle des Lumières. La dernière d'entre elles est tout simplement l'armée. En Anjou, le jeune Nicolas Firmin Corbeau s'installe en qualité de maître de musique et de danse à La Flèche en 1775 grâce à un bagage acquis au régiment d'infanterie d'Orléans[825]. L'armée dispense effectivement une formation interne à ses musiciens afin de les rendre aptes à exécuter les batteries et les sonneries

821. PICONE (Philippe), « "*Mens sancta in corpore sancto*" : la musique dans les hôpitaux Saint-Jacques aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. Contribution à l'histoire des fondations hospitalières d'Ancien Régime en France à l'époque baroque », in *Compostelle. Cahiers du centre d'étude, de recherche et d'histoire compostellanes*, n°19, 2016, p. 86-88.
822. GIRON-PANEL (Caroline), « Enfants prodiges, génies en devenir : former les enfants à la musique dans les *ospedali* de Venise (XVII[e]-XVIII[e] siècle) », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 123-2, 2011, p. 350-355.
823. GIRON-PANEL (Caroline), *Musique et musiciennes à Venise. Histoire sociale des* ospedali, Rome, École française de Rome, 2015, p. 220-224.
824. *Idem*, p. 621-627.
825. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 753-756.

réglementaires. En théorie, l'ordonnance royale du 1er janvier 1766 place l'instruction des tambours sous la direction du tambour-major de leur régiment. Celle du 1er juillet 1788 proclame l'obligation d'ouverture d'une école gratuite régimentaire au sein de chaque caserne ; des cours de musique y sont professés, mais aussi des leçons de lecture, d'écriture et d'arithmétique[826]. Au niveau national, deux écoles royales de trompettes instruisent des élèves à Paris et à Strasbourg. La première, fondée en 1731 à l'initiative de Louis XV, forme les trompettes et les timbaliers des troupes de Sa Majesté Très Chrétienne. Inaugurée en 1774, la seconde accueille une quarantaine d'étudiants qui y apprennent, outre à sonner de la trompette, le jeu d'un second instrument à vent au choix : clarinette, cor ou basson[827]. L'apprentissage des tambours et des trompettes au sein du régiment ne requiert pas une instruction très poussée. Il se fonde essentiellement sur la mémorisation et ne nécessite donc pas le déchiffrement de partitions. Le percussionniste assimile les rythmes – évidemment primordiaux –, alors que le trompettiste s'exerce sur les seules harmoniques de son instrument[828].

L'école musicale de la troupe s'avère difficile à documenter avec précision pour la Provence et les États enclavés de l'Église. Elle n'apparaît guère visible dans nos sources qu'au moment de la Révolution. Lorsqu'un jeune homme devient tambour dans un régiment, il est formé à la musique par un instructeur. L'établissement d'une garde nationale à Aix en donne un bon exemple. Le 18 mars 1791, le conseil municipal de la capitale provençale délibère sur la proposition du maire Émeric-David d'établir une école pour apprendre à battre la caisse. La déclaration de l'édile à ce sujet est éloquente sur les raisons de cette fondation :

« Messieurs, j'ai l'honneur de vous proposer de former un établissement utile et devenu nécessaire pour l'établissement d'une Garde Nationale. C'est une école pour former les élèves à battre la caisse ; le nombre de ceux qui font le service n'est pas suffisant, et il est infiniment coûteux. Ceux-ci se prévalent même de l'impuissance où on se trouverait pour les remplacer en cas de mécontentement. Il est donc important de la faire cesser en faisant naître l'émulation et établir ensuite un concours parmi les élèves. Le service se fera mieux et il sera surtout moins coûteux, il en résultera que nous aurons une compagnie de tambours qui, dans une occasion de fête ou de parade, donnera plus de lustre à la Garde nationale[829]. »

Outre le rehaussement de prestige conféré à la garde nationale par la formation de bons musiciens, l'établissement de l'école se fonde sur une volonté de réduction des coûts et pour faire

826. PARDOEN (Marie-Hélène), *Du sabre à la baguette. Les musiques militaires pendant la Révolution française*, Clermont-Ferrand, thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Jean-Louis Jam, Université Blaise-Pascal, 2007, p. 228.
827. *Idem*, p. 229-231.
828. *Idem*, p. 109.
829. AM Aix-en-Provence, LL 74, f° 178 v., délibération du conseil municipal du 18 mars 1791 (cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 482).

cesser un chantage des tambours en poste. La responsabilité de l'apprentissage est confiée au tambour-major de la garde nationale, qui reçoit la charge de vingt à vingt-quatre élèves[830]. La formation des aspirants tambours représente un réel enjeu professionnel pour les professeurs ; dès le lendemain de la décision du conseil, le premier tambour de la garde, Sauveur Blanc, adresse une pétition courroucée au maire afin de se plaindre de ne pas avoir été choisi pour diriger l'école. Il y précise qu'il a lui-même déjà formé quatre élèves au cours de sa carrière d'une décennie au service de la ville[831]. Blanc n'obtient finalement pas gain de cause : deux ans plus tard, c'est toujours le tambour-major, un certain Boyeldieu, qui supervise l'école[832].

Les leçons de musique militaire existent vraisemblablement dans d'autres lieux. À Grasse, lorsque les travailleurs Pierre Dupui et Thomas Constans, tous deux âgés de 16 ans, s'engagent à l'armée pour défendre la patrie en danger en « s'offrant comme tambour » en août 1792, ils reçoivent probablement une formation de céleustique, même accélérée[833]. Dans le ci-devant Comtat Venaissin, la municipalité de l'Isle emploie deux instructeurs, Sébastien Auzet et Jean-Baptiste Bouscarle, pour instruire les « élèves tambours » de la garde nationale à la même époque[834].

Que ce soit par la famille, un maître ou une structure musicale spécialisée, un aspirant musicien dispose de toute une palette de choix pour muer son talent en profession au XVIII^{e} siècle. Tous ne débouchent cependant pas sur des destins musicaux identiques. L'apprentissage familial conduit tout naturellement à marcher dans les pas de ses parents, tandis que suivre les leçons d'un maître pousse à se spécialiser dans la même branche que lui. Du côté des maîtrises, grandir sur les bancs de la psallette incite à faire carrière à l'église. Quant à l'école de la troupe, elle forme essentiellement à un cadre musical militaire, même si une reconversion dans le civil est tout à fait envisageable une fois le service achevé. Ci-devant cavalier de la maréchaussée, Joseph Marsan devient ainsi trompette de la municipalité de Carpentras en 1766[835].

Est-il possible d'apprendre la musique de manière autodidacte en dehors de ces cadres ? Sûrement, mais il est impossible de répondre à cette question ; nous n'avons pas croisé d'indices sur ce cas de figure dans notre base de données. Une fois sa formation musicale achevée et son savoir-faire acquis, le nouveau musicien doit encore se charger d'obtenir son matériel, c'est-à-dire un instrument de musique.

---

830. *Ibidem*.
831. Nous avons déjà analysé cette plainte dans le chapitre 2. Voir l'annexe n°7.
832. AM Aix-en-Provence, LL 79, f° 92, délibération du conseil municipal du 29 août 1793 (cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 484).
833. AD Alpes-Maritimes, L 681, registre des volontaires levés à Grasse à la date du 24 août 1792, n°56 et 119. La céleustique est la transmission des ordres par des signaux sonores sur le champ de bataille. Nous y reviendrons au cours du chapitre 5.
834. AM Isle-sur-la-Sorgue, fonds Joannis, volume 38, pièce II, comptes du trésorier de la ville, p. 158, 6 décembre 1792.
835. AM Carpentras, BB 261, f° 368, délibération municipale du 2 mars 1766.

II. Acquérir un instrument

En tant qu'outil de travail, l'instrument de musique revêt une importance fondamentale pour le musicien. Il lui permet d'exercer correctement son métier tout en fondant une grande partie de son identité sociale[836]. L'acquisition d'un instrument passe par un cycle précis. Il faut d'abord le faire fabriquer, puis l'acheter. Après quoi, il convient de soigneusement l'entretenir afin qu'il dure longtemps et sonne efficacement. C'est ce cycle que nous allons à présent étudier, avant de scruter les différents instruments choisis par les musiciens provençaux et pontificaux au siècle des Lumières.

1. Fabriquer, acheter et entretenir

Avant de pouvoir jouer d'un instrument, encore faut-il se le procurer. Un certain nombre de musiciens n'ont pas à se préoccuper de cette problématique. Les chantres et les chanteurs, en premier lieu, ne nécessitent évidemment aucun matériel sophistiqué ; leurs cordes vocales leur suffisent. Pour les autres, les employeurs se chargent parfois de leur prêter l'outil de travail adéquat. Dans les églises, l'orgue est normalement déjà sur place – à moins d'être portatif, il ne se déplace pas. Les chanoines achètent en outre fréquemment des instruments, qui servent beaucoup à former les enfants de chœur. Le chapitre de Grasse acquiert ainsi en 1700 une basse de viole et deux violons afin de servir à apprendre la symphonie à des garçonnets « pour la gloire de Dieu », alors que l'inventaire des meubles de la maîtrise de son homologue d'Apt contient six violes quinze ans plus tard[837]. Les chanoines entretiennent en effet couramment un parc instrumental à l'usage de leurs musiciens, réserve dont le maître de chapelle possède la charge et la responsabilité. À Aix, le chapitre de Saint-Sauveur délibère d'ordonner au maître de ne plus prêter « aucun instrument à qui que ce soit » après qu'une basse de viole ait été si maltraitée qu'elle en est devenue inutilisable en 1772[838]. Le département de musique de l'hôpital général de la Charité comporte, quant à lui, une salle des instruments pour les enfants de chœur[839]. Toujours dans le port phocéen, les chanoines de

836. Voir *supra*, chapitre 1.
837. AD Alpes-Maritimes, G 272, délibérations capitulaires du chapitre cathédral de Grasse, 27 septembre 1700 ; AD Vaucluse, 2 G 89, inventaire de la maîtrise du chapitre cathédral d'Apt, f° 12 v., 4 juin 1715.
838. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 25 juillet 1772.
839. *Idem*, dépôt de Marseille, 7 HD E 64, statuts et règlements de l'hôpital général de la Charité de Marseille, p. 301, chapitre 35, délibération du bureau de l'hôpital du 13 décembre 1716, clause n°6.

la cathédrale font acheter tout au long du siècle deux basses de viole, deux serpents, un violoncelle, un basson, un clavecin afin de former les garçonnets à l'orgue et une basse de violon[840].

Les municipalités fournissent aussi la plupart du temps les instruments des musiciens à leur service. Les trompettes sont systématiquement la propriété de la communauté qui en fait l'acquisition, comme à Toulon ou à Arles[841]. La municipalité peut ensuite les louer à leurs crieurs publics, à l'image de celle de Digne, qui baille une trompette ornée d'un ruban de soie à Christol Paulon en 1701[842]. Ces fournitures concernent également les percussionnistes. En plus d'acheter une trompette pour le crieur, les édiles de l'Isle mettent à la disposition de chacun de leurs quatre tambours une caisse neuve et deux baguettes[843]. À Aix, les caisses de la compagnie des tambours de la garde nationale appartiennent à la commune, qui les prête aux percussionnistes, à charge pour eux de les « entretenir à leurs dépens[844] ». Parfois, si la municipalité n'achète pas directement les instruments à ses musiciens, elle peut allouer une somme à ces derniers afin qu'ils s'en chargent eux-mêmes. Les huit tambours de la garde de police de Marseille reçoivent ainsi annuellement 50 livres par individu en sus de leur solde pour qu'ils entretiennent leur caisse et fournissent leurs baguettes[845]. Le prêt d'instruments se pratique aussi à l'armée ; l'état-major du régiment fait fournir les caisses des tambours et octroie des « deniers de baguettes » aux percussionnistes, prime servant à l'entretien et aux achats de nouvelles peaux et de baguettes[846]. À l'instar des églises, les académies de musique veillent à disposer d'un parc instrumental permanent à l'usage de leurs membres amateurs et des gagistes professionnels. Mentionné dans les statuts du Concert phocéen, cet *instrumentarium* englobe par exemple un clavecin à l'académie aixoise[847].

Tous les musiciens ne se font pas prêter des instruments par leur employeur. La grande majorité d'entre eux possèdent leur outil de travail en propre, à l'image du maître de chapelle Joseph Marius Durand, qui prête ponctuellement son serpent à la psallette de la cathédrale d'Aix au

840. *Idem*, 6 G 442 à 445, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 9 décembre 1705, 7 août 1717, 10 novembre 1728, 5 janvier 1729, 21 février et 11 avril 1733, 16 juin 1736 et 28 janvier 1758.
841. AM Toulon, BB 13, diverses pièces relatives aux employés communaux, achats de redingotes et de trompettes, 1755-1780 ; AM Arles, CC 779, pièces justificatives du compte du trésorier de la ville, mandat extraordinaire n°26, 27 juillet 1751.
842. AM Digne-les-Bains, CC 175, comptes du trésorier de la ville, année 1701, déchargement, article 65, 2 octobre 1701.
843. AM Isle-sur-la-Sorgue, BB 34, délibération du conseil de la ville du 14 décembre 1763 (tambours) ; CC 65, comptes du trésorier de la ville, 1777-1778 (trompette).
844. AM Aix-en-Provence, LL 82, f° 7 v., délibération municipale du 29 thermidor an III (16 août 1795), cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 486.
845. AM Marseille, EE 64, état de la dépense pour l'entretien du service de la police de la ville, 25 mai 1787.
846. PARDOEN (Marie-Hélène), *Du sabre à la baguette...*, *op. cit.*, p. 202.
847. AM Marseille, GG 189, *Réglemens de l'Académie de musique de Marseille*, Marseille, imprimé chez Sibié, 1786, article XXV ; BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 10 mars 1757.

milieu du siècle[848]. Les musiciens et leurs employeurs se tournent souvent vers des fabricants spécialisés afin d'acquérir leur instrument. Les régiments des armées se fournissent ainsi chez plusieurs types d'artisans pour les instruments de leurs phalanges musicales. Les boissetiers se chargent de façonner les caisses en bois des tambours. Les chaudronniers forgent les instruments en cuivre, les timbales et les caisses en métal des tambours. Les luthiers, enfin, s'occupent de tous les instruments à vent – flûtes, fifres, hautbois, clarinettes, bassons et serpents[849]. Du côté des musiciens, le violoniste Jean-Pierre Borel – celui brocardé par Pelegrin – achète par exemple ses outils de travail chez le maître luthier Jean-Baptiste Pacquet et chez les frères Laprévôté à Marseille, qu'il compte d'ailleurs parmi ses créanciers en 1787[850]. L'étude de la production des soixante-cinq constructeurs d'instruments différents recensés en Provence et dans les États pontificaux transalpins permet de sonder les besoins matériels musicaux des disciples d'Euterpe de la région au XVIII^{e} siècle.

848. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 25 septembre 1756.
849. PARDOEN (Marie-Hélène), *Du sabre à la baguette...*, *op. cit.*, p. 116.
850. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, archives notariales de Marseille, 380 E/287, f° 1 292 v., quittance d'André Beaussier en faveur des créanciers du musicien Jean Borel, 10 octobre 1787.

Instrument de musique fabriqué (par ordre de fréquence)	Nombre de constructeurs en proposant recensés
Orgue	21
Corde de violon	18
Violon	6
Galoubet	5
Instruments à cordes non précisés	4
Clavecin	3
Basse de violon	2
Piano-forte	2
Guitare	2
Corde à instruments	1
Basse de viole	1
Violoncelle	1
Épinette	1
Tambourin	1
Mandoline	1
Arpi-guitare	1
Instruments de musique à la nature non précisée	1

Tableau 11: Spécialisation des constructeurs d'instruments par type de production

Un certain nombre de fabricants de notre corpus construisent plusieurs types d'instruments de musique dans leurs ateliers. Joseph Avy se qualifie ainsi tantôt de « faiseur de violons », tantôt de « faiseur de basse de viole », parfois de « faiseur de basse de violon » dans les registres paroissiaux arlésiens des années 1740[851]. De même, à la fin du siècle, le Napolitain Janvier Damico détient deux magasins à Marseille ; le premier est une lutherie, le second propose uniquement des cordes de violon[852]. Cette diversité de production explique que le résultat de l'addition des fabricants du tableau excède légèrement soixante-cinq. Nous ne connaissons pas la nature exacte des instruments réalisés par cinq faiseurs, dont quatre luthiers[853].

Avec vingt-et-un facteurs recensés, l'orgue représente l'instrument le plus fréquent dans les spécialités des artisans musicaux de la région. Il ne s'agit pas vraiment d'une surprise. Les facteurs d'orgue apparaissent en effet les plus facilement au sein de notre documentation, que ce soit dans

851. AM Arles, GG 208, registre paroissial de la paroisse Saint-Laurent, baptême de François Avy, 23 août 1739 ; année 1741, f° 12, baptême de Guillaume Avy, 24 septembre 1741 ; baptême de Marthe Avy, 12 juillet 1744.
852. AM Marseille, EE 64, recensement des magasins et boutiques de la ville, second cahier, rue Bourgoigne et port, octobre 1786.
853. Pour rappel, le luthier se spécialise dans la fabrication des instruments à cordes frottées et pincées.

les registres capitulaires ou les comptes d'administration ecclésiastiques. Outre cela, la nécessité d'entretien périodique des nombreux orgues des églises – Marseille contient à elle seule pas moins d'une vingtaine d'instruments disséminés à travers toute la cité à la veille de la Révolution[854] – couplé au prix des chantiers – nous y reviendrons un peu plus loin – rend la profession lucrative et donc très attractive. En deuxième position arrive non pas un instrument entier, mais une partie : les cordes de violon. Derrière ce terme précis se dissimule probablement la fabrication de cordes de la totalité de la famille du violon, depuis l'alto jusqu'à la contrebasse, voire d'autres instruments proches comme la viole. Dix-huit luthiers en proposent, ce qui prouve l'existence d'un véritable marché du raccommodage musical. La présence d'un « fabricant de cordes d'instruments », Philippe Palme, renforce cette hypothèse[855]. Les amateurs et les musiciens semblent préférer remplacer les cordes usagées de leur instrument plutôt que de le changer complètement, solution moins onéreuse. La réparation fait ainsi pleinement partie de l'éventail des compétences des artisans musicaux. Certains s'en font même une spécialité à part entière, comme le sieur Saurin, « raccommodeur de violons » à Aix en 1753[856]. Autre exemple, le luthier bourguignon Jean-Baptiste Pacquet, installé à Marseille un quart de siècle plus tard, s'occupe de remettre en état tous les instruments à cordes que sa femme lui envoie depuis la capitale parlementaire de la part de divers clients[857]. De manière générale, les faiseurs d'instruments réparent autant qu'ils fabriquent.

Les autres instruments s'équilibrent à peu près au sein des productions proposées par les fabricants provençaux et pontificaux. Six de ces derniers fabriquent des violons, ce qui coïncide avec le fort succès de cet instrument parmi les musiciens – nous y reviendrons. Cinq autres sculptent une flûte typiquement locale, le fameux galoubet[858]. Tous sont aixois et liés entre eux par le sang ou la formation, ce qui laisse supposer une technique de facture commune. Dans les années 1750, le « tourneur et faiseur d'instruments » Ignace Maurel apprend au fils de son voisin à jouer et à fabriquer des galoubets. Manœuvre maladroite. Le père, Jean-Michel Béraud, lui aussi constructeur d'instruments, prend ombrage de cette initiative qu'il estime lui revenir de droit et déclare une guerre ouverte à Maurel ; « dans un esprit de jalousie », il va jusqu'à tuer le chat et le

854. CAÏN (Jean-Robert) et MARTIN (Robert), *L'orgue dans la ville. Le Marseille des organistes*, Marseille, Parenthèses, 2004, p. 52.
855. AM Marseille, 2 I 172, enregistrement des étrangers, n°2 659, 5 novembre 1793.
856. AM Aix-en-Provence, CC 67, rôle de la capitation, deuxième quartier Saint-Jean, 1753 (cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 78).
857. JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 80.
858. Le galoubet est un petit instrument à vent d'environ 25 cm de long, que l'on joue de la main gauche tandis qu'on bat de la droite le tambourin. De bois d'olivier, de buis, ou d'os, il est percé de trois trous, deux devant du côté de la lumière et un au-dessous des deux autres, sur lesquels jouent les doigts. Il est de deux octaves plus élevé que la flûte traversière et le modèle le plus répandu est en si bémol majeur (BENOIT [Fernand], *La Provence et le Comtat Venaissin. Arts et traditions populaires*, Avignon, Aubanel, 1975 ; rééd. 1992, p. 321).

chien de son rival en 1756[859]. Les relations ne sont pas toujours cordiales dans la concurrence. Deux ans plus tard, Jean Michel Béraud transmet à son tour son savoir en prenant en apprentissage Louis Pascal Michel[860]. Enfin, le fils de celui-ci, Jean-François Michel, fabrique des galoubets et des tambourins d'une qualité remarquable, en plus d'en jouer admirablement jusque dans les années 1820[861].

Le reste des instruments recensés dans les ateliers s'avèrent pratiquement tous des instruments à cordes – violons, basses de violon, guitares, basses de viole, violoncelles et mandolines. Parmi eux, une part non négligeable d'instruments à clavier suivent le goût des élites pour la polyphonie et les harmoniques. Le clavecin, l'épinette et le piano-forte en font partie. Les facteurs s'adaptent également aux évolutions technologiques de la période : le piano-forte effectue ses premières apparitions à la fin du siècle, coexistant par exemple avec le clavecin et l'épinette dans la boutique phocéenne de Jacques Génoyer en 1793. Trente ans plus tard, nous retrouvons son fils Jean-Baptiste « professeur de piano » au début de l'époque romantique ; le passage du clavecin aristocratique au piano bourgeois s'achève peu à peu[862]. De même, les luthiers proposent bien plus souvent des violons, des basses de violon et des violoncelles que des violes et des basses de viole, instruments en perte de vitesse au XVIII[e] siècle. Pietro Lippi réalise ainsi « de bons violoncelles et de jolies mandolines » à Marseille dans la seconde moitié de la période[863]. L'absence quasi-complète d'instruments à vent et à percussion en dehors de l'orgue, du galoubet et du tambourin paraît cependant étonnante. Il est probable que certains faiseurs en construisent en sus des instruments à cordes. Il est également possible que les luthiers en laissent la fabrication à d'autres artisans spécialisés, par exemple les boissetiers et les chaudronniers qui fournissent les armées. Peut-être aussi que nous les avons tout simplement manqué. Enfin, les luthiers façonnent de temps à autres des instruments un peu plus originaux à la demande de leur clientèle. C'est ainsi que Jean-

859. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, IV B 1219, requête présentée au juge royal d'Aix par Ignace Maurel contre Jean Beraud, 23 décembre 1756 (cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 79).

860. *Idem*, archives notariales d'Aix, 301 E/395, f° 1457 v., fin d'apprentissage de Louis Pascal Michel chez le maître faiseur d'instruments Jean Beraud, 11 septembre 1759 (cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 80).

861. JULIEN (Fortuné), *La musique à Aix et les musiciens aixois depuis les temps anciens jusqu'en 1914*, Aix, Darbès, 1918, p. 39.

862. *Journal de Provence*, Marseille, journal trihebdomadaire imprimé chez Pierre-Antoine Favet, 1793 (cité par Jeanne Cheilan-Cambolin, « L'Académie de Musique... », art. cité, p. 69) ; GARDETON (César), *Bibliographie musicale de la France ou de l'étranger, ou répertoire général systématique de tous les traités et œuvres de musique vocale et instrumentale, imprimés ou gravés en Europe jusqu'à ce jour, avec l'indication des lieux de l'impression, des marchands et des prix*, Paris, chez Niogret, 1822, p. 583 (je remercie Isabelle Langlois pour cette référence). Sur le piano-forte et le développement du piano en France, voir GÉTREAU (Florence), dir., *Le piano-forte en France (1780-1820)*, Paris, CNRS Éditions, 2009, 283 p. ; SCHNAPPER (Laure), « Le rôle des facteurs de piano dans le développement du concert public à Paris », in BÖDEKER (Hans Erich), VEIT (Patrice) et WERNER (Michael), dir., *Organisateurs et formes d'organisation du concert...*, *op. cit.*, p. 237-239.

863. REQUIER (Maurice), « Les luthiers marseillais du XVII[e] siècle à nos jours », in *Bulletin officiel du musée du vieux Marseille*, n°40, noël 1935, p. 215.

Baptiste Pacquet réalise en 1774 une « arpi-guitare », sorte de croisement entre une harpe et une guitare dénommé aujourd'hui guitare-harpe[864].

La fabrication des instruments pose en corollaire la question de la fourniture des matières premières nécessaires à leur réalisation – bois, cuivre, etc[865]. Nous ne disposons toutefois guère d'informations en ce domaine. Les constructeurs d'instruments collaborent régulièrement avec d'autres artisans afin d'obtenir les ressources indispensables à leur production. Les peaux d'animaux utilisés pour les tambours – souvent de veau ou de chèvre[866] – supposent ainsi de faire appel à des tanneurs, tandis que les cordes d'instruments, réalisées en boyaux de mouton, impliquent de se fournir chez des tripiers. À Aix, le fabricant de cordes de violon Joseph Boyer achète ses boyaux au millier auprès du fermier de la triperie de la communauté au début des années 1730[867]. La qualité et la réputation des cordes d'Italie poussent les luthiers à les privilégier. Lorsque la femme de Jean-Baptiste Pacquet vend des cordes filées et non filées dans son magasin aixois en 1779, elle précise bien qu'elles sont « d'Italie[868] ». De même, la carte de visite de Pietro Lippi indique explicitement que ses cordes viennent de Naples, sa ville natale[869]. Enfin, le luthier phocéen Domenico Della Maria profite du voyage d'apprentissage napolitain de son fils Dominique auprès de Paisiello dix ans plus tard pour lui demander de lui envoyer des cordes de guitare d'une fabrique « de grande réputation[870] ». Il saisit ainsi l'occasion d'étoffer son stock de bons matériaux. Les facteurs d'orgues recyclent habilement les vieux tuyaux des jeux qu'ils remplacent en les récupérant une fois le chantier achevé. Ils peuvent ensuite les réutiliser une fois retravaillés. En 1758, le chapitre cathédral d'Aix refuse de remettre les anciens jeux de leur instrument à Jean-Baptiste Eustache, qui vient de les changer, sous prétexte que cet arrangement ne figure pas sur sa convention. L'artisan tente de protester en affirmant que « c'est l'usage que lorsqu'il raccommode des orgues, les vieux tuyaux lui appartiennent », mais en vain[871].

---

864. *Idem*, p. 216 ; PIERRE (Constant), *Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale. Précis historique*, Paris, Sagot, 1893, p. 79. L'instrument, dont le manche est finement sculpté d'une tête de lion, est aujourd'hui conservé au Musée des instruments de musique de Bruxelles.

865. Sur les techniques de facture instrumentale, voir par exemple, pour Paris, MILLIOT (Sylvette), *Histoire de la lutherie parisienne du XVIII^e siècle à 1960*, tome 2, *Les luthiers du XVIII^e siècle*, Spa, Les Amis de la Musique, 1997, 396 p.

866. PARDOEN (Marie-Hélène), *Du sabre à la baguette...*, *op. cit.*, annexes, p. 187. Les meilleures sont cependant les peaux d'âne et de loup.

867. AM Aix-en-Provence, CC 246, fermes communales, 24 novembre 1732.

868. JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 80. Une corde filée signifie qu'elle est entourée d'un fil de cuivre ou d'argent.

869. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 1 J 686, cahier manuscrit de musique de danse, s. d., XVIII^e siècle.

870. Lettre de Dominique Della Maria à ses parents, 10 octobre 1789 (cité par Georges Reynaud, « Un élève marseillais de Paisiello... », art. cité, p. 42).

871. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, registre capitulaire de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix, 21 juin 1758.

La qualité du travail de facture instrumentale varie selon les constructeurs. Elle se révèle parfois véritablement sujette à caution. Le facteur arlésien Antoine Gibert laisse en 1775 l'orgue de la cathédrale de Vaison « en si mauvais état que les soufflets sont tous crevés et qu'il n'y a pas la moitié des tuyaux qui résonnent », obligeant les chanoines à faire appel au célèbre Jean Isnard pour sauver le pauvre instrument deux ans plus tard[872]. Un demi-siècle auparavant, l'ecclésiastique André Alexis dépose une plainte au bureau de police d'Aix contre le sieur Forestier au sujet d'une basse qu'il lui avait laissé à raccommoder. Non seulement Forestier a mal réparé la basse, qui présente désormais des « défectuosités », mais il refuse même de rendre l'instrument à son propriétaire[873]. À l'inverse, les artisans musicaux peuvent effectuer – heureusement ! – un excellent travail. Les chanoines de La Major de Marseille sont ainsi très contents des services d'Eustache – soit Jean-Baptiste, soit son père Jean – et des soins qu'il apporte à l'orgue de leur église en 1735[874]. Les musiciens ne se procurent pas toujours leur instrument par des fabricants. Ils peuvent aussi les acquérir auprès de leurs confrères ou en les achetant à des particuliers. En 1738, le symphoniste aixois André Honoré obtient une basse du maître cordonnier Sébastien Letellier en échange de leçons au fils de ce dernier[875].

Acquérir un instrument de musique suppose un investissement financier plus ou moins important pour le musicien. Combien coûte un instrument à l'achat ? Les prix diffèrent selon les types d'instruments, leur qualité, les lieux et les périodes en fonction de l'inflation. Un « vieux violon » se vend 10 livres à Aix, alors qu'une « guitare excellente » en vaut 72[876]. À Marseille, les achats des chanoines de la cathédrale nous informent qu'une basse de viole, un violoncelle et un serpent coûtent globalement le même prix dans la première moitié du siècle : 50 ou 60 livres[877]. Par comparaison, un serpent s'achète entre 50 et 80 livres à Bourges dans la dernière décennie de l'Ancien Régime[878]. Un instrument de qualité supérieur coûte logiquement plus cher. Les chanoines de Saint-Sauveur acquièrent ainsi un serpent « à la parisienne » au prix de 100 livres en 1786, « attendu que cet instrument rend de plus beaux sons et fait plus d'effet dans les symphonies que le serpent ordinaire[879] ». Une trompette vaut de son côté entre 9 et 30 livres l'unité suivant le modèle,

872. AD Vaucluse, 6 G 140, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 7 mai 1777.
873. JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 79.
874. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 444, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 23 juillet 1735.
875. AM Aix-en-Provence, FF 86, délibérations du bureau de police, f° 64 v., 23 octobre 1738.
876. JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 76.
877. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 442 à 445, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 9 décembre 1705 (basse de viole à 60 livres), 7 août 1717 (basse de viole à 50 livres), 5 janvier 1729 (violoncelle à 50 livres), 21 février 1733 (serpent à 60 livres).
878. DOMPNIER (Bernard), LANGLOIS (Isabelle) et MAILHOT (Bastien), « Serpentiste d'Église : une profession au XVIII[e] siècle », in DAVY-RIGAUX (Cécile), GÉTREAU (Florence) et HOSTIOU (Volny), dir., *Le serpent...*, *op. cit.*, p. 80.
879. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 497, registre capitulaire de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix, 13 mai 1786.

simple ou garni de cordons. Elle se vend 9 livres à l'Isle, entre 10 et 11 livres à Digne, entre 12 et 16 livres à la foire de Beaucaire où va l'acheter la municipalité d'Arles « suivant l'usage », 12 livres à Aix et entre 15 et 30 livres à Toulon[880]. Par comparaison, une paire de trompettes coûte entre 20 et 30 livres à Paris en 1784 – soit entre 10 et 20 livres l'unité[881]. Toujours dans la capitale, l'achat d'un tambour s'échelonne de 18 à 48 livres alors qu'une « caisse de galoubet », c'est-à-dire un tambourin, se vend 30 livres à Aix en 1740 – une valeur relativement identique[882]. Instrument bien plus coûteux, le clavecin voit son prix osciller entre 100 et 200 livres[883]. L'organiste arlésien Jean-Baptiste Vallière en achète un pour 150 livres le 3 septembre 1779[884]. Ce coût élevé incite certaines personnes à se contenter de louer plutôt que d'acheter. L'opéra de Marseille choisit ainsi de louer un clavecin à son claveciniste-accompagnateur Joseph Roussin pour 15 livres par mois en 1735[885]. De même, la municipalité de Digne loue des caisses de tambour une livre pour l'octave de la Fête-Dieu cinq années auparavant[886]. L'instrument le plus cher est néanmoins incontestablement l'orgue d'église. Véritable monument musical et architectural avec son buffet, sa construction nécessite souvent des sommes exorbitantes qui mettent les finances des chapitres à rude épreuve. L'instrument que fabrique par exemple Pierre Galran au monastère de Sainte-Praxède d'Avignon en 1705 coûte la bagatelle de 1 300 livres aux religieuses[887]. Quarante ans plus tard, « la construction presque entière de la machine » de l'orgue de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix par Jean Esprit Isnard atteint le prix astronomique de 5 200 livres ! L'impuissance de la mense capitulaire à payer une telle somme amène l'archevêque à offrir généreusement 1 200 livres, tandis que les chanoines mettent personnellement la main à la poche « par zèle pour la décoration et l'embellissement de cette église ». Le chapitre pousse les efforts jusqu'au bout en délibérant de placer « tous les jeux se trouvant aux archives » dans l'instrument et de fournir à « l'entrepreneur du buffet » des pièces de bois provenant d'un tambour de la nef[888]. Les prix élevés des orgues peuvent attiser les convoitises et attirer des personnes malintentionnées sur les chantiers. En 1746, un jeu est volé pendant les

880. AM Isle-sur-la-Sorgue, CC 65, comptes du trésorier de la ville, 1777-1778 ; AM Digne-les-Bains, CC 175 et 177, comptes du trésorier de la ville, années 1701 et 1724, déchargement, articles 65 et 8, 2 octobre 1701 et 1er janvier 1725 ; AM Arles, CC 779, pièces justificatives du compte du trésorier de la ville, mandat extraordinaire n°26, 27 juillet 1751 ; CC 803, mandat du 1er août 1775 ; AM Toulon, BB 13, diverses pièces relatives aux employés communaux, achats de trompettes, 1755-1780.
881. PARDOEN (Marie-Hélène), *Du sabre à la baguette...*, *op. cit.*, p. 106.
882. *Ibidem* ; JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 77.
883. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, archives notariales de Marseille 394 E/54, f° 85, contrat d'apprentissage de Jacques Alibert chez Charles Desmazures, 14 mars 1710, cité par Jeanne Cheilan-Cambolin, *Un aspect de la vie musicale à Marseille...*, *op. cit.*, p. 252 (100 livres) ; BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 3 novembre 1767 (200 livres).
884. BM Arles, ms. 549, mémorial de Jean-Baptiste Vallière, second volume, p. 36.
885. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), *Un aspect de la vie musicale à Marseille...*, *op. cit.*, p. 412.
886. AM Digne-les-Bains, CC 177, comptes du trésorier de la ville, année 1730, déchargement, article 72, 3 juin 1751.
887. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 9(2)/110, f° 344, prix-fait d'un jeu d'orgues, 7 novembre 1705.
888. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 495, registre capitulaire de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix, 8 février 1744.

réparations de l'instrument de la cathédrale de Carpentras, ce qui entraîne des frais supplémentaires pour le facteur[889].

Une fois l'instrument de musique acheté, il convient de l'entretenir afin qu'il dure le plus longtemps possible entre les mains du musicien. Une clause d'un contrat de formation d'une bande de musique avignonnaise impose ainsi aux associés de toujours conserver leurs outils de travail en bon état en 1729[890]. L'examen de la fréquence des achats de trompettes par la communauté de Toulon pour leurs crieurs publics nous informe sur la durée de vie de cet instrument. La trompette paraît s'user relativement rapidement : entre 1756 et 1780, la municipalité toulonnaise change six fois d'instruments avec un renouvellement tous les trois ans et demi en moyenne[891]. De leur côté, les édiles aixois adjugent une somme de 15 livres à leurs crieurs toutes les trois années afin qu'ils rachètent une trompette[892]. L'entretien instrumental passe par des inspections et des réparations périodiques afin de redonner une seconde jeunesse à l'outil musical ; nettoyage d'embouchures obstruées, emploi de colophane, rafistolage de vieux tuyaux, remplacement de cordes rompues ou de peaux usagées, renouvellement d'archet ou de baguettes, etc. Les employeurs prennent la plupart du temps en charge financièrement le coût de réparation des instruments qu'ils prêtent. Les directeurs du Concert d'Aix engagent ainsi spécialement Joseph Duval pour entretenir et accorder le clavecin de l'institution aux honoraires de 120 livres annuelles en 1757[893]. De même, la municipalité d'Arles paie 9 livres à une veuve de broquier pour raccommoder les tambours de la ville à l'occasion des réjouissances pour la naissance du Dauphin en 1729, alors que Jean André Chabot reçoit 81 livres de la part de la communauté phocéenne trente-et-un ans plus tard après avoir effectué des réparations aux caisses de tambour des compagnies de la milice bourgeoise[894]. Les églises font aussi appel à des professionnels afin de rafistoler les instruments de leur maîtrise. À Carpentras, le sieur Bègue remplace régulièrement les chevalets, les chevilles et les cordes des basses et des violons du chapitre de Saint-Siffrein dans les années 1730-1740[895]. Les orgues, en particulier, nécessitent des interventions régulières sous peine de tomber rapidement en ruines. Les tuyaux et leur machinerie ont souvent besoin d'être changés. Antoine Gibert installe par exemple un nouveau jeu de trompette et de cymbale à l'instrument de Notre-Dame de Nazareth de Vaison en

889. BM Carpentras, ms. 1440, livre des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 1er décembre 1746.
890. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 5/1750, f° 65, société de musique, 7 avril 1729.
891. AM Toulon, BB 13, diverses pièces relatives aux employés communaux, achats de redingotes et de trompettes, 1755-1780.
892. AM Aix-en-Provence, BB 111, f° 206-207, délibération municipale du 31 décembre 1766.
893. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 10 mars 1757.
894. AM Arles, CC 757, pièces justificatives du compte du trésorier de la ville, mandat du 18 décembre 1729 ; AM Marseille, EE 72, milices de la ville, état des réparations faites par le sieur Jean André Chabot aux tambours de la milice bourgeoise, 12 avril 1760.
895. BM Carpentras, ms. 1440, livre des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 30 janvier, 6 octobre et 9 novembre 1734, 17 juillet 1744.

1775 – fort mal, comme nous l'avons constaté précédemment[896]. Plusieurs chapitres recrutent des facteurs pour contrôler et entretenir leur orgue une fois par an. C'est le cas dans les cathédrales de Cavaillon, d'Aix et de Marseille[897]. L'entretien s'avère également parfois l'occasion de moderniser un instrument vieillissant passé de mode. Les chanoines de La Major choisissent ainsi de convertir une basse de viole en la faisant monter en violoncelle le 28 janvier 1758[898]. Des considérations esthétiques et symboliques entrent aussi de temps à autres en ligne de compte dans les processus de restauration instrumentale. Un an après la conversion de la basse de viole phocéenne, le chapitre de Saint-Sauveur d'Aix décide de faire repeindre le buffet de l'orgue à l'occasion de réparations effectuées dessus. Après avoir délibéré en faveur de la couleur rouge dans un premier temps, il opte finalement pour le vert, jugeant cette coloration « plus noble et moins incommode à la vue[899] ».

Sans être personnellement facteurs, les musiciens s'occupent de construire et de réparer eux-mêmes leurs instruments lorsqu'ils en détiennent la compétence technique. À Marseille, le prêtre bénéficier Claude Suquet raccommode régulièrement les instruments de la maîtrise de la cathédrale – serpent, basse de viole, trompette, etc. – et obtient diverses gratifications pour cela à partir des années 1730[900]. Véritable touche-à-tout, il fabrique un basson, répare des livres du lutrin, transcrit et imprime des livres de plain-chant et s'occupe même d'orner le haut d'une tapisserie de damas[901]. Suquet reçoit le soin de régler l'orgue en 1744 ; il y refait un jeu de rossignol l'année suivante, puis remet l'instrument à neuf au cours d'« une réparation générale, tant aux tuyaux qu'à la soufflerie et aux claviers » six ans plus tard[902]. Son collègue aixois Joachim François Allemand façonne un serpent pour le chapitre cathédral en 1757. Comme il « a beaucoup de talent pour ces sortes de chose », les chanoines lui confient alors la maintenance annuelle de l'orgue[903]. Au cours des années 1780, ce sont les frères organistes Joseph Bénézet et Hyacinthe Pilat qui s'occupent de l'entretien

896. AD Vaucluse, 6 G 140, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 10 avril 1775.
897. *Idem*, 4 G 30, comptes d'administration du chapitre cathédral de Cavaillon, 1783-1784 et 1785 à 1788 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, registre capitulaire de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix, 2 mai 1757 ; dépôt de Marseille, 6 G 442, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 10 juillet 1709.
898. *Idem*, 6 G 445, 28 janvier 1758.
899. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, registre capitulaire de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix, 31 mars et 21 juillet 1759.
900. *Idem*, dépôt de Marseille, 6 G 444, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 26 mars 1732, 29 avril 1733, 20 janvier 1734 et 14 janvier 1736.
901. *Idem*, 6 G 444 et 445, 4 novembre 1733, 26 novembre 1749, 13 septembre 1752, 13 juillet 1754, 15 janvier, 9 août et 15 octobre 1755.
902. *Idem*, 8 juillet 1744, 23 juin 1745 et 24 avril 1751.
903. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, registre capitulaire de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix, 2 mai 1757. Signe indéniable de son talent, Allemand s'associe avec un facteur aixois de métier, Pierre Duges, pour réaliser un magnifique nouvel orgue à l'église paroissiale de Cucuron, à trente-cinq kilomètres au nord de la capitale provençale, de 1786 à 1788 (ANGLÈS [Pierre], BELLET [Patrice] et DELOSME [René], *L'orgue de Cucuron et son histoire*, Cucuron, Centre Culturel Cucuronnais, 1986, p. 21 ; je remercie Sylvie Granger pour cette référence).

de l'instrument monumental de la collégiale Saint-Pierre d'Avignon[904]. Dans le Comtat Venaissin, l'instructeur tambour Jean-Baptiste Bouscarle fournit et pose lui-même deux peaux aux caisses de la garde nationale l'isloise en 1792[905]. Ainsi, le musicien apprend probablement non seulement à jouer de son instrument au cours de sa formation, mais aussi à le réparer pour s'éviter les frais d'un raccommodage. À cet exercice, certains se révèlent manifestement plus doués que d'autres. La dextérité manuelle se rencontre chez d'autres praticiens du royaume de France. À la cour ducale de Lunéville, par exemple, le violoniste virtuose Jean-Baptiste Anet possède chez lui « un tour pour faire des cordes de violon », ce qui signifie qu'il crée et remplace en personne les cordes de son instrument[906].

Fabriqué, acheté et soigneusement entretenu, l'instrument de musique requiert un investissement financier, physique et temporel important de la part du musicien. Il devient ensuite son plus sûr compagnon professionnel. Il l'accompagne tout au long de sa carrière, traverse les années et les concerts. Cette proximité quotidienne peut conduire à développer une relation sentimentale entre le musicien et son instrument, d'autant plus symbiotique que le second sert de gagne-pain au premier. Au cœur de stratégies économiques, professionnelles et émotionnelles, le choix de l'outil musical se révèle du même coup crucial. Examinons donc de quels instruments les musiciens décident de jouer en Provence et dans les États enclavés de l'Église au siècle des Lumières.

2. Les instruments joués

Sur les 2 105 disciples d'Euterpe de notre base de données, nous connaissons les instruments de musique joués par 1 872 d'entre eux, ce qui représente environ neuf musiciens sur dix (89 %). Parmi ces 1 872 individus, 310 maîtrisent de manière certaine au moins deux instruments, soit 17 % de l'échantillonnage[907]. Bien qu'inévitablement incomplet, nous avons ainsi un bon aperçu global des outils musicaux dont se servent les musiciens provençaux et pontificaux afin de gagner leur vie. Avant de scruter ces outils dans le détail, effectuons un premier tour d'horizon en comparant les proportions des grandes familles instrumentales suivant la classification organologique canonique. Pour rappel, cette classification range les instruments en fonction de la manière dont ils produisent le son. Elle se divise entre instruments à cordes – ou cordophones –, instruments à vent – ou

904. AD Vaucluse, 9 G 5, registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Pierre d'Avignon, 24 juin 1782 ; DUFOURCQ (Norbert), « Orgues comtadines et orgues provençales », in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, tome XXXIV, année 1934, p. 96.
905. AM Isle-sur-la-Sorgue, fonds Joannis, volume 38, pièce II, comptes du trésorier de la ville, p. 158, décembre 1792.
906. DEPOUTOT (René), « Les orchestres de la cour de Lorraine au XVIII[e] siècle », art. cité, p. 19.
907. Nous reviendrons sur la question de la polyinstrumentalité au cours du chapitre 6.

aérophones – et instruments de percussion. Chacune de ces familles est elle-même subdivisée en plusieurs sous-genres – cordes pincées, frappées ou frottées, bois ou cuivres, idiophones ou membranophones, etc. – sur lesquels nous ne nous étendrons pas. Bien que la voix humaine fasse techniquement partie des instruments à vent, nous avons choisi de la traiter à part dans une quatrième catégorie car elle ne fait pas appel à un objet extérieur pour exécuter des notes[908]. Le graphique ci-dessous présente la répartition par types des instruments recensés au sein de notre zone géographique d'étude.

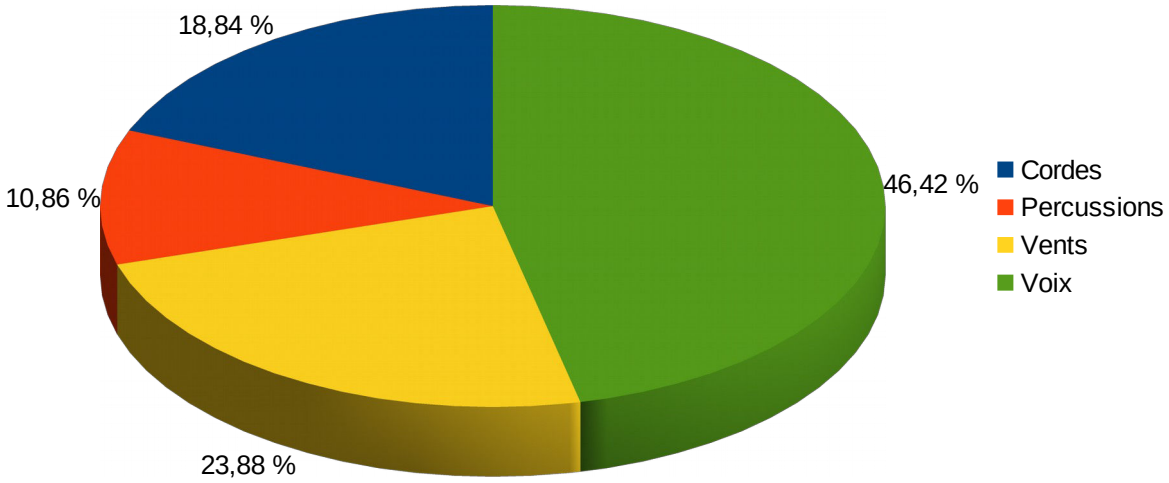


Illustration 11: Répartition par types d'instruments joués par les musiciens provençaux et pontificaux au XVIII^e siècle

Avec 1 069 chanteurs différents, les voix arrivent largement en tête du corpus instrumental. Elles cumulent à elles seules presque la moitié de ce dernier – 46 %. Les gros bataillons de chantres d'église associés au nombre non négligeable de cantatrices et de chanteurs de théâtre, d'opéra et d'académie expliquent assez facilement cet impressionnant résultat. Arrive ensuite le reste des vents, qui totalise 550 musiciens et pèse approximativement le quart du total. Les cordes suivent avec 432 instrumentistes et environ 19 %, tandis que les percussions clôturent le cortège. Elles rassemblent 250 personnes pour une proportion avoisinant les 11 %. Cette distribution se justifie, à notre avis, en grande partie par les domaines d'activité des musiciens[909].

908. Nous n'avons pas, par ailleurs, rencontré de musiciens utilisant explicitement une autre partie de leur corps pour faire de la musique – claquer des mains, taper du pied, etc. –, même si cela devait certainement se pratiquer.
909. Par domaine d'activité, nous entendons l'une des sept catégories de musiciens définies au chapitre précédent (Église, municipalité, armée, théâtre, académie de musique, occasions privées et rue).

Les employeurs n'ont en effet pas tous des besoins instrumentaux identiques. Selon le type de musique nécessaire, ils recrutent plutôt tel ou tel instrumentiste. L'armée, par exemple, privilégie du fait de ses activités de plein air des instruments qui portent loin à l'extérieur, c'est-à-dire essentiellement des vents et des percussions, dédaignant du même coup les cordophones et les voix. Cette préférence avantage certains types d'instruments et en handicape d'autres suivant le domaine musical. Les aérophones interviennent globalement dans tous les types de musique, d'où leur prépondérance par rapport aux cordes et aux percussions. Si les voix les dépassent, c'est parce que celles-ci sont engagées en plus grand nombre au sein des plus grosses institutions musicales, pratique découlant naturellement du choral. Elles forment notamment grâce au plain-chant le noyau central de la musique religieuse. Rappelons-nous en outre qu'au XVIII^{e} siècle, les cordes vocales supplantent toujours en prestige les instruments extérieurs au corps humain[910]. De leur côté, les cordophones se rencontrent dans un petit peu moins de lieux que les vents : les troupes militaires font effectivement rarement appel à eux. Enfin, les percussions se révèlent les instruments les moins sollicités du lot. Reines des musiques municipales et d'armée, elles n'apparaissent cependant pratiquement pas à l'église, au théâtre et au concert académique. Le musicien tient compte de cet état du marché musical dans le choix de son outil de travail. S'il vise l'Église, institution la plus pourvoyeuse d'emplois musicaux, il a ainsi tout intérêt à opter soit pour le chant, soit pour un instrument à cordes ou à vent, mais beaucoup moins pour une percussion.

Ce premier tour d'horizon achevé, rentrons à présent dans le détail des instruments maniés par nos musiciens par ordre numérique décroissant. Commençons par les voix, continuons par les vents, enchaînons avec les cordes, puis terminons par les percussions.

Registre vocal chanté (par ordre de fréquence)	**Nombre de chanteurs recensés**
Registre vocal inconnu	795
Haute-contre	121
Basse-taille	100
Haute-taille / Taille	45
Basse-contre / Concordant	8

Tableau 12: Registres de voix chantés par les musiciens provençaux et pontificaux au XVIII^{e} siècle

Étant donné que la tessiture vocale varie biologiquement d'une personne à l'autre en fonction de la naissance, nous ne pouvons guère parler de choix instrumental pour les 1 069

910. Voir *supra*, chapitre 1.

chanteurs de notre base de données. Ces derniers nous présentent malheureusement une difficulté de taille. Nous ne connaissons en effet pas le timbre des cordes de la très grande majorité d'entre eux. Le registre de voix demeure inconnu pour 795 personnes, ce qui représente près des trois quarts de l'échantillon – une proportion énorme. Impossible de savoir, par exemple, dans quel ambitus chantent Julie Astier et ses collègues dans les chœurs de la Comédie de Marseille à la fin des années 1780, ou encore Marc Neveu, reçu en qualité de choriste au sein de la confrérie des pénitents violets d'Avignon une décennie auparavant[911]. Nonobstant cette carence abyssale ardûment compensable, il nous reste 274 individus à la voix non identifiée. Ceux-ci se répartissent entre hautes-contre, basses-taille, hautes-taille et basses-contre.

La haute-contre constitue le registre le plus courant avec 121 chanteurs. Elle est suivie de près par la basse-taille, qui recense 100 personnes parmi ses rangs. La haute-taille, ou taille tout court, se glisse en avant-dernière position grâce à ses 45 choristes. Le registre de basse-contre, enfin, également appelé « concordant » dans les sources, ne se rencontre que pour huit individus. Comme la tessiture vocale de la majeure partie des musiciens pontificaux et provençaux nous échappe, il y a, hélas, de fortes chances pour que ces proportions ne se montrent pas représentatives de la réalité. Elles prouvent néanmoins que la haute-contre, qui est le registre le plus fréquemment cité au sein de la documentation, représente la voix la plus recherchée par les employeurs qui prennent le temps de la noter. Les églises, surtout, s'en montrent particulièrement friandes. À la collégiale Saint-Didier d'Avignon, l'importance de la haute-contre s'avère telle que toute la musique repose sur elle. Lorsqu'en 1765, le musicien titulaire de ce poste part se placer à Béziers, les chanoines délibèrent de suspendre la musique « jusqu'à ce qu'il se présente un sujet pour remplir cette partie », attendu qu'il n'est « pas possible de faire musique sans haute contre ». Par conséquent, le chapitre remercie les deux pauvres joueurs de basse, Aubert et Bigati, et les prie « de revenir lorsqu'il y aura un nouveau haute contre[912] » ! De même, Claude Mathieu Pelegrin écrit cinq ans plus tôt à Jean-Baptiste Vallière afin de lui demander, entre autres, s'il ne connaîtrait pas à Arles « quelque bonne haute contre » qui voulût venir à la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix[913]. Commentant le départ pour Nîmes d'un choriste de la cathédrale arlésienne en 1749, un autre correspondant de l'organiste estime que le démissionnaire commet une erreur car « ce pays passe pour être celui des haute contres[914] ».

911. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, année 1786, p. 295 ; AD Vaucluse, 5 E 25, livre des réceptions des choristes de la confrérie des pénitents violets d'Avignon, 26 mars 1775.
912. AD Vaucluse, 10 G 9, registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Didier d'Avignon, 27 février 1765. Heureusement pour eux, les chanoines engagent un nouveau haute-contre dès le mois suivant (*idem*, 14 mars 1765).
913. BM Arles, ms. 379, correspondance de Jean-Baptiste Vallière, n°4, lettre de l'abbé Pelegrin, 15 juin 1760.
914. *Idem*, n°2, lettre du prêtre bénéficier Guigues, 16 avril 1749. Voir aussi l'annexe n°9.

Instrument à vent joué (par ordre de fréquence)	Nombre d'instrumentistes recensés
Orgue	137
Trompette	103
Fifre	98
Serpent	56
Hautbois	46
Basson	42
Clarinette	15
Flûte	13
Cor	12
Galoubet	11
Cor de chasse	6
Octave / Octavin	6
Flûte traversière	2
Orgue de Hollande	2
Cornet	1

Tableau 13: Instruments à vent joués par les musiciens provençaux et pontificaux au XVIII^e siècle

Du côté des aérophones, quinze instruments différents sonnent dans la région. L'orgue confirme son titre de « roi des instruments » attribué par Titon du Tillet en se hissant à la première place du classement. L'aura de prestige qui le nimbe le rend particulièrement attractif pour un musicien, cela d'autant plus qu'il est présent dans de très nombreuses églises, depuis la puissante cathédrale urbaine jusqu'à la petite collégiale de campagne. La prépondérance numérique des 137 organistes – le quart des vents recensés – doit toutefois être pondérée par l'effet de sources qui avantage indéniablement leur enregistrement au détriment d'autres instrumentistes. Avec 103 disciples d'Euterpe en jouant, la trompette se situe juste après l'orgue. Elle doit principalement ce nombre aux crieurs publics des municipalités, auxquels s'ajoutent quelques musiciens militaires. Les fifres raflent la dernière marche du podium en frôlant la centaine d'instrumentistes. Nous soupçonnons cependant une bonne trentaine d'entre eux de manier en réalité un galoubet, pour la simple et bonne raison que les incriminés jouent en même temps du tambour dans les documents où ils apparaissent. Les scripteurs noteraient ainsi *fifre* par commodité là où se dissimule de temps à autre la petite flûte provençale – cette dernière est explicitement désignée pour onze musiciens nommés connus.

Les trois aérophones suivants se rencontrent un peu moins souvent en Provence et dans les États pontificaux outre-alpins. Il s'agit du serpent, du hautbois et du basson – respectivement 56, 46 et 42 instrumentistes recensés. Présents au sein des harmonies de l'armée, les deux derniers fréquentent également les églises, les académies et les théâtres. Le serpent, quant à lui, résonne quasi-exclusivement sous les voûtes des temples de Dieu. Serviteur discret mais indispensable des sanctuaires, le serpentiste symbolise l'Église à lui tout seul[915]. Il semblerait en outre qu'en terre papale – à Avignon et dans le Comtat Venaissin –, le serpent soit aussi désigné sous les vocables de *basson* et de *basse-contre*[916].

Les huit vents restants se révèlent encore plus rares que les autres – galoubet excepté, dont la propension à se grimer sous les traits d'un fifre rend la proportion réelle difficilement mesurable. On y trouve des aérophones de la famille de la flûte – flûte à bec, flûte traversière et octavin – et de celle du cor – cor, cor de chasse et cornet[917]. L'unique corniste rencontré, Pierre Peiraud, officie à la cathédrale de Marseille à l'aube de la période[918]. Instrument encore récent à l'époque des Lumières, la clarinette compte pour sa part une quinzaine de pratiquants professionnels recensés. Ils exercent tous dans les grands centres urbains pendant les vingt dernières années du siècle, à l'image des membres d'une bande de musique marseillaise en 1786, les sieurs Pesseler, Malleville, Bouchet, Long et Augustin, ou encore des six clarinettistes de la garde nationale aixoise neuf ans plus tard[919]. Un curieux « orgue de Hollande » émerge finalement du lot, vendu à Aix par les frères Melchior et Pierre Imbert en 1772. Il s'agit d'un automatophone comparable à l'orgue de Barbarie, qui permet « par le moyen d'une manivelle » de jouer « différentes sortes d'airs sur différents tons » tout en imitant « l'orgue d'église » ou « la flûte traversière[920] ».

915. Sur le joueur de serpent, voir DOMPNIER (Bernard), LANGLOIS (Isabelle) et MAILHOT (Bastien), « Serpentiste d'Église... », art. cité, p. 65-83.
916. SCHERPEREEL (Joseph), « Variations serpentines en terres papales », in DAVY-RIGAUX (Cécile), GÉTREAU (Florence) et HOSTIOU (Volny), dir., *Le serpent...*, *op. cit.*, p. 120-121.
917. L'octavin est une petite flûte traversière accordée à l'octave supérieure. Le cornet est un cor dont la partie centrale se trouve enroulée sur elle-même (PARDOEN [Marie-Hélène], *Du sabre à la baguette...*, *op. cit.*, annexes, p. 205).
918. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 442, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 19 décembre 1705.
919. AM Marseille, GG 189, état des sujets de la compagnie du sieur Allaud à la date du 3 novembre 1786 ; JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 488.
920. Petite annonce du 12 janvier 1772, cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 75.

Instrument à cordes joué (par ordre de fréquence)	Nombre d'instrumentistes recensés
Violon	275
Basse de violon	81
Clavecin	18
Basse de viole	13
Violoncelle	11
Alto	7
Contrebasse	6
Guitare	4
Vielle	4
Harpe	3
Piano-forte	3
Tympanon	3
Mandoline	2
Épinette	2

Tableau 14: Instruments à cordes joués par les musiciens provençaux et pontificaux au XVIII^e siècle

À côté des vents, les musiciens provençaux et pontificaux jouent de quatorze instruments à cordes différents au XVIII^e siècle. Le violon y domine incontestablement. Fort de 275 disciples d'Euterpe à lui seul, il écrase la concurrence toutes catégories confondues ; il s'agit de l'instrument le plus utilisé chez les professionnels. Ses notes résonnent pratiquement partout. Le violon fait danser sur les places. Il anime les noces et les carrefours, chante les louanges de Dieu et marche aux processions, soutient les pièces de théâtre et fait le délice des académiciens, fête les réjouissances publiques et accueille les grands personnages au nom des communautés. Il n'y a guère que sur les champs de bataille et parmi les troupes militaires qu'il est complètement absent. « Instrument œcuménique » sous l'Ancien Régime, il se rencontre dans absolument tous les milieux sociaux[921]. Ses déclinaisons tiennent également le haut du pavé. La basse de violon se classe seconde des cordophones avec 81 instrumentistes, tandis que le violoncelle, l'alto et la contrebasse s'en sortent honorablement, maniés respectivement par onze, sept et six musiciens. Les résultats consacrent en parallèle le déclin progressif de la basse de viole, dont nous n'avons trouvé que treize joueurs – et aucune viole. Au service des églises, ceux-ci se concentrent exclusivement dans la première moitié de la période, comme Joseph Florans, reçu à la chapelle de musique de la cathédrale de Marseille à

921. GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 104.

la place du sieur Sicard le 14 septembre 1718[922]. Passé le mitan du siècle, la basse de viole disparaît complètement de nos sources.

Les musiciens provençaux et pontificaux choisissent aussi des instruments à clavier. Outre le cas de l'orgue que nous avons vu dans les aérophones, le clavecin se démarque de ses homologues à cordes en rassemblant presque une vingtaine de joueurs professionnels. Symbole aristocratique par excellence, il s'agit d'un instrument de prestige dont le caractère raffiné sert vraisemblablement à se mettre en avant socialement pour les musiciens. À Paris, le clavecin apparaît comme l'instrument le plus prisé des foyers musicaux, davantage parfois par souci d'ostentation sociale que par goût véritable[923]. Sans surprise du fait de son coût, nous ne l'avons pas croisé chez les musiciens des petites villes de Haute-Provence ni du Comtat Venaissin, mais plutôt chez leurs confrères des grandes villes comme Aix, Avignon et Marseille. Antoine Nance propose ainsi de « montrer à jouer du clavecin » dans l'aristocratique capitale parlementaire en 1703, alors que Jacques Bianchi s'établit « maître de clavecin et de chant » pour donner des leçons dans le port phocéen près de quatre-vingt-dix ans plus tard[924]. Dans la même catégorie se rencontre de manière plus anecdotique l'épinette, jouée par deux organistes : celui de la cathédrale d'Arles, Jean-Baptiste Michel, à l'aube de la période, et celui de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, Jacques Génoyer, à l'autre extrémité du siècle[925]. Signe de l'évolution instrumentale déjà relevée avec les facteurs, le piano-forte effectue timidement son apparition dans la région à partir de la Révolution, avant de prendre son essor au XIX^{e} siècle.

Citons pour terminer les quelques cordophones restants, à savoir la harpe, la vielle, la mandoline et même le tympanon. Instrument à cordes frappées d'origine médiévale, le tympanon résonne en 1719 à Apt à l'occasion de la fête de la Sainte-Anne – patronne du bourg –, manié par Toussaint Fourmon et Mathieu Vial[926].

922. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 442, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 14 septembre 1718.
923. PARDAILHE-GALABRUN (Annik), *La naissance de l'intime...*, *op. cit.*, p. 422.
924. JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 31 ; BM Marseille, cote 4223, *Journal de Provence*, tome 25, n°27, feuille du 2 juillet 1789, p. 210.
925. SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 73 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, année 1787, p. 68.
926. AM Apt, CC 164, comptes du trésorier de la ville, chapitre des impenses et cas inopinés, article 23, f° 21, et mandat du 26 juillet 1719.

Instrument de percussion joué (par ordre de fréquence)	Nombre d'instrumentistes recensés
Tambour	222
Tambourin	16
Timbales	9
Cymbales	2
Grosse caisse	1

Tableau 15: Instruments de percussion joués par les musiciens provençaux et pontificaux au XVIII^e siècle

Beaucoup moins diversifiées que les cordes ou les vents, les percussions regroupent pour leur part seulement cinq instruments différents. Il n'en demeure pas moins que le tambour représente numériquement le deuxième outil musical le plus courant en Provence et dans les États pontificaux transalpins, juste après le violon. Il réunit à lui seul près des neuf dixièmes des percussionnistes professionnels – 222 musiciens. La quasi-totalité des joueurs de tambour battent la caisse pour le compte des édiles ou au sein des troupes françaises et papales. Seize tambourinaires assurent ensuite la couleur locale, principalement au cours des réjouissances publiques des municipalités. Germain Olivier anime ainsi les fêtes révolutionnaires de la communauté de Toulon à la tête d'une bande d'une dizaine de tambourins entre l'an V et l'an IX[927].

Le reste des percussionnistes jouent des timbales, des cymbales et de la grosse caisse, instruments une fois encore essentiellement militaires. Les timbales peuvent toutefois résonner dans quelques cas à des festivités ecclésiastiques. Le timbalier Daumas participe par exemple à la procession de l'octave de la Fête-Dieu organisée par l'abbaye de Saint-Victor de Marseille en 1787[928]. Quant aux cymbales et à la grosse caisse, elles sont maniées huit ans plus tard par trois musiciens de la garde nationale aixoise, à l'orchestre décidément bien fourni[929].

Nous avons étudié au cours de ces pages les processus de professionnalisation d'un musicien ordinaire au XVIII^e siècle, étape par étape. Transformer son talent musical initial en moyen de gagner sa vie ne s'effectue pas du jour au lendemain. Cela nécessite un certain nombre d'efforts. Passer du stade d'amateur au statut de professionnel implique en effet d'acquérir à la fois un savoir-

927. AM Toulon, D 13, f° 3 v., délibération du conseil municipal du 3 vendémiaire an V (24 septembre 1796) ; L 18, dépenses extraordinaires de la commune, mandat n°65, 25 germinal an IX (15 avril 1801).
928. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 1 H 735, comptabilité du chapitre de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, 18 juin 1787.
929. JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 488.

faire solide et un matériel fiable. Tout commence par une formation. Celle-ci s'initie la plupart du temps dès l'enfance ou l'adolescence. Si l'aspirant a la chance de naître dans un environnement familial baignant déjà dans le métier, c'est tout naturellement auprès de ses parents qu'il effectue ses premiers pas musicaux. Les leçons d'un ou de plusieurs bons maîtres affermissent ses savoirs en plus de l'initier aux arcanes concrètes de la profession et de le lancer sur le marché. Des structures musicales spécialisées forment en outre bon nombre de futurs musiciens, que ce soit dans les psallettes, à l'hôpital ou à l'armée. En particulier, l'indéniable qualité d'apprentissage des nombreuses maîtrises ecclésiastiques en font les premières écoles de musique d'Ancien Régime.

En parallèle et à l'issue de sa formation, l'apprenti-musicien doit aussi songer à acquérir son outil de travail. Le choix de l'instrument de musique découle d'une multitude de facteurs très variés aux déterminants ardûment mesurables – conseils de l'entourage ou du professeur, prix, goût personnel, talent d'exécution, image sociale, facilité à trouver un employeur, etc. Prêté par l'employeur ou acheté sur ses propres deniers, l'instrument nécessite un entretien et un soin constants de la part du musicien.

La nature de la formation suivie et le choix de l'instrument revêtent une importance fondamentale pour le devenir professionnel des praticiens. Ce sont en effet ces deux critères qui déterminent bien souvent l'avenir du musicien, et surtout la branche d'activité dans laquelle il va être amené à travailler. Étudier l'art d'Euterpe au sein d'une bande de violonistes dirigée par son maître pousse par exemple à l'intégrer par la suite afin de se produire pour des personnes privées, alors que l'apprentissage de l'orgue conduit spontanément à une carrière sous les voûtes des églises. Ce lien entre formation initiale et emploi ultérieur doit toujours être conservé à l'esprit afin de bien appréhender les trajectoires professionnelles de nos musiciens. Celles-ci se poursuivent une fois les compétences musicales engrangées en s'engageant auprès de plusieurs employeurs potentiels.

Chapitre 5 – Se faire engager. Les employeurs des musiciens provençaux et comtadins

Une fois sa formation achevée et son instrument de musique acquis, le nouveau musicien est prêt à se lancer sur le marché du travail afin de tenter d'atteindre l'ultime palier de la professionnalisation : gagner de l'argent grâce à son art. Il cherche pour cela à trouver une place ou un engagement quelque part, si possible en adéquation avec son parcours et ses compétences. Un certain nombre d'institutions et de personnes privées sont activement à la recherche de professionnels de l'art d'Euterpe au XVIII[e] siècle, que ce soit pour animer ponctuellement une occasion particulière ou pour intégrer un corps de musique permanent. Chacun de ces employeurs potentiels possède des exigences musicales propres, que le musicien doit impérativement connaître et conserver à l'esprit s'il désire être recruté. De natures très variées suivant les institutions et les clients, ces exigences englobent par exemple le répertoire joué, la posture et l'attitude corporelle du musicien, ou encore son habillement. La satisfaction de ces exigences s'avère bien évidemment essentielle, car la rémunération, la réputation ou les engagements futurs du musicien en dépendent. En un mot, sa carrière. Ce faisant, les employeurs façonnent directement les conditions de travail des disciples d'Euterpe. C'est sur cet aspect que se focalise spécifiquement ce chapitre. Comment les employeurs influent-ils sur les pratiques professionnelles des musiciens ? Qui sont-ils ? Il convient ici de rappeler que la Provence et les États pontificaux rhodaniens ne comportent pas de cour royale ni princière en leur sein. Aucun noble n'a en outre les moyens d'entretenir un orchestre, à l'exception notable du comte de Rantzau qui en nourrit un petit à Ménerbes[930]. Par conséquent, les musiciens de notre corpus ne peuvent compter sur un mécénat aristocratique. Ceci permet de déplacer la focale en direction des pratiques professionnelles des praticiens ordinaires, leurs homologues de cour et princiers étant déjà bien connus[931].

Le musicien provençal et comtadin du siècle des Lumières dispose de différentes possibilités pour exercer son art en échange d'espèces sonnantes et trébuchantes. Il peut tout d'abord se mettre au service du pouvoir à travers diverses institutions spirituelles ou temporelles. Il peut ensuite intégrer une institution culturelle fondée sur une initiative privée. Enfin, il peut choisir de demeurer indépendant et de proposer ses services, seul ou à plusieurs, à divers clients occasionnels. L'enjeu de la nature de l'engagement est de taille, car, dans une société de corps telle que celle d'Ancien

930. Voir *supra*, chapitre 3.
931. BENOIT (Marcelle), *Versailles et les musiciens du roi...*, *op. cit.*, 475 p. ; MORALES (Nicolás), *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII[e] siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, 597 p. ; HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, 447 p.

Régime, rester indépendant peut fragiliser la situation sociale d'un individu tandis que le service d'une institution l'insère et le stabilise.

I. Le musicien au service du pouvoir

Traditionnellement, il existe au sein des villes et des villages des lieux de pouvoir qui marquent le paysage de leur empreinte. Les autorités investissent l'espace urbain et rural par le biais d'un bâtiment caractéristique immédiatement reconnaissable, qui assoie visuellement et symboliquement leur puissance – l'hôtel de ville, l'église, la caserne, l'arsenal, etc. Ces acteurs urbains dépositaires d'un pouvoir spirituel ou temporel constituent des piliers institutionnels qui sollicitent régulièrement la musique pour marquer leur prééminence et leur prestige[932]. À ce titre, ils offrent un emploi stable et solide aux musiciens, qui peuvent espérer y effectuer une bonne partie, voire la totalité de leur carrière. Ces employeurs traditionnels que nous allons maintenant étudier sont l'Église, la municipalité et l'armée.

1. L'Église

Nous avons constaté au cours des chapitres précédents que l'Église catholique représente le premier employeur de musiciens en Provence et dans les États pontificaux transalpins au XVIII[e] siècle. Nous nous rappelons que les institutions ecclésiastiques entretiennent une relation étroite avec la musique. Cette dernière sert tout à la fois de lustre solennel aux offices et aux cérémonies, d'élévation de l'âme vers Dieu en excitant la piété et de moyen pour attirer les fidèles en nombre à l'église. Les structures ecclésiales mettent ainsi un point d'honneur à se doter de brillants corps de musique afin de servir au mieux leur réputation. L'art d'Euterpe rentre pleinement dans les jeux de concurrence entre les églises en constituant un véritable critère de hiérarchisation. Les chanoines de Sainte-Anne d'Apt gémissent en 1745 que le plain-chant soit exécuté « avec tant de négligence et de précipitation » durant l'office divin que les « messieurs de la ville » qui assistent à des cérémonies dans d'autres cathédrales et les « étrangers » qui passent par dévotion « ne mettent point de différence entre notre église et celles de la campagne[933] ». La distinction entre les églises rurales et urbaines passe aussi par la qualité du chant et de la musique aux offices.

932. GAUTHIER (Laure) et TRAVERSIER (Mélanie), dir., *Mélodies urbaines...*, *op. cit.*
933. AD Vaucluse, 2 G 52, conclusions capitulaires du chapitre cathédral d'Apt, 12 juin 1745.

La Provence et les États enclavés de l'Église comptent en leur sein des évêchés parmi les plus petits et les plus pauvres du royaume de France. Les revenus des diocèses de Vence, Digne, Grasse, Apt, Toulon et Sisteron, notamment, n'atteignent même pas la moitié de ceux de la moyenne nationale en 1760[934]. Pour autant, les limitations financières n'empêchent pas la plupart des institutions ecclésiastiques de la région d'entretenir des musiciens en proportion de leurs moyens économiques. Un corps de musique fixe constitue le noyau sonore de leurs cérémonies liturgiques quotidiennes. Les effectifs de ce corps permanent varient selon les lieux et les budgets des institutions concernées. Le tableau comparatif suivant présente le nombre et le détail du personnel musical dans les principales églises de chaque ville de notre corpus. Ces données ont été établies à partir du dépouillement des registres capitulaires et des comptes d'administration des églises en question, ainsi que grâce aux listes de musiciens dressées au moment de la suppression des chapitres à la Révolution, listes conservées en série L dans les archives départementales. Nous nous sommes en outre servis du travail de Marc Signorile pour les effectifs de la cathédrale d'Arles[935].

934. BERTRAND (Régis), *La Provence des rois de France...*, *op. cit.*, p. 86-87.
935. SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*

Ville (par ordre démographique)	Institution ecclésiastique	Maîtrise	Choristes	Instrumentistes	Total de musiciens réguliers (effectif minimum)
Marseille	Cathédrale La Major	- Un maître de musique - Huit enfants de chœur	- Quatre choristes - Quatre bénéficiers - Huit prêtres numérotés Total : 16 choristes	- Un organiste - Un à deux serpents - Un basson - Trois basses de viole - Une basse de violon - Parfois un flûtiste et un joueur de cornet Total : 7 à 10 instrumentistes	32 à 34
	Abbaye de Saint-Victor	- Un maître de musique - Quatre à huit enfants de chœur	- Deux hautes-contre - Une basse-taille - Une haute-taille Total : 4 choristes	- Un organiste - Un serpent - Un basson - Une à deux basses de viole Total : 4 à 5 instrumentistes	13 à 16
	Hôpital général de la Charité	- Un maître de musique - Seize à dix-huit enfants de chœur	- Une haute-contre - Une basse-taille	- Un maître de serpent - Les enfants de l'hôpital	20 à 22
Aix	Cathédrale Saint-Sauveur	- Un maître de musique - Huit à dix enfants de chœur	- Un maître du chœur - Treize prêtres musiciens Total : 14 choristes	- Un organiste - Un serpent - Un violon - Parfois un instrumentiste à vent (souvent un basson) Total : 3 à 4 instrumentistes	26 à 29

Avignon	Cathédrale Notre-Dame des Doms	- Un maître de musique - Six enfants de chœur	- Quatre choristes - Une basse-taille - Une haute-contre Total : 6 choristes	- Un organiste - Un serpent, puis un basson à partir de 1716 - Un joueur de basse - Un violon les jours de fête Total : 4 instrumentistes	16 à 17
	Collégiale Saint-Agricol	- Un maître de musique - Quatre enfants de chœur	- Au moins un choriste - Une basse-taille	- Un organiste	8
	Collégiale Saint-Pierre	- Un maître de musique - Quatre enfants de chœur	- Quatre choristes - Une haute-contre Total : 5 choristes	- Un organiste	11
	Collégiale Saint-Didier	- Un maître de musique - Un nombre indéterminé d'enfants de chœur (quatre ?)	- Quatre choristes - Une haute-contre Total : 5 choristes	- Un organiste - Un joueur de basse	10 à 12
Toulon	Cathédrale Notre-Dame de la Seds	- Un maître de musique - Quatre enfants de chœur	- Au moins un choriste	- Un organiste - Un serpent - Un joueur de basse	9
Arles	Cathédrale Saint-Trophime	- Un maître de musique - Un sous-maître de musique - Six enfants de chœur	- Quatre choristes - Une basse-taille - Une taille - Une haute-taille - Une haute-contre Total : 8 choristes	- Un organiste - Quatre violons - Trois violoncelles Total : 8 instrumentistes	24
Grasse	Cathédrale Notre-Dame du Puy	- Un maître de musique - Quatre à six enfants de chœur	- Un clerc de lutrin / du pupitre - Dix bénéficiers - Deux campaniers Total : 13 choristes	- Un organiste - Une basse de viole (bénéficier) - Deux violons (idem) - Un serpent (idem)	19 à 21

Carpentras	Cathédrale Saint-Siffrein	- Un maître de musique - Quatre enfants de chœur	- Une haute-contre - Une haute-taille - Une basse-taille	- Un organiste - Un deuxième instrumentiste (serpent ou basson au début du siècle, puis basse de violon)	10
L'Isle	Collégiale Notre-Dame des Anges	- Un maître de musique - Deux enfants de chœur	- Deux choristes	- Un organiste	6
Apt	Cathédrale Sainte-Anne	- Un maître de musique - Quatre enfants de chœur	- Treize bénéficiers prébendés	- Un organiste - Au moins un instrumentiste (serpent ou joueur de basse)	20 à 21
Cavaillon	Cathédrale Saint-Véran	- Un maître de musique - Quatre enfants de chœur	Aucun (les chanoines s'en chargent bénévolement)	- Un organiste (cumule parfois ce poste avec celui de maître de musique)	5 à 6
Sisteron	Concathédrale Notre-Dame des Pommiers	- Un maître de chapelle - Un nombre indéterminé d'enfants de chœur	- Un nombre indéterminé de bénéficiers (dix au maximum)	Aucun retrouvé (probablement un organiste)	Une dizaine
Digne	Cathédrale Saint-Jérôme	- Un maître de chapelle - Quatre enfants de chœur	- Quatre bénéficiers	- Un organiste (bénéficier)	9
Forcalquier	Concathédrale Notre-Dame du Bourguet	- Un maître de musique (bénéficier) - Trois enfants de chœur	- Un nombre indéterminé de bénéficiers (neuf au maximum)	- Un organiste (bénéficier) - Un serpent (cumul de poste avec celui de maître de musique)	6 à 12

Vaison	Cathédrale Notre-Dame de Nazareth	- Un maître de musique - Quatre enfants de chœur	- Deux choristes	- Un organiste (cumul fréquent de poste avec celui de maître de musique pendant la première moitié du siècle) - Au moins un instrumentiste (serpent, violon ou basse)	8 à 10
Vence	Cathédrale Notre-Dame de la Nativité	- Un maître de musique - Quatre à six enfants de chœur	- Six bénéficiers - Un clerc de lutrin - Un sous-sacristain Total : 8 choristes	- Un organiste (bénéficier) - Un serpent (bénéficier)	13 à 15

Tableau 16: Les corps de musique des principales églises de Provence et des États pontificaux transalpins au XVIII^e siècle

Le nombre de personnes faisant partie des corps de musique des églises de notre échantillonnage est évidemment à considérer comme un simple ordre de grandeur en forme d'effectif minimal. Il a en effet été malheureusement impossible de saisir avec précision la totalité des musiciens de certaines institutions, surtout en Haute-Provence comme aux concathédrales de Sisteron et de Forcalquier. De plus, si, par manque de temps, l'échantillon fait la part belle aux cathédrales et à certaines collégiales, il convient de toujours conserver à l'esprit que de nombreuses autres institutions ecclésiastiques produisent de la musique au sein des villes de notre corpus. Que ce soit dans des établissements séculiers ou réguliers – églises paroissiales, abbayes, monastères, couvents, etc. –, beaucoup de lieux comportent au moins un organiste qui accompagne le plain-chant traditionnel entonné des religieux. À Toulon, par exemple, Louis André Brun et Joseph Granon touchent le clavier respectivement chez les frères prêcheurs et les Minimes lorsqu'éclate la Révolution, tandis que le sieur Pignatel assiste aux offices publics des dimanches et fêtes de l'église paroissiale Saint-Louis en qualité de maître de chant tout en se chargeant de l'instruction de deux enfants de chœur[936]. Le couvent des Dominicains de Cavaillon abrite lui aussi un orgue, tout comme ceux des Grands Augustins, des Carmes et des Cordeliers d'Avignon[937]. Toujours dans la cité pontificale, des « lutrins », des « livres de chant » et des « pupitres à musique » repérés dans les inventaires laissent clairement supposer une pratique vocale au sein des couvents des Grands Capucins, des Célestins et des Dames du Verbe incarné[938]. La confrérie des pénitents violets accueille de son côté une véritable chorale de dix à quinze chanteurs, pendant que la chapelle des pénitents blancs d'Arles rétribue un organiste à partir de 1786, l'abbé Teysset[939]. Les églises paroissiales ne sont pas en reste. Hyacinthe Pilat tient la tribune de l'orgue avignonnais de Notre-Dame la Principale en 1760, alors qu'à Marseille, le facteur et organiste Jean Eustache officie à Saint-Martin au crépuscule du Grand Siècle et le Toscan Joseph Antoine Rossi joue à Saint-Ferréol cent ans plus tard[940]. De même, le sieur Boisson anime de ses notes la collégiale phocéenne Notre-

936. AD Var, 1 L 1133, état des pensionnés ecclésiastiques et des dépenses du culte, district de Toulon, 1791 ; 1 L 1182, mémoire du district de Toulon, 23 février 1791 (je remercie Sylvie Granger pour ces références).
937. AD Vaucluse, 3 L 125, inventaire du couvent des Dominicains de Cavaillon, 16 août 1792 ; DUFOURCQ (Norbert), « Orgues comtadines et orgues provençales », art. cité, p. 97.
938. AD Vaucluse, 3 L 126, inventaires des couvents des Célestins, du Verbe incarné et des Grands Capucins d'Avignon, 30 septembre 1791, 20 août et 16 octobre 1792.
939. *Idem*, 5 E 25, livre des réceptions des choristes de la confrérie des pénitents violets d'Avignon, 1752-1790 ; BM Arles, ms. 1461, livre du trésorier de la confrérie des pénitents blancs d'Arles, p. 44, n°28, 1er décembre 1786.
940. GERBAULT (Pierre), *Le personnel des chapitres cathédraux...*, *op. cit.*, p. 53 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 201 E 706, registres paroissiaux de la paroisse des Accoules, année 1696, f° 68, mariage entre Charles Desmazures et Madeleine Trabuc, 11 août 1696 ; AM Marseille, 2 I 172, enregistrement des étrangers, n°57, 14 octobre 1793). Sur les organistes de Marseille, voir CAÏN (Jean-Robert) et MARTIN (Robert), *L'orgue dans la ville...*, *op. cit.*, p. 298-352.

Dame des Accoules entre 1787 et 1790, pendant que les chantres Jean Lest et Gabriel Motet se produisent au bas-chœur une vingtaine d'années auparavant[941].

Revenons à nos principales églises. Elles regroupent quinze cathédrales, quatre collégiales, un hôpital et une abbaye, dont le point commun est de posséder une maîtrise formant trois à dix enfants de chœur chacune tout au long du siècle. L'abbaye est celle de Saint-Victor de Marseille. Il s'agit d'une très vénérable institution dont la fondation remonte au V^e^ siècle et dont les chanoines, tous de haute naissance, portent le prestigieux titre de comte. Chapitre noble sécularisé en 1739, ses membres doivent être provençaux et fournir la preuve de 150 ans d'appartenance au second ordre en lignée paternelle. Ses principales dignités sont à la nomination du roi lui-même, et ses abbés comptent depuis la fondation « plusieurs saints, des papes, des princes de maison souveraine, des cardinaux, des archevêques, des évêques et des personnages recommandables[942] ». L'abbatiale représente avec la cathédrale La Major l'un des deux pôles majeurs de la vie musicale religieuse phocéenne. De l'avis du Dijonnais Fleutelot qui la visite en 1719, l'église de Saint-Victor est la plus considérable de Marseille, « bien bâtie, et le vaisseau très grand[943] ». Autant dire que les places de sa chapelle de musique confèrent probablement un prestige important à leurs détenteurs. Celle-ci compte entre treize et dix-sept musiciens réguliers. Bien fournie autant en voix qu'en instrumentistes, elle n'a rien à envier à la plupart des cathédrales de la région.

De manière globale, en effet, les effectifs des corps de musique des églises provençales, comtadines et avignonnaises oscillent entre treize et quinze individus en moyenne. La chapelle la plus nombreuse est celle de l'opulente cathédrale phocéenne, qui aligne un impressionnant bataillon d'une trentaine de musiciens – entre 32 et 34. À l'inverse, le petit chapitre cathédral Saint-Véran de Cavaillon peine à rassembler plus de cinq disciples d'Euterpe à son service, égalant seulement la collégiale Notre-Dame des Anges de l'Isle et la concathédrale Notre-Dame du Bourguet de Forcalquier[944]. Sans grande surprise, les églises des grands centres urbains – Marseille, Aix, Avignon, Toulon et Arles – abritent le plus de musiciens avec une moyenne comprise entre 21 et 23 personnes. Les cathédrales de Haute-Provence s'en sortent, quant à elles, plutôt honorablement ; leurs chapelles comportent de treize à quinze disciples d'Euterpe en moyenne. Ces nombres médians dissimulent cependant des disparités non négligeables entre les bas-chœurs. Si

941. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, années 1770, 1787 et 1790, p. 49, 74 et 74.
942. *Idem*, année 1770, p. 41-42. Sur les chapitres nobles, voir MARCHAL (Corinne), « Définir et inventorier les chapitres nobles de la France du XVIII^e^ siècle », in *Revue d'Histoire de l'Église de France*, volume 99, n°1, 2013, p. 115-126.
943. BM Dijon, ms. 982, journal d'un voyage fait en Provence par monsieur Jean-Baptiste Fleutelot, fils de monsieur Claude Fleutelot, conseiller au Parlement de Bourgogne, 1719, p. 132.
944. Sur les modestes moyens musicaux de Saint-Véran de Cavaillon, voir MEYER (Frédéric), « Le personnel de quatre petites maîtrises capitulaires... », art. cité.

ceux de Grasse et d'Apt comptent une vingtaine de musiciens chacun, ceux de Sisteron, de Digne, de Forcalquier et de Vence tirent plutôt vers la dizaine ou la quinzaine. De leur côté, les modestes églises des petites villes du Comtat Venaissin entretiennent seulement huit professionnels de la musique en moyenne, alors que les principales collégiales avignonnaises parviennent globalement à en entretenir une dizaine. L'hôpital général de la Charité de Marseille profite, lui, de sa masse enfantine de petits orphelins pour atteindre une vingtaine de musiciens. Ces effectifs musicaux se situent dans une fourchette légèrement supérieure à la moyenne nationale des cathédrales de France. Cette dernière s'établit généralement entre six et onze individus à la fin de l'Ancien Régime[945]. Toutefois, avec treize à quinze musiciens par institution en moyenne, les corps de musique provençaux et comtadins se rapprochent de nombreuses autres églises dans tout le royaume, par exemple des cathédrales du Puy-en-Velay, d'Angers et d'Orléans, ou encore de la collégiale Saint-Amable de Riom, en Auvergne – respectivement 13, 15, 16 et 15 personnes[946]. Ils en dépassent d'autres, comme les chapitres cathédraux du Mans, de Tours, de Tulle ou de Saint-Flour – 12, 10, 11 et 6 musiciens – et sont rivalisés par des églises de taille équivalente, à l'instar de la métropole de Cambrai et de Notre-Dame de l'Assomption de Clermont-Ferrand – 20 et 25 professionnels de la musique[947]. Bien entendu, à l'exception de celle de La Major de Marseille, les chapelles musicales de notre zone géographique n'atteignent pas les moyens exceptionnels de celles de Notre-Dame de Paris ou de Notre-Dame de Chartres, dont les effectifs se montent à 37 et 35 musiciens à la veille de la Révolution[948].

La qualité de la musique ne dépend cependant pas toujours du nombre. Si la « nombreuse chapelle de musique » de la cathédrale phocéenne produit « ordinairement une très bonne musique » et si Saint-Sauveur d'Aix est l'un des centres musicaux les plus brillants de la Provence, qui influence jusqu'à l'Île-de-France grâce à ses célèbres compositeurs, certains petits chapitres tirent également leur épingle du jeu[949]. L'intendant Pierre Cardin Lebret estime ainsi qu'« il y a

945. LE MOËL (Michel), « La situation des musiciens d'Église en France à la veille de la Révolution », in *Recherches sur la musique française classique*, tome XV, 1975, p. 192.
946. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 961 ; TALVARD (Françoise), « Les musiciens du chapitre de Saint-Amable de Riom aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », in DOMPNIER (Bernard), dir., *Les bas-chœurs d'Auvergne et du Velay...*, *op. cit.*, p. 82 ; CIVEL (Julie), D'HOUR (Thomas), FAUVART (Anne) et MAILHOT (Bastien), « Lieux de musique et musiciens en 1790 », in DOMPNIER (Bernard), dir., *Les bas-chœurs d'Auvergne et du Velay...*, *op. cit.*, p. 31.
947. *Ibidem* ; GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 961 ; BOUTIER (Jean), « Les musiciens d'Église en Bas-Limousin... », art. cité, p. 57.
948. MESPLÉ (Pierre), « Musique et musiciens d'Église dans le département de l'Eure-et-Loir autour de 1790 », publication numérique, base Muséfrem, mise en ligne le 18 mars 2015 [URL pérenne : http://philidor.cmbv.fr/musefrem/eure-et-loir] ; CAILLOU (François) et MAILLARD (Christophe), « Musique et musiciens d'Église à la cathédrale Notre-Dame de Paris autour de 1790 », publication numérique, base Muséfrem, mise en ligne en mai 2016 [URL pérenne : http://philidor.cmbv.fr/musefrem/notre-dame-de-paris].
949. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, année 1770, p. 37 ; LEBRET (Pierre Cardin), *L'intendance de Provence à la fin du XVII^e^ siècle. Édition critique des mémoires pour l'instruction du duc de Bourgogne*, édité par François-Xavier Emmanuelli, Paris, Bibliothèque nationale, 1980 [1700],

ordinairement une bonne musique » dans les églises d'Apt et de Digne en 1700, tandis qu'une publication avignonnaise indique que la collégiale Saint-Didier dispose d'« une bonne musique » soixante-et-un ans plus tard[950]. Même s'ils ne disposent pas toujours de moyens financiers mirobolants, les chanoines mettent toutes les chances de leur côté en consacrant souvent une part significative de la mense capitulaire à la musique. Le chapitre de Sainte-Anne d'Apt, par exemple, soucieux comme nous l'avons vu de se distinguer des « églises de la campagne » par le chant, dépense pas moins de 697 livres par an pour sa musique, ce qui représente un dixième de ses charges annuelles – ces dernières se montant à 6 961 livres, 4 sols et 7 deniers en 1755, pour un revenu total de 13 566 livres. Cette somme se décompose en plusieurs pôles. Le plus important est la nourriture du maître de chapelle, des quatre enfants de chœur et de la servante de la psallette (444 livres). Viennent ensuite les dépenses liées à l'orgue : 124 livres « à l'organiste et au sous-diacre », 6 livres pour « le souffleur d'orgues » et 30 livres pour l'entretien de l'instrument. Le « joueur de basse » reçoit de son côté 36 livres. Enfin, les « musiciens de l'église » perçoivent, outre leurs gages ordinaires, d'une part 23 livres pour la fondation des litanies tous les samedis ainsi que pour les anniversaires en musique, d'autre part 34 livres pour chanter les seconds vendredis et dimanches du mois[951].

Or, à Sainte-Anne, les « musiciens de l'église » sont tous des bénéficiers prébendés en dehors des instrumentistes. Ces ecclésiastiques remplissent seuls les fonctions de choriste, sans aucun autre prêtre ni clerc locataires pour les suppléer dans cette partie. Ils chantent « tous les jours et à tous les offices devant le lutrin », ainsi qu'à « toutes les processions » aux côtés des quatre enfants de chœur[952]. Les petits chapitres provençaux dont les budgets serrés ne permettent pas une multiplication de recrutements de professionnels utilisent en effet fréquemment les membres du bas-chœur afin de servir de musiciens à bas coût et d'étoffer leur chapelle. La quasi-totalité des fonctions musicales est ainsi exercée par des bénéficiers au sein des cathédrales de Haute-Provence, à Apt mais aussi à Digne, Forcalquier, Sisteron, Grasse et Vence. Dans cette dernière petite ville, les statuts de Notre-Dame de la Nativité obligent explicitement les bénéficiers à connaître le plain-chant pour remplir le devoir de leur bénéfice, et les chanoines n'hésitent pas à faire examiner leurs capacités musicales pour s'assurer qu'ils répondent bien à ce critère[953]. Les deux seuls postes instrumentaux, l'orgue et le joueur de serpent, sont eux aussi liés à une bénéficiature spécifique[954].

p. 178 ; BOGHOSSIAN (Irma), « Les sources et l'esthétique du grand motet en Provence... », art. cité, p. 174 ; HEYER (John Hajdu), « Poitevin, Campra et les compositeurs de la maîtrise Saint-Sauveur... », art. cité, p. 311.

950. LEBRET (Pierre Cardin), *L'intendance de Provence à la fin du XVII^e siècle...*, *op. cit.*, p. 180 ; *Calendrier et notice de la ville d'Avignon et du Comtat Venaissin pour l'année 1761*, Avignon, chez Alexandre Giroud, 1761, non paginé.

951. AD Vaucluse, 2 G 89, f° 33 v.-36, déclaration des biens et revenus du chapitre cathédral d'Apt, 9 août 1755.

952. *Idem*, 2 G 52, conclusions capitulaires du chapitre cathédral d'Apt, 12 avril 1763.

953. AD Alpes-Maritimes, 1 G 36, délibérations du chapitre cathédral de Vence, 10 décembre 1708 et 4 novembre 1716.

954. *Idem*, 12 mars 1703 et 20 avril 1705.

Ce système de musiciens-clercs qui s'occupent en parallèle d'autres fonctions au service du culte – messes de fondation, etc. – en étant rémunéré par un bénéfice ou une prébende se rencontre dans beaucoup de petits chapitres de la France méridionale, à l'image de ceux de Die ou de Bayonne[955]. Il rend cependant malaisé l'identification formelle des musiciens dans les églises en question. L'obligation du chant imposée aux bénéficiers – qui, rappelons-le, ne se laissent pas toujours faire[956] – semble une spécificité française. Elle ne concerne effectivement pas les chapitres des États pontificaux rhodaniens, que ce soit à Avignon ou dans le Comtat Venaisssin. Par ailleurs, les bénéficiers ne sont pas les seuls membres du bas-chœur à mettre la main à la pâte. À La Major de Marseille, huit prêtres habitués désignés sous le nom de numérotés ou « *de numero octo* » chantent ou jouent obligatoirement d'un instrument. Ils peuvent même voir leur réception annulée s'ils ne satisfont pas à cette condition[957]. À Vence, c'est la charge de sous-sacristain qui comporte l'obligation de chanter l'épître, tandis que les campaniers de Notre-Dame du Puy de Grasse se doivent d'être assidus au chœur sous peine de ponction de salaire[958]. La participation vocale des sonneurs de cloches se pratique probablement aussi de temps à autre à la cathédrale phocéenne, car deux d'entre eux, Jean-Baptiste Serré et le sieur Constantin, intègrent la chapelle de musique en qualité de haute-contre et de chantre à trente années d'écart[959].

La plupart du temps, le chapitre loge ses musiciens et les nourrit à une table commune avec les enfants de chœur. Celui de la collégiale Saint-Didier d'Avignon fournit des chambres aux choristes dans le même bâtiment que les chanoines, tandis que son homologue de Saint-Pierre inclut le logement dans les émoluments d'une haute-contre aixoise en 1715[960]. L'enclos du chapitre cathédral d'Apt prévoit une maison entière pour les musiciens, alors que les chanoines de Saint-Trophime d'Arles font dormir leur sous-maître dans le cloître[961]. En 1774, une habitation de dix chambres léguée au clergé de Vaison par deux chanoines sert à loger les choristes, l'organiste et le sacristain de Notre-Dame de Nazareth[962]. En contrepartie du gîte et du couvert, les musiciens

955. DOMPNIER (Bernard), « Accroître la musique sans dépenser davantage... », art. cité, p. 251 ; MEYER (Frédéric), « Le personnel de quatre petites maîtrises capitulaires... », art. cité, p. 147 ; DUFOURCET (Marie-Bernadette), « La maîtrise de la cathédrale de Bayonne du XVII^e siècle au milieu du XVIII^e siècle », in DOMPNIER (Bernard), dir., *Maîtrises et chapelles...*, *op. cit.*, p. 172-179.
956. Voir *supra*, chapitre 2.
957. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 443, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 13 septembre 1727.
958. AD Alpes-Maritimes, 1 G 36, délibérations du chapitre cathédral de Vence, 19 octobre 1718 ; G 272, délibérations capitulaires du chapitre cathédral de Grasse, 15 novembre 1700.
959. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 443 et 445, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 27 avril 1726 et 2 janvier 1756. Constantin devient également joueur de serpent le même jour.
960. AD Vaucluse, 10 G 9, registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Didier d'Avignon, 7 novembre 1766 ; 9 G 4, registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Pierre d'Avignon, 9 août 1715.
961. *Idem*, 2 G 89, f° 35, déclaration des biens et revenus du chapitre cathédral d'Apt, 9 août 1755 ; SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 53.
962. AD Vaucluse, 6 G 140, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 11 avril 1774.

doivent impérativement dormir dans la demeure mise à leur disposition. Le joueur de basson montpelliérain Jean Durand reçoit ainsi une sévère réprimande pour avoir découché sans autorisation deux nuits de suite avec l'hebdomadier à Saint-Sauveur d'Aix en 1732. Toujours dans la capitale provençale, le violoniste Stanislas Coquel cause un grand scandale un quart de siècle plus tard en s'introduisant par une des fenêtres de la maison du chapitre après avoir escaladé le mur de la cour pour être rentré le soir après que les portes ont été fermées. Sa manœuvre ayant été remarquée de tout le voisinage, il est immédiatement congédié par les chanoines[963].

Maîtres de chapelle, choristes et instrumentistes

Les corps de musique ecclésiastiques sont dominés par la haute figure du maître de chapelle. Présent dans chaque église étudiée, ce personnage endosse de grandes responsabilités et de lourdes charges. Placé à la tête du chœur, il fait figure d'intermédiaire entre les chanoines et les musiciens. Il doit se charger avant tout de l'éducation et de l'entretien des enfants de chœur qui se trouvent sous son autorité. Il assure leurs leçons de musique et parfois d'instruments, les entraîne à former leur voix, leur fait répéter les récitatifs et copier des partitions pour le compte du chapitre. Il distribue également les parties à chaque garçonnet et musicien avant les offices. Il doit en outre régulièrement composer de nouveaux morceaux afin d'enrichir et de diversifier la musique de l'église, comme des messes, des motets ou des graduels[964]. Il veille à la conservation des papiers et des instruments de musique de la maîtrise, dont il reçoit l'inventaire avec celui des autres meubles et effets de la psallette au début de son engagement[965]. Il bat la mesure et dirige quotidiennement le chœur des adultes comme des enfants en coordonnant les performances de chacun, notamment au cours des cérémonies extraordinaires, tout en arbitrant les éventuelles plaintes et disputes entre les musiciens. Intendant et économe, il s'occupe enfin de toutes les dépenses liées à la maîtrise et s'emploie à recruter les musiciens externes pour les grandes occasions en musique. En bref, le maître de chapelle constitue véritablement « la cheville ouvrière de la psallette[966] ». On le voit, son emploi du temps est particulièrement chargé. À Saint-Sauveur d'Aix, la charge est tellement prenante que plusieurs maîtres de musique démissionnent de leurs fonctions pour des raisons de

963. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 494 et 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 2 mai 1732 et 27 juin 1759.
964. *Idem*, dépôt de Marseille, 6 G 445, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 5 janvier 1759.
965. AD Vaucluse, 2 G 89, f° 12 v., 20 et 22, inventaires des meubles de la maîtrise du chapitre cathédral d'Apt, 1715-1733 ; 6 G 140, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 10 octobre 1768.
966. LOUPÈS (Philippe), « Les psallettes aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles... », art. cité, p. 28-30. Sur le maître de chapelle, voir aussi le récent colloque « Le métier de maître de musique d'Église du XVI^{e} siècle au début du XIX^{e} : activités, sociologie, carrières », organisé au Centre de musique baroque de Versailles sous la direction scientifique de Bernard Dompnier et de Jean Duron du 8 au 10 novembre 2017.

santé tout au long de la période, comme Jean-Pierre Filastre en 1736 ou Jean-Baptiste Barral trente ans plus tard[967]. En un demi-siècle, de 1721 à 1773, huit remplacements de maîtres sur quinze sont ainsi motivés par des incommodités de santé du titulaire[968]. En 1749, l'un des bénéficiers de la cathédrale, le sieur Guigues, admet explicitement dans une lettre à l'organiste camarguais Jean-Baptiste Vallière que la maîtrise de Saint-Sauveur « est très fatigante[969] ». Pour l'épauler dans sa rude tâche, le maître de chapelle peut compter sur un assistant dans certaines églises. Il est secondé par un « maître du chœur » à la cathédrale d'Aix, par un sous-maître à Saint-Trophime d'Arles entre 1750 et 1773[970]. En Provence orientale, il se voit assister à Vence et à Grasse par un « clerc de lutrin » ou un « clerc de pupitre », dont les attributions consistent, entre autres, à demeurer au lutrin pendant les offices pour en assurer la conduite ainsi que celle des livres de chœur[971]. Le maître de musique jeune et inexpérimenté rencontre parfois des problèmes d'autorité vis-à-vis des enfants ou des musiciens de l'église. Les chanoines de la cathédrale vaisonnaise délibèrent ainsi de congédier Noël Fontaine en 1735 afin d'anticiper un désordre dans la psallette ; les garçonnets ne le respectent pas et sont parvenus à prendre l'ascendant sur lui[972]. De même, le pauvre Jean-Baptiste Barral se plaint d'être continuellement troublé dans ses fonctions par les musiciens aixois au début des années 1760. La Némésis de Pelegrin, Jean-Pierre Borel – toujours lui ! –, le méprise notamment ouvertement devant les enfants de chœur, ce qui donne un bien mauvais exemple à ces derniers[973].

En dehors du maître de chapelle, les corps de musique comportent en sus un certain nombre de choristes qui en représentent le noyau dur. Le plain-chant, rappelons-le, constitue l'essence même de la musique religieuse catholique. En théorie, chaque membre du haut-chœur doit joindre sa voix à l'harmonie de l'ensemble afin de célébrer Dieu. De fait, les chanoines chantent bien dans quelques églises du corpus, qu'il s'agisse de La Major de Marseille ou de Saint-Véran de Cavaillon[974]. Toutefois, l'inconstance des titulaires des hautes stalles et de leurs performances vocales incite le plus souvent ces derniers à recruter des chantres dont la fonction première vise à

967. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 494 et 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 4 novembre 1736 et 5 novembre 1765.
968. MARBOT (Edmond), *La sainte église d'Aix et d'Arles. Notre maîtrise métropolitaine, son histoire*, Aix, Makaire, 1883, p. 10.
969. BM Arles, ms. 379, correspondance de Jean-Baptiste Vallière, n°2, lettre du prêtre bénéficier Guigues, 16 avril 1749. Voir aussi l'annexe n°9.
970. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 494, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 3 novembre 1722 ; SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 53-55.
971. AD Alpes-Maritimes, L 768, déclaration des revenus du chapitre cathédral de Vence, 1790 ; G 273, délibérations capitulaires du chapitre cathédral de Grasse, 7 février 1729.
972. AD Vaucluse, 6 G 137, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 5 novembre 1735.
973. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 2 mai 1760 et 4 mai 1761.
974. *Idem*, dépôt de Marseille, 6 G 445, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 15 janvier 1755 ; MEYER (Frédéric), « Le personnel de quatre petites maîtrises capitulaires... », art. cité., p. 147.

les soutenir dans la psalmodie et le chant des offices[975]. En Provence et dans les États pontificaux rhodaniens, les effectifs de ces choristes varient de deux à seize individus selon les institutions, pour une moyenne de quatre musiciens.

Si la tessiture des chantres n'est malheureusement pas toujours connue avec précision, les chanoines veillent généralement à doter leur chapelle de voix complémentaires : haute-taille et basse-taille ; haute-contre et basse-taille. Présente dans sept églises sur les huit où les registres des choristes sont précisés, la haute-contre apparaît comme la clé de voûte de ces ensembles. Les chantres chantent au chœur sous la direction du maître de musique. Ils intègrent la table commune après avoir passé un examen vocal devant les chanoines. Le 13 septembre 1764, par exemple, trois candidats se retrouvent en lice pour une place de locataire à la collégiale Saint-Didier d'Avignon. Ils participent alors aux offices pendant quinze jours afin que le chapitre puisse entendre leurs poumons et leurs cordes vocales en action. Finalement, c'est le sieur Bertrand Lombard, dont « la voix ne déplaît pas », qui décroche le poste le 3 octobre suivant[976]. À la cathédrale d'Aix, les chanoines font examiner chaque année les capacités musicales de leurs serviteurs avec celles des enfants de chœur[977]. Ce rituel annuel leur permet d'entretenir la qualité de leur corps de musique. Il arrive cependant que les chapitres d'églises de moindre prestige peinent à trouver de bons chanteurs, comme celui de Notre-Dame de la Nativité de Vence en 1715[978]. Ils sont alors forcés de se rabattre sur des seconds couteaux. Faute de candidats en 1777, les chanoines de Saint-Siffrein de Carpentras se résignent à conserver le choriste Lecouvet alors qu'il n'a, de l'avis du maître de chapelle, « aucun talent pour la musique[979] ».

Les chantres rencontrent parfois des difficultés inattendues dans la pratique de leur devoir musical. Ainsi, en janvier 1743, les « paroles sales et les mauvais discours » des vendeurs de poisson devant la cathédrale de Carpentras retentissent jusque dans le chœur et la sacristie de Saint-Siffrein, ce qui trouble la célébration de l'office divin[980]. Le mois précédent, le tonnerre tombe sur le clocher de l'église de Grasse. Il en abat la tour, brise quelques cloches et la quasi-totalité des vitres du bâtiment. Un an plus tard, le chapitre n'ayant toujours pas fait remplacer ces dernières, le froid et le vent qui s'infiltrent alors dans la cathédrale rendent impossible le chant de célébration de l'office des matines en hiver. Comble de malchance, les bénéficiers s'enrhument et ne peuvent plus chanter

975. DOMPNIER (Bernard), « Pratiques professionnelles et pratiques culturelles. Regards croisés sur les musiques et les musiciens d'Église aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », in DOMPNIER (Bernard), dir., *Maîtrises et chapelles...*, *op. cit.*, p. 18.
976. AD Vaucluse, 10 G 9, registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Didier d'Avignon, 13 septembre et 3 octobre 1764.
977. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 3 août 1753, 5 juin 1754, 4 juin 1755 et 7 juillet 1756.
978. AD Alpes-Maritimes, 1 G 36, délibérations du chapitre cathédral de Vence, 9 septembre 1715.
979. BM Carpentras, ms. 1441, livre des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 17 mars 1777.
980. *Idem*, ms. 1440, 12 janvier 1743.

à aucun office ! Quant au clocher, sa réédification ne s'amorce qu'en 1756 du fait d'un long procès entre l'évêque, les chanoines et la communauté grassoise afin de déterminer qui doit financer les travaux[981].

À côté des choristes officient des instrumentistes. Le rôle de ces derniers consiste principalement à accompagner le plain-chant en réalisant une basse continue en mesure de soutenir les voix. Leur nombre médian s'élève à trois personnes par église. Là encore, d'importantes variations s'observent suivant les lieux. Les corps de musique abbatial et cathédraux des grands centres urbains d'Avignon et de Basse-Provence contiennent des orchestres relativement bien fournis de trois jusqu'à dix membres. À l'inverse, les collégiales avignonnaises et les églises comtadines ou de Haute-Provence se contentent la plupart du temps d'un ou de deux musiciens seulement. La chapelle musicale de Notre-Dame du Puy de Grasse fait figure d'exception avec cinq instrumentistes différents, dont quatre bénéficiers. Parmi ces musiciens se distingue indubitablement l'organiste. Présent dans pratiquement toutes les institutions étudiées – un doute subsiste pour la concathédrale de Sisteron –, l'orgue représente le pilier instrumental de la musique religieuse. Il joue globalement les dimanches, les veilles et jours des grandes fêtes du calendrier liturgique, les jours de fêtes des saints locaux et des patrons des églises, ainsi que dans le cadre de fondations financées par de riches paroissiens. Marqueur de solennité, il reste néanmoins coi pendant les périodes de contrition de l'Avent, du Carême ou de la liturgie des morts[982]. La fréquence de son usage diffère en fonction des endroits. À Cavaillon, par exemple, le monumental instrument de la cathédrale résonne si peu souvent que sa musique est mentionnée par l'un des chanoines dans son livre de raison lorsque l'usage en est fait à la fin du XVII^{e} siècle[983]. Très intéressant, l'une des revendications du député du corps des bénéficiers de Grasse nous révèle que l'organiste sert d'abord à nourrir et souligner le prestige social du haut-chœur en 1760. Ce député, messire Clerique, s'oppose en effet fermement « aux gages donnés à un organiste qui n'est établi que pour toucher l'orgue lorsque les sieurs chanoines officient[984] ». À l'instar des chantres, l'organiste décroche le plus fréquemment sa tribune après un concours. Il peut toutefois également l'obtenir en survivance si le poste est tenu par un membre de sa famille. Laurent Desmazures est ainsi reçu en 1735 à la cathédrale de Marseille à la place de son père Charles « qui est extrêmement incommodé[985] ». La

981. AD Alpes-Maritimes, G 273, délibérations capitulaires du chapitre cathédral de Grasse, 7 janvier 1744, 10 et 12 mai 1756.
982. KOCEVAR (Érik), « Le rôle de l'organiste dans la liturgie en France aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles », in DAVY-RIGAUX (Cécile), DOMPNIER (Bernard) et HUREL (Daniel-Odon), dir., *Les cérémonies catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 470.
983. MEYER (Frédéric), *Un chanoine de Cavaillon au Grand Siècle...*, *op. cit.*, p. 28.
984. AD Alpes-Maritimes, G 613, livre d'administration du chapitre cathédral de Grasse, fin des comptes de 1759-1760.
985. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 444, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 20 septembre 1735.

pratique s'observe aussi chez d'autres instrumentistes. Quarante-trois ans plus tard, le joueur de basse Jean-Baptiste Bigati obtient la survivance de sa place en faveur de son fils en échange du retranchement de sa gratification annuelle à Notre-Dame des Doms d'Avignon[986]. Le rôle musical de l'organiste ne se limite pas toujours à toucher le clavier. Celui de la cathédrale de Vaison compte parmi ses obligations le devoir d'assister et de chanter à tous les offices, aux processions et aux enterrements, ainsi que d'enseigner à jouer des orgues aux enfants de chœur[987].

Complémentaire de l'organiste bien que beaucoup moins prestigieux, le serpentiste soutient les voix des chantres en leur donnant le ton et en doublant la mélodie grégorienne. Il répond également à l'orgue dans les situations d'alternance[988]. Unanimement intégré dans les églises, il est présent dans douze institutions de notre corpus sur vingt, à savoir 60 % de l'échantillonnage. De ce point de vue, la Provence et les États pontificaux transalpins ne se distinguent pas du reste du royaume de France, où le serpent constitue le seul instrument utilisé dans le culte pour de nombreuses églises du XVIII[e] siècle[989]. Le reste des instrumentistes des corps de musique se répartissent essentiellement entre bassons, violonistes et joueurs de basse de viole ou de basse de violon. D'autres musiciens se rencontrent plus rarement, comme les violoncellistes à Arles[990]. De même, Pierre Peiraud manie le cornet à la cathédrale de Marseille en 1705, tandis que le prêtre Majol est engagé douze ans plus tard pour jouer du basson et de la flûte traversière[991]. À peine deux semaines et demi auparavant, il était reçu à Saint-Sauveur d'Aix afin de sonner du hautbois en plus des deux instruments ci-dessus[992].

Offices quotidiens et grandes fêtes du calendrier liturgique

Chanteurs comme instrumentistes, tout ce petit monde se produit à diverses occasions. D'abord, bien sûr, aux offices liturgiques qui rythment la journée de l'église – matines, laudes, petites heures, grandes messes, vêpres et complies. Ensuite, lors des cérémonies extraordinaires, à savoir les grandes fêtes périodiques solennelles en musique servant à marquer les dates importantes du calendrier catholique – Pâques, Noël, Épiphanie, Pentecôte, Ascension, etc. Les cérémonies

986. AD Vaucluse, 1 G 448, registre capitulaire du chapitre métropolitain Notre-Dame des Doms d'Avignon, 18 décembre 1778.
987. *Idem*, 6 G 137, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 15 avril 1737.
988. DAVY-RIGAUX (Cécile), « "Jouer le plain-chant" : le serpent à l'unisson de la voix des chantres dans la France d'Ancien Régime », in DAVY-RIGAUX (Cécile), GÉTREAU (Florence) et HOSTIOU (Volny), dir., *Le serpent...*, *op. cit.*, p. 86.
989. DOMPNIER (Bernard), LANGLOIS (Isabelle) et MAILHOT (Bastien), « Serpentiste d'Église... », art. cité, p. 80.
990. SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 119-120.
991. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 442, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 19 décembre 1705 et 29 décembre 1717.
992. *Idem*, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 494, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 11 décembre 1717.

extraordinaires incluent en outre la célébration d'événements exceptionnels, comme ceux liés à la monarchie ou à la papauté. Une naissance au sein de la famille royale ou une victoire militaire des armées de Sa Majesté donnent lieu, par exemple, à des *Te Deum*. L'arrivée au monde du Dauphin en 1729 est accueillie à Arles par une grande procession générale en musique présidée par l'archevêque, à laquelle se joint la symphonie des consuls[993]. Cinq années après, les musiciens de La Major de Marseille chantent un *Te Deum* en action de grâces « pour les heureux succès des armes du roi » et la prise du château de Milan au cours de la guerre de Succession de Pologne[994]. Ces cérémonies extraordinaires mettent parfois en scène les musiciens de manière particulière en les plaçant en hauteur sur une structure éphémère afin de les distinguer et de rehausser l'éclat de la musique. Une tribune est ainsi construite pour les disciples d'Euterpe dans l'église Saint-Laurent de Salon à l'occasion de la venue de l'archevêque en 1743[995]. À la cathédrale d'Avignon, une « cabane des musiciens » – probablement une estrade couverte – est bâtie annuellement par le campanier pendant la Semaine sainte[996]. Les chanoines de Saint-Sauveur d'Aix font aussi élever dans le chœur un théâtre pour les musiciens au cours de la même période. En 1745, le maître de chapelle propose de placer les musiciens dans les tribunes de l'orgue, ce qu'accepte le chapitre sous réserve que si l'expérience n'est pas concluante, « le théâtre sera continué à être dressé les années suivantes[997] ». À partir de 1783, les musiciens de La Major de Marseille jouent dans les tribunes « tous les jours de grande fête où il y aura musique avec grande symphonie[998] ». La construction d'une estrade à l'église pour les musiciens se rencontre en d'autres endroits en dehors de la Provence et des États pontificaux rhodaniens, par exemple dans la chapelle de la confrérie des pénitents bleus de Toulouse[999]. Il s'agit de même d'une pratique très courante à Rome au siècle des Lumières[1000].

D'autres occasions diverses font appel aux corps de musique. À la cathédrale phocéenne, les quatre choristes participent en septembre 1700 à une procession demandée par les échevins afin d'implorer Dieu de mettre fin à la sécheresse[1001]. Quarante-deux ans plus tard, la bénédiction des

993. *Idem*, dépôt de Marseille, 4 G 85, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 18 octobre 1729.
994. *Idem*, 6 G 444, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 16 janvier 1734.
995. AM Salon-de-Provence, CC 439, comptes du trésorier de la ville, mandat n°83, 6 octobre 1743.
996. AD Vaucluse, 1 G 473, livre de la fabrique du chapitre métropolitain Notre-Dame des Doms d'Avignon, f° 68 et 212, avril 1756 et 3 avril 1790.
997. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 495, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 10 avril 1745.
998. *Idem*, dépôt de Marseille, 6 G 446, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 26 avril 1783.
999. MICHEL (Benoît), « La musique des cérémonies extraordinaires toulousaines d'après les relations de fêtes éditées dans cette ville aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles », in DOMPNIER (Bernard), dir., *Les cérémonies extraordinaires...*, *op. cit.*, p. 144.
1000. ORIOL (Élodie), *Vivre de la musique à Rome au XVIII^{e} siècle...*, *op. cit.*, p. 51-53.
1001. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 442, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 14 septembre 1700.

cloches nouvellement refondues par le doyen de la collégiale Saint-Pierre d'Avignon s'effectue au bruit des trompettes, des timbales et des violons[1002]. L'abbaye de Saint-Victor organise une somptueuse cérémonie avec musique, sonneries de cloches, procession et exposition du Saint-Sacrement pour le centenaire du vœu de Louis XIII en 1738, la veille et le jour de l'Ascension[1003].

Enfin, les corps de musique religieux se rendent fréquemment, avec la permission des chanoines, dans d'autres lieux afin de prêter main-forte à des églises moins garnies ou rehausser la solennité et la brillance d'événements particuliers. Loin d'être repliées sur elles-mêmes, les maîtrises se révèlent au contraire profondément imbriquées dans la vie de la cité en servant de passerelle entre l'église et le monde extérieur[1004]. Elles s'inscrivent en cela dans le prolongement de la cathédrale qui les abrite, ce « grand vaisseau » où résonnent les voix « comme le ventre d'un violon », pour reprendre la jolie métaphore filée de Jean Duron[1005]. La cathédrale s'inscrit en effet pleinement au cœur de l'identité d'une ville ; elle reflète son esprit à l'intérieur par des processus d'intégration sociale et charpente à l'extérieur la hiérarchie urbaine régionale et nationale[1006]. Les musiciens participent à cette représentation ecclésiastique et urbaine en allant se produire ailleurs. Ils font partie du dispositif de communication du pouvoir religieux qu'ils servent[1007]. À Arles, où, rappelons-le, la cathédrale Saint-Trophime exerce solidement un monopole sans partage sur la musique d'Église locale, les musiciens du chapitre sont régulièrement appelés dans les paroisses et les autres institutions ecclésiastiques de la ville pour y chanter et jouer de leurs instruments. Ils assistent notamment à la messe de l'église des Dominicains le jour de la Saint-Sébastien[1008]. Ceux de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille vont ponctuellement prêter main-forte à leurs confrères de la cathédrale, tandis que les choristes de Sainte-Anne d'Apt ouvrent la solennité chez les religieuses du couvent de la Visitation à l'occasion de la canonisation de sainte Jeanne Françoise de Chantal en compagnie des chanoines le 12 septembre 1768[1009]. À Avignon, le vice-légat utilise le personnel musical des églises de la ville afin d'animer les fêtes et les bals qu'il organise au palais des papes. Des musiciens de la cathédrale Notre-Dame des Doms et des collégiales Saint-Pierre et Saint-Agricol se produisent ainsi au concert donné en l'honneur du « roi d'Angleterre » – probablement le

1002. AD Vaucluse, 9 G 4, registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Pierre d'Avignon, 2 septembre 1742.
1003. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 1 H 701, délibérations capitulaires de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, 12 août 1738.
1004. MUSSAT (Marie-Claire), « L'imbrication des maîtrises dans la vie de la cité. Du religieux au politique : l'exemple de l'Ouest de la France », in DOMPNIER (Bernard), dir., *Maîtrises et chapelles...*, *op. cit.*, p. 237.
1005. DURON (Jean), « Le chant des cathédrales : voix, effectifs et répertoire des maîtrises en France au XVII[e] siècle », in DOMPNIER (Bernard), dir., *Maîtrises et chapelles...*, *op. cit.*, p. 379-380.
1006. LOURS (Mathieu), « Espace du sacré et du pouvoir. La cathédrale et la ville moderne en France (vers 1560-1790) », in *Histoire urbaine*, 1/2003 (n°7), p. 99.
1007. MUSSAT (Marie-Claire), « L'imbrication des maîtrises dans la vie de la cité... », art. cité, p. 233.
1008. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 4 G 88, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 13 juillet 1756.
1009. *Idem*, 6 G 443, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 29 mars 1719 ; AD Vaucluse, 2 G 52, conclusions capitulaires du chapitre cathédral d'Apt, 5 septembre 1768.

prétendant détrôné Jacques François Édouard Stuart, soutenu par le Saint-Père – en 1716[1010]. Le corps de musique de Saint-Sauveur d'Aix se trouve particulièrement sollicité du fait de sa qualité. Il se rend ainsi tous les 6 mai au palais de la chambre des comptes de la cité pour y chanter une grande messe[1011]. Les Assemblées générales des communautés du pays font souvent appel à lui à Lambesc – village situé à une vingtaine de kilomètres au nord-ouest d'Aix –, par exemple pour un *Te Deum* lors de la naissance du comte de Provence en 1756, ou encore pour solenniser le service funèbre du duc de Villars, gouverneur de la province, quatorze ans plus tard[1012]. Le corps inaugure même l'ouverture des États de Provence à Aix le 31 décembre 1787[1013]. Bien qu'en théorie, les musiciens de la cathédrale soient interdits d'aller jouer à l'académie de musique, les chanoines décident de faire une exception à la demande des académiciens pour le service funèbre de Rameau en 1764. Les enfants de chœur accompagnent leurs aînés à cette occasion[1014].

Si la chapelle de musique suffit habituellement pour les offices quotidiens, des musiciens extérieurs viennent souvent la renforcer ponctuellement au moment des cérémonies extraordinaires. Il s'agit alors de donner un éclat maximal à la célébration en combinant les forces musicales régulières et externes. Le jour de la Saint-Quenin, patron tutélaire de la petite ville de Vaison, voit par exemple l'engagement d'au moins trois musiciens étrangers à la cathédrale[1015]. De son côté, le chapitre cathédral aixois emploie des musiciens externes pour les fêtes des grandes solennités qui requièrent un faste particulier, de même que son homologue marseillais. Cela inclut les principales dates du calendrier liturgique comme la Fête-Dieu, Pâques, la Semaine sainte ou la Saint-Lazare – pour le port phocéen –, mais aussi les événements extraordinaires tels qu'une naissance royale, la convalescence de Louis XV en 1721 ou encore l'arrivée d'un grand personnage[1016]. L'emploi de professionnels externes permet également de pallier une carence structurelle ou conjoncturelle de musiciens. Saint-Sauveur connaît ainsi une période de pénurie de personnel musical en 1764 et 1765, ce qui oblige ses chanoines à recruter provisoirement des disciples d'Euterpe de la ville afin d'assurer la solennité des cérémonies les plus importantes[1017]. Le nombre réduit des membres

1010. ASV, fondo Salviati 38, liasse n°62, pièces justificatives des comptes du palais du vice-légat d'Avignon, 24 mai et 5 juin 1716 (je remercie Bernard Thomas pour m'avoir transmis cette référence après l'avoir transcrite).
1011. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 6 mai 1769.
1012. *Idem*, 8 février 1756 et 25 octobre 1770.
1013. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, C 102, délibérations des assemblées des procureurs du pays, f° 28, 16 février 1788.
1014. *Idem*, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 4 novembre 1764.
1015. AD Vaucluse, 6 G 140, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 6 février 1776.
1016. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 6 juin 1764 et 4 août 1770 ; dépôt de Marseille, 6 G 442 à 444, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 1er avril 1716, 13 septembre 1721, 20 septembre 1729 et 12 mars 1738.
1017. *Idem*, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 6 juin et 22 décembre 1764, 30 mars et 8 mai 1765.

parmanents du corps de musique d'autres églises force ces dernières à faire régulièrement appel à l'extérieur. Le chapitre de la collégiale Saint-Symphorien d'Avignon, qui ne compte que quelques chantres au sein de sa chapelle, engage annuellement une compagnie de symphonistes avec trompettes et timbales pour les processions de l'octave de la Fête-Dieu[1018]. De même, les chanoines de la cathédrale de Cavaillon demandent à leurs collègues avignonnais de Saint-Didier un chantre, une haute-contre et un joueur de basse pour la Saint-Véran de 1763, qu'ils obtiennent. Des « enfants de chœur étrangers » viennent chanter à la même date quinze années après[1019]. Les corps de musique ecclésiastiques peuvent enfin accueillir de temps à autre un « musicien passant », à savoir un individu qui vicarie de ville en ville en proposant ses services aux églises locales en échange d'une gratification le temps d'un ou de plusieurs offices[1020]. Un « enfant musicien passant » venant de Valence est ainsi nourri par le chapitre de Notre-Dame des Doms d'Avignon en décembre 1744, alors que les chanoines de La Major de Marseille délibèrent un mois plus tôt de donner 12 livres en aumône à « un pauvre musicien haute-contre » qui a chanté diverses fois à la cathédrale et « qui a besoin de ce secours pour retourner à son pays[1021] ». La prestation de ces gyrovagues débouche parfois sur une embauche lorsqu'ils impressionnent les chanoines. Elle tient alors lieu de véritable examen d'essai. Le « signor Cropassy », organiste italien qui touche les claviers de la cathédrale aixoise lors d'une grande messe en 1752, est ainsi engagé après négociation de ses honoraires – 350 livres annuels[1022]. Vingt-trois ans plus tard, le Tarbais Antoine Legrand joue plusieurs jours « au grand contentement de ceux qui l'ont entendu », à la fois à Saint-Sauveur et à l'église des Dominicains d'Aix. Reçu en qualité d'organiste pendant six années, il allie, cerise sur le gâteau, « la capacité » à « la sagesse » d'après de bonnes relations reçues sur sa personne[1023].

Les musiciens au service de Dieu peuvent être, nous l'avons vu, des bénéficiers ayant l'obligation de chanter, de simples ecclésiastiques ou des laïcs. Le bénéfice représente de plus fréquemment le couronnement d'une carrière d'un prêtre musicien par la sécurité matérielle qu'il apporte. Il est du même coup activement recherché par ce dernier. Le concordant Tissot démissionne par exemple de ses fonctions de choriste à la cathédrale de Carpentras en 1747 afin de se rendre à la collégiale Notre-Dame du Grès, à une trentaine de kilomètres de Toulouse, où il vient

1018. AD Vaucluse, 14 G 2, livre concernant l'œuvre de la paroisse Saint-Symphorien d'Avignon, 21 juin 1773, 16 juin 1775 et 24 juin 1786.
1019. *Idem*, 10 G 9, registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Didier d'Avignon, 9 novembre 1763 ; 4 G 30, comptes d'administrateurs du chapitre cathédral de Cavaillon, 19 octobre 1778.
1020. Nous reviendrons plus amplement sur ces musiciens gyrovagues lors du chapitre 8.
1021. AD Vaucluse, 1 G 447, registre capitulaire du chapitre métropolitain Notre-Dame des Doms d'Avignon, 11 décembre 1744 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 444, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 7 novembre 1744.
1022. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 495, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 18 novembre 1752.
1023. *Idem*, 2 G 496, 20 avril 1765.

d'être pourvu d'un bénéfice[1024]. Les chanoines de Saint-Sauveur fidélisent de leur côté véritablement leurs musiciens en leur octroyant une bénéficiature à l'ancienneté[1025]. Lorsqu'ils en ont le choix, les chapitres préfèrent généralement engager des ecclésiastiques dans leur corps de musique, que ce soient ceux de la cathédrale de Vaison ou de la collégiale Saint-Didier d'Avignon[1026]. Prêtres ou laïcs, les musiciens ne se conduisent pas toujours avec la décence appropriée à une église. Bavardages au chœur, insolence, absentéisme, esprit de dissipation, désobéissance et violentes disputes émaillent les registres capitulaires. L'absentéisme répété des musiciens de La Major de Marseille pousse les chanoines à mettre en place un système de retenue sur leurs gages en 1722, alors que le chapitre de la cathédrale d'Aix, excédé par un mépris de l'autorité généralisé des serviteurs, délibère soixante ans plus tard de congédier le premier d'entre eux contre lequel il sera porté des plaintes graves, « sans égard à ses talents, ni à son ancienneté[1027] ». Loin de se limiter à la Provence et aux États pontificaux outre-alpins, ces écarts de conduite des musiciens au service de Dieu s'observent à l'échelle de toute la France au XVIII^{e} siècle[1028].

Si les musiciens demeurent statiques lors des cérémonies à l'église, au chœur ou sur une tribune, leur participation aux processions implique qu'ils chantent ou jouent de leur instrument tout en marchant. Ils développent alors une concentration plus importante, à la fois sur leurs pas et sur leur mélodie, afin de pouvoir allier les deux efficacement. Ils doivent conserver une vigilance constante pour ne pas trébucher, ni émettre une fausse note. L'enjeu est considérable, car la moindre inattention peut entraîner la ruine de la procession ainsi que de la musique. Le musicien discipline donc à la fois ses jambes pour marcher, ses mains pour jouer, sa bouche et sa respiration pour produire des sons ou chanter. Ce faisant, il exerce une maîtrise complète sur les membres de son corps. Dans un souci d'uniformisation visuelle du corps de musique, les chapitres obligent en outre les musiciens à revêtir une tenue ecclésiastique aux offices, à savoir une soutane et un rochet, cela même s'ils sont laïcs[1029]. L'Église modèle ainsi les pratiques professionnelles des disciples d'Euterpe en influant sur leur corps et leur habillement, en plus, bien sûr, du répertoire.

1024. BM Carpentras, ms. 1441, livre des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 27 octobre 1747.
1025. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 494 et 497, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 3 avril 1723 et 12 novembre 1786.
1026. AD Vaucluse, 6 G 140, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 18 mai 1768 ; 10 G 9, registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Didier d'Avignon, 16 février 1765.
1027. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 443, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 17 janvier 1722 ; 2 G 497, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 10 juin 1782.
1028. LOUPÈS (Philippe), « Les psallettes aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles... », art. cité, p. 39.
1029. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 442, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 15 juin 1701.

Le choc révolutionnaire

La relative stabilité professionnelle dont jouissent les musiciens au service de Dieu vole en éclats au moment de la Révolution française. La suppression des chapitres et la fermeture des institutions ecclésiastiques en 1790 privent en effet brutalement de leur emploi l'ensemble des musiciens d'Église du royaume. Chacun essaie alors de s'adapter comme il le peut à la nouvelle société afin de subsister et de nourrir sa famille. La plupart des disciples d'Euterpe envoient des suppliques et des requêtes aux administrations des districts pour solliciter une pension ou une gratification, comme par exemple le maître de musique et serpentiste de la concathédrale de Forcalquier, Jean-Joseph Richaud, en novembre 1790, ou bien les musiciens de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, qui adressent une pétition collective au directoire deux mois plus tard[1030]. Certains continuent d'exercer leur métier en intégrant de nouveaux ensembles musicaux comme le théâtre ou les fêtes révolutionnaires[1031]. D'autres choisissent enfin de se lancer dans une toute autre activité professionnelle, à l'image de l'organiste avignonnais Pierre Rolland, qui devient traiteur en 1793, ou encore le chantre l'islois Antoine Raphel, qui se reconvertit en régent des écoles à la même date[1032].

En face des églises, le deuxième pôle musical institutionnel de pouvoir qui emploie le plus de musiciens au siècle des Lumières est la municipalité, présente par nature dans chaque communauté.

2. La municipalité

Au sein des villes, des bourgs et des villages d'Ancien Régime, le pouvoir municipal se concentre la plupart du temps entre les mains d'un petit groupe oligarchique accaparant les charges de la communauté en les répartissant parmi un nombre restreint de familles. Ce nombre se renouvelle plus ou moins régulièrement au cours du temps selon les endroits, et les historiens soulignent la diversité des situations dans la France de l'époque moderne[1033]. En Provence,

1030. AD Alpes-Maritimes, L 232, supplique de Jean-Joseph Richaud, du chapitre de Forcalquier, 30 novembre 1790 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, L 952, arrêtés du département concernant le district de Marseille, pétition des musiciens du ci-devant chapitre de Saint-Victor de Marseille, 19 janvier 1791.
1031. TRIOLAIRE (Cyril), « Les musiciens d'Église à la fête et au théâtre... », art. cité, p. 459-480. Voir aussi l'ensemble des articles du numéro thématique *Musiciens d'Église en révolution*, numéro de la *Revue de musicologie* sous la direction de Bernard Dompnier, tome 94, n°2, 2008, p. 271-574.
1032. AD Vaucluse, 3 L 154, pétitions d'ecclésiastiques et de religieux, 24 et 26 janvier 1793.
1033. Parmi une historiographie foisonnante, voir DERLANGE (Michel), *Les communautés d'habitants en Provence au dernier siècle de l'Ancien Régime*, Toulouse, Association des publications de l'université Toulouse – Le Mirail, 1987, 636 p. ; GUIGNET (Philippe), *Le pouvoir dans la ville au XVIII^e siècle. Pratiques politiques, notabilité et éthique*

l'organisation politique des communautés d'habitants s'articule autour d'un système de conseil municipal composé de membres choisis parmi les couches supérieures de la population locale, la *sanior pars*. Ces édiles occupent des rangs hiérarchiques en fonction de leur condition sociale ou de leur profession. Globalement, les nobles et les hommes de loi l'emportent sur les bourgeois et les marchands, alors que les artisans et les paysans occupent les derniers rangs du conseil, quand ils n'en sont pas tout simplement exclus à défaut d'y faire de la figuration[1034]. Le conseil élit chaque année des consuls, entre deux et quatre selon les communautés, qui représentent le pouvoir exécutif de la municipalité. Marseille constitue une exception depuis sa rébellion contre Louis XIV en 1658-1660 ; ses premiers édiles endossent le titre d'échevin, sans prestige car inusité dans la région[1035]. Les communautés d'Avignon et du Comtat Venaissin reproduisent sans grande variation la même structure politique que leurs voisines provençales[1036].

Le personnel musical des communautés

La municipalité emploie à son service un certain nombre de personnes dans des domaines très divers de l'administration de la vie publique. On y trouve des valets de ville, des jardiniers, des fontainiers, des fossoyeurs et... des musiciens. Les consuls attachent en effet à leur personne des bandes de musique plus ou moins nombreuses. L'art d'Euterpe leur sert à affirmer symboliquement leur autorité sur la communauté en dominant l'espace sonore public et en l'animant sous leur direction. En finançant des musiciens pour le plaisir de leurs concitoyens, ils prouvent également leur générosité et leur munificence, notamment par le biais d'organisations de bals. Les échevins font ainsi disposer vingt-quatre tambourins et flûtes sur les places de Marseille « pour donner le bal aux nouveaux mariés et au peuple » à l'occasion d'une dotation de soixante-dix filles de la ville par la municipalité afin de célébrer l'accouchement de la Dauphine en 1751[1037]. De même, un tambourin

sociale de part et d'autre de la frontière franco-belge, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990, 591 p. ; SAUPIN (Guy), *Nantes au XVII^e siècle. Vie politique et société urbaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1996, 523 p. ; DURAND (Stéphane), *Pouvoir municipal et société locale dans les petites villes de l'Hérault aux XVIII^e et XIX^e siècles. Le cas de Mèze de 1675 à 1815*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2002, quatre volumes ; COSTE (Laurent), *Les lys et le chaperon. Les oligarchies municipales en France de la Renaissance à la Révolution*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, 409 p. ; HAMON (Philippe) et LAURENT (Catherine), dir., *Le pouvoir municipal de la fin du Moyen Âge à 1789*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 360 p.

1034. COSTE (Laurent), *Les lys et le chaperon...*, *op. cit.*, p. 209-214.

1035. BERTRAND (Régis), *La Provence des rois de France...*, *op. cit.*, p. 69.

1036. DAVID (Marcel), *De l'organisation administrative, financière et judiciaire du Comtat Venaissin sous la domination des papes (1229-1791)*, Aix-en-Provence, E. Tournel, 1912, p. 77-85 ; MOULINAS (René), *Histoire de la révolution d'Avignon*, *op. cit.*, p. 18.

1037. AM Marseille, BB 227, f° 114 v.-116, délibération particulière des échevins du 20 octobre 1751, article 8.

« fait danser les paysans sur l'ordre des consuls » de Salon trente ans plus tard lors des réjouissances pour la naissance du Dauphin[1038].

Les communautés des États enclavés de l'Église disposent souvent d'une bande de musique permanente à leur service lorsque leurs finances le leur permettent. Celle d'Avignon entretient par exemple une compagnie de violons et de hautbois. Composée de quinze à seize musiciens, elle joue lors des élections consulaires, de la fête de Saint-Clément et des processions de la Fête-Dieu et de la veille de l'Ascension[1039]. Elle accompagne aussi les édiles en fanfare durant les fêtes publiques. Les consuls de la cité pontificale embauchent en outre une bande de huit instrumentistes à vent vêtus d'un uniforme bleu dans la seconde moitié du siècle. Ses fonctions ordinaires englobent dix événements qui scandent l'année : la procession de Notre-Dame en août, les luttes à la Saint-Roch, la fête de Saint-Clément, les deux élections consulaires aux veilles de Noël et de la Saint Jean-Baptiste, la lecture de la bulle des conseillers le 24 décembre, l'anniversaire du couronnement du souverain pontife, ainsi que les processions de Saint-Marc, de la Fête-Dieu et de l'Ascension[1040]. Enfin, quatre tambours en uniforme battent la caisse pour le compte de la municipalité avignonnaise[1041]. L'entretien communal d'une bande de violonistes et de hautboïstes se rencontre aussi à l'Isle et à Carpentras[1042]. En 1787, le conseil de ville de la capitale comtadine tente d'agréger au cortège des consuls un groupe de huit jeunes gens jouant de la clarinette, du basson et du cor. Malheureusement pour lui, cette initiative est bloquée par le vice-légat Philippe Casoni, qui intervient personnellement par une lettre interdisant l'établissement de ce corps de musique sous prétexte qu'il ne s'agit pas d'une dépense utile[1043]. Pourquoi le prélat contrecarre-t-il ce projet à Carpentras alors que la municipalité avignonnaise dispose déjà de son côté d'instrumentistes à vent ? Cette décision apparaît d'autant plus déconcertante que Philippe Casoni prend une ordonnance deux mois plus tard pour le maintien du corps de musique des chevau-légers d'Avignon, pourtant source de conflits au sein de la compagnie[1044]. Il n'est donc pas, en théorie, rétif à l'art d'Euterpe. L'explication nous semble à chercher du côté du rôle de prestige que joue la musique. En interdisant une musique qui ne sert pas sa propre grandeur, le vice-légat affirme peut-être symboliquement sa prééminence, réelle dans les faits, sur les dirigeants de Carpentras – et

1038. AM Salon-de-Provence, CC 477, comptes du trésorier de la ville, mandat n°111, 28 novembre 1781.
1039. AM Avignon, BB 50, f° 194, délibération municipale du 1er juin 1753.
1040. *Idem*, BB 63, f° 132, délibération municipale du 8 juin 1784.
1041. AD Vaucluse, archives déposées d'Avignon, BB 113, administration communale, office de tambour, XVIIIe siècle, s. d.
1042. AM Isle-sur-la-Sorgue, CC 61, comptes du trésorier de la ville, f° 30, n°29, 1705-1706 ; ACHARD (Paul), « Notes historiques sur l'origine et les progrès de la musique à Avignon et dans le département de Vaucluse » in *Annuaire de Vaucluse*, Avignon, 1864, p. 266.
1043. AM Carpentras, BB 264, f° 14, délibération municipale du 3 mai 1787.
1044. ASV, Congregazione Avignone, liasse n°200, ordonnance du vice-légat pour la compagnie des chevau-légers d'Avignon, 4 juillet 1787.

notamment le recteur du Comtat Venaissin. Quoiqu'il en soit, les consuls carpentrassiens doivent finalement se contenter des violons et des hautbois. Leurs homologues l'islois, quant à eux, emploient en plus quatre tambours et un fifre chargés d'animer la ville et son terroir lors des foires, des élections consulaires et de celles de l'abbé de la jeunesse. Ces instrumentistes accompagnent en outre les édiles à toutes les occasions requises par la communauté[1045]. À Cavaillon, la municipalité ne dispose pas d'une bande entière de musique à son service, mais engage un fifre et deux tambours, qu'elle paie par ailleurs fort mal – seulement 4 livres de gages par an[1046]. Les finances de la petite communauté de Vaison, souvent exsangues et sujettes à des détournements de fonds par des trésoriers peu scrupuleux[1047], ne permettent pas aux édiles d'avoir un quelconque corps musical. Ils font alors appel à des musiciens extraordinaires afin d'animer les festivités de la ville[1048].

Comme à Vaison, l'usage consiste généralement en Provence à recruter des musiciens ponctuellement au compte-goutte en fonction des besoins des municipalités plutôt que d'entretenir une coûteuse bande de musique permanente. Il existe cependant des exceptions. La communauté d'Aix possède ainsi une compagnie de tambours à son service, tout comme probablement celle de Forcalquier, dont le « premier tambour » Barthélémy Henri reçoit 48 livres en 1781 pour la réjouissance faite à l'occasion de la naissance du Dauphin[1049]. De même, deux troupes de musique semblent exercer leurs talents pour les édiles phocéens[1050]. Les musiciens interviennent pendant les festivités publiques tout au long de l'année. Les fonctions des autorités municipales astreignent en effet ses membres à un certain nombre de participations à des fêtes religieuses ou civiles. Toutes ces cérémonies officielles sont publiques et scandent l'année en suivant un calendrier protocolaire précis, qui varie selon les communautés. Le calendrier des échevins de Marseille, par exemple, comporte un total de 47 cérémonies au XVIII^{e} siècle, alors que celui des consuls d'Aix comprend 34 fêtes fixes[1051]. La musique est bien entendu de la partie. Elle accompagne la marche des édiles et ses notes marquent la puissance des chefs de la ville en manifestant leur autorité par une harmonieuse magnificence. Véritable écrin d'apparat, elle donne de l'éclat à leur défilé et en rehausse la solennité. La bande des violons d'Antoine Caron reçoit ainsi 18 livres en 1720 pour avoir accompagné les

1045. AM Isle-sur-la-Sorgue, BB 34, délibération municipale du 14 décembre 1764.
1046. AM Cavaillon, CC 25, comptes annuels de la ville, f° 28, 1773 ; CC 29, registre des mandats à payer sur la caisse de la commune, f° 68 v., n°125, 22 novembre 1763.
1047. AM Vaison-la-Romaine, BB 29, délibérations du conseil de ville, visite du vice-légat pour vérifier l'état des comptes de la communauté, p. 539-552, 19-21 octobre 1760.
1048. *Idem*, CC 24, registre des mandats de la communauté, 8 novembre 1760.
1049. AM Aix-en-Provence, BB 106, f° 157 v.-158, délibération municipale du 28 mai 1703 ; AM Forcalquier, CC 56, comptes trésoraires de la commune, année 1781, déchargement, article 64, 9 décembre 1781.
1050. AM Marseille, EE 65, guets, patrouilles et gardes bourgeoises, supplique de François Pierre Allaud et Jean Vergasse, 28 octobre 1789.
1051. EMMANUELLI (François-Xavier), *Vivre à Marseille sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 171-173 ; AM Aix-en-Provence, AA 55, procès-verbaux des cérémonies auxquelles les autorités municipales ont pris part, 1645-1815 (cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 85-86).

échevins phocéens de l'hôtel de ville jusqu'à la place Neuve à l'occasion du feu de joie de la veille de la Saint-Jean. En parallèle, des tambours et deux fifres battent la caisse et sonnent de leur instrument « par la ville[1052] ».

Fêtes ordinaires et réjouissances extraordinaires

Les musiciens jouent périodiquement, à dates fixes, pour les festivités ordinaires. Outre le feu de joie de la Saint-Jean, ils animent celui de la Saint Jean-Baptiste dans la plupart des communautés, plus celui de la Saint-Louis à Marseille[1053]. L'octave de la Fête-Dieu donne lieu à des tirs de couleuvrines sur une musique martiale de tambours et de fifres à Digne, tandis que des violons participent à la procession phocéenne du Saint-Sacrement de ce jour-là[1054]. Les jeux de la célèbre Fête-Dieu d'Aix comportent un cortège qui représente par des chars le triomphe du christianisme sur le paganisme. Événement d'ampleur régionale annoncé jusqu'à Avignon, son origine remonte selon la légende – erronée – au roi René d'Anjou[1055]. Conduit par les consuls à travers les rues aixoises, le spectacle est animé par des tambours, des fifres et des tambourinaires dont Gaspard Grégoire grave les airs en 1777[1056]. Les élections et les réceptions consulaires ou échevinales se font également sous l'égide d'Euterpe. À Arles, les musiciens de Saint-Trophime chantent spécialement un motet pour la réception des consuls le 1er janvier[1057]. À la même date, les échevins marseillais sortent sous escorte populaire accompagnés de violons, de trompettes, de tambours et de fifres visiter la cathédrale, l'évêque et le gouverneur-viguier à l'occasion de la prestation de leur serment[1058]. Dans les petites villes, les célébrations ordinaires en musique organisées par la municipalité se limitent généralement à la fête du saint local, aux feux de joie estivaux, à la réception des consuls et à la période de Pâques. La communauté de Vaison donne ainsi à partir de 1759 des bals publics à l'hôtel de ville et fait tirer des feux d'artifice au son des

1052. AM Marseille, CC 1189, pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, mandat n°1159, 26 juin 1720.
1053. AM Cavaillon, CC 28, registre des mandats à payer sur la caisse de la commune, f° 210, n°48, 4 juillet 1761 ; AM Arles, CC 722 et 785, pièces justificatives du compte du trésorier de la ville, mandats du 3 juillet 1700 et du 25 juin 1757 ; AM Marseille, CC 1394, pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, mandats n°159 et 160, 25 juin et 26 août 1749.
1054. AM Digne-les-Bains, CC 177, comptes du trésorier de la ville, année 1723, déchargement, article 28, 5 juin 1723 ; AM Marseille, CC 1479, pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, mandat n°262, 7 juin 1760.
1055. VOVELLE (Michel), *Les métamorphoses de la fête en Provence...*, *op. cit.*, p. 29 ; COULET (Noël), « La Fête-Dieu d'Aix en 1803. Le témoignage d'une voyageuse anglaise », in *Revue d'Histoire de l'Église de France*, volume 99, n°1, 2013, p. 53-56.
1056. AM Aix-en-Provence, CC 843, pièces justificatives du trésorier de la ville, f° 46-48, 28 juin 1775 ; GRÉGOIRE (Gaspard), *Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, chez Esprit David, 1777 (réédition à Marseille, Laffitte Reprints, 1978), p. 120.
1057. AM Arles, CC 791, pièces justificatives du compte du trésorier de la ville, 1er janvier 1763.
1058. EMMANUELLI (François-Xavier), *Vivre à Marseille sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 168 ; AM Marseille, CC 1540, pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, mandat n°132, 6 janvier 1768.

tambours pour la Saint-Quenin le 15 février[1059]. De même, les édiles de l'Isle emploient leurs joueurs de violons et de hautbois pour les processions des jours de la Fête-Dieu, de la Saint-Laurent, de Notre-Dame du Salut et de leur élection[1060]. Un état des journées des musiciens engagés périodiquement par la municipalité d'Apt en 1723-1724 nous renseigne sur les prestations musicales effectuées dans le cadre des célébrations annuelles ordinaires d'une petite communauté provençale[1061]. Le tableau suivant regroupe ces occasions ainsi que les musiciens concernés :

1059. AM Vaison-la-Romaine, BB 29, p. 461, délibération du conseil de ville du 14 janvier 1759 ; CC 27, registre des mandats de la communauté, année 1766, mandat n°156, 12 février 1766.
1060. AM Isle-sur-la-Sorgue, CC 61, comptes du trésorier de la ville, f° 30, n°29, 1705-1706.
1061. AM Apt, CC 168, comptes du trésorier de la ville, mandat n°26, 28 juillet 1724.

Noms et surnoms	Qualité	Journées de la fête Sainte-Anne	Journées de la réception des consuls à Noël	Journées de l'octave de Pâques	Total des journées	Paiement (12 sols journaliers)
Toussaint Justamond	Fifre	4	0	2	6	3 livres 12 sols
Jacques Jean	Fifre	4	0	0	4	2 livres 8 sols
Étienne Gassin	Fifre	3	1	2	6	3 livres 12 sols
Joseph Granger	Fifre	3	0	0	3	36 sols
Jean Antoine Eymard	Tambour	4	1	2	7	4 livres 4 sols
Son fils	Tambour	3	1	2	6	3 livres 12 sols
Joseph Gassin	Tambour	4	0	2	6	3 livres 12 sols
Elzéar Escariot	Tambour	3	1	0	4	2 livres 8 sols
Alexandre Mazet	Tambour	3	1	2	6	3 livres 12 sols
Sauvaire Depierre	Tambour	3	0	0	3	36 sols
François Gassin	Tambour	3	0	0	3	36 sols
André Auvergny	Tambour	3	0	0	3	36 sols
Total	4 fifres et 8 tambours, 12 musiciens	40 journées	5 journées	12 journées	57 journées	34 livres 4 sols

Tableau 17: État annuel des journées des fifres et des tambours au service de la communauté d'Apt pour 1723-1724

À la différence des grands centres urbains, le nombre de festivités annuelles se révèle singulièrement réduit à Apt. Seules la Sainte-Anne le 26 juillet, la réception des consuls à Noël et l'octave de Pâques donnent lieu à un recrutement de musiciens par la municipalité. Fête la plus importante du calendrier aptésien, la Sainte-Anne réunit jusqu'à douze musiciens pendant quatre jours. À l'inverse, l'installation consulaire n'en mobilise que cinq sur une seule journée. Enfin, six

disciples d'Euterpe animent les deux jours de l'octave de Pâques. Ainsi, en mettant de côté les réjouissances extraordinaires, les musiciens au service des édiles aptésiens ne jouent au maximum qu'une semaine par an. Et encore, ils ne participent pas tous à l'ensemble des festivités ; seul le tambour Jean Antoine Eymard bat la caisse pendant les sept journées. En moyenne, les musiciens jouent seulement cinq jours. Chaque journée étant rémunérée 12 sols, ils ne peuvent espérer toucher que jusqu'à 4 livres et 4 sols par an. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que la musique ne représente qu'une activité d'appoint pour eux – nous avons vu dans un chapitre précédent que la majorité des musiciens aptésiens travaillent la terre au quotidien[1062]. La communauté a également tendance à rengager d'une année sur l'autre les mêmes disciples d'Euterpe. Les mêmes noms apparaissent en effet dans les comptes du trésorier au fil des décennies[1063]. Cette tendance s'explique facilement comme le fruit d'un vivier musical limité au sein de la petite ville provençale, qui tend à concentrer la maîtrise de l'art d'Euterpe entre les mains d'un petit groupe de personnes. Ces musiciens jouent par ailleurs exclusivement du fifre et du tambour, instruments communs aux musiques de plein air convoquées par la plupart des municipalités.

Outre les célébrations ordinaires, le conseil de ville organise régulièrement des réjouissances publiques extraordinaires. Ces dernières prennent place lors de chaque événement important lié à la monarchie, notamment les naissances, les sacres et les couronnements. À cela s'ajoutent les victoires militaires pour la Provence, ainsi que les élections et les exaltations des papes pour les États pontificaux rhodaniens. Bien que le roi de France n'y soit pas le souverain légitime, il est d'usage à Avignon et dans le Comtat Venaissin de lui manifester un attachement aussi vif qu'au Saint-Père. Par conséquent, les habitants de ces enclaves s'associent à la joie de la cour de Versailles au même titre que la Provence[1064]. La communauté d'Avignon fait ainsi dresser des feux de joie et tirer des feux d'artifice pour la rétablissement de la santé de Louis XV en 1744[1065]. Les fêtes publiques se tiennent enfin lors de l'arrivée de grands personnages dans la ville, qu'il s'agisse de prises de fonctions – le vice-légat à Avignon, l'intendant à Aix, le gouverneur à Marseille – ou de passages de visiteurs de marque. Le port phocéen reçoit ainsi dix visites royales et princières entre 1702 et 1777, accueillies avec un faste exceptionnel[1066]. La musique s'inscrit à ces occasions dans des festivités plus larges qui illustrent la cité en liesse. Ces festivités incluent des tirs de boîtes, des feux d'artifice, des illuminations, des feux de joie, des fontaines à vin pour le peuple et l'exécution d'un *Te Deum* à la cathédrale ou à la collégiale. Des arcs de triomphe éphémères sont également

1062. Voir *supra*, chapitre 2. Nous reviendrons sur cette question de la pluriactivité au cours du chapitre 6.
1063. AM Apt, CC 164 et 189, comptes du trésorier de la ville, mandats du 27 juillet 1719 et du 2 août 1745.
1064. MOULINAS (René), *Histoire de la révolution d'Avignon*, *op. cit.*, p. 17.
1065. AD Vaucluse, archives déposées d'Avignon, CC 735, comptes du trésorier général de la ville, mandat n°48, 15 octobre 1744.
1066. EMMANUELLI (François-Xavier), *Vivre à Marseille sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 173.

érigés dans le cas de l'arrivée d'un grand personnage, comme ceux construits en branchages et fleurs à Vaison pour la visite du vice-légat en octobre 1760[1067]. Les autorités municipales emploient généralement les grands moyens en engageant une pléthore de musiciens supplémentaires en plus des ordinaires afin d'assurer un caractère grandiose à la réjouissance. Soixante-huit tambours, tambourins et galoubets viennent ainsi en renfort des musiciens municipaux d'Avignon pour la venue du comte de Provence en 1777, tandis que trente-sept timbaliers, fifres, tambours et timbalons animent les trois jours de festivités à Aix lors de la naissance du duc de Bretagne soixante-treize ans plus tôt[1068]. Bien qu'organisées par les édiles, les fêtes publiques extraordinaires sont l'occasion d'associer toutes les forces musicales de la ville, aussi bien laïques que religieuses. Le *Te Deum* et la grande messe célébrés en actions de grâces à La Major de Marseille pour le rétablissement de la santé de Louis XV rassemblent à la fois les musiciens de la cathédrale, ceux du Concert et les enfants de chœur de l'hôpital général de la Charité en février 1757[1069]. De même, la naissance du duc de Bourgogne six années auparavant réunit autour de 150 musiciens différents à Avignon, qui viennent du chapitre métropolitain, de l'académie de musique, de la bande de violons municipale et des villages environnants. Parmi eux, certains arrivent même du Concert phocéen[1070]. Les édiles recrutent fréquemment des individus à l'extérieur afin de gonfler l'effectif musical, surtout dans les petites villes ne disposant pas d'un vivier important. Celle de Cavaillon va par exemple chercher des fifres et des tambours à Pernes ainsi que des trompettes et des timbales à Avignon pour l'entrée de son évêque en 1761[1071]. Dix ans plus tôt, les festivités du mariage du seigneur de Vence voient la municipalité faire appel à des musiciens de Grasse et de Tourrettes, hameau à cinq kilomètres de là[1072].

Cet afflux de musiciens extraordinaires se répercute sur les dépenses des communautés. En moyenne, la part des frais liés à la musique se monte entre 10 et 20 % des coûts des réjouissances publiques en Provence et dans les États enclavés de l'Église. Elle est par exemple de 12 % à Marseille, de 13 % à Arles, de 18 % à Avignon et de 11 % à Grasse[1073]. Bien entendu, les résultats

1067. BEZIN (Christine), *Vaison-la-Romaine, une longue histoire...*, dessins de Jean Marcellin, Ingersheim, S.A.E.P, 1992, p. 110.
1068. AD Vaucluse, archives déposées d'Avignon, CC 804, comptes du trésorier général de la ville, mandat n°21, 28 août 1777 ; AM Aix-en-Provence, CC 709, comptes du trésorier de la ville, f° 136 v.-137 v., juillet 1704.
1069. AM Marseille, CC 1452, pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, mandat n°275, 14 mars 1767.
1070. MORÉNAS (François), *Relation des réjouissances faites par la ville d'Avignon, Pour célébrer la Naissance de Monseigneur le Duc de Bourgogne, Petit Fils de Louis XV dit le Bien Aimé Roi de France et de Navarre les 24, 25, et 26 octobre 1751*, Avignon, chez François-Joseph Domergue, 1751, p. 9 ; AD Vaucluse, archives déposées d'Avignon, CC 750, comptes du trésorier général de la ville, mandats n°68 et 69, 18 novembre 1751. Voir aussi l'annexe n°10.
1071. AM Cavaillon, CC 28, registre des mandats à payer sur la caisse de la commune, f° 210, n°49 et 52, 4 juillet 1761.
1072. AD Alpes-Maritimes, E 006/94, archives déposées de Vence, CC 206, comptes du trésorier de la ville, mandat n°23, 20 juin 1751.
1073. Calculs établis sur un échantillon de 13 fêtes extraordinaires à Marseille, de 27 festivités à Arles, de 8 fêtes à Avignon et de 21 réjouissances à Grasse : AM Marseille, CC 1163, 1352, 1372, 1394, 1419, 1452, 1511 et 1676, pièces

varient en fonction des lieux et des occasions. La musique engloutit ainsi pas moins de 59 % des frais engagés par la municipalité phocéenne pour fêter le rétablissement de Louis XV en 1757[1074]. À l'inverse, les dépenses musicales des dix visites officielles de grands personnages étudiées par Christophe Lapeyre pour Avignon au XVIII[e] siècle ne représentent en moyenne que 2,7 % des coûts totaux[1075]. Ces pourcentages doivent évidemment être compris en considérant le coût complet des réjouissances, dont les frais, parfois très élevés, pèsent lourdement dans les finances publiques. L'arrivée des ducs de Bourgogne et de Berry à Marseille le 7 mars 1701 coûte la somme colossale de 55 800 livres, ce qui oblige la communauté à s'endetter en contractant des emprunts[1076]. Certaines petites communautés décident alors de regrouper les dépenses de plusieurs festivités pour en amortir le coût en les payant plus tard en une seule fois plutôt que de les acquitter immédiatement au moment de la célébration et de mettre en péril leurs finances. Le trésorier de Digne paie ainsi trois feux de joie en musique pour célébrer les victoires de l'armée royale le 17 février 1704, alors qu'ils se sont déroulés jusqu'à six mois plus tôt[1077]. Autre exemple quarante ans plus tard, lorsque la municipalité de Vence regroupe les frais de quatre réjouissances en 1744 – trois succès militaires et le rétablissement de la santé du roi[1078]. Ces regroupements diffèrent du même coup les rémunérations des musiciens, qui doivent parfois attendre plusieurs mois avant d'être payés pour une prestation extraordinaire. Si jouer pour la municipalité offre un prestige social indéniable en plaçant les disciples d'Euterpe aux côtés des chefs de la ville, l'opération ne s'avère pas toujours rentable économiquement[1079].

Certaines réjouissances publiques concernent directement les édiles. La naissance d'un enfant d'un magistrat en exercice peut en effet donner lieu à une fête à l'occasion de son baptême. À Arles, les collègues du premier consul Alexandre de Bonijol Dubran tiennent son fils sur les fonts baptismaux de l'église Saint-Martin le 11 octobre 1785. Des tambours et un fifre suivent le cortège

---

à l'appui des comptes du trésorier de la ville, 1716-1788 ; AM Arles, CC 724, 757, 772, 779, 785, 803, 807, 809 et 813, pièces justificatives du compte du trésorier de la ville, 1704-1785 ; AD Vaucluse, archives déposées d'Avignon, CC 735, 750, 799-800, 804-805, 812 et 819, comptes du trésorier général de la ville, 1744-1785 ; AM Grasse, AA 6, cérémonial de la ville, diverses fêtes et réceptions de personnages illustres, 1703-1787.

1074. AM Marseille, CC 1452, pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, mandat n°275, 14 mars 1767.

1075. LAPEYRE (Christophe), *Visites officielles à Avignon au XVIII[e] siècle*, Avignon, mémoire de maîtrise sous la direction de René Moulinas, 1995, p. 83.

1076. Les échevins empruntent 35 000 livres en février, puis 14 800 en octobre afin de couvrir le reste des frais après en avoir demandé la permission à l'intendant : AM Marseille, AA 78, arrivée et séjour des ducs de Bourgogne et de Berry, requête des échevins à l'intendant Lebret, 10 octobre 1701.

1077. Plus exactement le 5 août 1703, le 31 décembre 1703 et le 14 février 1704 : AM Digne-les-Bains, CC 175, comptes du trésorier de la ville, année 1703, déchargement, article 64, 17 février 1704.

1078. AD Alpes-Maritimes, E 006/92, archives déposées de Vence, CC 199, comptes du trésorier de la ville, mandat n°73, 22 décembre 1744.

1079. Une situation analogue s'observe chez les musiciens au service de grands aristocrates, dont les gages sont souvent versés au compte-goutte de manière sporadique et clairsemée (HENNEBELLE [David], *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 286-289).

tandis que les musiciens de la cathédrale se déplacent afin de solenniser la cérémonie[1080]. De même, le baptême du fils du maire de Grasse s'effectue en musique au son de tambours et de tambourins deux années après, avant de se terminer joyeusement par un bal à l'hôtel de ville[1081]. Dans un registre plus macabre, le service funèbre d'un consul met aussi à contribution les musiciens de l'église, par exemple en 1785, toujours à Grasse[1082]. Le corps de ville s'assemble également en musique afin d'inaugurer le portrait de son souverain à la maison communale, à l'image de celui de Marseille en 1756 avec la peinture de Louis XV[1083]. Vingt ans plus tard, la grandiose installation du portrait du pape Pie VI à l'Isle s'effectue au son des tambours, des fifres, des galoubets et d'autres instruments en présence du ministre secrétaire d'État lui-même, le cardinal Lazzaro Opizio Pallavicini[1084]. L'accueil d'un grand personnage représente un moment important pour les autorités municipales. Ces dernières se portent jusqu'à lui lors de son entrée solennelle, marquant ainsi la rencontre à la fois physique et symbolique entre l'illustre personnage et la ville. Les différents corps de la société urbaine – la noblesse, le clergé, les marchands, les bourgeois, etc. – se joignent aux édiles pour renforcer l'impression métaphorique d'un accueil par la cité entière. En se déplaçant en personne, les pouvoirs publics montrent les égards avec lesquels ils reçoivent le visiteur de marque. La musique fait partie intégrante de cet accueil fastueux. Reçu par des fanfares et des tambours, le comte de Provence voit son char précédé de douze tambourins et suivi de huit danseurs lors de sa visite à Aix le 30 juin 1777[1085]. Le faste de la réception est scruté par le grand personnage, qui peut réagir négativement s'il estime ne pas être accueilli selon son rang. En 1744, l'infant d'Espagne Don Philippe fait transmettre au conseil de ville aixois qu'il est « surpris du fait que la communauté n'a donné que des marques de joie très modiques à son arrivée ». Désireux de « réparer cela par quelque fête », les édiles délibèrent de présenter un concert à Son Altesse Royale, exécuté dans la salle du conseil et « accompagné de quelques rafraîchissements[1086] ». Donné le 10 mars suivant, ce concert rassemble pas moins de 43 musiciens différents[1087].

Outre les messes, l'accompagnement des consuls, les fanfares et les animations de places, les musiciens se produisent bien souvent dans des bals lors des réjouissances publiques extraordinaires. Ces bals ne rassemblent toutefois pas toute la population au même endroit. Reflets

1080. AM Arles, CC 813, pièces justificatives du compte du trésorier de la ville, mandat extraordinaire n°21, 11 octobre 1785.
1081. AM Grasse, AA 6, cérémonial de la ville, dépense du baptême du fils de messire Mongins Roquefort, maire et premier consul, 15 octobre 1787.
1082. *Idem*, rôle des frais effectués pour le service de feu monsieur Bruery, troisième consul, fait à l'église cathédrale le 12 avril 1785.
1083. AM Marseille, AA 95, réjouissances publiques pour le portrait de Louis XV, 28 décembre 1756.
1084. ASV, Congregazione Avignone, liasse n°211, relazione delle festa fata in Lilla nel Contado Venaissino in occasione dell'inaugurazione del ritratto di S.S, li 29 dicembre 1776.
1085. BM Aix-en-Provence, F 1182, *Affiches et annonces...*, *op. cit.*, année 1777, n°25, feuille du 7 juillet 1777, p. 186.
1086. AM Aix-en-Provence, BB 109, f° 338 v.-339, délibération municipale du 6 mars 1744.
1087. *Idem*, CC 786, pièces justificatives du trésorier de la ville, f° 186-187, 11 mars 1744. Voir aussi l'annexe n°11.

des hiérarchies d'Ancien Régime, ils respectent les séparations sociales et se révèlent réservés à certaines catégories de personnes en fonction des lieux. Les bals de l'hôtel de ville, qui rassemblent un certain nombre de notables, n'ont pas pour vocation à être ouverts à tous. À Salon, la municipalité organise trois bals différents à l'occasion de la naissance du Dauphin en 1781. Le premier fait danser la fine fleur du bourg à la maison communale. Les deux autres amusent le peuple dans un « bal des paysans » et un « bal des artisans », animés notamment par des tambourins[1088]. Cette logique de ségrégation sociale se rencontre aussi au Mans, où des violons sont placés « en trois endroits de la place » du mail « pour faire danser les soldats et le peuple » en 1780, pendant que les notables se divertissent à l'intérieur de la Comédie située à quelques pas[1089].

Les trompettes et crieurs publics

Parmi tous les musiciens qui mettent leurs talents au service des édiles, l'un d'entre eux se distingue en occupant un poste un peu particulier : le trompette et crieur public. Comme son nom l'indique, son rôle consiste principalement à proclamer à son de trompette tout ce qui concerne l'administration publique au nom des consuls ou des échevins sur les places et les carrefours de la ville – criées, enchères, ordonnances de police, arrêtés royaux, parlementaires et municipaux, etc. Le trompette marseillais Mauran effectue par exemple 89 criées différentes d'octobre 1780 à septembre 1781, pour lesquelles il reçoit un salaire de 133 livres[1090]. Il en fait 86 l'année suivante[1091]. À Forcalquier, le trompette Jean-Baptiste Eymieu, puis son successeur Louis Balthazar Nicolas publient des enchères de fermes de 1745 jusqu'à la Révolution[1092]. Surtout, le trompette municipal escorte les édiles dans tous leurs déplacements officiels, à pied ou à cheval. Il ouvre leur marche en sonnant de son instrument et annonce leur arrivée en un lieu. Il affirme ainsi la présence du pouvoir dans l'espace public et sanctionne le discours de l'autorité. Il s'inscrit en cela pleinement dans la filiation médiévale du crieur public chargé de diffuser l'information[1093]. La fonction de trompette existe par exemple au moins depuis le début du XV^{e} siècle à Toulon[1094]. La

1088. AM Salon-de-Provence, CC 477, comptes du trésorier de la ville, mandat n°111, 28 novembre 1781.
1089. GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 43-44.
1090. AM Marseille, CC 1630, pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, chapitre 37, mandats n°525 et 526, 11 avril et 4 octobre 1781. Voir l'annexe n°12 pour le détail complet des criées.
1091. *Idem*, CC 1637, mandats n°627 et 628, 4 avril et 8 octobre 1782.
1092. AM Forcalquier, BB 45, verbaux d'enchères faites par la commune, 1745-an VI.
1093. OFFENSTADT (Nicolas), « Les crieurs publics à la fin du Moyen Âge. Enjeux d'une recherche », in BOUDREAU (Claire), FIANU (Kouky), GAUVARD (Claude) et HÉBERT (Michel), dir., *Information et société en Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004, p. 205. Sur les cérémonies de l'information à l'époque moderne, voir FOGEL (Michèle), *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI^{e} au XVIII^{e} siècle*, Paris, Fayard, 1989, 498 p.
1094. AM Toulon, BB 33, diverses pièces relatives aux employés communaux, criée du trompette public du 24 juillet 1415.

symbolique du pouvoir associée à ce personnage s'étend au domaine judiciaire : le viguier en possède un à Salon, tandis qu'un « trompette de justice » exerce à Marseille[1095]. De même, chaque procureur du pays en tournée peut prendre à son choix un trompette pour l'accompagner[1096].

Le nombre de trompettes municipaux varie d'une communauté à l'autre. En 1725, les échevins phocéens estiment honteux qu'une cité comme Marseille ne comporte qu'un seul trompette alors que « dans d'autres villes de la province moins considérables que celle-ci, on voit quatre trompettes, et que beaucoup de villages en ont deux[1097] ». Ils délibèrent alors d'établir un second crieur, mais l'intendant bloque le projet par une courte lettre, estimant qu'« il conviendra mieux de garder cette proposition pour un autre temps[1098] ». Les édiles semblent finalement parvenir à leurs fins, car deux trompettes apparaissent au sein de l'almanach historique de la ville dans la seconde moitié du siècle[1099]. Le tableau suivant répertorie les effectifs des trompettes communaux dans chaque cité de notre corpus, Sisteron excepté – sur lequel nous n'avons aucune information :

1095. AM Salon-de-Provence, BB 65, conflit entre les consuls et le viguier au sujet de la place que doit occuper dans les processions le trompette de ce dernier, 1765 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, année 1770, p. 151.
1096. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, C 102, délibérations des assemblées des procureurs du pays, f° 22, 1er février 1788.
1097. AM Marseille, BB 226, p. 69-70, délibération particulière des échevins du 27 février 1725.
1098. *Idem*, BB 457, correspondance générale des échevins, lettre de l'intendant du 5 avril 1725.
1099. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, années 1770 et 1788, p. 171 et 215.

Ville	Nombre de trompettes (par ordre décroissant)
Aix	4
Toulon	2
Arles	2
Grasse	2
Marseille	1, puis 2
Avignon	1
Carpentras	1
L'Isle	1
Cavaillon	1
Apt	1
Digne	1
Forcalquier	1
Vaison	0
Vence	0

Tableau 18: Les trompettes municipaux en Provence et dans les États pontificaux transalpins au XVIII^e siècle

Les échevins marseillais manient l'art de l'exagération à la perfection afin de justifier l'ouverture d'un autre poste de trompette. Si les plus grosses villes provençales comportent bel et bien deux trompettes municipaux – Toulon, Arles et Grasse –, la plupart des communautés n'en comptent qu'un seul, surtout dans les enclaves pontificales. Les consuls d'Avignon se limitent aussi à un crieur public de leur côté. Les plus petites villes telles que Vaison ou Vence n'en ont même aucun. En revanche, il existe bien une cité avec quatre trompettes, cité vue comme « moins considérable » que Marseille par ses échevins : Aix. La volonté phocéenne d'obtenir un second trompette nous paraît donc à lire au prisme de la rivalité régionale qui existe entre le port commercial et la capitale parlementaire. Un trompette participe véritablement au prestige d'une municipalité. Pour cette raison, les édiles lui fournissent généralement une livrée aux couleurs de la ville qui lui permet de tenir dignement son rôle et d'être reconnaissable au premier coup d'œil. Cet habillement complet sert « pour l'honneur de la ville et la décence des cérémonies auxquelles les consuls et assesseurs assistent[1100] ». Les quatre trompettes d'Aix disposent en outre d'un manteau rouge et d'une paire de bas de soie que le conseil municipal leur paie chaque année[1101]. Décidément

1100. AM Aix-en-Provence, BB 111, f° 206-207, délibération municipale du 31 décembre 1766.
1101. *Ibidem*.

très choyés dans la capitale provençale, ils logent à tour de rôle chaque semaine à l'hôtel de ville et les consuls leur rendent un hommage solennel une fois leur dernier souffle rendu en finançant six porteurs de flambeaux de cire jaune marqués aux armoiries de la cité lors de leurs funérailles[1102]. Cette pratique ne s'observe pas qu'à Aix. En 1775, la communauté d'Apt paie tous les frais funéraires de son trompette Antoine Fenouil, décédé le 1er décembre[1103]. Le crieur public constitue ainsi un personnage-clé de la communauté. Porte-parole de cette dernière, il possède un certain nombre de privilèges en échange d'un service diversifié et contraignant.

Les fonctions du trompette ne se limitent en effet pas à la musique. Cumulant souvent ce poste avec celui de valet de ville, surtout dans les petites villes provençales[1104], le crieur se charge de diverses petites tâches liées à la municipalité qui lui octroient un surcroît de gages. À Aix, l'un des trompettes endosse le rôle d'intendant du marché en ayant le soin d'une balance publique contrôlant le poids des denrées[1105]. Ses collègues font également remplir les glacières jusque dans les années 1760[1106]. Ils sont aussi chargés d'effectuer les assignations au bureau de police et de garder ce dernier ainsi que l'hôtel de ville propres en en faisant tirer le fumier deux fois par semaine[1107]. Polyvalents, les valets de ville grassois gardent les portes de la cité, celles de l'arsenal et entretiennent l'horloge de la maison communale en plus de souffler dans leurs trompettes[1108]. En outre, le trompette peut être employé par d'autres personnes en parallèle de son service à la communauté, par exemple par le chapitre ecclésiastique local afin d'effectuer des proclamations à son bénéfice. Les chanoines de la cathédrale de Carpentras passent ainsi régulièrement par le crieur municipal pour faire une criée le vendredi ou annoncer la dîme de l'huile, tandis que leurs homologues de Notre-Dame du Puy de Grasse paient chaque année un setier de blé aux trompettes de la ville pour les publications des fermes du chapitre[1109]. Cet emploi externe du crieur ne plaît pas toujours aux édiles, pour qui le trompette appartient avant tout à la ville. En janvier 1771, les

1102. AM Aix-en-Provence, CC 16, état des maisons et des familles pour la capitation, quartier des Cordeliers, isle 1, maison 1, 1704 ; AA 55, procès-verbaux des cérémonies auxquelles les autorités municipales ont pris part, f° 269 v., funérailles du trompette Guillaume Vallier, 30 avril 1787 (cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 61).
1103. AM Apt, CC 210, comptes du trésorier de la ville, mandat du 3 décembre 1775.
1104. *Idem*, CC 150, mandat du 1er avril 1700 ; AM Grasse, AA 6, cérémonial de la ville, feu de joie de la naissance du prince des Asturies, 16 septembre 1707 ; AM Forcalquier, CC 1, dénombrement de la population pour l'établissement de l'impôt de la capitation, non folioté, 1783.
1105. AM Aix-en-Provence, BB 111, f° 106, délibération municipale du 20 février 1762.
1106. *Idem*, f° 206-207, délibération municipale du 31 décembre 1766. Les glacières sont affermées par la communauté à partir de 1767.
1107. *Idem*, AA 55, procès-verbaux des cérémonies auxquelles les autorités municipales ont pris part, règlement des attributions des trompettes, 28 juillet 1741 (cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 60).
1108. AM Grasse, CC 116, comptes trésoraires de la commune, comptes de 1732, mandat n°20.
1109. BM Carpentras, ms. 1439, livre des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, novembre 1701, n°114, et 19 octobre 1711 ; AD Alpes-Maritimes, G 615, livre d'administration du chapitre cathédral de Grasse, comptes de 1767-1768, déchargement en blé, article 15.

consuls d'Apt ordonnent à leur trompette de refuser de publier une ordonnance de l'évêque au sujet des bancs de la cathédrale alors qu'il s'agit d'un « usage[1110] ».

La municipalité veille à ce que les trompettes soient toujours en état d'accomplir leur service. Lorsque la vieillesse et les problèmes de santé invalident physiquement un crieur, les édiles peuvent le remplacer par une autre personne tout en lui conservant ses gages dans une sorte de retraite. L'aspirant à sa succession touche alors la moitié de ses appointements tant qu'il demeure en vie, avant d'obtenir la totalité du paiement de la place au moment du décès. Benoît Rouy devient ainsi « aide-trompette » à Arles afin de suppléer au vieux Jérôme Gastaud, « entièrement hors d'état de service » à la fin des années 1760[1111]. Une situation similaire se déroule à Carpentras à la même période. Barthélémy Bénézet Fialon, jeune Avignonnais de 15 ans, se présente au conseil de ville en 1763 pour remplacer le trompette Louis Lavondès, usé par les infirmités, en proposant de n'être rémunéré que par le casuel jusqu'à la mort du titulaire. Il est unanimement reçu[1112]. Probablement poussé par sa famille qui détient déjà la place de crieur public dans la cité des papes, Fialon se lasse néanmoins d'attendre le trépas de Lavondès et démissionne trois ans plus tard[1113].

L'autorité municipale n'est pas la seule à user de musique afin de s'affirmer dans les rues de la cité. Les troupes militaires en font de même, parfois de concert avec les édiles et l'Église. L'armée et la police représentent effectivement les dernières institutions traditionnelles à pouvoir employer des musiciens au XVIII^{e} siècle.

3. L'armée et les organes policiers

Étroitement liés au pouvoir politique, l'armée et les organes policiers – maréchaussée, milice, guet, garde bourgeoise, etc. – quadrillent le territoire national afin de le défendre des menaces extérieures et d'y faire régner l'ordre à l'intérieur, que ce soit au nom du roi, du pape ou de la municipalité. En tant que province frontalière et côtière, la Provence se trouve particulièrement exposée aux coups de main des ennemis de la France – rappelons qu'elle est envahie à deux reprises par des troupes étrangères dans la première moitié de la période. Par conséquent, le monarque veille à sa protection grâce à un gouvernement militaire. Placé à la tête de cette circonscription administrative, le gouverneur représente personnellement le souverain et s'occupe en théorie de la défense de la frontière et des côtes en résidant à Marseille. En pratique, toutefois, son titre s'avère purement honorifique au siècle des Lumières, et un lieutenant général supplée à ses fonctions.

1110. AD Vaucluse, 2 G 52, conclusions capitulaires du chapitre cathédral d'Apt, 11 janvier 1771.
1111. AM Arles, BB 53, f° 163 v.-164, délibération municipale du 16 juillet 1770 ; CC 798, pièces justificatives du compte du trésorier de la ville, mandats extraordinaires n°36 et 37, 27 décembre 1770.
1112. AM Carpentras, BB 261, f° 283 v.-284, délibération municipale du 25 mars 1763.
1113. *Idem*, f° 368, délibération municipale du 2 mars 1766.

Comme le gouverneur et le lieutenant général, qui sont invariablement des grands nobles de cour, habitent de plus en plus souvent à Versailles, un commandant en chef assume leurs attributions[1114]. Sur terre, les régiments qui stationnent en Provence ont leur garnison établie dans diverses places-fortes comme la citadelle de Sisteron, le fort Saint-Jean et le château d'If de Marseille, le fort Carré d'Antibes ou encore celui de Saint-Martin à Colmars, près de la frontière savoyarde de la vallée de l'Ubaye. Sur mer, des gardes-côtes surveillent le large, divisés en capitaineries à Toulon, Hyères, Saint-Tropez et Fréjus et composés de bataillons à Antibes, Toulon, Marseille et Martigues[1115]. Il ne faut bien entendu pas oublier la Marine royale. La flotte méditerranéenne de Sa Majesté se concentre dans les deux arsenaux des ports de guerre de Marseille et de Toulon.

En ce qui concerne les États enclavés de l'Église, les troupes pontificales s'avèrent bien plus maigres que leurs homologues françaises. Placées sous l'autorité du vice-légat et concentrées à Avignon, elles se réduisent essentiellement à une compagnie de chevau-légers et à une garde suisse. Les soldats du pape constituent des troupes de parade peu nombreuses et mal entraînées dont les fonctions se limitent à la garde de Son Excellence et de son palais, à la surveillance des portes de la ville et à rendre les honneurs. Une maréchaussée créée en 1750 par le vice-légat Pasquale Acquaviva assure le maintien de l'ordre et de la sécurité dans les enclaves. Elle se divise en six brigades : deux stationnées à Avignon et quatre dans le Comtat Venaissin, respectivement à Carpentras, Cavaillon, Valréas et Vaison. Lors de l'annexion des États par Louis XV en 1768, la maréchaussée se retrouve incorporée dans celle de Provence tandis que les chevau-légers sont temporairement renvoyés – tout redevient comme avant six ans plus tard[1116].

L'armée de terre

En plus des soldats, des marins, des fournisseurs ou des intendants, l'armée compte des musiciens dans ses rangs. Contrairement à l'Église et à la municipalité, la musique militaire remplit un rôle avant tout utilitaire. Elle sert tout d'abord à transmettre les ordres sur les champs de bataille ; c'est ce qu'on appelle la céleustique. Il s'avère en effet difficile pour les généraux de diriger leurs troupes uniquement par la voix et des gestes en plein combat, notamment la cavalerie

1114. BERTRAND (Régis), *La Provence des rois de France...*, *op. cit.*, p. 46.
1115. BOUCHE (Charles François), *Essai sur l'histoire de la Provence...*, *op. cit.*, tome 1, p. 36-37.
1116. Sur les troupes pontificales des enclaves, voir RODRIGUEZ (Jacques), « L'armée et la maréchaussée des États pontificaux d'Avignon et du Comtat Venaissin au XVIII[e] siècle » in *Annuaire de la société des amis du palais des papes*, 1978-1979, Avignon, Aubanel, 1980, p. 53-127 ; MICHEL (Jacques), *Avignon et ses suisses*, Avignon, Jacques Michel, 1993, 555 p. ; LACOMBE (Anthony), *La maréchaussée du pape dans ses États transalpins (1750-1791). Approche microhistorique et étude institutionnelle*, Avignon, mémoire de master sous la direction de Stéphane Durand, 2015, 94 p. ; LACOMBE (Anthony), *Les chevau-légers du pape en Avignon. Pratiques et représentations*, Avignon, mémoire de master sous la direction de Stéphane Durand, 2016, 106 p.

qui se porte facilement loin dans le feu de l'action. La distance, la fumée, les bruits de guerre et les explosions couvrent les cordes vocales et brouillent les signaux visuels. Afin de se faire entendre jusqu'au cœur de la mêlée, les officiers recourent à des moyens sonores dès l'Antiquité, et cela bien au-delà de l'Europe. Dans son traité de *L'Art de la guerre*, le légendaire Sun Tzu cite déjà l'utilisation de tambours pour orchestrer l'attaque et de gongs pour ordonner la retraite au V^e^ siècle avant J-C[1117]. Les musiciens préparent l'affrontement en accompagnant par des sonneries les soldats de l'armée romaine depuis leur prise d'armes jusqu'à l'assaut, alors qu'ils excitent l'esprit patriotique des guerriers-citoyens de la Grèce ancienne[1118]. D'abord objets sonores simples – tronc évidé, bambou creux, conque, corne d'animal, etc. –, les instruments militaires se perfectionnent et profitent des progrès de la métallurgie ; les cuivres intègrent l'*instrumentarium* de Mars au Moyen Âge[1119]. Très répandu dès le XV^e^ siècle, le tambour se trouve au centre du dispositif céleustique de l'infanterie française depuis le règne de François I^er^. Ses batteries d'ordonnance indiquent aux troupes les manœuvres à effectuer pendant la bataille – charge, retraite, mouvements tactiques, etc[1120]. Chef du service des transmissions du régiment, le tambour-major est chargé de faire apprendre les batteries réglementaires à ses tambours. Au combat, il se tient auprès du commandant et en répercute les ordres par un ou plusieurs instrumentistes. Des chaînes de tambours relaient ensuite l'instruction sonore tout le long du terrain d'affrontement afin de pallier l'affaiblissement du son sur la distance. D'abord très diversifiées selon les corps, les batteries d'ordonnance sont unifiées et uniformisées par Louis XIV en 1683[1121]. Soixante-dix ans plus tard, l'officier des Gardes françaises Joseph Henri de Bombelles publie une *Instruction pour les tambours* qui rassemble douze morceaux visant à préciser et à fixer l'usage de la céleustique. « Métronomes du régiment », les tambours scandent l'emploi du temps des soldats. Ils les rassemblent au réveil, à l'alarme ou à la prière. Surtout, ils rythment leur marche en les faisant avancer en ordre du même pas, plus ou moins rapidement selon qu'il s'agisse d'un déplacement ordinaire ou sur le champ de bataille[1122]. Si le tambour dirige l'infanterie avec le fifre, la cavalerie privilégie en revanche la trompette, moins encombrante et d'une portée supérieure, associée aux timbales. Les sonneries des trompettes

1117. HERVÉ (Roland), « La céleustique, la transmission des ordres par signaux sonores dans les armées françaises », in *Revue historique des armées*, n°279, 2015, p. 5.
1118. VINCENT (Alexandre), *Les musiciens professionnels au service de la cité...*, *op. cit.*, p. 59 ; DEVALLET (Georges), « Modes musicaux, fonctions de la musique et formation du combattant dans l'Antiquité classique », in *Histoire et Défense*, Les Cahiers de Montpellier, n°36, II/1997, p. 149.
1119. HERVÉ (Roland), « La céleustique... », art. cité, p. 5. Sur la musique militaire médiévale, voir CONTAMINE (Philippe), « La musique militaire dans le fonctionnement des armées : l'exemple français (vers 1300-vers 1500) », in *Revue de la société des amis du musée de l'armée*, n°124, 2002, p. 17-32.
1120. PARDOEN (Mylène), « Arès et Terpsichore : quand la musique règle l'art de la guerre », in *Revue historique des armées*, n°279, 2015, p. 32-35.
1121. CARLE (Pierre), « Sous la protection de Sainte-Cécile et de Saint-Gabriel : la musique militaire et la transmission des ordres », in *Histoire et Défense*, Les Cahiers de Montpellier, n°36, II/1997, p. 154-155.
1122. LATOUR (Dominique de), « L'Instruction pour les tambours de 1754, pierre blanche dans l'histoire céleustique française », in *Revue historique des armées*, n°279, 2015, p. 13-15.

remplissent des fonctions identiques à celles des tambours. Elles ne sont en revanche codifiées que vers 1770[1123]. Chaque régiment dispose en outre d'une batterie ou d'une sonnerie spécifique qui le distingue des autres, ce qui permet à ses hommes de retrouver leur drapeau au milieu de la nuit ou de savoir si un signal donné par caisses s'adresse à eux ; il s'agit de l'identification[1124].

Outre la transmission des ordres, la musique sert aussi à instiller du courage aux troupes en soutenant leurs actions en combat. Elle renforce de ce fait leur cohésion et leur identité de groupe tout en impressionnant l'ennemi d'en face[1125]. Par conséquent, les musiciens se retrouvent bien souvent la cible privilégiée des tirs adverses. Leur élimination implique en effet autant la rupture de la chaîne de transmission des commandements qu'un impact certain sur le moral des soldats. Les orchestres militaires jouent ainsi au péril de leur vie, parfois au moment critique des batailles, afin d'encourager les hommes dans la mêlée. Sous la Révolution retentissent par exemple les airs de *Ça ira* et de *La Marseillaise* sous le feu croisé des canons[1126]. Les musiciens représentent d'autant plus une proie tentante que leurs instruments constituent une prise de guerre au même titre qu'un drapeau ou un étendard, particulièrement les timbales. Ces dernières, les tambours et les trompettes sont exposées à l'arsenal de Marseille en qualité de « trophées d'armes » qu'admire Fleutelot en 1719[1127].

En dehors des champs de bataille, les musiciens au service de Mars rythment la vie militaire dans les campements, en garnison et lors des périodes de manœuvre. L'art d'Euterpe ponctue le temps de service du soldat par des appels et des ordres qui le laissent le moins désœuvré possible en occupant son temps, ce qui, dans l'esprit des administrateurs royaux, permet de limiter pillage et brigandage sur le dos des populations civiles[1128]. Six tambours règlent ainsi le quotidien des deux cents quarante-deux hommes des trois compagnies du régiment de Berry stationnés au fort phocéen de Saint-Jean à l'été 1720[1129]. De même, Balthazar Breugne bat la caisse pour diriger les pas des soldats qui escortent 1 400 prisonniers de passage à Forcalquier quinze années auparavant[1130]. Les musiciens se produisent également au cours des cérémonies officielles, qu'ils contribuent à solenniser en présence des autorités militaires, civiles et religieuses – leur rôle se rapproche ici de celui de leurs confrères d'Église et municipaux. En 1791, les dix-huit musiciens du régiment de

1123. CARLE (Pierre), « Sous la protection de Sainte-Cécile... », art. cité, p. 155-156. Voir aussi COUTURIER (Jean-Louis), « Céleustique. L'origine des sonneries des trompettes de la cavalerie », in *Revue historique des armées*, n°274, 2014, p. 65-77.
1124. CARLE (Pierre), « Sous la protection de Sainte-Cécile... », art. cité, p. 157.
1125. DEVALLET (Georges), « Modes musicaux, fonctions de la musique... », art. cité, p. 148.
1126. PARDOEN (Marie-Hélène), *Du sabre à la baguette...*, *op. cit.*, p. 252-253.
1127. BM Dijon, ms. 982, journal d'un voyage fait en Provence par monsieur Jean-Baptiste Fleutelot, fils de monsieur Claude Fleutelot, conseiller au Parlement de Bourgogne, 1719, p. 129.
1128. PARDOEN (Mylène), « Arès et Terpsichore... », art. cité, p. 31.
1129. AM Marseille, EE 89, troupes venant en garnison à Marseille, revue du régiment de Berry, 26 juin 1720.
1130. AM Forcalquier, EE 27, contrôle des personnes qui doivent garder ou escorter les 1 400 prisonniers de passage à Forcalquier, 21 juin 1705.

Barois et les vingt-cinq du corps des canonniers matelots de la marine de Toulon obtiennent par exemple trois livres chacun pour le service « long et pénible » qu'ils effectuent à la bénédiction des drapeaux de la garde nationale de la ville et au *Te Deum* chanté pour la convalescence du roi[1131]. En outre, le tambour secoue les nerfs des militaires frappés de langueur par nostalgie de leur pays tout en les amusant dans les moments de dépaysement[1132]. Cet instrument s'emploie enfin à enrôler de nouvelles recrues en annonçant les possibilités d'engagement à grands coups de baguette. L'officier Robert, du régiment de la Sarre, utilise ainsi un joueur de tambour devant la porte de l'hôtel de ville de Marseille qui « ramasse beaucoup de monde » le 18 avril 1732, ce qui donne lieu à un conflit entre les échevins et le viguier au sujet de la permission à accorder à ce genre de proclamation[1133]. Ces initiatives ne rencontrent pas toujours un franc succès auprès des habitants. Un demi-siècle plus tard, le soldat Joseph Trastour, dit La Violette, fait battre la caisse et poser des affiches à Vence pour le compte de la compagnie franche d'infanterie de Castellane en septembre 1786. Hélas pour lui, une « troupe de jeunes gens » lui tombe dessus sur les coups de neuf heures et demi du soir et l'« assassine », c'est-à-dire le moleste violemment en le laissant sur le carreau gravement blessé avant de déchirer ses affiches[1134]. La jeunesse vençoise ne semble guère sensible ni favorable au racolage militaire.

À côté des instrumentistes d'ordonnance – soldats qui transmettent les ordres – se trouvent les musiciens d'harmonie. Si Louis XIV limite le nombre de musiciens militaires à un tambour par compagnie et à un fifre par régiment en 1683, le goût du prestige pousse rapidement les états-majors à contourner cette interdiction en embauchant des disciples d'Euterpe supplémentaires. Au contraire des militaires musiciens soldés, ces derniers sont des civils qui perçoivent des gages et reçoivent par conséquent le nom de gagistes. N'exerçant pas directement au service du roi, les musiciens gagistes sont à la charge des officiers qui les paient sur leurs propres appointements ou cassettes personnelles. Cette pratique s'observe également en Écosse, où les régiments financent eux-mêmes leurs joueurs de cornemuse, les fameux *Great Highland bagpipes*[1135]. L'officialisation de l'organisation des musiques d'harmonie intervient en 1762, date à laquelle Louis XV autorise l'établissement d'un ensemble d'instrumentistes à vent composé de clarinettes et de fifres pour les deux corps militaires attachés à sa Maison, les Gardes françaises et les Gardes suisses. L'ordonnance du 19 avril 1766 étend cette disposition à toutes les autres unités du royaume. Les

1131. AM Toulon, D 4, p. 222, délibération du conseil municipal du 13 avril 1791.
1132. LORIGA (Sabina), *Soldats...*, *op. cit.*, p. 135.
1133. AM Marseille, AA 112, conflits entre le chevalier de Pilles et les échevins de Marseille, mémoire contre le chevalier de Pilles au sujet des permissions de battre la caisse dans la ville pour faire des recrues, 26 mai 1732.
1134. AD Alpes-Maritimes, E 006/139, archives déposées de Vence, EE 1, lettres du capitaine de la compagnie franche de Castellane, 6 et 13 septembre 1786.
1135. BOUZARD (Thierry) et LA TOUR (Dominique de), « Gagistes et tambours-majors : le statut du musicien militaire au XIX^{e} siècle », in *Revue historique des armées*, n°279, 2015, p. 61.

musiciens de l'harmonie intègrent l'état-major au même titre que le tambour-major, mais ils ne font pas partie de la troupe et les instrumentistes céleustiques ont le pas sur eux dans l'ordre de préséance. Le statut de militaire l'emporte sur la compétence[1136]. Les gagistes remplissent une double fonction. D'une part, ils assurent l'ostentatoire des parades et des revues, d'autre part, ils participent à l'agrément des officiers par une musique de divertissement en plein air et pendant les repas[1137]. Outre les fifres et les clarinettes, les musiques d'harmonie peuvent aussi comporter des trompettes, des cors, des hautbois ou des bassons. La compagnie des gardes de la marine de Toulon entretient ainsi trois hautboïstes en plus de deux tambours dès le début du XVIII^{e} siècle. Rémunérés 30 livres par mois, ils sont logés au même titre que les soldats ordinaires lorsqu'ils restent à terre[1138]. La musique d'harmonie se rencontre également au sein des troupes des enclaves pontificales dans les dernières décennies de l'Ancien Régime. Une troupe de huit instrumentistes à vent est attachée à la compagnie des chevau-légers depuis 1777, constituée de quatre clarinettistes, de deux cors de chasse et de deux bassons. Un tambour et un joueur de cymbales se joignent à eux en cas de service à cheval[1139]. Cet effectif musical se complète de deux trompettes dont les attributions consistent classiquement à porter les ordres aux individus de la compagnie. Ils sonnent en outre du cor de chasse dans le corps de musique à vent de temps à autre[1140]. Quant à la maréchaussée, elle ne compte qu'un seul trompette parmi ses effectifs. Vêtu comme les cavaliers, il se distingue par le port d'un galon d'argent et possède une housse brodée aux armes du pape pour ranger son instrument lorsqu'il chevauche[1141]. Il exerce habituellement ses fonctions au sein de la brigade d'Avignon, mais peut aussi être ponctuellement incorporé dans celle de Carpentras[1142].

La Marine royale

En s'engageant sous le signe de Mars, le musicien doit s'attendre à risquer sa vie non seulement sur la terre ferme, mais également sur l'eau. La Marine royale embarque en effet nombre de disciples d'Euterpe à bord de ses vaisseaux. Comme sur les champs de bataille terrestres, les musiciens jouent un rôle utilitaire important en mer. Ils servent à transmettre les ordres et à

1136. *Idem*, p. 61-62.
1137. PÉRONNET (Patrick), « L'origine des musiciens de la Garde nationale de Paris (1789-1795) », in *Revue historique des armées*, n°279, 2015, p. 43-44.
1138. SHDT, 2 E^{4} 7, bureau des revues et service de la solde de la marine de Toulon, f° 429 v.-430, janvier 1711.
1139. ASV, Congregazione Avignone, liasse n°200, ordonnance du vice-légat pour la compagnie des chevau-légers d'Avignon, 4 juillet 1787.
1140. *Idem*, liasse n°179, corpo de'cavallegeri in Avignone, mémoire du vice-légat concernant les chevau-légers d'Avignon, 24 octobre 1789.
1141. *Idem*, liasse n°185, compagnia militare denominata Maréchaussé, règlement donné par le vice-légat Jacques Filomarino, articles IX et XIII, 29 mars 1779.
1142. BM Avignon, ms. 3210, paiement de la maréchaussée, f° 23, 1750 ; ms. 3209, revues de la maréchaussée, f° 34, juin 1762.

décomposer les manœuvres de force des marins au son du fifre et surtout du tambour – par exemple, pendant la virée au cabestan pour remonter l'ancre. Ils remplissent aussi un rôle de prestige ; une bonne musique de trompettes, de hautbois ou de flûtes distingue favorablement les officiers supérieurs d'un navire. Enfin, ils rendent les traversées moins monotones et occupent une fonction récréative très appréciable pour l'équipage[1143]. La majorité des vaisseaux de la Royale comportent un fifre et un tambour parmi son personnel nautique. À Marseille, trente-six galères mouillent au port en 1701. Sur ces trente-six bateaux, vingt-huit accueillent des musiciens – les huit derniers ne possèdent aucun soldat dans leur équipage, ce qui porte à croire qu'ils ne sont pas encore armés pour la guerre[1144]. Si la plupart des vaisseaux embarquent un tambour et un fifre, dix d'entre eux ne comptent qu'un ou plusieurs batteurs de caisse. La *Perle* possède trois tambours parmi ses effectifs – Joseph Tortonne, Laurent Champon et Gaspard Ginllard –, mais aucun joueur de fifre[1145]. De la même manière que leurs confrères d'infanterie, les état-majors nautiques emploient des gagistes en sus des fifres et des tambours réglementaires à la fin de l'Ancien Régime. Ces musiciens sont alors commissionnés uniquement pour la durée de l'expédition. Les bâtiments qui partent de Brest embarquent ainsi des binious, tandis que ceux qui quittent les côtes provençales embauchent des tambourinaires[1146]. Bien entendu, les dangers de la navigation et de la guerre sur mer exposent les musiciens au risque de ne pas revenir vivant des campagnes. Il y a par exemple de fortes chances pour que le tambour Ferréol Bouchard et le fifre Gaspard Poisson, qui servent sur la *Sirène* en 1701, soient morts dans le naufrage de cette galère l'année suivante au cours de la bataille de la baie de Vigo. Il en va de même pour leurs collègues du *Superbe* et de la *Dauphine*, dont les vaisseaux disparaissent lors du même combat au large des côtes espagnoles[1147]. Tous les musiciens de la Royale ne voguent cependant pas en mer. Certains restent à terre pendant des périodes plus ou moins longues. Ils demeurent alors à l'arsenal. Le tambour des gardes du pavillon amiral de Toulon, corps essentiellement honorifique destiné à la noblesse, sert par exemple surtout au port[1148]. Il arrive néanmoins qu'il parte parfois sur un navire, à l'image de Pierre Goujon qui embarque sur *L'Aquilon* du 22 août 1740 au 20 septembre 1741[1149]. Comme à Brest, la Marine de Toulon possède son propre corps musical à terre ; Antoine Chapuis arbore le titre de « maître de musique de la brigade d'artillerie de la marine » en 1771-1774[1150]. La musique résonne en outre dans les bagnes adossés

1143. MUSSAT (Marie-Claire), *Les musiciens de la mer...*, *op. cit.*, p. 7-8.
1144. AM Marseille, EE 155, rôle des officiers et des équipages des galères et du port pour la capitation en 1701.
1145. *Idem*, f° 90 v.
1146. MUSSAT (Marie-Claire), *Les musiciens de la mer...*, *op. cit.*, p. 8.
1147. AM Marseille, EE 155, rôle des officiers et des équipages des galères et du port pour la capitation en 1701, f° 55, 131 v. et 158 v. ; DESSERT (Daniel), *La Royale. Vaisseaux et marins du Roi-Soleil*, Paris, Fayard, 1996, p. 310 et 326-327.
1148. SHDT, 2 E^4 18, bureau des revues et service de la solde de la marine de Toulon, f° 47 v., janvier 1721.
1149. *Idem*, 2 E^4 25, f° 201 v. et 236, janvier et 22 août 1740, 20 septembre 1741.
1150. LESURE (François), dir., article « Toulon », in *Dictionnaire musical...*, *op. cit.*, p. 288.

aux arsenaux. Pour rappel, la condamnation « aux galères » subsiste au XVIII[e] siècle comme substitutif à la prison. La marine à rames étant tombée en désuétude au profit de celle à voiles depuis le début du Grand Siècle, les bagnards triment « aux travaux de fatigues des arsenaux » pour le service du roi. Le bagne de Marseille fonctionne jusqu'en 1748, date à laquelle il est transféré à Toulon[1151]. Au siècle précédent, les forçats toulonnais qui maîtrisent l'art d'Euterpe vont dans les auberges sonner des cornets et des violons pendant les repas des voyageurs afin de récolter quelque obole. De même, ils jouent à bord des galères ancrées au port lors de la montée d'un quelconque visiteur contre une modeste rétribution[1152]. La musique des galères constitue l'une des attractions majeures de la cité phocéenne. Nous ne disposons malheureusement que de très peu d'informations à son sujet, si ce n'est qu'elle comporte des trompettes, des tambours, des fifres et des hautbois à la fin du XVII[e] siècle[1153].

Sur terre comme en mer, les orchestres de Mars commencent à déborder du cadre militaire en se joignant à des festivités civiles dans la seconde moitié du siècle des Lumières. Certains régiments donnent ainsi des concerts à Versailles et à Strasbourg, alors que d'autres participent aux fêtes organisées par la ville à Nancy[1154]. Les musiciens militaires interviennent aussi dans les réjouissances publiques provençales et comtadines, qu'elles soient municipales ou religieuses. « La musique du régiment » joue par exemple à la procession du jeudi de l'octave de la Fête-Dieu de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille en 1788, aux côtés des trompettes de la ville et de musiciens de la Comédie et du Concert[1155]. À Grasse, les musiciens du régiment de Guyenne assistent à la fête et au feu de joie donnés par la municipalité à l'occasion de la naissance du Dauphin en 1781[1156]. Cinq ans plus tôt, le corps de musique des chevau-légers d'Avignon se produit gratuitement à l'inauguration l'isloise du portrait de Pie VI[1157]. Les musiciens militaires participent de ce fait à

1151. BERBOUCHE (Alain), *Marine et justice. La justice criminelle de la Marine française sous l'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 180-181. Sur les bagnes de Marseille et de Toulon, voir ZYSBERG (André), *Les galériens. Vies et destins de 60 000 forçats sur les galères de France (1680-1748)*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, 432 p. ; BERTONÈCHE (Patrick), « Toulon et son bagne (1748-1873) », in *Chasse-Marée*, n°137, 2000, p. 14-27.

1152. Témoignage de l'écrivain Jean-Jacques Bouchard en 1630, cité par Michel Vergé-Franceschi, *Toulon, port royal...*, *op. cit.*, p. 49-51.

1153. LESURE (François), dir., article « Marseille », in *Dictionnaire musical...*, *op. cit.*, p. 193.

1154. BOUZARD (Thierry), « La musique militaire, un outil de relations publiques », in *Revue historique des armées*, n°279, 2015, p. 102 ; METZ (René), « La confrérie des ménétriers d'Alsace d'après quelques documents juridiques du XVII[e] et du XVIII[e] siècle », in *La musique en Alsace, hier et aujourd'hui*, Strasbourg, Istra, Publications de la Société savante d'Alsace et des Régions de l'Est, 1970, p. 36-37 ; DEPOUTOT (René), *La vie musicale en Lorraine (Metz, Nancy et Toul, 1770-1810). De l'originalité provinciale à l'uniformité française*, Metz, thèse de doctorat sous la direction de Paul Prévost, 1997, volume 1, p. 276.

1155. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 1 H 736, comptabilité du chapitre de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, 2 juin 1788.

1156. AM Grasse, AA 6, cérémonial de la ville, feu de joie et réjouissances publiques pour la naissance du Dauphin, 2 décembre 1781.

1157. ASV, Congregazione Avignone, liasse n°211, relazione delle festa fata in Lilla nel Contado Venaissino in occasione dell'inaugurazione del ritratto di S.S, li 29 dicembre 1776.

l'allégresse générale de la cité en unissant leur énergie aux autres forces musicales de la ville. Cette contribution à l'animation musicale de l'espace urbain se prolonge au XIX[e] siècle, pendant lequel la présence des orchestres de Mars aux commémorations officielles est systématique, par exemple à Tours[1158]. Les troupes musicales des armées touchent alors un public de plus en plus large à travers toute l'Europe[1159].

Les autres forces armées

En dehors de l'armée régulière, différents corps veillent au maintien de l'ordre dans la région et les villes. La maréchaussée couvre de son champ d'action toute la Provence sous l'autorité de l'intendant[1160]. En pratique, toutefois, ses effectifs squelettiques ne lui permettent pas de quadriller efficacement l'ensemble de la province, surtout dans les zones montagneuses difficiles d'accès. La brigade la plus proche de Grasse stationne ainsi à Cannes, à une vingtaine de kilomètres au sud, et ne compte que cinq hommes, ce qui s'avère largement insuffisant pour traquer les mendiants, poursuivre les brigands et les vagabonds armés ou arrêter les déserteurs[1161]. Par conséquent, les communautés se dotent bien souvent elles-mêmes d'unités armées afin d'assurer leur sécurité, cela d'autant plus facilement qu'elles détiennent traditionnellement le pouvoir de police à l'intérieur de leur juridiction[1162]. Les milices et gardes bourgeoises, notamment, patrouillent quotidiennement par les rues en remplissant la fonction du guet, c'est-à-dire défendre la tranquillité de l'enceinte urbaine, en particulier la nuit[1163]. Structurées sur le modèle militaire, ces unités incorporent des musiciens chargés de régler leurs mouvements pendant leurs rassemblements et prises d'armes. À Tours, la milice ne compte pas moins de douze tambours et deux fifres dirigés par un tambour-major dans la seconde partie du XVIII[e] siècle[1164]. En Provence, la troupe bourgeoise de Digne comporte de son côté quarante-cinq personnes en 1787, réparties en grenadiers, chasseurs et

1158. MAROIS (Édith), « Parcours et itinéraires des musiciens militaires à Tours entre 1815 et 1870 », in DEMEULENAERE-DOUYÈRE (Christiane) et LE GOFF (Armelle), dir., *Histoires individuelles...*, *op. cit.*, p. 88.
1159. VIČAROVÁ (Eva), « Military Bands and the Circulation of Music in the Austrian Empire during the Nineteenth Century », in RASCH (Rudolf), dir., *The Circulation of Music in Europe (1600-1900). A Collection of Essays and Case Studies*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 291.
1160. Sur la maréchaussée provençale, voir GRAND (Gérard), *La maréchaussée en Provence (1554-1790)*, Aix-en-Provence, thèse de doctorat en droit, 1956, 191 p.
1161. CARROT (Georges), *La garde nationale de Grasse...*, *op. cit.*, p. XXVIII.
1162. Ce pouvoir de police accaparé par la municipalité ne s'effectue pas toujours sans résistance locale. L'exercice des droits de police fait par exemple l'objet de querelles récurrentes entre les consuls et le seigneur de Vence tout au long de l'époque moderne (AD Alpes-Maritimes, E 006/150-151, archives déposées de Vence, EE 43-44, procès des consuls avec les seigneurs au sujet de l'exercice des droits de police, 1542-1776). À Marseille, le viguier tente également parfois de rogner sur les prérogatives des échevins, notamment policières (BILLIOUD [Joseph], « Les Fortia de Pilles, gouverneurs-viguiers de Marseille [1660-1789] », in *Revue Marseille*, n°44, avril-juin 1961, p. 9-11).
1163. PERRÉON (Stéphane), *L'armée en Bretagne au XVIII[e] siècle...*, *op. cit.*, p. 136.
1164. BAUMIER (Béatrice), *Tours entre Lumières et Révolution. Pouvoir municipal et métamorphoses d'une ville (1764-1792)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 318-319.

hussards. Elle emploie également un tambour-major, le sieur Glise, ainsi qu'un nombre non spécifié de tambours et de fifres. Elle marche en armes et uniformes en faisant une bravade lors des réjouissances publiques et des jours de l'Ascension, de l'Assomption, de Saint-Pancrace et de la Fête-Dieu[1165]. Soixante-cinq années auparavant, le tambour Pierre Brouzet reçoit 16 livres et 6 sols de la part du trésorier de la municipalité pour battre de son instrument à la montée de la garde bourgeoise d'avril à septembre 1722[1166]. De même, dans le Comtat, Claude Tremond manie la caisse pour le compte de la garde bourgeoise de l'Isle, qu'il assemble et disperse à la maison communale matin et soir dans le premier tiers de la période[1167]. À Marseille, la sécurité est assurée par des « gardes de police et du guet » la nuit et une milice bourgeoise le jour, organisation entérinée par une ordonnance royale en 1749[1168]. Le guet entretient trois tambours et un fifre, alors que la milice possède huit batteurs de caisse placés sous la responsabilité d'un tambour-major[1169]. En 1759, les tambours Louis Cartier et Jean Serre, qui servent dans le deuxième bataillon de la milice bourgeoise, obtiennent ainsi une rétribution financière pour avoir assisté à une revue de leur compagnie, tandis que leur confrère André en reçoit une après avoir joué à une bénédiction des drapeaux[1170].

La musique militaire prend un essor considérable lorsqu'éclate la Révolution française. Les partisans de la Révolution se servent en effet largement de l'art d'Euterpe afin de pérenniser leur succès en l'inscrivant au sein des célébrations grandioses qui exaltent leurs idéaux. La musique représente un élément indispensable des fêtes à visées éducatives qui deviennent petit à petit de véritables entreprises de propagande au service de la Convention à partir de 1792. Elle transmet ainsi le message révolutionnaire de manière efficace tout en conservant le répertoire religieux ancien en Provence[1171]. Pendant que les musiciens d'Église se retrouvent au chômage, ceux au service de Mars ont au contraire fort à faire. Les tonitruantes festivités révolutionnaires s'articulent beaucoup autour de la musique militaire, à un point tel qu'elles arrachent à André Grétry cette exclamation fameuse : « Il semble que depuis la prise de la Bastille, on ne doive plus faire de

1165. AM Digne-les-Bains, EE 20, pièces concernant la garde bourgeoise, 1787.
1166. *Idem*, CC 177, comptes du trésorier de la ville, année 1722, déchargement, article 14, 5 septembre 1722.
1167. AM Isle-sur-la-Sorgue, fonds Joannis, volume 19, pièce II, dépenses de la communauté, p. 33, 15 mai 1709 ; volume 6 bis, pièce I, idem, p. 24-25, 1721.
1168. ROSANIA (Audrey), « La configuration de la police nocturne à Marseille au XVIII[e] siècle. Entre garde bourgeoise et guet professionnel », in *Histoire urbaine*, 2/2016 (n°46), p. 147.
1169. AM Marseille, EE 62, guet, ordonnance de Louis XV, 9 novembre 1749 ; EE 72, état de la milice, 25 avril 1759.
1170. *Idem*, EE 72, état des tambours payés pour les assemblées des compagnies de la milice bourgeoise, 11 juin 1759.
1171. SIGNORILE (Marc), « Aspects de l'activité festive et musicale dans la Provence révolutionnaire, consulaire et impériale » in LESURE (François), dir., *La musique dans le midi de la France...*, *op. cit.*, p. 227-228 et 240. Sur les liens entre musique et Révolution, sujet très classique dans l'historiographie, voir OZOUF (Mona), *La fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1976 ; rééd. 1988, 480 p. ; JULIEN (Jean-Rémy) et KLEIN (Jean-Claude), dir., *Orphée phrygien. Les musiques de la Révolution*, Paris, éditions du May, 1989, 230 p. ; JULIEN (Jean-Rémy) et MONGRÉDIEN (Jean), dir., *Le tambour et la harpe. Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution (1788-1800)*, Paris, éditions du May, 1991, 316 p.

musique en France qu'à coups de canon[1172] ! ». Les gardes nationales, qui remplacent progressivement les ci-devant gardes bourgeoises à partir de 1789, participent pleinement aux fêtes par des défilés et des parades[1173]. Certaines contiennent de véritables orchestres, à l'instar de celle d'Aix qui abrite en l'an III, outre une compagnie de cinq tambours, un imposant corps de musique composé de six clarinettes, de deux cors, de deux bassons, d'un serpent, de deux octavins, d'un batteur de grosse caisse et de deux cymbaliers, pour un total de seize musiciens[1174]. De même, la garde nationale d'Arles emploie un maître de musique, Antoine Véran, ancien enfant de chœur à la cathédrale qui forme des élèves et fournit la compagnie en partitions[1175]. Engagé dans le 1er bataillon en 1791, il côtoie trois anciens collègues de Saint-Trophime reconvertis provisoirement dans la musique martiale : l'organiste Jean Mège ainsi que les musiciens Véran Courcy et Pierre Maurin, respectivement aux 2ème et 3ème bataillons[1176]. Comme leurs prédécesseurs bourgeois d'Ancien Régime, les gardes nationales comptent surtout des tambours chargés de rythmer leurs manœuvres. Celle de Grasse, par exemple, entretient une douzaine de batteurs de caisse. Ceux-ci jouent de leur instrument les dimanches et jours de fête pour annoncer la messe de la troupe, lors des bénédictions de drapeaux et pendant la fête de la Fédération. Ils rehaussent également les cérémonies de la garde nationale ainsi que les festivités en général. Leur effectif peut en outre se renforcer des tambours des compagnies des gendarmes, des grenadiers ou des dragons en cas de besoin. Ils montent enfin la garde en patrouillant dans les rues avec leur bataillon et escortent parfois des prisonniers aux côtés du reste de leur troupe[1177].

Église, municipalité et troupes militaires représentent autant d'acteurs urbains qui accueillent de la musique en Provence et dans les États pontificaux transalpins. Ces institutions de pouvoir constituent traditionnellement des pourvoyeurs d'emplois stables pour les musiciens. Il s'agit en effet de structures pluriséculaires solidement établies qui se rencontrent dans la totalité des villes étudiées. Elles représentent par conséquent des employeurs de choix pour les musiciens, vers qui se tourner en priorité à condition d'en intérioriser les usages et d'accepter, dans le cas de l'armée, de

1172. Cité par Jean-Marie Duhamel, *La musique dans la ville...*, *op. cit.*, p. 206.
1173. Sur les gardes nationales, voir BIANCHI (Serge) et DUPUY (Roger), dir., *La Garde nationale entre nation et peuple en armes. Mythes et réalités (1789-1871)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, 561 p. ; DUPUY (Roger), *La Garde nationale (1789-1872)*, Paris, Gallimard, 2010, 606 p.
1174. JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 487-488.
1175. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 4 G 89, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 21 septembre 1762 et 5 mars 1765 ; AM Arles, D 1, f° 235, délibération municipale du 6 novembre 1790.
1176. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 4 G 90, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 28 mai 1771 et 17 mars 1772 ; SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 106 ; AM Arles, H 178 et 179, registres d'inscription des 1er, 2ème et 3ème bataillons de la garde nationale, sections de Trinquetaille, des Dominicains et des Cordeliers, 4 décembre 1791.
1177. AD Alpes-Maritimes, L 711, registre des dépenses de la garde nationale de Grasse, 1790-1792. Voir aussi CARROT (Georges), *La garde nationale de Grasse...*, *op. cit.*, p. 32.

parfois risquer sa vie. À côté de ces employeurs traditionnels, la région voit émerger de nouvelles institutions culturelles dans lesquelles s'insèrent les disciples d'Euterpe au XVIII[e] siècle.

II. Le musicien au service d'institutions culturelles émergentes

Des acteurs culturels nouveaux s'implantent dans la ville provençale et comtadine au siècle des Lumières, souvent sur des initiatives privées. Deux d'entre eux retiennent notre attention car ils sollicitent particulièrement les musiciens : l'académie de musique et le théâtre. À l'instar des pouvoirs traditionnels, ces derniers marquent le paysage urbain de leur empreinte en investissant un bâtiment particulier – le théâtre, la salle de concert. Ces nouveaux employeurs à la recherche de musique permettent aux musiciens de diversifier leurs activités professionnelles et de multiplier leurs perspectives de carrière.

1. Les académies de musique

Au XVII[e] siècle se produit en France la création d'institutions savantes sous la houlette du pouvoir royal, les académies. Ce mouvement culturel, qui s'accentue sous le règne de Louis XIV et part essentiellement de Paris, se prolonge au siècle suivant tout en se développant en province. Les académies visent à rassembler et à structurer les élites éclairées autour d'activités spéculatives liées aux sciences et aux arts – littérature, peinture, sculpture, botanique, navigation, etc. Elles accompagnent l'essor des Lumières, auxquelles elles participent pleinement par le biais de la célèbre République des lettres, et répondent à un besoin de sociabilité organisée[1178]. La musique fait partie des domaines couverts par le champ d'action des académies. Mieux encore, elle profite de ce mouvement par le développement de nouvelles formes d'organisation de concerts au début du XVIII[e] siècle[1179]. Les concerts publics s'autonomisent progressivement au cours de la période, dans la mesure où, comme le remarque le sociologue David Ledent, « la musique devient l'objet central du spectacle », détaché de toute autre forme d'événement, qu'il soit religieux, politique ou théâtral. La fondation du Concert Spirituel par Anne Danican Philidor dans la capitale en 1725 reflète cette

1178. Sur les académies, voir ROCHE (Daniel), *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux (1680-1789)*, Paris, Mouton, 1978, deux tomes, 394 et 520 p. ; sur la République des lettres dans notre aire géographique d'étude, notamment Arles, voir ROCHE (Daniel), dir., *La République des lettres dans le midi rhodanien. Sociabilités savantes et réseaux de diffusion des savoirs au siècle des Lumières*, Toulouse, Privat, 2014, 425 p.
1179. À ce sujet, voir au niveau européen BÖDEKER (Hans Erich), VEIT (Patrice) et WERNER (Michael), dir., *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920. Architecture, musique, société*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, 494 p. ; BÖDEKER (Hans Erich), VEIT (Patrice) et WERNER (Michael), dir., *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, 357 p.

autonomisation par laquelle s'expérimente le goût musical[1180]. Au sein des régions françaises, ce processus se concrétise par la création d'académies de musique dans la première moitié du siècle des Lumières. Pas moins de trente-et-un établissements de ce type apparaissent entre 1707 et 1747, dont la majorité dans le sud du royaume des Bourbons, Provence comprise[1181]. Contrairement à leurs homologues d'autres domaines, les académies de musique consacrent majoritairement leurs activités à l'organisation de concerts réguliers plutôt qu'à des travaux théoriques sur l'art d'Euterpe. Il existe cependant des exceptions. À Bordeaux, par exemple, les académiciens élaborent des réflexions spéculatives sur la musique en laissant au Concert, puis au Musée, le soin des manifestations musicales[1182]. Les académies de musique s'inscrivent ainsi dans le mouvement général d'institutionnalisation du champ culturel français, dont les contemporains notent la nouveauté et le dynamisme. Le *Mercure de France* témoigne de cette profusion inédite en avril 1727 :

« Le goût de la musique n'a jamais été si universel. On voit à Paris et dans les plus petites villes de Province, des Concerts et des Académies de Musique qu'on entretient à grands frais, et il s'y en établit tous les jours de nouveaux[1183]. »

Les académies de musique témoignent en outre de la place croissante prise par l'art d'Euterpe au sein du loisir aristocratique. Ce dernier sert entre autres à consolider l'entre-soi des élites provinciales[1184].

La structure et le fonctionnement général des académies de musique, ou Concerts – les deux termes s'équivalent sous la plume des contemporains –, sont bien connus des historiens et des musicologues depuis le début du XX^{e} siècle[1185]. La Provence et les États pontificaux rhodaniens comptent six académies parmi les villes de notre corpus. Elles se localisent, par ordre de fondation, à Arles (créée en 1715), Marseille (1717), Aix (1719), Carpentras (idem), Avignon (1723) et Toulon (avant 1742). Inégalement documentées selon les cas, ces institutions ont été étudiées plus ou moins en profondeur pour une partie d'entre elles par Marc Signorile (Arles), Jeanne Cheilan-Cambolin

1180. LEDENT (David), « L'institutionnalisation des concerts publics. Enjeux politiques et esthétiques », in *Appareil*, 3 (2009), mis en ligne le 29 mai 2009, consulté le 24 janvier 2015 [URL : http://appareil.revues.org/809].
1181. LESURE (François), dir., « Introduction », in *Dictionnaire musical...*, *op. cit.*, p. 17.
1182. TAÏEB (Patrick), « Le Concert de Reims (1749-1791) », in *Revue de musicologie*, tome 93, n°1, 2007, p. 18.
1183. Cité par Humphrey Burton, « Les Académies de musique en France au XVIII^{e} siècle », in *Revue de musicologie*, tome 37, n°2, 1955, p. 125.
1184. FAVIER (Thierry), « Nouvelles sociabilités, nouvelles pratiques : les concerts sous le règne de Louis XV », in DURON (Jean), dir., *Regards sur la musique au temps de Louis XV*, *op. cit.*, p. 128.
1185. BOBILLIER (Marie), sous le pseudonyme de Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Fischbacher, 1900, 407 p. ; BURTON (Humphrey), « Les Académies de musique... », art. cité, p. 122-147 ; LESURE (François), « Musical Academicism in France in the Eighteenth Century. Evidence and Problems », in ATLAS (Allan), dir., *Music in the Classic Period. Essays in honor of Barry S. Brook*, New York, Pendragon Press, 1985, p. 159-180 ; TAÏEB (Patrick), « Le Concert de Reims... », art. cité, p. 17-52.

(Marseille), Christiane Jeanselme (Aix) et Joseph Scherpereel (Carpentras)[1186]. Ces cités n'abritent toutefois pas la totalité des Concerts de la région. Une académie est ainsi recensée à Salon en 1773[1187]. Chacun de ces établissements est fondé par les membres de la noblesse locale, qui s'associent entre eux par souscription sur une initiative privée.

À la différence d'autres formes d'associations, une académie de musique représente une organisation officielle soutenue par l'aristocratie, les notabilités et les forces intellectuelles de la ville[1188]. Les académiciens se placent sous la protection d'une haute personnalité, qu'il s'agisse de l'évêque, de l'intendant ou du gouverneur. Les Concerts phocéen et aixois obtiennent ainsi le patronage du maréchal de Villars, tandis que l'académie d'Arles est parrainée par l'intendant Lebret en 1729 et que celle de Carpentras profite des bénédictions de l'évêque et du recteur du Comtat[1189]. Ailleurs, les académies de Montpellier et de Lyon sollicitent la protection du gouverneur, pendant que celle de Moulins naît sur l'initiative de l'intendant lui-même[1190]. Ce patronage se matérialise par des hommages rendus au grand personnage. Le 27 avril 1770, un avis imprimé et proclamé par le trompette Mauran informe la population de Marseille qu'attendu le décès « de Très-haut et Très-puissant Seigneur Honoré-Armand, duc de Villars, Gouverneur de Provence, Grand d'Espagne de la première classe, Protecteur de l'Académie de Musique, il ne sera point exécuté de Concert cejourd'hui[1191] ». Beaucoup de Concerts sont financièrement soutenus par des subventions de la municipalité – les membres du conseil de ville étant souvent aussi académiciens. La communauté d'Avignon délibère par exemple de verser 100 livres mensuelles à l'académie de la cité en 1762, alors que celle de Reims accorde un montant annuel moyen de 1 300 livres à son Concert et que celle de Lyon offre une dotation de 2 000 livres[1192]. Quatre décennies avant la municipalité avignonnaise, le conseil de ville phocéen consacre la somme de 1 200 livres par an à l'entretien de l'académie du port – une subvention identique à celle de la cité pontificale[1193]. À Toulon, la

1186. SIGNORILE (Marc), « L'Académie de musique d'Arles... », art. cité, p. 439-446 ; CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), « L'Académie de musique ou le Concert de Marseille... », art. cité, p. 57-70 ; JEANSELME (Christiane), « L'Académie de musique d'Aix-en-Provence... », art. cité, p. 71-105 ; SCHERPEREEL (Joseph), « Une académie de musique à Carpentras au XVIII[e] siècle », in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, neuvième série, tome VIII, années 2011-2012, 2017, p. 123-133.

1187. AM Salon-de-Provence, BB 17, f° 217-218, délibération du 14 mars 1773 (cité par Marc Signorile, « L'Académie de musique d'Arles... », art. cité, p. 443, note 16).

1188. BÖDEKER (Hans Erich) et VEIT (Patrice), « Sociabilité, musique et concert. Approches et perspectives », in BÖDEKER (Hans Erich) et VEIT (Patrice), dir., *Les sociétés de musique en Europe...*, *op. cit.*, p. 8.

1189. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), « L'Académie de musique ou le Concert de Marseille... », art. cité, p. 58 ; SIGNORILE (Marc), « L'Académie de musique d'Arles... », art. cité, p. 440 ; *Réglemens de l'Académie de musique de Carpentras*, Carpentras, chez Dominique Eysseric, 1719, p. 5.

1190. BURTON (Humphrey), « Les Académies de musique... », art. cité, p. 126-127 ; CIZERON (Janine), « La vie musicale à Lyon au XVIII[e] siècle », in *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 83.

1191. AM Marseille, GG 189, avis à la population, 27 avril 1770.

1192. DUHAMEL (Léopold), « La vie avignonnaise aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. Musique, jeux, exhibitions, dentistes oculistes, charlatans et enseignes », in *Annuaire de Vaucluse*, Avignon, 1910, p. 18-19 ; TAÏEB (Patrick), « Le Concert de Reims... », art. cité, p. 23-24.

1193. BM Dijon, ms. 982, journal d'un voyage fait en Provence par monsieur Jean-Baptiste Fleutelot, 1719, p. 136.

communauté octroie une aide à un nouveau Concert public en 1777, le considérant « d'autant plus nécessaire qu'il n'y a aucun spectacle en cette ville[1194] ». En Provence, le soutien des autorités aux académies se justifie également par un souci de lutte contre « la passion du jeu » qui ruine les familles, surtout à Marseille et à Arles. Dans cette perspective, le Concert sert aussi à détourner les jeunes notables des cartes en leur créant de nouveaux centres d'intérêt[1195].

Chaque académie de musique se dote de statuts spécifiques qui précisent ses modalités d'adhésion ainsi que son mode de fonctionnement. Ces statuts permettent de fixer les conditions matérielles et les modalités de l'activité musicale, de préserver l'autonomie des académiciens par rapport aux institutions provinciales et de garantir la moralité de la pratique de l'art d'Euterpe[1196]. Ceux de Carpentras, par exemple, prohibent explicitement la consommation de boissons alcoolisées afin de préserver la tranquillité de la compagnie[1197]. Les académiciens s'inspirent fréquemment des Concerts déjà en place dans le royaume pour leur propre règlement. Les statuts du Concert de Bordeaux se calquent ainsi sur ceux des académies de Lyon et de Rouen en 1755[1198]. De même, l'académie carpentrassienne admet ouvertement se baser sur le modèle français pour l'organisation de sa société trente-six ans plus tôt :

« Les Messieurs de Carpentras, animés par tous ces motifs et soutenus de l'exemple des principales Villes de France ou l'on a établi des Académies de Musique, ont voulu jouir du même avantage et se procurer un honnête délassement[1199]. »

Le lieu à l'intérieur duquel se réunit le Concert varie selon les cités. L'installation de l'académie dans une salle de l'hôtel de ville constitue la configuration la plus répandue au sein de notre zone géographique d'étude. Cette situation se rencontre à Aix, Arles, Toulon, Carpentras et Salon[1200]. Conscientes de l'élément de prestige que représente une académie pour la communauté, les municipalités en encouragent l'activité non seulement en le finançant, mais également en mettant un local à sa disposition. De son côté, le Concert de Marseille exerce ses fonctions dans un bâtiment spécialement dédié à ses activités place de la Tour, près de l'ancien arsenal, dans les deux

1194. Cité par François Lesure, dir., article « Toulon », in *Dictionnaire musical...*, *op. cit.*, p. 288.
1195. SIGNORILE (Marc), « L'Académie de musique d'Arles... », art. cité, p. 440.
1196. FAVIER (Thierry), « Concert et espace musical en province : Lyon et Dijon au XVIII[e] siècle », in BÖDEKER (Hans Erich), VEIT (Patrice) et WERNER (Michael), dir., *Organisateurs et formes d'organisation du concert...*, *op. cit.*, p. 148.
1197. *Réglemens de l'Académie de musique de Carpentras*, *op. cit.*, p. 7, article V.
1198. ÉLART (Joann), « Les origines du concert public à Rouen à la fin de l'Ancien Régime », in *Revue de musicologie*, tome 93, n°1, 2007, p. 54.
1199. *Réglemens de l'Académie de musique de Carpentras*, *op. cit.*, p. 5 (cité par Henri Dubled, « Les sociétés culturelles de Carpentras », *Actes du 100[e] congrès national des sociétés savantes*, Paris, Bibliothèque nationale, 1976, p. 89-90).
1200. BURTON (Humphrey), « Les Académies de musique... », art. cité, p. 127 ; AM Toulon, BB 95, f° 16, délibération municipale du 11 décembre 1777 ; DUBLED (Henri), *Carpentras, capitale du Comtat-Venaissin*, Paris, Jeanne Laffitte, 1975, p. 139 ; AM Salon-de-Provence, BB 17, f° 217-218, délibération du 14 mars 1773.

dernières décennies de l'Ancien Régime[1201]. L'académie phocéenne se rapproche sur ce point de son homologue dijonnaise, qui loge successivement dans plusieurs hôtels particuliers, au logis-du-roi et même au couvent des Jacobins, ou de l'académie de Lyon, pour qui les académiciens font construire un bâtiment spécifique entièrement consacré aux concerts en 1726[1202].

Si la première moitié du XVIII[e] siècle connaît une multiplication de créations de Concerts à la faveur d'une passion généralisée pour la musique, ces établissements peinent néanmoins souvent à se pérenniser dans le temps au-delà d'une génération. Majoritairement soutenus par les cotisations de leurs membres, les académies rencontrent fréquemment des difficultés financières lorsque le nombre de ses derniers diminue. Lorsque le goût des notables pour l'art d'Euterpe s'émousse et que l'effet de mode s'estompe avec le temps, les académiciens négligent de s'acquitter de leur cotisation, ce qui plonge la compagnie dans la faillite. Il n'est pas rare de constater une existence des Concerts en dents de scie, au gré des fermetures et des renaissances. Avignon voit ainsi au moins deux académies de musique apparaître et disparaître dans ses remparts au siècle des Lumières, de même que Toulon et Arles[1203]. Pas moins de trois Concerts différents se succèdent à Aix entre 1719 et la Révolution[1204]. L'académie de Carpentras ferme quant à elle définitivement ses portes en 1755[1205]. Exception notable, le Concert de Marseille joue sans interruption pendant tout le siècle, de 1717 à 1793, ce qui témoigne de son ancrage solide au sein de la vie culturelle phocéenne. Outre le désintérêt progressif vis-à-vis de la musique, la chute du nombre de souscripteurs s'explique aussi par les difficultés économiques résultants des guerres. L'académie de Clermont-Ferrand coule en 1746 à cause du conflit de la Succession d'Autriche qui ferait déserter ses membres, alors que celle de Nantes est « totalement anéantie, faute de souscripteurs » douze ans plus tard, victime collatérale de la guerre de Sept Ans qui ruine les marchands[1206]. Les académies souffrent également fortement de la concurrence du théâtre à partir de la deuxième moitié du siècle des Lumières. Le succès grandissant de l'opéra-comique, qui nécessite d'être joué sur scène par de bons acteurs, incite en effet les académiciens à préférer la Comédie au Concert. L'académie aixoise subit ainsi de plein-fouet l'installation d'une troupe de théâtre permanente en 1775 : plusieurs personnes qui s'étaient abonnées au Concert cette année-là réclament d'être remboursées car elles préfèrent aller à la Comédie[1207]. Considérant que le théâtre « menace l'existence de l'académie », plusieurs sociétaires suggèrent de cesser les activités de cette dernière. Le Concert ferme finalement

1201. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, année 1770, p. 193.
1202. FAVIER (Thierry), « Concert et espace musical en province... », art. cité, p. 154-158 et 167.
1203. SIGNORILE (Marc), « L'Académie de musique d'Arles... », art. cité, p. 440 ; LESURE (François), dir., articles « Avignon » et « Toulon », in *Dictionnaire musical...*, *op. cit.*, p. 77 et 288.
1204. JEANSELME (Christiane), « L'Académie de musique d'Aix-en-Provence... », art. cité, p. 72-73.
1205. SCHERPEREEL (Joseph), « Une académie de musique à Carpentras... », art. cité, p. 131.
1206. BURTON (Humphrey), « Les Académies de musique... », art. cité, p. 141.
1207. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 29 décembre 1775.

ses portes à Pâques 1776 – il renaît de ses cendres neuf ans plus tard[1208]. Au Mans aussi, la concurrence théâtrale entraîne la chute de l'académie de musique à partir de la même année[1209]. *A contrario*, le Concert et la Comédie cohabitent sans heurts à Marseille, où les deux institutions collaborent souvent. Le maître de musique de l'académie Jean-Pierre Legrand dirige en parallèle l'orchestre du théâtre dans les années 1780, et la majorité des musiciens du Concert, qui s'y produisent deux fois par semaine, exécutent les mêmes morceaux sur les planches les autres jours[1210]. Enfin, la Révolution balaie définitivement les académies, symboles aristocratiques d'un Ancien Régime honni. À Aix, le Concert doit évacuer l'hôtel de ville en juillet 1791, tandis que la salle des concerts phocéenne est détruite en 1794[1211].

Contrairement aux institutions que nous avons étudié jusqu'à présent, les musiciens se trouvent au cœur du dispositif des académies de musique. C'est en effet sur leurs épaules que pèse la plus lourde charge d'exécution de l'art d'Euterpe, objet central et motivation principale des réunions des académiciens. Les effectifs musicaux des orchestres varient considérablement en fonction des Concerts. En France, l'académie de Tours compte trente-cinq à quarante musiciens professionnels, pendant que celle d'Orléans aligne le nombre impressionnant de soixante-dix exécutants. Au contraire, le Concert de Reims ne comporte que dix à quinze professionnels permanents[1212]. Avec trente-six à quarante-cinq musiciens différents, l'académie phocéenne se situe dans la fourchette tourangelle. Il comprend en 1761 un maître de musique, huit solistes, douze choristes et vingt-quatre instrumentistes, dont neuf violonistes[1213]. De son côté, Christiane Jeanselme estime que l'orchestre du Concert aixois se place « bien en-dessous » de celui de son homologue lyonnais qui abrite une quarantaine d'exécutants[1214]. Les sociétaires n'engagent en tout cas que dix chanteurs solistes et instrumentistes différents l'année de la refondation de l'académie en 1756, ce qui hisse cette dernière au niveau rémois[1215]. Nous n'avons malheureusement aucune idée précise des effectifs musicaux des académies d'Arles, de Toulon et de Carpentras. Les quelques contrats de recrutement de l'institution carpentrassienne retrouvés au mitan du siècle laissent cependant deviner une dizaine d'exécutants permanents, comme pour l'académie aixoise[1216].

1208. *Idem*, 31 décembre 1775, 5 février et 2 mars 1776, 19 avril 1786.
1209. GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 20.
1210. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, année 1790, p. 282 et 303 ; BURTON (Humphrey), « Les Académies de musique... », art. cité, p. 132.
1211. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 2 et 6 juillet 1791 ; CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), « L'Académie de musique ou le Concert de Marseille... », art. cité, p. 69.
1212. TAÏEB (Patrick), « Le Concert de Reims... », art. cité, p. 39.
1213. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), « L'Académie de musique ou le Concert de Marseille... », art. cité, p. 63 ; BURTON (Humphrey), « Les Académies de musique... », art. cité, p. 131.
1214. JEANSELME (Christiane), « L'Académie de musique d'Aix-en-Provence... », art. cité, p. 82-83.
1215. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 8 janvier, 16 mars, 19 juin, 12 et 28 novembre 1756.
1216. AD Vaucluse, archives notariales de Carpentras, 3 E 26/2233 et 2235, engagements de musiciens par l'académie de musique, 1749 et 1751.

L'engagement d'un musicien fait en effet l'objet d'un acte notarié qui précise ses conditions d'exercice et la durée de son contrat. Cette dernière court généralement sur un an, le temps d'une saison. Les académiciens renouvellent ensuite l'engagement au terme de l'année écoulée si le professionnel donne satisfaction[1217]. Les pupitres des académies provençales et pontificales comportent le plus souvent des instruments de la famille du violon – alto, violoncelle, contrebasse –, des flûtes, des hautbois, des cors et des bassons. Ils comprennent également un clavecin pour la basse continue, ainsi qu'un serpent pour les concerts spirituels – au moins à Aix et à Marseille. En ce qui concerne les voix, des choristes assurent les chœurs tandis que des solistes hommes et femmes chantent les rôles de haute-contre ou de basse-taille.

Parmi tous les musiciens recrutés au Concert, les plus importants sont indubitablement les chanteuses solistes. Piliers de l'académie, véritables stars, leur talent vocal se mesure à l'aune de leur rémunération. Comme nous l'avons déjà constaté au premier chapitre, elles représentent les musiciennes les mieux payées de l'académie d'Aix – jusqu'à vingt-cinq fois plus que le bassoniste, disciple d'Euterpe le moins bien rémunéré de l'institution. Cette prépondérance salariale s'observe aussi au Concert de Carpentras, où la chanteuse Élisabeth Françoise de Vannelly décroche des appointements de 800 livres pour un an en 1749, là où le maître de musique Jacques Joseph Audibert n'en gagne que 720, alors même qu'il joue du violon en plus[1218]. Les divas de l'académie rémoise perçoivent également les cachets les plus élevées du Concert, entre 600 et 1 200 livres annuels[1219]. Pleinement conscientes de leurs capacités, les cantatrices renommées n'hésitent pas à négocier leur engagement auprès des commissaires. Mademoiselle Jacquet pose ainsi trois mois de vacances comme condition du renouvellement de son contrat aixois en 1765, exigence que les académiciens acceptent[1220]. Les chanteuses ne sont pas les seules à monnayer les clauses de leur recrutement auprès des sociétaires. Globalement, la majorité des musiciens le font lorsqu'ils le peuvent. Sollicité à Agde par les commissaires de l'académie d'Aix pour devenir premier violon en 1757, le symphoniste Louis Panon accepte l'offre en échange d'un engagement de trois ans aux appointements de 1 000 livres annuels et du remboursement de ses frais de voyage. Il a su faire fructifier ses talents ; il touchait auparavant 600 livres à l'académie de Carpentras[1221]. Certains musiciens jouent sur la concurrence entre les institutions afin de faire monter les enchères en leur

1217. *Ibidem* ; BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 18 juillet et 1er octobre 1765, 30 décembre 1773.
1218. AD Vaucluse, archives notariales de Carpentras, 3 E 26/2233-1 et 2233-2, f° 315 et 187, engagements de musiciens par l'académie de musique, 11 août et 28 mars 1749.
1219. TAÏEB (Patrick), « Le Concert de Reims... », art. cité, p. 33.
1220. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 5 mars 1765.
1221. *Idem*, 15 mars 1757 ; AD Vaucluse, archives notariales de Carpentras, 3 E 26/2233-1, f° 328 v., engagement de Louis Panon par l'académie de musique, 4 octobre 1749.

faveur. Rémunérée 800 livres par an au Concert aixois, mademoiselle Floquet démissionne en 1767 après avoir reçu une proposition de 1 400 livres ailleurs[1222].

Les académiciens mettent logiquement un soin extrême au recrutement des disciples d'Euterpe, composants essentiels de leur institution et de son brillant. Ils utilisent fréquemment leurs réseaux de connaissances pour dénicher de bons éléments dans tout le pays. Le Concert d'Aix écrit ainsi « à Paris et à d'autres villes du royaume » afin de trouver une chanteuse et une haute-contre en 1762, démarche qui aboutit aux engagements de mademoiselle Jacquet et du sieur Pariseau, tous deux de la capitale. Ces derniers descendent dans le sud, non sans avoir, bien entendu, négocié leur salaire auparavant[1223]. Douze ans plus tard, les commissaires aixois délibèrent de recruter le sieur Garnier, hautboïste et flûtiste qui vient de Corse, après avoir contacté en Espagne le premier hautbois du Concert de Bordeaux, Coursou, qui demandait des appointements « bien trop élevés[1224] ». De son côté, l'académie de Marseille passe une petite annonce dans les *Affiches de Lyon* le 2 avril 1760 pour demander « une voix de femme », « une haute-contre » et « une basse-taille[1225] ». Les académies de musique entretiennent en particulier une correspondance régulière et assidue avec leurs consœurs, qu'elles utilisent pour s'échanger des musiciens. Par exemple, les directeurs du Concert d'Aix écrivent à Moulins pour faire venir une cantatrice en 1767[1226]. Les disciples d'Euterpe représentent un véritable enjeu pour les académies, qui n'hésitent pas à essayer de débaucher les meilleurs éléments des autres Concerts, quitte à créer un climat délétère de méfiance entre elles. Les académies de Clermont-Ferrand et de Moulins se disputent ainsi des maîtres de musique dans les années 1730[1227]. Les musiciens, nous l'avons vu, retirent les plus grands avantages financiers de cette mise en concurrence. Ils vivotent souvent de Concert en Concert à travers tout le royaume au gré des offres et des circonstances. Au cours de la décennie 1770, le violoniste François Moria passe en moins de deux ans de l'académie de Reims au Concert de Marseille, puis à l'académie d'Aix, accompagné de sa femme, la chanteuse Marie-Rose Masson[1228]. De même, le haute-contre Jouve quitte le service de l'académie aixoise pour se rendre au Concert de Rouen où on lui propose un engagement en 1767[1229]. Nous reviendrons plus en détails sur ces circulations inter-académiques dans un chapitre ultérieur.

1222. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 18 juillet 1767.
1223. *Idem*, 15 septembre 1762.
1224. *Idem*, 2 mars 1774.
1225. Cité par Jean-Marie Duhamel, *La musique dans la ville...*, *op. cit.*, p. 134.
1226. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 18 juillet 1767.
1227. HEINTZEN (Jean-François), « Entre église et concert... », art. cité, p. 315.
1228. TAÏEB (Patrick), « Le Concert de Reims... », art. cité, p. 38 ; BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 10 février 1775.
1229. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 2 juillet 1767.

Les musiciens des académies exercent leurs talents une ou deux fois par semaine au cours de concerts généraux. Ces concerts hebdomadaires se déroulent le lundi et le vendredi à Marseille, le mardi et le vendredi à Carpentras[1230]. L'académie aixoise oscille de son côté entre un et deux spectacles le dimanche et le mercredi. Elle en réduit le rythme pendant la période estivale, qui tient lieu de vacances, en conservant uniquement le dimanche[1231]. À ces concerts réguliers s'ajoute en outre un jour de répétition qui permet aux gagistes de s'exercer sur les œuvres prévues au programme. Les musiciens exécutent des extraits d'opéra, des motets, des ariettes et des opéras-comiques qui suivent le goût musical du siècle.

La grande particularité des orchestres académiques est d'abriter des amateurs en leur sein. Les statuts des Concerts prévoient en effet que chaque académicien peut, s'il le désire, chanter ou jouer d'un instrument parmi les musiciens professionnels[1232]. Les gagistes interprètent donc les morceaux en compagnie d'un ou de plusieurs amateurs. Ils doivent par conséquent adapter leur jeu en tenant compte du niveau pas toujours extraordinaire de ces interprètes afin de leur permettre de suivre correctement le rythme. De plus, les musiciens ont également à faire attention à leur comportement vis-à-vis de leurs aristocratiques confrères. Ils doivent savoir demeurer à leur place en toutes circonstances, une place d'employé inférieur socialement – nous nous souvenons du mépris souverain qu'exprime le comte de Fiesque à leur égard à l'aube de la période[1233]. Cela ne s'avère pas toujours évident, d'autant plus que les musiciens professionnels se sentent légitimement supérieurs en ce qui concerne l'art d'Euterpe. En 1765, le basse-taille Tourvielle se dispute ainsi avec l'un des académiciens au Concert d'Aix, peut-être sur un point d'exécution, et lui manque de respect. La réaction ne se fait pas attendre. Un autre sociétaire demande à ce que l'insolent chanteur soit emprisonné pendant huit jours « pour le punir et le contenir dans son devoir ». Grand seigneur, l'académicien lésé accorde finalement sa grâce à Tourvielle après l'avoir fait mander et « reconnaître ses torts[1234] ». Le basse-taille a dû faire amende honorable pour éviter la prison.

Malgré ces désagréments, les conditions de travail dans une académie de musique se révèlent très attractives pour un musicien. Une place au Concert lui octroie un prestige social certain[1235]. Sans être toujours mirobolants, les émoluments sont plus que corrects, surtout pour les premières cantatrices. Les activités de l'académie avignonnaise nourrissent ainsi bon nombre de

1230. AM Marseille, GG 189, *Réglemens de l'Académie de musique de Marseille*, *op. cit.*, article III ; *Réglemens de l'Académie de musique de Carpentras*, *op. cit.*, p. 14, article XXI.
1231. JEANSELME (Christiane), « L'Académie de musique d'Aix-en-Provence... », art. cité, p. 79 ; BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 29 juin 1772.
1232. AM Marseille, GG 189, *Réglemens de l'Académie de musique de Marseille*, *op. cit.*, article XXVIII.
1233. SEGRAIS (Jean Regnault de), *Œuvres diverses de monsieur de Segrais*, *op. cit.*, p. 232-233.
1234. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 9 octobre 1765.
1235. Voir *supra*, chapitre 1.

familles de musiciens selon l'assesseur du conseil de ville en 1762[1236]. Certains gagistes reçoivent en outre un logement de fonction, à l'image du maître de musique du Concert phocéen, qui habite à l'intérieur de « l'hôtel de l'académie[1237] ». De même, les préposés aux abonnés de l'académie de Carpentras fournissent « un appartement convenable » au couple de chanteurs Jean-Louis Derufosse et Marguerite Lemalle en 1749[1238]. Comme ce dernier arrive de loin – Rouen –, son logement aux frais du Concert a peut-être constitué un argument ou une condition en faveur de son acceptation. À Aix, les musiciens obtiennent en 1772 des vacances pleines lors des mois estivaux sous la clause de ne toucher que la moitié de leurs gages[1239].

À l'instar des églises, de la municipalité et de l'armée, les académies de musique ne demeurent pas entièrement closes sur elles-mêmes. Elles entretiennent au contraire des liens avec les autres institutions urbaines, avec lesquelles elles collaborent ponctuellement, et contribuent pleinement à l'élaboration du paysage musical de la ville. Les musiciens du Concert de Marseille se rendent par exemple au collège royal Bourbon d'Aix en 1738. Ils s'y produisent à la demande des Jésuites aux côtés du corps de musique de la cathédrale Saint-Sauveur à l'occasion de la canonisation de saint François Régis[1240]. À Avignon, certains des membres du Concert se joignent au *Te Deum* pour la naissance du duc de Bourgogne en 1751, tandis que l'académie d'Arles participe aux réjouissances publiques à l'occasion de celle du Dauphin en organisant un concert en bateau sur le Rhône et une messe à l'église des Cordeliers vingt-deux ans auparavant[1241]. Le Concert phocéen emploie de temps à autres les enfants de chœur les plus talentueux de l'hôpital général de la Charité pour ses concerts spirituels, et il prête des musiciens ainsi que des timbales à l'abbaye de Saint-Victor lors de la procession de l'octave de la Fête-Dieu de 1788[1242]. De leur côté, les chanteurs de l'académie aixoise se produisent parfois à la cathédrale, alors que les chanoines de Saint-Sauveur accordent exceptionnellement leur chapelle de musique aux sociétaires pour célébrer le service funèbre de Rameau le 4 novembre 1764[1243]. Enfin, les Concerts prévoient dans leurs règlements

1236. DUHAMEL (Léopold), « La vie avignonnaise aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Musique, jeux, exhibitions, dentistes oculistes, charlatans et enseignes », in *Annuaire de Vaucluse*, Avignon, 1910, p. 19.
1237. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, année 1784, p. 272.
1238. AD Vaucluse, archives notariales de Carpentras, 3 E 26/2233-1, f° 288 v., engagements de Jean-Louis Derufosse et de Marguerite Lemalle par l'académie de musique, 28 avril 1749.
1239. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 29 juin 1772.
1240. JEANSELME (Christiane), « Les représentations d'écoliers au Collège Royal Bourbon d'Aix-en-Provence », in *Provence historique*, tome XL, n°160, 1990, p. 131.
1241. MORÉNAS (François), *Relation des réjouissances faites par la ville d'Avignon...*, *op. cit.*, p. 9 ; SIGNORILE (Marc), « L'Académie de musique d'Arles... », art. cité, p. 443-444.
1242. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 7 HD E 64, statuts et règlements de l'hôpital général de la Charité de Marseille, p. 306, chapitre 35, délibération du bureau de l'hôpital du 20 novembre 1766 ; 1 H 736, comptabilité du chapitre de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, 2 juin 1788.
1243. *Idem*, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 4 novembre 1764 et 17 juin 1769.

d'accueillir des musiciens extérieurs de passage[1244]. Il s'agit le plus souvent d'artistes prestigieux, qui participent à un concert extraordinaire. L'académie d'Aix reçoit ainsi en 1772 le sieur Virbès et son « clavecin acoustique qui en imite dix-huit autres », fait des effets de piano-forte et évoque des gradations de voix[1245]. Trois ans plus tard, la cantatrice Marie Fargues, « brevetée de Sa Majesté le Roi de Pologne » – Stanislas Leszczyński, dans l'orchestre duquel elle chante au début des années 1760 – qui travaille habituellement au Concert aixois, se produit à l'académie d'Avignon[1246].

À côté des académies de musique, élitistes par nature, se développe en parallèle une autre institution culturelle demandeuse de musique au siècle des Lumières : le théâtre, potentiellement ouvert à tous, y compris au peuple et aux illettrés.

2. Le théâtre

Le théâtre français ne naît pas au XVIII^e^ siècle. Il puise ses sources dans la lointaine Grèce antique, se nourrit des farces et des mystères religieux du Moyen Âge et devient un genre majeur au Grand Siècle à la faveur de la reconnaissance de l'art dramatique par le pouvoir royal. La tragédie, la comédie, le ballet et le théâtre lyrique prennent leur essor sous le règne de Louis XIV[1247]. En dehors de Paris, toutefois, les représentations théâtrales demeurent encore globalement en marge de la vie urbaine au XVII^e^ siècle. La situation évolue considérablement au siècle des Lumières, qui connaît une expansion spectaculaire du théâtre professionnel. Pas moins de soixante-dix villes françaises se dotent de leur première salle de spectacles ouverte au public entre 1680 et la Révolution, alors même que seule Toulouse possède un théâtre au moment de la fondation de la Comédie-Française, capitale exceptée[1248]. Pendant que les grands centres urbains s'enrichissent peu à peu de théâtres permanents, des troupes itinérantes se produisent sur des tréteaux forains, cela d'autant plus facilement que les philosophes défendent ardemment les spectacles et que les Jésuites équipent souvent de scènes leurs collèges d'enseignement avant leur expulsion. Une véritable théâtromanie s'empare de la France au XVIII^e^ siècle, qui touche tous les publics – aristocrates,

1244. AM Marseille, GG 189, *Réglemens de l'Académie de musique de Marseille*, *op. cit.*, article XXIX ; *Réglemens de l'Académie de musique de Carpentras*, *op. cit.*, p. 11-12, article XX ; BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 1^er^ décembre 1766.
1245. Cité par Humphrey Burton, « Les Académies de musique... », art. cité, p. 136-137.
1246. DUHAMEL (Léopold), « La vie avignonnaise aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles... », art. cité, p. 23 ; DEPOUTOT (René), « La musique à la cour de Lunéville... », art. cité, p. 111 et 113.
1247. Voir à ce sujet VIALA (Alain), dir., *Le théâtre en France*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 6-7 et 45-230.
1248. CLAY (Lauren), « La culture, le commerce et l'état : l'établissement des théâtres provinciaux », in DION (Nicholas) et MAROT-MERCIER (Guillemette), dir., *Diversité et modernité du théâtre du XVIII^e^ siècle*, Paris, Hermann, 2014, p. 382-383. Sur les salles de spectacles, voir aussi FRANTZ (Pierre) et SAJOUS D'ORIA (Michèle), *Le siècle des théâtres. Salles et scènes en France (1748-1801)*, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1999, 199 p.

bourgeois et peuple – à un point tel qu'on parle parfois d'un « siècle du théâtre[1249] ». Si l'essentiel des modèles théâtraux du Grand Siècle demeure, la période voit aussi l'apparition de nouveaux genres comme la comédie sérieuse, le drame bourgeois, la pantomime, le mélodrame et l'opéra-comique[1250]. À la veille de la Révolution, les théâtres provinciaux peuvent accueillir autour de 50 000 spectateurs chaque soir. Les villes s'avèrent ainsi mieux dotées en salles de spectacles qu'en académies, universités, chambres de commerce ou journaux locaux[1251]. Des troupes d'opéra et théâtrales itinérantes commencent à proposer des saisons plus longues et plus régulières dans ces nouveaux théâtres. Au cours de la dernière décennie de l'Ancien Régime, des compagnies permanentes jouent hebdomadairement plusieurs soirs pendant cinquante semaines de l'année dans au moins quatorze cités, dont Marseille[1252].

À l'instar des académies de musique, il n'existe pas de théâtre fixe au sein de toutes les cités de notre corpus. La construction coûteuse d'une salle de spectacles entièrement dédiée au sixième art implique la présence d'un public régulier et suffisamment nombreux pour permettre à l'administrateur de rentrer dans ses frais, sous peine de faillite. Une telle entreprise nécessite donc un certain seuil démographique. Par conséquent, il n'y a rien d'étonnant à ce que les quatre seules villes provençales et pontificales qui comportent un théâtre se situent au sommet de la hiérarchie urbaine régionale. Il s'agit de Marseille, d'Aix, d'Avignon et de Toulon.

Le port phocéen abrite cinq salles de spectacles différentes au siècle des Lumières. La première est construite en bordure de la Canebière en 1693 sous la direction de Jacques Gautier, frère du musicien Pierre qui avait obtenu de Jean-Baptiste Lully le privilège de fonder une académie royale de musique, c'est-à-dire un opéra, une décennie auparavant. Ce théâtre connaît ses heures de gloire lors du passage à Marseille des ducs de Bourgogne et de Berry, petits-fils de Louis XIV, en 1701. Ces derniers, qui reviennent des Pyrénées où ils ont accompagné leur frère devenu roi d'Espagne, honorent l'opéra de leur présence les 7, 9 et 10 mars. Entièrement en bois à l'intérieur, la salle brûle l'année suivante puis en 1707, ce qui entraîne sa démolition[1253]. L'opéra se rabat alors sur un vieux théâtre aménagé naguère en 1684 par Pierre Gautier dans un jeu de paume situé rue du Pavillon. Le bâtiment sert alors d'entrepôt de bois depuis dix-sept ans. Vétuste, inconfortable et peu sûre, la salle fonctionne néanmoins sans interruption jusqu'en 1739. André Campra en devient

1249. CANOVA-GREEN (Marie-Claude), « Le XVIII[e] siècle : un siècle de théâtre », in VIALA (Alain), dir., *Le théâtre en France*, *op. cit.*, p. 231, 233 et 235-239.
1250. *Idem*, p. 231 et 279-295. Voir aussi FUCHS (Max), *La vie théâtrale en province au XVIII[e] siècle*, Paris, Droz, 1933, 218 p. ; ROUGEMONT (Martine de), *La vie théâtrale en France au XVIII[e] siècle*, Paris, Honoré Champion, 1988, 314 p.
1251. CLAY (Lauren), « La culture, le commerce et l'état... », art. cité, p. 383.
1252. CLAY (Lauren), *Stagestruck. The Business of Theater in Eighteenth-Century France and Its Colonies*, Ithaca (États-Unis), Cornell University Press, 2013, p. 126-127.
1253. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), « Notes sur les trois premières salles d'opéra et de comédie de Marseille », in *Provence historique*, tome XL, n°160, 1990, p. 148-150.

même brièvement directeur du 1er octobre 1714 au 15 septembre 1715[1254]. En 1733, un maître maçon nommé Mathieu Gay prend conscience des bénéfices à retirer d'un théâtre neuf et fait bâtir une nouvelle salle de spectacles après approbation des échevins sur un terrain appartenant à la municipalité rue de Vacon. Considéré comme l'un des plus beaux de France, le théâtre ouvre ses portes le 3 octobre 1734 sous la direction du maître de musique Jean Bérenger, qui le loue à Gay. Le vieux jeu de paume disparaît quant à lui cinq ans plus tard malgré de multiples manœuvres plus ou moins honnêtes de la part de sa propriétaire. Un ordre du roi commande finalement sa destruction en avril 1739[1255]. Le théâtre de la rue Vacon fonctionne seul pendant près d'un demi-siècle, désormais appelé la Comédie. Il se trouve légèrement concurrencé entre 1772 et 1776 par un Vauxhall, qui propose des symphonies, des scènes mobiles et d'autres divertissements comme des jeux de quille ou des feux d'artifice les jeudis, dimanches, jours de fête et pendant la foire de Saint-Lazare pour un prix modique de 6 à 12 sols[1256]. Progressivement déclassée, la Comédie de Vacon cède la place à une grande salle de spectacles moderne élevée rue Beauvau en 1787. Il s'agit de l'une des plus belles artères de Marseille, construite deux années auparavant sur les terrains de l'ancien arsenal, avec trottoirs en briques pleines et éclairage public[1257]. En parallèle de ce bâtiment s'ouvre le 17 avril 1791 un second théâtre dans la rue Pavillon. Nommé tour à tour théâtre de la Nation, théâtre républicain et théâtre des Variétés au fil des événements révolutionnaires, couramment désigné sous le terme de théâtre Pavillon, il ferme ses portes en 1818[1258]. De son côté, la Comédie de la rue Beauvau subsiste jusqu'à nos jours ; c'est l'actuel opéra municipal.

À Aix, les troupes ambulantes se produisent dans des jeux de paume pendant la majorité de la période depuis le XVIIe siècle. En 1720, le comédien Claude Gabriel Dulac achète un jeu de paume et fait aménager l'intérieur en théâtre[1259]. La capitale parlementaire ne compte toutefois pas de véritable salle de spectacles avant le milieu du siècle des Lumières. À la mort de la veuve Dulac en 1756, la municipalité décide de détruire le jeu de paume afin d'édifier un vrai théâtre. Ce dernier est inauguré le 1er janvier 1758[1260]. Enfin, une compagnie d'acteurs sédentaire s'installe en ville en 1775[1261]. L'art dramatique aixois ne paraît pas d'un excellent niveau. Visitant la capitale provençale en 1784, le comte Moszyński en juge défavorablement le spectacle. Il trouve les dehors de la salle

1254. *Idem*, p. 151-152. Voir aussi CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), *Un aspect de la vie musicale à Marseille...*, *op. cit.*, p. 231-429.
1255. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), « Notes sur les trois premières salles d'opéra... », art. cité, p. 152-154.
1256. EMMANUELLI (François-Xavier), *Vivre à Marseille sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 183.
1257. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), « Notes sur les trois premières salles d'opéra... », art. cité, p. 155 ; BLÈS (Adrien), *Dictionnaire historique des rues de Marseille*, Marseille, Lafitte, 1989 ; rééd. 2001, p. 55.
1258. BLÈS (Adrien), *Dictionnaire historique des rues de Marseille*, *op. cit.*, p. 345.
1259. JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 248 et 275-276.
1260. *Idem*, p. 287-296.
1261. *Idem*, p. 323.

« affreux », le dedans « médiocre », et estime le jeu des actrices passable[1262]. De même, le marquis d'Argens porte un regard très critique sur une troupe de passage trente-sept ans plus tôt :

« La troupe d'Aix, ma chère patrie, est exécrable ; il n'y a pas une seule personne capable de jouer les seconds rôles dans une bonne comédie[1263] ! »

Bien que située en terre papale, Avignon subit l'influence culturelle de son puissant voisin français. La cité pontificale n'échappe pas à l'engouement théâtral qui secoue le siècle. La désapprobation ecclésiastique officielle envers l'univers de Thalie et de Melpomène n'y empêche en effet pas le développement du sixième art. À Rome même, pourtant capitale de la Chrétienté, les autorités pontificales tolèrent les spectacles au moment de la période du carnaval. La Ville Éternelle constitue ainsi un pôle majeur de production d'opéra en Italie, malgré une vie théâtrale publique limitée[1264]. À Avignon comme dans la plupart des cités françaises, les salles de spectacles sont traditionnellement installées dans des jeux de paume. En 1732, celle d'Avignon s'effondre rue des Masses, aujourd'hui rue de la Bouquerie. Une société par actions se forme alors afin d'acquérir un autre jeu de paume situé place de l'Oulle, au nord-ouest de la ville, et de le transformer en premier véritable théâtre. Ainsi naît la Comédie, dont les planches animent la cité pendant tout le XVIII^{e} siècle et au-delà, puisqu'elle fonctionne jusqu'en 1825[1265]. À Toulon, le port demeure sans théâtre permanent jusqu'à la fin des années 1760. En 1767, le ministre de la Marine César Gabriel de Choiseul-Praslin estime qu'« un spectacle serait utile à Toulon pour préserver tous les jeunes officiers de l'excès du jeu et de la mauvaise compagnie ». Une Comédie est donc ouverte peu après, et Louis XV autorise un abonnement général pour le corps de la marine, pratique déjà usitée à Brest et à Marseille[1266]. Il s'agit à peu près des seuls éléments dont nous disposons au sujet du théâtre toulonnais.

Les autres villes de la région ne possèdent pas de salle de spectacles permanente. Cela ne signifie pas qu'elles ne connaissent pas l'art dramatique. Les troupes théâtrales effectuent en effet régulièrement des tournées afin d'élargir leurs recettes en étendant leur champ d'action à une zone géographique plus large que leur cité d'attache[1267]. L'exemple le plus célèbre au siècle précédent reste, bien entendu, les circulations en province de la compagnie de Molière, illustration fameuse

1262. MOSZYŃSKI (August Fryderyk), *Journal de voyage*, *op. cit.*, p. 146.
1263. Cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 283.
1264. ORIOL (Élodie), *Vivre de la musique à Rome au XVIII^{e} siècle...*, *op. cit.*, p. 126-128 et 208.
1265. LALLEMAND (Bruno), « La Comédie de la Place Crillon », in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, tome IX, année 1976, Avignon, 1976, p. 95.
1266. VERGÉ-FRANCESCHI (Michel), *Toulon, port royal...*, *op. cit.*, p. 207-208.
1267. Voir à ce sujet TRIOLAIRE (Cyril), « Structures théâtrales et itinérance en province au XVIII^{e} siècle », in DION (Nicholas) et MAROT-MERCIER (Guillemette), dir., *Diversité et modernité du théâtre...*, *op. cit.*, p. 357-380.

d'une pratique courante. En cinquante-quatre années d'exploitation théâtrale, de 1685 à 1739, les troupes d'opéra de Marseille font au moins vingt tournées qui couvrent la Provence, mais aussi le Languedoc oriental – Montpellier pour la tenue des États du Languedoc, Nîmes et Sète – et parfois l'Italie côtière occidentale – elles se rendent une fois à Gênes. En leur absence, des compagnies de comédiens ambulantes viennent occuper la salle de théâtre[1268]. L'opéra se produit surtout au sein de cités qui ne sont pas pourvues d'une salle de spectacles fixe : Aix, Avignon, Toulon – qui, rappelons-le, ne possèdent pas encore de véritable théâtre à cette période – et Arles[1269]. Le passage de ces troupes permet à ces villes de profiter des spectacles dont elles ne disposent pas à demeure, si ce n'est dans le cadre privé de certains nobles. Arles, par exemple, voit des compagnies professionnelles l'égayer tout au long du siècle, en provenance de Marseille, d'Aix, d'Avignon et de Lyon. Des musiciens exécutent ainsi quelques opéras-comiques sous la direction du sieur Deval au mois d'avril 1774[1270]. De même, un petit théâtre est aménagé dans une salle de l'hôtel de ville de Carpentras en 1755, année de cessation d'activité de l'académie de musique, où se produisent les troupes de passage comme celle « de comédiens italiens » de Dominique Bassy, de Ferrare, en 1759[1271]. Dix-sept ans plus tard, Grasse profite de la venue de la compagnie aixoise du sieur Lagrange du 28 septembre au 4 novembre 1776[1272]. Dans un registre plus amateur, il ne faut pas oublier non plus les représentations théâtrales organisées par les Jésuites dans les collèges avec ballets en musique dansés par les élèves, que ce soit à Aix ou à Arles[1273]. Les écoliers de la cité camarguaise interprètent ainsi *Le Triomphe de la Paix* en juillet 1714, ballet à la gloire de « Louis le Grand » après les traités d'Utrecht et de Rastadt. La musique est composée par Laurent Belissen, alors choriste à la cathédrale Saint-Trophime depuis l'année précédente[1274].

Réputé immoral et débauché, l'univers de Thalie et de Melpomène ne jouit pas, nous nous en souvenons, d'une très bonne réputation au XVIII[e] siècle[1275]. De fait, son voisinage peut s'avérer sulfureux. Particulièrement malfamés, les environs de la Comédie phocéenne regorgent par exemple

1268. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), *Un aspect de la vie musicale à Marseille...*, *op. cit.*, p. 466-468.
1269. *Idem*, p. 467.
1270. SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 196-197.
1271. DUBLED (Henri), *Histoire du Comtat Venaissin*, *op. cit.*, p. 167 ; AM Carpentras, FF 116, livre de la police, f° 96 v., 14 mai 1759.
1272. JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 1 113.
1273. JEANSELME (Christiane), « Les représentations d'écoliers... », art. cité, p. 129-145 ; SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 193-195. Sur les Jésuites et leur enseignement en général, voir MILLÁN MARTÍNEZ (José), PIZARRO LLORENTE (Henar) et JIMÉNEZ PABLO (Esther), dir., *Los jesuitas. Religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*, trois tomes, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2012, 1 928 p.
1274. BM Arles, ms. 269, *Le Triomphe de la Paix, ballet orné de Machines, et de changements de Théâtre, qui sera dansé par les écoliers du Collège d'Arles de la Compagnie de Jésus le [blanc] Juillet 1714*, Arles, chez Gaspard Mesnier, 1714, p. 8 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 4 G 84, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 3 octobre 1713.
1275. Voir *supra*, chapitre 1.

de prostituées[1276]. En outre, la passion qui règne au théâtre donne parfois lieu à des débordements violents de la part des spectateurs. La promiscuité, le bruit incessant et l'atmosphère enfiévrée échauffent facilement les esprits. À Toulon, les officiers de la Royale se battent avec les élèves écrivains à la sortie du spectacle[1277]. Ces agitations se doublent d'un caractère politique de temps à autres. L'impopularité du vice-légat Gregorio Salviati explose ainsi en rixes à l'opéra d'Avignon lorsqu'il tente d'imposer les couleurs de sa livrée au parterre en 1765[1278]. C'est cependant à la Comédie de Marseille qu'ont lieu les rixes les plus sanglantes, que le comte Moszyński décrit comme « forts ordinaires ». Le 29 novembre 1772, une représentation de l'opéra-comique *Zémire et Azor* décidée par les échevins sur la requête de l'épouse du nouveau président du parlement d'Aix appointé par Maupeou entraîne de vives protestations de la part de la jeunesse phocéenne, sur fond de tensions liées au renvoi des anciens parlements. L'agitation dégénère en fusillade lorsque les édiles font intervenir la troupe contre le parterre. Quinze personnes y perdent la vie et une centaine d'autres sont blessées[1279]. Rien d'étonnant donc à ce que la sécurité du théâtre soit composée en partie de gardes de la police dans les années 1780. Cette garde se trouve augmentée lors des jours de bal afin de contenir d'éventuels débordements[1280]. Par ces conflits, mais aussi par les risques d'accident résultant de l'important afflux humain autour des théâtres et par les dangers récurrents d'incendie ou d'écroulement, l'édifice de spectacle se révèle être un « objet urbain sensible » dans la ville, préoccupation constante des autorités chargées d'assurer à la fois la sécurité matérielle de la foule et le maintien de l'ordre public[1281]. Les troubles n'épargnent pas non plus le personnel artistique. Une dispute éclate en 1769 entre les danseurs et les musiciens d'une troupe en tournée à Arles. Furieux du refus des instrumentistes de jouer aux répétitions de ballet, les danseurs les frappent à coups de cannes, ce qui pousse les premiers à porter plainte auprès des consuls. Trois de leurs agresseurs écopent de quelques jours de détention[1282].

Les musiciens, justement, prennent une part active aux arts de la scène aux côtés des acteurs, des danseurs et des machinistes. La musique remplit plusieurs fonctions au théâtre. Avant tout au service d'un spectacle, elle sert de décor sonore. Elle soutient et accompagne des éléments visuels

1276. EMMANUELLI (François-Xavier), *Vivre à Marseille sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 226.
1277. VERGÉ-FRANCESCHI (Michel), *Toulon, port royal...*, *op. cit.*, p. 208.
1278. BOURDE (André), « Recherches récentes sur la musique et les musiciens en Provence, à Avignon et dans le Comtat à l'époque du Baroque et du Rococo : structures et signification sociales et culturelles » in *Provence historique*, tome XXX, n°121, 1980, p. 283-284.
1279. MOSZYŃSKI (August Fryderyk), *Journal de voyage*, *op. cit.*, p. 161-162.
1280. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, année 1780, p. 229.
1281. TRAVERSIER (Mélanie) et LOIR (Christophe), « Pour une perspective diachronique des enjeux urbanistiques et policiers de la circulation autour des théâtres (Antiquité, XVIII^{e}-XIX^{e} siècles) », in LOIR (Christophe) et TRAVERSIER (Mélanie), dir., *Aller au théâtre*, numéro thématique d'*Histoire urbaine*, 3/2013 (n°38), p. 8 et 11. Sur les relations entre monumentalité théâtrale et urbanisme des Lumières, voir RABREAU (Daniel), *Apollon dans la ville. Le théâtre et l'urbanisme en France au XVIII^{e} siècle*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2008, 223 p.
1282. SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 197.

auxquels elle se rattache invariablement – les décors, le jeu des comédiens, les pas des danseurs, la valse des machines. Elle endosse également une fonction dramatique et contribue à la construction de l'action, notamment dans les comédies-ballets, le théâtre lyrique et les opéras-comiques[1283]. Pour cela, elle participe à la constitution d'une atmosphère particulière qui aide à plonger les spectateurs dans l'univers et le lieu où se déroulent les péripéties. Le livret de l'ouverture de la comédie *Azémia ou les Sauvages*, de Nicolas Dalayrac (1786), indique par exemple en didascalie l'instruction suivante : « une musique tranquille doit indiquer le calme et la solitude de ce lieu champêtre » – une île[1284]. L'art d'Euterpe plante ici le décor, en collaboration avec les toiles de fond peintes et les accessoires. Enfin, elle contribue à dérouler le récit par l'intermédiaire du chant des comédiens.

Conséquemment à ces fonctions, les musiciens au service de Thalie et de Melpomène se répartissent en trois grandes catégories. Les premiers et les plus importants, sont, à l'instar des académies de musique, les chanteuses et les chanteurs solistes. Il s'agit de celles et de ceux qui remplissent les rôles majeurs du théâtre – jeune premier, reine, valet, duègne, etc. – tout en exerçant un emploi lyrique en fonction de leur registre de voix – haute-contre, basse-taille, etc. L'Avignonnais Antoine Trial (1737-1795) donne d'ailleurs son nom à l'un de ces emplois, le trial, qui désigne des personnages comiques de paysans ou de valets[1285]. Ces individus, les plus considérés et les mieux rémunérés, se révèlent avant tout des acteurs polyvalents qui chantent sur les planches. Ils doivent donc maîtriser à la fois leurs cordes vocales et les gestes de leur corps, le chant et le jeu scénique. Ce sont eux que le public vient voir et applaudir lorsqu'il se rend à la Comédie, et les comptes rendus de presse mentionnent souvent uniquement leurs noms au moment de rapporter le succès ou l'échec d'une représentation. Revers de la médaille, leurs performances sont constamment jaugées, décortiquées, critiquées, comparées. En 1777, les *Affiches* d'Aix relatent les débuts prometteurs du haute-contre Montmerville, du laruette Dutilleul et de la cantatrice Desbruyères : « les applaudissements qu'ils ont reçu du public ne doivent laisser aucun doute sur leurs succès[1286] ». À l'ombre des vedettes évoluent sur la scène les musiciens des chœurs, plus discrets mais tout aussi indispensables. Grappe humaine aux voix fondues en un seul ensemble harmonieux, le chœur illustre et contraste l'action des opéras, dont il commente la dramaturgie. Il

1283. LOUVAT-MOLOZAY (Bénédicte), BISARO (Xavier) et MARCH (Florence), « Prologue. L'autre paradoxe du comédien », in BISARO (Xavier) et LOUVAT-MOLOZAY (Bénédicte), dir., *Les sons du théâtre. Angleterre et France (XVI^e^-XVIII^e^ siècle). Éléments d'une histoire de l'écoute*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 12-13.
1284. TAÏEB (Patrick), « L'ouverture pantomime d'*Azémia* (1786/1787), un hommage à "notre grand Rameau" » in WAEBER (Jacqueline), dir., *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Berne (Suisse), Peter Lang, 2009, p. 239.
1285. TRIOLAIRE (Cyril), *Le théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2012, p. 14.
1286. BM Aix-en-Provence, F 1182, *Affiches et annonces...*, *op. cit.*, année 1777, n°14, feuille du 21 avril 1777, p. 97. L'emploi de laruette désigne un rôle de basse-taille plus important au niveau scénique que vocal. Son nom provient du célèbre chanteur parisien Jean-Louis Laruette (TRIOLAIRE [Cyril], *Le théâtre en province...*, *op. cit.*, p. 15).

met aussi les solistes en valeur en soulignant leurs actes. Le travail de choriste nécessite une bonne coordination collective ainsi qu'une capacité à gommer son individualité pour faire corps avec les autres chanteurs. La chorale est dirigée par un maître des chœurs. Il s'agit du sieur Dupont à la Comédie de Marseille en 1790[1287]. Les instrumentistes de l'orchestre complètent la panoplie musicale des théâtres. Ordinairement installés dans la fosse entre la scène et le parterre, ils peuvent cependant exécuter leur répertoire à n'importe quel endroit de la salle que la direction juge à propos, et parfois même se déplacer. Lors de sa visite au théâtre de Bruxelles en juin 1772, Charles Burney assiste à la représentation d'un opéra-comique d'André Grétry, *Le Huron*. Cette œuvre contient une marche qui fait lentement avancer l'orchestre vers le public tout en augmentant de manière *crescendo* la musique jusqu'au dernier degré de puissance. Puis, toujours à pas lents, les musiciens se retirent en *diminuendo* jusqu'à un *piano* à peine audible derrière la scène[1288]. Outre l'accompagnement musical de l'action scénique et l'instauration d'une atmosphère sonore particulière, l'orchestre joue une symphonie à l'ouverture du spectacle, entre chaque acte et entre chaque pièce à la Comédie d'Avignon, pratique probablement partagée par tous les théâtres de la région[1289].

Tous ces musiciens animent le spectacle à une fréquence plus ou moins régulière, qui tend à s'accentuer au fur et à mesure qu'avance le siècle et que croît le succès public des planches. À Marseille, les représentations théâtrales ont lieu quatre fois par semaine jusqu'en 1769. Elles passent ensuite à cinq séances hebdomadaires pendant une décennie, avant de devenir quotidiennes à partir de 1780[1290]. De passage dans la cité phocéenne en 1739, le président de Brosses décrit l'orchestre de la Comédie comme « fort nombreux en voix et instruments ». Il ne le juge pas « bien distingué », mais estime que « l'ensemble en est bon, surtout les chœurs, qui vont à merveille[1291] ». Un demi-siècle plus tard, un voyageur bourguignon anonyme trouve de son côté que « les comédiens sont assez bons, parce qu'ils sont bien payés dans cette ville, où les négociants très riches vont se délasser chaque jour au spectacle[1292] ». La troupe de l'opéra de Marseille effectue de temps à autres des représentations en musique au bénéfice de l'hôpital général de la Charité, comme en 1726[1293].

1287. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, année 1790, p. 301.
1288. BURNEY (Charles), *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, *op. cit.*, p. 244.
1289. AD Vaucluse, B Rote 204, cour de justice du viguier d'Avignon, f° 1404 à 1409, règlement pour les pensionnaires du spectacle, 28 mars 1786, article XI.
1290. EMMANUELLI (François-Xavier), *Vivre à Marseille sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 180-181.
1291. BROSSES (Charles de), *Lettres d'Italie*, *op. cit.*, p. 35.
1292. BM Dijon, ms. 982, journal d'un voyage fait en Provence par un anonyme à la suite du journal de Jean-Baptiste Fleutelot, 1791, p. 217.
1293. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), *Un aspect de la vie musicale à Marseille...*, *op. cit.*, p. 341.

Outre les compagnies régulières, les musiciens peuvent se produire au service de troupes de théâtre itinérantes. Lorsque des comédiens ambulants installent leurs tréteaux ou louent la salle de spectacles de la ville, ils engagent fréquemment des musiciens locaux afin d'assurer l'animation musicale de leurs pièces. Ces associations temporaires tournent parfois mal, comme en attestent des débuts de procès intentés par les musiciens aux acteurs retrouvés à Avignon. Par exemple, le 29 septembre 1784, le violoniste François Alday accuse le directeur d'une compagnie de comédiens de l'empêcher de remplir ses engagements en refusant de le recevoir dans son orchestre. Sa convention stipulait qu'il jouerait du 18 mai 1784 jusqu'au dimanche des Rameaux suivant[1294]. Seize ans plus tôt, ce ne sont pas moins de six musiciens que la troupe du sieur Alexandre compte flouer en quittant précipitamment la cité pontificale sans les payer. Visiblement peu honnête, cette compagnie tente de prendre la poudre d'escampette après avoir contracté des dettes auprès d'un nombre incroyable de personnes – des aubergistes, des cordonniers, un cafetier, un horloger, un boulanger, une blanchisseuse, un boucher, un fleuriste, des chapeliers, un orfèvre, un traiteur et des marchands. Elle en est toutefois empêchée au terme d'une histoire rocambolesque au cours de laquelle le portier de la Comédie soustrait leurs malles avec l'aide de quelques amis pour les empêcher de fuir à l'anglaise[1295].

Qu'en est-il des effectifs des musiciens des salles de spectacles ? En 1789, un avis diffusé auprès des théâtres provinciaux évalue le nombre de personnes nécessaires à la composition de l'équipe idéale d'une grande salle régionale, éloquemment intitulé *Forme d'une troupe complète pour une grande ville du royaume*. Inspiré des structures bordelaise et lyonnaise, il préconise l'emploi de 114 artistes, distribués entre 34 acteurs, 31 danseurs, 21 chanteurs de chœur et 28 musiciens[1296]. Ces recommandations s'avèrent loin de la réalité d'une majorité des scènes de France et de Navarre. Lorsqu'une entrepreneuse, madame Dorbigny, monte une troupe à Bayonne en 1779, cette dernière ne compte « que » dix-neuf solistes et neuf musiciens[1297]. De même, le théâtre de Nantes, pourtant bien fourni, aligne « seulement » trente musiciens et chanteurs en 1787[1298]. À Aix, l'effectif du personnel artistique de la Comédie se situe à une échelle encore en-dessous. En 1777, la nouvelle troupe permanente arrivée en ville se compose de huit chanteurs solistes – trois basses-taille, deux hautes-contre, un laruette et deux « première chanteuse[1299] ». Nous ne savons malheureusement rien de l'orchestre. Les théâtres d'Avignon et de Toulon, pour lesquels nous ne disposons d'aucune indication chiffrée, disposent probablement d'un nombre de musiciens

1294. AD Vaucluse, B Rote 204, cour de justice du viguier d'Avignon, f° 1197, 29 septembre 1784.
1295. *Idem*, B Rote 203, f° 417-447, 26 au 29 juillet 1768.
1296. TRIOLAIRE (Cyril), *Le théâtre en province...*, *op. cit.*, p. 258-259.
1297. ROUGEMONT (Martine de), *La vie théâtrale en France...*, *op. cit.*, p. 180.
1298. GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 18.
1299. BM Aix-en-Provence, F 1182, *Affiches et annonces...*, *op. cit.*, année 1777, n°12, feuille du 7 avril 1777, p. 81.

équivalent. Nous sommes loin du niveau de l'Opéra de Paris, le plus imposant de France, qui salarie entre 122 et 132 musiciens sous Louis XVI[1300].

Le modèle théorique de la *Forme* correspond en revanche assez bien à l'effectif musical de la Comédie phocéenne, qui se compose en 1789 de 19 solistes d'opéra, de 14 choristes et de 27 instrumentistes, dont le maître de musique de l'orchestre[1301]. D'un point de vue diachronique, le nombre de musiciens s'étoffe pendant la décennie 1780 : de 18 solistes, 10 choristes et 24 instrumentistes en 1780, il bondit à 30, 18 et 36 personnes dix ans plus tard[1302]. La Révolution se révèle à cet égard décisive, puisqu'elle voit l'engagement de onze solistes, de quatre choristes et de neuf instrumentistes entre 1789 et 1790.

La période révolutionnaire profite en effet grandement à l'art dramatique avec le développement d'un « théâtre patriotique » pensé comme moyen de promotion d'une transformation culturelle en faveur d'une « régénération civique du peuple ». Les planches servent alors de véritable « école primaire pour adultes », qui doit former le caractère national tout en s'adaptant aux changements politiques et sociaux[1303]. Cette entreprise de propagande profite par contrecoup aux musiciens théâtraux grâce à la multiplication des scènes consécutive au décret Le Chapelier, qui autorise tout citoyen à élever un théâtre public le 13 janvier 1791[1304]. De fait, nous nous en souvenons, le second théâtre de Marseille, celui de la Nation, ouvre ses portes deux mois plus tard en parallèle de la salle de la rue Beauvau. L'univers de Thalie et de Melpomène constitue à ce moment une bonne voie de reconversion pour les musiciens dont les charges ont disparu avec l'Ancien Régime, notamment ceux d'Église. L'Auvergnat Michel Conche, « excellent joueur de serpent, fort honnête et de bonne société » selon un chanoine de la cathédrale d'Arles où il officie en 1788-1789, manie ainsi son instrument dans l'orchestre du Grand Théâtre de Montpellier après 1791[1305]. De même, l'ancien trompette des chevau-légers d'Avignon Jean-Joseph Hill, qui fuit la

1300. CARBONNIER (Youri), « Le personnel musical de l'Opéra de Paris sous le règne de Louis XVI », in *Histoire, économie et société*, 22ème année, n°2, 2003, p. 181-182. Voir aussi SERRE (Solveig), *L'Opéra de Paris (1749-1790). Politique culturelle au temps des Lumières*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 109-137.
1301. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, année 1789, p. 302-304.
1302. *Idem*, années 1780 et 1790, p. 230-233 et 301-304. Nous avons déjà étudié en détails la composition de cet effectif musical dans le chapitre 1.
1303. BOURDIN (Philippe), « Introduction », in BOURDIN (Philippe) et LOUBINOUX (Gérard), dir., *Les Arts de la scène et la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 24.
1304. TRIOLAIRE (Cyril), *Le théâtre en province...*, *op. cit.*, p. 45. Cette liberté ne dure cependant pas, et la censure frappe à nouveau durement le théâtre dès l'an II. Napoléon fait ensuite des arts de la scène une machine à sa gloire en reprenant le système de privilèges d'Ancien Régime en 1806 (*idem*, p. 45-69 et 351-414).
1305. BM Arles, ms. 113, syndicat du chapitre de la cathédrale d'Arles par le chanoine Giraud, 23 septembre 1788 ; notice « CONCHE, Michel », in base Muséfrem, consultée le 19 juillet 2017 [URL pérenne : http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/1hdkx5xyrvgnzebqi6j6/not-453468]. Sur ce musicien grand voyageur, voir aussi DOMPNIER (Bernard), LANGLOIS (Isabelle) et MAILHOT (Bastien), « Serpentiste d'Église... », art. cité, p. 77 et 82.

cité pontificale avec une partie de sa famille en 1791, retrouve du travail au théâtre des Variétés de Marseille[1306].

Tandis que les musiciens s'engagent à servir la grandeur des autorités religieuses et politiques lorsqu'ils jouent pour l'Église, la municipalité ou l'armée, leurs confrères des académies et des théâtres s'emploient au plaisir et au divertissement des élites ou du peuple. Institutions culturelles émergentes au XVIII[e] siècle, l'académie de musique et la Comédie offrent de nouvelles perspectives intéressantes pour les disciples d'Euterpe, cela d'autant plus que ces derniers peuvent mieux négocier leurs appointements, voire espérer devenir de véritables vedettes adulées du public – surtout les femmes. Toutefois, au contraire des églises et des communautés, ces institutions ne se rencontrent que dans les villes les plus importantes, ce qui représente un inconvénient non négligeable pour les musiciens habitant dans les petites localités. Autre défaut, l'instabilité chronique de ces établissements, notamment les académies, expose les musiciens à perdre leur place en cas de faillite.

Qu'il s'agisse d'institutions traditionnelles de pouvoir ou d'établissements culturels émergents, tous ces employeurs engagent les disciples d'Euterpe sur des périodes relativement longues, souvent des années. Ils tissent des liens durables avec eux, et un musicien passe parfois toute sa carrière au sein d'une même institution. Les opportunités professionnelles musicales ne se limitent cependant pas à ces employeurs fixes. Une multitude d'acteurs urbains sollicitent les musiciens pour des prestations occasionnelles, et ceux-ci se regroupent en bandes indépendantes afin de répondre à ces demandes fluctuantes.

III. Le musicien indépendant

Tous les musiciens ne se mettent pas au service d'un employeur régulier. Certains choisissent de demeurer indépendants et d'exercer leur art ponctuellement auprès d'institutions ou de personnes privées. Seuls ou en groupe, ils jouent ici simplement le temps d'un engagement à l'occasion d'un événement particulier, et leur contrat se termine lorsque s'éteint la dernière note. Ils peuvent également se mettre eux-mêmes en scène dans la ville en animant les rues de leur propre chef dans l'espoir d'un pécule de la part des passants.

1306. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 6/589, n°34, remise d'argent de Marguerite Bonnefoy à son fils Jean-Joseph Hill, 29 vendémiaire an IV (21 octobre 1795).

1. Les associations de musiciens

En dehors d'une institution de rattachement, il peut s'avérer difficile de gagner sa vie seul sans réputation solidement établie. Beaucoup d'engagements musicaux nécessitent en outre la présence de plusieurs musiciens afin d'être menés à bien. Par conséquent, une solution intéressante consiste à s'associer librement entre disciples d'Euterpe. Dans un contexte où le cadre corporatif n'existe pas en Provence et dans les États pontificaux rhodaniens pour les métiers de la musique, qui sont des professions libres uniquement régulées par la loi du marché, les associations de musiciens apparaissent comme un moyen d'encadrement relatif des conditions de travail. Ces associations consistent à se regrouper entre musiciens afin de former une bande destinée à se produire à diverses occasions, au plus grand bénéfice de tous ses membres. Les musiciens jouent donc ensemble pour le compte d'un client ponctuel. L'argent récolté dans le cadre des activités de la bande est ensuite réparti équitablement entre tous.

Les associations musicales concernent 311 individus de notre corpus, soit 15 % de l'ensemble. Il ne s'agit pas d'une proportion très élevée, ce qui n'a rien d'étonnant étant donné que la majorité de nos musiciens travaille au sein d'une institution fixe, notamment l'Église, et n'a donc pas besoin d'intégrer une bande pour gagner sa vie, sans oublier l'effet de sources qui nous cache davantage les praticiens indépendants que les autres. Ces associations concernent exclusivement des joueurs d'instruments ; aucune troupe de chanteurs n'apparaît dans nos sources. Les bandes de musique se rencontrent plutôt dans les grandes cités comme Marseille, Aix, Arles et Avignon, qui concentrent à elles seules près des trois quarts des musiciens associés rencontrés – 230 personnes. L'abondante diversité des opportunités musicales de ces villes, susceptible de faire vivre plusieurs troupes à la fois, explique cette concentration importante. À l'inverse, les petites villes n'accueillent pas beaucoup d'associations pour deux raisons. D'une part, la polarisation de leur vie musicale autour des axes principaux de l'église et de la municipalité ne laisse pas beaucoup de place à d'autres employeurs susceptibles de nourrir une bande de musique. D'autre part, et plus simplement, le vivier local de musiciens moins large ne permet pas la formation nombreuse de troupes musicales. Ainsi, seuls trois et quatre individus recensés jouent en groupe à Vence et à Grasse au XVIII^{e} siècle. Les disciples d'Euterpe des communautés pontificales semblent s'associer plus fréquemment que leurs homologues provençaux. Par rapport à Grasse et à Vence, douze et dix-sept musiciens se produisent en groupe à Carpentras et à Cavaillon. De manière globale, les musiciens indépendants travaillent plus souvent en solitaire au sein des petites villes. Il existe néanmoins une exception de taille en Provence : Apt. Pas moins de 52 musiciens différents y exercent leur art en bande au siècle des Lumières, ce qui représente 39 % de l'échantillon musical

aptésien, bien plus que la proportion générale. Ces bandes se mettent principalement au service de la municipalité – nous avons vu plus haut dans quelles circonstances – et plusieurs de leurs membres forment des dynasties.

Les associations de musiciens rassemblent en effet bien souvent des membres de la même famille. Sur les 66 personnes recensées dans les bandes de musique avignonnaises au siècle des Lumières, 23 sont reliées entre elles par les liens du sang – plus d'un tiers[1307]. Il s'agit principalement de pères et de fils, à l'image de Joseph et de Jacques Ferrat, qui jouent du violon et du hautbois côte à côte pendant plus de quinze ans à partir de 1715, mais aussi de frères, comme Jean-Joseph et Jean-Pierre Monbrun ou la fratrie Hill dans la seconde moitié des années 1780[1308]. À Apt, quatre Eymard battent la caisse en même temps à des feux de joie en 1745 – trois frères et le fils de l'un d'entre eux –, tandis que trois Bourran, le père, l'oncle et le fils, jouent du violon ensemble à l'Isle avec deux autres musiciens six années auparavant[1309]. Se produire en famille fait partie, nous l'avons vu, du processus d'apprentissage du futur musicien et lui permet de s'initier aux arcanes du métier[1310]. André Eymard a ainsi 18 ans en 1745, alors que le jeune Joseph Bourran fête seulement ses seize printemps en 1739. Privilégier les liens du sang au sein d'une association musicale renforce également la cohésion du groupe en mêlant intérêts familiaux et intérêts professionnels. Dans le même ordre d'idée, nous nous rappelons qu'un maître intègre fréquemment ses élèves dans sa bande, l'exemple le mieux documenté étant celui du Phocéen Antoine Caron à l'aube de la période[1311]. La présence dans une troupe de musiciens habitués à jouer ensemble du fait que l'un a appris son art aux autres augmente les chances de réussite de cette association, cela d'autant plus que les individus en question maîtrisent les mêmes techniques et manient leurs instruments de la même façon. Cela fonctionne aussi, bien sûr, dans le cas des savoirs transmis par la famille et prolongés par une pratique commune.

Les musiciens associés officialisent et ratifient le plus souvent juridiquement l'existence de leur troupe par la rédaction d'un acte notarié. Ce dernier détermine à l'avance la durée de l'association. En France, cette durée varie généralement de une à six années, plus rarement de dix à douze ans, exceptionnellement au-delà. Non limitatif, le nombre de membres s'élève entre six et

1307. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 5/1642, f° 6, société de musique, 7 janvier 1715 ; 3 E 10/1135, f° 539, société de musique, 18 novembre 1722 ; 3 E 5/1750, f° 65, société de musique, 7 avril 1729 ; 3 E 6/327, f° 386, société de musique, 29 juillet 1733 ; 3 E 6/198, f° 54, société des symphonistes, 26 février 1740 ; 3 E 10/1308, f° 755, société d'harmonie, 3 octobre 1778 ; 3 E 12/1683, f° 329, société de musique, 14 mai 1786 ; 3 E 6/261, f° 617, société de musique, 28 avril 1787 ; 3 E 6/262, f° 967, société « Musique turque », 16 juillet 1788.
1308. *Idem*, 3 E 5/1642, f° 6, société de musique, 7 janvier 1715 ; 3 E 10/1135, f° 539, société de musique, 18 novembre 1722 ; 3 E 5/1750, f° 65, société de musique, 7 avril 1729 ; 3 E 12/1683, f° 329, société de musique, 14 mai 1786 ; 3 E 6/262, f° 967, société « Musique turque », 16 juillet 1788.
1309. AM Apt, CC 189, comptes du trésorier de la ville, mandat du 25 juillet 1745 ; AM Isle-sur-la-Sorgue, fonds Joannis, volume 19, pièce II, notes sur des musiciens de la ville, p. 340, XIX^{e} siècle.
1310. Voir *supra*, chapitre 4.
1311. *Ibidem*.

douze personnes[1312]. Le temps et l'effectif des bandes provençales et pontificales ne diffèrent guère. À Avignon, la durée moyenne d'une troupe se monte à six ans, pour une fourchette comprise entre trois et neuf années. Les rares contrats d'association retrouvés à Aix à la fin du XVII[e] siècle laissent apparaître des engagements de deux ans, pendant que les documents marseillais montrent des durées s'étalant entre trois et cinq années[1313]. Les durées s'avèrent plus longues à Carpentras : dix ans pour quatre musiciens en 1718-1719[1314]. Pratiquement une décennie plus tard, les violonistes Arnaud et Jean-Baptiste Meynard s'associent « tout le temps » qu'ils veulent, sans limite fixée à l'avance, ce qui constitue une originalité notable[1315]. Cette clause fonctionne probablement du fait que les associés ne sont que deux, ce qui diminue les risques de mésentente future – ils peuvent toutefois s'adjoindre deux autres musiciens afin d'étoffer leur duo lors d'occasions importantes. À l'inverse, la bande de musique avignonnaise la plus éphémère – trois ans – rassemble le nombre impressionnant de vingt-trois musiciens en 1722[1316]. De nombreux musiciens jouant ensemble entraînent indubitablement plus de problèmes d'organisation qu'un petit nombre, ce qui augmente les risques de tensions et de disputes au sein du groupe. Par conséquent, il n'est pas étonnant que cette société possède la durée la moins longue. Un point de la convention stipule même que les membres chargés d'aller se produire pour le compte de la bande doivent obligatoirement être tirés au sort[1317]. Les troupes musicales avignonnaises rassemblent beaucoup de personnes pendant la première moitié du XVIII[e] siècle. Elles dépassent fréquemment la dizaine d'individus. Elles se réduisent ensuite entre six et huit musiciens dans la deuxième partie de la période. Elles se rapprochent en cela de leurs voisines provençales : les bandes aixoises comptent généralement de sept à neuf membres, celles de Marseille entre cinq et quinze[1318]. D'une durée supérieure, les associations carpentrassiennes réunissent en revanche moins de monde. Elles se limitent à quatre musiciens au maximum, peut-être parce qu'il s'agit du potentiel maximum d'indépendants de la capitale comtadine.

Les contrats d'association délimitent strictement les modalités d'exercice de la troupe. Elle comporte un chef de bande, qui dirige l'ensemble et s'occupe de récolter les appointements auprès

1312. BENOIT (Marcelle), article « Association de joueurs d'instruments », in BENOIT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique...*, *op. cit.*, p. 30.
1313. JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 49 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 353 E/138, f° 449 v., rengagement du joueur de violon Pierre Bertrandon dans la bande d'Antoine Caron, 19 février 1709 ; f° 450, contrat d'apprentissage de Noël Bertrandon chez Antoine Caron, 19 février 1709.
1314. AD Vaucluse, archives notariales de Carpentras, 3 E 26/2131, f° 135, société de musique, 5 avril 1718 ; 3 E 26/2093-2, f° 80, association de musiciens, 11 avril 1719.
1315. *Idem*, 3 E 29/258, f° 176, société de musique, 20 janvier 1727.
1316. *Idem*, archives notariales d'Avignon, 3 E 10/1135, f° 539, société de musique, 18 novembre 1722.
1317. *Idem*, f° 540.
1318. JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 52 ; AM Marseille, GG 189, état des sujets de la compagnie du sieur Allaud, 3 novembre 1786 ; EE 65, guets, patrouilles et gardes bourgeoises, supplique de François Pierre Allaud et Jean Vergasse, 28 octobre 1789.

de l'employeur du jour avant d'en répartir le fruit entre les associés via une recette commune. Les musiciens n'ont pas le droit d'aller se produire dans une autre bande sans permission pendant toute la durée de l'association, sous peine d'amende. Ils peuvent par contre souvent jouer seuls à des bals privés et à des concerts particuliers ou au sein de l'orchestre de la Comédie et de l'académie locale[1319]. S'ils désirent quitter la troupe avant l'expiration du contrat, ils doivent également s'acquitter d'une somme d'argent, rendre leurs partitions et parfois même leur instrument, ce qui signifie que la bande lui en prête dans certains cas[1320]. Une bande possède fréquemment un uniforme propre afin d'ajouter du lustre à ses prestations et de se différencier de la concurrence – nous y reviendrons dans le prochain chapitre. Son champ d'action s'étend d'abord sur toute la ville où elle est implantée, mais elle ne se prive pas non plus de se rendre dans les localités voisines si les municipalités font appel à ses services. En 1761, la troupe avignonnaise de trompettes et de timbales du sieur Armand anime ainsi les cérémonies de l'entrée de l'évêque de Cavaillon en son siège épiscopal[1321]. Les associés se mettent au diapason en s'exerçant ensemble hebdomadairement, soit chez l'un d'entre eux, soit dans un lieu spécialement loué à cet effet. Ceux de la « musique turque » se réunissent par exemple deux fois par semaine à Avignon dans l'habitation de l'un des deux directeurs, Pierre Ancel, en 1788 : le jeudi à huit heures du soir l'hiver, neuf heures l'été, et le dimanche à trois heures de l'après-midi[1322]. À Aix, Balthazar Curet arrente un appartement dans la maison d'un maître cordonnier pour sa bande de dix symphonistes en 1714, tandis que Gabriel Reynaud et ses comparses violonistes louent une salle pour y répéter trois décennies plus tard[1323].

L'harmonie ne règne pas toujours au sein des associations musicales. La convention anticipe fréquemment les problèmes relationnels dans une clause afin d'y remédier à l'avance. La société avignonnaise dirigée par Agricol Hill en 1786 prévoit par exemple de régler les différends entre les membres par eux-mêmes ou par amis communs sans se lancer dans de coûteux procès[1324]. Soixante-quatre ans auparavant, la bande de vingt-trois musiciens décide que si l'un d'entre eux manque à ses devoirs ou n'est « pas agréable à la société qu'il trouble le repos sans sujet », les autres peuvent l'exclure à la pluralité des voix[1325]. Le violoniste Joseph Pilat en fait les frais : membre de la troupe en 1722, il est explicitement interdit d'admission au moment de sa reformation neuf ans plus tard,

1319. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 10/1135, f° 539, société de musique, 18 novembre 1722 ; 3 E 12/1683, f° 329, société de musique, 14 mai 1786.
1320. *Idem*, 3 E 12/1683, f° 329, société de musique, 14 mai 1786 ; 3 E 6/261, f° 617, société de musique, 28 avril 1787.
1321. AM Cavaillon, CC 28, registre des mandats à payer sur la caisse de la commune, f° 210 v., n°52, 6 juillet 1761.
1322. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 6/262, f° 967, société « Musique turque », 16 juillet 1788.
1323. AM Aix-en-Provence, FF 70, délibérations du bureau de police, f° 263 v., 10 janvier 1718 ; FF 89, f° 114 v.-115, 20 août 1744.
1324. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 12/1683, f° 329, société de musique, 14 mai 1786.
1325. *Idem*, 3 E 10/1135, f° 540 v., société de musique, 18 novembre 1722.

probablement parce qu'il a fondé une bande de son côté[1326]. L'incompétence et la cupidité du chef peuvent aussi entraîner une fronde de la part des musiciens. Vers 1781, trois symphonistes marseillais, François Pierre Allaud, Barthélémy Gimon et Jean André, déposent une plainte auprès des lieutenants de police contre leur chef Toussaint Toran, qui a obtenu cette place par subrogation à la mort de son prédécesseur nommé par acte notarié. Après expiration de la convention, Toran a commencé à prétendre à un plus fort salaire que les autres sujets. Ses compères ont alors refusé cette condition car « elle était contraire aux accords respectifs » et, surtout, « parce que le chef n'était pas à même de procurer du travail à la troupe ». Ils demandent à présent aux lieutenants de police de nommer eux-mêmes le chef pour mettre Toran hors d'état de nuire. Ces derniers désignent Allaud, le plus ancien en exercice[1327].

Les troupes de musique rassemblent plusieurs types d'instrumentistes. Dans la lignée du Grand Siècle, la première moitié du XVIII[e] siècle voit surtout des associations de violonistes et de joueurs de hautbois ou de violons seuls, que ce soit à Avignon, à Aix, à Arles, à Marseille ou à Carpentras[1328]. Les bandes se diversifient au fur et à mesure que la période avance, notamment pour ce qui est des aérophones. La compagnie phocéenne de Pierre François Allaud compte ainsi un violon, des cors de chasse, des octaves, des bassons et des clarinettes en 1786. Trois ans plus tard s'y ajoutent des trompettes, des serpents, des cymbales et une grosse caisse[1329]. Des troupes de tambourinaires, de tambours et de fifres travaillent également en Provence et dans le Comtat. Les bandes aptésiennes battent par exemple principalement la caisse et jouent du fifre, tandis qu'une troupe de tambourinaires basée à Pernes anime les communautés alentours comme Cavaillon dans les années 1760 et 1770[1330].

Toutes ces compagnies de musiciens se mettent au service de divers clients, les plus nombreux possibles. Il s'agit soit d'institutions, soit de particuliers. Si les municipalités constituent des employeurs de choix pour elles, surtout au moment des réjouissances publiques, les églises peuvent aussi faire appel à leurs prestations pour les cérémonies extraordinaires. L'octave de la Fête-Dieu représente une occasion importante avec ses processions après Pâques, à un point tel qu'une société avignonnaise interdit à ses membres de s'absenter sans permission à cette période en 1729[1331]. Les confréries de métier engagent également des bandes de musique lors de la fête de leur

1326. *Ibidem* ; 3 E 6/327, f° 386, société de musique, 29 juillet 1733.
1327. AM Marseille, GG 189, délibérations des lieutenants de police, s. d., v. 1781.
1328. ROBERT (Jean), « Contrats d'apprentissage et d'association de musiciens en Avignon sous Louis XIV », art. cité, p. 531-540 ; AM Arles, CC 757, pièces justificatives du compte du trésorier de la ville, mandat du 13 octobre 1729.
1329. AM Marseille, GG 189, état des sujets de la compagnie du sieur Allaud, 3 novembre 1786 ; EE 65, guets, patrouilles et gardes bourgeoises, supplique de François Pierre Allaud et Jean Vergasse, 28 octobre 1789.
1330. AM Apt, CC 210, comptes du trésorier de la ville, mandat du 24 avril 1775 ; AM Cavaillon, CC 28, registre des mandats à payer sur la caisse de la commune, f° 210, n°49, 6 juillet 1761 ; CC 405, pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, mandat n°194, 2 août 1777.
1331. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 5/1750, f° 65, société de musique, 7 avril 1729.

saint patron. Celle des cordonniers de Saint-Crépin embauche annuellement des violonistes à l'Isle, alors que son homologue des bergers de Saint-Véran d'Arles rémunère des ménétriers pour ses processions tout au long de l'année[1332]. Les troupes peuvent aussi jouer pour des collèges. En 1728, celui des Jésuites d'Aix fait appel à deux compagnies à l'occasion des canonisations de Saint-Louis de Gonzague et de Stanislas Kostka. Une bande de tambours et de tambourins accompagnés de leurs fifres « à la façon provençale » anime alors la cour du collège, pendant qu'une autre de trompettes et de timbales se produit dans une grande salle au-dessus de l'église[1333]. En dehors des églises et des communautés, aucune des institutions urbaines que nous avons étudiés au cours de ce chapitre – armée, académie et théâtre – n'emploie de troupes musicales en dehors de son propre effectif. Les musiciens indépendants ne se limitent cependant pas aux institutions. Une part non négligeable de leurs engagements provient en effet d'une catégorie d'employeurs que nous avons laissé de côté jusqu'à présent, à savoir les particuliers.

2. Les occasions privées

La musique accompagne les individus tout au long de leur existence au XVIII[e] siècle. Ils chantent fréquemment au quotidien, que ce soit au travail, dans les champs, à l'atelier, dans les cafés ou sur le chemin du retour à la maison. Une simple promenade sur les quais peut suffire à délier les cordes vocales et pousser à fredonner, seul ou en groupe[1334]. Répandu dans tous les milieux sociaux, le goût pour l'art d'Euterpe pousse les particuliers à convoquer les notes pour diverses occasions privées. Or, en l'absence de tout moyen d'enregistrement sonore, l'animation musicale de n'importe quel événement requiert la présence en chair et en os de véritables musiciens au siècle des Lumières. Les occasions privées, c'est-à-dire non organisées par une institution, représentent donc un marché très intéressant pour les professionnels de la musique, probablement l'un des plus importants malgré sa difficulté de documentation dans les sources.

Parmi ces occasions privées se distinguent en premier lieu les fêtes qui rythment l'existence d'une personne, particulièrement le mariage. Aucune noce ne peut en effet se concevoir sans musicien pour l'animer et faire danser, ne serait-ce qu'un simple joueur de violon. Chaque mariage représente du même coup une opportunité d'engagement pour un disciple d'Euterpe. Les aristocrates offrent de fastueux concerts en leurs hôtels particuliers, tandis que le moindre hyménée

1332. AM Isle-sur-la-Sorgue, fonds Joannis, volume 20, pièce XXIX, comptes de la confrérie des cordonniers de Saint-Crépin, p. 281 et 287, 1764, 20 octobre 1767 et 27 octobre 1768 ; BM Arles, ms. 1438, livre des comptes de la confrérie des bergers de Saint-Véran, f° 20, 1723-1724.
1333. JEANSELME (Christiane), « Les représentations d'écoliers... », art. cité, p. 131.
1334. BURNEY (Charles), *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, *op. cit.*, p. 305.

de campagne donne lieu à un joyeux banquet animé en musique[1335]. Les noces figurent ainsi explicitement sur la liste des événements couverts par les associations de musiciens[1336]. Elles constituent des sources régulières, bien que ponctuelles, de revenus, tout comme vraisemblablement les baptêmes. Les musiciens accompagnent les jeunes mariés ou le nouveau-né entourés de leur famille entre leur domicile et l'église en ouvrant le cortège de leurs notes à travers les rues de la ville. Ils jouent ensuite au lieu prévu pour la célébration festive en divertissant les invités et en les faisant danser joyeusement. Le 22 mars 1794, le conseil municipal de Toulon délibère d'interdire « les rassemblements ou promenades avec musique des différentes fêtes, soit pour les baptêmes et les mariages » afin de garantir la tranquillité publique en pleine Terreur[1337]. Cette prohibition confirme l'implication des musiciens dans les réjouissances privées liées à la vie nuptiale.

En dehors de ces événements exceptionnels, les musiciens prêtent la main à des concerts particuliers organisés par quelque citadin en sa demeure. Le joueur d'instruments aixois Jacques Colomby se produit par exemple devant une compagnie rassemblée chez le médecin Martelly le dernier jour du carnaval de 1715[1338]. Dans ce genre de rassemblement, les musiciens sont très souvent employés par la jeunesse locale pour la divertir en la faisant danser sur les places – ce qui corrobore en partie la réputation des Provençaux comme peuple danseur. À Vence, le joueur de fifre Élie Figuière et le tambour Jean-Honoré André font sautiller les jeunes gens sur la place du jeu de paume les 29 janvier et 1er février 1761, ce qui provoque l'ire du seigneur, le marquis Alexandre Gaspard de Villeneuve, qui ne leur en a pas accordé la permission[1339]. La même année, le jeune compagnon vitrier Jacques-Louis Ménétra et ses amis font venir des violons et des hautbois lors de leur étape à Carpentras[1340]. Les musiciens encouragent en outre l'accroissement démographique de la société en participant aux opérations de séduction des jeunes hommes. Ils jouent en effet également des aubades et des sérénades à la demande de certains de leurs clients[1341]. À Rome, les sérénades offertes par les familles nobles mêlent des airs profanes et sacrés[1342]. Même si nous ne

1335. MELCHIOR-BONNET (Sabine), « De la réforme au siècle des Lumières. Le monopole de l'Église contesté », in MELCHIOR-BONNET (Sabine) et SALLES (Catherine), dir., *Histoire du mariage*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 508- 512.
1336. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 12/1683, f° 329, société de musique, 14 mai 1786.
1337. AM Toulon, D 9, p. 13, délibération du conseil municipal du 22 mars 1794.
1338. AM Aix-en-Provence, FF 69, délibérations du bureau de police, f° 137, 27 mai 1715.
1339. Le marquis les assigne alors en justice avec les consuls qui ont, eux, tacitement donné leur permission au mépris du droit seigneurial. Cette affaire intervient dans un contexte de conflits entre le seigneur et la municipalité au sujet de l'exercice de la police. AD Alpes-Maritimes, 7 B 943, sénéchaussée de Grasse, procédures criminelles, poursuites contre les consuls de Vence et divers musiciens pour organisation de bal public sans autorisation et opposition aux ordres du seigneur, 6 mars 1761.
1340. MÉNÉTRA (Jacques-Louis), *Journal de ma vie*, *op. cit.*, p. 90.
1341. AD Vaucluse, archives notariales de Carpentras, 3 E 26/2131, f° 135, société de musique, 5 avril 1718. Une aubade est une pièce de musique donnée en plein air à l'aube du jour sous les fenêtres d'une personne que l'on désire honorer. Une sérénade est identique, mais elle se joue la nuit (BENOIT [Marcelle], articles « Aubade » et « Sérénade », in BENOIT [Marcelle], dir., *Dictionnaire de la musique...*, *op. cit.*, p. 32 et 640).
1342. ORIOL (Élodie), *Vivre de la musique à Rome au XVIIIe siècle...*, *op. cit.*, p. 466-467.

savons hélas rien du répertoire des aubades provençales et comtadines, ces dernières englobent probablement des chansons d'amour du fait de leur nature et de leur objectif. Le caractère nocturne des sérénades et le bouillonnement de la jeunesse font parfois déraper la prestation au détriment du musicien. Appelé à deux heures du matin dans un jardin grassois pour jouer une sérénade une nuit de juin 1729, le violoniste Mathieu Raimbert se fait violemment agresser par son client car les cordes de son instrument se rompent et qu'il ne peut pas jouer. Furieux, ce client, Honoré Raybaud, traite Raimbert de « coquin, gueux et malheureux » avant de le prendre par les cheveux et de lui arracher un morceau de lèvre d'un grand coup de dents, blessure qui cause une fente « assez considérable » à travers laquelle « les dents paraissent » et d'où coule « du sang en abondance[1343] ». Il n'y a pas qu'à l'armée que les musiciens risquent leur vie. À Marseille, les disciples d'Euterpe peuvent se mettre au service de particuliers dans des fêtes nautiques. Ils embarquent alors à bord de chaloupes afin de divertir leurs clients. Le voyageur dijonnais Fleutelot mentionne cette musique sur l'eau, qui se pratique probablement dans tous les ports provençaux, en 1719 :

« Nous apperçumes sur le soir en nous retournant, plus de quatre cent petits engins tant chalouppes, qu'autres barquettes, que des jeunes gens de la ville faisoient voguer eux mêmes à la voile et à la rame, pour se divertir ; la plûpart, y avoient fait porter la collation, les uns avec des violons d'autres des hautbois, d'aucuns avoient des tambourins et fifres, quelques uns y faisoient concert de voix, et tout cela etoit d'une variété qui formoit un spectacle fort divertissant et très récréatif tant à la vüe qu'a l'oüie[1344]. »

À un échelon social supérieur, l'aristocratie provençale et comtadine aime se rassembler au sein d'associations privées ou semi-publiques au XVIII^e siècle, que ce soit dans des confréries de pénitents, des académies ou des loges maçonniques[1345]. Nous avons déjà vu le cas des académies de musique, mais d'autres cercles privés liés à la noblesse convoquent l'art d'Euterpe dans le cadre de leurs réunions. Ces clubs fermés organisent ponctuellement des concerts dans lesquels s'insèrent les musiciens. Arles compte un certain nombre de ces associations au siècle des Lumières, comme l'Ordre de la Grappe, fondé en 1698 et qui agrémente ses banquets de « concerts de musique » au début de la période, ou encore la Chambre Noire, « société épicurienne composée de gens de qualité » qui donne deux fêtes en musique en 1727[1346]. La cité camarguaise connaît encore des concerts dans la seconde moitié du XVIII^e siècle au sein d'autres cercles privés tels que le Vauxhall

1343. AD Alpes-Maritimes, 9 B 273, justice royale de Grasse, procédures criminelles, violences nocturnes dans le jardin de la dame de La Gaude, veuve du seigneur de Saint-Benoît, contre un joueur de violon qui ne pouvait donner une aubade commandée, les cordes de son violon ayant cassé, 6 juin 1729.
1344. BM Dijon, ms. 982, journal d'un voyage fait en Provence par monsieur Jean-Baptiste Fleutelot, 1719, p. 123-124.
1345. Sur ces sociabilités, voir le très classique et incontournable AGULHON (Maurice), *Pénitents et francs-maçons de l'ancienne Provence. Essai sur la sociabilité méridionale*, Paris, Fayard, 1968, 452 p.
1346. SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 198.

ou la Rotonde, sur lesquels nous ne sommes malheureusement guère renseignés[1347]. À Apt, l'aristocratie locale organise en 1697 un carrousel, sorte de joute équestre chevaleresque inoffensive inspirée des anciens tournois médiévaux. Des trompettes et des timbales accompagnent les quadrilles en sonnant de leurs instruments[1348]. L'écho d'autres fêtes privées ne parvient que faiblement jusqu'à nous. Le séjour du duc de Cumberland à Avignon durant l'hiver 1784-1785 donne ainsi lieu à de grandes célébrations en son honneur au palais des papes, mais nous ne savons rien de la musique et des musiciens qui les animèrent[1349]. De manière générale, les élites oisives qui se rendent dans le Sud pour se reposer et se refaire une santé constituent des employeurs occasionnels idéals pour les musiciens. Avignon préfigure en effet la Côte d'Azur dès le début du XVIII[e] siècle, surnommée « le séjour des vieux ruinés » par le président de Brosses[1350]. Toulon se trouve dans le même cas à partir de la deuxième partie de la période[1351]. De son côté, la cité pontificale accueille notamment à bras ouverts de nombreux Britanniques catholiques. Aristocrates anglais, irlandais et écossais fuient les persécutions de leur île après l'échec des rébellions jacobites[1352]. Ils représentent autant d'individus susceptibles d'organiser des concerts particuliers. Le vice-légat lui-même engage douze violons et des hautbois pour quatre bals qu'il offre au palais pendant le carnaval en l'honneur du prétendant en exil Jacques François Édouard Stuart en 1716[1353]. De même, les obtentions de diplômes universitaires s'accompagnent de bals et de musiciens, autant à Aix qu'à Marseille. Les bacheliers et les licenciés de l'université aixoise se voient offrir par le recteur un dîner en musique, tandis que les docteurs sont accompagnés par des musiciens en allant prêter serment à l'église, avant de donner un repas et un bal à leurs frais le lendemain[1354]. En 1767, une thèse de physique dédiée aux échevins phocéens donne aussi lieu à de la musique dans le collège de l'Oratoire[1355].

Les chrétiens ne sont pas les seuls à faire appel à des musiciens pour des occasions privées. Les juifs en font de même. La région des États pontificaux rhodaniens abritent des communautés

1347. *Ibidem*.
1348. ROUX (Augustin), « Un carrousel à Apt en 1697 (d'après un récit de l'époque) », in *Provence historique*, tome XVII, n°68, 1967, p. 147.
1349. MOSZYŃSKI (August Fryderyk), *Journal de voyage*, *op. cit.*, p. 68, note de bas de page n°48.
1350. BROSSES (Charles de), *Lettres d'Italie*, *op. cit.*, p. 22.
1351. À ce sujet, voir BOYER (Marc), *L'invention de la Côte d'Azur. L'hiver dans le Midi*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2002, 378 p. ; HERVIER (Dominique), dir., *Villes de villégiature*, numéro thématique d'*Histoire urbaine*, 3/2014 (n°41), 194 p.
1352. DENIZOT (Paul), « Anglais en Provence et Anglais d'Aix au XVIII[e] siècle », in *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII[e] et XVIII[e] siècles*, volume 26, n°1, 1988, p. 69-70. Sur les jacobites exilés, voir aussi CLARKE DE DROMANTIN (Patrick), *Les réfugiés jacobites dans la France du XVIII[e] siècle. L'exode de toute une noblesse « pour cause de religion »*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2005, 525 p.
1353. ASV, fondo Salviati 38, liasse n°51, pièces justificatives des comptes du palais du vice-légat d'Avignon, 11 février 1716.
1354. JEANSELME (Christiane), « Quelques aspects de la "Musique dans la rue" à Aix-en-Provence du début du XVI[e] siècle à la deuxième moitié du XVIII[e] », in *Provence historique*, tome XXX, n°121, 1980, p. 253.
1355. AM Marseille, CC 1533, pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, mandat n°242, 4 août 1767.

juives depuis l'Antiquité. Ils vivent sous la protection du pape dans quatre carrières à Avignon, Carpentras, l'Isle et Cavaillon[1356]. Les juifs constituent l'une des curiosités de la région et une promenade dans les rues étroites de la carrière figure souvent dans le programme du voyageur ou de l'hôte de marque du XVIII[e] siècle[1357]. Ils ne se différencient toutefois nullement des autres habitants en ce qui concerne la musique et la danse. Au moment de l'exaltation du pape Clément XIII en 1758, ils font par exemple le tour d'Avignon en dansant la farandole au son du tambour. Il n'existe ainsi aucune spécificité musicale hébraïque. Sur ce point comme sur bien d'autres tels que l'architecture ou la décoration, les juifs adoptent les usages du pays[1358]. Cet état de fait tourne à l'avantage des musiciens locaux. En effet, lors des réjouissances des circoncisions et des noces, les juifs sollicitent les services de disciples d'Euterpe chrétiens qui se rendent dans la carrière manier l'archet et souffler dans le galoubet pour faire danser les invités aux frais du maître de maison. Les mariages, surtout, donnent lieu à des fêtes grandioses[1359]. Vers 1745, l'évêque d'Inguimbert fulmine que plus de cinquante familles de la juiverie de Carpentras recourent régulièrement à des maîtres de musique, de danse et de chant chrétiens[1360]. Nous ne disposons en revanche d'aucune indication sur d'éventuelles pratiques musicales spécifiques des protestants de la région[1361].

Seuls ou en bande, les musiciens que nous avons observés jusqu'à présent se produisent tous pour un employeur, qu'il s'agisse d'une institution ou d'un particulier. Il existe cependant une catégorie de disciples d'Euterpe qui ne dispose d'aucun client précis : les musiciens de rue.

3. La rue

La rue constitue un lieu éminemment sonore au XVIII[e] siècle. Les processions et les réjouissances publiques la parcourent. Le crieur municipal y débite ses annonces à grand renfort de trompette. Les marchands y haranguent leur clientèle. Cet espace est également le territoire du monde bigarré des professionnels de la rue : colporteurs, vendeurs ambulants, saltimbanques, mendiants, voleurs... et musiciens. Ces petits métiers, qui permettent d'échapper à la misère en gagnant sa vie de différentes façons, placent leurs titulaires aux marges de la société, dans cette catégorie pauvre, urbaine, floue et fluctuante que redoutent et surveillent étroitement les forces de

1356. La carrière est le nom donné au quartier juif des villes en question.
1357. MOULINAS (René), *Les juifs du pape en France. Les communautés d'Avignon et du Comtat Venaissin aux XVII[e] et XVIII[e] siècles*, Toulouse, Privat, 1981, p. 17.
1358. *Idem*, p. 199.
1359. MREJEN-O'HANA (Simone), « Le mariage juif sous l'Ancien Régime : l'exemple de Carpentras (1763-1792) », in *Annales de démographie historique*, n°199, 1993, p. 164.
1360. MOULINAS (René), *Les juifs du pape en France...*, *op. cit.*, p. 199.
1361. Sur la coexistence des traditions musicales catholique et protestante, voir par exemple PFEIFFER (Anne-Claire), *La vie musicale dans les lieux de culte à Strasbourg au XVIII[e] siècle*, Strasbourg, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Paul Montagnier, Université de Lorraine, 2014, 623 p.

police[1362]. À la fin du XV[e] siècle, le *Liber Vagatorum*, ouvrage allemand de portée internationale qui dresse un tableau complet et détaillé du monde des malfaiteurs, inclut déjà parmi ses vingt-huit catégories de marginaux les « musiciens aveugles qui se mettent sur une chaise devant l'église et jouent du luth[1363] ». De même, à Paris, au XVIII[e] siècle, les musiciens de rues sont considérés comme des gueux, des inutiles et des fainéants dont la musique martyrise les oreilles des observateurs tels que Louis-Sébastien Mercier[1364]. Ils ne jouissent guère d'une image positive, mais ils représentent malgré tout des éléments essentiels du paysage sonore urbain en assurant l'animation quotidienne des places et des carrefours.

N'étant rattaché à aucune institution ni aucun employeur, le musicien de rue paraît aussi insaisissable que sa mélodie. Il est incontestablement le plus difficile à repérer dans les sources. Celui qui s'installe sur une esplanade, à l'ombre d'un porche ou dans tout lieu à ciel ouvert pour jouer sans autre rémunération que la charité des badauds n'a en effet guère de chance d'être couché sur le papier, sauf en cas d'incident violent ouvrant une enquête de police. C'est justement dans les archives judiciaires et policières que l'historien peut tenter d'orienter ses recherches. En effet, certains musiciens de rue, notamment les artistes itinérants, adressent parfois des demandes d'autorisation aux autorités afin de se produire en public, autorisations recueillies dans les livres de police[1365]. Évidemment, cela implique que ceux qui jouent sans permission demeurent inaperçus du chercheur.

À la différence des autres musiciens qui s'adaptent à une demande musicale précise en fonction de l'exigence de leur employeur, ceux de rue produisent de la musique sans sollicitation préalable en s'imposant à un auditoire. Par conséquent, leur prestation musicale s'inscrit souvent dans un véritable spectacle visuel et sonore où tout est mis en œuvre pour retenir l'attention du passant et susciter une obole de sa part. Guillaume Beneuil bat ainsi la caisse sur les places d'Avignon tout en exhibant un ours en 1734, tandis que Conrad Fauguet fait danser sa progéniture au son de ses instruments en 1749[1366]. Son aîné âgé de 14 ans, véritable enfant-orchestre, joue de l'épinette avec le pied tout en battant le tambour en même temps qu'il touche le violon et sonne de la trompette. En 1738, Joseph Decarlin imite les chants des oiseaux avec sa bouche – dont le

1362. FARGE (Arlette), *Vivre dans la rue à Paris au XVIII[e] siècle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 164-171.
1363. GEREMEK (Bronisław), *Truands et misérables dans l'Europe moderne (1300-1600)*, Paris, Gallimard, 1980 ; rééd. 2014, p. 227.
1364. MILLIOT (Vincent), « "Le Parisien n'a point l'oreille musicale […]" (L.-S. Mercier). Musique, musiciens et chanteurs de rues à Paris aux XVII[e]-XVIII[e] siècles », in CROIX (Alain), LESPAGNOL (André) et PROVOST (Georges), dir., *Église, Éducation, Lumières... Histoires culturelles de la France (1500-1830). En l'honneur de Jean Quéniart*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 414.
1365. Ce type de permission n'a malheureusement pu être retrouvé qu'à Avignon et à Carpentras : AD Vaucluse, B Rote 199 à 204, cour de justice du viguier d'Avignon, 1731-1786 ; AM Carpentras, FF 115 à 119, livres de la police, 1716-1790.
1366. AD Vaucluse, B Rote 199, cour de justice du viguier d'Avignon, f° 355 v., 22 juin 1734 ; B Rote 201, f° 122, 19 octobre 1749.

rossignol, l'alouette et le canari – tout en jouant du violon, de même que Jean Gillardy douze ans plus tard, qui alterne en plus les positions de son corps durant le spectacle dans une belle performance physique[1367]. La présentation est ainsi aussi importante que la qualité de la musique elle-même, car elle conditionne en grande partie la réussite financière de la prestation, un peu de la même manière que chez les musiciens tsiganes du métro parisien aujourd'hui – bien que les codes culturels soient radicalement différents[1368].

Beaucoup de musiciens de rue sont des artistes ambulants qui viennent de loin. Jean-Baptiste Grederol, qui chante et vend des chansons dans les ruelles de Carpentras en 1766, est natif de Paris, alors que le comédien et symphoniste Nicolas Thomazo, qui se produit quatre ans plus tôt, est originaire de Venise[1369]. Fauguet et ses enfants arrivent quant à eux de Westphalie, en Allemagne. L'errance fait partie de leur métier. Une partie de ces musiciens de rue s'avèrent toutefois de simples instrumentistes ou chanteurs populaires plutôt pauvres. Certains instruments leur sont spécifiquement associés, comme l'orgue de barbarie ou la vielle à roue. Le dénommé Gautier joue par exemple de la vielle dans les rues d'Avignon en 1780, tandis qu'un comparse distribue et vend des oublies aux passants[1370].

Comment et auprès de qui trouver du travail lorsqu'on est un musicien au XVIII^{e} siècle ? Cette problématique structure le chapitre que nous venons de dérouler sur les employeurs des disciples d'Euterpe provençaux et pontificaux. S'il veut réussir à se faire engager, le musicien doit intérioriser les demandes professionnelles inhérentes à chaque employeur. Globalement, la musique qu'il produit sert à répondre à différents besoins qui tournent autour d'un triptyque prestige / utilité / divertissement – ces fonctions pouvant évidemment se combiner entre elles. Cette musique peut se mettre au service d'institutions ou de particuliers. Dans le cas des institutions, qu'elles soient de pouvoir comme l'Église, la municipalité et l'armée ou culturelles comme le théâtre et l'académie de musique, le musicien s'engage pour une durée plus ou moins longue et doit y adopter les usages internes en vigueur – l'uniforme militaire ou le service cultuel, par exemple. Au contraire, il demeure plus libre avec les particuliers, dans la mesure où sa prestation rentre dans le cadre limité d'une simple occasion passagère. S'il souhaite collaborer avec des institutions tout en restant entièrement indépendant, il peut y louer son art ponctuellement à l'occasion de célébrations

1367. AD Vaucluse, B Rote 199, cour de justice du viguier d'Avignon, f° 1148 v., 15 juillet 1738 ; B Rote 201, f° 173 v., 25 avril 1750.
1368. BOULLET (Héloïse), « Les musiciens tsiganes des rames du métro parisien », in *Études Tsiganes*, n°54-55, 2015/2, p. 30.
1369. AM Carpentras, FF 116, livre de la police, f° 140 v., 2 décembre 1762 ; FF 117, f° 14, 12 mars 1766.
1370. AD Vaucluse, B Rote 204, cour de justice du viguier d'Avignon, f° 554, 7 janvier 1780.

extraordinaires qui nécessitent des renforts extérieurs. Les associations musicales constituent ainsi une solution idéale pour les musiciens indépendants, tandis que la rue représente un palliatif intéressant, bien qu'indubitablement plus précaire.

Parmi tous ces employeurs, les plus prisés par les musiciens paraissent être les plus stables. Si les structures culturelles émergentes apportent de nouveaux débouchés musicaux bienvenus ainsi qu'un prestige social accru pour les disciples d'Euterpe qui y travaillent – particulièrement au théâtre avec l'opéra –, elles représentent aussi un choix un peu plus risqué au regard des nombreuses faillites de Comédies et d'académies qui ponctuent le siècle des Lumières. Elles ne sont, en outre, pas présentes dans toutes les villes. Les musiciens concentrent ainsi leurs efforts d'engagement sur les institutions de pouvoir les plus sûres, et surtout l'Église, qui octroie souvent un emploi à vie. En 1769, le sieur Cauvy, qui officie à l'académie d'Aix, « se flatte qu'on le recevrait à la musique de la métropole », mais n'y parvient finalement pas[1371]. Neuf ans plus tard, le basson Pierre Bertaud intègre une bande de musique avignonnaise à la condition qu'il puisse « quitter lad. société lorsqu'il aura une place au chapitre métropolitain de cette ville[1372] ». L'association ne constitue ici qu'un marche-pied temporaire en attendant la cathédrale. Contrairement à Cauvy, Bertaud parvient à ses fins avant 1783[1373].

Institution ou personne privée, l'employeur modèle entièrement les pratiques professionnelles des musiciens. Il détermine le répertoire et les conditions de travail, parfois difficiles, de ces derniers. Le musicien militaire embarqué sur un vaisseau de la Marine royale, par exemple, doit savoir jouer sur le pont malgré le roulis du navire. Il risque également sa vie sur les champs de bataille. Le lieu dans lequel le musicien se produit revêt en particulier une importance capitale selon les employeurs. Dans les espaces clos, il ne bouge en théorie jamais pendant sa prestation. Il demeure sur place dans un bâtiment fixe, reconnaissable, qui sert de marqueur dans le paysage et la géographie urbains. Que ce soit dans la fosse de l'orchestre du théâtre, au sein du chœur de l'église ou au milieu des instrumentistes de l'académie de musique, son corps reste statique à l'exception de sa voix ou de ses mains.

À l'inverse, la pratique musicale se révèle bien plus mobile et dynamique lorsque le musicien passe de l'intérieur à l'extérieur. Celui au service de la municipalité escorte les édiles en cortège sonore durant leur parcours urbain lors des réjouissances publiques. Le musicien militaire parade en fanfare en compagnie de ses camarades soldats. Celui de rue change régulièrement d'endroit dans la ville au cours d'une journée lorsqu'il estime avoir atteint le maximum de la générosité des passants d'une ruelle ou d'une place. Ne pas demeurer en place tout en jouant comme

1371. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 6 mai 1769.
1372. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 10/1308, f° 759, société d'harmonie, 3 octobre 1778.
1373. *Idem*, 1 G 448, registre capitulaire du chapitre métropolitain Notre-Dame des Doms d'Avignon, 11 juin 1783.

dans un lieu fermé demande une maîtrise accrue de soi-même. Tout le corps de l'exécutant est mis à contribution afin d'harmoniser le bas – la marche – et le haut – la production musicale.

Les occasions privées (baptême, mariage, bal particulier, etc.), non prévues à l'avance car leur fréquence dépend d'une demande fluctuante, requièrent de la part du musicien une capacité d'improvisation certaine. Il sera amené à jouer dans des circonstances variées, en plein air ou à l'intérieur, en marchant ou en restant fixe. Souvent, il devra associer ces deux attitudes en les adoptant successivement – par exemple au cours d'un mariage en accompagnant les époux dans les rues puis en jouant à la noce –, faisant de ces occasions privées la synthèse entre les pratiques musicales des espaces clos et des espaces ouverts. Espaces clos et espaces ouverts induisent ainsi des exigences professionnelles différentes en fonction des employeurs. Le musicien s'en trouve autant façonné par la ville qu'il contribue à la modeler par sa musique.

Chapitre 6 – Gagner sa vie. Les stratégies professionnelles des musiciens

Parvenir à se faire engager par un employeur de manière permanente ou le temps d'une prestation ne suffit pas toujours pour qu'un musicien puisse vivre correctement de son art. Il est par exemple difficile à imaginer que le fifre et les deux tambours au service de la communauté de Cavaillon se contentent de leurs squelettiques gages de quatre livres annuels, incompatibles avec l'entretien complet d'un feu et d'une famille[1374]. Outre une rémunération financière parfois insuffisante, le métier de musicien se caractérise par une dépendance accrue vis-à-vis des employeurs, plus que pour la plupart des autres professions. Cette dépendance engendre une fragilité certaine de la situation des disciples d'Euterpe, soumise au bon vouloir de leurs supérieurs et de leurs clients. Cette fragilité professionnelle s'avère inhérente à l'ensemble des métiers de l'art et à la condition d'artiste en général[1375]. Elle se renforce chez les musiciens par le fait qu'ils ne produisent aucun bien matériel concret. Si le tableau d'un peintre, la statue d'un sculpteur, le meuble d'un ébéniste ou l'habit d'un tailleur demeurent, les notes d'un concert s'envolent à jamais sitôt jouées. Par conséquent, dans une société d'Ancien Régime qui privilégie avant tout la subsistance, le musicien apparaît comme un artisan superflu dont on peut facilement se passer. En cas de difficulté financière d'un employeur, la musique constitue l'un des premiers pôles où sont effectuées des coupes franches budgétaires. Ainsi, en décembre 1778, le chapitre de la cathédrale Notre-Dame des Doms d'Avignon supprime la musique extraordinaire de l'année suivante, renvoie l'organiste et deux choristes et réduit les appointements de la haute-contre ainsi que du joueur de basse afin de pallier à l'augmentation des portions congrues des curés de France et du Comtat[1376]. Face à la fragilité de leur statut professionnel, les musiciens mettent en place un certain nombre de stratégies afin de s'assurer une subsistance suffisante. Le présent chapitre se propose d'étudier ces stratégies professionnelles en partant du principe que le travail représente une ressource que les individus manipulent et adaptent en fonction des situations afin de contrer le risque d'appauvrissement, omniprésent au sein des sociétés modernes[1377]. Quelles manœuvres les musiciens de Provence et des États enclavés de l'Église déploient-ils pour gagner leur existence au XVIII^{e} siècle ? Parviennent-ils à vivre de leur art ?

1374. AM Cavaillon, CC 25, comptes annuels de la ville, charges ordinaires annuelles, f° 28, 1773.
1375. GRACEFFA (Agnès), « Le statut de l'artiste en France depuis la fin du Moyen Âge : pluralité et fragilité », art. cité, p. 22-23.
1376. AD Vaucluse, 1 G 447, registre capitulaire du chapitre métropolitain Notre-Dame des Doms d'Avignon, 18 décembre 1778.
1377. CANEPARI (Eleonora) et ZUCCA MICHELETTO (Beatrice), « Le travail comme ressource : parcours individuels, mobilité et stratégies économiques dans les villes d'Ancien Régime », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 123-1, 2011, p. 5-6.

Globalement, les stratégies professionnelles des disciples d'Euterpe visent à assurer et à multiplier leurs sources de revenus. Après avoir détaillé ces stratégies dans leur diversité, nous nous attarderons sur une en particulier : le choix du lieu de résidence. Enfin, nous nous interrogerons sur l'efficacité de toutes ces stratégies en examinant le niveau de vie des musiciens.

I. Assurer et multiplier ses sources de revenus

Pour un musicien, réussir à vivre de son art nécessite de disposer du plus grand nombre possible de cordes à son arc. L'idéal est alors de maîtriser plusieurs volets professionnels. Il s'agit d'abord d'assurer ses revenus musicaux en les consolidant par différentes méthodes d'optimisation. Il convient ensuite souvent d'élargir son panel d'offres musicales en pratiquant la polyactivité. Enfin, si, malgré tous les efforts du musicien, le quatrième art ne suffit pas à le nourrir entièrement, il lui reste encore la possibilité de multiplier ses ressources financières en exerçant un autre métier en parallèle : c'est la pluriactivité.

1. Des stratégies musicales multiples

Conserver son emploi ou enchaîner efficacement les engagements ponctuels oblige les disciples d'Euterpe à acquérir et à maintenir une bonne réputation musicale par le bouche-à-oreille. Il s'agit d'un paramètre essentiel à ne surtout pas négliger, car de la réputation découle la carrière. La réputation détermine en effet la fréquence des clients des musiciens et leur assure une embauche au sein d'une institution pérenne (église, municipalité, académie, etc.). C'est bien grâce à « des relations avantageuses à son propos » que le musicien avignonnais Guillaume Guigue, qui se présente pour la place de maître de chapelle à la cathédrale de Vaison, décroche le poste en 1721, tandis que la « bonne réputation » du bassoniste dijonnais Martin pousse les académiciens aixois à l'intégrer à leur orchestre trente-sept ans plus tard[1378]. Entretenir sa réputation passe par diverses stratégies. La première, et la plus évidente, consiste à se forger un bon niveau musical ainsi qu'une solide capacité d'exécution afin de pouvoir combler n'importe quel auditoire. Le talent conditionne fortement l'engagement et le facilite. Si les modalités de l'apprentissage initial déterminent en partie la qualité de la musique produite par un musicien – toujours subjective selon les personnes –, seule la pratique régulière et intensive du chant ou de l'instrument permet à ce dernier de rester au niveau et de s'améliorer. La plupart du temps quotidienne, au moins hebdomadaire, cette pratique

1378. AD Vaucluse, 6 G 136, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 6 septembre 1721 ; BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 1er janvier 1758.

s'insère naturellement dans le mode de vie des disciples d'Euterpe. Les musiciens d'Église, par exemple, exercent leurs talents chaque jour grâce aux multiples offices cultuels qui parsèment leur emploi du temps. Nous avons vu que les musiciens d'académies et de théâtres ont des jours de répétition en sus des concerts, pendant que leurs confrères militaires se maintiennent en jambes en dirigeant les manœuvres quotidiennes des troupes en garnison, en campagne ou en déplacement – sans compter l'épreuve du feu. De leur côté, les membres des bandes de musique s'entraînent à jouer ensemble, nous nous en souvenons, à l'intérieur d'une salle louée spécialement à cet effet ou chez l'un d'entre eux[1379].

La constitution d'une bonne réputation passe également par l'aptitude d'adaptation du musicien aux exigences de ses employeurs. L'objectif est alors de satisfaire pleinement le client pour, *in fine*, l'inciter à faire à nouveau appel aux services du praticien à l'avenir. Il s'agit d'abord d'intérioriser les codes et les pratiques inhérents à chaque institution visée – nous en avons brossé un panorama détaillé au chapitre précédent –, mais également à chaque milieu social. Jouer à un bal privé aristocratique ne mobilise pas la même tenue gestuelle et vestimentaire que l'animation d'une soirée dans une auberge ou qu'une prestation à des noces d'artisans. Le répertoire musical, notamment, varie selon les publics et les lieux. Le musicien sélectionne ses morceaux en fonction des circonstances. Il semble ainsi délicat d'exécuter une bourrée ou un rigaudon à des funérailles. En 1772, le maître de musique de la Sainte-Chapelle de Dijon provoque un scandale en faisant exécuter une messe à grand chœur avec symphonie dont il emprunte la mélodie à des ariettes de différents opéras[1380]. Par conséquent, le disciple d'Euterpe doit se montrer attentif à ce qu'il joue tout autant qu'à son attitude corporelle. Payés pour instaurer une atmosphère sonore – solennelle ou propice à la danse, par exemple – et susciter des émotions – l'allégresse, le recueillement, la piété, etc. –, les musiciens choisissent vraisemblablement les morceaux adéquats afin de maximiser leur efficacité et remporter la lucrative satisfaction de leur employeur. Pour être bon musicien, il faut pouvoir tout jouer, hier comme aujourd'hui[1381]. L'animation d'une taverne implique logiquement des chansons à boire, tandis que les musiques de baptême ou de mariage célèbrent probablement plus la parenté, à l'image du célèbre air *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?* d'André Grétry, composé en 1769. Les sources ne se révèlent guère bavardes à ce sujet, mais il est probable que les praticiens engagés pour des fêtes particulières modulent leur répertoire au gré de l'évolution de l'événement, comme le passage d'un joyeux cortège dans la rue à un banquet et des danses dans la cour d'une habitation. Peut-être même qu'ils se servent de la musique comme technique à leur

1379. Voir *supra*, chapitre 5.
1380. FAVIER (Thierry), « Une messe en ariettes jouée à la Sainte-Chapelle de Dijon en 1772 : enjeux stylistiques, éthiques et politiques d'un scandale de province », in DOMPNIER (Bernard), dir., *Maîtrises et chapelles...*, *op. cit.*, p. 249.
1381. PERRENOUD (Marc), « Formes de la démultiplication chez les "musicos" », art. cité, p. 85.

avantage au cours de la fête, à l'instar des musiciens tsiganes d'aujourd'hui. Ceux de la Roumanie contemporaine prennent ainsi la très pragmatique habitude d'allonger et d'accélérer les danses de noces afin de fatiguer les invités et de pouvoir prendre une pause[1382]. L'historien moderniste ne dispose malheureusement pas du terrain d'observation directe de l'ethnomusicologue, et les éventuelles astuces des musiciens anciens demeurent par conséquent dans l'ombre. Les morts ne parlent pas – bien que certains aient écrit.

Lorsqu'ils ne sont pas encore assez connus par eux-mêmes, par exemple au moment où ils s'installent dans une nouvelle ville, les musiciens peuvent se servir de la renommée d'autrui afin de vendre leurs talents. S'ils se sont formés aux côtés d'un professeur connu, ils n'hésitent pas à le mettre en avant auprès de leur clientèle. Arrivé à Marseille en 1789, le compositeur claveciniste milanais Jacques Bianchi se revendique « élève du célèbre Joseph Sarti » dans l'annonce qu'il passe dans le *Journal de Provence*[1383]. Les disciples d'Euterpe manient également la réputation musicale d'un lieu géographique à leur profit. L'estampille « Italie » représente, nous l'avons vu, un véritable argument publicitaire chez les luthiers, qui mentionnent l'utilisation de matières premières venues de la péninsule sur leurs cartes de visite. Le fabricant et marchand de mandolines phocéen Pietro Lippi précise ainsi que ses cordes proviennent de Naples dans les années 1760-1770[1384]. La cité napolitaine passe à cette période pour la capitale de l'opéra ainsi que pour « le cœur du monde de la musique[1385] ». Y faire référence dans un cadre musical professionnel constitue donc un gage de qualité aux yeux des contemporains. Outre l'Italie, Paris brille aussi d'une aura particulière par son foisonnement artistique et intellectuel et son statut de centre européen des Lumières. S'en réclamer en affirmant en venir ou s'y être formé s'avère un atout de poids pour un musicien. Neveu du fameux faiseur de violes et de violons Louis Guersan, installé à Marseille dans les années 1780, le luthier parisien Jean Charles cumule une double référence parent célèbre / lieu illustre dont il se sert sur les étiquettes de ses instruments. Il s'y présente en qualité de « Maître Luthier de Paris, Neveu du sieur Guersan[1386] ».

Bâtir et entretenir une solide réputation représente le principal défi des musiciens désireux de vivre de leur art, mais cela ne suffit cependant pas toujours pour y parvenir. Dans le cas des troupes musicales, le paramètre de la concurrence rentre aussi en ligne de compte. Posséder la meilleure maîtrise de l'art d'Euterpe s'avère effectivement inutile si une bande rivale parvient à

1382. STOICHIȚĂ (Victor Alexandre), *Fabricants d'émotions. Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2008, p. 59.
1383. BM Marseille, cote 4223, *Journal de Provence*, tome 25, n°27, feuille du 2 juillet 1789, p. 210.
1384. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 1 J 686, cahier manuscrit de musique de danse, s. d., XVIII^{e} siècle.
1385. TRAVERSIER (Mélanie), *Gouverner l'opéra...*, *op. cit.*, p. 581. Voir aussi TRAVERSIER (Mélanie), « Venise, Naples, Milan. Trois capitales pour l'opéra italien (XVII^{e}-XVIII^{e} siècles », in CHARLE (Christophe), dir., *Le temps des capitales culturelles (XVIII^{e}-XIX^{e} siècles)*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 209-240.
1386. Cité par Maurice Requier, « Les luthiers marseillais du XVII^{e} siècle à nos jours », art. cité, p. 216.

vous souffler tous les engagements sous le nez. Il s'agit alors pour les musiciens de se démarquer de la concurrence afin de pousser les employeurs à choisir préférentiellement les services de leur troupe plutôt que ceux d'une autre. Comment y parvenir ? D'abord par une prestation musicale soignée susceptible de satisfaire le client et de le fidéliser – nous en avons discuté plus haut –, mais aussi et surtout par un habillement caractéristique. Beaucoup de bandes de musique adoptent en effet le port d'un uniforme spécifique qui leur permet d'être reconnues au premier coup d'œil et qui leur donne parfois leur nom. Les membres de la « musique rouge » d'Alexandre Roland, qui animent les festivités religieuses et municipales de l'Isle à la fin des années 1780 et au début des années 1790, portent ainsi un costume écarlate, tandis que les musiciens avignonnais de la « musique turque » endossent un uniforme rouge assorti d'une veste et d'une culotte bleues à la même période[1387]. Ces vêtements de couleur voyante remplissent une fonction esthétique en donnant un aspect propre et professionnel à la compagnie musicale. Ils flattent l'œil du client autant que la musique charme son oreille. Les huit instrumentistes à vent du corps des chevau-légers d'Avignon vont plus loin encore. Dirigés par le roublard cavalier musicien Agricol Hill, ils se servent explicitement du statut et de l'habit prestigieux des troupes pontificales auxquelles ils sont attachés afin de dominer la vie musicale de la cité. Les chevau-légers en témoignent amèrement en 1787 :

« Disant [la compagnie des chevau-légers] que **pour tirer plus d'avantage de leur profession et être employés de préférence à leurs concurrents dans les fêtes qu'on donne et où ils paraissent sous l'uniforme du corps**, huit musiciens sollicitèrent le commandant de la compagnie des suppliants, monsieur le comte de Condorcet. De les y incorporer sans émolument, comme musique des chevau-légers. Que monsieur le commandant obtempéra à leurs vives instances, et qu'il en fut passé un contrat, qui doit être la loi des parties. Que la dite musique pour ce léger service, puisqu'il ne consiste qu'en deux ou trois apparitions par année, en est bien dédommagée par les profits ci-dessus exposés[1388]. »

Les huit individus en question forment en effet une troupe indépendante qui se produit à toutes sortes d'occasions parallèlement à leur peu fatiguant service militaire, toujours sous la houlette d'Agricol Hill. Les clauses de leur contrat d'association mentionnent ce fameux uniforme dont ils profitent habilement en le revêtant aux processions, aux fêtes ou encore aux mariages[1389].

1387. AM Isle-sur-la-Sorgue, fonds Joannis, volume 20, pièce XXIX, comptes de la confrérie des cordonniers de Saint-Crépin, p. 346, 26 octobre 1786 ; volume 36, pièce XLVII, comptes de la municipalité, p. 481, 484 et 492, 19 juin 1787, 20 juin 1790 et octobre 1791 ; AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 6/262, f° 967, société « Musique turque », 16 juillet 1788.
1388. ASV, Congregazione Avignone, liasse n°200, mémoire des chevau-légers d'Avignon au cardinal secrétaire d'État, 4 août 1787. C'est nous qui surlignons. Voir aussi l'annexe n°5.
1389. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 12/1683, f° 329, société de musique, 14 mai 1786.

Que ce soit visuellement ou à travers les négociations avec les employeurs en vantant la qualité de sa bande, vendre la musique fait autant partie du métier de musicien que la jouer[1390].

Se démarquer de la concurrence, c'est bien, mais le mieux reste encore de l'éliminer totalement. S'inspirant de l'esprit corporatif qui imprègne une bonne partie du monde du travail d'Ancien Régime, de nombreuses bandes musicales cherchent à instaurer un monopole en leur faveur au sein du territoire dans lequel elles travaillent. L'une des clauses de la formation d'une troupe carpentrassienne l'exprime par exemple clairement en 1719 : « l'intention desd. sieurs associés est qu'il n'y est dans cette ville aucune autre bande de violons que la leur[1391] ». Cette ambition reflète l'idéal de captation et d'accaparement des occasions musicales qui motive les membres de bandes. Lorsque plusieurs troupes se produisent dans la même ville, elles entrent couramment en conflit et s'affrontent afin de prendre l'ascendance l'une sur l'autre. À Aix, les deux bandes de violons en exercice au XVIII[e] siècle s'opposent régulièrement sur la question des étrennes accordées par les autorités civiles et ecclésiastiques. En janvier 1728, le leader de l'une des formations, Gabriel Reynaud, porte plainte contre le chef de l'autre bande, Guiran, car ce dernier « fut avant lui chez monsieur l'archevêque » pour lui jouer selon l'usage des sérénades à l'occasion de la nouvelle année ; or, « il est de coutume que les étrennes se partagent entre les deux bandes », mais Guiran entend les conserver pour sa seule troupe[1392]. Presque soixante ans plus tard, deux compagnies de symphonistes cohabitent difficilement à Marseille, chacune utilisant un costume spécifique. Michel Audibert, le chef de la « compagnie rouge », emploie des techniques pour le moins filoutes afin d'éliminer la concurrence. Il « cherche par tous les moyens possibles pour faire tomber » la bande adverse de Pierre François Allaud, et n'hésite pas à cet effet à soudoyer les musiciens de son rival afin de les faire venir dans sa propre troupe. Il parvient en 1784 à débaucher quatre sujets dont Allaud a « toutes les peines du monde pour les remplacer ». Deux années après, rebelote. Il réussit à corrompre deux joueurs de cor de chasse lors de la fête de la Saint-Lazare, « en sorte que ledit sieur Audibert se fait un véritable plaisir de causer du dommage au suppliant pour le mettre dans l'impossibilité de ne pouvoir faire aller sa compagnie[1393] ». Si les méthodes de Michel Audibert apparaissent fortement discutables, leur foudroyante efficacité nous conduit à nous interroger sur le charisme d'Allaud et sur sa capacité à satisfaire ses propres musiciens. Rappelons qu'il hérite de sa bande en 1781 à la suite de la destitution de Toussaint Toran, qui « n'était pas à même de procurer du travail à la troupe[1394] ». Peut-être n'a-t-il pas plus de succès que son

1390. STOICHIȚĂ (Victor Alexandre), *Fabricants d'émotions...*, *op. cit.*, p. 193.
1391. AD Vaucluse, archives notariales de Carpentras, 3 E 26/2093-2, f° 81, association de musiciens, 11 avril 1719.
1392. AM Aix-en-Provence, FF 78, bureau de police, f° 119 v., 12 janvier 1728 (cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 52-53).
1393. AM Marseille, GG 189, plainte de François Pierre Allaud aux lieutenants généraux de police, 25 septembre 1786.
1394. Voir *supra*, chapitre 5.

prédécesseur, ce qui expliquerait la facilité avec laquelle Audibert dévoie ses musiciens. Un chef de bande doit ainsi continuellement veiller à la satisfaction de ses associés s'il ne désire pas que ces derniers l'abandonnent, ce qui nécessite des qualités humaines autant que musicales.

Comment se garder des manœuvres plus ou moins honnêtes des concurrents ? En passant par les autorités. Plusieurs musiciens cherchent à obtenir l'approbation des édiles afin d'engranger officiellement un monopole musical incontestable. Le malheureux Pierre François Allaud s'associe finalement avec Jean Vergasse afin de former un imposant corps de musique militaire composé de quinze praticiens habillés d'un uniforme rouge analogue à celui de la troupe bourgeoise phocéenne. En 1789, les deux hommes demandent aux échevins « un titre de musiciens de la ville » au service des édiles et des troupes bourgeoises, pour que seule leur bande ait le droit de prétendre jouer aux occasions concernées, particulièrement « les sérénades de la Noël[1395] ». De même, Antoine Roux parvient à se faire octroyer la fonction de tambour-major par les consuls aixois afin d'obtenir la préséance sur ses collègues municipaux un siècle plus tôt. Sa manœuvre ne fonctionne cependant pas, car les autres tambours le rejettent et refusent de le prendre dans leur troupe quand ils vont battre la caisse[1396] – probablement parce qu'il est « étranger » et qu'il a obtenu son poste en profitant un peu sournoisement de la maladie d'un de ses confrères. Il perd finalement son titre, nous nous en souvenons, à la suite d'une plainte du tambour Laurent Riquier en 1703[1397]. Le soutien des autorités ne suffit pas toujours. Un musicien isolé, non inséré dans un réseau musical et en butte à l'hostilité générale de ses collègues a beaucoup de mal à gagner sa vie. Le recours au pouvoir passe aussi par des demandes de protection. Les chefs de bande marseillais s'assurent fréquemment de ne pas être dérangés pendant leur prestation en s'enregistrant à l'avance au bureau de police. À la tête d'une troupe et « ayant intérêt dans les occasions qu'il sera employé à n'être point troublé », le symphoniste François Dangelin de Champfor se fait connaître des lieutenants généraux de police en juillet 1758, qui défendent expressément à quiconque de l'importuner sous peine d'amende[1398]. Cette précaution implique que des personnes se trouvent susceptibles d'empêcher les musiciens de jouer, très probablement leurs rivaux. Les musiciens de rue qui se produisent à Avignon formulent une demande identique au viguier. Cela permet aux praticiens de passage de ne pas être troublés par les musiciens locaux, qui ne voient certainement pas d'un bon œil cette concurrence, même seulement temporaire. Une amende de 25 marcs d'argent est par exemple infligée à celui ou celle qui tenterait de troubler les concerts de la troupe itinérante de musiciens allemands de Joseph Lule,

1395. AM Marseille, EE 65, guets, patrouilles et gardes bourgeoises, supplique de François Pierre Allaud et Jean Vergasse, 28 octobre 1789. Voir aussi l'annexe n°13.
1396. AM Aix-en-Provence, FF 60, délibérations du bureau de police, f° 49 v. et 114 v., 30 juillet 1684 et 13 mai 1686.
1397. Voir *supra*, chapitre 2.
1398. AM Marseille, FF 311, greffe de la police, f° 129, 28 juillet 1758.

de Strasbourg, en 1749[1399]. Les incidents ne proviennent néanmoins pas nécessairement des autres praticiens. Le 10 août 1771, Pierre Gay fait danser des jeunes gens au son de son violon devant l'église paroissiale de Magagnosc, faubourg de Grasse, avec la permission des consuls. Un deuxième groupe de danseurs, non autorisés par les édiles, fait soudain irruption avec un joueur de fifre et commence à perturber le premier rassemblement par esprit de provocation – son leader avait déclaré deux jours auparavant « qu'il danserait malgré les défenses » du maire. Cette turbulence truculente se mue rapidement en violence physique : le violon de Gay finit par être rompu, ce qui oblige ses clients à se retirer[1400]. Il s'agit d'un geste hautement symbolique, qui réduit littéralement l'adversaire au silence et le force à battre en retraite. Les galopins assoient ainsi leur domination musicale sur l'espace public. Le profane pénètre et chamboule même le sacré. Les perturbateurs dansent si près de la porte de l'église qu'ils conduisent le prieur à faire fermer les battants de l'édifice. Ils écopent finalement de 100 livres d'amende[1401].

En termes de stratégies visant à consolider les revenus musicaux, les musiciens d'académie disposent d'un atout que ne possèdent pas leurs collègues qui travaillent pour d'autres structures : le concert à bénéfice. Comme son nom l'indique, il s'agit d'un concert organisé par des musiciens qui s'en partagent la recette. Ces derniers se servent des moyens et des infrastructures de l'académie de musique locale (salle, orchestre, éclairage, réseau de diffusion publicitaire, etc.) afin d'assurer la réussite de leur spectacle. Répandue un peu partout au sein du royaume de France dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle comme à Paris, Bordeaux ou Rouen, cette pratique concerne le plus souvent un artiste renommé en tournée, qui offre en échange bénévolement ses services dans les séances musicales privées de l'académie. Elle représente pour les organisateurs des sociétés de concert le moyen d'obtenir une affiche exceptionnelle en produisant un musicien talentueux de passage, par exemple un artiste du Concert Spirituel de la capitale, tandis qu'elle devient le cadre de production indépendant le plus lucratif du point de vue des virtuoses[1402]. En Provence, les concerts à bénéfice s'effectuent plutôt en faveur des praticiens ordinaires des académies de musique. Ils se rencontrent en outre dès les premières décennies de la période. En 1737, Laurent Belissen et François Deville demandent en qualité de chef d'orchestre et de musicien du Concert de Marseille la permission aux lieutenants généraux de police de donner « quelques concerts spirituels » dans la salle de l'académie de musique pendant la quinzaine de Pâques au prix de 24 sols la place, autorisation qu'ils

1399. AD Vaucluse, B Rote 201, cour de justice du viguier d'Avignon, f° 119, 8 octobre 1749.
1400. AM Grasse, FF 41, bureau de police, f° 50 v., 10 août 1771.
1401. *Idem*, f° 51, 13 août 1771.
1402. ÉLART (Joann), « Les origines du concert public à Rouen... », art. cité, p. 58 et 64 ; TAÏEB (Patrick), « Amateurs et professionnels... », art. cité, p. 69-74. Sur le concert à bénéfice, voir aussi ÉLART (Joann), *Musiciens et répertoires de concert à la fin de l'Ancien Régime*, Rouen, thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Patrick Taïeb, 2005, p. 63-96.

obtiennent. Ils réitèrent l'opération, manifestement couronnée de succès, l'année suivante en avertissant le public par des affiches[1403]. Le concert à bénéfice permet également aux académiciens de récompenser un bon musicien en lui octroyant une entrée d'argent supplémentaire lorsque les finances de l'institution ne suffisent pas à lui donner de gratification extraordinaire. Les sociétaires de l'académie aixoise autorisent ainsi le hautbois Gautier à faire un concert à son profit et à ses frais dans le courant de l'année 1775, attendu « la modicité de ses appointements ». Certains de ces messieurs auraient préféré augmenter les gages du praticien compte-tenu « de son utilité au Concert », mais « l'état de la caisse » ne le permet pas[1404]. Il s'agit donc bien d'une solution de repli.

Se forger une bonne réputation, s'adapter aux exigences des employeurs, se démarquer, voire éliminer la concurrence... Toutes ces stratégies usitées par les musiciens au siècle des Lumières visent à assurer et à optimiser leurs revenus musicaux. Pour les praticiens indépendants, elles conduisent à multiplier les occasions de jouer contre rémunération, quitte à se retrouver parfois dans l'illégalité. Le fifre vençois Élie Figuière passe ainsi délibérément outre les interdictions du seigneur de faire danser la jeunesse au son de son instrument en 1761. Lorsque le procureur juridictionnel de la femme du seigneur se rend directement chez lui afin de lui défendre explicitement de jouer du fifre fin janvier, il n'en tient pas compte. Interrogé à ce sujet par le lieutenant criminel de la sénéchaussée de Grasse huit mois plus tard, il répond simplement « qu'il cherche à gagner sa vie[1405] ». La poursuite de cet objectif guide vraisemblablement les stratégies professionnelles de tous les musiciens. Pour y parvenir, un certain nombre d'entre eux va plus loin encore en pratiquant la polyactivité.

2. Diversifier son panel d'offres musicales : la polyactivité

La polyactivité consiste à exercer un faisceau d'activités rémunératrices transversales à l'intérieur de son champ professionnel principal. Pour les musiciens, il s'agit de toute occupation en lien avec la musique, directement ou indirectement. Lorsque leur revenu musical prépondérant – animations au sein d'une bande, place dans l'orchestre d'une académie, etc. – ne suffit pas à assurer une subsistance aux praticiens, ces derniers se montrent en effet fréquemment polyvalents. Ils diversifient leur panel d'offres musicales afin de mieux vivre de leur métier en explorant et en exploitant toutes les possibilités professionnelles induites par les compétences artistiques qu'ils ont acquises après de longues années de formation. Ce faisant, ils ne sortent pas de leur domaine de

1403. AM Marseille, FF 308, greffe de la police, f° 258 et 308 v., 11 avril 1737 et 28 mars 1738.
1404. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 30 décembre 1774.
1405. AD Alpes-Maritimes, 7 B 943, sénéchaussée de Grasse, procédures criminelles, poursuites contre les consuls de Vence et divers musiciens pour organisation de bal public sans autorisation et opposition aux ordres du seigneur, interrogatoire d'Élie Figuière, 3 septembre 1761.

prédilection, mais ils utilisent au maximum les atouts de celui-ci sous des formes plus ou moins hybrides.

Le premier avatar de la polyactivité musicienne conduit tout simplement à jouer de plusieurs instruments de musique. Si les musiciens se spécialisent souvent dans un outil musical qu'ils manient en priorité au cours de leurs prestations, la polyvalence instrumentale représente une facette importante de leur panoplie professionnelle. Maîtriser plus d'un instrument ouvre des marchés musicaux plus larges en permettant aux praticiens de satisfaire plusieurs types d'employeurs et d'être ainsi engagés par un nombre de clients plus conséquent. Joseph Granon sait par exemple sonner à la fois du hautbois et de l'orgue à Toulon dans les années 1780. Grâce à ses talents, il joue du premier parmi les gardes de la marine et touche le second au couvent des Minimes[1406]. Cette polyvalence le sert du même coup grandement d'un point de vue financier.

De manière globale, 310 musiciens de notre corpus jouent d'au moins deux instruments de musique en Provence et dans les États pontificaux rhodaniens au XVIII^{e} siècle, soit 15 % de l'échantillon étudié. Ce pourcentage peu élevé doit toutefois être vraisemblablement majoré, car la pluri-instrumentalité ne transparaît pas forcément toujours dans les sources. La proportion varie de 10 à 33 % des disciples d'Euterpe en fonction des villes observées – respectivement à Apt et à Cavaillon pour les deux extrémités. Elle monte à une moyenne de 25 % des musiciens, le quart, à Avignon et dans le Comtat Venaissin, zones où le phénomène paraît le plus répandu – ou le mieux documenté. Le poids démographique et l'offre musicale institutionnelle de chaque cité semblent influer sur la pratique multi-instrumentale de ses praticiens. En effet, moins une ville compte d'habitants et d'occasions d'engagements potentiels, plus le pourcentage de musiciens jouant de plusieurs instruments en ses remparts s'accroît. Les plus grosses cités du corpus – Marseille, Avignon, Aix, Toulon et Arles – ne dépassent pas les 17 % de pluri-instrumentistes ; leur moyenne se fixe à 15 %, à savoir le taux global de l'échantillon urbain. *A contrario*, les petites villes dont la vie musicale s'articule essentiellement autour de l'axe église-municipalité tutoient souvent les 20 %. Trois d'entre elles, Cavaillon, Vaison et Vence, atteignent ou surpassent même les 30 % d'individus polyvalents. La moyenne de cette catégorie urbaine s'établit à 21 %. Elle concerne un peu plus d'une personne sur cinq. Il est ainsi possible de poser comme hypothèse qu'un marché musical étroit incite les musiciens à diversifier leur offre instrumentale afin de maximiser leurs chances de se voir embauché par les autorités civiles et religieuses ou par des particuliers. Dans une cité avec des potentialités d'emplois fortes, il s'avère plus aisé de trouver du travail avec un seul

1406. SHDT, 2 E^{4} 59, bureau des revues et service de la solde de la marine de Toulon, f° 51, janvier 1785 ; AD Var, 1 L 1133, état des pensionnés ecclésiastiques du district de Toulon, 24 mars 1791. Sur Granon, voir aussi AMANN (Dominique), *Orgues et organistes de Toulon au XIX^{e} siècle*, Toulon, La Maurinière éditions numériques, 2014, p. 113-114.

instrument, car la multiplicité des opportunités musicales permet au disciple d'Euterpe de choisir plus facilement l'employeur adéquat, facilité de choix qui existe beaucoup moins dans les petites villes.

La polyvalence instrumentale constitue la norme chez les musiciens depuis le XVI^e^ siècle[1407]. Les frères avignonnais Louis et Joseph Hill sont ainsi tous deux qualifiés de « *omnium instrumentorum musicorum pulsator* » et de « *buccinator dono dedit nostrum pape* » à un baptême en 1734[1408]. La pluri-instrumentalité se débusque aussi à travers les contrats d'association et les clauses d'engagements. Toujours à Avignon, les membres des bandes de musique jouent à la fois du violon et du hautbois à l'aube du siècle des Lumières, tandis que le sieur François Pons est reçu en qualité de concordant et de serpent à la cathédrale Saint-Trophime d'Arles un peu avant le milieu de la période[1409]. Le nombre d'instruments de musique avérés maîtrisés se monte le plus souvent à deux par musicien polyvalent. Il arrive néanmoins qu'un disciple d'Euterpe en joue trois ou quatre, voire parfois davantage. Installé à Marseille en 1789, le joueur de cor de chasse allemand Jean Simon Thénard sait aussi chanter et pincer la guitare, la harpe et le harpéon[1410]. Sans grande surprise, les différents instruments joués par les musiciens appartiennent fréquemment à la même famille. Un violoniste a ainsi de fortes chances de savoir manier également un alto, une basse de violon, de viole ou un violoncelle. Le sieur Guigues joue par exemple autant du violoncelle que de la contrebasse à l'académie de musique d'Aix en 1786[1411]. De même, les organistes maîtrisent sans trop de problème les autres instruments à clavier comme l'épinette, le clavecin ou le piano-forte, à l'image de celui de l'église de Cavaillon, Marc Antoine Lapierre, qui touche aussi le clavecin à la fin des années 1770[1412]. Les aérophones se marient également plutôt bien entre eux, et ne sont pas rares les praticiens qui jouent du serpent et du basson, du hautbois et de la flûte ou de la trompette et de la clarinette. Joseph Blanc sonne ainsi du hautbois, du basson et de la flûte dans l'orchestre de la Comédie phocéenne à la veille de la Révolution[1413]. Beaucoup de musiciens choisissent en outre des instruments complémentaires, à l'instar des fameux tambourinaires qui joignent vent et percussion

1407. HANDY (Isabelle), *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 74.
1408. À savoir approximativement « joueur de tous les instruments de musique » et « trompette donné en cadeau par notre pape » ; il s'agit d'un poste de trompette chez les chevau-légers (je remercie Eleusis Carmichael pour la traduction). AM Avignon, GG 14, registre des baptêmes de la paroisse Saint-Agricol, p. 467, baptême de Joseph Hill, 18 juin 1734.
1409. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 5/1642, f° 6, société de musique, 7 janvier 1715 ; 3 E 10/1135, f° 539, société de musique, 18 novembre 1722 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 4 G 87, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 4 octobre 1746.
1410. BM Marseille, cote 4223, *Journal de Provence*, tome 24, n°1, feuille du 1^er^ janvier 1789, p. 4.
1411. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 25 avril 1786.
1412. AD Vaucluse, 4 G 30, comptes d'administration du chapitre cathédral de Cavaillon, 1778-1779.
1413. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, années 1786 et 1790, p. 296 et 303.

en mêlant mélodie et accompagnement. Galoubet et tambourin, fifre et tambour, violon et hautbois font partie de ces combinaisons non exhaustives.

Maîtriser différents instruments de musique facilite les chances de travailler pour plusieurs employeurs. La rémunération d'un seul employeur ne suffit en effet pas toujours à assurer une pitance convenable aux disciples d'Euterpe. La fréquence des fêtes particulières – bals, noces, etc. – se révèle par exemple variable et tributaire de la conjoncture ambiante. De même, les petites communautés offrent à leurs bandes de musiciens une dizaine d'occasions ordinaires par an seulement, auxquelles s'ajoutent parfois des réjouissances extraordinaires. Nous l'avons vu, les tambours et les fifres au service des édiles d'Apt ne jouent au maximum qu'une semaine chaque année pour les fonctions ordinaires[1414]. Que faire alors le reste du temps pour vivre ? Certains musiciens décident d'étendre leur palette professionnelle en s'engageant auprès de plusieurs institutions ou personnes privées à la fois. Multiplier les employeurs successifs ou simultanés constitue un autre volet de la polyactivité visant à contrer la précarité du métier. Les musiciens de cour et aristocratiques eux-mêmes exercent fréquemment leurs talents au théâtre ou à l'église en parallèle, que ce soit en France ou en Angleterre[1415]. Versailles perd ainsi peu à peu de son attrait musical au profit de Paris au cours du XVIII^{e} siècle, et même un compositeur célèbre comme André Grétry choisit de continuer à travailler pour l'Opéra et la Comédie après avoir obtenu une charge de cour en 1774 – directeur de la musique de la reine[1416]. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que les musiciens ordinaires, qui ne disposent pas en Provence ni dans les États enclavés de l'Église de poste aussi stable que dans une cour royale ou princière, entreprennent la même démarche de multiplication des employeurs que « l'élite » de leur métier.

Comme nous l'avons déjà constaté dans un chapitre précédent, cette stratégie de diversification des employeurs au gré des circonstances et des opportunités professionnelles concerne un peu plus d'un praticien sur cinq de notre corpus. 450 musiciens provençaux et pontificaux passent souplement d'un domaine d'activité musicale à l'autre de manière avérée au cours de leur carrière, soit 21 %[1417]. Les catégories les plus polyvalentes sont, sans étonnement, les musiciens municipaux et, surtout, ceux qui travaillent seuls ou en bande au service de particuliers. Les premiers ne disposent pas de beaucoup d'engagements ordinaires et sont parfois payés, nous nous en rappelons, des mois après leur prestation, ce qui les incite fréquemment à aller voir ailleurs.

1414. AM Apt, CC 168, comptes du trésorier de la ville, mandat n°26, 28 juillet 1724. Voir aussi *supra*, chapitre 5.
1415. WEBER (William), « The Musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700-1914 », in WEBER (William), dir., *The Musician as Entrepreneur...*, *op. cit.*, p. 11 ; HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 333-344.
1416. DUHAMEL (Jean-Marie), *La musique dans la ville...*, *op. cit.*, p. 125-126 ; VENDRIX (Philippe), article « Grétry, André Ernest Modeste », in BENOIT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique...*, *op. cit.*, p. 327.
1417. Voir *supra*, chapitre 3. Pour rappel, nous entendons par domaine d'activité musicale l'une des sept catégories de musiciens définies et détaillées au cours des troisième et cinquième chapitres (Église, municipalité, armée, théâtre, académie de musique, occasions privées et rue).

L'indépendance des seconds les pousse à multiplier les embauches ponctuelles auprès du plus grand nombre d'institutions et de personnes privées possibles, car ils n'ont pas, contrairement à la plupart de leurs confrères, d'appointements fixes et réguliers. Au contraire, l'Église semble être une institution capable d'assurer suffisamment d'occasions à ses disciples d'Euterpe pour les dispenser de s'engager simultanément ailleurs grâce au service quotidien du culte. Les musiciens au service de Dieu représentent effectivement la catégorie la moins encline à travailler pour d'autres employeurs au sein de la profession. Pour autant, cela n'empêche pas certains d'entre eux de s'assurer aussi un complément de revenus. Les organistes, notamment, peuvent cumuler les tribunes dans des églises différentes afin de multiplier leurs gages. Hyacinthe Pilat tient ainsi les orgues des collégiales avignonnaises de Notre-Dame la Principale et de Saint-Geniès au moment de la Révolution, pendant que Joseph Martin Marchand touche à la fois les claviers du couvent des Dominicains, de celui des Minimes et de l'église paroissiale Saint-Ferréol de Marseille à une époque identique[1418]. Il s'agit d'une pratique classique qui se rencontre un peu partout dans le royaume de France au XVIII[e] siècle, que ce soit à Paris, au Mans ou à Rennes[1419]. La multiplicité des instruments à desservir oblige par ailleurs parfois les organistes à faire appel en sous-main à leurs enfants ou à leurs élèves, filles comme garçons, pour officier à leur place lorsqu'ils ne peuvent pas matériellement se trouver en plusieurs lieux en même temps[1420]. Les musiciens au service de Dieu doivent néanmoins compter avec l'anathème souvent lancé par leurs supérieurs sur la musique profane, supérieurs qui ne les encouragent pas à se produire dans un cadre laïc. Les chanoines de La Major de Marseille font ainsi « défense aux musiciens de l'église d'aller servir à l'opéra et aux gens de l'opéra à venir dans le chœur[1421] ». Cela n'empêche pas certains praticiens de passer outre ces interdictions, au grand scandale des chapitres. En mai 1773, les chanoines de la cathédrale aixoise apprennent « avec indignation » que des serviteurs ont osé chanter à l'académie de musique, « même les airs profanes », et leur interdisent de récidiver[1422]. À peine trois mois plus tôt, ce sont leurs homologues de Vaison qui admonestent sévèrement deux choristes pour être allé jouer du violon à un bal public durant le mardi gras, « ce qui ne paraît pas convenable ni tolérable pour des personnes attachées au service de l'église et au chant des louanges de Dieu[1423] ». L'hostilité globale des employeurs ecclésiastiques envers la musique profane force les musiciens à demeurer discrets

1418. GERBAULT (Pierre), *Le personnel des chapitres cathédraux...*, *op. cit.*, p. 53 ; CAÏN (Jean-Robert) et MARTIN (Robert), *L'orgue dans la ville...*, *op. cit.*, p. 331.
1419. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 1 048.
1420. *Ibidem* ; GRANGER (Sylvie), « En solo plus souvent qu'en duo... », art. cité, p. 181-182.
1421. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 443, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 24 septembre 1727.
1422. *Idem*, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 6 mai 1773.
1423. AD Vaucluse, 6 G 140, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 25 février 1773.

lorsqu'ils décident d'en jouer malgré tout. S'ils sont découverts, ils n'ont pas d'autre choix que de quitter le service laïc, à l'image d'Antoine Peyron, prêtre du diocèse de Toulon reçu en qualité de musicien récitant à la cathédrale phocéenne en 1737 à la condition expresse qu'il se retire du Concert, « où il ne convient qu'un prêtre paroisse en qualité de musicien[1424] ». Il existe cependant des exceptions à ces interdictions formelles. Les musiciens de la cathédrale d'Arles, qui exercent un monopole absolu sur la musique religieuse dans la cité camarguaise, ont ainsi entièrement le droit de jouer pour des clients laïcs autant que pour les paroisses et d'autres églises. Les chanoines s'assurent même qu'ils puissent assurer en toute tranquillité l'animation de ces occasions civiles, appelées « musiques de ville », en ponctionnant les gages des absentéistes, « attendu que les absences fréquentes de certains musiciens peuvent nuire notablement aux autres en faisant manquer la musique faute de sujets[1425] ».

En dehors des serviteurs ordinaires de l'Église, la multiplication des employeurs s'effectue sans heurts dans les autres domaines d'activité. À Marseille, par exemple, les instrumentistes de la Comédie s'emploient aussi dans l'orchestre du Concert. La composition des deux orchestres est ainsi identique dans les années 1780. Les musiciens se produisent à l'académie deux fois par semaine, le lundi et le vendredi. Les autres jours, ils jouent un répertoire similaire au théâtre sous la direction du même maître de musique, Jean-Pierre Legrand[1426]. Leur polyactivité ne s'arrête pas ici. Ils prêtent également main-forte à leurs confrères de l'abbaye de Saint-Victor lors des grandes fêtes du calendrier liturgique. Entre 1785 et 1789, les musiciens de la Comédie se rendent pas moins de treize fois à l'abbatiale pour des musiques extraordinaires, que ce soit à l'occasion de la Saint-Ferréol ou de la Saint-Victor, de la Purification de la Vierge ou du dimanche de la Passion, de Pâques ou de l'octave de la Fête-Dieu[1427]. La multiplication des employeurs ne se limite pas aux seuls praticiens. Les fabricants d'instruments pratiquent également cette stratégie afin de diversifier leurs revenus. Spécialisés dans la construction monumentale d'Église, les facteurs d'orgue peuvent aussi raccommoder des instruments de particuliers, particulièrement ceux des riches familles aristocratiques. Toujours dans la cité phocéenne, « monsieur Eustache », qui entretient et accorde annuellement l'orgue de La Major, reçoit 36 livres pour la réparation du clavecin de mademoiselle Claire Julie de Rémusat le 1er juillet 1767[1428].

1424. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 444, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 4 décembre 1737.
1425. *Idem*, 4 G 88, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 13 juillet 1756.
1426. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, année 1790, p. 282 et 303 ; BURTON (Humphrey), « Les Académies de musique... », art. cité, p. 132.
1427. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 1 H 735 et 736, comptabilité du chapitre de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, états des musiques extraordinaires, 1785-1789. Les noms des musiciens de ces listes sont à comparer avec ceux de l'orchestre du théâtre aux mêmes dates dans l'almanach historique de Marseille.
1428. *Idem*, fonds Foresta, 140 J 48, compte tutélaire de Claire Julie de Rémusat, future épouse de Foresta, exercée par sa mère jusqu'à son mariage, pièce justificative n°65, compte des dépenses pour l'entretien, la nourriture et l'éducation

Outre l'intérêt pécuniaire, travailler pour plusieurs employeurs différents comporte un autre avantage pour les musiciens. Ces derniers ont en effet la possibilité de se servir de la réputation d'une institution qui les emploie pour se promouvoir dans un autre cadre professionnel. Nous avons déjà vu plus haut l'exemple de l'utilisation astucieuse de l'uniforme militaire des chevau-légers par la bande avignonnaise d'Agricol Hill afin de se différencier de la concurrence dans les fêtes privées. De même, Jean Simon Thénard prend soin de mettre en avant sa qualité de premier cor de chasse « attaché au spectacle et à l'académie de musique » de Marseille lorsqu'il passe une annonce pour donner des cours en 1789[1429]. La multiplication des employeurs apparaît ainsi doublement intéressante d'un point de vue stratégique.

Un autre volet de la polyactivité musicienne réside dans la composition. Si la virtuosité vocale ou instrumentale représente indéniablement un atout majeur pour un musicien, composer le place à un autre niveau. En composant, le musicien s'extirpe de sa condition manuelle d'exécutant et accède aux hautes sphères de l'esprit par le biais de la création. Aux yeux de ses contemporains, il passe alors véritablement du statut d'artisan à celui d'artiste[1430]. C'est bien par la composition que les musiciens provençaux et pontificaux les plus célèbres de notre période – Campra, Gilles, Mouret, etc. – acquièrent une renommée nationale. S'il est difficile d'estimer avec précision la proportion de compositeurs parmi les praticiens de notre corpus, le fait que cette compétence figure au programme de l'apprentissage musical des enfants de chœur nous incline à penser qu'un bon nombre de musiciens d'Église en maîtrise au moins les bases. Le maître de chapelle, notamment, compose régulièrement de nouvelles partitions afin de renouveler le répertoire de l'église où il travaille, ce qui fait partie de ses attributions ordinaires[1431]. Encouragée par les chanoines, cette pratique participe à la réputation de la cathédrale ou de la collégiale en produisant des fêtes si possible plus brillantes que celles du chapitre voisin. Savoir composer avec talent constitue ainsi un argument de choix pour se vendre auprès d'un employeur, surtout ecclésiastique. En 1725, le clerc mâconnais Michel Labrorel remporte les suffrages des chanoines de Saint-Sauveur d'Aix car « il sait la musique à fond » ; non seulement il chante la haute-taille et « joue parfaitement de la basse de viole », mais il connaît en plus la composition[1432]. La composition permet surtout au musicien de s'assurer un surcroît de revenus en plus de ses prestations vocales ou instrumentales. Par exemple, le haute-taille Vincent Mille reçoit des gratifications à plusieurs reprises de la part du chapitre de la

de la pupille, 1er juillet 1767.

1429. BM Marseille, cote 4223, *Journal de Provence*, tome 24, n°1, feuille du 1er janvier 1789, p. 4.

1430. Voir *supra*, chapitre 1.

1431. Voir par exemple le cas du Saintais Louis Grénon dont les œuvres sont conservées au Puy-en-Velay : DOMPNIER (Bernard), dir., *Louis Grénon. Un musicien d'Église au XVIIIe siècle*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, 202 p.

1432. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 494, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 23 mai 1725.

cathédrale marseillaise pour composer et faire exécuter des messes ainsi que des *Te Deum* entre 1745 et 1749[1433]. Ce n'est pas tout : en diffusant les œuvres qu'il compose autour de lui, le musicien contribue également à accroître sa renommée et, par effet de conséquence, sa clientèle. En 1786, l'organiste arlésien Jean-Baptiste Vallière envoie ainsi des partitions de sa main au vicaire général de la cathédrale de Nîmes dans l'espoir avoué de se mettre en réputation dans une cité où lui et ses ouvrages ne sont pas encore connus[1434]. Certains compositeurs diffusent leurs œuvres plus largement encore en les faisant graver et publier. Cette manœuvre se révèle rare pour les musiciens de notre corpus, car il s'agit d'une opération coûteuse financièrement. Ceux qui se lancent dans cette entreprise sont le plus souvent des maîtres de musique ou des organistes, c'est-à-dire les plus « savants ». L'organiste Charles Desmazures demande et obtient ainsi une avance de 400 livres sur ses appointements aux chanoines de La Major de Marseille en novembre 1701 afin de l'aider à la dépense qu'il effectue « pour donner au public un livre de pièces de musique qu'il a faite[1435] ». Paru en 1702, ce recueil de *Pièces de symphonie* contient sept suites instrumentales à quatre parties sur tous les degrés de la gamme. Desmazures profite de la venue du roi Philippe V d'Espagne et de son épouse dans la cité phocéenne cette année-là pour faire exécuter ses symphonies devant Leurs Majestés Catholiques. Il dédie alors son livre à la reine Marie-Louise de Savoie[1436]. Placer une composition sous les auspices d'un dédicataire prestigieux passe en effet pour un gage de qualité auprès du public éclairé de connaisseurs et contribue au futur succès de l'œuvre[1437]. Charles Desmazures vise une clientèle professionnelle et aristocratique pour ses pièces : elles « pourront être de grand usage aux bandes de violons, & encore plus particulierement aus Seigneurs qui ont Musique entretenüe[1438] ». En somme, un marché musical relativement restreint en ce début de siècle des Lumières, borné aux seuls initiés qui ont les moyens et l'envie d'acquérir des partitions.

À côté de la composition, un certain nombre de musiciens enseigne. Chaque disciple d'Euterpe représente effectivement « un maître de musique en puissance[1439] ». L'enseignement est l'un des aspects essentiels de la polyactivité musicienne, activité transversale qui concerne toutes

1433. *Idem*, dépôt de Marseille, 6 G 444 et 445, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 5 janvier 1745, 28 septembre 1746 et 26 mars 1749.
1434. BM Arles, ms. 379, correspondance de l'organiste Jean-Baptiste Vallière, p. 207, brouillon de lettre de septembre 1786. Nous y reviendrons plus amplement au cours du chapitre 7.
1435. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 442, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 9 novembre 1701.
1436. DESMAZURES (Charles), *Pieces de Simphonie à quatre parties pour les violons fluttes et hautbois rangées ensuites sur tous les tons, dediées à la Reine d'Espagne, executées devant Sa Majesté Catholique, composées par Charles Desmasures organiste de l'eglise de Marseille*, Marseille, gravé par Joseph Aubergier, 1702 (cité par Jean-Robert Caïn et Robert Martin, *L'orgue dans la ville...*, *op. cit.*, p. 314).
1437. HENNEBELLE (David), « Un observatoire du patronage musical au XVIII[e] siècle : les épîtres dédicatoires », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°56-2, 2009/2, p. 32.
1438. DESMAZURES (Charles), *Pieces de Simphonie...*, *op. cit.*, cité par Jean-Christophe Maillard, « Existe-t-il une musique méridionale française... », art. cité, p. 180.
1439. GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 85.

les catégories de praticiens, y compris ceux qui détiennent un poste fixe dans une église. À Orléans, certains chapitres précisent même que « les offices sont disposés de manière que les musiciens peuvent donner en ville des leçons de musique[1440] ». Le chantre Jean-Baptiste Legier donne par exemple des leçons en ville en sus de son emploi à la cathédrale de Carpentras au milieu du siècle[1441]. De même, les musiciens de Saint-Sauveur d'Aix enseignent à des jeunes filles, ce qui leur vaut un rappel à l'ordre le 5 novembre 1748 car cela « leur inspire un esprit de dissipation[1442] ». L'enseignement musical s'effectue aussi bien au sein d'une institution que pour des clients privés. À l'instar de la composition, il fait partie des attributions du maître de chapelle, qui éduque plusieurs enfants de chœur dans les églises. Comme nous l'avons vu, les troupes militaires représentent également un terrain idéal pour les instructeurs, tout comme l'hôpital général de la Charité à Marseille. Il s'agit ici de former des futurs musiciens. Les professeurs prennent aussi des aspirants en apprentissage ou donnent des cours particuliers. S'il est chef de bande, le maître y intègre fréquemment son élève, qui en étoffe favorablement les effectifs[1443].

Outre l'avantage pécuniaire, l'enseignement permet aussi à un musicien d'accroître et d'étendre son influence sur la vie musicale locale. En formant des disciples, il se crée un réseau d'obligés qui le place au cœur de la toile professionnelle musicienne d'une ville. À la tête d'une troupe composée de ses élèves et de ses frères cadets, Agricol Hill domine ainsi dans les années 1770-1780 la musique militaire avignonnaise, et constitue probablement un acteur majeur de la vie musicale de la cité pontificale en son entier[1444]. Il prend la suite de son père, Joseph Hill, un trompette des chevau-légers et professeur de violon influent à partir des années 1740. L'hégémonie musicale de la famille se traduit par la nomination de l'un de ses membres comme bayle de la confrérie des musiciens de Sainte-Cécile en 1766[1445]. La valeur d'un maître se mesure au nombre et à la qualité de ses élèves. L'échec d'un disciple ternit par contrecoup la réputation du professeur. À Rome, le refus d'admission de deux musiciens au sein de la *Congregazione dei musici di Santa Cecilia* par un examinateur en 1784 engage la crédibilité de leur maître en portant atteinte à sa personne dans l'exercice de sa fonction d'enseignant. Il donne alors lieu à une violente polémique qui fait intervenir l'éminent compositeur Giovanni Battista Martini en personne, car elle ne menace rien de moins que la réputation de l'école musicale bolonaise[1446].

1440. *Ibidem*.
1441. BM Carpentras, ms. 1441, livre des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 9 juillet 1755.
1442. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 495, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 5 novembre 1748.
1443. Voir *supra*, chapitre 4.
1444. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 12/1683, f° 329, société de musique, 14 mai 1786.
1445. Sur la dynastie des Hill, qui compte en son sein de nombreux musiciens, voir GRAS (Aurélien), « Des musiciens anglais à Avignon au XVIII[e] siècle. Les mécanismes d'une intégration sociale urbaine », in *Histoire urbaine*, 2/2017 (n°49), p. 137-158.
1446. ORIOL (Élodie), « Dynamiques de professionnalisation et jeux de protection... », art. cité, p. 53-54.

En plus de former de futurs disciples d'Euterpe, les musiciens donnent des leçons à des particuliers. Il s'agit vraisemblablement de leur type de clientèle le plus courant. Négociants ou artisans, la population urbaine un peu aisée fait appel à leurs services, comme le fils du maître cordonnier aixois Sébastien Letellier qui reçoit quelques leçons de basse de la part d'André Honoré en 1738[1447]. Les cours ne se limitent d'ailleurs pas nécessairement à la musique. Toujours à Aix, le violoniste Jacques Colomby apprend le salut et le pas de menuet au garçon marbrier François Mariat deux ans après Letellier[1448]. La clientèle la plus convoitée par les musiciens reste néanmoins la noblesse des grandes villes. Les enfants de cette dernière, surtout, constituent un enjeu professionnel élevé, car l'art d'Euterpe orne l'éventail de compétences acquis par toute bonne éducation aristocratique, particulièrement celle des filles. La demoiselle aixoise Marianne de Gallian suit par exemple les cours de musique de six professeurs différents entre 1709 et 1715[1449]. De même, en 1767, la jeune aristocrate marseillaise Claire Julie de Rémusat possède un maître de clavecin ainsi qu'un maître de musique[1450]. Vingt-sept ans plus tard, son fils Marie Paul Augustin de Foresta apprend le violon avec l'Italien Jean-Baptiste Finetti. Celui-ci possède par ailleurs une place dans l'orchestre du théâtre de la cité phocéenne[1451]. Les leçons particulières sont ainsi une manne financière importante, qui permettent souvent au musicien de joindre les deux bouts.

Cette charge d'enseignement peut toutefois empiéter sur les autres versants professionnels au détriment de ces derniers du fait de sa chronophagie. En 1772, le musicologue anglais Charles Burney déplore durant son voyage en Allemagne que le musicien se retrouve réduit à la misère sans les leçons qu'il donne, alors même qu'elles l'empêchent de s'exercer sur son instrument[1452]. Lui-même, pourtant relativement célèbre dans son pays, se voit obligé d'enseigner jusqu'à l'âge de 68 ans[1453].

En matière d'exploitation des ressources à la fois techniques et musicales, il existe des passerelles très intéressantes entre la construction et le jeu des instruments. Nous l'avons déjà étudié précédemment, certains musiciens disposent d'aptitudes mécaniques qui leur offrent la possibilité de fabriquer des instruments[1454]. Ils décident alors parfois d'user de leurs talents en qualité de constructeur et de vendre leurs instruments dans une boutique en sus de leur casquette de praticien.

1447. AM Aix-en-Provence, FF 86, délibérations du bureau de police, f° 64 v., 23 octobre 1738.
1448. *Idem*, f° 196, 21 mars 1740.
1449. AM Aix-en-Provence, CC 1403, compte de tutelle de demoiselle Marianne de Gallian, 1709-1715.
1450. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, fonds Foresta, 140 J 48, compte tutélaire de Claire Julie de Rémusat, future épouse de Foresta, exercée par sa mère jusqu'à son mariage, pièce justificative n°65, compte des dépenses pour l'entretien, la nourriture et l'éducation de la pupille, 1767-1768.
1451. *Idem*, 140 J 56, dépenses de Claire Julie de Foresta pour son fils Marie Paul Augustin, feuille volante entre les pages 42 et 43, 19 avril 1794 ; AM Marseille, 2 I 172, enregistrement des étrangers, n°1598, 26 octobre 1793.
1452. BURNEY (Charles), *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, *op. cit.*, p. 368-369.
1453. NOIRAY (Michel), « Introduction », in BURNEY (Charles), *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, *op. cit.*, p. 16.
1454. Voir *supra*, chapitre 4.

Violoniste à la cathédrale d'Arles, Joseph Avy fabrique également des violons, des basses de viole et des basses de violon dans les années 1730-1740. Son identité professionnelle oscille et alterne entre joueur de violon et luthier dans les registres paroissiaux[1455]. Dans le même ordre d'idée, certains fabricants jouent de la musique de manière professionnelle indépendamment de leur production instrumentale. Le facteur d'orgues Raymond Sourd manie par exemple le violon et le hautbois dans une association de musiciens à Avignon en 1740[1456].

Toutes ces formes de polyactivité – polyvalence instrumentale, multiplication des employeurs, composition, enseignement et passerelles entre construction et jeu instrumentaux – se combinent bien sûr parfaitement entre elles. Un musicien peut choisir d'en adopter plusieurs en fonction de ses aptitudes techniques et de son entregent professionnel. À la fin du siècle, l'organiste du couvent des Récollets puis de l'abbaye Saint-Victor de Marseille, Jacques Génoyer, tient un magasin de clavecins, d'épinettes et de piano-fortes qu'il loue et accorde. Il exerce en outre également comme fabricant d'orgues, et la qualité de sa production le fait qualifier de « meilleur facteur de la ville[1457] ». Quant à son fils, Jean-Baptiste, il est à la fois organiste, constructeur d'orgues et professeur de piano en 1822, exemple parfait de polyactivité cumulée transgénérationnelle[1458]. La pratique de la polyactivité montre une bonne capacité d'exploitation des ressources musicales dans le cadre professionnel, et par là-même une certaine débrouillardise du musicien. D'un autre côté, elle dénote aussi l'incapacité d'assurer sa subsistance avec un seul revenu lié à l'art d'Euterpe. Si le violoniste, violoncelliste et compositeur l'islois Esprit Aymond élabore une sorte d'orgue de barbarie qui fait danser des automates tout en jouant des airs pendant la période révolutionnaire, c'est avant tout parce qu'il est « pressé par le besoin ». Il fait actionner cet instrument par un « musicien de carrefour » dans les rues phocéennes afin de lui procurer « quelque profit pécuniaire[1459] ».

Lorsque la polyactivité ne suffit toujours pas pour vivre, le musicien peut adopter une autre stratégie plus radicale. S'il décide de sortir du champ musical à l'intérieur duquel il se cantonnait jusqu'à présent, il a le choix de pratiquer en parallèle un autre métier dans un secteur professionnel différent. À l'inverse, un artisan ou un journalier peut planifier de diversifier ses revenus en muant son talent musical en activité annexe. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de pluriactivité.

1455. AM Arles, GG 208, registre paroissial de la paroisse Saint-Laurent, baptême de Joseph Avy, 24 octobre 1731 ; baptême de Jacques Avy, 21 août 1735 ; mariage entre Jean Benoît et Honorade Tournelle, 7 avril 1742 ; baptême de Marthe Avy, 12 juillet 1744.
1456. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 6/198, f° 54, société des symphonistes, 26 février 1740 ; 3 E 8/1214, f° 74 verso, achat d'une terre par Raymond Sourd, 20 février 1747.
1457. CAÏN (Jean-Robert) et MARTIN (Robert), *L'orgue dans la ville...*, *op. cit.*, p. 320.
1458. *Idem*, p. 321 ; GARDETON (César), *Bibliographie musicale de la France...*, *op. cit.*, p. 583.
1459. BARJAVEL (Casimir François Henri), *Dictionnaire historique...*, *op. cit.*, tome 1, p. 125.

3. Se tourner vers d'autres secteurs professionnels : la pluriactivité

La pluriactivité consiste pour un individu à pratiquer plusieurs métiers en parallèle les uns des autres. Il s'agit d'un phénomène largement répandu au sein des sociétés modernes, bien connu des historiens ruralistes depuis les années 1980. Il domine notamment le monde agricole et campagnard, tout comme celui des populations littorales et maritimes[1460]. La pluriactivité sert aussi d'épine dorsale aux migrations temporaires ou saisonnières des montagnards, successivement cultivateurs et ouvriers, paysans et scieurs de long, maçons, ramoneurs ou cordonniers[1461]. Elle représente en somme un moyen très répandu de gagner sa vie sous l'Ancien Régime. Véritable stratégie professionnelle, sa pratique suscite diverses interprétations chez la communauté scientifique, qui en retient globalement deux opposées : la pluriactivité choisie et la pluriactivité contrainte[1462]. La première se conçoit comme une volonté de diversification de revenus conduisant à la consolidation de sa position sociale. Elle devient en outre également un moyen d'ascension sociale en permettant d'échapper à la condition de paysan ; c'est, par exemple, le marchand-fermier des campagnes beauvaisiennes, le paysan-marchand de toile breton ou encore le paysan fermier de droits seigneuriaux d'Île-de-France, figures théorisées à travers le modèle du « coq de village ». Cette pluriactivité d'évasion sociale par le haut se révèle la plupart du temps temporaire, prélude à l'abandon du métier agricole à la génération suivante[1463]. La seconde interprétation de la pluriactivité induit une contrainte économique qui force les acteurs à avoir recours à cette pratique s'ils veulent survivre. Justifiée par la précarité, la « pluriactivité de misère » est une réponse à la pauvreté structurelle de certaines régions, réponse qui se combine aux migrations temporaires ; tel individu travaille la terre chez lui, puis se fait artisan ou journalier ailleurs. Ce type de pluriactivité s'observe fréquemment dans les sociétés rurales anciennes, mais il ne s'applique pas fatalement à tous les paysans, ce qui reviendrait à établir une vision simpliste et caricaturale des campagnes de l'époque moderne[1464].

1460. ANTOINE (Annie) et COCAUD (Martine), « La pluriactivité dans les sociétés rurales. Approche historiographie », in CÉRINO (Christophe), GEISTDOERFER (Aliette), LE BOUËDEC (Gérard) et PLOUX (François), dir., *Entre terre et mer. Sociétés littorales et pluriactivités (XV^e^-XX^e^ siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 13-33 ; LE BOUËDEC (Gérard), « La pluriactivité dans les sociétés littorales (XVII^e^-XVIII^e^ siècles), in *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, tome 109, n°1, 2002, p. 61-90 ; VARY (Morgane), *Intégration sociale des populations marginales sur le littoral breton au XVIII^e^ siècle*, Lorient, thèse de doctorat sous la direction de Gérard Le Bouëdec, Université de Bretagne-Sud, 2007, 1 300 p. ; SAUZEAU (Thierry), « La pluriactivité des marins au long cours au XVIII^e^ siècle. Les gens de mer de la Seudre : du chai à l'atelier », in *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, tome 120, n°2, 2013, p. 65-78.

1461. POITRINEAU (Abel), *Remues d'hommes. Essai sur les migrations montagnardes en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1982, 325 p.

1462. GURVIL (Clément), « La pluriactivité des paysans parisiens au XVI^e^ siècle : signe de précarité ou d'aisance ? » in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 123-1, 2011, p. 155.

1463. ANTOINE (Annie) et COCAUD (Martine), « La pluriactivité dans les sociétés rurales... », art. cité, p. 19-20.

1464. *Idem*, p. 20-22.

La pluriactivité s'avère la norme en ce qui concerne les professions artistiques anciennes. La fragilité professionnelle inhérente aux métiers de l'art conduit naturellement les artistes à adopter un autre métier plus alimentaire[1465]. Nous sommes ici en plein dans la pluriactivité de survie. Pour un musicien, la pluriactivité se traduit par l'exercice d'une activité professionnelle complètement extérieure à la musique et qui n'a aucun lien avec l'art d'Euterpe. À l'instar des autres branches artistiques, ce phénomène paraît répandu parmi les protégés de sainte Cécile. Chez les musiciens ruraux étudiés par Jean-François Heintzen, par exemple, la musique ne représente qu'un revenu d'appoint en sus d'une activité principale jusqu'au XIX^e^ siècle[1466]. De même, Sylvie Granger note que les organistes de village exercent toujours une ou plusieurs autres professions dans le Maine, tandis que les tambours de ville rennais recourent presque invariablement à une activité artisanale comme la cordonnerie, la tonnellerie ou la menuiserie pour (sur)vivre[1467]. Aujourd'hui encore, la pluriactivité constitue une réalité incontournable pour une bonne partie des musiciens contemporains[1468].

En Provence et dans les États pontificaux transalpins, 752 musiciens de notre corpus se révèlent pluriactifs au XVIII^e^ siècle, à savoir 36 % du total. Il s'agit d'une proportion relativement importante : à l'inverse, seuls 320 praticiens semblent vivre uniquement de la musique, soit 15 % de l'échantillon. La pluriactivité s'avère difficile à saisir dans son ampleur. En effet, dans un peu moins d'un cas sur deux (49 %), nous ne pouvons affirmer avec certitude si un musicien vit exclusivement de son art ou s'il exerce un second métier à côté. Bien entendu, les pourcentages de disciples d'Euterpe pluriactifs changent en fonction des cités étudiées. Ils varient spectaculairement de 14 à 88 % des effectifs, respectivement à l'Isle et à Vence, avec une moyenne générale autour de 42 % par communauté. Une fois encore, l'offre musicale institutionnelle paraît influencer le taux de pratique pluriactive. La proportion de musiciens exerçant un ou plusieurs métiers en dehors de la musique est effectivement beaucoup moins élevée dans les grandes cités à l'offre institutionnelle fournie que dans les petites villes abritant un marché musical plus resserré. Elle tourne entre 16 et 44 % de la population musicienne à Marseille, Aix, Avignon, Toulon et Arles, alors qu'elle atteint ou dépasse souvent la moitié au sein des autres communautés : 50 % à Apt, 63 % à Grasse, 78 % à

1465. GRACEFFA (Agnès), « Le statut de l'artiste en France depuis la fin du Moyen Âge : pluralité et fragilité », art. cité, p. 17.
1466. HEINTZEN (Jean-François), « Du "Joueur d'instruments" au "Maître-sonneur". L'instrumentiste traditionnel dans le centre de la France, XVII^e^-XIX^e^ siècles », in GRACEFFA (Agnès), dir., *Vivre de son art...*, *op. cit.*, p. 49-50.
1467. GRANGER (Sylvie), « Être organiste au village dans le Maine au XVIII^e^ siècle », art. cité, p. 36 ; MUSSAT (Marie-Claire), *Musique et société à Rennes...*, *op. cit.*, p. 65.
1468. PERRENOUD (Marc), « Formes de la démultiplication chez les "musicos" », art. cité, p. 88-92. Voir aussi le documentaire récent intitulé « Être musicien et survivre ». Diffusé sur ARTE le 22 février 2016, son résumé est le suivant : « Sur scène le soir, le public les ovationne. Le lendemain, ils s'emploient à trier les ordures... Portraits, en Israël, en Ukraine et en Allemagne, de musiciens professionnels obligés d'exercer les métiers les plus divers pour subsister ».

Forcalquier et 88 % à Vence. De son côté, le taux de pourcentage de musiciens à plein temps suit au contraire une spectaculaire tendance inverse. Il se monte en moyenne à 21 % dans les cinq gros centres urbains suscités, et jusqu'à un quart de la population musicienne à Aix et à Arles. Il ne dépasse pas les 12 % à l'intérieur des petites villes du reste du corpus. Avec une moyenne globale de 7 %, cette proportion peine généralement à excéder les 10 %. Seul 9 % des musiciens de Carpentras se nourrit entièrement grâce à ses notes, 6 % à l'Isle, 4 % à Apt, 2 % à Grasse et... aucun à Vence. Une offre institutionnelle diversifiée augmente mécaniquement les chances de vivre à plein temps de l'art d'Euterpe en multipliant les occasions et les employeurs.

La pluriactivité représente donc une stratégie professionnelle assez répandue parmi les musiciens provençaux et pontificaux du siècle des Lumières. Vers quels autres secteurs se tournent-ils parallèlement à la musique ? Le tableau suivant liste avec précision tous les métiers exercés par nos praticiens lorsqu'ils s'adonnent à une activité étrangère à sainte Cécile :

Profession (par ordre de fréquence)	**Nombre d'occurrences recensées**
Ecclésiastique / Bénéficier ecclésiastique	421
Acteur / Actrice / Comédien / Comédienne	96
Soldat	59
Valet de ville	26
Travailleur	19
Danseur / Danseuse	16
Campanier	12
Cordonnier / Maître cordonnier	12
Marchand / Négociant	12
Taffetassier / Maître taffetassier	8
Maître d'école / Instituteur / Instituteur particulier / Éducatrice / Régent des écoles / Directrice d'école de filles	8
Maître à danser / Maître de danse	6
Tourneur / Compagnon tourneur	5
Perruquier	4
Fabricant de bas / Fabricant de bas en soie / Ouvrier en bas / Ouvrier en bas de soie	4
Menuisier	3
Professeur de philosophie / Professeur royal de mathématiques	3
Tailleur d'habits / Tailleur / Maître tailleur d'habits	3
Agent de l'académie de musique	2
Boulanger / Boulanger de la garnison	2
Chef de bureau / Commis de bureau	2
Ferblantier / Maître ferblantier	2
Passementier	2
Peintre	2
Serviteur de messe	2
Aide du curé	1
Batteur d'or	1
Berger	1
Cardeur à laine	1
Cavalier de la maréchaussée	1

Chapelier	1
Chevau-léger	1
Courtier de commerce	1
Cultivateur	1
Directeur d’atelier de fabrication de dentelles en soie	1
Domestique	1
Ébéniste	1
Écrivain	1
Exacteur de dîme	1
Faiseur de formes / Maître formier	1
Fourrier	1
Fusilier de la garde du vice-légat	1
Gérant de théâtre	1
Grenadier	1
Hôte	1
Huissier	1
Imprimeur	1
Jardinier de la ville	1
Maçon	1
Machiniste	1
Maître calfat	1
Maître cordier	1
Maître mercier	1
Maître tisseur à toile	1
Mécanicien	1
Messager de la communauté	1
Ménager	1
Ravaudeur	1
Régent de rhétorique	1
Répétiteur des ballets de la Comédie	1
Sergent	1
Serrurier	1
Sous-employé à l’hôpital militaire	1
Tabletier	1
Tailleur de pierres	1

Tanneur	1
Traiteur	1
Trésorier de la communauté	1
Voleur	1

Tableau 19: Professions exercées par les musiciens provençaux et pontificaux au XVIII^e siècle

Certains musiciens pratiquent plus d'une autre profession dans leur vie en sus de la musique, ce qui explique que l'addition des occurrences de métiers excède les 752 personnes dans les résultats du tableau. À Avignon, le violoniste Paul Fialon est ainsi noté à la fois comme cordonnier et comme musicien au baptême de sa fille en 1735. Quinze ans plus tard, il se déclare marchand fabricant en bas de soie sur le contrat de mariage de son fils[1469]. Les 752 individus pluriactifs de notre échantillon exercent 70 activités différentes au cours du XVIII^e siècle. Parmi ce panel émerge indubitablement l'activité ecclésiastique. 421 musiciens sont aussi des hommes d'Église, soit plus de la moitié des pluriactifs (54 %). Clercs tonsurés ou non, prêtres, diacres, chapelains, acolytes ou curés, beaucoup plus rarement chanoines, ces protégés de sainte Cécile servent tous dans les ordres catholiques. Plus d'un bon tiers d'entre eux (44 %) possèdent un bénéfice, dont ils tirent un substantifique revenu. Ce bénéfice prend la forme d'une prébende à la cathédrale Sainte-Anne d'Apt. Les autres musiciens ecclésiastiques remplissent parfois une fonction liturgique en plus de chanter ou de jouer d'un instrument sous les voûtes – sacristain, vicaire, hebdomadier, etc. Déjà importante en elle-même, la proportion de prêtres musiciens approche ou dépasse même les 80 % de pluriactifs dans certaines cités comme Aix (79 %), Carpentras (82 %), Arles, Vaison (85 % chacun) ou Vence (87 %). En y ajoutant les quelques métiers laïcs rattachés aux bâtiments religieux (campanier, serviteur de messe, aide du curé et exacteur de dîme), nous obtenons une domination incontestée de l'Église au sein de la pluriactivité musicienne.

Loin derrière l'institution ecclésiale vient le théâtre. L'univers de Thalie et de Melpomène fournit le deuxième contingent de professions parallèles aux musiciens. Ces derniers s'y produisent essentiellement sur les planches en qualité d'acteur ou de comédien. Nulle surprise pour ces activités ; nous avons vu qu'en dehors de l'orchestre, nombre de comédiens chantent sur scène comme solistes ou dans les chœurs. La musique fait pleinement partie de leurs attributions[1470]. Seize musiciens danseuses et danseurs virevoltent en outre pour agrémenter les planches de leurs pas au cours des intermèdes. Un gérant de théâtre, un répétiteur des ballets et un machiniste complètent le

1469. AM Avignon, GG 15, registre des baptêmes de la paroisse Saint-Agricol, p. 38, baptême de Louise Fialon, 17 octobre 1735 ; AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 10/295, f° 295, contrat de mariage entre Jean-Pierre Fialon et Anne Reine Bouscarle, 6 septembre 1750.
1470. Voir *supra*, chapitre 5.

panorama professionnel lié au sixième art. Le premier n'est autre que l'artiste musicien Briand, que nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises. Il établit et dirige un théâtre dans le local de l'ancien grenier à sel de Toulon en 1796, établissement animé par ses propres élèves[1471]. Quant au répétiteur des ballets, il s'agit de messire Durand, qui règle les danses de la Comédie de Marseille six années auparavant. Personnage très polyvalent au sein du théâtre phocéen, il y remplit également la fonction d'acteur et de chanteur tout en étant le premier dessus de violon de l'orchestre[1472]. Malgré leur importance numérique, les métiers théâtraux ne concernent logiquement que la minorité de villes disposant d'une salle des spectacles en leurs remparts, et surtout Marseille. Les musiciens cumulant un emploi à la Comédie représentent en effet les pluriactifs les plus nombreux du port phocéen (40 %) ; ils y devancent même leurs collègues ecclésiastiques (30 %). L'effet de sources contribue probablement en partie à ce résultat. L'*Almanach historique de Marseille* contribue en effet grandement à notre connaissance du personnel de la Comédie sur la décennie 1780 grâce à ses listes détaillées. De même, les nombreux registres capitulaires et comptes d'administration des églises nous permettent de documenter beaucoup plus facilement les musiciens ecclésiastiques que ceux pratiquant un autre métier, ce qui tend à expliquer la visibilité accrue des premiers et contribue partiellement à leur prépondérance. Il convient une fois de plus de toujours conserver ce biais à l'esprit en établissant nos résultats afin de rester prudents et de les nuancer.

Quoi qu'il en soit, l'armée arrive troisième après l'Église et le théâtre en tant que pourvoyeuse de postes pour les musiciens pluriactifs. Sans grand étonnement, ces derniers y sont surtout simples soldats. L'un d'entre eux exerce les fonctions de grenadier au sein de la Marine à Marseille, tandis que le trompette municipal l'islois est aussi sergent à l'aube de la période[1473]. Dans les États enclavés de l'Église, deux musiciens servent dans les troupes pontificales comme chevau-léger et cavalier de la maréchaussée – Agricol Hill à Avignon et Joseph Marsan à Carpentras[1474]. Enfin, du côté de l'intendance, un fourrier, un boulanger de la garnison et un sous-employé à l'hôpital militaire clôturent le champ des professions qui gravitent dans le giron de Mars.

Le secteur professionnel suivant se révèle plus éclaté. Il s'agit de l'artisanat. 65 musiciens sont aussi des artisans, soit 8 % des pluriactifs. Parmi eux, quatorze exercent cette activité en tant que maître, ce qui montre à la fois leur haute compétence technique et leur insertion réussie au sein du monde corporatif de leur branche. Plus de la moitié des musiciens artisans pratiquent un métier

1471. AM Toulon, D 12, délibérations du conseil municipal, p. 314, 1er juin 1796.
1472. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, année 1790, p. 232 et 301-303.
1473. AM Marseille, EE 158, rôle des soldats bohémiens qui se trouvent au service du roi sur les galères, 10 octobre 1723 ; AM Isle-sur-la-Sorgue, CC 62, comptes du trésorier de la ville, f° 36, n°52, 1711-1712.
1474. BM Avignon, ms. 3206, enrôlement des chevau-légers, f° 124, 28 février 1784 ; AM Carpentras, BB 261, f° 368, délibération municipale du 2 mars 1766.

lié à l'habillement (60 %), comme perruquier, formier ou chapelier. La profession de cordonnier se classe en tête avec douze praticiens. Un tiers des artisans sont dans le textile. Nous avons ainsi des taffetassiers, des fabricants ou des ouvriers en bas ou en bas de soie, des tailleurs d'habits, des passementiers, un cardeur à laine, un maître mercier, un maître tisseur à toile, un ravaudeur et une directrice d'atelier de fabrication de dentelles en soie. Celle-ci n'est autre que Marie Fargues, la diva de l'académie d'Aix, ce qui explique peut-être ses absences répétées au Concert en 1766[1475]. Les travailleurs du textile, et surtout les taffetassiers qui y sont en majorité, se rencontrent principalement à Avignon. Rien d'étonnant à cela : la cité pontificale constitue une capitale de la soie sous l'Ancien Régime, en concurrence directe avec Lyon[1476]. Globalement, l'artisanat représente presque le tiers des deuxièmes métiers des musiciens d'Avignon (32 %) ; seule l'Église dépasse cette proportion. Dans les autres villes, l'artisanat est souvent le troisième pôle professionnel des pluriactifs. Il s'avère minoritaire à Marseille et à Aix (respectivement 2 et 4 % des activités annexes), tandis qu'il se positionne au contraire en seconde position dans des cités comtadines comme Carpentras (10 %), l'Isle (33 %) ou Cavaillon (22 %). En dehors du domaine textile, les artisans musiciens travaillent dans des branches aussi variées que le bâtiment, l'alimentation ou encore la construction navale – à Marseille au début du siècle. Il y a des tourneurs, des menuisiers, des boulangers, des ferblantiers, un traiteur, un batteur d'or, un ébéniste, un imprimeur, un maître calfat, un maître cordier, un mécanicien, un serrurier, un tabletier, un tailleur de pierres et un tanneur.

Un autre employeur propice à la pluriactivité est la municipalité. Nous nous en souvenons, les gages que paient les édiles à leurs musiciens suffisent rarement à ces derniers pour vivre. Par conséquent, une partie d'entre eux se tournent vers d'autres offices communaux afin d'assurer leur subsistance. Le tambour cavaillonnais Antoine Courcy, par exemple, remplit parallèlement la fonction de valet consulaire en 1701[1477]. Le poste de valet de ville est le plus fréquent dans cette catégorie. Comme nous l'avons déjà vu, les trompettes municipaux cumulent souvent leur place avec celle de valet dans les petites villes provençales, que ce soit à Grasse, Apt ou Forcalquier. Ces postes concernent aussi l'entretien de l'espace public. Le trompette et jardinier de la ville Jean Plassy cultive et arrose ainsi les arbres des cours de Cavaillon dans la seconde moitié des années 1760. Moins valorisant, il en purge également les fosses[1478]. D'autres emplois sont plus prestigieux.

1475. JEANSELME (Christiane), « L'Académie de musique d'Aix-en-Provence... », art. cité, p. 85. Voir aussi *supra*, chapitre 4.
1476. DUPRÉ (Mathieu), *D'or, d'argent et de soie, dans la cité des Papes*, Avignon, mémoire de master sous la direction de Françoise Moreil, 2002. Voir aussi TEISSEYRE-SALLMANN (Line), *L'industrie de la soie en Bas-Languedoc (XVII^e^-XVIII^e^ siècles)*, Paris, École des chartes, 1995, 417 p.
1477. AM Cavaillon, CC 315, pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, mandat n°13, 3 janvier 1701.
1478. *Idem*, CC 29, comptes annuels de la ville, f° 175 et 203 v., n°53 et 17, 7 avril 1766 et 16 mai 1767.

À Vaison, le trompette Louis Constantin se voit chargé avec un collègue du soin de la messagerie pour Avignon en 1760. Chaque lundi, il voiture le courrier et les personnes en passant par deux villages ainsi que par Carpentras[1479]. Vingt-trois ans auparavant, le tambour Robert Bouchet exerce la charge de trésorier de la communauté pendant l'année consulaire 1737-1738[1480]. Enfin, l'artiste musicien Joseph Michel Pilat entame une carrière administrative en devenant commis, puis chef de bureau à la mairie d'Avignon au cours du Consulat et de l'Empire[1481]. De manière générale, les offices subalternes des communautés permettent aux musiciens municipaux les moins fortunés d'échapper à la misère grâce à cette pluriactivité.

Habitant et évoluant en ville, les disciples d'Euterpe pluriactifs de notre corpus pratiquent le plus souvent des métiers urbains. Toutefois, une minorité d'entre eux, vingt-deux individus, possède une deuxième profession rurale ou liée à la terre. Cette poignée de personnes exerce les activités de travailleur, de ménager, de cultivateur ou de berger. Ces paysans se concentrent essentiellement dans les petites villes de Haute-Provence tournées vers la ruralité : Forcalquier, Digne, Vence, Apt et Grasse. Les métiers ruraux représentent le second réservoir professionnel après l'Église à Apt, où ils atteignent 21 % des pluriactifs. Nous nous en rappelons, un certain nombre de travailleurs battent la caisse ou jouent du fifre pour le compte de la municipalité lorsqu'ils ne cultivent la terre dans cette cité. La musique leur permet d'améliorer leur quotidien et d'accroître leur prestige social[1482].

Le reste des professions recensés ne constitue pas un ensemble homogène susceptible de former un bloc cohérent. Douze musiciens évoluent dans le milieu de la boutique et du commerce et sont marchands ou négociants. Ils se répartissent entre Arles, Grasse, Toulon, Forcalquier et, bien sûr, Marseille. Liés au petit artisanat local, ils vendent des bas, du taffetas, des cartes ou des gants. Nous pouvons leur adjoindre un courtier de commerce qui officie à Avignon sous l'Empire. À un échelon supérieur, douze protégés de sainte Cécile adoptent un métier éducatif, ce qui présuppose un niveau d'instruction conséquent. Maître ou régent d'école, instituteur, éducatrice ou régent de rhétorique, il s'agit la plupart du temps de musiciens d'Église qui rentabilisent leurs talents engrangés enfants à la psallette. La chanteuse Panon, « pensionnaire du Concert », tient par exemple une école de filles où elle enseigne la lecture, l'écriture et la musique à Aix en 1772[1483]. Certains praticiens détiennent même des postes prestigieux, à l'image du chantre bénéficier aptois Antoine Astier, nommé professeur de philosophie au collège de Bastia par le roi Louis XVI en personne en 1770[1484]. Ce petit échantillon confirme la capacité d'enseignement des musiciens, qui se muent

1479. AM Vaison, BB 29, p. 569-570, délibération du conseil de la ville du 26 décembre 1760.
1480. *Idem*, p. 544-545, vérification des comptes de la communauté par le vice-légat, 20 octobre 1760.
1481. AM Avignon, 1 E 310 et 317, état civil, registres des décès, 24 pluviôse an XII (14 février 1804) et 8 mai 1811.
1482. AM Apt, CC 210, comptes du trésorier de la ville, mandat du 30 juillet 1775. Voir aussi *supra*, chapitre 2.
1483. Cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 73.
1484. AD Vaucluse, 2 G 53, conclusions capitulaires du chapitre cathédral d'Apt, 22 septembre 1770.

parfaitement en professeurs aussi bien en musique que dans d'autres domaines. Autre profession nécessitant de l'alphabétisation : écrivain, pratiqué par un violoniste avignonnais, Hyacinthe Fischer, en 1789[1485]. Nous arrivons ici dans les métiers de service, qui comptent aussi un hôte, un huissier, un domestique et deux agents de l'académie de musique aixoise – ce qui correspond plus ou moins à un concierge. Huit musiciens travaillent en outre dans un autre domaine artistique. Six d'entre eux sont des maîtres de danse, presque exclusivement au sein des grandes villes du corpus – Marseille, Aix, Avignon et Arles, avec une exception à Carpentras –, alors que les deux derniers manient le pinceau dans le port phocéen. Cette minorité numérique semble indiquer qu'il n'existe guère de vases communicants entre les arts sonores et figuratifs en Provence et dans les États pontificaux transalpins au siècle des Lumières. Les disciples d'Euterpe peuvent enfin dans de rares cas basculer dans la délinquance et l'illégalité. Le clarinettiste Louis Clément, dit Blondin, fait ainsi partie d'une véritable bande de voleurs organisés à Marseille sous le Consulat. Surpris en flagrant délit par la police en train de commettre un cambriolage à l'aide d'une fausse clé le 29 juin 1802, il est lâché par ses complices qui nient le connaître et écope de dix années de fers au bagne de Toulon[1486].

Ces résultats montrent que la pluriactivité exercée par le musicien dépend fortement de son environnement professionnel quotidien. Il s'intègre doublement à l'institution qu'il anime de sa voix ou de son instrument dans un processus somme toute assez logique. Il apparaît effectivement normal de devenir ecclésiastique en travaillant à l'église ou soldat en évoluant au sein de l'armée. En pratiquant une deuxième profession liée à l'institution où il joue déjà, le musicien renforce également sa position auprès de son employeur et multiple ses chances de recrutement, surtout auprès de l'Église ; les chanoines ont souvent tendance à privilégier les ecclésiastiques dans l'engagement de leurs chantres et de leurs maîtres de chapelle, comme à la cathédrale de Carpentras ou à la collégiale Saint-Didier d'Avignon[1487].

La pluriactivité pose également la question de la formation. Comment le musicien apprend-il ces autres métiers, notamment ceux de l'artisanat, qui demandent un réel savoir-faire ? Une partie de la réponse est à chercher du côté familial. On observe en effet dans certains cas que la seconde profession exercée par le musicien est également celle d'un ou plusieurs autres membres de sa

1485. AM Avignon, 1 F 1, dénombrement des habitants, f° 38, isle 103, n°14, 1789.
1486. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 U 2/4669, procédure du tribunal criminel des Bouches-du-Rhône à Marseille contre le musicien Louis Clément, le propriétaire Charles Varages et François Matheron, pour vol d'effets et de pièces d'or au préjudice de Xavier Amé, surnuméraire à la douane de Marseille, 22 nivôse an XI (12 janvier 1803). Sur les démêlés des musiciens avec la justice, voir ÉLART (Johann) et VICTORIEN (Sophie), « Musique et justice : variations sur un thème donné », *Criminocorpus* [en ligne], *Musique et justice. Présentation du dossier*, mis en ligne le 26 novembre 2013 [URL : https://criminocorpus.revues.org/2583].
1487. BM Carpentras, ms. 1439, livre des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 27 juin 1718 ; AD Vaucluse, 10 G 9, registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Didier d'Avignon, 16 février 1765.

famille, qu'il s'agisse du père, de l'oncle, du frère, etc. Par exemple, l'Avignonnais Jean-Louis Avias est taffetassier en plus de jouer dans une bande de musique à la fin des années 1780. Avec un père tisserand et un frère cordonnier, il s'insère parfaitement dans le monde textile de l'habillement de la cité pontificale[1488]. De même, toujours à Avignon, la famille entière du violoniste François Hor travaille dans le taffetas ; lui-même taffetassier, il est reçu maître en 1737, soixante ans après son propre père[1489]. À l'instar de la musique, le musicien apprend parfois son deuxième métier au sein de sa parentèle, et nous aurons l'occasion de revenir sur les influences de son environnement familial dans le prochain chapitre.

Certains protégés de sainte Cécile se montrent très ingénieux dans leur usage de la pluriactivité. Ils développent en effet un fort esprit d'invention et d'entrepreneuriat afin de diversifier leurs revenus. Ils tentent alors de s'associer l'aide des pouvoirs publics dans l'espoir d'obtenir un financement. Le 15 janvier 1773, le maître de musique de Notre-Dame du Puy de Grasse, Meyere, qui est aussi fabricant de bas, se présente devant les édiles de la manière suivante :

« Par devant nous messieurs Jean Theas de Gars, Maximin Isnard et Scipion Artaud négociant, maire et consuls de cette ville de Grasse, chefs de viguerie, est comparu le sieur Meyere, maître de chapelle de la cathédrale de cette ville et fabricant de bas, lequel nous a représenté que comme il n'est rien de plus utile pour les villes que les établissements des différentes fabriques et manufactures, soit pour l'intérêt du commerce, soit pour le profit que toute l'habitation en retire, soit enfin par rapport aux élèves et ouvriers que ces établissements procurent dans une ville, et que l'expérience et les lumières qu'il a acquises dans la profession de fabricant de bas l'ont mis en état de conduire une fabrique de cette nature, il a l'honneur de nous en proposer l'établissement dont nous connaissons assez les avantages que cela peut procurer à nos concitoyens.

Mais comme ses facultés ne lui permettent pas de frayer par lui-même aux frais nécessaires pour l'exploitation, il nous paraîtra sans doute convenable que la communauté en fasse les avances de six mille livres, tant pour l'achat des métiers qu'il faudra faire venir que des matières ouvrables et autres dépenses, offrant ses soins et son travail, ainsi que de dresser de son chef chaque année gratis un élève au choix de messieurs les consuls, pendant le temps qu'il aura la direction de ladite fabrique[1490] »

Les consuls accueillent très favorablement cette proposition, qu'ils soutiennent dans une lettre aux États de Provence. Ils qualifient Meyere d'« homme de probité et très au fait de cette partie [la fabrication de bas] », et jugent son projet « très avantageux ». Comme la communauté « n'est pas en état de lui accorder les secours qu'il demande », les édiles se tournent vers les États

1488. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 6/262, f° 967, société « Musique turque », 16 juillet 1788 ; AM Avignon, 1 E 319 et 321, état civil, registres des décès, n°716 et 83, 11 novembre 1813 et 5 février 1815.
1489. DUPRÉ (Mathieu), *D'or, d'argent et de soie...*, *op. cit.*, p. 307.
1490. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, C 1147, correspondance des consuls de Grasse aux États de Provence, 15 janvier 1773. Voir aussi l'annexe n°14.

pour solliciter un financement de la part de la province[1491]. Le maître de chapelle a-t-il finalement obtenu une subvention et établi sa fabrique ? Nous ne le savons pas, mais il quitte son poste à la cathédrale le 18 octobre suivant[1492]. Est-ce pour se consacrer pleinement à sa manufacture, ou au contraire pour partir tenter sa chance ailleurs s'il n'a pas été financé, étant donné qu'il n'est « pas connu dans ce pays-ci[1493] » ? Il se comporte en tout cas comme un véritable entrepreneur. Ce genre d'initiative ne recueille pas toujours l'approbation des autorités. Seize ans après Meyere, le luthier marseillais Jean Pedelupé demande un privilège exclusif à l'intendant de Provence « pour fabriquer des boucles avec une composition de son invention, qu'il prétend avoir la solidité et la souplesse de l'argent, et dans laquelle il n'entre aucune espèce de métal ». Nullement impressionné, l'intendant en informe le contrôleur général des finances Tolozan tout en estimant que cette invention « ne paraît pas être d'un grand avantage pour l'industrie nationale ». La réponse du ministre rejette toute participation financière[1494]. De même, en 1743, Antoine Guillaume Audibert, ancien enfant de chœur aixois devenu pensionné au Concert de Toulon puis maître de musique de l'académie de Lyon, décide de mettre ses compétences au service de l'administration en élaborant un curieux code musical qu'il envoie au ministère des affaires étrangères. Il le destine à l'usage des diplomates et le vante indéchiffrable sans clé. Malheureusement pour lui, le ministre force le code sans aucune difficulté et anéantit tous ses efforts[1495]. Une belle tentative, néanmoins.

En matière de recyclage des connaissances dans un autre domaine professionnel, plusieurs fabricants d'instruments usent de leur habileté manuelle en construisant des objets non-musicaux. La diversification de leur production en dehors de l'art d'Euterpe leur permet ainsi d'atteindre de nouveaux marchés et de capter une clientèle plus large, pratique bénéfique économiquement. Comme constaté précédemment, le luthier phocéen Jean Pedelupé se lance en parallèle dans la fabrication de boucles. Il est aussi, en outre, tabletier. Ses homologues aixois Jean-Michel Beraud et Louis Pascal Michel, faiseurs de galoubets, exercent également en qualité de maître formier et d'ébéniste, le premier initiant le second à l'ébénisterie en 1758[1496]. À la tête d'une fabrique de

1491. *Idem*, 15 mars 1773.
1492. AD Alpes-Maritimes, G 616, livre d'administration du chapitre cathédral de Grasse, comptes de 1773-1774, déchargement en argent, article 27.
1493. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, C 1147, correspondance des consuls de Grasse aux États de Provence, 15 janvier 1773.
1494. *Idem*, C 2625, correspondance entre le contrôleur général des finances et l'intendant de Provence, p. 163, lettre du 21 avril 1789 ; C 3401, lettre du contrôleur général des finances à l'intendant de Provence, 30 mai 1789.
1495. MARBOT (Edmond), *Les maîtres de chapelle de Saint-Sauveur au XVIII^e siècle*, Aix, Makaire, 1905, p. 14.
1496. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, archives notariales d'Aix, 301 E/395, f° 1 457 v., fin d'apprentissage de Louis Pascal Michel chez le maître faiseur d'instruments Jean Beraud, 11 septembre 1759 (cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 80).

cordes de violon à Arles, le « maître cordier » Joseph Patriarque confectionne probablement d'autres types de cordes que celles d'instruments au début du XVIII[e] siècle[1497].

Comment interpréter la pluriactivité musicienne que nous venons de décrire jusqu'à présent ? S'agit-il plutôt d'une pluriactivité contrainte ou d'une pluriactivité choisie ? Difficile de répondre à cette question avec précision, ne serait-ce que parce que les informations données par les sources se révèlent trop fragmentaires pour trancher la plupart du temps en faveur de l'une ou de l'autre. Comme dans le reste de la société d'Ancien Régime, plusieurs cas de figure cohabitent chez les disciples d'Euterpe. Pour un certain nombre de musiciens, avoir recours à un ou plusieurs métiers annexes est clairement alimentaire. Cela leur permet de mettre du beurre dans les épinards, et ils n'ont pas vraiment le choix s'ils veulent échapper à la misère. Reprenons l'exemple du l'Islois Esprit Aymond, qui, « pressé par le besoin », conçoit un orgue de barbarie manié par un instrumentiste de carrefour dans les rues de Marseille sous la Révolution. Aymond est incontestablement un musicien de grand talent : directeur du petit ensemble du comte de Rantzau à Ménerbes, compositeur et violoncelliste salué par Rodolphe Kreutzer en personne, il obtient l'honneur d'une notice *post mortem* dans le dictionnaire historique vauclusien de Casimir Barjavel en 1841, qui affirme que, de l'avis des connaisseurs, Aymond interprète et retranscrit la musique de Luigi Boccherini mieux que quiconque à son époque[1498]. Pourtant, malgré sa réputation élogieuse, Esprit Aymond se voit contraint d'exercer plusieurs autres professions pour vivre pendant une longue partie de son existence. Il devient ainsi successivement tourneur, cordonnier, tailleur de pierres et mécanicien[1499]. Un musicien doit également diversifier ses activités lorsqu'il traverse une mauvaise conjoncture économique. Nous pensons évidemment en premier lieu aux nombreux musiciens d'Église qui perdent leur emploi à la Révolution. Certains n'ont alors pas d'autre option que de se reconvertir dans une autre branche professionnelle, comme Jacques Girouin, le ci-devant organiste du couvent des Grands Augustins d'Avignon, qui devient taffetassier après la fermeture de l'établissement religieux[1500]. En dehors du choc révolutionnaire, moment-charnière un peu spécial, une période de creux musical suffit aussi à déclencher une pluriactivité. Le luthier Dominique Gardier en offre une bonne illustration à Marseille. Fabricant de cordes de violon de profession, il essuie « des grosses pertes » vers 1796, ce qui le contraint à suspendre un peu sa production et à se lancer dans l'achat et la revente de marchandises afin de compenser. Ce nouveau commerce lui vaut d'ailleurs un passage en justice en 1801. Il achète en effet deux montures de parasol à un inconnu

1497. AM Arles, GG 207 et 208, registres paroissiaux de la paroisse Saint-Laurent, baptêmes d'Anne et de Joseph Patriarque, 1[er] mars 1713 et 16 décembre 1714.
1498. BARJAVEL (Casimir François Henri), *Dictionnaire historique...*, *op. cit.*, tome 1, p. 124-125.
1499. *Ibidem*.
1500. AD Vaucluse, 1 L 236, tableau nominatif des citoyens d'Avignon au-dessus de l'âge de douze ans, isle 113, n°8, an IV.

sans savoir qu'elles proviennent d'un cambriolage dans un magasin et est arrêté pour complicité de vol et recel. Heureusement pour lui, le jury le déclare non-coupable car il n'était pas au courant qu'il s'agissait d'effets volés[1501].

Au contraire de cette pluriactivité de précarité, l'exercice de la musique en parallèle d'un autre métier représente pour plusieurs protégés de sainte Cécile un véritable moyen d'ascension sociale permettant de s'extraire du travail manuel. Plutôt minoritaire, ce cas de figure implique alors l'abandon progressif de la profession non-musicale. À Avignon, la famille Hill passe de l'artisanat textile à l'art d'Euterpe en un siècle. Venue à l'origine d'Angleterre à la fin du XVII[e] siècle, cette dynastie se sert de la musique comme stratégie d'intégration urbaine via les postes de trompette des chevau-légers. Elle se forge ainsi une identité sociale forte et prestigieuse et devient incontournable dans le paysage musical avignonnais. Le glissement de l'activité artisanale à l'activité artistique accompagne et scande les étapes de cette élévation. L'ancêtre, Guillaume Hill, travaille uniquement en qualité de marchand ouvrier en bas ; ses enfants exercent à la fois comme artisans et musiciens ; enfin, la plupart de ses petits-enfants vivent entièrement de la musique en ayant abandonné l'artisanat. L'évolution professionnelle s'avère pratiquement totale en trois générations[1502]. À l'échelle individuelle, le choriste Véran Courcy présente un profil intéressant. Ce cordonnier de Cavaillon possède « une belle et bonne voix » qui le fait repérer par les chanoines de la cathédrale de Carpentras. Ils le reçoivent haute-contre le 30 décembre 1768, et Courcy abandonne son métier en même temps que sa ville[1503]. Entré à Saint-Trophime d'Arles quatre ans plus tard, il ne se qualifie désormais plus que comme « musicien » dans les registres paroissiaux et à la capitation de la cité camarguaise[1504]. À l'instar du reste de ses collègues, Courcy voit sa place balayée par la Révolution et finit par retourner à Cavaillon pour s'y établir instituteur particulier[1505]. Comme pour les Hill, la musique accompagne l'ascension de l'ancien cordonnier en l'extrayant de la masse laborieuse des artisans. À l'inverse, sa relative déchéance le coupe de l'art d'Euterpe et l'oblige à se réinsérer dans un autre secteur d'activité, sans toutefois le faire retomber dans une activité manuelle.

1501. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 U 2/4618, procédure du tribunal criminel des Bouches-du-Rhône à Marseille contre le fabricant de cordes de violon Dominique Gardier pour vol de montures de parasols au préjudice du marchand de parasols Giraud Delmas, interrogatoire du 27 thermidor an X (15 août 1801) et jugement du 15 vendémiaire an X (7 octobre 1801).
1502. GRAS (Aurélien), « Des musiciens anglais à Avignon au XVIII[e] siècle... », art. cité, p. 157.
1503. BM Carpentras, ms. 1441, livre des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 30 décembre 1768.
1504. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 4 G 90, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 17 mars 1772 ; AM Arles, GG 138, registre paroissial de la paroisse Saint-Martin, f° 14 v., baptême de Rose Élizabeth Gounet, 20 novembre 1777 ; CC 117, capitation de 1780, f° 428 v.
1505. AD Vaucluse, 1 L 403, certificats de vie et serments des pensionnaires du district d'Avignon, 15 brumaire an VI (5 novembre 1797).

Enfin, la dernière configuration pluriactive est lorsque la musique constitue seulement un revenu d'appoint pour un individu, en sus d'une profession principale. Pratiqué en pointillé, l'art d'Euterpe sert comme nous l'avons vu à la fois de rentrée financière supplémentaire et de moyen de briller au sein de la communauté. La mise en avant d'un talent musical rehausse en effet l'identité sociale du travailleur ou de l'artisan par rapport à ses pairs[1506]. Comment repérer les musiciens pluriactifs qui se trouvent dans cette situation ? Il nous semble que nous pouvons y insérer tous ceux dont l'autre métier est explicitement désigné dans les documents avant la musique. Matthieu Raimbert, le violoniste qui perd un bout de sa lèvre suite à une rixe avec un client à Grasse se présente ainsi comme « passementier et joueur du violon » en 1729[1507]. De même, le trésorier de la municipalité de Forcalquier paie 48 livres à Barthélémy Henri, « ménager de la ville, premier tambour », pour la réjouissance effectuée à l'occasion de la naissance du Dauphin un demi-siècle après[1508]. Ces deux hommes produisent probablement des notes en complément de leur profession artisanale et agricole. Ce cas de figure se rencontre très fréquemment dans les petites villes de Haute-Provence. Toujours à Grasse, la majorité des musiciens qui participent à la messe à la cathédrale pour le service funèbre de Louis XV en dehors du maître de chapelle et des enfants de chœur sont avant tout des artisans explicitement désignés en tant que tels : il y a « Gay, tailleur, taille », « Bourges, serrurier, basse » et « Augustin, menuisier, cor de chasse[1509] ». Les travailleurs tambours ou fifres d'Apt rentrent également dans cette catégorie, tout comme le nommé Gassend, « travailleur et joueur de violon » à Digne en 1789[1510]. Ces résultats sont à mettre en corrélation avec la faible proportion de musiciens vivant complètement de l'art d'Euterpe au sein de ces communautés. Ils permettent alors de théoriser un modèle, celui du travailleur ou de l'artisan-musicien qui se sert de la musique comme d'un vecteur de valorisation aussi bien économique que sociale.

L'étude de la pluriactivité musicienne nous conduit finalement à émettre l'hypothèse suivante : celle que le degré de professionnalisation des protégés de sainte Cécile varie en fonction de l'offre musicale institutionnelle au XVIII^{e} siècle. Deux grands modèles théoriques s'opposent parmi notre corpus. Celui, en premier lieu, du musicien à plein temps qui n'a pas besoin d'un autre métier afin de subsister. Il se croise surtout dans les grandes cités de Basse-Provence ainsi qu'à

1506. Voir *supra*, chapitre 2.
1507. AD Alpes-Maritimes, 9 B 273, justice royale de Grasse, procédures criminelles, violences nocturnes dans le jardin de la dame de La Gaude, veuve du seigneur de Saint-Benoît, contre un joueur de violon qui ne pouvait donner une aubade commandée, les cordes de son violon ayant cassé, 6 juin 1729.
1508. AM Forcalquier, CC 56, comptes trésoraires de la commune, année 1781, déchargement, article 64, 9 décembre 1781.
1509. AM Grasse, AA 6, cérémonial de la ville, rôle des musiciens qui ont participé à la répétition de la messe et service du feu roi Louis XV, 19 octobre 1774.
1510. AD Alpes de Haute-Provence, C 52, capitation de Digne, 1789, p. 39.

Avignon, là où se situent des employeurs variés et une clientèle potentielle nombreuse. En face de lui évoluent le musicien-travailleur et le musicien-artisan qui n'exercent pas à temps plein, soit par manque de choix pour échapper à la précarité, soit parce que l'art d'Euterpe ne constitue qu'un valorisant revenu d'appoint. Nous rencontrons ce dernier modèle en priorité dans les petites villes de Haute-Provence et du Comtat Venaissin, et nous pensons même pouvoir l'étendre aux communautés rurales. Dans le village d'Alleins, par exemple, hameau provençal à mi-chemin entre Aix et Cavaillon, le sieur Joseph Mille est à la fois « agriculteur et joueur du tambourin » en 1798[1511]. Bien entendu, cela ne signifie pas que chacun de ces modèles reste cloisonné sur une aire géographique précise. Même si cela s'avère plus rare, un musicien peut très bien vivre entièrement de son art à Vaison, tandis qu'un de ses confrères toulonnais ou arlésien peut devoir choisir d'être cordonnier ou taffetassier en parallèle. La pluriactivité paraît de manière globale plutôt répandue parmi les disciples d'Euterpe de tous horizons.

Optimisation des revenus musicaux, polyactivité ou pluriactivité, les musiciens provençaux et pontificaux emploient de multiples stratégies professionnelles afin de contrer la fragilité de leur statut au siècle des Lumières. Toutes les manœuvres que nous venons d'évoquer concernent uniquement les pratiques professionnelles des protégés de sainte Cécile, celles qu'ils emploient dans leurs occupations de tous les jours. Un autre facteur influence indirectement ces pratiques professionnelles et fait office de stratégie-pivot qui impacte la vie quotidienne du musicien dans son ensemble : le choix de l'adresse de résidence.

II. De l'art de choisir son adresse de résidence

En France, les sociétés urbaines se caractérisent par un mélange de mixité sociale et de ségrégation sous l'Ancien Régime. Héritages médiévaux, les partages sociaux puisent leurs racines dans les rues professionnellement spécialisées qui abritent certains métiers dont les contraintes d'exercice incitent à des localisations durables – travail du cuir au bord des cours d'eau, par exemple, ou activités commerciales autour des places de marché[1512]. Les historiens relèvent généralement une double différentiation de l'habitat. Il existe d'une part une ségrégation verticale qui reflète le mélange social des villes ; au sein d'un même immeuble cohabitent souvent des familles aisées aux premiers étages et des milieux plus pauvres au-dessus ainsi que sous les combles. D'autre part s'observe une ségrégation horizontale ; les diverses strates de la société

1511. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 5, état civil d'Alleins, registre des naissances, an VII, f° 4, naissance de Mélanie Désirée Virginie Mille, 27 frimaire an VII (17 décembre 1798).
1512. GUIGNET (Philippe), *Les sociétés urbaines dans la France moderne*, Paris, Ellipses, 2006, p. 192-193.

urbaine habitent des lieux différents avec des quartiers opulents et des quartiers populaires[1513]. Ces contrastes zonaux tendent à se renforcer au siècle des Lumières du fait des rénovations urbaines. Les grands travaux édilitaires qui marquent la cité de cette période – agrandissements, modernisation du bâti, édifications de vastes cours, de promenades et de jardins, installation d'un éclairage public, etc. – renforcent l'inscription spatiale des inégalités sociales et amplifient la ségrégation résidentielle par la migration des élites vers un habitat construit à leur intention[1514]. En Provence, ce mouvement d'aménagement urbain se traduit par exemple à Marseille par l'extension de la nouvelle ville de l'autre côté du Vieux-Port ou par la construction du quartier Mazarin au sud d'Aix à la fin du XVII^{e} siècle[1515].

Du point de vue des citadins, cette répartition sociale en ségrégation induit des choix de résidence différenciés en fonction de leur statut. L'adresse d'un individu reflète en partie son positionnement au sein de la société et influence l'image qu'il renvoie aux autres. La question de la domiciliation se révèle par conséquent loin d'être anodine. Elle s'inscrit au contraire dans une véritable stratégie de présentation de soi. Voilà pourquoi il nous semble intéressant d'analyser les adresses des musiciens dans la ville. Comme l'écrit Sylvie Granger, dont nous partageons entièrement l'avis : « Le choix d'un logement répond donc à de subtils équilibres. Au-delà des impératifs budgétaires, le musicien raisonne en fonction de ce qu'il perçoit intuitivement. Il analyse à sa manière la population de chaque quartier et se sent plus ou moins en symbiose avec elle ; il choisit de s'immerger dans tel ou tel environnement social, soit qu'il s'y reconnaisse d'emblée, soit qu'il désire s'y faire reconnaître. L'habitat est partiellement une projection de l'image que tout individu se fait ou veut donner de lui-même : cela vaut plus encore pour l'artiste, dont l'activité, publique, l'oblige à s'afficher au regard des autres[1516] ». Les localisations des résidences des musiciens ont été étudiées par plusieurs historiens au Mans, dans les villes bretonnes (Rennes, Nantes, Vannes et Brest), à Paris, à Madrid et à Rome[1517]. Par ailleurs, la répartition topographique

1513. COSTE (Laurent), *Les bourgeoisies en France...*, *op. cit.*, p. 88-89.
1514. GUIGNET (Philippe), *Les sociétés urbaines dans la France moderne*, *op. cit.*, p. 195.
1515. COSTE (Laurent), *Les bourgeoisies en France...*, *op. cit.*, p. 94 ; CASTALDO (Inès), *Le quartier Mazarin...*, *op. cit.*, p. 33-76.
1516. GRANGER (Sylvie), « Musiciens dispersés dans la ville. Localisation de l'habitat musicien au Mans, XVII^{e}-XIX^{e} siècles », in *Histoire urbaine*, 1/2004 (n° 9), p. 78.
1517. *Idem*, p. 65-78 ; MUSSAT (Marie-Claire), *Musique et société à Rennes...*, *op. cit.*, p. 77-80 ; MUSSAT (Marie-Claire), « Un groupe social méconnu... », art. cité, p. 108 ; HENNEBELLE (David), « Un paysage musical de Paris en 1785... », art. cité, p. 97-100 ; HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 289-303 (uniquement les musiciens aristocratiques) ; MORALES (Nicolás), *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^{e} siècle...*, *op. cit.*, p. 283-296 (seulement les musiciens de cour) ; ORIOL (Élodie), « Les musiciens étrangers à Rome au XVIII^{e} siècle à partir des *Stati delle Anime*. Insertion urbaine et professionnelle », in *Histoire urbaine*, 1/2012 (n°33), p. 142-145 ; ORIOL (Élodie), *Vivre de la musique à Rome au XVIII^{e} siècle...*, *op. cit.*, p. 236-241. Sur les lieux d'habitation d'autres professions artistiques, voir BONFAIT (Olivier), « "Molti franzesi e fiammenghi che vanno e vengono non li si puol dar regola". Mobilité géographique, mode d'habitat et innovation artistique dans la Rome de Nicolas Tournier », in BERTRAND (Pascal-François), dir., *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne*, Toulouse, Toulouse CNRS, 2003, p. 65-75 ; GRIBENSKI (Jean), MEYER (Véronique) et VERNOIS (Solange), dir., *La*

des professions artistiques en général apparaît historiquement marquée par deux dynamiques contradictoires avec, d'un côté, un processus de territorialisation, et, de l'autre, un mouvement inverse de dissémination, les deux se développant parfois de manière concomitante[1518]. Nous nous proposons donc d'effectuer l'analyse des adresses des musiciens au sein des cités provençales et pontificales dans un esprit comparatif.

Quelles sont les stratégies de domiciliation des musiciens en Provence et dans les États enclavés de l'Église au XVIII[e] siècle ? Notre étude s'appuie sur un corpus de 276 adresses collectées pour le siècle des Lumières et un peu au-delà, que ce soit grâce aux registres de capitation, aux listes de recensement, aux actes notariés, à la presse, aux registres paroissiaux ou à l'état civil. Ces 276 domiciles se ventilent entre les villes de Marseille, d'Aix, d'Avignon et d'Arles. Le peu de résidences musiciennes dénichées dans les autres cités de notre échantillon ne nous permettent malheureusement pas de tirer des conclusions pertinentes. Nos analyses se limiteront du même coup à ces quatre seules villes. Nous sommes conscients des limites qu'entraîne cette restriction. Elle nous cantonne à une représentativité cloisonnée aux grandes centres urbains de Basse-Provence et de l'État d'Avignon, tout en laissant dans l'ombre les communautés plus modestes de la Haute-Provence et du Comtat Venaissin. Nous le déplorons, mais les données fragmentaires de la documentation ne nous ont pas laissé d'autre choix.

Nous avons choisi de reporter les domiciles de nos musiciens sur des cartes afin de saisir d'un coup d'œil leur inscription spatiale dans le paysage urbain. Ces adresses sont retranscrites en pastilles de couleurs différentes en fonction du domaine d'activité musicale du disciple d'Euterpe en question, ce qui permet de discerner d'éventuelles nuances dans la localisation selon les catégories de musiciens. Elles sont accompagnées des lieux produisant de la musique au sein de la cité – hôtel de ville, églises, etc[1519]. Débutons donc avec Marseille, pour laquelle nous avons retenu deux cartes à lire ensemble : une générale, et une en forme de zoom sur le nouveau quartier théâtral.

maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII[e]-XX[e] siècles), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, 311 p. ; CARRANGEOT (Delphine), « Les artistes et leurs résidences dans l'espace urbain. Mantoue, capitale des Gonzague (mi XV[e]-mi XVI[e] siècle) », in *Histoire urbaine*, 3/2009 (n°26), p. 21-42.

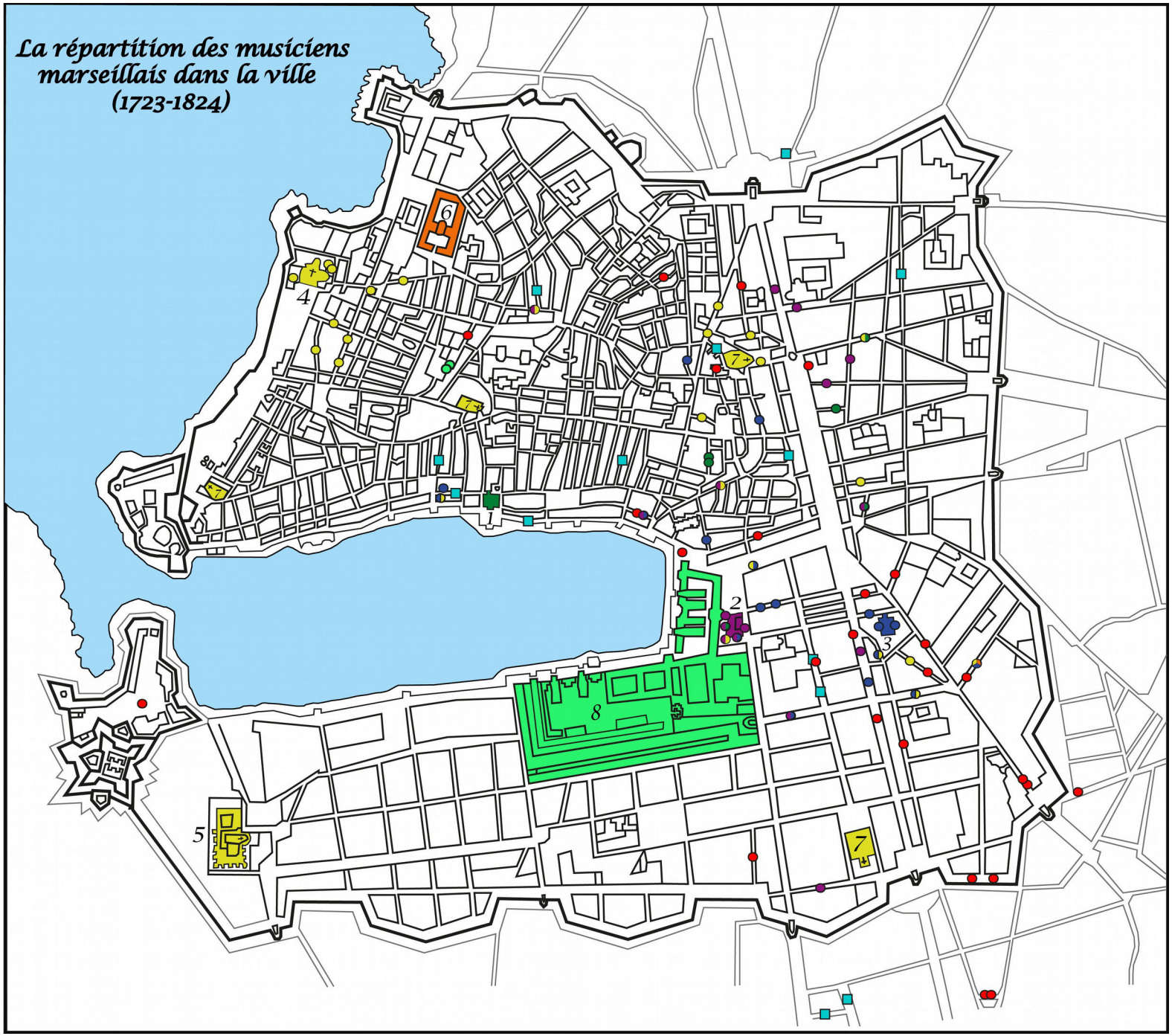
1518. TRAVERSIER (Mélanie), « Le quartier artistique, un objet pour l'histoire urbaine », in *Histoire urbaine*, 3/2009 (n°26), p. 10-12.

1519. Quelques précisions méthodologiques : deux pastilles qui se chevauchent indiquent deux musiciens qui habitent à la même adresse. Nous avons fait le choix de placer une pastille au milieu de la rue lorsque nous ne disposions pas du numéro exact. Les cas d'adresses avec seulement l'indication de la paroisse ont été écartés car trop vagues.

La répartition des musiciens marseillais dans la ville (1723-1824)

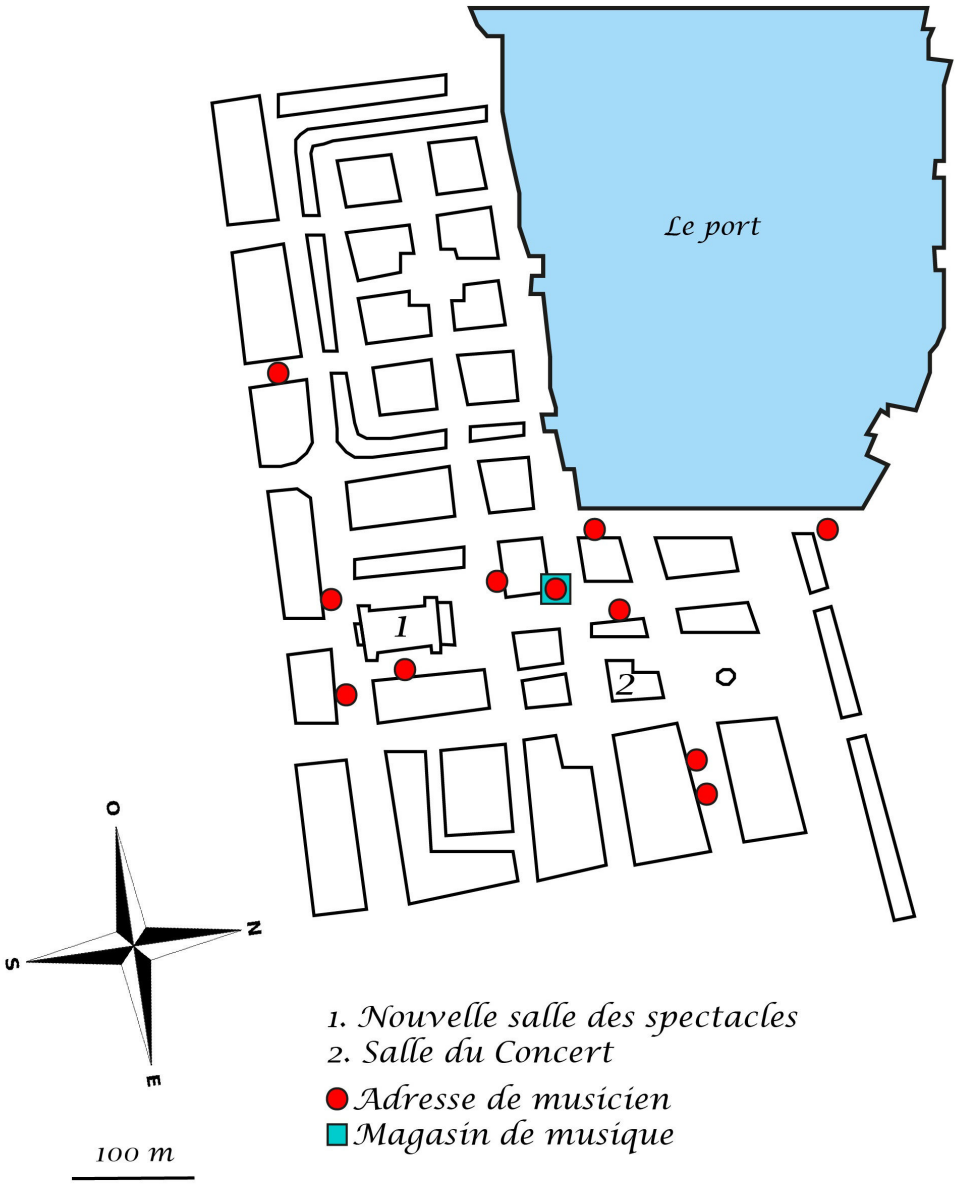
1. Hôtel de ville
2. Salle du Concert
3. Salle de la Comédie
4. Cathédrale La Major
5. Abbaye de Saint-Victor
6. Hôpital général de la Charité
7. Église paroissiale
8. Arsenal

- Atelier de fabricant d'instruments / Magasin de musique
- Adresse de musicien
- Adresse de musicien travaillant pour la municipalité
- Adresse de musicien travaillant à l'église
- Adresse de musicien travaillant au Concert
- Adresse de musicien travaillant au théâtre
- Adresse de musicien travaillant à l'hôpital général de la Charité
- Adresse de musicien travaillant dans la Marine royale



Conception et réalisation : Aurélien Gras, 2017

Le quartier du nouveau théâtre de Marseille (à partir de 1787)



1. Nouvelle salle des spectacles
2. Salle du Concert

Adresse de musicien

Magasin de musique

Conception et réalisation : Aurélien Gras, 2017

Les deux cartes phocéennes présentent des temporalités différentes. La première, basée sur un plan de Jean-Pierre Besson levé en 1773, contient l'arsenal au sud-est du Lacydon. La seconde, élaborée à partir du plan de Campren de 1790, prend en compte la démolition de l'arsenal en 1784 et se concentre sur le quartier édifié à sa place. Celui-ci s'articule notamment autour du nouveau théâtre de la rue Beauvau – inauguré, rappelons-le, en 1787.

Nous avons retrouvé 100 adresses de musiciens à Marseille. Les dates de ces lieux de résidence s'étalent sur un siècle, de 1723 à 1824. Nous ne disposons donc pas, malheureusement, d'informations sur la domiciliation des protégés de sainte Cécile avant la peste. Au contraire, la première adresse repérée se place juste après l'hécatombe de l'épidémie, au moment où le port commence à doucement se remettre de sa saignée démographique. Il s'agit de la maison de deux tambours de la Marine, les probablement frères Jean-Baptiste et Étienne Beauregard. Ils résident chez un maçon rue Notre-Dame du Mont en 1723, au sein du lacis dense des ruelles de la vieille ville[1520]. Cette partie de la cité au nord du Lacydon n'attire cependant guère les professionnels de la musique en général. Encore médiéval dans son bâti, elle concentre surtout les musiciens d'Église qui travaillent à la cathédrale. Ces derniers s'installent en effet fréquemment dans les quartiers autour de La Major par commodité, à l'image de l'organiste Pierre Benoît Peyre, qui habite rue de la Foire dans les années 1770 et 1780[1521]. La propension des musiciens au service de Dieu à se fixer près de leur lieu de travail se révèle assez fréquente au XVIII[e] siècle. Elle se retrouve dans beaucoup de villes françaises comme Le Mans, La Flèche, Vannes ou Rennes[1522]. Cette habitude n'est par ailleurs pas propre à cette catégorie de disciples d'Euterpe. En visualisant les cartes de Marseille, nous constatons que les musiciens des théâtres et ceux du Concert habitent généralement non loin des salles des spectacles et de l'hôtel de l'académie – situés respectivement rue Vacon, rue Beauvau, rue du Pavillon et place de la Tour. Certains d'entre eux logent dans l'enceinte même de ces bâtiments, à l'instar des maîtres de musique du Concert qui disposent d'un appartement de fonction à l'intérieur de l'hôtel de l'académie[1523]. En 1793, le musicien transalpin Antoine Costa, « attaché au spectacle des variétés » – c'est-à-dire au théâtre de la rue Pavillon –, réside « dans l'ancien théâtre italien », à savoir la ci-devant salle des spectacles de la rue Vacon, fermée six années auparavant[1524]. Le logement de fonction concerne aussi une partie des musiciens d'Église,

1520. AM Marseille, EE 158, rôle des soldats bohémiens qui se trouvent au service du roi sur les galères, 10 octobre 1723.
1521. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, années 1771 et 1785, p. 52 et 67.
1522. GRANGER (Sylvie), « Musiciens dispersés dans la ville... », art. cité, p. 70 ; GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 492 ; MUSSAT (Marie-Claire), « Un groupe social méconnu... », art. cité, p. 108 ; MUSSAT (Marie-Claire), *Musique et société à Rennes...*, *op. cit.*, p. 79.
1523. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, année 1770, p. 193.
1524. AM Marseille, 2 I 172, enregistrement des étrangers, n°8, 13 novembre 1793.

notamment le maître de chapelle, qui loge parfois dans la maison capitulaire auprès des enfants de chœur. Le sous-maître de musique Jean-Baptiste Thadée Tourcat réside ainsi « au chapitre » de La Major, derrière la cathédrale, entre 1775 et 1777[1525]. Enfin, les musiciens militaires habitent collectivement en garnison avec leur régiment de rattachement. En 1789, le musicien et soldat François Lamotte décède au fort Saint-Nicolas où il se trouvait stationné en compagnie du régiment de Vexin[1526]. Dans d'autres cités, les musiciens aristocratiques sont également parfois domiciliés par leurs employeurs. Certains vivent même au sein des demeures des familles nobles ou cardinalices pour lesquels ils jouent, comme à Paris ou à Rome, tandis qu'à Madrid, une poignée de musiciens de cour au service de Philippe V obtiennent un appartement par le biais de la *Junta de Aposento*[1527].

Revenons à Marseille. Si les musiciens délaissent globalement la vieille ville pauvre et laborieuse au pied du fort Saint-Jean, ils privilégient au contraire les nouveaux quartiers plus aérés de l'est et du sud-est de la cité. Ils se rassemblent particulièrement dans les parages de la collégiale Saint-Martin, quartier qui abrite de nombreux artisans et de petits commerçants, repaire des maçons, des cordonniers, de la friperie ou de la ferraille[1528]. Ils s'installent ainsi dans un paysage urbain intermédiaire, à la frontière entre la sinuosité des rues du Vieux-Port et la largesse des avenues de la nouvelle ville symbolisée par le cours Belsunce. Plusieurs choisissent d'ailleurs de résider sur ou à proximité de ce cours, principalement des musiciens du Concert.

En descendant vers le sud, nous arrivons au croisement du Cours et de la Canebière, « épicentre de toutes les activités, commerces de luxe, auberges, théâtre avec sa présence tapageuse et ses abords fréquentés[1529] ». Comme nous pouvons le voir sur la deuxième carte, les abords de la nouvelle salle des spectacles dégagées par la destruction de l'arsenal recèlent une forte concentration musicienne. Pas moins de onze protégés de sainte Cécile y déclarent leur adresse à la fin du XVIII^{e} siècle. Nous nous rappelons que la plupart des musiciens de la Comédie exercent aussi leurs talents à l'académie de musique. La proximité géographique de ces deux bâtiments, seulement séparés par quelques centaines de mètres, incite fortement les disciples d'Euterpe à s'établir dans les parages.

Au-delà de la Canebière s'étend « le Marseille des Lumières », où vit l'élite négociante et aristocratique de la cité phocéenne à l'intérieur de somptueux hôtels particuliers. Les rues Paradis,

1525. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, années 1775 et 1777, p. 56 et 68.
1526. BM Marseille, cote 4223, *Journal de Provence*, tome 24, n°42, feuille du 7 avril 1789, p. 334.
1527. HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 291-294 ; ORIOL (Élodie), *Vivre de la musique à Rome au XVIII^{e} siècle...*, *op. cit.*, p. 236 ; MORALES (Nicolás), *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^{e} siècle...*, *op. cit.*, p. 285. La *Junta de Aposento* est un organisme chargé de trouver un gîte pour tous les serviteurs du roi.
1528. VOVELLE (Michel), *Les sans-culottes marseillais. Le mouvement sectionnaire du jacobinisme au fédéralisme (1791-1793)*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2009, p. 71-72.
1529. *Idem*, p. 72.

Saint-Ferréol, de Rome et d'Aubagne en forment les axes réguliers[1530]. Ces trois dernières avenues réunissent justement un nombre non-négligeable de domiciles de musiciens, tout comme les artères autour du théâtre de la rue Vacon. Les musiciens décident ainsi de s'installer près de leur riche clientèle. Ils lui renvoient du même coup une image à la mode, moderne et propre susceptible de la séduire – ce qui augmente donc les chances qu'on fasse appel à eux. Le « maître musicien » Jean Bérenger, qui exerce en qualité de maître de musique dans la première moitié de la période et enseigne vraisemblablement aux familles aisées, habite par exemple rue de Rome au moment de sa mort en 1754[1531].

À l'inverse, les disciples d'Euterpe désertent complètement le sud-ouest de la ville, dit de Rive Neuve. Il s'agit d'une partie urbaine relativement récente autour de l'arsenal, à la densité de population faible[1532]. Le peu de clients à espérer de ce côté explique probablement le manque d'attractivité pour les musiciens, malgré la présence de l'abbaye de Saint-Victor. Quelques-uns logent dans le quartier du quai du port, « lieu des affaires et du pouvoir » où les négociants se pressent et l'hôtel de ville se dresse[1533]. D'autres, plus rares, résident hors les murs, à proximité des remparts. Cette configuration concerne surtout des étrangers ou des nouveaux arrivants, comme le fabricant de cordes d'instruments napolitain Philippe Palme, qui habite « hors la porte d'Aix » en 1793, ou encore Agricol Hill et son fils Jean Joseph Agricol, émigrés d'Avignon qui vivent ensemble « hors la porte de Rome » cinq ans plus tard suite à un exil forcé en 1791[1534]. De leur côté, les fabricants d'instruments s'implantent à peu près de la même manière que leurs collègues musiciens, à savoir dans les beaux quartiers modernes de l'est et du sud-est. Ils marquent toutefois une préférence plus prononcée pour les abords du quai du port autour de l'hôtel de ville, là où règne une activité commerciale effervescente qui favorise les ventes. Ils s'installent également près des lieux artistiques, notamment dans la rue Saint-Ferréol et aux alentours du théâtre et du Concert, proches à la fois de leur clientèle privée et de leur clientèle professionnelle par un phénomène de concentration par aimantation.

Les stratégies de domiciliation que nous venons d'évoquer semblent valables pour tout le siècle, et nous ne notons pas de réelle variation ou d'évolution au cours de la période. Bien entendu, cela ne signifie pas que les musiciens demeurent à une adresse identique toute leur vie durant.

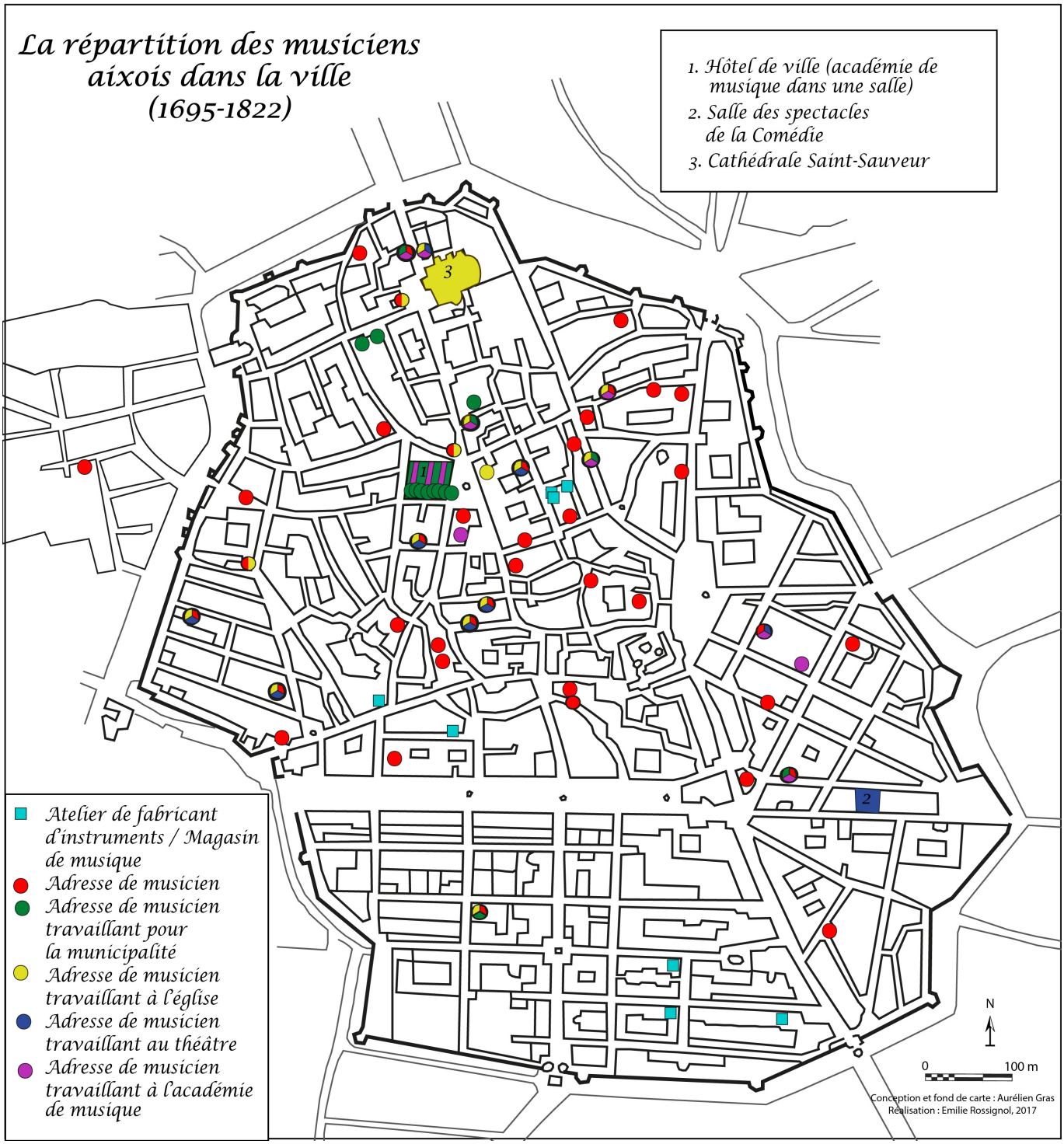
1530. *Idem*, p. 43 et 73.
1531. AM Marseille, GG 252, registre paroissial de la paroisse Saint-Martin, année 1754, f° 3 v., sépulture de Jean Bérenger, 11 janvier 1754 ; CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), *Un aspect de la vie musicale à Marseille...*, *op. cit.*, p. 72-73.
1532. VOVELLE (Michel), *Les sans-culottes marseillais...*, *op. cit.*, p. 43.
1533. *Idem*, p. 72.
1534. AM Marseille, 2 I 172, enregistrement des étrangers, n°2659, 5 novembre 1793 ; 1 E 116, état civil de la municipalité du midi, mariage entre Jean Joseph Agricol Hill et Marie Anne Antoinette Jourdan, 19 pluviôse an VI (7 février 1798). Voir aussi GRAS (Aurélien), « Des musiciens anglais à Avignon au XVIII^{e} siècle... », art. cité, p. 147.

Voyons donc à présent les mouvements internes à la ville en examinant les déménagements des disciples d'Euterpe.

Le maigre corpus de déménagements dont nous disposons pour Marseille concerne seulement douze musiciens et couvre uniquement la deuxième moitié du XVIII[e] siècle. Il confirme néanmoins les grandes tendances observées précédemment. Lorsqu'ils changent d'adresse, les protégés de sainte Cécile phocéens tendent à demeurer ou à se rapprocher des zones urbaines neuves et aérées qui abritent une population aisée, tout en privilégiant une proximité avec leur lieu de travail et leur clientèle. Jacques Genoyer passe ainsi de la rue Sainte-Barbe, dans un quartier artisanal proche de l'église Saint-Martin, à celle de la Longue des Capucins, de l'autre côté du Cours, au début des années 1790[1535]. De même, le violoniste de la Comédie Ange Chiompi quitte la rue du Grand Puits, également près de Saint-Martin, pour s'installer rue du Pavillon, à deux pas du nouveau théâtre des Variétés et de celui de la rue Beauvau après l'inauguration de ce dernier. Il se rapproche de son institution de rattachement, peut-être suite à la mort de sa femme en 1785[1536]. Il existe bien sûr des exceptions. Après la fermeture du Concert où il logeait en qualité de maître de musique en 1793, Jean-Pierre Legrand décède rue Fortia au début du XIX[e] siècle, un peu à l'écart du « Marseille des Lumières » – il en reste cependant tout proche[1537].

Proximité du lieu de travail, rapprochement de la clientèle aristocratique, concentration autour des bâtiments artistiques – théâtre, académie de musique – et installation au sein des quartiers artisanaux à mi-chemin entre un bâti médiéval et une construction moderne, les stratégies de domiciliation adoptées par les musiciens marseillais se révèlent variées en fonction de leur profil personnel et professionnel. Ce modèle d'implantation résidentielle s'étend-il à d'autres villes de la Provence au siècle des Lumières ? Pour le savoir, nous allons nous transporter jusqu'à Aix. L'échantillon des résidences musiciennes de la capitale parlementaire s'élève à 67 adresses échelonnées entre 1695 et 1822[1538].

1535. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, année 1787, p. 68 ; CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), « L'Académie de musique ou le Concert de Marseille... », art. cité, p. 69.
1536. AM Marseille, GG 283, registre paroissial de la paroisse Saint-Martin, f° 61 v., sépulture de Nicole Berardi, 11 juillet 1785 ; 2 I 172, enregistrement des étrangers, n°1190, 23 octobre 1793.
1537. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), « L'Académie de musique ou le Concert de Marseille... », art. cité, p. 63 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 201 E 2804, état civil de Marseille, premier arrondissement, registre n°3, n°31, acte de décès de Jean-Pierre Legrand, 31 juillet 1809.
1538. Là encore, nous avons fait le choix de placer une pastille au milieu d'une île urbaine lorsque nous ne disposions pas d'informations plus précises sur la localisation du domicile. Nous regrettons l'inévitable approximation qui en résulte.


La répartition des musiciens aixois dans la ville (1695-1822)
1. Hôtel de ville (académie de musique dans une salle)
2. Salle des spectacles de la Comédie
3. Cathédrale Saint-Sauveur
1
2
3
Atelier de fabricant d'instruments / Magasin de musique
Adresse de musicien
Adresse de musicien travaillant pour la municipalité
Adresse de musicien travaillant à l'église
Adresse de musicien travaillant au théâtre
Adresse de musicien travaillant à l'académie de musique
N
0
100 m
Conception et fond de carte : Aurélien Gras
Réalisation : Emilie Rossignol, 2017

Aix correspond pleinement au modèle de la « cité du sang bleu » décrit par Emmanuel Le Roy Ladurie, à savoir une ville dominée par les membres de la noblesse[1539]. Cette hégémonie du second ordre se répercute visuellement sur l'espace urbain. Comme à Marseille, de grands travaux publics agrandissent la capitale provençale vers le sud à la fin du Grand Siècle, avec l'édification de larges artères et de brillantes façades d'hôtels particuliers sur un plan hippodamien. Ces nouvelles bâtisses sont clairement à destination des élites aristocratiques et parlementaires. Le Cours représente une véritable ligne de démarcation et symbolise la frontière entre les vieilles habitations entassées du nord et les quartiers nobiliaires de Mazarin et de Saint-Jean aux belles maisons alignées au sud et au sud-est[1540]. Cité d'Ancien Régime, Aix se caractérise cependant autant par une certaine mixité sociale que par des quartiers spécialisés. À l'aube du siècle des Lumières, les groupes sociaux se mêlent et cohabitent toujours au sein des mêmes rues malgré l'originalité des divers quartiers[1541].

Qu'en est-il des musiciens ? Tout comme leurs confrères phocéens qui possèdent, comme nous l'avons vu, des quartiers de prédilection à Marseille, les disciples d'Euterpe aixois habitent globalement aux mêmes lieux dans la capitale provençale au XVIII^{e} siècle. Des similarités s'observent ainsi dans les stratégies de domiciliation des musiciens des deux cités. Pour commencer, la majorité des musiciens d'Aix se concentre fortement au cœur de la ville ainsi que dans les quartiers ouest, ceux des Augustins et des Cordeliers au-dessus du Cours. Il s'agit de zones densément peuplées qui abritent le plus grand nombre d'artisans et de marchands de la cité, points de rassemblements du commerce et de l'artisanat aixois[1542]. Toujours considérés comme des artisans au siècle des Lumières, les musiciens s'immergent logiquement dans une atmosphère de ce type. Une petite poignée de protégés de sainte Cécile choisit de quitter la vieille ville et traverse le Cours pour s'établir dans le prestigieux quartier Mazarin au sud ou au sein du quartier Saint-Jean à l'est, non loin du théâtre. Le joueur de violon Joseph Beaudin réside par exemple en chambre garni avec sa famille rue du Roi de 1695 à 1704, à côté de la chapelle des Dames[1543]. Les musiciens aixois paraissent ainsi à première vue moins enclins que leurs homologues marseillais à s'installer près de leur clientèle aristocratique. Cette affirmation est toutefois à nuancer du fait de la mixité sociale qui caractérise les rues de la capitale provençale. Même le populeux quartier du Bourg autour de la

1539. LE ROY LADURIE (Emmanuel), « Les cités du sang bleu », in DUBY (Georges), dir., *Histoire de la France urbaine*, tome 3, *La ville classique de la Renaissance aux Révolutions*, sous la direction d'Emmanuel Le Roy Ladurie, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 391-407. Voir aussi CUBELLS (Monique), *La Provence des Lumières. Les parlementaires d'Aix au XVIII^{e} siècle*, *op. cit*.
1540. CASTALDO (Inès), *Le quartier Mazarin...*, *op. cit*.
1541. CARRIÈRE (Jacqueline), *La population d'Aix-en-Provence à la fin du XVII^{e} siècle...*, *op. cit.*, p. 96.
1542. *Ibidem* ; COSTE (Jean-Paul), *La ville d'Aix en 1695. Structure urbaine et société*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, deux volumes, 1970, p. 1 021-1 023.
1543. AM Aix-en-Provence, CC 16, état des maisons et des familles pour la capitation, quartier Saint-Jean, isle 44, maison 4, 1704 ; JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 33.

cathédrale Saint-Sauveur, relativement riche en adresses de musiciens, recèle des hôtels particuliers[1544]. D'ailleurs, si la noblesse de robe parlementaire en pleine ascension sociale privilégie le sud et le sud-est d'Aix, celle traditionnelle d'épée tend à bouder le quartier Mazarin et à demeurer dans les ruelles de la vieille ville[1545]. Il résulte de cette mixité sociale que certains musiciens habitent malgré tout à proximité de l'aristocratie même sans loger aux quartiers Mazarin ou Saint-Jean. L'organiste et professeur de musique François Antoine Lapierre vit ainsi rue Beauvezet en 1793, l'un des endroits où les familles de distinction maintiennent leur résidence dans le quartier des Cordeliers, tandis que le musicien Lafarge a comme voisin le puissant président d'Albert au quartier du Bourg un demi-siècle plus tôt[1546].

Comme à Marseille, les disciples d'Euterpe aixois s'implantent presque invariablement intra-muros. Nous ne relevons qu'une seule exception, celle du musicien Pontlaville qui habite à l'extérieur des remparts dans le quartier du Faubourg en 1790[1547]. La centralité géographique au sein de la ville des domiciles des musiciens confirme en outre leur profil professionnel tourné essentiellement en direction de la société urbaine. Les stratégies de localisation résidentielle font aussi généralement la part belle au facteur de proximité du lieu de travail. L'illustration extrême en est bien entendu les quatre trompettes municipaux qui logent directement à l'hôtel de ville[1548]. Cet appartement de fonction constitue l'un des privilèges de leur poste – rappelons qu'ils effectuent en contrepartie de multiples menues tâches de valets comme garder le bâtiment propre et en faire tirer le fumier. Les autres musiciens qui exercent leur talent au service des édiles s'établissent non loin de l'hôtel de ville, le plus souvent dans le quartier du Bourg un peu plus au nord. De la même façon, les musiciens de Saint-Sauveur vivent le plus fréquemment à une distance relativement peu éloignée de la cathédrale, alors que ceux qui travaillent à l'académie de musique – installée, nous nous en souvenons, à l'intérieur de l'hôtel de ville – se trouvent aussi souvent – mais pas toujours – proches du Concert. À l'inverse, et c'est une différence notable avec Marseille, la Comédie n'attire pratiquement aucun disciple d'Euterpe dans ses parages. Ceux qui jouent en sa fosse préfèrent habiter au sein des quartiers artisanaux de l'ouest. De manière générale, les musiciens ne semblent guère intéressés par les quartiers à la mode, contrairement à leurs confrères phocéens. Les rares individus qui posent leurs valises dans le quartier Mazarin sont en définitive plutôt les fabricants

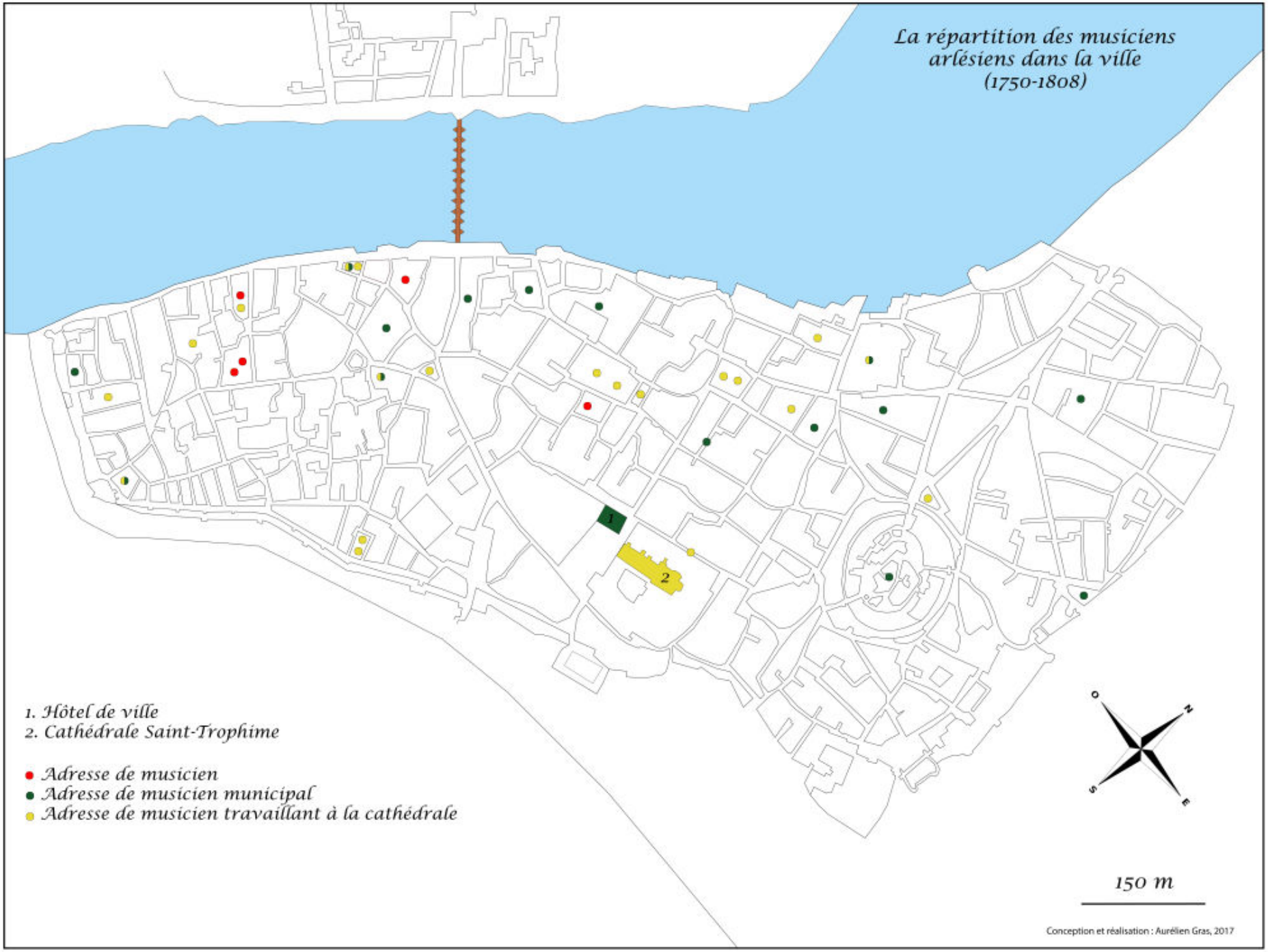
1544. CARRIÈRE (Jacqueline), *La population d'Aix-en-Provence à la fin du XVII^e siècle...*, *op. cit.*, p. 96.
1545. CASTALDO (Inès), « Une opération politique d'urbanisme à Aix-en-Provence. Mutations de l'habitat et de l'habitant au quartier Mazarin (XVII^e-XVIII^e siècles) », in *Rives méditerranéennes*, n°42, 2012, p. 109-110.
1546. JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 492 ; COSTE (Jean-Paul), *La ville d'Aix en 1695...*, *op. cit.*, p. 1 023 ; AM Aix-en-Provence, CC 65, état et rôle de la capitation, p. 717, 1741.
1547. AM Aix-en-Provence, LL 296, recensement des citoyens actifs avec désignation des éligibles, quartier du Faubourg, isle 26, n°6, 1790 (cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 492).
1548. *Idem*, CC 16, état des maisons et des familles pour la capitation, quartier des Cordeliers, isle 1, maison 1, 1704.

d'instruments, probablement pour capter la riche clientèle locale qui pratique sûrement la musique afin de tromper son ennui[1549]. Le raccommodeur de violons Saurin habite ainsi au sud de la cité en 1753[1550]. Les autres faiseurs d'instruments suivent la tendance musicienne à demeurer au nord du Cours, dans la vieille ville.

Le modèle d'implantation résidentielle des musiciens d'Aix se révèle finalement relativement similaire à celui des protégés de sainte Cécile marseillais. La concentration dans les quartiers artisanaux ainsi que la proximité avec le lieu de travail et la clientèle y dominent indubitablement. Nous relevons en revanche dans la capitale provençale une tendance à éviter les nouveaux quartiers chics – peut-être pour des raisons financières liées au coût des loyers ? – et une inclinaison à la centralité plus marquée qu'à Marseille. Les musiciens aixois ont en effet globalement tendance à installer leurs pénates au cœur de la cité, probablement afin de desservir plus facilement les moindres recoins de la ville en cas de multiplication des employeurs.

Achevons notre comparaison des grandes communautés de Basse-Provence par la troisième et dernière cité où nous disposons suffisamment d'adresses de musiciens afin de pouvoir effectuer une analyse de leurs stratégies de domiciliation, à savoir Arles.

1549. L'ennui ressenti par une partie de la bonne société aixoise oisive est assez célèbre aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. Il se trouve documenté par des témoignages comme ceux du comte de Villeneuve ou de la marquise de Simiane, qui affirme en 1733 qu'« il y a beaucoup d'ennui et de solitude dans cette ville ; il faut se suffire à soi-même, et il faut être bien fort pour cela » (cité par Jean-Paul Coste, *La ville d'Aix en 1695...*, *op. cit.*, p. 1 094-1 095).
1550. AM Aix-en-Provence, CC 67, rôle de la capitation, deuxième quartier Saint-Jean, 1753 (cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 78).


La répartition des musiciens arlésiens dans la ville (1750-1808)
1
2
1. Hôtel de ville
2. Cathédrale Saint-Trophime
Adresse de musicien
Adresse de musicien municipal
Adresse de musicien travaillant à la cathédrale
O
N
S
E
150 m
Conception et réalisation : Aurélien Gras, 2017

À la différence d'Aix et de Marseille, les consuls d'Arles ne procèdent pas à la construction de nouveaux quartiers au XVIII[e] siècle. Ils se soucient néanmoins des problèmes de circulation et font agrandir les deux principales places de la cité, la place Royale devant l'hôtel de ville ainsi que la place aux Herbes, tout en pratiquant une politique d'alignement des habitations. Après la tragédie de la peste, les édiles font aussi bâtir une grande boucherie et une grande poissonnerie en 1724 et 1727[1551]. Particulièrement importante, la noblesse arlésienne édifie de splendides hôtels particuliers dans les paroisses du centre-ville, où elle réside, à partir des années 1730[1552]. De son côté, la population agricole – ménagers, jardiniers, bergers, travailleurs, etc. – investit les abords de la ville du côté terrestre. Elle vit principalement dans la paroisse Notre-Dame de la Major, à l'est d'Arles[1553]. À l'inverse, les marins forment un groupe social soudé et cohérent qui se concentre sans surprise au sud-ouest, près du Rhône, surtout au sein des paroisses Saint-Laurent et Sainte-Croix[1554].

36 adresses de musiciens ont été repérées au milieu de ce paysage urbain. Elles se répartissent sur un peu plus d'un demi-siècle, de 1750 à 1809. À première vue, les protégés de sainte Cécile arlésiens s'installent essentiellement dans les quartiers périphériques non loin du fleuve, à l'ouest et au sud-ouest de la cité. Pas moins de dix-huit d'entre eux y résident, soit la moitié de l'échantillon résidentiel. *A contrario*, les musiciens semblent délaisser le prestigieux centre-ville au sud ainsi que la zone populaire et très densément peuplée qui abrite principalement les métiers agricoles à l'est. Ils se révèlent de même complètement absents de la rive droite du Rhône, et aucun n'habite dans le faubourg de Trinquetaille. Les musiciens se placent ainsi une fois de plus dans un espace urbain intermédiaire, ni pauvre, ni aisé, dominé par l'artisanat, parmi lequel ils paraissent se sentir parfaitement à l'aise. La proximité avec le lieu de travail est aussi à nouveau respectée, puisque les domiciles des musiciens d'Église et ceux qui servent la municipalité forment une couronne autour de la cathédrale Saint-Trophime et de l'hôtel de ville, à l'amplitude certes un peu grande, qui va jusqu'à l'amphithéâtre romain. Cet éloignement apparent est contrebalancé par le fait qu'Arles ne présente pas une surface très étendue comparativement à Marseille et à Aix. Il ne faut ainsi guère beaucoup de temps aux musiciens au service de Dieu, par exemple, pour se rendre quotidiennement à la cathédrale, puisque les maisons de la couronne se situent à 300 mètres maximum de Saint-Trophime.

1551. CAYLUX (Odile), « Le cadre urbain et architectural de la société arlésienne aux XVII[e] et XVIII[e] siècles », in ROUQUETTE (Jean-Maurice), dir., *Arles...*, *op. cit.*, p. 675-676.
1552. PAYN-ÉCHALIER (Patricia), « La noblesse et la bourgeoisie ou l'élite arlésienne au XVIII[e] siècle », in ROCHE (Daniel), dir., *La République des lettres dans le midi rhodanien...*, *op. cit.*, p. 244.
1553. CAYLUX (Odile), *Arles et la peste de 1720-1721*, *op. cit.*, p. 25. Voir aussi PICHARD (Georges), « Le monde paysan arlésien », in ROUQUETTE (Jean-Maurice), dir., *Arles...*, *op. cit.*, p. 617-625.
1554. PAYN-ÉCHALIER (Patricia), *Les marins d'Arles à l'époque moderne*, *op. cit.*, p. 196-200.

Ces résultats, déjà éclairant en eux-mêmes, s'affinent lorsque nous nous plaçons à l'échelle paroissiale. Si nous ne connaissons pas toujours l'adresse exacte d'un musicien, nous disposons parfois de sa paroisse d'habitation. Nous connaissons ainsi la domiciliation paroissiale de 41 disciples d'Euterpe de la cité camarguaise, ce qui représente cinq localisations supplémentaires par rapport aux adresses précises. Le graphique suivant détaille leur distribution :

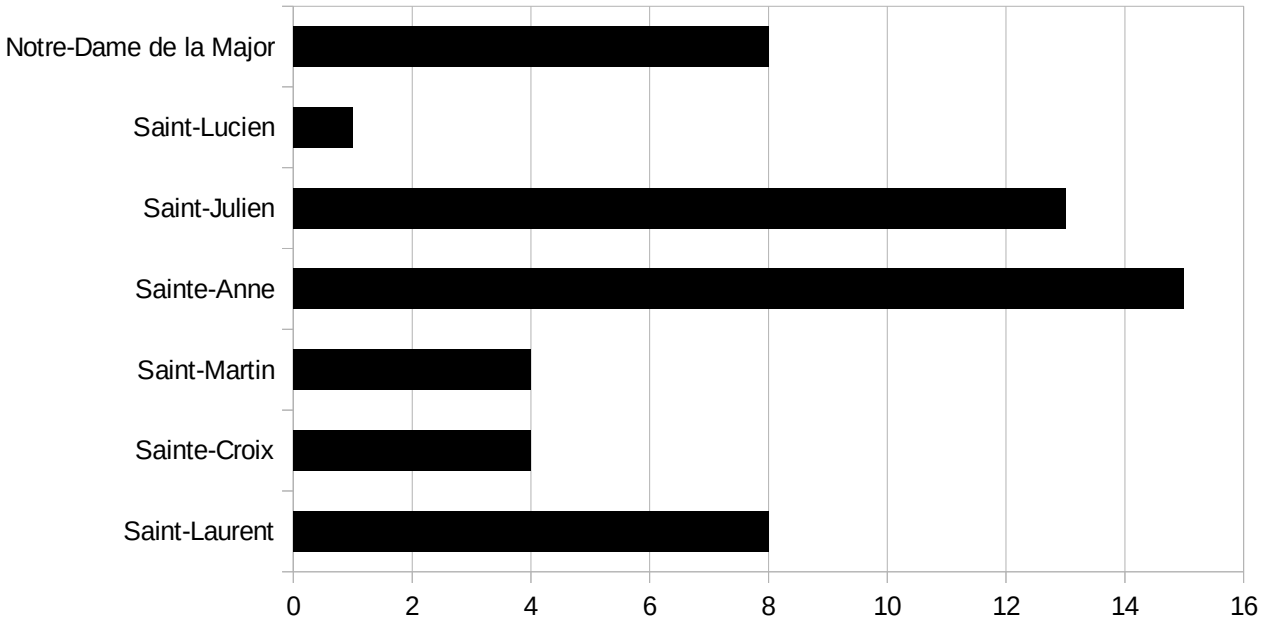


Illustration 12: La localisation paroissiale des musiciens arlésiens au XVIII^e^ siècle

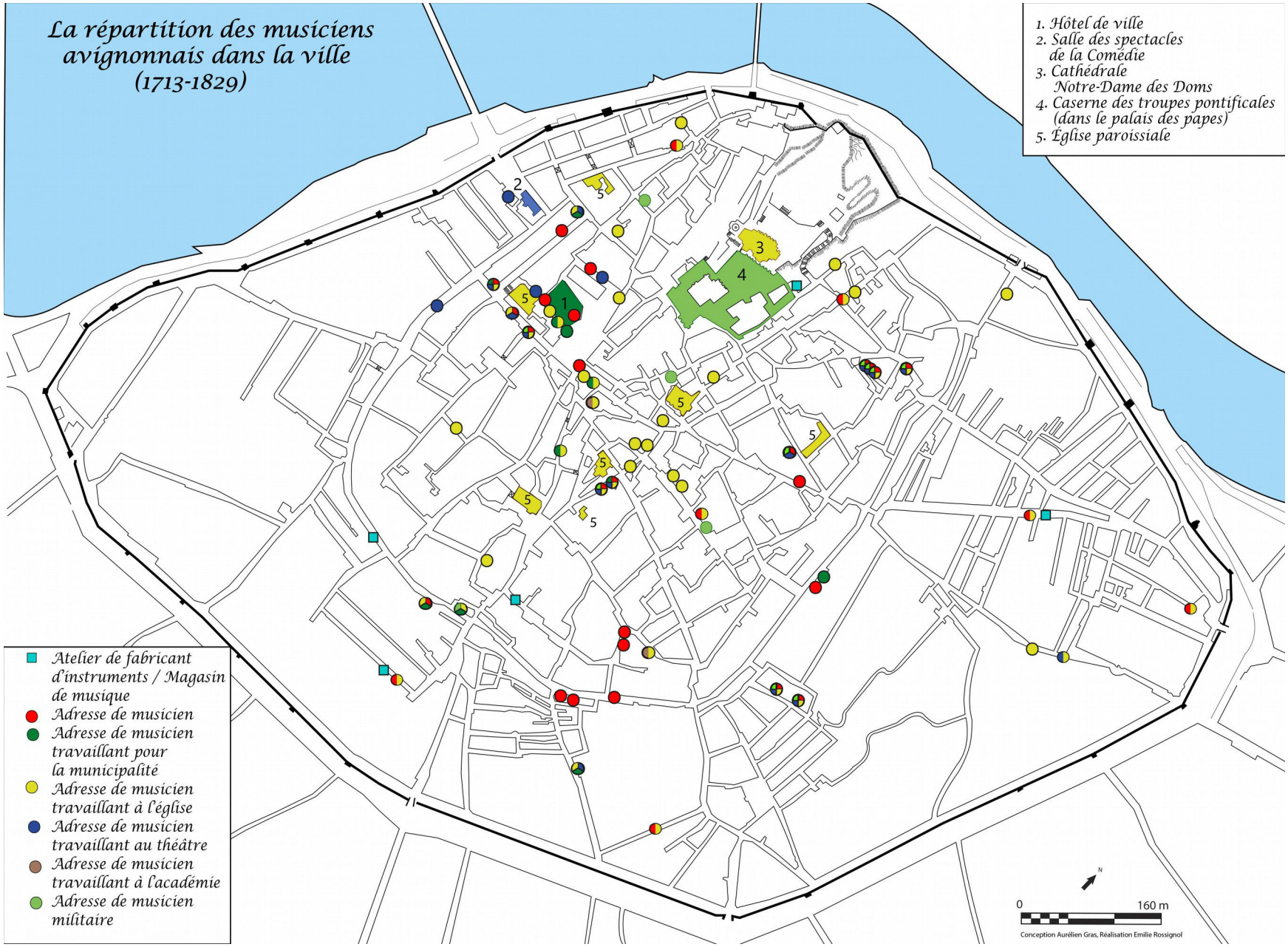
Ce graphique confirme l'implantation des musiciens au sein des paroisses limitrophes au fleuve à l'ouest d'Arles, à savoir celles de Saint-Laurent et de Sainte-Croix. Il révèle en outre une installation un peu plus prononcée dans la paroisse Notre-Dame de la Major que ne le laissaient entendre les adresses seules, ce qui n'a, au final, rien d'étonnant étant donné qu'il s'agit de la zone la plus peuplée de la cité. À l'inverse, la plus petite paroisse de la ville, Saint-Lucien, n'accueille qu'un seul musicien connu, le haute-contre Véran Courcy en 1789[1555]. Surtout, cette répartition laisse apparaître une tendance qui nous échappait avec la carte précédente : une stratégie de domiciliation largement axée sur les paroisses du centre-ville, Sainte-Anne en premier lieu, mais aussi Saint-Julien et, dans une moindre mesure, Saint-Martin. Or, il s'agit précisément des paroisses qui abritent la noblesse et ses beaux hôtels particuliers[1556]. Finalement, à l'instar de leurs homologues marseillais, une bonne partie des musiciens arlésiens choisit de résider non loin de l'aristocratie, clientèle potentielle autour de laquelle gravite toute la vie de la cité camarguaise.

1555. AM Arles, EE 22, recensement nominatif par paroisses des personnes mâles et valides depuis 18 ans jusqu'à 50 ans, paroisse Saint-Lucien, isle n°81, 1789.
1556. PAYN-ÉCHALIER (Patricia), « La noblesse et la bourgeoisie... », art. cité, p. 244.

Les rares circulations interparoissiales retrouvées corroborent ce rapprochement progressif du centre-ville au cours du siècle. Quatre musiciens quittent ainsi la populeuse paroisse Notre-Dame de la Major pour s'installer dans une zone plus centrale comme Saint-Julien ou Sainte-Anne. Cette dernière paroisse est la plus prestigieuse en termes de voisinage. Elle contient à la fois la cathédrale et l'hôtel de ville. Sur les neuf déménagements de musiciens arlésiens recensés au siècle des Lumières, cinq aboutissent à une installation dans la paroisse Sainte-Anne. Il semble véritablement s'agir de la paroisse la plus recherchée par les protégés de sainte Cécile en quête de reconnaissance sociale. Le trompette municipal Philippe Chambourdon passe ainsi de la paroisse Notre-Dame de la Major à la paroisse Sainte-Anne au milieu des années 1780[1557]. Non seulement il se rapproche des beaux quartiers, mais il réduit aussi la distance qui le sépare de son lieu de travail – l'hôtel de ville.

Arles, Aix, Marseille. Les musiciens de ces trois cités provençales adoptent en définitive des stratégies de domiciliation plutôt proches. Souvent contaminés par l'influence de leur puissant voisin français, les États pontificaux rhodaniens suivent-ils la même logique dans les adresses de musiciens de ses grandes villes ? Rendons-nous pour nous en assurer à Avignon et observons la façon dont les protégés de sainte Cécile peuplent ses rues au XVIII^{e} siècle.

1557. AM Arles, registre paroissial de la paroisse Notre-Dame la Major, année 1782, baptême de Jérôme Chambourdon, 24 mars 1782 ; EE 22, recensement nominatif par paroisses des personnes mâles et valides depuis 18 ans jusqu'à 50 ans, paroisse Sainte-Anne, isle n°96, maison 13, 1789.


La répartition des musiciens avignonnais dans la ville (1713-1829)
1. Hôtel de ville
2. Salle des spectacles de la Comédie
3. Cathédrale Notre-Dame des Doms
4. Caserne des troupes pontificales (dans le palais des papes)
5. Église paroissiale
Atelier de fabricant d'instruments / Magasin de musique
Adresse de musicien
Adresse de musicien travaillant pour la municipalité
Adresse de musicien travaillant à l'église
Adresse de musicien travaillant au théâtre
Adresse de musicien travaillant à l'académie
Adresse de musicien militaire
N
0
160 m
Conception Aurélien Gras, Réalisation Emilie Rossignol

En ce qui concerne la cité pontificale, 73 adresses différentes de musiciens ont été relevées entre 1713 et 1829. Comme à Aix, la première caractéristique qui frappe en regardant la carte est une centralité résidentielle musicienne très prononcée. Les disciples d'Euterpe avignonnais s'installent globalement au cœur de la ville et délaissent ses franges. Cette centralité urbaine du logement répond au besoin de mobilité permanente des musiciens. Avignon n'étant pas une cité très étendue en taille – vingt minutes suffisent pour se rendre dans les rues les plus reculées à pied –, habiter en son centre permet aux musiciens de s'y déplacer rapidement en fonction de leur emploi du temps, qu'il s'agisse d'aller donner une leçon à un particulier, de se rendre à une noce ou d'assister à un office ou une procession. Une situation analogue s'observe au Mans à la même époque[1558]. Cette centralité résidentielle se double sans vraie surprise d'une prédilection marquée pour un habitat situé à peu de distance du lieu de travail principal du musicien. Les musiciens au service de Dieu logent une fois encore fréquemment près de l'église qu'ils desservent, à l'image du chantre André Ignace Fauverges qui vit à deux pas de la collégiale Saint-Pierre, rue de l'Épicerie[1559]. Les quelques symphonistes des troupes pontificales demeurent non loin de leur caserne au palais des papes, tandis que ceux qui œuvrent à la Comédie résident souvent dans ses parages. Le haute-contre théâtral Delaris Clarivelle habite ainsi « dans la petite rue près de la salle des spectacles » en 1784[1560].

Même s'il n'existe pas de véritable quartier musicien à proprement parler, le secteur autour de l'hôtel de ville abrite un nombre assez considérable de domiciles de protégés de sainte Cécile. La rue Géline, en particulier, accueille pas moins de cinq praticiens. Le trompette consulaire Joseph Xavier Fialon y loge par exemple avec sa famille en 1796, après avoir déménagé depuis la rue Philonarde, artère plus périphérique[1561]. Le cœur du pouvoir municipal attire ainsi les professionnels de la musique, tout comme probablement la collégiale Saint-Agricol, pratiquement attenante à l'hôtel de ville. Celle-ci constitue en effet l'église la plus prestigieuse d'Avignon au niveau musical, avant même la cathédrale[1562]. Il ne faut en outre pas oublier que Saint-Agricol abrite la confrérie Sainte-Cécile, ce qui joue vraisemblablement dans l'attraction que le bâtiment religieux exerce sur les musiciens, qui s'y rassemblent une fois l'an. Au voisinage de plusieurs institutions pourvoyeuses d'emplois – collégiale, hôtel de ville, Comédie –, cette zone aux alentours de l'actuelle place de l'Horloge représente l'épicentre des stratégies de domiciliation des musiciens de la cité pontificale.

1558. GRANGER (Sylvie), « Musiciens dispersés dans la ville... », art. cité, p. 76.
1559. AD Vaucluse, 1 L 236, tableau nominatif des citoyens d'Avignon au-dessus de l'âge de douze ans, isle 97, n°7, an IV.
1560. *Idem*, B Rote 204, cour de justice du viguier d'Avignon, f° 884 v., cause d'intimation du 11 avril 1784.
1561. MC, ms. 2064, procédure de l'affaire de la Glacière en la nuit du 16 au 17 octobre 1791, p. 233, témoin n°120, 3 décembre 1791 ; AM Avignon, 1 E 3, état civil, n°403, naissance de Jean-Baptiste Fialon, 23 floréal an IV (12 mai 1796).
1562. BOURDE (André), « Recherches récentes sur la musique et les musiciens... », art. cité, p. 271.

En termes d'immersion socio-spatiale, les quartiers du centre-ville où choisissent principalement de s'installer les musiciens sont pour la plupart des secteurs commerçants, artisanaux et bourgeois. À l'inverse, les franges délaissées d'Avignon s'avèrent plus pauvres et abritent beaucoup d'ouvriers et de paysans[1563]. Cela ne signifie pas, bien sûr, que les disciples d'Euterpe abandonnent entièrement ces zones périphériques. Au contraire, un certain nombre d'entre eux décide d'habiter non loin des remparts – mais toujours intra-muros –, au sud-est et à l'est, notamment les fabricants d'instruments. En somme, les musiciens avignonnais ne dévient guère de leurs confrères provençaux en ce qui concerne la localisation de leurs résidences. Leurs stratégies de domiciliation se révèlent globalement identiques : choix de l'intra-muros, proximité privilégiée avec le lieu de travail, concentration au sein de quartiers aux profils urbains marqués par l'artisanat et le commerce, souci d'adaptation à la clientèle en s'implantant dans des zones centrales permettant de desservir efficacement les moindres ruelles de la cité.

Finalement, les stratégies de domiciliation des musiciens provençaux et pontificaux procèdent à la fois de leur environnement social, de leurs envies personnelles, de leurs contraintes financières et de leurs besoins professionnels au XVIII^{e} siècle. En fonction du profil géomorphologique de la cité au sein de laquelle ils vivent – taille, répartition socio-spatiale, etc. –, les adresses où nous les trouvons varient de l'implantation en plein centre urbain à l'installation privilégiée dans certains quartiers, qu'ils soient neufs et aristocratiques – surtout à Marseille – ou, le plus souvent, dominés par l'artisanat, milieu dans lequel les praticiens se sentent visiblement le plus à l'aise[1564].

Bien entendu, ces constatations fixes ne doivent pas oblitérer l'existence de mouvements internes à la ville à travers les déménagements qui émaillent l'existence des musiciens – sur lesquels nous ne disposons, hélas, guère d'informations en définitive – et qui induisent des changements de paradigme stratégique en fonction de l'évolution professionnelle et/ou personnelle des protégés de sainte Cécile. Ces circulations concernent au premier chef les musiciens gyrovagues, ceux qui viennent d'arriver en ville et qui peinent parfois à trouver un logement stable. Nous prendrons comme exemple significatif le cas de Vincent Archimbaud. Originaire d'Orange et reçu en qualité de maître de chapelle à la cathédrale Notre-Dame du Puy de Grasse en juin 1741, il commence par habiter chez le prêtre capiscol et à manger à sa table avant de prendre rapidement une chambre à l'auberge des Trois Roys. Il retourne ensuite dans la maison du capiscol sur les instances d'un locataire de ce dernier, un procureur au siège de Grasse, qui l'enjoint à prendre son

1563. GAGNIERE (Sylvain), GRANIER (Jacky) et POLY (Jean-Pierre), dir., *Histoire d'Avignon*, Aix-en-Provence, Édisud, 1979, p. 479.

1564. Outre le fait que les musiciens sont eux-mêmes considérés comme des artisans par la majorité de la société, cet ancrage géographique artisanal se renforce probablement par le fait qu'ils s'avèrent bien souvent issus de familles d'artisans urbains – nous y reviendrons au prochain chapitre.

logement chez lui – probablement en sous-location. Après quelques mois, le torchon brûle entre l'avoué et le musicien. Archimbaud décide de quitter l'habitation le 8 décembre « à cause des mauvaises manières et mauvais traitements » du procureur – des insultes et des menaces physiques. Le maître de chapelle se réfugie alors chez un collègue, un prêtre bénéficier[1565]. Il change ainsi trois fois d'adresses en l'espace d'à peine six mois !

De la même façon que les musiciens manipulent le travail comme une ressource par le biais de stratégies comme la polyactivité ou la pluriactivité, ils s'adaptent sans cesse à la cité où ils vivent. Ils s'y fondent et s'y meuvent au gré des circonstances et des opportunités qu'ils y trouvent, aussi bien personnelles que professionnelles, dans le but de gagner leur vie et, peut-être, de s'élever au sein de la société. Toutes ces stratégies professionnelles et résidentielles portent-elles leurs fruits ? Les musiciens parviennent-ils à vivre de leur art au siècle des Lumières, que ce soit en s'y consacrant à plein temps ou de manière partielle ? Pour le savoir, clôturons ce chapitre sur l'examen de leur niveau de vie.

III. Vivre de la musique ? Le niveau de vie des musiciens

En 1706, la nouvelle édition du dictionnaire de Richelet comporte le paragraphe suivant à l'article « Violon », repris de la première version de 1680 :

« Le poète Martial disait autrefois que pour faire fortune à Rome, il falloit être violon. Quand on diroit aujourd'hui la même chose de Paris, on diroit peut-être assez la vérité. Le Peintre, l'un des meilleurs joueurs de violon de Paris, gagne plus que Corneille l'un des plus excellents et de nos plus fameux poètes françois[1566]. »

Comparant les musiciens français et transalpins quatre ans plus tôt, l'abbé Raguenet affirme au contraire que « chez nous, à peine gagnent-ils de quoi vivre », alors qu'« ils font des fortunes considérables parmi les Italiens[1567] ». Ces deux jugements contraires et vraisemblablement exagérés poussent à l'interrogation. De quel niveau de vie disposent vraiment les disciples d'Euterpe au XVIII^{e} siècle ? Nagent-ils dans l'aisance ou se débattent-ils plutôt dans la précarité ?

1565. AD Alpes-Maritimes, 7 B 907, sénéchaussée de Grasse, procédures criminelles, exposition du nommé Archimbaud contre monsieur Vallette procureur, 17 mars 1742.
1566. RICHELET (Pierre), article « Violon », in *Dictionnaire françois...*, *op. cit.*, p. 879.
1567. RAGUENET (François), *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la Musique...*, *op. cit.*, p. 112.

1. Aisance ou précarité ?

Le violoniste Le Peintre cité par Richelet fait partie de la prestigieuse Grande Bande des Vingt-Quatre Violons du roi sous Louis XIV[1568]. La fortune évoquée par le dictionnaire concerne en effet essentiellement les musiciens de cour ou aristocratiques à Versailles et à Paris. Les postes musicaux au service du monarque à la Chapelle, à la Chambre ou à l'Écurie rapportent argent, gloire et réseaux professionnels lucratifs à leurs titulaires – les tribunes des paroisses et des couvents parisiens s'ouvrent par exemple sans difficulté aux organistes de la Chambre, tandis que le rattachement symbolique à la personne royale assure une clientèle riche et sélecte aux musiciens qui donnent des leçons en ville[1569]. De même, les symphonistes attachés à des maisons aristocratiques perçoivent des gages élevés et en forte progression sur tout le siècle, ce qui traduit la faveur nouvelle dont beaucoup jouissent auprès de leurs mécènes, cela d'autant plus que le modèle musical monarchique instauré par le Roi-Soleil tend à éclater sous le Bien-Aimé et Louis XVI, au plus grand profit des orchestres nobiliaires[1570]. Par conséquent, cette catégorie de musiciens parvient le plus souvent à une enviable réussite sociale et matérielle. Rares sont les cas de pauvreté ou d'indigence relevés en ses rangs[1571].

Cette incontestable aisance économique de « l'élite » musicienne parisienne vaut-elle pour leurs confrères du reste du royaume de France ? Il semblerait clairement que non. Joëlle-Elmyre Doussot estime ainsi que la situation des disciples d'Euterpe dijonnais demeure précaire tout au long du XVIII[e] siècle, alors que Marie-Claire Mussat constate que les musiciens et les joueurs d'instruments sont « des gens de condition fort modeste » à Rennes[1572]. Il existe évidemment d'éclatants exemples de réussite sociale en province, à l'instar de René Coindon, organiste de la cathédrale du Mans qui « jouit d'une fortune aussi solide que brillante » en 1790 et acquiert une maison de maître avec 56 hectares de terre en campagne, le domaine de Posset, douze ans plus tard[1573]. Ces cas apparaissent cependant plutôt comme des exceptions au siècle des Lumières. Est-ce donc à dire que l'affirmation de l'abbé Raguenet recouvre une réalité plus fréquente que celle décrite par Richelet ? Probablement. La pratique relativement répandue de la pluriactivité parmi les protégés de sainte Cécile et les multiples stratégies professionnelles mises en place par ces derniers

1568. BENOIT (Marcelle), *Les musiciens du Roi de France, 1661-1733. Étude sociale*, Paris, Presses universitaires de France, 1982 ; rééd. 1998, p. 35.
1569. *Idem*, p. 63-73.
1570. HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 82-83 et 277-286.
1571. *Idem*, p. 356-359
1572. DOUSSOT (Joëlle-Elmyre), *Musique et société à Dijon au siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 140 ; MUSSAT (Marie-Claire), *Musique et société à Rennes...*, *op. cit.*, p. 82.
1573. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 482-491 et 1 174. Coindon devient même maire de la commune dans laquelle se situe son manoir en 1831.

nous incitent à penser que le spectre de la précarité plane sur un certain nombre d'entre eux en Provence et dans les États pontificaux rhodaniens. De fait, la dépendance salariale qui caractérise la situation de la majorité des musiciens vis-à-vis d'un employeur induit une révocabilité de leur emploi et sous-tend une pauvreté potentielle en cas de renvoi ou de difficulté à trouver des clients. Cette précarité concerne d'ailleurs une bonne partie de la société d'Ancien Régime, ouvriers agricoles comme gagne-deniers urbains, tous ceux qui ne disposent que de leurs bras comme seule ressource et qui basculent dans l'indigence lorsqu'ils ne peuvent plus travailler. Ce sont les fameux pauvres honteux, tributaires de la conjoncture et à la merci de la moindre crise[1574]. En ce sens, les musiciens ne diffèrent pas toujours beaucoup de ces populations fragiles au destin incertain, surtout ceux, marginaux, de rue. Toutefois, leur talent spécifique et spécialisé leur permet de dénicher plus facilement du travail mieux rétribué. Et encore. Disposer d'un emploi stable ne suffit pas toujours à assurer une subsistance aux disciples d'Euterpe. Certains demeurent dans la précarité du fait d'une rémunération peu élevée ou d'un malheur imprévu. En décembre 1707, les musiciens de l'Opéra de Marseille s'engagent tous dans un régiment « parce qu'ils mourraient de faim » selon le chevalier de Quincy[1575]. Leur situation déplorable s'avère consécutive à l'effondrement de la salle des spectacles à cette période, ce qui réduit l'orchestre au chômage.

Si le statut du musicien se révèle bel et bien précaire sur le papier, cela ne signifie pas que celui-ci sombre invariablement dans la misère à la première bourrasque. L'examen des niveaux de vie de notre corpus révèle au contraire des réalités économiques très disparates en fonction des catégories. Cette partie s'appuie quasi-exclusivement sur l'étude des revenus des protégés de sainte Cécile au XVIII[e] siècle[1576].

2. Des revenus fluctuants selon les catégories

Il s'avère ardu de dresser une fresque générale fidèle des revenus des musiciens pour notre période. Les lacunes documentaires, la difficulté de restituer avec précision toutes les facettes de leurs rémunérations – beaucoup de salaires comportent un montant ou des avantages en nature en sus d'un versant financier, notamment à l'Église – ou d'évaluer leur réel pouvoir d'achat selon les lieux et le moment avec la cherté des temps font que les lignes qui suivent n'offrent

1574. FONTAINE (Laurence), *L'économie morale. Pauvreté, crédit et confiance dans l'Europe préindustrielle*, Paris, Gallimard, 2008, p. 26-27.
1575. CORVISIER (André), *L'armée française de la fin du XVII[e] siècle au ministère de Choiseul. Le soldat*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, p. 317.
1576. Nous aurions souhaité affiner cette recherche par un croisement des revenus avec les conditions matérielles concrètes d'existence des musiciens via des listes mobilières, mais, comme précisé en introduction, nous ne sommes malheureusement pas parvenus à mettre la main sur le moindre inventaire après décès au sein des archives notariales. Il s'agit de l'un des grands regrets de notre travail.

malheureusement que des ordres de grandeur sur le niveau de vie des disciples d'Euterpe provençaux et pontificaux[1577]. Elles se fondent sur la base de sources fiscales tels que les registres de capitation ou de contribution mobilière, ainsi que sur tout document renseignant sur les gages des musiciens – principalement les comptes des employeurs. Les contrats de mariage et les testaments ne sont, bien sûr, pas écartés dans l'évaluation des fortunes, même si le faible nombre de l'échantillon collecté – moins d'une vingtaine d'actes – interdit toute évaluation sérielle pertinente.

L'analyse de la capitation met en exergue des situations financières disparates parmi les musiciens de notre zone géographique. L'écart est impressionnant en 1780 entre le ci-devant haute-taille cathédral George Vallière, qui s'acquitte de 21 livres d'impôt à Arles au titre de « bourgeois », et « l'ancien trompette » de la ville Benoît Benetin, qui paie 1 livre et 8 sols[1578]. En règle générale, les capitations musiciennes se hissent au niveau de celles du petit artisanat urbain. La moyenne de la somme versée à l'administration royale par les disciples d'Euterpe arlésiens est ainsi de 3,8 livres en 1750, tandis qu'elle s'élève à 4,8 livres neuf années auparavant à Aix[1579]. Sans trop de surprise, les musiciens des petites villes de Haute-Provence se révèlent plus pauvres que leurs homologues des opulentes cités occidentales – rappelons que la capitation n'existe pas à Avignon et dans le Comtat Venaissin. À Apt, les deux tambours travailleurs repérés sur la liste fiscale paient chacun 2 livres d'impôt en 1753 ; trente-deux ans plus tôt, leurs prédécesseurs sont taxés à 15 sols et 1 livre seulement[1580]. De même, les rares musiciens grassois de 1730 s'acquittent d'entre une et deux livres, pendant que l'unique joueur de violon déclaré de Digne débourse 1 livre 10 sols au crépuscule du siècle[1581]. Des hiérarchies se dessinent entre les catégories musicales au fil des montants. La précarité frappe principalement les joueurs d'instruments indépendants, qui se retrouvent souvent parmi les capités les moins taxés. Cet état de fait se remarque particulièrement dans la capitation aixoise de 1741. Le joueur de basson Blanc doit ainsi en théorie payer 3 livres d'impôt, mais il s'en voit dispensé car il « n'a rien », tout comme son collègue symphoniste Honoré André[1582]. De son côté, le « musicien » André Jean s'acquitte habituellement de 5 livres, signe d'une relative aisance. Il est toutefois « modéré » à 1 livre 10 sols cette année-là[1583]. Tout ceci indique indubitablement que les trois praticiens traversent une mauvaise période financière. À l'inverse, les quelques organistes et maîtres de musique des églises recensés se situent invariablement dans la tranche supérieure des

1577. Sur les problèmes posés par l'étude des salaires durant la période moderne, voir MORSA (Denis), « Salaire et salariat dans les économies préindustrielles (XVI^{e}-XVIII^{e} siècle). Quelques considérations critiques », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, volume 65, n°4, 1987, p. 751-784.
1578. AM Arles, CC 117, capitation de 1780, f° 419 et 454.
1579. *Idem*, CC 105, capitation de 1750 ; AM Aix-en-Provence, CC 65, état et rôle de la capitation, 1741.
1580. AM Apt, CC 239 et 240, rôles des capitations de 1721 et de 1753.
1581. AM Grasse, CC 5, capitation de 1730 ; AD Alpes de Haute-Provence, C 52, capitation de Digne, 1789, p. 39.
1582. AM Aix-en-Provence, CC 65, état et rôle de la capitation, 1741, p. 150 et 644.
1583. *Idem*, p. 462.

sommes musiciennes versées à la capitation. Le maître de chapelle de la cathédrale aptésienne, Savy, débourse ainsi 3 livres en 1740, alors que l'organiste Pierre Feautrier paie 6 livres à Forcalquier trois décennies plus tard – il s'agit des musiciens les plus capités de leurs villes[1584]. Il est à noter que la fortune des protégés de sainte Cécile dépend aussi de leur seconde activité professionnelle lorsqu'ils en pratiquent une. Cette dernière leur rapporte parfois plus que l'art d'Euterpe en lui-même. Feautrier, par exemple, exerce en parallèle en qualité de négociant et possède un père tisseur à draps avec lequel il habite, ce qui n'est probablement pas étranger à sa réussite économique[1585].

Bien évidemment, la capitation ne regroupe pas tous les musiciens d'une ville, et sa seule étude ne suffit pas à rendre compte des revenus de l'ensemble du corpus. Les prêtres en sont notamment dispensés. Il convient alors de se tourner vers les registres capitulaires et les comptes d'administration afin de connaître les gages des musiciens au service de Dieu, majoritaires au sein de notre échantillon. Le tableau suivant détaille leurs émoluments par spécialité – maître de chapelle, organiste, chanteur ou instrumentiste – et par tranche chronologique en suivant le siècle :

Période	Gages annuels moyens du maître de musique	Gages annuels moyens de l'organiste	Gages annuels moyens des chanteurs	Gages annuels moyens des instrumentistes
Années 1700-1730	113 livres	92 livres	124 livres	104 livres
Années 1730-1770	123 livres	201 livres	85 livres	65 livres
Autour de 1790	205 livres	342 livres	132 livres	134 livres

Tableau 20: Gages annuels moyens perçus par les musiciens d'Église en Provence et dans les États pontificaux rhodaniens au XVIII^e siècle

Avec une stabilité de l'emploi et un poste pérenne fréquemment à vie, les musiciens d'Église constituent incontestablement l'une des catégories musicales les plus enviables parmi les disciples d'Euterpe. Ce statut privilégié se répercute sur leur rémunération. Celle-ci se monte à une moyenne de 108 livres annuels au début du siècle, toutes catégories confondues. Elle progresse ensuite à 118 livres au milieu de la période, puis à 203 livres autour de 1790. Cette augmentation financière constante s'avère commune, nous le verrons, à l'ensemble des métiers de la musique. Elle traduit en partie la réponse des employeurs à l'inflation régulière des prix au fil du siècle[1586]. Les exemples

1584. AM Forcalquier, CC 1, capitation de 1783, non folioté.
1585. *Ibidem* ; AD Alpes de Haute-Provence, 1 Mi 5/40, registres paroissiaux numérisés de Forcalquier, année 1771, f° 4 v., mariage entre Pierre Feautrier et Marie Thérèse Bandolly, 9 avril 1771.
1586. EMMANUELLI (François-Xavier), « Les fondements de l'époque moderne entre Rhône et Riviera », in EMMANUELLI (François-Xavier), FRŒSCHLÉ-CHOPARD (Marie-Hélène), LAPIED (Martine), TERRISSE (Michel) et VASSELIN (Martine), *La Provence moderne (1481-1800)*, Rennes, Ouest-France, 1991, p. 75-77.

abondent dans les sources, comme à la collégiale Saint-Didier d'Avignon, où les chanoines augmentent de trois livres les gages du maître de musique pour pallier à « la cherté des vivres » en 1770, ou encore à La Major de Marseille, où l'organiste Charles Desmazures obtient un demi-siècle auparavant une gratification de 200 livres « à cause de la cherté des choses nécessaires à la vie qui fait qu'il a du mal à se soutenir[1587] ». De manière générale, les écarts salariaux entre les catégories de musiciens d'Église correspondent à la hiérarchie symbolique instrumentale que nous avons déjà analysé au début de ce travail : mieux considérée, la voix est aussi mieux rémunérée que l'instrument de musique, tandis que la respectabilité de l'organiste le place financièrement au-dessus de tous ses collègues à partir du mitan de la période[1588]. En charge du soin des enfants de chœur à la psallette, le maître de chapelle voit ses responsabilités récompensées par des gages globalement plus élevés que les autres musiciens, joueur d'orgue excepté. Quant aux choristes et aux instrumentistes, ils sont les seules catégories à accuser une perte financière au milieu du siècle, avant une remontée à la veille de la Révolution – les premiers émargent d'ailleurs les plus hauts salaires à l'aube des Lumières, juste avant leur perte de vitesse. Ce mouvement en vase s'effectue en faveur de l'organiste, dont les émoluments augmentent spectaculairement en quatre-vingt-dix ans. Ces moyennes dissimulent des situations économiques très diverses en fonction des endroits et des menses des chapitres. Les chantres de la cathédrale de Vence ne gagnent ainsi que 18 livres annuels en 1710 – ce qui correspond au salaire le moins élevé enregistré à l'Église –, pendant que le maître de chapelle de Notre-Dame de la Seds de Toulon, Jean-Noël Julien, touche près de 1 000 livres par an au moment de la suppression de sa place en 1790 – un record[1589]. Les plus gros traitements se concentrent dans les grandes cités d'Avignon et de Basse-Provence (Marseille, Aix, Toulon et Arles), avec des sommes atteignant fréquemment les 200-300 livres et des minimums à 50 livres. Les autres églises, plus modestes, peinent à proposer des salaires annuels qui dépassent deux centaines de livres ; ils tournent le plus souvent entre 20 et 100 livres, avec un maximum de 300 livres pour l'organiste de Vence au crépuscule de l'Ancien Régime. Il ne faut en outre pas oublier que les musiciens bénéficiers, nombreux au sein des sanctuaires de Haute-Provence, tirent aussi un revenu de leur bénéfice. Par exemple, les « prêtres numérotés » choristes de La Major de Marseille perçoivent au total 400 livres par an au milieu du siècle, musique et revenus ecclésiastiques

1587. AD Vaucluse, 10 G 9, registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Didier d'Avignon, 9 novembre 1770 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 443, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 28 août 1723.
1588. Voir *supra*, chapitre 1.
1589. AD Alpes-Maritimes, 1 G 36, délibérations du chapitre cathédral de Vence, 15 septembre 1710 ; AD Var, 1 L 1862, cultes, f° 112, mémoire du maître de musique du ci-devant chapitre de Toulon, 11 novembre 1790.

compris[1590]. Ce traitement contrebalance la modicité des appointements musicaux de certains hommes de Dieu.

En dehors de l'Église, les musiciens d'académie touchent des honoraires plus qu'honorables. Nous avons constaté précédemment que l'échelle des émoluments dépend là aussi de la place instrumentale occupée. La prépondérance des chanteuses solistes se révèle très nette, avec l'existence d'une véritable ligne de fracture salariale par rapport à leurs collègues instrumentistes. À Aix, les premières divas du Concert perçoivent entre 1 400 et 1 800 livres par an en 1756, alors que le joueur de hautbois ne gagne que 72 livres et que les gages de l'instrumentiste le mieux rémunéré, le second dessus de violon, se montent à 200 livres[1591]. Globalement, les rémunérations annuelles oscillent entre 100 et 1 800 livres à Aix, entre 300 et 900 livres à Carpentras[1592]. Il faut rajouter à cela le surplus de revenus lié à la multiplication des employeurs – les musiciens des académies aixoises et marseillaises travaillent par exemple aussi au théâtre en parallèle – ainsi qu'à une autre activité professionnelle pour certains, et nous obtenons une relative aisance pour cette catégorie de disciples d'Euterpe, discernable à travers la capitation. Le « violon du Concert » Marc Carpillety s'acquitte ainsi de 4 livres d'impôts dans la capitale provençale en 1741, tandis que la « chanteuse au Concert » Seynée en paie 6 livres[1593]. Souvent bien supérieurs à ceux des musiciens d'Église, les salaires des praticiens d'académie compensent une instabilité de l'emploi plus marquée du fait des risques de difficulté financière et de faillite des Concerts.

Les musiciens des Comédies s'en sortent également plutôt bien de leur côté. Si l'orchestre de l'Opéra de Marseille meurt de faim en 1707 suite à l'écroulement du théâtre, ses salaires paraissent enviables en période normale. Comparables à ceux des académies, les émoluments des musiciens de cet établissement varient entre 200 et 1 200 livres annuels en 1727[1594]. Quarante-neuf ans plus tard, les honoraires musicaux explosent à la Comédie d'Aix, dont le spectacle rencontre un grand succès auprès du public et concurrence le Concert. Les musiciens de l'orchestre gagnent entre 600 et 1 200 livres par an, tandis que les chanteurs émargent jusqu'à 2 550 livres pour les plus talentueux[1595] ! Là encore, le cumul des postes assure de très juteux bénéfices à son bénéficiaire, à l'instar du violoniste François Moria, qui reçoit 12 livres par représentation au théâtre aixois pour

1590. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 445, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 2 janvier 1754.
1591. Voir *supra*, chapitre 1, pour le détail des rémunérations des musiciens de l'académie aixoise en 1756.
1592. JEANSELME (Christiane), « L'Académie de musique d'Aix-en-Provence... », art. cité, p. 103-104 ; AD Vaucluse, archives notariales de Carpentras, 3 E 26/2233 et 2235, engagements de musiciens par l'académie de musique, 1749 et 1751.
1593. AM Aix-en-Provence, CC 65, état et rôle de la capitation, p. 302 et 672, 1741.
1594. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), *Un aspect de la vie musicale à Marseille...*, *op. cit.*, p. 354-356. Une fois encore, ce sont les chanteuses et les chanteurs solistes qui touchent les plus hauts salaires.
1595. JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 331-332.

un total de 1 200 livres en 1776, tout en se produisant en même temps à l'académie aux gages annuels de 750 livres[1596].

En ce qui concerne les musiciens placés sous le signe de Mars, les soldes versées par l'armée les placent bien au-dessus des hommes de troupe ordinaires, signe de reconnaissance de l'importance de leurs talents. En 1788, un tambour reçoit ainsi entre 6 et 7 sols 6 deniers journaliers, pendant qu'un tambour-major en gagne 15 sols 6 deniers. Monté sur un cheval blanc et faisant figure de diplomate, le trompette touche 13 sols 6 deniers par jour, soit autant qu'un maréchal des logis. Quant aux musiciens d'harmonie, leur solde de 10 sols 6 deniers les rapprochent presque des bas-officiers. À l'inverse, les praticiens gagistes obtiennent souvent une rémunération plus que modeste, car tirée directement de la caisse des officiers[1597]. Rappelons en outre que le logement et la nourriture des militaires musiciens sont entièrement pris en charge par l'intendance. À Toulon, les musiciens de la Royale habitent par exemple à l'arsenal. La solde annuelle des tambours des gardes de la marine s'élève à 216 livres au début du siècle, à 288 livres en 1785. Leurs collègues des hautbois des gardes de la marine touchent de leur côté respectivement 360 et 480 livres par an aux mêmes périodes, ce qui est supérieur aux gages moyens observés à l'Église[1598]. Cela n'empêche pas d'énormes disparités entre les situations financières personnelles des musiciens de Mars. En 1722, le hautbois des gardes de la marine toulonnaise Médard Charbonnier contracte un beau mariage en épousant une fille de marchand drapier qui lui apporte 8 000 livres de dot, dont une maison. Lui-même effectue un apport considérable de 3 000 livres à son ménage, ce qui indique un niveau de vie confortable[1599]. *A contrario*, le tambour de la marine Jean-Louis Aubin déclare ne posséder aucun bien meuble ni immeuble lors de ses noces vingt ans plus tard, et il ne peut assurer que 45 livres à sa future femme[1600].

À propos de précarité, les musiciens municipaux ne baignent vraisemblablement pas dans l'aisance. Parfois payés avec du retard, ils jouent au final assez rarement – une semaine par an maximum à Apt – pour une rémunération plutôt modique. À l'Isle, le tambour de la ville gagne 36 livres annuels, alors qu'à Cavaillon, le fifre et les deux tambours en reçoivent... quatre[1601]. Rien d'étonnant ensuite à ce que les praticiens communaux se tournent vers un autre métier plus

1596. *Idem*, p. 331 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 32 J 5, registre des paiements des pensionnaires du théâtre de la Comédie d'Aix, f° 1, décembre 1776-janvier 1777 ; BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, p. 130-131, 10 février 1775.
1597. PARDOEN (Marie-Hélène), *Du sabre à la baguette...*, *op. cit.*, p. 196, 202, 205-206, 208 et 210.
1598. SHDT, 2 E^4 18 et 66, bureau des revues et service de la solde de la marine de Toulon, f° 73 v. et 51, janvier 1721 et janvier 1785.
1599. AD Var, archives notariales de Toulon, 3 E 2/228, f° 1259, contrat de mariage entre Médard Charbonnier et Claire Allemand, 3 juin 1722.
1600. *Idem*, 3 E 6/243, f° 452, contrat de mariage entre Jean-Louis Aubin et Isabeau Pomete, 15 octobre 1743.
1601. AM Isle-sur-la-Sorgue, fonds Joannis, volume 6 bis, pièce I, dépenses de la communauté, p. 24-25, 1721 ; AM Cavaillon, CC 25, comptes annuels de la ville, charges ordinaires annuelles, f° 28, 1773.

alimentaire, parfois même toujours au service des édiles, nous nous en souvenons. Le trompette municipal paraît constituer l'exception de cette catégorie de musiciens. En plus de jouir d'une image prestigieuse de représentant du pouvoir public, il bénéficie de gages annuels bien plus avantageux que tous ses collègues praticiens. Ceux-ci démarrent à 40 livres pour la communauté la moins prodigue – Avignon au milieu du XVIII^{e} siècle – et plafonnent à 600 livres pour la municipalité la plus généreuse – Aix autour de 1790, qui couve décidément le mieux ses quatre trompettes. Les trompettes provençales et comtadines gagnent en moyenne 103 livres par an au début de la période, 143 livres dans les années 1750-1770 et 295 livres au moment de la Révolution. Ces revenus les hissent au niveau des musiciens d'Église.

Difficile de déterminer avec précision les rémunérations des autres métiers de la musique, surtout les musiciens de rue et ceux qui travaillent pour des particuliers. Les fabricants d'instruments nous semblent parvenir à gagner leur vie sans trop de problème, particulièrement les facteurs d'orgue. L'Arlésien Antoine Gibert confirme que la facture nourrit son homme. Envoyant une supplique au Comité ecclésiastique afin d'obtenir une pension en 1790, il déclare que « tous les corps religieux, les chapitres de la Provence, du Languedoc et du Dauphiné ont fourni suffisamment a ses besoins et a ceux de sa famille soit par les orgues qu'il leur a faite soit pour les réparer[1602] ». Encore faut-il, bien sûr, que ces facteurs trouvent un chantier. Cela les pousse à voyager régulièrement dans la région et ses alentours : la mobilité fait pleinement partie de leurs stratégies professionnelles[1603].

Tout ceci concerne essentiellement les revenus que tirent les musiciens de leurs employeurs principaux. Il ne convient évidemment pas d'oublier les activités musicales annexes que les praticiens exercent à côté, et notamment l'enseignement. Les rares informations dont nous disposons à ce sujet laissent transparaître des leçons particulières de musique au prix ordinaire de 2 ou 3 livres mensuels. À Aix, Esprit Falque montre à jouer du hautbois pour la première somme en 1718, tandis que Joseph Maurel demande 3 livres pour un mois d'apprentissage du galoubet un peu moins d'un demi-siècle après[1604]. Cette échelle de prix se situe un peu en-dessous de celle observée au Mans à la même époque, où les leçons de musique se paient entre 5 et 6 livres mensuels pour une clientèle ordinaire[1605]. Sans surprise, les prix des leçons s'envolent lorsqu'il s'agit d'enseigner à des enfants de l'aristocratie. Au sein de la famille marseillaise de Foresta, le maître de musique de la

1602. AN, DXIX/062/312/12, comité ecclésiastique, supplique du facteur d'orgues Gibert, 13 juillet 1790 (je remercie Sylvie Granger pour cette référence).
1603. Nous reviendrons sur la question de la mobilité musicienne au cours de notre dernier chapitre. Ce sujet mérite en effet un développement à part entière.
1604. AM Aix-en-Provence, FF 71 et 93, délibérations du bureau de police, 7 mars 1718 et 12 août 1762 (cité par Christiane Jeanselme, *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 72).
1605. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 1 386.

jeune demoiselle prend 8 livres par mois au mitan du siècle. Dans les années 1790, il gagne 18 livres mensuels, pendant que le maître de clavecin en touche 50 et celui de violon 30[1606].

Entre aisance et précarité, la palette des revenus des musiciens se révèle aussi protéiforme que la réalité de leur métier en Provence et dans les États pontificaux transalpins au XVIII[e] siècle. Nullement caractéristiques de la région, ces disparités financières se rencontrent également à Rennes, à Dijon et même chez les musiciens aristocratiques parisiens[1607]. Au sein de notre zone géographique d'étude, les protégés de sainte Cécile s'en sortent le mieux dans les théâtres et les académies de musique, où ils peuvent gagner de véritables fortunes en cumulant les emplois. L'armée leur offre des soldes relativement confortables, tandis que l'Église leur permet souvent de gagner honnêtement leur vie, surtout lorsqu'ils sont organiste ou maître de chapelle. « Grand amateur de peinture », l'abbé Claude Mathieu Pelegrin se constitue ainsi une collection de tableaux qui représente « un objet d'admiration pour les curieux et les connaisseurs » à Aix, indicateur d'une existence aisée[1608]. En revanche, les municipalités n'entretiennent pas très bien leurs musiciens, trompette consulaire excepté. Les choses se compliquent davantage en dehors des institutions. L'incertitude des engagements et l'espacement parfois important de ces derniers font que les musiciens indépendants non rattachés à un employeur fixe constituent la catégorie musicale la plus fragile. À Marseille, par exemple, le violoniste Esprit Azan laisse en 1717 un héritage « de si petite considération qui ne saurait arriver à 200 livres[1609] ». Par conséquent, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'une partie des disciples d'Euterpe se lance dans la pluriactivité de survie, notamment dans les petites villes provençales ou comtadines où la vie musicale tourne beaucoup autour de l'église et se trouve accaparée par les musiciens de la cathédrale.

Gagner sa vie. Réussir à se nourrir, soi et les siens, constitue une interrogation centrale et une inquiétude majeure pour la plupart des hommes et des femmes d'Ancien Régime. Les musiciens n'y échappent pas. Bien au contraire, la fragilité inhérente à leur statut professionnel fait résonner cette question avec d'autant plus d'acuité pour eux, puisque même un emploi fixe ne leur garantit pas invariablement une sécurité matérielle. Nous les voyons par conséquent déployer des trésors d'ingéniosité afin d'améliorer leur quotidien financier et de consolider leur position sociale.

1606. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, fonds Foresta, 140 J 28, livre de comptes de Jean-François de Foresta-Collongue, 24 février 1749 ; 140 J 58, dépenses de Claire Julie de Foresta pour ses enfants, p. 11 et 43, janvier 1794.
1607. MUSSAT (Marie-Claire), *Musique et société à Rennes...*, *op. cit.*, p. 80-82 ; DOUSSOT (Joëlle-Elmyre), *Musique et société à Dijon...*, *op. cit.*, p. 134 ; HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 357.
1608. BOUCHE (Charles François), *Essai sur l'histoire de la Provence...*, *op. cit.*, tome 2, p. 405.
1609. Cité par Jeanne Cheilan-Cambolin, *Un aspect de la vie musicale à Marseille...*, *op. cit.*, p. 304.

Les stratégies professionnelles qu'ils mettent en œuvre en Provence et dans les États enclavés de l'Église au XVIII^{e} siècle ont guidé et nourri notre réflexion tout au long de ce chapitre. Manipulant la ressource travail en tous sens, les musiciens explorent et exploitent la moindre facette de leur métier en fonction de leur situation et de leurs besoins. Ils affermissent leurs revenus musicaux en les optimisant de différentes manières, les multiplient en diversifiant les employeurs ou en développant des branches annexes de l'art d'Euterpe – enseignement, composition, etc. À cette polyactivité interne s'ajoute dans certains cas une pluriactivité externe, contrainte ou choisie selon les situations, qui consiste à exercer une profession entièrement étrangère à la musique. De son côté, le choix de l'adresse de résidence revêt une importance cruciale, car il s'inscrit dans une démarche de présentation de soi qui influence la bonne marche des affaires. Le musicien s'adapte alors le mieux possible à la cité où il habite.

Finalement, toutes ces stratégies portent-elles leurs fruits ? Nous sommes tentés de répondre par l'affirmative. Globalement, les protégés de sainte Cécile parviennent à gagner leur vie, comme le montrent les échelles de revenus, même si cela implique parfois de cumuler la musique avec une autre activité. Les niveaux de vie, fort disparates en fonction des catégories de musiciens, révèlent des individus qui, s'ils frôlent l'indigence et tutoient la précarité à plusieurs reprises, réussissent à garder la tête hors de l'eau malgré tout. Une partie d'entre eux évolue même dans une certaine aisance, à défaut d'un grand luxe qui paraît réservé à une petite minorité.

Tel violoniste de la Comédie décide de louer son archet aux cérémonies religieuses, tel autre choisit de plutôt diversifier ses revenus en devenant perruquier ou taffetassier. Les stratégies professionnelles des musiciens se croisent et varient selon les parcours individuels. Elles ne se limitent toutefois pas à l'échelon personnel. Elles se fondent également dans la sphère domestique et permettent d'entrapercevoir l'action de la famille. Le noyau familial joue un rôle actif non-négligeable dans les stratégies musiciennes. Il mise sur l'avenir musical d'un garçon prometteur en le plaçant comme enfant de chœur dans une maîtrise, ce qui débute sa carrière tout en assurant de nouveaux débouchés à la dynastie. De même, la famille peut assurer la formation du deuxième métier de son membre musicien lorsque ce dernier exerce le même que celui de son entourage. Elle représente ainsi un socle sûr sur lequel s'appuyer. Comme tout un chacun, le disciple d'Euterpe n'évolue en effet pas seul au cours de son existence. Il se déplace au sein d'un certain nombre d'espaces sociaux, sur lesquels nous allons maintenant nous pencher.

Troisième partie :
Espaces et mobilités des musiciens

Chapitre 7 – Les musiciens dans l'espace social

En plus d'évoluer dans des espaces professionnels variés au fil de leur carrière et de leurs engagements, les musiciens se meuvent au sein d'espaces sociaux diversifiés selon leur profil. De manière générale, chaque individu d'Ancien Régime se trouve au cœur et au croisement de multiples réseaux de différentes natures en fonction de sa position sociale. Ces réseaux se décomposent en plusieurs cercles d'amplitudes variables suivant la proximité des personnes qui les composent avec l'individu en question. L'ensemble contribue à façonner l'identité sociale du protagoniste au même titre que sa profession. L'étude des réseaux et des liens sociaux qui en découlent suscite l'attention des historiens depuis longtemps, notamment dans le prolongement de l'histoire quantitative[1610]. Le développement de l'informatique dans les années 1980 accompagne ce mouvement méthodologique en favorisant numériquement le traitement statistique sériel. Le récent outil technique de l'analyse de réseaux permet à l'historien de faire émerger de nouveaux concepts de questionnement des liens sociaux, par exemple pour penser différentes variations des formes familiales et des influences de la famille sur l'individu[1611]. Le groupe Réseaux et Histoire (RES-HIST) organise régulièrement des rencontres entre les chercheurs travaillant sur les réseaux afin de promouvoir l'usage de ces outils conceptuels et méthodologiques.

Les données dont nous disposons de notre côté ne nous permettent malheureusement pas d'utiliser de manière pertinente l'analyse de réseaux dans le cadre de notre travail. Pour autant, les interrogations soulevées par ce stimulant outil guident nos réflexions pour ce chapitre. Celui-ci se consacre à l'étude de l'environnement social des musiciens au XVIII^{e} siècle. Il vise notamment à mesurer les éventuelles mobilités sociales induites par l'exercice de la profession de disciple d'Euterpe à travers le double prisme de la famille et des fréquentations. Nous nous concentrons pour cela sur les relations interpersonnelles, notion entendue comme l'espace des interactions qui articulent le pouvoir, la coopération et le conflit dans une configuration sociale donnée[1612]. Comment les musiciens s'articulent-ils dans l'espace social provençal et comtadin du dernier siècle de l'Ancien Régime ? De quels milieux familiaux sont-ils issus ? Qui côtoient-ils au quotidien en dehors du travail ? Leur métier constitue-t-il une passerelle et un tremplin vers une ascension

1610. À ce sujet, voir LEMERCIER (Claire) et ZALC (Claire), *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, La Découverte, 2008, 120 p.
1611. LEMERCIER (Claire), « Analyse de réseaux et histoire de la famille : une rencontre encore à venir ? », in *Annales de démographie historique*, n°109, 2005/1, p. 23. Pour une présentation des enjeux méthodologiques de l'analyse de réseaux en histoire, voir LEMERCIER (Claire), « Analyse de réseaux et histoire », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°52-2, 2005/2, p. 88-112.
1612. DEDIEU (Jean-Pierre) et MOUTOUKIAS (Zacarías), « Introduction. Approche de la théorie des réseaux sociaux », in CASTELLANO (Juan Luis) et DEDIEU (Jean-Pierre), dir., *Réseaux, familles et pouvoirs dans le monde ibérique à la fin de l'Ancien Régime*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 9.

sociale ? Afin de répondre à ces questions, nous commencerons par nous intéresser au cercle de la famille avant de nous pencher sur la toile des amis et des fréquentions. Enfin, nous effectuerons une étude de cas en forme de zoom sur les réseaux d'un musicien en particulier, l'organiste arlésien Jean-Baptiste Vallière.

I. Le cercle de la famille

Le premier réseau dans lequel s'insère un individu, celui qui, en théorie, représente le cercle le plus proche autour de lui, est bien entendu la famille. Les liens du sang et matrimoniaux prennent une part essentielle dans la construction de l'identité d'un musicien. De la même manière que son métier, ils déterminent qui il est et d'où il vient. Le tissage de ces liens s'effectue progressivement en plusieurs étapes tout au long de son existence, existence que nous allons suivre au fur et à mesure de son déroulement. Tout commence avec le milieu familial au sein duquel naît le musicien. En grandissant, ce dernier élargit ensuite son horizon lignager en choisissant un conjoint, ce qui va contribuer à l'enraciner dans un environnement social précis. Enfin, le musicien prolonge la saga familiale en engendrant à son tour une descendance à laquelle il transmet éventuellement son héritage musical et à travers laquelle il consolide sa position sociale.

1. Le milieu familial d'origine

Non choisi car résultant des hasards de la procréation, le milieu familial d'origine forge pourtant considérablement le comportement, les habitudes et l'identité d'un individu, cela d'autant plus profondément que la société d'Ancien Régime repose en grande partie sur la légitimité du sang et accorde une importance cruciale à la naissance. Il représente le point de départ des possibilités sociales d'une personne en mettant à sa disposition un certain nombre de ressources, variables selon les lignages, qu'elles soient financières, relationnelles ou d'apprentissage professionnel. L'atmosphère familiale au sein de laquelle grandit le musicien revêt donc un intérêt fondamental pour l'historien, car elle conditionne sa place sociale initiale et oriente en partie ses choix de vie. Malheureusement, à l'instar de sa formation, la famille du disciple d'Euterpe demeure le plus souvent dissimulée derrière l'épaisse barrière brumeuse du temps. Nous ne sommes ainsi parvenus à soulever le voile familial que pour 10 % des musiciens provençaux et pontificaux de notre corpus (241), ce qui, nous en conviendrons, s'avère relativement étroit en termes d'échantillon

représentatif[1613]. Les résultats obtenus fournissent néanmoins d'indispensables ordres de grandeur, ainsi qu'une idée générale, bien que nécessairement incomplète, du milieu familial des protégés de sainte Cécile au siècle des Lumières.

146 individus différents ont été recensés comme faisant partie du milieu d'origine des musiciens. Qu'il s'agisse du père, du frère, de l'oncle, du cousin, du parrain ou de la marraine, voire parfois – mais plus rarement – du grand-père, de la tante ou du tuteur, ces personnes entourent le disciple d'Euterpe durant ses jeunes années et participent à forger son identité. Nous laissons pour le moment de côté les cas de dynasties musicales – nous y reviendrons plus bas –, toutefois, nous pouvons d'ores et déjà affirmer que la constatation de Sylvie Granger pour la région mancelle s'applique également à notre zone géographique, à savoir qu'« on ne naît pas musicien, on le devient[1614] ». Quoi qu'il en soit, le petit échantillon que nous avons rassemblé dénote une prépondérance artisanale relativement nette parmi les familles des musiciens. Sur les 146 personnes suscitées, 62 d'entre elles exercent un métier d'artisan, à savoir 42 % de l'ensemble. Cette branche d'activité constitue le premier pôle professionnel des proches des musiciens. Ainsi, le creuset artisanal représente le modèle d'un certain nombre de disciples d'Euterpe, au sein duquel ils vivent tout au long de leur existence. Nés dans des lignages d'artisans, considérés eux-mêmes globalement comme des artisans par le reste de la société, ils habitent aussi beaucoup, nous l'avons vu, au sein des quartiers artisanaux en ville[1615]. En s'installant au milieu d'artisans auprès desquels ils paraissent être le plus à l'aise, les musiciens prolongent du même coup leurs racines familiales. Il s'agit de l'un des groupes sociaux dont ils se sentent visiblement le plus proche. Nous approfondirons plus loin cette hypothèse par l'examen des fréquentations amicales des musiciens devenus adultes.

Les pourcentages d'artisans varient, évidemment, en fonction des cités observées. Ils évoluent généralement entre 21 et 86 % des membres familiaux recensés – respectivement à Aix et à Carpentras. Plusieurs villes ne comptent aucun artisan dans le milieu d'origine de leurs musiciens (Toulon, l'Isle, Cavaillon et Sisteron), mais les corpus dans lesquelles ces proportions se placent n'excèdent pas les quatre individus, ce qui nous laisse penser que nous en avons probablement manqué. Une fois encore, il semble exister une ligne de fracture entre la Basse-Provence d'un côté, la Haute-Provence et le Comtat Venaissin de l'autre. En effet, si le nombre d'artisans se révèle élevé dans le second groupe en atteignant et en dépassant le plus souvent les 50 % des échantillons, il s'avère au contraire plutôt faible au sein du premier. Il se monte à 21 % des membres familiaux à

1613. Les difficultés à saisir le milieu familial des musiciens se rencontrent aussi au Mans, où Sylvie Granger ne parvient à recenser les professions paternelles que pour le quart de son corpus (GRANGER [Sylvie], *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 185-186).
1614. GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 149.
1615. Voir *supra*, chapitre 6.

Aix, à 29 % à Marseille et à 42 % à Arles – il reste néanmoins le premier secteur de métier dans cette dernière cité. Avignon, quant à elle, se place du côté du Comtat avec 78 % d'artisans parmi les lignages de ses protégés de sainte Cécile. Cet apparent déséquilibre s'explique peut-être par la dissemblance des profils socio-professionnels des villes en question. Les petites cités haute-provençales et comtadines abritent en effet d'importants viviers artisanaux à côté de populations agricoles, là où leurs grands homologues urbains présentent un éventail de métiers plus varié. Le statut de port international de Marseille y favorise le commerce et le négoce, la présence du parlement de Provence à Aix y attire de nombreuses professions de service autour des nobles magistrats, tandis que la situation fluviale d'Arles pousse une partie de ses habitants vers des activités liées au Rhône – matelots, patrons de barque, etc. À l'inverse, Avignon constitue une capitale du textile, ce qui justifie probablement la forte concentration d'artisans en ses remparts.

Ces parents artisans, justement, dans quelles branches exercent-ils leur métier ? Le quart d'entre eux travaille à une activité liée au textile, qu'il s'agisse de fabricant de bas, de tailleur d'habits, de ravaudeur, de tisseur à toiles ou à draps, de tisserand ou de taffetassier. Le père du trompette municipal arlésien Hyacinthe Guiot est ainsi tailleur au début du siècle, pendant que celui de l'organiste Pierre Feautrier se déclare tisseur à draps à Forcalquier à l'autre extrémité de la période[1616]. Le secteur le plus représenté s'avère sans conteste la cordonnerie, avec pas moins de douze personnes y maniant le cuir parmi les pères, oncles ou frères des musiciens. En y ajoutant deux maîtres perruquiers ainsi que les autres métiers du textile cités précédemment, nous obtenons presque la moitié des activités artisanales occupée par des professions liées à l'habillement et au linge de maison (48 %). Douze autres proches exercent leurs talents dans le domaine de la construction : six maçons, quatre menuisiers, un paveur et un faiseur de plâtres. Parmi eux, le père du maître de musique aptésien Jean-Joseph Barrière est même à la fois « maître maçon et architecte » – son fils s'installe à Aix, où il joue notamment au Concert à partir de 1756[1617]. Outre les menuisiers, un oncle maître tourneur complète le panorama des métiers liés au bois. Il concerne la famille du luthier aixois Jean-François Michel en 1785, ce qui, en soi, n'a rien d'étonnant étant donné que ce dernier travaille aussi le bois afin de sculpter ses instruments[1618]. Six autres artisans possèdent une profession en rapport avec l'alimentation : trois boulangers, un meunier, un traiteur et un maître pâtissier. Fils et frère cadet de maîtres menuisiers, le symphoniste à la cathédrale Saint-

1616. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 17, registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne d'Arles, année 1715, mariage entre Hyacinthe Guiot et Marguerite Daumas, 28 août 1715 ; AM Forcalquier, CC 1, capitation de 1783, non folioté.
1617. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, archives notariales d'Aix, 307 E/1288, f° 269, testament de Jean-Joseph Barrière, 15 avril 1774.
1618. AM Aix-en-Provence, GG 66, registre paroissial de la paroisse Sainte-Madeleine, année 1785, f° 13 v., mariage entre Jean-François Michel et Marie Tempier, 17 mars 1785.

Trophime d'Arles Pierre Maurin a ainsi un grand-père traiteur et un oncle cuisinier[1619]. Il grandit probablement autant enveloppé par l'odeur de la sciure que par celle de la nourriture. Le reste des membres familiaux de cette catégorie pratique un artisanat relativement sophistiqué – trois serruriers, un imprimeur et un teinturier –, de luxe – un père parfumeur à Grasse – ou spécialisé – trois vanniers, un faiseur de pipes et un ferblantier. Un milieu social d'artisanat urbain, en somme. Sur ces 62 artisans, plus d'un tiers sont des maîtres (35 %), donc au sommet de leur hiérarchie corporative.

En dehors de l'artisanat, la famille d'origine des musiciens exerce essentiellement des métiers qui entreraient aujourd'hui dans ce qu'on appelle le secteur tertiaire, à savoir des activités n'ayant pas de rapport direct avec la production de biens matériels[1620]. 56 individus se trouvent dans ce cas, c'est-à-dire 38 % de notre petit échantillon. Il s'agit du domaine professionnel le plus répandu au sein des lignages des disciples d'Euterpe des grandes villes de Basse-Provence, Arles exceptée. Sa proportion atteint 31 % dans la cité camarguaise, 46 % à Aix, 57 % à Marseille et 100 % à Toulon – mais le faible nombre du corpus de cette dernière ville (quatre personnes seulement) en grève la représentativité. Ailleurs, les pourcentages s'élèvent à 24 % à Avignon, à 33 % à Apt, à 43 % à Grasse et jusqu'à 66 % à Vence – cependant, là encore, l'échantillon vençois ne comprend que trois individus.

Les 56 personnes concernées par le « tertiaire » se répartissent en une multitude de métiers hétérogènes. Seize d'entre elles gagnent leur vie dans une boutique par le commerce, ce qui représente un peu plus d'un parent de musicien sur dix (11 %). Nous avons huit marchands et un commerçant sans autre indication précise, plus deux marchands droguistes, un marchand d'estampes, un marchand chapelier, un marchand cirier et un marchand cartier. Le père de l'ecclésiastique Antoine Pierre Roux, musicien à l'abbaye Saint-Victor de Marseille en 1758, vend par exemple des chapeaux à Carpentras[1621]. Sept autres individus travaillent dans l'administration publique, dont trois valets de ville, trois conseillers du roi – nous y reviendrons – et un receveur au poids de la farine. Un nombre identique exerce une profession en lien avec la justice et le droit. À Aix, un greffier, un secrétaire de conseiller et un procureur gravitent dans le giron du parlement, les deux premiers pères du chantre Mauron, du haute-taille George et de l'organiste Jean-Baptiste

1619. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 84, 85 et 180, registres paroissiaux de la paroisse Saint-Julien d'Arles, mariage entre Antoine Maurin et Marie Menard, 6 janvier 1734, baptême de Jean Maurin, 16 octobre 1736, baptême de Pierre Maurin, 5 juin 1747, et mariage entre Jacques Baile et Françoise Vincent, 27 août 1776.
1620. Nous employons cette expression anachronique par commodité, toutes proportions gardées. Elle est également utilisée, faute de tournure plus adaptée, par Sylvie Granger (GRANGER [Sylvie], *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 218-219).
1621. AD Vaucluse, archives notariales de Carpentras, 3 E 26/2295, f° 478, déclaration de dette d'Antoine Pierre Roux, 17 décembre 1760.

Vallière, le troisième parrain du futur luthier Jean-Baptiste Deluy[1622]. Néanmoins, étant donné la distance sociale qui sépare le procureur du père Deluy – lequel est un travailleur illettré –, il s'avère probable que ce prestigieux parrainage ne soit que de complaisance et que le jeune Jean-Baptiste n'ait pas réellement côtoyé le magistrat au cours de son enfance. Un père huissier à Grasse et trois notaires (un paternel à Grasse, un oncle à Arles ainsi qu'un parrain à Forcalquier) clôturent le tableau des juristes. La bourgeoisie de talent instruite compte aussi des musiciens parmi ses membres dans le secteur de la santé. Le père du fameux Claude Mathieu Pelegrin est par exemple maître apothicaire et son parrain médecin en 1682, tandis que le frère du violoniste grassois Mathieu Raimbert pratique la chirurgie dans les années 1720[1623]. Cinq proches des protégés de sainte Cécile officient dans cette branche au total – deux chirurgiens, un maître apothicaire, un médecin et un praticien.

Les groupes professionnels au sein desquels nous pouvons ranger les activités tertiaires restantes se révèlent moins fournis numériquement. Trois d'entre elles se rattachent au service plus ou moins physique, avec un gagne-deniers, un voiturier et un domestique qui devient ensuite porteur – le père du trompette communal arlésien Benoît Rouy[1624]. Trois autres individus se concentrent à Arles en exerçant un métier lié à la mer, à savoir deux patrons de barque (un grand-père et un cousin) ainsi qu'un oncle matelot. Un père recteur d'école et un oncle maître d'armes dans le port phocéen travaillent dans le domaine de l'éducation, pendant qu'un frère premier danseur à la Comédie et un cousin maître de danse représentent les rares arts d'agrément du corpus. Un bourgeois, un cuisinier et un caporal de la marine achèvent le panorama, aux côtés de deux sonneurs de cloches – l'un à la cathédrale d'Arles, l'autre à celle de Vence. Les occupations liées à l'Église ne se montrent pas légion. Outre les campaniers susnommés, seuls quatre ecclésiastiques ont été recensés parmi les familles des musiciens : une religieuse tourière, un sous-sacristain, un curé et un prêtre bénéficier. Tante ou oncles, ils appartiennent tous à un lignage qui enfante un musicien au service de Dieu. Ils influencent vraisemblablement le choix de ce dernier de se consacrer aux louanges divines.

La grande majorité des métiers que nous venons d'évoquer jusqu'à présent sont des activités urbaines. Le caractère urbain de la profession de musicien se renforce ainsi par le fait que celui-ci

1622. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 29 novembre 1771 ; 202 E 55, registre paroissial de la paroisse Sainte-Madeleine d'Aix, année 1742, f° 23 v., baptême de Jean-Baptiste Deluy, 21 juin 1742 ; MARBOT (Edmond), *Les maîtres de chapelle de Saint-Sauveur au XVIII^e siècle*, Aix, Makaire, 1905, p. 11-12.

1623. MARBOT (Edmond), *Les maîtres de chapelle de Saint-Sauveur...*, *op. cit.*, p. 4 ; AD Alpes-Maritimes, 300 E 66, registres paroissiaux de Grasse, année 1720, p. 8, mariage entre François Raimbert et Marguerite Lieutaud, 20 janvier 1720 ; 300 E 67, idem, année 1729, p. 31, mariage entre Mathieu Raimbert et Françoise Baile, 28 avril 1729.

1624. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 18, registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne d'Arles, année 1748, f° 10 v., baptême de Benoît Rouy, 22 novembre 1748 ; AM Arles, registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne, année 1769, mariage entre Benoît Rouy et Catherine Rivière, 7 mars 1769.

naît dans un milieu social bien implanté en ville. Une minorité de leurs membres familiaux pratique néanmoins une activité agricole ou rurale. Les dix-neuf individus restants se situent dans cette configuration, à savoir à nouveau un peu plus d'un sur dix (13 %). La quasi-totalité de cette population concerne Arles, cité où nous possédons la connaissance la plus fine du milieu familial d'origine des protégés de sainte Cécile – 52 parents sur les 146 connus. Les métiers du secteur primaire y représentent 27 % des dynasties comptant un musicien en leur sein. Ailleurs, nous dénichons un travailleur et un ménager à Marseille, deux travailleurs à Apt et un ménager à Aix. Avec huit autres travailleurs à Arles, cette profession agricole arrive en tête du secteur primaire, suivie des ménagers (trois en tout). Toujours dans la ville fluviale, le reste des activités rurales se répartit entre trois gardiens de juments, un muletier et un berger – peu étonnant à proximité de la Camargue. Le musicien Joseph Benoît est ainsi fils et petit-fils de gardien de juments au mitan du siècle, alors que le joueur de violon Louis Laugier possède un père muletier à l'aube de la période[1625].

Même s'il s'avère difficile d'estimer le niveau de vie de toutes ces familles, les professions exercées nous laissent penser que les disciples d'Euterpe grandissent globalement dans un milieu social intermédiaire, ni opulent, ni miséreux. Il existe évidemment des exceptions. Certains lignages de musiciens connaissent indubitablement des difficultés économiques et peinent à se nourrir convenablement. À Aix, le père de François Nicolas Depieds est qualifié de « marchand droguiste pauvre » lorsqu'il place ce dernier à Saint-Sauveur en qualité d'enfant de chœur en 1753[1626]. Il se décharge ainsi d'une bouche à nourrir et assure un avenir plus reluisant à sa progéniture. Un bon calcul, puisque Depieds devient clerc tonsuré et reçoit une chapellenie seize ans plus tard[1627]. Cette stratégie de placement d'un fils prometteur à la maîtrise afin de le soustraire à la précarité et d'assurer des jours financiers meilleurs à la dynastie se trouve partagée par les deux autres familles ouvertement décrites comme pauvres dans les sources – celle d'Antoine Guillaume Audibert et celle de Jean-Jacques Troin, euphémiquement et joliment dite « assez mal partagée des biens de la fortune[1628] ». Au contraire, les musiciens avec des parents notaire, maître apothicaire ou greffier au parlement ont des chances de connaître l'aisance dans leur enfance. Maître de musique à Toulon sous la Révolution, Marcel Lepage d'Arbigny appartient même à une véritable famille de notables. Il naît à Chalon-sur-Saône en 1722, petit-fils d'un conseiller du roi en la chancellerie de Dole, fils

1625. AM Arles, GG 163, registre paroissial de la paroisse Notre-Dame la Major, baptême de Joseph Benoît, 1er décembre 1751 ; GG 198, registre paroissial de la paroisse Sainte-Croix, p. 27, mariage entre Louis Laugier et Marguerite Souchette, 5 avril 1707.
1626. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 17 novembre 1753.
1627. *Idem*, 9 août 1769. Depieds meurt toutefois l'année suivante, et ses parents sont « si pauvres » qu'ils ne peuvent payer les remèdes fournis à leur fils par l'apothicaire du chapitre (*idem*, 5 novembre 1770).
1628. *Idem*, 2 G 494 et 495, 29 août 1723 et 7 novembre 1746.

d'un procureur du roi au grenier à sel et neveu d'un bourgeois. Il est porté sur les fonts baptismaux par l'archidiacre de la cathédrale, Louis de Rymon, qui le baptise en personne, signe de l'importance de son lignage dans la cité[1629]. Celui-ci constitue visiblement une haute bourgeoisie de talent en pleine ascension sociale qui caresse des ambitions de noblesse. Nous verrons plus loin que Lepage d'Arbigny saura parfaitement faire fructifier ce capital social de départ une fois adulte grâce à ses alliances et à ses fréquentations. Son cas demeure néanmoins isolé parmi ses confrères, et il s'agit du musicien le plus haut placé socialement par ses origines de notre corpus.

Les familles des musiciens jouent sans aucun doute un rôle crucial dans l'avenir professionnel de ces derniers. Comme nous l'avons constaté, elles misent sur le potentiel musical de leur rejeton en le confiant à une psallette ou en le plaçant auprès d'un maître. De fait, Bastien Mailhot montre que le monde de l'artisanat et de la boutique, majoritaire parmi les lignages d'origine des protégés de sainte Cécile, fournit la plupart des enfants de chœur du XVIII^{e} siècle. Les maîtrises apparaissent en outre comme des œuvres de bienfaisance en direction des milieux modestes[1630]. Nous avons également remarqué qu'un membre familial déjà installé dans le premier ordre favorise l'entrée d'un musicien à l'Église. De façon générale, l'impact de la famille paraît net dans les cas de pluriactivité. Lorsqu'un praticien pratique une deuxième profession en parallèle de la musique, il y a une probabilité relativement importante pour qu'il la pioche dans le réservoir dynastique et l'apprenne d'un parent. Bien que compliqué à appréhender dans ses proportions, ce phénomène d'imprégnation familiale du second métier, très courant au sein de la société d'Ancien Régime où le fils succède fréquemment à son père, nous semble particulièrement répandu chez les artisans. Lorsqu'il se marie en 1724, le joueur de basse avignonnais Jean-Baptiste Bigati exerce la profession de ravaudeur, activité qu'il partage avec son père, son beau-père et même ses deux témoins[1631]. Il baigne littéralement dans l'univers du raccommodage vestimentaire. De la même manière, le trompette communal et maître tisseur à toile arlésien Philippe Chambourdon tient son métier textile de son père en 1781, tout comme son collègue Antoine Fenouil, à la fois trompette, valet de ville et cordonnier à Apt une trentaine d'années auparavant[1632]. Les exemples pourraient être multipliés ainsi à l'envi.

1629. AM Chalon-sur-Saône, GG 8, registres paroissiaux de la paroisse Saint-Vincent, baptême de Marcel Lepage d'Arbigny, 1er juillet 1722.
1630. MAILHOT (Bastien), *Les enfants de chœur...*, *op. cit.*, p. 265-266.
1631. AM Avignon, GG 24, registre des mariages de la paroisse Saint-Agricol, f° 431, mariage entre Jean-Baptiste Bigati et Marguerite Lopis, 28 octobre 1724.
1632. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 185, registre paroissial de la paroisse Notre-Dame la Major d'Arles, année 1781, mariage entre Philippe Chambourdon et Marie Michel, 5 juin 1781 ; AM Apt, registres paroissiaux, année 1747, f° 10 v., mariage entre Antoine Fenouil et Marie Anne Debosque, 16 avril 1747 ; registre des sépultures de l'année 1775, f° 8, sépulture d'Antoine Fenouil, 2 décembre 1775.

En résumé, les musiciens provençaux et pontificaux proviennent de milieux sociaux plutôt diversifiés au XVIII[e] siècle. L'artisanat urbain y domine incontestablement, notamment le textile. Les activités de service arrivent ensuite en bonne place, que ce soit le commerce, les emplois administratifs ou ceux de la petite bourgeoisie de talent. Surtout urbaines, les familles de musiciens comptent cependant une minorité de membres exerçant des métiers agricoles ou ruraux. Ces résultats correspondent approximativement aux observations enregistrées dans d'autres lieux du royaume de France tels que le pays manceau[1633]. Une fois devenus adultes, les disciples d'Euterpe choisissent-ils de demeurer dans le même milieu que celui de leur lignage d'origine, ou bien la musique les conduit-elle à bifurquer vers de nouveaux horizons sociaux ? Une partie de la réponse est à chercher du côté du choix du conjoint au moment du mariage.

2. Le choix du conjoint : une faible endogamie musicale

Le mariage représente un moment important de la vie d'un individu. Entreprise complexe qui engage en premier lieu l'intérêt des familles et concerne l'entièreté de ses membres, la noce constitue l'aboutissement d'un long processus qui mêle négociations, manœuvres d'approche et travail d'ajustement afin d'obtenir une union bien assortie. Sous l'Ancien Régime, l'endogamie sociale et géographique régit la majorité des alliances matrimoniales. Comme l'écrit Sabine Melchior-Bonnet, « le mariage est un troc, sanctionné par un contrat, où les deux parties doivent trouver satisfaction, soit en fournissant des avantages matériels d'égale valeur, soit en échangeant une position sociale, un rang ou un titre, contre un patrimoine[1634] ». Chez les disciples d'Euterpe, cette endogamie se retrouve au plus haut niveau social, parmi les musiciens de cour. L'homogamie socio-professionnelle se révèle en effet relativement courante à Versailles, où un praticien sur trois s'unit à un autre lignage de musiciens[1635]. De même, à Madrid, les musiciens au service de Philippe V tendent fortement à épouser les filles de leurs collègues[1636]. En revanche, l'endogamie musicale diminue en descendant d'un cran sur l'échelle sociale. Elle s'avère déjà moins répandue dans les rangs des musiciens des maisons aristocratiques parisiennes. Ceux-ci privilégient des mariages avec des milieux sociaux intermédiaires au sein de la hiérarchie sociétale, que ce soit d'autres membres du personnel aristocratique, des officiers royaux, des artisans de luxe ou des marchands. Si certaines alliances révèlent des préoccupations de promotion sociale, la plupart sert plus à asseoir des

1633. GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 150-155.
1634. MELCHIOR-BONNET (Sabine), « De la réforme au siècle des Lumières. Le monopole de l'Église contesté », in MELCHIOR-BONNET (Sabine) et SALLES (Catherine), dir., *Histoire du mariage*, *op. cit.*, p. 475 et 481.
1635. BENOIT (Marcelle), *Versailles et les musiciens du roi...*, *op. cit.*, p. 289.
1636. MORALES (Nicolás), *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII[e] siècle...*, *op. cit.*, p. 263.

positions qu'à les transcender[1637]. Sorti des cours, l'homogamie chute donc drastiquement parmi les musiciens ordinaires du royaume de France. Elle se monte à seulement 14 % des unions chez les maîtres de musique de la capitale, tandis qu'elle concerne moins de 10 % des hyménées au Mans, tous métiers musicaux confondus[1638]. Sylvie Granger explique ce dernier résultat par l'étroitesse de l'isolat musical de la ville. Le réservoir des professions de la musique n'y est pas assez large pour qu'il soit facile de trouver femme en son sein. Par conséquent, les musiciens manceaux choisissent leurs épouses dans les groupes qui les entourent ; la moitié d'entre elles viennent de familles d'artisans, un peu plus du tiers d'un lignage spécialisé dans une activité aujourd'hui dite « tertiaire ». La pluriactivité ouvre en outre les portes d'autres univers professionnels aux disciples d'Euterpe : il existe un dénominateur commun entre le second gagne-pain du musicien et le métier de son futur beau-père dans 40 % des cas[1639].

Qu'en est-il en Provence et dans les États pontificaux rhodaniens au siècle des Lumières ? Tout comme les membres de leur milieu social d'origine, les belles-familles des musiciens de la région ne sont malheureusement pas très nombreuses à avoir été retrouvées parmi la documentation dépouillée. 105 personnes différentes rentrent dans cette catégorie, qui comporte essentiellement des beaux-pères et des beaux-frères, mais aussi des épouses et des maris. Ce petit nombre se justifie partiellement par le célibat qui caractérise une fraction non-négligeable des musiciens d'Église. Rappelons ici que pas moins de 20 % de nos 2 105 protégés de sainte Cécile embrassent l'état ecclésiastique au XVIII^{e} siècle, et que le premier ordre domine incontestablement la pluriactivité de notre corpus[1640]. Quoi qu'il en soit, la faible endogamie musicale relevée ailleurs vaut également pour les zones provençale et pontificale. Sur les 105 individus recensés dans les belles-familles, seuls 22 exercent un métier de la musique, soit légèrement plus de deux personnes sur dix (21 %). Il s'agit d'une proportion un peu supérieure à celle relevée à Paris et au Mans, mais elle reste malgré tout minoritaire. Douze de ces individus se concentrent à Marseille, quatre sont à Avignon, trois à Aix, deux à Apt et le dernier à Carpentras. Les musiciens d'Arles ne s'unissent de leur côté à aucune famille de confrères, alors même que l'échantillon de la cité camarguaise est le plus nombreux – 35 personnes.

Deux catégories musicales émergent du lot. Les musiciens d'académie et ceux de théâtre apparaissent comme les plus enclins à pratiquer l'homogamie, sachant en outre que ces univers sont

1637. HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 361-363. Ce processus de consolidation sociale par le mariage se rencontre aussi en Espagne chez les musiciens du souverain (MORALES [Nicolás], *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^{e} siècle...*, *op. cit.*, p. 267).
1638. MANCARDI (Sylvie), *Le milieu socio-professionnel des maîtres de musique à Paris au XVIII^{e} siècle*, Paris, thèse de doctorat, École nationale des chartes, 1978, p. 11 ; GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 243.
1639. GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 244-247.
1640. Voir *supra*, chapitre 6.

très liés et interpénétrés – les premiers jouent souvent en parallèle sur les planches en compagnie des seconds et vice-versa. Quatorze des vingt-deux musiciens des belles-familles appartiennent à ces catégories, à savoir 64 %. À Carpentras, la chanteuse du Concert Élisabeth Françoise de Vannelly a pour époux Charles Joseph Torlez, maître de musique de l'académie de Grenoble en 1749, pendant que sa consœur phocéenne, mademoiselle Scio, partage la vie du premier dessus de violon de la Comédie trente-neuf ans plus tard[1641]. La prépondérance de l'endogamie parmi ces praticiens est peut-être à relier au discrédit civil et à l'anathème religieux qui frappent toujours le monde de Thalie et de Melpomène au XVIII[e] siècle. Ces réprobations poussent en effet les enfants de la balle, par ailleurs fréquemment issus de familles théâtrales, à se marier entre eux[1642]. Comme les musiciens des Comédies se produisent souvent en qualité d'actrices et d'acteurs, ils se retrouvent aussi englobés par cet état de fait. Le reste des noces musiciennes concerne indistinctement les autres catégories musicales. En 1760, par exemple, l'organiste de la collégiale Notre-Dame la Principale d'Avignon Hyacinthe Pilat épouse Marie Élisabeth Durand, sœur de l'abbé Matthieu Valérien Durand. Celui-ci chante la baisse-taille à la cathédrale aux côtés du frère d'Hyacinthe, Joseph Bénézet Pilat, titulaire des claviers de la métropole. De plus, son neveu Jacques Girouin touche l'orgue du couvent des Grands Augustins[1643]. Voilà une alliance placée sous le signe de la musique d'Église ! À Apt, trois lignages de musiciens qui travaillent ensemble au service de la municipalité resserrent leur proximité par des hyménées. Le fifre Jacques Jean se marie avec Honorate Gassin, parente de son collègue Étienne Gassin, en 1717[1644]. De même, Gabriel Jean, probable neveu de Jacques qui manie également le fifre, épouse la fille du tambour Joseph Eymard trente ans plus tard[1645].

Puisque le milieu musical ne représente qu'une petite partie des alliances matrimoniales des disciples d'Euterpe, au sein de quels groupes sociaux ces derniers trouvent-ils femme ? Alors que nous avons vu précédemment que l'artisanat représentait 42 % des milieux familiaux d'origine des musiciens, il ne leur fournit cette fois que 25 % des conjointes, c'est-à-dire presque deux fois moins – 26 personnes sur 105. Cet écart de pourcentage semble indiquer que les praticiens comtadins et

1641. AD Vaucluse, archives notariales de Carpentras, 3 E 26/2233, f° 315, engagement de Vannelly par l'académie de musique, 11 août 1749 ; HEINTZEN (Jean-François), « Entre église et concert... », art. cité, p. 312 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, année 1790, p. 301 et 303.

1642. ROUGEMONT (Martine de), *La vie théâtrale en France...*, *op. cit.*, p. 195-196. Sur l'image sociale des comédiens, *idem*, p. 205-212.

1643. AM Avignon, GG 143, registre des mariages de la paroisse Notre-Dame la Principale, mariage entre Hyacinthe Pilat et Marie Élisabeth Durand, 8 avril 1760 ; GG 195, registre des mariages de la paroisse Saint-Symphorien, f° 43, mariage entre Jacques Girouin et Élisabeth Bernard, 28 avril 1771 ; GERBAULT (Pierre), *Le personnel des chapitres cathédraux et collégiaux...*, *op. cit.*, p. 17.

1644. AM Apt, registres paroissiaux, année 1717, p. 7, mariage entre Jacques Jean et Honorate Gassin, 26 janvier 1717 ; CC 164, comptes du trésorier de la ville, chapitre des impenses et cas inopinés, f° 26 v., article 56, mandat du 25 novembre 1719.

1645. AM Apt, registres paroissiaux, année 1747, f° 7, mariage entre Gabriel Jean et Marie Jeanne Eymard, 15 mai 1747 ; CC 197, comptes du trésorier de la ville, chapitre des impenses et cas inopinés, article 9, 17 avril 1757.

provençaux aspirent à s'extirper de leur condition d'origine et recherchent des compagnes plus en adéquation avec leur métier non-manuel. L'hypothèse se confirme en examinant la part des « tertiaires » : 35 % des belles-familles des musiciens – 37 individus – gagnent leur vie par l'exercice d'une activité de ce secteur. Il s'agit du groupe le plus important numériquement. Revenons toutefois un court instant sur les vingt-six artisans afin de détailler rapidement leurs profils. Sept d'entre eux sont des maîtres. La spécialisation dans l'habillement et le textile se révèle aussi marquée chez les belles-familles que parmi les parents des protégés de sainte Cécile, signe que ceux-ci ne s'émancipent pas si facilement de leurs origines. 48 % des beaux-pères, des beaux-frères et des femmes des musiciens travaillent en effet dans cette branche. Il s'agit le plus souvent de tailleurs, mais on compte également deux fabricants en bas, deux perruquiers, un ravaudeur, une bonnetière, un cardeur à laine et un cordonnier. Veuve de tailleur, l'« honnête femme » Marie Malaigue épouse en secondes noces le trompette municipal Étienne Garcin à Arles en 1700, tandis qu'une fille de cardeur à laine jette son dévolu sur l'homologue aptésien de Garcin, Antoine Fenouil, près d'un demi-siècle après[1646]. Les autres artisans se ventilent entre professions de la construction – trois maîtres maçons, un maçon et un cordier –, celles liées au bois – un maître tourneur et un tonnelier –, celles maniant de la nourriture – un beau-frère maître pâtissier et un beau-père traiteur – et d'autres plus diverses – trois potiers, dont un potier de terre et un potier en argile, un tanneur, un imprimeur et un maître serrurier.

En ce qui concerne le « tertiaire », l'univers de la boutique et du négoce arrive une fois encore en tête des métiers pratiqués avec dix individus y officiant. Il s'agit notamment de l'activité la plus fréquente des femmes de musiciens dont nous connaissons l'occupation. Revendeuse ou tenancière de magasin, l'épouse soutient le ménage par une petite activité commerciale dans trois cas sur six. Les autres marchands, tous des beaux-pères, vendent du drap, des boutons, des liqueurs et des cartes. Cinq beaux-pères et un beau-frère exercent une profession en relation avec la mer à Arles, à savoir quatre patrons de barque, un marinier et un garde de marine. Avec quatre personnes, les arts d'agrément prennent une place un peu plus importante que dans le milieu d'origine. Ils sont représentés par un mari acteur à Marseille et une compagne comédienne à Aix. Le tambour phocéen Jean-André Beauregard s'unit en outre à une maîtresse de danse en 1719, alors que la femme du luthier Jean Poitevin « tient bouchon », c'est-à-dire gère une maison de jeux, dans la capitale parlementaire vers 1761[1647]. Sans surprise, certains musiciens trouvent leur moitié au sein de

1646. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 39, registres paroissiaux de la paroisse Notre-Dame la Major d'Arles, mariage entre Étienne Garcin et Marie Malaigue, 1er avril 1700 ; AM Apt, registres paroissiaux, année 1747, f° 10 v., mariage entre Antoine Fenouil et Marie Anne Debosque, 16 avril 1747.

1647. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 201 E 442, registres paroissiaux de la paroisse Saint-Martin de Marseille, année 1719, f° 35 v., mariage entre Jean-André Borgard et Marie-Antoinette Laroque, 6 juin 1719 ; AM Aix-en-Provence, CC 70, état des maisons et des familles pour la capitation, premier quartier de Saint-Jean, isle 1, maison

l'institution qui les emploie, particulièrement l'armée. La maîtresse de danse qu'épouse Beauregard est ainsi la fille d'un grenadier qu'il côtoie dans la Marine. À Avignon, les trompettes des chevau-légers Louis Hill et son neveu Jean-Joseph ont respectivement un garde suisse et un cavalier de la maréchaussée comme beaux-pères[1648]. Un beau-frère infirmier à l'hôpital militaire de Marseille sous le Consulat complète la panoplie des métiers en rapport avec Mars et ouvre celle des professions de la santé. Ces dernières se composent, outre de l'infirmier, de deux beaux-pères praticiens et d'un beau-frère chirurgien. Deux individus pratiquent un métier de service, un aubergiste et un portefaix, tandis que deux autres travaillent dans l'administration publique – un écrivain du roi et un officier de la Chambre du roi. Beau-père de l'organiste et futur maître de musique du Concert et de la Comédie de Marseille Jean-Pierre Legrand, cet officier est également inspecteur de la manufacture royale de savonnerie à Paris[1649]. Une belle alliance, donc, qui apporte 3 000 livres de dot à Legrand. Une minorité de musiciens – cinq, principalement des organistes – parvient en effet à nouer des liens matrimoniaux avec un milieu relativement aisé et prestigieux. L'organiste arlésien Jean-Baptiste Vallière possède par exemple un beau-frère notaire, pendant que son frère George, chanteur à Saint-Trophime qui se présente lui-même comme « bourgeois », convole avec une veuve de « professeur aux lettres » en 1744 avant de se remarier avec une veuve de bourgeois seize ans plus tard[1650]. À 28 ans, l'organiste et négociant Pierre Feautrier épouse en 1771 une fille de bourgeois de 15 ans dans un cadre champêtre à la chapelle rurale de Saint-Promasi, dans le terroir de Forcalquier[1651]. La différence d'âge traduit vraisemblablement ici une volonté d'ascension sociale. Peut-être Feautrier y a-t-il été poussé par son père tisseur à draps. L'art d'Euterpe permet parfois de viser la main d'une demoiselle appartenant au monde des petits notables.

Sans grande surprise, les musiciens de Provence et des États pontificaux transalpins se marient rarement avec des filles de la campagne. Dix-neuf seulement des membres de leurs belles-familles exercent une profession agricole ou rurale (18 %). Ces métiers ne varient pas de ceux déjà observés dans les milieux sociaux d'origine : onze travailleurs, cinq ménagers, deux bergers et un muletier. Néanmoins, le secteur primaire occupe une place prépondérante parmi les alliances matrimoniales des musiciens d'Apt. Sur les quatorze épouses retrouvées dans cette ville, neuf appartiennent au monde pastoral en étant fille, veuve ou sœur de travailleur – soit 69 % de

17, 1761.

1648. GRAS (Aurélien), « Des musiciens anglais à Avignon au XVIII[e] siècle... », art. cité, p. 144-145.

1649. AN, minutier central des notaires de Paris, étude XC, minutes 423, contrat de mariage entre Jean-Pierre Legrand et Geneviève Gibert, 16 avril 1765 (je remercie François Caillou pour cette référence).

1650. BM Arles, ms. 373, papiers de la famille Vallière, pièce n°32, contrat de mariage entre George Vallière et Honorade Barraly, 26 juillet 1744 ; pièce n°34, contrat de mariage entre George Vallière et Philise Brenguier, 14 avril 1761.

1651. AD Alpes de Haute-Provence, 1 Mi 5/40, registres paroissiaux de Forcalquier, année 1771, f° 4 v., mariage entre Pierre Feautrier et Marie Thérèse Bandolly, 9 avril 1771.

l'échantillon. Ce résultat s'explique simplement par le fait que les praticiens concernés gagnent eux-mêmes leur vie en parallèle en qualité de travailleur lorsqu'ils ne jouent pas du fifre ou ne battent pas la caisse pour le compte de la communauté. Le second métier des musiciens influe en partie sur leurs choix matrimoniaux, bien que de manière périphérique. En dehors des six travailleurs aptésiens qui partagent cette profession avec leur beau-père, deux autres protégés de sainte Cécile se trouvent dans ce cas. À Marseille, Jean-Charles Desmazures devient négociant à la fin des années 1750 après vingt ans de service aux orgues de la cathédrale. Il a auparavant convolé avec une fille de marchand boutonnier, dont il reprend peut-être la succession[1652]. De même, toujours dans la cité phocéenne, le compagnon tourneur vaisonnais Jean-Joseph Buffardin épouse en deuxièmes noces la fille d'un feu maître tourneur que nous soupçonnons d'avoir été son patron en 1704[1653]. Père du célèbre flûtiste Pierre Gabriel Buffardin, Jean-Joseph retourne ensuite dans sa ville natale pour fabriquer des instruments de musique, travail facilité par sa formation de tourneur[1654].

Si la pluriactivité joue (un peu) un rôle dans la détermination du conjoint, qu'en est-il de l'influence de la famille ? Les parents des musiciens les poussent-ils à épouser des demoiselles du même milieu qu'eux ? En d'autres termes, existe-t-il une corrélation entre les professions des pères et des beaux-pères, qui sont de la même génération ? Nous ne connaissons les métiers à la fois des premiers et des seconds que pour 18 disciples d'Euterpe. Sur ces dix-huit cas, seuls quatre présentent une activité identique entre le père et le beau-père : patron de barque, maître perruquier et muletier à Arles, ravaudeur à Avignon. Les géniteurs des quatorze autres femmes n'exercent pas la même occupation que le père de leur gendre et ne travaillent pas non plus dans la même branche. Cela ne signifie pas, bien sûr, qu'il n'existe pas forcément de lien. Celui-ci peut se révéler indirect, comme pour Antoine Véran. Musicien à la cathédrale Saint-Trophime en 1780, il épouse une fille de patron de barque alors qu'il est lui-même fils de cordonnier[1655]. Sa famille n'est toutefois pas étrangère à la mer, puisque son grand-père Paul Véran chevauchait le Rhône et la Méditerranée en qualité de patron de barque au début du siècle[1656]. En général, le milieu d'origine des protégés de sainte Cécile ne paraît pas aiguiller de manière déterminante le choix de leur conjoint. Les musiciens ne semblent donc pas spécialement reproduire le schéma familial en s'unissant avec des demoiselles du même secteur professionnel que leurs parents.

1652. GEEL (Patrick), « Une famille d'organistes marseillais... », art. cité, p. 299.
1653. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 201 E 438, registres paroissiaux de la paroisse Saint-Martin de Marseille, mariage entre Jean-Joseph Buffardin et Madeleine Fauchier, 15 novembre 1704.
1654. AD Vaucluse, archives notariales de Vaison, 3 E 12/1928, f° 846 v., contrat de mariage entre Jean-Joseph Buffardin et Madeleine Fauchier, 28 octobre 1723.
1655. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 184, registres paroissiaux de la paroisse Sainte-Anne d'Arles, année 1780, mariage entre Antoine Véran et Marie Rose Richard, 16 novembre 1780.
1656. *Idem*, 203 E 85, registres paroissiaux de la paroisse Saint-Julien d'Arles, année 1750, mariage entre Jean Véran et Pierre Peticar, 8 janvier 1750.

Pour les musiciens, le mariage sert parfois de ciment afin de consolider leur position sociale ou de tremplin pour accéder à des sphères supérieures en termes de rang ou de fortune. En ce sens, ils ne se différencient guère de la majorité de leurs contemporains du siècle des Lumières. Nous nous souvenons de l'organiste Jean-Pierre Legrand, qui convole avec une fille d'officier royal inspecteur de la manufacture de savonnerie, tout comme du hautbois toulonnais Médard Charbonnier, qui reçoit 8 000 livres de dot en 1722 grâce à son beau-père marchand drapier dont les affaires sont visiblement florissantes. Contracter une alliance avantageuse grâce à l'exercice de l'art d'Euterpe permet à certains praticiens de s'enrichir significativement et de s'élever socialement. À Avignon, par exemple, le trompette pontifical Louis Hill ne peut fournir que 300 livres et deux métiers de faiseur de bas à son ménage lors de son hyménée en 1730, mais sa femme Marie-Anne Cristinot lui apporte une dot de 1 036 livres[1657]. Par des conversions immobilières tels que l'achat d'une grange qu'il arrente régulièrement à des cultivateurs à Barbentane, Louis parvient à faire fructifier cet argent et lègue l'importante somme de 3 000 livres à ses héritiers au seuil de la mort en 1774[1658]. Dans le même ordre d'idée, les 1 500 livres de dot de la seconde épouse arlésienne de George Vallière contribuent probablement à aider ce dernier à adopter un train de vie bourgeois qu'il revendique en parallèle de son emploi de chanteur à Saint-Trophime. Déclaré « musicien » à la capitation de 1761 juste avant ses épousailles, il paie à ce moment 4 livres d'impôt ; dix-neuf ans plus tard, il est désormais « bourgeois », possède une servante et s'acquitte de 21 livres de capitation, preuves de son indubitable ascension[1659]. De très rares musiciens réussissent à séduire une demoiselle de haut rang. À Arles, Antoine Castaud a pour conjointe Anne de Bussy dans les années 1710. Celle-ci est peut-être apparentée à la puissante famille camarguaise Boussaud de Bussy, comme le suggère la présence de « noble » François de Gras de Beauchamp en qualité de parrain de l'un de leurs enfants en 1717[1660]. Cette alliance de haut vol constitue néanmoins une exception, à l'instar de Marcel Lepage d'Arbigny, qui poursuit de son côté l'ascension familiale en épousant une certaine Anne de Cornier[1661].

Par le choix de leur conjoint, les musiciens provençaux et pontificaux tendent à sortir du milieu artisanal duquel ils sont issus et à s'enraciner dans un environnement social moins manuel au XVIII^{e} siècle. Un certain nombre d'entre eux demeurent parmi les artisans, mais beaucoup d'autres

1657. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 6/238, f° 360, contrat de mariage entre Louis Hill et Marie-Anne Cristinot, 30 novembre 1730.
1658. GRAS (Aurélien), « Des musiciens anglais à Avignon... », art. cité, p. 154-155.
1659. AM Arles, CC 109 et 117, capitations de 1761 et de 1780, f° 461 v. et 454. Rappelons que la deuxième femme de Vallière est dite « veuve de bourgeois », donc du même niveau social auquel le musicien entend se situer.
1660. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 83, registre paroissial de la paroisse Saint-Julien d'Arles, année 1717, f° 16 v., baptême de François Castaud, 12 août 1717.
1661. AD Aisne, 5 Mi 274, registres paroissiaux de La Fère, baptême de Marie Sophie Antoinette d'Arbigny, 3 mars 1760.

se tournent vers le « tertiaire », et notamment vers le monde du commerce. Le faible isolat musical mesuré dans d'autres parties du royaume de France vaut également pour notre région, ce qui explique que les disciples d'Euterpe se marient finalement peu entre lignages de musiciens. La musique leur permet toutefois de prétendre à la main de demoiselles souvent relativement bien dotées et d'affermir, voire d'améliorer, leur position sociale. La mobilité semble ainsi davantage être la règle que la reproduction sociale par rapport à leurs parents. Cette mobilité se poursuit-elle avec leurs enfants, ou bien ces derniers se stabilisent-ils ? En d'autres termes, la pratique de l'art d'Euterpe assure-t-elle vraiment des jours meilleurs à sa descendance ?

3. La descendance : s'élever dans la société par la musique ?

L'Ancien Régime français présente traditionnellement l'image d'une société qui favorise et valorise la reproduction socio-professionnelle au sein des familles. La transmission au fil des générations du métier ancestral ancre le lignage concerné dans le temps et contribue à sa perpétuation dans une logique de continuité sociale. Dans l'esprit des élites modernes, ce processus participe également à raffermir l'ordre social en son entier en aidant à sa stabilité et en le préservant à travers les âges[1662]. Les recherches historiques mettent cependant en lumière l'écart qui existe entre cet idéal et la réalité. La reproduction sociale ne se révèle pas toujours systématique, notamment dans les grandes villes. Il arrive couramment qu'un père ne trouve aucun héritier pour reprendre sa profession, soit du fait d'une mobilité sociale ayant entraîné un changement d'activité ou de lieu, soit plus simplement à cause d'une extinction biologique[1663]. Des stratégies dynastiques d'ascension poussent la paysannerie à se réorienter vers l'artisanat et la marchandise, alors que la réussite économique commerçante peut être convertie en capital social conséquent – terres, offices, etc. – jusqu'à parvenir à la noblesse grâce au service du monarque par la finance et la robe[1664]. Même si la reproduction sociale demeure globalement forte en France – elle concerne en moyenne les deux tiers des familles de notables à Paris, Bordeaux et Rouen, 85 à 90 % des marchands et artisans de Laval au XVIII^{e} siècle –, la mobilité professionnelle constitue une réalité incontournable à tous les niveaux de la société, surtout urbaine[1665].

1662. CROQ (Laurence), « Les frontières invisibles : groupes sociaux, transmission et mobilité sociale dans la France moderne », in BELLAVITIS (Anne), CROQ (Laurence) et MARTINAT (Monica), dir., *Mobilité et transmission dans les sociétés de l'Europe moderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 25.
1663. RUGGIU (François-Joseph), *L'individu et la famille dans les sociétés urbaines anglaise et française (1720-1780)*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2007, p. 318-322.
1664. MINVIELLE (Stéphane), *La famille en France à l'époque moderne*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 209 ; CROQ (Laurence), « Les frontières invisibles... », art. cité, p. 25-26.
1665. MINVIELLE (Stéphane), *La famille en France à l'époque moderne...*, *op. cit.*, p. 210-214.

En ce qui concerne le monde musical, l'hérédité professionnelle caractérise une fois encore plutôt les musiciens de cour et ceux des concerts aristocratiques. Les prestigieuses dynasties au service du roi de France sont déjà bien connues, qu'il s'agisse des Couperin, des Philidor, des Marchand, des Rebel ou des d'Anglebert. De même, David Hennebelle constate que 58 % des trente-six musiciens aristocratiques dont il connaît le métier paternel tiennent leur art de leur père[1666]. En revanche, les disciples d'Euterpe ordinaires transmettent bien moins fréquemment leur profession. Ils ne sont que 45 % à recevoir leur savoir-faire de la part de leur géniteur à Paris, et seulement 32 % en région mancelle[1667]. La mobilité professionnelle domine plus que la reproduction chez les hommes de la musique.

Comme nous l'avons indiqué précédemment, nos propres résultats montrent que l'affirmation de Sylvie Granger selon laquelle « on ne naît pas musicien, on le devient » fonctionne aussi pour la Provence et les États enclavés de l'Église au XVIII[e] siècle. Sur 1 388 lignages de praticiens, 168 sont des dynasties musiciennes qui comptent au moins deux membres verticaux travaillant dans le quatrième art en leur sein – père et fils, oncle et neveu, petit et grand cousins, etc. L'hérédité socio-professionnelle ne concerne ainsi que 12 % des familles de notre corpus[1668]. Les musiciens se différencient de la plupart de leurs contemporains. Ils ne pérennisent généralement pas leur métier et ne le transmettent pas à leurs héritiers. Il existe néanmoins des différences significatives en fonction de la communauté observée. En moyenne, le pourcentage de familles musiciennes se fixe à 18 % des lignages par ville. Contrairement à ce à quoi nous pourrions nous attendre, ce n'est pas dans les plus grandes cités que le taux de transmission professionnelle se révèle le plus élevé. En Basse-Provence, le nombre de dynasties musicales oscille entre 9 et 15 % des familles à Arles (9 %), Marseille (11 %), Aix et Toulon (15 % chacun), pour une moyenne de 12,5 %. Ce pourcentage double pratiquement en Haute-Provence, où il atteint 24 % avec des taux compris entre 11 et 43 % – respectivement à Digne et à Apt. Les États pontificaux rhodaniens enregistrent de leur côté un taux de transmission professionnelle de l'ordre de 16 % – 13 % à Avignon, 6 % à Vaison, 16 % à Carpentras, 21 % à Cavaillon et 24 % à l'Isle. Les musiciens tendent donc à se perpétuer davantage en fondant des dynasties dans les petites villes plutôt que dans les gros centres urbains. L'examen des comptes du trésorier communal d'Apt révèle par exemple de multiples lignages qui maîtrisent l'art d'Euterpe au fil des générations. Les Gassin, les Gondon, les Mazet, les Jean, les Justamond et surtout les Eymard animent les fêtes de la cité en maniant le

1666. HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 320.
1667. DUNNER (Béatrice), *Musiciens parisiens, 1750-1792*, Paris, mémoire de maîtrise, Université de Paris IV-Sorbonne, 1984, p. 87 ; GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 150.
1668. Nous avons écarté de notre comptage les protégés de sainte Cécile ecclésiastiques – qui, par définition, n'ont pas de descendance – tout en conservant ceux possédant des pères, des oncles, des neveux ou des petits-cousins musiciens, ce qui représente 387 lignages en moins.

tambour et le fifre tout au long du siècle des Lumières[1669]. Si les Justamond ne comptent que deux individus musiciens – un oncle et son neveu –, les Mazet en comportent trois, les Gondon et les Jean quatre, les Gassin huit. La palme revient cependant sans conteste aux Eymard, véritable dynastie de travailleurs-musiciens qui engendre douze joueurs de tambour et de fifre différents sur au moins trois générations. Nous nous souvenons en outre que les Eymard s'allient maritalement aux Jean et que ces derniers s'unissent aux Gassin, ce qui renforce leur emprise musicale sur Apt. La compétence musicale, rare dans une petite ville, se transmet ainsi d'autant plus rigoureusement qu'elle est précieuse. Vu qu'il s'agit d'un talent valorisant en milieu urbain tourné vers la ruralité – rappelons que Jean-Antoine et Joseph Eymard se proclament fièrement « tambour » aux capitations de 1715 et de 1721 alors qu'ils sont notés « travailleur » dans les registres paroissiaux, tout comme François Gassin en 1753[1670] –, les familles semblent le favoriser et le pérenniser plus souvent au sein des petites cités. Dans les grands centres urbains, au contraire, la maîtrise musicale apparaît plus « banale », dans le sens où elle y est plus répandue, ce qui explique peut-être sa transmission moins fréquente, cela d'autant plus que les musiciens y jouissent d'une image beaucoup moins positive, notamment auprès des élites[1671].

Une catégorie de praticiens transmet son savoir-faire à sa descendance presque systématiquement quelle que soit la communauté étudiée : les trompettes municipaux. Que nous nous situions dans une petite ville ou au sein d'une grosse cité, les trompettes forment très fréquemment des dynasties qui perdurent dans le temps, à Forcalquier comme à Marseille, à Digne comme à Toulon, à Arles comme à Avignon. À Aix, les quatre postes sont majoritairement héréditaires. La famille Vallier occupe une à deux places de père en fils du XVI^{e} au XIX^{e} siècle, depuis 1572 jusqu'à 1846, un record pour notre région[1672]. À Avignon, la fonction de trompette est tenue par les Palme depuis le Grand Siècle jusque dans les années 1750, période à laquelle le lignage des Fialon les remplace ; celui-ci exerce toujours le poste en 1833[1673]. Les Fialon tentent même, nous l'avons vu, une transplantation avortée à Carpentras en envoyant l'un des leurs, le jeune Barthélémy Bénézet, postuler à la charge de crieur public en 1763[1674]. Autre exemple de dynastie, celle des Tombarel qui accapare un poste de trompette consulaire à Grasse tout au long de la période[1675]. Le lien de sang peut aussi être indirect, comme à Arles, où Benoît Rouy souffle de la

1669. AM Apt, CC 150, 164, 168, 189, 197, 210 et 220, comptes du trésorier de la ville, 1700-1785.
1670. Voir *supra*, chapitre 2.
1671. Voir *supra*, chapitre 1.
1672. BOURDE (André), « Recherches récentes sur la musique et les musiciens... », art. cité, p. 276.
1673. AD Vaucluse, archives déposées d'Avignon, BB 113, office de crieur et trompette public, 9 mars 1739 ; B Rote 202, cour de justice du viguier d'Avignon, f° 563, ordonnance du 10 novembre 1760 ; AM Avignon, 1 E 339, état civil, registre des décès, n°684, 11 août 1833.
1674. AM Carpentras, BB 261, f° 283 v.-284, délibération municipale du 25 mars 1763. Voir aussi *supra*, chapitre 5.
1675. AM Grasse, CC 115, comptes trésoraires de la commune, f° 669, 1710-1711 ; AD Alpes-Maritimes, G 684, pièces à l'appui des comptes d'administration de la cathédrale de Grasse, 30 avril 1780.

trompette aux côtés de son oncle Benoît Benetin à la fin des années 1760, lequel l'a sûrement aidé à décrocher sa place à la faveur de l'invalidité du crieur Jérôme Gastaud[1676]. Ces situations prépondérantes de transmission de poste n'apparaissent guère étonnantes. Une charge de trompette constitue finalement un office municipal comme un autre, qui se transfère par héritage de génération en génération de la même façon qu'une fonction de musicien à la cour des Bourbons. En parlant de cour, justement, l'un de nos protégés de sainte Cécile est apparenté à une famille de symphonistes versaillais. Il s'agit de Pierre Augustin Lepeintre, maître de musique qui illustre parfaitement le mécanisme de reproduction sociale à l'œuvre dans les plus hautes sphères musicales. Fils d'un ordinaire de la musique du roi et neveu d'un ordinaire de la musique de la Chambre du roi, Lepeintre devient maître de chapelle à la cathédrale d'Avignon en 1743[1677]. Il part ensuite pour Marseille, où il place son petit garçon à La Major en qualité d'enfant de chœur, lui-même étant chanteur et violoniste[1678]. Son neveu, Victor Bourdon, joue du violon pendant les exercices de danse du comte de Provence en 1763 et donne des cours de danse à Madame un quart de siècle plus tard[1679].

Si la majorité de la progéniture des musiciens ne marche pas sur les traces paternelles, que devient-elle ? En dehors de la musique, 52 descendants différents ont été retrouvés pour le XVIII^{e} siècle. Ils incluent les fils, les filles – dont les pères et les maris, gendres de nos pratriciens, servent aussi d'observatoires intéressants afin de mesurer la trajectoire sociale d'un lignage –, les neveux, les petits-fils et, dans un seul cas, la génération au-delà. Sur ces 52 personnes, 25 sont liés à l'artisanat, soit qu'elles en exercent le métier, soit qu'elles épousent un artisan ou une fille d'artisan. Presque la moitié de l'échantillon se trouve concerné (48 %). Il semble ainsi que les héritiers de nos musiciens choisissent surtout de retourner aux racines artisanales de leurs aïeuls. L'art d'Euterpe n'aura alors finalement été qu'une simple parenthèse dans l'histoire de la famille, qui demeure à l'état d'exception et se cantonne à un unique individu se détachant de ses pairs. Même s'ils tendent à se détacher d'une activité manuelle lors de leurs noces, en adéquation avec leur propre profession, les musiciens ne restent jamais très loin des artisans. Une fois encore, le secteur de l'habillement se

1676. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 174, registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne d'Arles, année 1769, mariage entre Benoît Rouy et Catherine Rivière, 7 mars 1769 ; AM Arles, BB 53, f° 163 v.-164, délibération municipale du 16 juillet 1770.

1677. BROSSARD (Yolande de), *Musiciens de Paris (1535-1792) d'après le fichier Laborde*, Paris, Picard, 1965, p. 189 ; AD Vaucluse, 1 G 447, registre capitulaire du chapitre métropolitain Notre-Dame des Doms d'Avignon, 28 juin 1743 ; archives notariales d'Avignon, 3 E 10/469, f° 480, procuration de Pierre Augustin Lepeintre, 11 novembre 1745.

1678. AM Marseille, CC 1452, pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, mandat n°275, 21 février 1757 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 445, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 19 novembre 1759.

1679. AN, minutier central des notaires de Paris, étude LIII, minutes 328, notoriété concernant les héritiers d'Antoinette Lepeintre, 30 avril 1750 ; R^{5} 56, apanage de Provence, état des gages payés par le trésorier général de la Maison du Roi pour l'éducation et le service du comte de Provence pendant l'année 1763, 1er janvier 1763 ; O^{1} 3786, Maison du Roi, maison de la comtesse de Provence (Madame), état des officiers de sa maison, 1788.

détache du lot en représentant 58 % des descendants artisans. À Marseille, la fille aînée du musicien et marchand de violons François Arnoux convole avec un garnisseur de chapeaux, tandis que le violoniste de l'académie aixoise André Honoré place son fils en apprentissage chez un fabricant de bas en 1764[1680]. Nous recensons également dans ce domaine trois cordonniers, dont deux maîtres, trois taffetassiers, deux tailleurs d'habits, un ouvrier et une ouvrière en soie, un cordonnier, un compagnon chapelier et une faiseuse de robes. Les autres artisans se répartissent entre métiers du bâtiment – cinq maçons et un maître gibier – et diverses autres branches hétérogènes. Nous avons ainsi un fils imprimeur et des beaux-fils clayer ou batteur d'or. Enfin, à Arles, les gendres du trompette communal Jean-Louis Carreton et du symphoniste Joseph Avy sont respectivement compagnon maréchal et saintier en 1705 et soixante-dix ans plus tard[1681].

Avec 19 individus répertoriés, le « tertiaire » touche 37 % des héritiers de nos disciples d'Euterpe. On y retrouve les mêmes secteurs que précédemment, à savoir une légère prédominance des activités commerciales – deux garçons commis négociant et marchand orfèvre, deux gendres marchand et marchand relieur –, quelques métiers liés à l'armée – un sergent à la succursale des militaires malades d'Avignon et un garde du roi à Apt –, d'autres en rapport avec la mer – un rejeton matelot et un beau-fils patron de barque à Arles – ou encore avec les arts d'agrément – un fils danseur à la Comédie de Marseille. L'administration publique recueille la préférence de quatre personnes. Le neveu de Jean-Pierre Legrand est par exemple commissaire de police lors du décès de son oncle dans la cité phocéenne en 1809, pendant que celui de François Arnoux travaille au grenier à sel de la ville une soixantaine d'années auparavant[1682]. Le neveu de Pierre Augustin Lepeintre occupe la prestigieuse fonction d'architecte entrepreneur des bâtiments du roi au milieu du siècle, et le descendant du trompette et valet de ville Jean Plassy exerce la même profession de valet à Cavaillon en 1774[1683]. Du côté des services, justement, un agent de l'académie de musique d'Aix – l'homme à tout faire – et un cocher illustrent cette branche. Le premier hérite de la place de son père, le trompette municipal Feraud, qui l'a obtenu lors de la fondation du Concert en 1756[1684]. Les dernières professions représentées sont relativement prestigieuses. Le fils de l'organiste arlésien

1680. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, archives notariales de Marseille, 355 E/517, f° 457 v., testament de François Arnoux, 27 juillet 1751 ; JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 35.

1681. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 17, registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne d'Arles, année 1705, mariage entre Jean Gambe et Marie Carreton, 3 novembre 1705 ; 203 E 178, idem, année 1775, mariage entre André Imbert et Marthe Avy, 21 février 1775. Un saintier est un fondeur de cloches.

1682. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 201 E 2804, état civil de Marseille, premier arrondissement, registre n°3, n°31, acte de décès de Jean-Pierre Legrand, 31 juillet 1809 ; archives notariales de Marseille, 355 E/517, f° 440 v., transaction entre la famille Arnoux, 19 juillet 1751.

1683. AN, minutier central des notaires de Paris, étude LIII, minutes 328, notoriété concernant les héritiers d'Antoinette Lepeintre, 30 avril 1750 ; AM Cavaillon, CC 400, pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, mandat n°15, 21 mai 1774.

1684. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, p. 1, 2 janvier 1756.

Jean-Baptiste Vallière devient notaire – nous y reviendrons plus loin –, celui du trompette de la maréchaussée avignonnaise Joseph Simon Hill écrivain[1685]. Le compositeur Hyacinthe Azaïs, éphémère maître de musique du Concert de Marseille en 1772, voit son héritier tenir les orgues de l'abbaye de Villemagne, en Languedoc, jusqu'à la Révolution. Ce dernier, Pierre Hyacinthe Azaïs, bifurque ensuite vers la philosophie et devient un penseur assez renommé sous l'Empire et la Restauration, avant de sombrer dans l'oubli après 1830[1686].

Enfin, 13 % des descendants de musiciens se trouve lié au secteur agricole. Les sept personnes concernées sont quatre travailleurs, un cultivateur, un berger et une épouse de fils de berger, toutes concentrées à Arles, Apt et Vence – quatre, deux et un individus chacun. Si la progéniture des protégés de sainte Cécile retourne volontiers vers l'artisanat, elle s'intéresse aussi peu aux activités rurales que ses ascendants.

Finalement, la musique contribue-t-elle réellement à une élévation sociale dans le temps ? Pour certains lignages, indubitablement. Prenons par exemple la famille Della Maria. Domenico Della Maria naît en Italie d'un père ménager en 1733. Il part ensuite pour Marseille où il s'installe en qualité de musicien et de luthier avant de se marier avec une fille de portefaix trente-trois ans plus tard[1687]. L'art d'Euterpe réussit pleinement à la dynastie, puisque le fils de Domenico, Dominique Della Maria, devient le brillant compositeur que l'on sait. Et voilà le descendant d'obscurs ménagers propulsé au rang de gloire grâce à la musique. À un niveau plus modeste et ordinaire, nous nous rappelons de la trajectoire de la famille Hill qui passe de l'artisanat au quatrième art de manière fructueuse à Avignon au fil des générations. De même, la fille du basse-taille et serpentiste François Pons épouse un marchand arlésien en 1758[1688]. Lorsque celui-ci voit « ses affaires en déroute » et se retrouve endetté de 40 ou 50 000 livres (!) dix-sept ans plus tard, c'est son beau-père qui lui évite la saisie en se portant caution pour lui[1689]. Après une période financière vraisemblablement difficile à la fin des années 1769, la situation économique de Pons paraît sensiblement s'améliorer, comme le prouvent ses contributions à la capitation : il ne paie qu'une livre en 1770... puis s'en acquitte de 14 une décennie après[1690] ! L'art d'Euterpe apparaît incontestablement comme le vecteur de réussite de François Pons ; en 1770 comme en 1780, il se

1685. AD Vaucluse, archives notariées d'Avignon, 3 E 6/259 f° 1146 v., contrat de mariage entre Jean-Pierre Hill et Anne Thérèse Autard, 12 novembre 1785.
1686. LEFRANC (Jean), article « Azaïs Hyacinthe », in HUISMAN (Denis), dir., *Dictionnaire des philosophes*, tome 1, Paris, Presses universitaires de France, 1984 ; rééd. 1993, p. 203.
1687. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 201 E 775, registre paroissial de la paroisse Notre-Dame des Accoules de Marseille, f° 117, mariage entre Domenico Della Maria et Marguerite Madeleine Bertrand, 28 septembre 1766.
1688. *Idem*, 203 E 169, registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne d'Arles, année 1758, mariage entre Jean Bertrand et Catherine Pons, 17 mai 1758.
1689. BM Arles, ms. 379, correspondance de Jean-Baptiste Vallière, p. 149, lettre de Vallière à sa fille, 15 octobre 1775.
1690. AM Arles, CC 113 et 117, capitations de 1770 et de 1780, f° 83 et 398 v.

présente à chaque fois en qualité de « musicien ». L'ascension sociale de son lignage culmine au moment des noces de son petit-fils Claude Bertrand en 1779. Ce dernier est qualifié de « bourgeois », s'unit à une fille de bourgeois et voit trois autres bourgeois signer le registre comme témoins[1691]. Quelle satisfaction pour son grand-père, fils de petit huissier grassois entré au service des chanoines de Saint-Trophime comme simple choriste quarante-cinq années auparavant[1692] !

Ces quelques exemples attestent de l'opportunité d'élévation sociale que peut offrir la musique à une famille. Ils ne forment toutefois pas, à notre avis, une règle générale, et suffisent encore moins à l'élaboration d'un paradigme satisfaisant. Si l'art d'Euterpe contribue sans conteste à la réussite intergénérationnelle de certaines dynasties, notamment lorsqu'il est transmis et recueilli avec succès par un ou plusieurs héritiers qui s'en servent de tremplin social, il ne suffit pas toujours, loin de là, à assurer le succès pérenne d'un lignage. En premier lieu, nous nous souvenons que la musique ne nourrit pas forcément son homme, et qu'un certain nombre de musiciens se débat dans la précarité. Par conséquent, il va de soi que, dans ces situations, le quatrième art n'aide pas spécialement la famille entière à progresser sur l'échelle sociale. En second lieu, le fait que la plupart de la descendance des musiciens dédaigne la pratique musicale professionnelle et décide de se tourner vers d'autres activités plaide en faveur d'une potentialité d'ascension somme toute encore limitée. La musique n'apparaît finalement pas si rémunératrice que cela à long terme, ce qu'illustre le choix majoritaire de l'artisanat de la part des héritiers. Il s'agit d'un domaine peut-être moins prestigieux socialement – et encore, puisque beaucoup de musiciens sont eux-mêmes considérés comme des artisans –, mais cependant plus sécurisant, voire même rassurant, car plus stable et moins fragile professionnellement. Tout compte fait, nous rejoignons les conclusions de Bastien Mailhot sur les psallettes. Selon lui, « toute maîtrise capitulaire est susceptible d'être un vecteur d'ascension sociale dans le sens qu'elle offre une chance à ceux qui l'intègrent de s'extraire de leur milieu d'origine » grâce au bagage musical et intellectuel qu'elle apporte aux enfants de chœur – notamment lire, écrire et parfois compter –, mais « il ne s'agit en aucun cas d'une garantie[1693] ». Nous pensons pouvoir étendre ce raisonnement à la profession musicale en général. Oui, la musique offre à ses titulaires la possibilité de s'extraire du travail manuel et de donner un avenir radieux à leur progéniture en brillant parmi leurs pairs, surtout dans les petites villes où s'ancrent de solides dynasties, mais cette heureuse issue n'a rien de systématique et n'est pas

1691. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 201 E 183, registre paroissial de la paroisse Saint-Laurent d'Arles, mariage entre Claude Bertrand et Madeleine Gilles, 18 mai 1779.
1692. *Idem*, 4 G 86, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 9 novembre 1734. Rappelons que François Pons lui-même ne résiste pas à l'envie de se présenter en qualité de bourgeois de temps à autre, par exemple lors du décès de sa femme (AM Arles, GG 153, registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne, sépulture de Marie Viel, 9 octobre 1774).
1693. MAILHOT (Bastien), *Les enfants de chœur...*, *op. cit.*, p. 310.

assurée. Les circonstances, le lieu, l'employeur, le cercle familial, le réseau relationnel et un peu le hasard de la fortune déterminent la réussite ou l'échec d'une élévation sociale intergénérationnelle par l'art d'Euterpe.

Issus de milieux familiaux divers où prédomine l'artisanat urbain au XVIII[e] siècle, les musiciens provençaux et pontificaux affichent des ambitions d'ascension sociale au moment de leurs noces. Ils s'unissent en effet souvent à des demoiselles appartenant à des mondes professionnels non manuels, plus en adéquation avec leur propre statut. Ces rêves d'élévation ne se prolongent toutefois pas toujours avec leur descendance, laquelle choisit le plus couramment de mettre fin à l'aventure musicale du lignage en retournant aux racines artisanales de leurs aïeuls. Les ambitions de mobilité des musiciens se concrétisent-ils à travers leurs amitiés ? Quels espaces sociaux fréquentent-ils une fois adultes ?

II. La toile des amis et des fréquentations

Si la famille d'un musicien résulte des hasards de la procréation et que le choix de sa conjointe se trouve en partie conditionné par une multitude de normes intériorisées – intérêt du lignage, nécessité de former une union bien assortie, etc. –, les relations amicales qu'il se tisse témoignent « plus spontanément de la place qu'il s'assigne lui-même dans la société et du rôle qu'il entend y jouer », car « plus directement significatives de la situation de l'individu dans le jeu social[1694] ». Reconstituer les environnements sociaux au sein desquels baignent les musiciens au quotidien en dehors de leur travail nécessite classiquement d'écumer les sources faisant apparaître les relations interpersonnelles entre les individus – registres paroissiaux, état civil, actes notariés, listes fiscales, témoignages judiciaires, correspondances, etc. Nous avons réuni pour cette partie un corpus de 1 122 personnes que fréquentent régulièrement ou ponctuellement nos disciples d'Euterpe au siècle des Lumières. Le regroupement de ces 1 122 individus s'est effectué sur la base de plusieurs catégories élaborées en fonction des informations recueillies dans les documents. Ont ainsi été retenus les témoins de mariage, de testament et de décès des musiciens, tout comme les personnes auprès desquelles figurent les protégés de sainte Cécile en qualité de témoins aux mêmes événements. S'y ajoutent en outre les parrains et les marraines des enfants de musiciens, les parents des filleuls des praticiens, les voisins des disciples d'Euterpe et, de manière générale, tous ceux qui ont un contact personnel avec eux d'une manière quelconque à un moment donné – présence à une noce commune, témoins d'engagement ou d'agression, complices de cambriolage, etc. Bien entendu, ces liaisons constituent des canaux potentiels de communication entre les individus, et leur

1694. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 341.

mise à jour ne signifie pas qu'elles sont systématiquement entretenues avec assiduité et vont toujours au-delà d'un seul contact[1695]. Elles fournissent néanmoins une cartographie relativement satisfaisante des espaces sociaux qu'arpentent nos musiciens en Provence et dans les États pontificaux rhodaniens.

Les amis et fréquentations des protégés de sainte Cécile peuvent globalement se diviser en deux catégories, que nous allons étudier successivement : ceux qui sont aussi musiciens et ceux qui se trouvent en dehors du monde musical.

1. Les musiciens entre eux

Sur les 1 122 fréquentations relevées dans l'entourage de nos personnages, seules 187 sont des musiciens, soit 17 % du total. Ce faible taux correspond sensiblement aux proportions mesurées ailleurs en France. À Paris, au XVIII[e] siècle, Sylvie Mancardi estime que les métiers de la musique fournissent 16 % des relations des musiciens de la capitale en partant des contrats de mariage et des inventaires après décès[1696]. De son côté, Sylvie Granger constate que si la famille proche domine statistiquement les baptêmes et les hyménées des disciples d'Euterpe manceaux, les collègues musiciens n'en sont pas totalement exclus : « il est rare de ne pas rencontrer un seul homme de la musique dans ces occasions, mais il est rare aussi d'en rencontrer plus de deux à la fois[1697] ». Elle note globalement « l'esprit de corps » des musiciens marginaux – les ambulants et les militaires loin de chez eux –, « les réflexes communautaires » des musiciens d'Église fédérés par la puissance de leur institution nourricière, et, à l'inverse, « l'individualisme » des « indépendants » et des maîtres à danser concurrents qui travaillent en solitaire[1698]. Une situation analogue s'observe dans les milieux musicaux rattachés à l'aristocratie parisienne. Les solitaires maîtres de musique s'y montrent individuels, alors que les musiciens qui servent ensemble la même maison nobiliaire développent au contraire souvent des liens amicaux et solidaires[1699].

187 fréquentations musiciennes en Provence et dans les États pontificaux outre-alpins au siècle des Lumières. Parmi elles, 35 sont des praticiens qui assistent aux noces de leurs homologues. Le maître de chapelle de la cathédrale de Carpentras Jacques Bremond signe par exemple au bas du contrat de mariage de Jean-Paul Boireau, chef d'une bande de violonistes, en 1711, alors que le tourneur et hautboïste Pierre Rat devient le témoin d'hyménée du joueur de violon arlésien Louis

1695. DEDIEU (Jean-Pierre) et MOUTOUKIAS (Zacarías), « Introduction. Approche de la théorie des réseaux sociaux », art. cité, p. 11.
1696. MANCARDI (Sylvie), *Le milieu socio-professionnel des maîtres de musique...*, *op. cit.*, p. 81.
1697. GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 260.
1698. *Idem*, p. 261-268.
1699. HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 371-372.

Laugier quatre ans auparavant[1700]. En parlant de noces de musiciens, l'image traditionnelle qui y est associée est celle d'une grandiose cérémonie musicale résonnant de multiples notes, surtout lorsqu'elle rassemble de nombreux disciples d'Euterpe différents. Personnellement, nous pensons au contraire qu'il n'est pas certain du tout que les convives musiciens assurent systématiquement l'animation musicale eux-mêmes. Il faut en effet conserver à l'esprit que, pour eux, la musique représente le travail. Ils n'ont par conséquent pas forcément envie de travailler le jour de leur hyménée, et préfèrent peut-être séparer le personnel du professionnel en confiant l'indispensable animation musicale à des musiciens extérieurs à l'événement. Eux qui, d'ordinaire, mettent quotidiennement leur talent au profit de la satisfaction d'autrui, ont ainsi le plaisir d'être servi par d'autres à leur tour. Difficilement vérifiable dans notre zone géographique à l'époque moderne, cette hypothèse nous vient de la Roumanie contemporaine, où les musiciens professionnels tsiganes du petit village de Zece Prăjini étudiés par l'ethnomusicologue Victor Alexandre Stoichiţă engagent invariablement des *lăutari* étrangers afin de jouer à leurs fêtes. Travail des uns, plaisir des autres, la musique est vécue différemment en fonction du côté où l'individu se place[1701].

Revenons à nos relations interpersonnelles entre musiciens. Outre les 35 témoins de mariage suscités, 12 protégés de sainte Cécile servent de parrains ou de marraines à des enfants d'autres praticiens, à l'instar du musicien Pierre Allan, qui porte sur les fonts baptismaux la fille du couple Marie-Rose et François Moria en 1776, ceux-ci se produisant à l'académie de musique d'Aix[1702]. Onze musiciens sont voisins de confrères, ce qui ne garantit pas, d'ailleurs, des liens de proximité amicale : nous nous rappelons du fabricant d'instruments aixois Jean-Michel Beraud, qui tue les animaux de compagnie de son voisin Ignace Maurel après que ce dernier ait osé apprendre à son fils à jouer du galoubet en 1756[1703]. Le reste des fréquentations musiciennes se ventile entre diverses occasions hétérogènes. Plusieurs praticiens déclarent le décès ou assistent à l'inhumation d'un homologue, d'autres se manifestent dans de multiples situations différentes. Lorsque le chapitre de la collégiale Saint-Pierre d'Avignon remercie le chantre Bedos en 1759, par exemple, le maître de chapelle Jean-Pierre Huguet demande et obtient son congé pour le suivre, preuve d'une amitié entre les deux hommes[1704]. Des indices épars nous renseignent également de manière indirecte sur de

1700. AD Vaucluse, archives notariales de Carpentras, 3 E 28/295, f° 218, contrat de mariage entre Jean-Paul Boireau et Marie Simone Reynaude, 18 novembre 1711 ; AM Arles, GG 198, registre paroissial de la paroisse Sainte-Croix, p. 27, mariage entre Louis Laugier et Marguerite Souchette, 5 avril 1707.
1701. STOICHIŢĂ (Victor Alexandre), *Fabricants d'émotions...*, *op. cit.*, p. 71-72. Un *lăutar* est un musicien professionnel tsigane.
1702. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 202 E 57, registre paroissial de la paroisse Sainte-Madeleine d'Aix, année 1776, f° 60, baptême de Marthe Moria, 23 décembre 1776.
1703. Voir *supra*, chapitre 4.
1704. AD Vaucluse, 9 G 4, registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Pierre d'Avignon, 22 juin 1759. Bedos avait en outre été recruté sur le poste de choriste d'Huguet deux ans auparavant, ce dernier devenant maître de musique (*idem*, 1er juin 1757). Il est ainsi plus que probable qu'Huguet ait indiqué à son ami l'imminente vacance de sa place.

probables liens entre musiciens. À Arles, le frère de Pierre Maurin est présent à l'enterrement de celui d'Antoine Dau en 1787[1705]. Il y a ainsi de fortes chances pour que ces deux disciples d'Euterpe se côtoient personnellement. De même, le violoncelliste camarguais Antoine Véran connaît vraisemblablement le perruquier et musicien Honoré Avy, car ils ont deux témoins de mariage en commun, un prêtre et un maître cordonnier, à deux années d'écart[1706]. Dernier exemple, le frère aîné du haute-contre avignonnais Charles Roumieu, François Martin, signe aux noces du trompette municipal Louis Pascal Fialon en 1784 et déclare la mort de la fille du ci-devant trompette des chevau-légers Joseph Hill vingt-sept ans plus tard. L'autre frère du chanteur, Martial Roumieu, trace en outre son nom sur le testament d'Agricol Hill en 1803[1707]. Même si cela n'apparaît pas clairement dans les sources, nul doute que Charles Roumieu connaît ces différents musiciens, à défaut de les fréquenter.

Un certain nombre de collègues musiciens continue de se côtoyer en dehors du travail. Ils prolongent dans la sphère privée les contacts noués en milieu professionnel. La fréquence de ce prolongement se trouve tributaire de l'éventuel esprit de corps développé entre confrères. Nous découvrons relativement souvent cet esprit de corps chez les hommes de la musique qui jouent pour le même employeur[1708]. Les résultats obtenus corroborent les observations de Sylvie Granger en pays manceau et fléchois. Les musiciens d'Église tendent bel et bien à un certain comportement de groupe, ce qui se révèle particulièrement visible à Arles parmi les praticiens de la cathédrale. Titulaires d'un monopole musical religieux qui les soude probablement davantage encore, les musiciens de Saint-Trophime se croisent fréquemment ensemble dans les registres paroissiaux. Le maître de musique Antoine Hugues et Alexandre Beraud signent ainsi au remariage de leur collègue violoncelliste Thomas Verd le 26 octobre 1751, tandis que le prêtre et choriste François Gras assiste à l'inhumation du même Verd dix-sept ans plus tard, suivie de celle du musicien Honoré Carlevan onze mois après[1709]. Toujours dans la cité camarguaise, le violoniste Claude Dou appose son seing sur les deux contrats de mariage de son ami et confrère cathédral George Vallière à seize années d'écart en 1744 et 1761[1710]. En garnison à parfois des centaines de kilomètres de leur patrie

1705. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 191, registre paroissial de la paroisse Saint-Julien d'Arles, sépulture de Gérard Dau, 2 juillet 1787.
1706. *Idem*, 203 E 182, registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne d'Arles, mariage entre Honoré Avy et Françoise Foret, 28 janvier 1778 ; 203 E 184, *idem*, mariage entre Antoine Véran et Marie-Rose Richard, 16 novembre 1780.
1707. AM Avignon, GG 195, registre des mariages de Saint-Symphorien, mariage entre Louis Pascal Fialon et Marie Thérèse Talagran, 26 octobre 1784, f°55 ; 1 E 317, état civil, registre des décès, n°852, 22 décembre 1811 ; AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 6/602, n°422, testament d'Agricol Hill, 20 floréal an XI (10 mai 1803).
1708. Nous avons déjà évoqué cet esprit de corps dans le chapitre 2.
1709. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 18, registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne d'Arles, année 1751, mariage entre Thomas Verd et Jeanne Carré, 26 octobre 1751 ; AM Arles, GG 221, registre des sépultures du chapitre Saint-Trophime, année 1768, sépultures de Thomas Verd et d'Honoré Carlevan, 15 janvier et 5 décembre 1768.
1710. BM Arles, ms. 373, papiers de la famille Vallière, pièce n°32, contrat de mariage entre George Vallière et Honorade Barraly, 26 juillet 1744 ; pièce n°34, contrat de mariage entre George Vallière et Philise Brenguier, 14 avril

d'origine, les musiciens militaires se regroupent spontanément entre eux afin de se soutenir les uns les autres. Nous nous souvenons du tambour Sauveur Coulomb, entouré à son hyménée par le tambour-major, le fifre-major et un autre tambour de son régiment à Aix en 1768[1711]. De même, le tambour-major du régiment allemand de Lamarck Antoine Malher, stationné dans la capitale provençale en 1791, choisit comme marraine pour son fils Louise Rocklor, la probable fille de son défunt collègue Guillaume Rocklor[1712]. Nous l'avons vu, les trompettes communaux se fréquentent aussi couramment, que ce soit en habitant ensemble à l'hôtel de ville à Aix ou en devenant témoin de noces de leurs confrères ou parrain de leurs enfants à Arles. Philippe Chambourdon assiste par exemple au mariage de la fille de son homologue camarguais Benoît Rouy en 1792[1713]. Un esprit de corps similaire se remarque chez les musiciens académiques et ceux qui se produisent en bandes. Lorsque l'entente professionnelle est bonne parmi les membres d'une association musicale, ces derniers peuvent parfaitement poursuivre en dehors une amitié entamée au son du violon. À Avignon, les frères Louis et Joseph Hill nouent des liens amicaux avec de nombreux lignages musiciens dans le sillage de relations professionnelles au cours de la première moitié du siècle. Le violoniste André Clavel devient le parrain du fils de Louis en 1739, pendant que le joueur de basse Jean-Baptiste Bigati est présent aux secondes noces de Joseph huit ans plus tard ; or, ces deux individus jouent au sein de la même bande que l'aîné de la fratrie en 1729[1714]. De même, les Hill fournissent deux marraines à la dynastie musicale des Fialon en 1735 et 1740 tout en se produisant avec l'un des leurs, Paul Fialon[1715].

Si la collaboration au service d'un employeur identique favorise indubitablement les interactions personnelles entre musiciens, ces derniers ne demeurent pas obligatoirement cloisonnés dans leur univers. Des disciples d'Euterpe de deux institutions différentes peuvent en effet très bien se connaître et se côtoyer. À Apt, par exemple, les musiciens de la cathédrale Sainte-Anne fréquentent les tambours et les fifres de la ville tout au long de la période. Les choristes ecclésiastiques Jean Aude et Denis Bourdon signent respectivement aux mariages des tambours

1761.

1711. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 202 E 57, registre paroissial de la paroisse Sainte-Madeleine d'Aix, année 1768, f° 18 v., mariage entre Sauveur Coulomb et Marguerite Madoren, 5 mai 1768.

1712. *Idem*, 202 E 60, registre paroissial de la paroisse Sainte-Madeleine d'Aix, f° 25 v. et 32, baptême de Jean Martin Malher et sépulture de Ferdinand Rocklor, 4 et 29 mai 1791.

1713. *Idem*, dépôt de Marseille, 203 E 196, registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne d'Arles, mariage entre Claude Antoine Imbert et Marthe Rouy, 29 octobre 1792.

1714. AM Avignon, GG 110, registre des baptêmes de la paroisse Saint-Étienne, baptême de Bénédicte André Hill, 4 août 1739 ; GG 143, registre des mariages de la paroisse Notre-Dame la Principale, mariage entre Joseph Hill et Marguerite Bonnefoy, 23 mars 1747 ; AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 5/1750, f° 65, société de musique, 7 avril 1729.

1715. AM Avignon, GG 15, registre des baptêmes de la paroisse Saint-Agricol, baptême de Louise Fialon, 17 octobre 1735 ; GG 110, registre des baptêmes de la paroisse Saint-Étienne, baptême de Thérèse Fialon, 15 février 1740 ; AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 6/198, f° 54, société des symphonistes, 26 février 1740.

Toussaint et Pierre Eymard père et fils en 1739 et 1767[1716]. Leur collègue Claude Brun officie comme témoin aux noces du fifre Gabriel Jean en 1747, tandis que l'enfant de chœur Philippe Rabot remplit la même fonction à celles du tambour Jean Gassin vingt ans après[1717]. De véritables microcosmes musicaux s'observent en certains lieux à l'occasion des hyménées. Lorsque le violoniste et maître à danser phocéen Simon Caron s'unit à Anne Sardel le 4 juillet 1711 en présence de son père Antoine Caron, chef d'une bande de violons et également maître de danse, ses témoins sont le maître à danser Pierre Besson, l'organiste et facteur d'orgues Jean Eustache, et le violoniste Louis Peyron, qui a été formé par Antoine avant de rejoindre la bande de ce dernier[1718]. De même, les noces du chanteur théâtral Jean-François Musseur rassemblent l'organiste Antoine Béranger et le musicien Charles Dominique Sicard six ans plus tard[1719].

Outre leur métier, des origines géographiques communes peuvent rapprocher des musiciens, notamment lorsqu'il s'agit d'étrangers encore peu intégrés au tissu urbain. Originaire de Strasbourg, le « maître musicien » Joseph Fackelmann ne réside à Aix que depuis quelques mois au moment où il fait baptiser sa fille Thérèse Pélagie en 1770. Il lui choisit alors comme parrain le musicien Jacques Frédéric Hengel, un Allemand né à Durlach, près de la frontière française, peut-être pour pallier son manque de connaissances locales[1720]. Presque une décennie après, le bassiste cathédral Louis Loustik assiste au mariage du Lorrain François Jacques Dun à Arles[1721]. « Musicien pensionné du roi de Pologne », celui-ci travaillait au service de Stanislas Leszczyński à Lunéville ; or, nous soupçonnons son témoin d'être apparenté à François Loustik, symphoniste à la primatiale de Nancy entre 1771 et 1773... à seulement une trentaine de kilomètres de Lunéville – Louis arrive à Saint-Trophime d'Arles en 1777[1722]. Marseille, en particulier, semble abriter une véritable petite diaspora musicienne italienne dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle. Les praticiens transalpins se regroupent souvent entre compatriotes, à l'image du fabricant de mandolines napolitain Pietro Lippi. Ce dernier désigne le musicien Eduardo Queiroli en qualité de parrain de son fils en 1774, un individu dont le prêtre francise le patronyme en « Édouard Cairolle », mais dont la signature ne

1716. AM Apt, registres paroissiaux, année 1739, p. 3, mariage entre Toussaint Eymard et Marguerite Grégoire, 19 janvier 1739 ; année 1767, f° 11, mariage entre Pierre Eymard et Anne Marie Luce Germain, 28 avril 1767.
1717. *Idem*, année 1747, f° 7, mariage entre Gabriel Jean et Marie Jeanne Eymard, 15 mai 1747 ; année 1777, f° 12 v., mariage entre Jean Gassin et Marie Salla, 30 juin 1777.
1718. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), *Un aspect de la vie musicale à Marseille...*, *op. cit.*, p. 258.
1719. *Idem*, p. 300.
1720. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 202 E 57, registre paroissial de la paroisse Sainte-Madeleine d'Aix, année 1770, f° 51 v., baptême de Thérèse Pélagie Fackelmann, 8 octobre 1770.
1721. *Idem*, dépôt de Marseille, 203 E 183, registre paroissial de la paroisse Saint-Julien d'Arles, mariage entre François Jacques Dun et Delphine David, 22 juin 1779.
1722. DEPOUTOT (René), « Les musiciens étrangers en Lorraine (Lunéville, Nancy et Metz) au XVIII^{e} siècle », in FERRATON (Yves), dir., *Symphonies lorraines. Compositeurs, exécutants, destinataires*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 321 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 4 G 90, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 15 avril 1777.

laisse planer aucun doute sur ses origines outre-monts[1723]. Lippi participe également comme témoin à l'hyménée de son confrère luthier tridentin Domenico Della Maria huit années auparavant, aux côtés des musiciens François Alday et... Agostino Valcelli[1724]. Ce rapprochement par « nation » des praticiens italiens ne se limite pas à l'art d'Euterpe. Ils fréquentent beaucoup les hommes et les femmes de la péninsule en général. En dehors d'Eduardo Queiroli, les enfants de Pietro Lippi reçoivent ainsi comme parrains le peintre Gaetano Torresiglias et le courtier Claudio Lorenzo Coerry en 1769 et 1777, pendant que la marraine de la fille du musicien Angelo Giurai est Gertruda Gulinelli et que nous nous interrogeons sur la nationalité de son parrain, le maître de danse Bonnaventure Guy, en 1756[1725]. Cette tendance des musiciens italiens à demeurer entre eux se retrouve aussi aux Provinces-Unies à l'époque moderne, où ils jouent ensemble dans les concerts et où les employeurs musicaux transalpins engagent souvent des compatriotes[1726]. Il s'agit, bien entendu, d'un réflexe courant de la part de ressortissants étrangers ; le regroupement en communautés façonne des pratiques sociales rassurantes en exprimant des liens d'appartenance à une entité collective en situation de déracinement géographique, linguistique et culturel[1727]. Nous reviendrons plus en profondeur sur les protégés de sainte Cécile étrangers et leur condition au cours du prochain chapitre.

Fédérés par un employeur, une pratique professionnelle en bande, des racines géographiques communes ou, plus simplement, par le quatrième art, les musiciens provençaux et comtadins se côtoient personnellement à une fréquence non-négligeable au siècle des Lumières. Toutefois, l'étroitesse numérique des isolats musicaux couplée à l'aléatoire des affinités amicales de chacun – les caractères et les personnalités ne s'accordent pas toujours entre elles, loin de là – aboutissent à une prédominance des non-musiciens dans l'environnement quotidien des praticiens. La majorité des fréquentations des disciples d'Euterpe n'appartient pas, en effet, au monde de la musique.

1723. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 201 E 783, registre paroissial de la paroisse Notre-Dame des Accoules de Marseille, f° 64, baptême d'Édouard Lippi, 12 mai 1774.
1724. *Idem*, 201 E 775, registre paroissial de la paroisse Notre-Dame des Accoules de Marseille, f° 117, mariage entre Domenico Della Maria et Marguerite Madeleine Bertrand, 28 septembre 1766.
1725. *Idem*, 201 E 778 et 786, registres paroissiaux de la paroisse Notre-Dame des Accoules de Marseille, f° 136 et 13 v., baptêmes de Marguerite Madeleine Lippi et de Laurent Joseph Lippi, 20 novembre 1769 et 28 janvier 1777 ; 201 E 475, registre paroissial de la paroisse Saint-Martin de Marseille, f° 138 v., baptême de Victoire Gertrude Léonie Juray, 27 août 1756.
1726. RASCH (Rudolf), « The Italian Presence in the Musical Life of the Dutch Republic », in STROHM (Reinhard), dir., *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout, Brepols, 2001, p. 209.
1727. GRENET (Mathieu), *La fabrique communautaire. Les Grecs à Venise, Livourne et Marseille, 1770-1840*, Athènes/Rome, École française d'Athènes/École française de Rome (coédition), 2016, p. 396.

2. Les fréquentations hors du monde de la musique

Avec 935 personnes différentes, les non-musiciens totalisent 83 % des 1 122 fréquentations recensées dans l'entourage de nos hommes. Cette écrasante proportion dissimule des états et des occupations fort diversifiés, que nous avons décidé de répartir en cinq grandes catégories mêlant classifications professionnelles et ordres d'Ancien Régime : les métiers agricoles et ruraux, les activités artisanales, celles du secteur « tertiaire », les ecclésiastiques et professions liées à l'Église, et, enfin, la noblesse. En fonction de sa situation, chaque individu qui gravite dans l'orbite de nos musiciens se trouve rangé à l'intérieur de l'une de ces catégories. Nous sommes conscients du caractère un peu artificiel de cette classification, mais elle facilite la structure des analyses à venir. Le tableau suivant récapitule la ventilation par lieu du corpus non-musicien entre les cinq catégories précitées[1728].

Lieu (par ordre démographique)	Professions du secteur « tertiaire »	Professions artisanales	Professions agricoles et rurales	Ecclésiastiques et professions liées à l'Église	Nobles	Total
Marseille	38 (52 %)	27 (38 %)	3 (4 %)	4 (6 %)	0	72
Aix	73 (54 %)	44 (32 %)	14 (10 %)	2 (2 %)	3 (2 %)	136
Avignon	82 (45 %)	74 (40 %)	9 (5 %)	11 (6 %)	8 (4 %)	184
Toulon	12 (60 %)	4 (20 %)	0	0	4 (20 %)	20
Arles	120 (32 %)	117 (31 %)	81 (22 %)	49 (13 %)	9 (2 %)	376
Comtat Venaissin	17 (53 %)	7 (22 %)	1 (3 %)	7 (22 %)	0	32
Grasse	7 (33 %)	11 (52 %)	1 (5 %)	1 (5 %)	1 (5 %)	21
Apt	16 (24 %)	28 (42 %)	14 (21 %)	7 (11 %)	1 (2 %)	66
Forcalquier	0	0	0	3 (100 %)	0	3
Vence	17 (68 %)	4 (16 %)	3 (12 %)	0	1 (4 %)	25
Total	**382 (41 %)**	**316 (34 %)**	**126 (13 %)**	**84 (9 %)**	**27 (3 %)**	**935**

Tableau 21: Les fréquentations non-musiciennes des musiciens provençaux et pontificaux au XVIII^e siècle

La lecture de ce tableau nous apprend que 41 % des fréquentations des disciples d'Euterpe exerce une profession du secteur dit « tertiaire » en Provence et dans les États pontificaux rhodaniens – 382 personnes sur 935. Il s'agit sans conteste du pourcentage le plus élevé. Arrive

1728. Quelques précisions méthodologiques : nous n'avons pu récolter un échantillon de fréquentations dans toutes les villes de notre corpus. Par conséquent, les cités de Digne et de Sisteron n'apparaissent pas à l'intérieur du tableau. De même, la faiblesse numérique des entourages des musiciens du Comtat Venaissin nous a conduit à regrouper sous une seule entrée les échantillons de Carpentras, l'Isle, Cavaillon et Vaison.

ensuite l'artisanat en deuxième position, avec 316 artisans et 34 % de l'échantillon. Loin derrière ces deux premières catégories, les activités agricoles et rurales obtiennent la troisième place grâce à 126 représentants (13 %). Les ecclésiastiques et individus travaillant dans le giron de l'Église viennent après – 84 personnes et 9 % –, tandis que les nobles clôturent le cortège avec un petit 3 % (27 membres du second ordre). À première vue, donc, les musiciens tendent plutôt à côtoyer des individus, qui, comme eux, ne pratiquent pas un métier manuel. Ils ne renient toutefois pas leurs origines artisanales, bien au contraire, comme en témoigne l'importante proportion des artisans dans leurs fréquentations. Il est intéressant de noter que la répartition des relations non-musiciennes entre les cinq catégories demeure globalement similaire quel que soit le lieu observé. Les proportions varient en effet peu entre les grandes cités et les petites villes. Pour les premières (Marseille, Aix, Avignon, Toulon et Arles), les moyennes de pourcentage s'établissent à 48 % de « tertiaires », 32 % d'artisans, 8 % d'activités du secteur primaire, 5 % d'ecclésiastiques et personnes associées et 6 % de nobles, alors que, chez les secondes, elles sont respectivement de 45 %, 33 %, 8 %, 10 % et 3 % – en excluant Forcalquier, qui fausse les calculs du fait d'un échantillon trop étroit. Les musiciens semblent ainsi adopter généralement les mêmes comportements vis-à-vis du choix de leurs fréquentations, indépendamment de l'endroit où ils habitent. Il existe, bien sûr, quelques exceptions individuelles. Grasse et Apt, par exemple, sont les seuls lieux de notre corpus où les relations artisanales dépassent celles du tertiaire ; probablement parce que ces petites villes abritent tout simplement surtout des artisans et des cultivateurs – 22 % des relations des praticiens aptésiens vit d'ailleurs de la terre, proportion supérieure à la moyenne générale. Le nombre relativement plus important de nobles parmi les fréquentations des musiciens des grosses cités s'explique aussi facilement par leur présence numérique plus répandue dans les grands centres urbains. Rappelons également qu'Aix et Toulon comportent 3 et 9 % de membres du second ordre en leurs murs, là où Marseille n'en possède que 1 % : statistiquement, il n'y a donc rien d'étonnant au fait que nous n'ayons pas trouvé de musicien avec des relations personnelles nobiliaires dans le port phocéen – ce qui ne signifie pas, évidemment, que ce cas de figure n'arrivait jamais.

Focalisons-nous à présent sur les individus de chacune des catégories. Les 382 personnes du secteur tertiaire qui dominent le corpus non-musicien pratiquent des professions très variées. Le tableau suivant détaille leur ventilation par domaine d'activité :

Secteur d'activité	Nombre de fréquentations recensées
Boutique et commerce	123
Justice et droit	47
Aisés sans activité	40
Santé	29
Armée et police	28
Maritime	19
Hébergement et restauration	17
Administration publique	16
Arts d'agrément	12
Domesticité	12
Travail physique	8
Transports	5
Éducation	5
Divers	21

Tableau 22: Répartition des fréquentations « tertiaires » par secteur d'activité

À l'instar des configurations décelées parmi les familles de protégés de sainte Cécile, le monde de la boutique et du commerce émerge sensiblement du lot. Près du tiers des fréquentations tertiaires travaille en effet dans ce domaine – 123 individus, soit 32 % du total. Outre 45 marchands et 18 négociants dont nous ne connaissons pas précisément la nature des produits trafiqués, les types de marchandises les plus souvent rencontrés sont l'orfèvrerie et les bouteilles (cinq commerçants chacun). Le domaine de l'habillement et du textile se trouve le mieux représenté avec des marchands drapier, chapelier, pelletier, brodeur, toilier, de bas, de soie, en filoselle ou fripiers – seize personnes en tout. Plusieurs commerçants vendent des matières premières comme le chanvre, le cuir ou le charbon, d'autres se centrent sur les produits alimentaires et du quotidien : marchands de vin, droguistes, quincailliers, épicier, papetier ou débitant de tabac. Le luxe est également présent à travers, outre les marchands orfèvres, un marchand verrier, un marchand bijoutier, un marchand parfumeur ou encore un marchand tapissier. La plupart de ces spécialités commerciales se révèlent en adéquation avec les types d'artisans que fréquentent en parallèle les musiciens – nous le verrons par la suite. Trois revendeurs et une revendeuse de fruits illustrent avec les fripiers le secteur vivace de l'occasion, tandis que deux commis, un maître caissier et un courtier incarnent les employés qui gravitent autour du négoce. Enfin, deux colporteurs complètent ce tableau commercial.

Quantitativement, le violon se lie souvent à l'échoppe et développe beaucoup de liens d'amitié avec elle. La personne du corpus non-musical qui connaît le plus de musiciens différents est d'ailleurs un marchand. Il s'agit du débitant de tabac François Lapierre, qui fréquente au moins six dynasties de musiciens avignonnaises à la fin du XVIII[e] siècle et au début du XIX[e], dont les Hill et les Fialon[1729].

En dehors de la boutique, 47 relations personnelles officient dans le secteur judiciaire et juridique. Parmi eux, onze notaires et onze avocats, mais aussi sept greffiers, sept procureurs, deux juges, un docteur en droit ou encore un lieutenant de prévôt. Beaucoup de ces personnes se rencontrent à Aix, capitale parlementaire au terreau fertile pour les métiers du droit. Plusieurs greffiers et procureurs œuvrent d'ailleurs au sein des institutions judiciaires royales ou municipales. Le parrain et la marraine de la fille de l'artiste Antoine Michel Queirel sont ainsi Antoine Claude Tassy et Anne Rose Barlatier, respectivement procureur au parlement et femme de procureur au parlement en 1771, alors que le greffier de la communauté d'Aix Ambroise Aubert devient le tuteur spirituel du fils du violoniste académique Louis Panon deux ans plus tard[1730]. Les musiciens apprécient grandement la compagnie de la bourgeoisie de talent, à laquelle ils s'identifient et des rangs desquels ils sont parfois issus. Outre le droit, la santé est également concernée de manière non-négligeable, puisque 29 individus vivent de ce domaine. Il s'agit surtout de chirurgiens – vingt-et-une personnes, dont douze maîtres, six chirurgiens, deux garçons chirurgiens et un élève en chirurgie –, auxquels s'ajoutent quelques apothicaires, docteurs en médecine et un officier de santé. Fait notable, le haute-contre cathédral Véran Courcy habite juste à côté du célèbre Pierre Pomme, « médecin consultant du roi » à Arles en 1789[1731]. La petite bourgeoisie de talent côtoyée par les musiciens se prolonge avec un architecte, un maître écrivain et un libraire : les deux premiers voisins de disciples d'Euterpe à Grasse, le dernier témoin de mariage de Jean-Baptiste Audibert, Marseillais expatrié à Saint-Domingue en 1786[1732]. Quarante autres fréquentations affichent des états professionnels vagues qui révèlent l'aisance ou la volonté de prestige ; 33 bourgeois, quatre propriétaires et, au début du XIX[e] siècle, un « rentier » ainsi que deux « chevaliers de l'ordre royal de la légion d'honneur », tous trois concentrés à Avignon[1733].

1729. AM Avignon, 1 E 310 et 312, n°102 et 68, décès d'Agricole Hill et de Bernard Fialon, 20 octobre 1803 et 24 janvier 1806.

1730. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 202 E 57, registres paroissiaux de la paroisse Sainte-Madeleine d'Aix, années 1771 et 1773, f° 27 v. et 5 v., baptêmes de Rose Suzanne Fortunée Queirel et d'Ambroise Panon, 25 mai 1771 et 16 janvier 1773.

1731. AM Arles, EE 22, recensement nominatif des personnes mâles et valides de 18 à 50 ans, paroisse Saint-Lucien, isle n°81, 1789. Sur Pierre Pomme, voir MONTEIL (Pierre), « Un manuscrit inachevé de Grasset : Pierre Pomme et les maladies nerveuses au XVIII[e] siècle », in *Bulletin de la Société des sciences médicales de Montpellier*, 1976, p. 61-62.

1732. AM Grasse, CC 5, capitation de 1730, rue des Fabreries, non folioté ; AD Alpes-Maritimes, L 576, tableau de la population de la ville de Grasse, f° 31 v., 1791 ; ANOM, état civil numérisé de Saint-Domingue, registres paroissiaux de Saint-Marc, année 1786, mariage entre Jean-Baptiste Audibert et Marie Marthe Denpuré, 3 juillet 1786.

1733. AM Avignon, 1 E 324 et 331, état civil, n°392 et 732, décès de Marie Joséphine Carbonetti et de Marguerite Geneviève Fialon, 30 mai 1818 et 24 septembre 1825. Ces personnages côtoient deux professeurs de musique.

Passons ensuite aux auxiliaires de Mars. 28 personnes travaillent à l'armée ou dans la police au service de Sa Majesté et au maintien de l'ordre. Ces relations concernent le plus souvent des musiciens militaires. Rien d'étonnant à cela, évidemment. À force de les voir au quotidien, les collègues soldats que les praticiens font marcher au pas ou divertissent en garnison deviennent parfois des amis après le service, cela d'autant plus facilement que le régiment forme souvent une grande famille. Les militaires que fréquentent les musiciens dépassent rarement en grade le statut de simple soldat. Nous y relevons tout de même un capitaine-major, trois sergents et quatre caporaux. Concernant les armes, outre l'infanterie de terre ou de mer – plutôt à Marseille pour la seconde – se croise aussi la cavalerie, surtout dans les États pontificaux outre-alpins avec deux chevau-légers et deux cavaliers de la maréchaussée amis des trompettes de leur troupe. Les fonctions d'administration et d'intendance ne sont pas absentes non plus, puisque nous relevons deux fourriers, un casernier, un greffier de la marine et un directeur des vivres. Du côté des forces de l'ordre se remarque un intendant de police, pendant que le sergent de quartier arlésien François Perroquin signe aux noces du trompette communal Jérôme Gastaud en 1747[1734]. Un commun service des édiles a probablement rapproché les deux hommes. L'administration publique fournit d'ailleurs seize fréquentations à nos disciples d'Euterpe. Si nous y comptons sans surprise des valets de ville, partenaires naturels des trompettes municipaux qui en cumulent parfois le titre, d'autres occupent des postes plus élevés, comme cet ingénieur des États de Provence parrain de la fille de Domenico Della Maria en 1777, ou encore ce « président trésorier général de France » témoin de l'hyménée du maître de musique Jean-Joseph Barrière à Aix vingt-neuf ans auparavant[1735]. Le consul d'Arles Pierre Perier porte même en personne la fille du faiseur de cordes de violon Antoine Patriarque sur les fonts baptismaux en 1682, cas tout à fait exceptionnel et unique[1736]. Nous avons aussi quelques employés de bureau, comme deux commis au bureau des fermes du roi, un « fonctionnaire » ou un employé à la mairie d'Avignon, ainsi qu'un receveur de ferme, un receveur de timbres et un « receveur des deniers du roi et du pays » à Apt[1737]. Il y a enfin dans cette sous-catégorie un courrier du pape en la légation et un prestigieux « conseiller du roi lieutenant aux fournitures au siège général d'Aix[1738] ».

1734. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 18, registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne d'Arles, mariage entre Jérôme Gastaud et Jeanne Malaveille, 4 juillet 1747.
1735. *Idem*, 201 E 786, registre paroissial de la paroisse Notre-Dame des Accoules de Marseille, f° 12, baptême de Suzanne Lucie Françoise Delamaria, 26 janvier 1777 ; dépôt d'Aix-en-Provence, 201 E 56, registre paroissial de la paroisse Sainte-Madeleine d'Aix, f° 332, mariage entre Jean-Joseph Barrière et Marguerite Dreveton, 1er juillet 1748.
1736. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 106, registre paroissial de la paroisse Saint-Laurent d'Arles, baptême de Madeleine Patriarche, 18 août 1682. La marraine est également d'un niveau social élevé, puisqu'il s'agit d'une épouse de bourgeois.
1737. Ami du chantre et prêtre bénéficier de la cathédrale Marcian Bouchet (AD Vaucluse, archives notariales d'Apt, 3 E 2/945, f° 185 v., testament de Marcian Bouchet, 5 avril 1752).
1738. Témoin du testament du symphoniste Mathias Blanc, musicien dont nous reparlerons par la suite (AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, C 426, États de Provence, cessions de rentes, testament de Mathias Blanc, 12 mars

Les autres relations du secteur tertiaire se répartissent entre de multiples activités hétéroclites. Dix-neuf individus ont une profession liée à la mer. La majorité est matelot – onze d'entre eux –, le reste patron de barque – cinq –, tous dans la cité fluviale d'Arles. Les deux derniers exercent comme capitaines. Parfaitement intégré au monde des quais marseillais en plus de fréquenter ses compatriotes de la péninsule – rappelons qu'il réside près du port et qu'il est le gendre d'un portefaix – Domenico Della Maria compte ainsi le capitaine de vaisseau marchand Jean-Joseph Pascal parmi les parrains de ses enfants en 1779[1739]. En parlant de portefaix, huit connaissances de musiciens s'adonnent à un travail physique non-artisanal et agricole : deux manouvriers, deux hommes de peine et un paveur à Avignon, deux portefaix à Arles et un magasinier à Toulon. Ils côtoient aussi bien des musiciens d'Église – l'organiste toulonnais Jean-François Escot – et des trompettes municipaux – Benoît Benetin à Arles – que des praticiens indépendants – l'Avignonnais Agricol Hill[1740]. Cinq personnes se spécialisent dans les transports, à savoir quatre voituriers et un postier, pendant que dix-sept autres se consacrent à l'hébergement et à la restauration. Nous y croisons cinq hôtes, quatre aubergistes et deux cafetiers, tous gérants de lieux propices à l'animation musicale, ainsi que quatre fourniers et deux cuisiniers. Le violoniste camarguais Étienne Avy appose par exemple son seing aux côtés des hôtes Jean Lambert et François Rouland à un mariage à Saint-Martin-de-Crau, faubourg d'Arles, en 1745[1741]. Les disciples d'Euterpe ne semblent pas particulièrement tisser de liens privilégiés avec les autres arts, puisque seules douze de leurs fréquentations pratiquent un métier en rapport avec les arts d'agrément, qu'il s'agisse du théâtre – deux machinistes –, du spectacle de rue – un funambule –, de la peinture, de la sculpture ou des arts floraux – un « jardinier et fleuriste » assiste à une noce arlésienne en compagnie du musicien Antoine Dau en 1781[1742]. La danse professionnelle ne les attire pas non plus tant que ça ; pas plus de trois maîtres de danse figurent parmi leurs relations – mais il faut se rappeler que les maîtres à danser se révèlent souvent individualistes et peu portés à se socialiser entre eux ou avec des hommes de la musique[1743]. Outre ces trois individus, le secteur de l'éducation fournit deux autres connaissances en la personne d'un maître d'école et d'un maître d'écriture. La domesticité, avec laquelle les musiciens partagent un certain nombre de points communs tant en

1749).

1739. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 201 E 544, registre paroissial de la paroisse Saint-Martin de Marseille, f° 176, baptême de Marie Anne Élisabeth Dellamaria, 26 juillet 1779.

1740. AM Toulon, CC 34, tableau des maisons de Toulon contenant les noms, surnoms et qualité des propriétaires, f° 64 et 228 v., 1770 ; AM Arles, CC 113, capitation de 1770, f° 104 ; AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 6/602, n°422, testament d'Agricol Hill, 20 floréal an XI (10 mai 1803).

1741. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 151, registre paroissial de Saint-Martin-de-Crau d'Arles, mariage entre François Durand et Françoise Imbert, 9 août 1745.

1742. *Idem*, 203 E 185, registre paroissial de la paroisse Notre-Dame la Major d'Arles, mariage entre Jean-Baptiste Fabre et Marthe Larmite, 6 novembre 1781.

1743. GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 267.

termes d'image sociale que de condition professionnelle, n'offre pourtant que douze fréquentations à ces derniers : quatre domestiques, deux servantes, une fille de service, un maître d'hôtel, un valet de chambre, un cocher et deux concierges. Servir autrui dans son métier ne rapproche pas nécessairement. Enfin, les connaissances restantes ne forment pas un tout homogène susceptible de former une sous-catégorie cohérente. Nous y rencontrons pêle-mêle un étudiant en pratique, deux entrepreneurs, des mesureurs, des peseurs ou encore une blanchisseuse.

Sorti du secteur dit « tertiaire », le deuxième pôle professionnel avec lequel les musiciens nouent le plus de relations amicales est l'artisanat. Les 316 artisans du corpus de connaissances non-musicales peuvent se subdiviser à leur tour en plusieurs spécialités dont le tableau suivant rend compte :

Secteur d'activité	**Nombre de fréquentations recensées**
Habillement et textile	131
Bâtiment et construction	46
Luxe et précision	39
Alimentation	32
Bois	15
Cuir	12
Fer	10
Autres matières premières	31

Tableau 23: Répartition des fréquentations artisans par secteur d'activité

Le quart des artisans que fréquentent nos musiciens sont des maîtres dans leur branche – 80 sur 316. Sans être prépondérant, le sommet de la hiérarchie corporative occupe une place non-négligeable au sein de l'entourage des protégés de sainte Cécile. L'habillement et le textile domine incontestablement l'échantillon artisanal. Il occupe 41 % de celui-ci en concernant 131 personnes différentes. Nous nous souvenons que ce domaine est également le plus répandu parmi les spécialités des familles musiciennes s'adonnant à l'artisanat et les seconds métiers artisanaux des praticiens eux-mêmes. Les disciples d'Euterpe prolongent ainsi aussi des affinités forgées par leur milieu social d'origine et en pratiquant leurs professions parallèles lorsqu'ils choisissent leurs relations amicales. Numériquement, le secteur de l'habillement et du textile dépasse même les fréquentations issues de l'échoppe et de la boutique, où il représente déjà, rappelons-le, une part importante parmi les amis marchands. La cordonnerie se démarque particulièrement. Les musiciens de notre corpus connaissent en effet 40 cordonniers, dont 18 maîtres et un garçon, auxquels s'ajoute

un savetier. L'ornementation de la tête vient ensuite, avec 19 perruquiers – dont neuf maîtres et un garçon –, trois chapeliers et deux bonnetiers, puis celle des mains et des vêtements en général avec un gantier et un passementier. Du côté du textile – 64 individus –, dix-huit tailleurs fabriquent des habits, dont cinq pour femmes. Les autres tissent, filent ou cardent de la soie, du taffetas, de la toile, de la laine, du coton, de la tulle ou de la filoselle. Le tullier Jean Delun devient par exemple témoin de mariage du tambour André Eymard aux côtés du fifre Gabriel Jean à Apt en 1751, tandis que le tisseur à toiles Balthazar Pons et le bonnetier Pierre Terrassier accompagnent le violoniste-passementier grassois Mathieu Raimbert au funeste rendez-vous où il se fait arracher un bout de lèvre par un client mécontent vingt-deux ans plus tôt[1744]. Une faiseuse de modes, une faiseuse de robes et un teinturier d'indiennes achèvent le patchwork des fréquentations du textile.

Très loin derrière, les branches du bâtiment et de la construction fournissent le contingent suivant des artisans. 46 connaissances de musiciens y travaillent. Il s'agit principalement de maçons – vingt-deux –, mais aussi de vingt-et-un menuisiers et de trois charpentiers. 39 autres artisans exercent une activité de précision ou de luxe. Nous avons ainsi dix serruriers, autant d'imprimeurs, six vitriers, quatre orfèvres, trois horlogers, trois tapissiers, un relieur et un faiseur de cartes. L'alimentation n'est pas non plus en reste, puisqu'elle compte 32 représentants dans l'entourage des disciples d'Euterpe ; surtout des boulangers – une dizaine –, auxquels s'adjoignent huit fourgonniers, cinq bouchers, trois charcutiers, deux maîtres pâtissiers, deux confiseurs, un meunier et un traiteur.

En dehors des secteurs que nous venons d'évoquer, les artisans restants se classent en fonction des matières premières qu'ils utilisent dans leurs ouvrages. Quinze d'entre eux manipulent le bois au quotidien. Nous y recensons six tourneurs, quatre tonneliers, autant de broquiers et un maître clayer. Sans surprise, les fabricants d'instruments fréquentent particulièrement ces collègues qui, comme eux, façonnent ce matériau végétal. À Aix, les maîtres tourneurs Jean-François Garrigues et Antoine Deschan assistent à la cérémonie nuptiale du garçon luthier Jean-François Michel en 1785, pendant que le maître tourneur Mathieu Sias et le maître menuisier Barthélémy Gajan signent le testament du faiseur d'instruments Jean-Baptiste Pacquet une demi-décennie auparavant[1745]. Douze autres personnes travaillent le cuir, parmi lesquelles se découvrent des tanneurs, des selliers, des bourreliers, des blanchiers de peaux et un compagnon pelletier. Le fer est forgé de son côté par des fourbisseurs, des ferblantiers, des maréchaux à forge, un chaudronnier, un

1744. AM Apt, registres paroissiaux, année 1751, f° 9, mariage entre André Eymard et Gabrielle Moulin, 10 mai 1751 ; AD Alpes-Maritimes, 9 B 273, justice royale de Grasse, procédures criminelles, cahier d'information à la requête de Mathieu Raimbert contre Honoré Raybaud, témoignages de Pierre Terrassier et Balthazar Pons, 7 juin 1729.
1745. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 202 E 59, registre paroissial de la paroisse Sainte-Madeleine d'Aix, année 1785, f° 13 v., mariage entre Jean-François Michel et Marie Tempier, 17 mars 1785 ; archives notariales d'Aix, 301 E/415, f° 509 v., testament de Jean-Baptiste Pacquet, 26 juin 1780.

taillandier et un maître armurier, pour un total de dix relations personnelles. Les 23 derniers artisans, enfin, manient d'autres matières premières comme la pierre et la terre ou en manient plusieurs, à l'instar de ces deux charrons voisins de musiciens à Arles et à Avignon[1746]. Des vanniers, des cordiers, un maître tailleur de pierres, un faiseur de peignes, un potier de terre, un salpêtrier, un fabricant de chandelles, un autre de savons et un troisième de tabac clôturent le cortège des fréquentations de l'artisanat.

Largement majoritaire dans la société française d'Ancien Régime, le secteur primaire ne se place pourtant qu'à la troisième position des relations interpersonnelles des musiciens. Les 126 connaissances qui vivent d'une activité agricole ou rurale – à peine 14 % du total – apportent une preuve supplémentaire, s'il en fallait encore, du caractère essentiellement urbain de la profession musicale. Les métiers représentés ne diffèrent guère de ceux recensés jusqu'à maintenant dans les familles de disciples d'Euterpe : 63 travailleurs, 37 ménagers, 12 bergers, trois muletiers et deux cultivateurs. S'y ajoutent deux paysans, deux vignerons, un agriculteur et un journalier. Toutes ces personnes fréquentent à peu près toutes les catégories de musiciens. Les protégés de sainte Cécile académiques, théâtraux et militaires tissent toutefois moins souvent de liens avec le secteur primaire que ceux d'Église, municipaux et indépendants. Il va aussi de soi que les musiciens-travailleurs d'Apt et de Haute-Provence en général puisent la majorité de leurs amis dans le monde agricole dont ils font partie intégrante.

Sans grand étonnement, les 84 ecclésiastiques et individus travaillant pour l'Église fréquentent, pour la plupart, des musiciens au service de Dieu, surtout si ces derniers rentrent dans les ordres. La capacité fédératrice de l'institution spirituelle explique aisément ce phénomène. De la même manière que les musiciens d'Église se côtoient souvent en dehors des cérémonies sacrées, ils fraternisent sans difficulté avec le reste des desservants cultuels. Ceux-ci sont principalement des prêtres – 26, dont deux prêtres bénéficiers, trois prêtres de l'oratoire et un prêtre doctrinaire –, à côté desquels se tiennent dix clercs – dont sept tonsurés – et des titulaires de fonctions subalternes comme des sacristains, des diacres, des acolytes, un sous-sacristain, un aumônier, un vicaire, des clercs de paroisse ou encore un curé. À Apt, le choriste et prêtre bénéficier cathédral Denis Bourdon compte par exemple un autre prêtre et le curé de Sainte-Anne à la signature de son testament en 1775[1747]. Il y a également quelques ecclésiastiques réguliers – cinq frères de l'oratoire à Arles, deux prieurs de séminaire, un prêcheur et une religieuse ursuline –, ainsi que des employés laïcs – un suisse et trois sonneurs de cloches. Enfin, les protégés de sainte Cécile nouent des relations avec les

1746. L'« artiste » joueur de basse Marc Garcin dans la cité camarguaise en 1789 et le ci-devant organiste François Agricol Bouvier dans l'ancienne cité pontificale en 1796 (AM Arles, EE 22, recensement nominatif des personnes mâles et valides de 18 à 50 ans, paroisse Saint-Laurent, isle n°37, 1789 ; AD Vaucluse, 1 L 236, liste nominative des citoyens d'Avignon au-dessus de l'âge de douze ans, supplément, an IV).
1747. AD Vaucluse, archives notariales d'Apt, 3 E 2/952, f° 55 v., testament de Denis Bourdon, 13 avril 1775.

strates supérieures de la hiérarchie ecclésiale plus fréquemment qu'on ne pourrait le penser de prime abord. Treize chanoines, deux abbés, un grand clerc et un grand vicaire figurent parmi leurs connaissances. Musicien de Saint-Trophime d'Arles, Alexandre Beraud assiste aux noces de travailleurs en compagnie de deux chanoines, d'un grand clerc et d'un « ecclésiastique » en 1733 et 1735[1748].

En adéquation avec leur poids démographique au sein du royaume de France, les nobles ne constituent que 3 % des connaissances des musiciens provençaux et pontificaux au XVIII[e] siècle. Les 27 membres du second ordre concernés ne côtoient pas tous régulièrement les disciples d'Euterpe. Leur signature sur un document commun se traduit en effet souvent comme une classique faveur symbolique concédé par un employeur à un subordonné, procédé également remarqué au Mans[1749]. Lorsque Félicité de Barras accepte de devenir la marraine de la fille du maître de chapelle Jacques Joseph Audibert en 1748, elle ne daigne pas se déplacer en personne et se fait représenter à la cérémonie, preuve qu'il ne s'agit que d'un parrainage honorifique[1750]. De même, les nobles Jean-Baptiste de Montroux de Vaquières et Adélaïde de Vaquières ne considèrent vraisemblablement le violoniste François Moria et la cantatrice Marie-Rose Masson que comme de simples employés, au mieux des protégés, au moment où ils apposent leur seing au baptême de leur fils[1751]. Ce couple est par ailleurs habitué à la compagnie aristocratique grâce à ses postes dans les académies. À l'inverse, certains rares musiciens paraissent tisser de réels liens d'amitié avec des membres du second ordre, à l'image de l'organiste camarguais Jean-Baptiste Vallière qui entretient une correspondance régulière avec le conseiller parlementaire aixois Joachim Guillaume de Nicolay et sa famille – nous y reviendrons un peu plus loin. De son côté, le Bourguignon Marcel Lepage d'Arbigny fréquente une prestigieuse compagnie lorsqu'il exerce le poste de professeur royal en mathématiques à l'école d'artillerie de La Fère, en Picardie. Devenu « chevalier de l'Éperon d'or », il choisit les parents spirituels de sa fille parmi ses collègues en 1760 : messire Antoine Jean-Baptiste Bertin de Presles, chevalier de l'ordre de Saint-Louis et capitaine commandant en la susdite école, ainsi que dame Marie Policene Sophie de Hersinh, épouse d'un second commandant de l'école[1752]. La brillante carrière de Marcel Lepage d'Arbigny s'achève brutalement à la Révolution.

1748. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 41, registres paroissiaux de la paroisse Notre-Dame la Major d'Arles, année 1733, p. 56, mariage entre Jacques Richard et Élisabeth Gouiran, 9 septembre 1733 ; année 1735, p. 65, mariage entre André Olivier et Françoise Jame, 7 novembre 1735.
1749. GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 256-257.
1750. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 43, registres paroissiaux de la paroisse Notre-Dame la Major d'Arles, année 1748, f° 40, baptême de Françoise Félicité Audibert, 8 octobre 1748.
1751. *Idem*, 203 E 134, registres paroissiaux de la paroisse Saint-Martin d'Arles, année 1778, f° 1 v., baptême de Jean-Baptiste François Moria, 20 janvier 1778.
1752. AD Aisne, 5 Mi 274, registres paroissiaux de La Fère, baptême de Marie Sophie Antoinette d'Arbigny, 3 mars 1760. L'Éperon d'or est un ordre de chevalerie pontificale conféré par le pape à ceux qui se sont distingués dans la propagation de la foi catholique ou qui ont contribué à la gloire de l'Église.

Installé en tant que professeur de musique à Toulon, il est fusillé sans jugement après la reprise de la ville en 1793, à l'âge canonique de 71 ans[1753]. Triste fin pour cet enfant prodige de notables chalonnais. Dernier exemple, la relation que possède le maître de musique Vincent Antonelly avec les Du Brueil dans les années 1750 apparaît tout à fait exceptionnelle, mâtinée d'amour et de haine. Cette noble famille toulonnaise fait carrière dans la Royale ; son chef, Jean-Baptiste du Brueil, meurt capitaine de vaisseau après avoir patiemment gravi les échelons de la Marine[1754]. Probablement engagé pour donner des leçons particulières à la fille cadette, Marie-Thérèse du Brueil, Antonelly se rapproche sensiblement de celle-ci. Il se met à lui prêter de l'argent, à elle ainsi qu'à son père – une somme considérable de presque 4 000 livres, qui révèle une situation personnelle confortable[1755]. L'engrenage est lancé. Tandis que Jean-Baptiste décède en 1756, Marie-Thérèse semble sous le charme du maître de musique, au grand scandale du reste de sa fratrie. Elle lui constitue une pension annuelle et perpétuelle de 150 livres l'année suivante, probablement pour éponger ses dettes. Alors même qu'ils résident tous deux à Toulon, Du Brueil et Antonelly décident de conclure discrètement l'acte dans une auberge de Tourves, village situé à une cinquantaine de kilomètres au nord, signe que la famille voit d'un très mauvais œil cette relation[1756]. La bonne grâce dont jouit le musicien auprès de la demoiselle se matérialise à nouveau au moment du testament de cette dernière en 1759 : « pour le reconnaître des bons et agréables services qu'il lui a rendu », Marie-Thérèse lui lègue 1 400 livres, de la vaisselle ainsi que « tous ses meubles, hardes, linges, bijoux, or et argent monnaie et non monnaie, et généralement tous les effets mobiliers qui se trouveront dans sa chambre au temps de son décès ». Elle ordonne également que toutes les sommes encore dues au maître de musique lui soient payées sans difficulté[1757]. Prudent, Antonelly se garde bien de se montrer lors de la rédaction de ce document. Il souhaite éviter les foudres du clan Du Brueil, qu'il s'est vraisemblablement mis à dos. Marie-Thérèse se rend parfaitement compte de l'inimitié qui entoure son protégé, car elle va jusqu'à préciser que si sa sœur rechigne à rémunérer le maître de musique, elle devra être démise de sa fonction d'héritière universelle au profit de l'hôpital Saint-Esprit. Les sommes en jeu se révèlent loin d'être négligeables : après la mort de Marie-Thérèse, les Du Brueil doivent un total de 8 000 livres à Antonelly. Ce dernier rencontre des problèmes pour obtenir le paiement de ses créances, puisqu'il se voit obligé de recourir aux

1753. MATHIEU (Marc), *Liste des individus tués à Toulon pendant la période 1791-1799*, Draguignan, archives départementales du Var, GEN 145, dactylographié, 1998, p. 13.
1754. AGAY (Frédéric d'), *La Provence au service du roi (1637-1831). Officiers des vaisseaux et des galères*, Paris, Honoré Champion, tome 2, 2011, p. 125.
1755. AD Var, archives notariales de Toulon, 3 E 3/223, f° 106, obligation de Marie-Thérèse du Brueil en faveur de Vincent Antonelly, 16 mars 1757.
1756. *Idem*, archives notariales de Tourves, 3 E 15/324, f° 1404, constitution de pension par Marie-Thérèse du Brueil en faveur de Vincent Antonelly, 4 novembre 1757. Les témoins sont l'aubergiste et probablement un de ses habitués.
1757. *Idem*, archives notariales de Toulon, 3 E 5/175, f° 389 v., testament de Marie-Thérèse du Brueil, 13 juin 1759.

procureurs du pays afin de signifier le testament et l'acte de cession qui en découle[1758]. Nul doute qu'il s'est définitivement aliéné les Du Brueil, pour qui il ne représente probablement qu'un infâme parvenu aux dents longues ayant réussi à acquérir un insupportable ascendant sur l'une des héritières. Vincent Antonelly aurait-il séduit Marie-Thérèse du Brueil au cours de leçons de musique et serait-il devenu son amant par la suite ? Rien ne permet de l'affirmer avec certitude, mais l'hypothèse se pose sérieusement à la vue de leur escapade à l'auberge de Tourves et du fait que la demoiselle lègue au musicien les affaires de sa... chambre.

Ces quelques fréquentations nobiliaires attestent de l'attirance de certains disciples d'Euterpe pour les milieux sociaux supérieurs[1759]. Une minorité d'entre eux élargissent leurs sociabilités à un niveau cosmopolite en intégrant un réseau franc-maçon. La musique joue un rôle important dans la maçonnerie du siècle des Lumières. Nombre de loges accueillent en effet des musiciens en leur sein, qui font partie des fameux frères à talent et forment une « colonne d'harmonie », c'est-à-dire un ensemble instrumental constitué de hautbois, de cors et de bassons. Plus de deux cents praticiens appartiennent ainsi à la centaine de sociétés qui existe en France à la veille de la Révolution[1760]. Il s'agit surtout de « l'élite » de la profession, à savoir des compositeurs illustres ou des virtuoses tels que Francœur, Méhul ou Gossec. À Paris, les musiciens francs-maçons occupent une place prépondérante au Concert Spirituel, et ils sont aussi nombreux au château de Versailles[1761]. Les membres des orchestres aristocratiques de la capitale rejoignent souvent une loge lorsqu'ils en ont l'occasion. Ils bénéficient alors de retombées positives pour leur parcours professionnel et tirent gloire de ces fraternités de haut rang[1762]. Du côté des disciples d'Euterpe provençaux, Étienne Joseph Floquet devient membre de Saint-Jean d'Écosse du Contrat Social à la capitale, tandis que deux musiciens rentrent dans une loge de Toulon et un organiste incorpore celle de Fréjus[1763]. À Avignon, les frères de la loge Saint-Jean de Jérusalem choisissent de ne pas recevoir d'instrumentistes en leurs rangs ; cela n'empêche pas le musicien avignonnais Rosier de se présenter à Saint-Jean de l'Harmonie de Toulouse en 1750[1764]. Les loges aixoises étudiées par Monique Cubells ne comportent aucun symphoniste dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Nous

1758. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, C 437, États de Provence, cession de rente d'Anne-Rose du Brueil en faveur de Vincent Antonelly, 26 mars 1760.
1759. Attirance partagée par leurs homologues du reste du royaume de France, à Paris comme au Mans (GRANGER [Sylvie], *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 256 ; HENNEBELLE [David], *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 366-370).
1760. BASSO (Alberto), « Maçonnerie, ésotérisme et lieux secrets de la musique du XVI[e] au XIX[e] siècle », in NATTIEZ (Jean-Jacques), dir., *Musiques...*, *op. cit.*, p. 668-669.
1761. GEFEN (Gérard), *Les musiciens et la franc-maçonnerie*, Paris, Fayard, 1993, p. 41-43 ; PINAUD (Pierre-François), *Les musiciens francs-maçons au temps de Louis XVI. De Paris à Versailles : histoire et dictionnaire biographique*, Paris, Éditions Vega, 2009, p. 65-73.
1762. HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 374.
1763. PINAUD (Pierre-François), *Les musiciens francs-maçons...*, *op. cit.*, p. 202 ; AGULHON (Maurice), *Pénitents et francs-maçons...*, *op. cit.*, p. 177.
1764. MERCIER (Jean-Marie), *Les Francs-maçons du pape. L'art royal à Avignon au XVIII[e] siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 100-101.

ne savons pas, en revanche, si la puissante maçonnerie marseillaise retient l'attention des praticiens de cette cité[1765].

Au-delà de la franc-maçonnerie se pose la question des réseaux de protection dont peuvent bénéficier les musiciens de notre corpus. Certains paraissent effectivement insérés dans des clientèles prestigieuses dont ils tirent profit. Le symphoniste aixois Mathias Blanc, par exemple, voit l'établissement de son testament honoré des signatures d'un « conseiller du roi, lieutenant aux fournitures au siège général d'Aix », d'un « noble écuyer », d'un avocat et d'un docteur en médecine portant le qualificatif de « maître » en avant-nom en 1749[1766]. Ce réseau de grands notables fait néanmoins pâle figure à côté des appuis d'Antoine Astier. Ce jeune prêtre choriste de vingt-neuf ans originaire de Saint-Martin-de-Castillon reçoit une prébende à la cathédrale d'Apt en 1766 sur une décision du vice-légat d'Avignon en personne. Quatre ans plus tard, le duc de Choiseul envoie une lettre au chapitre afin de l'informer que Sa Majesté a délibéré de nommer ce bénéficier professeur royal de philosophie à Bastia[1767]. En 1775, enfin, le comte du Muy, ministre et secrétaire d'État, expédie la missive suivante aux chanoines de Sainte-Anne :

« À Versailles le 7 avril 1775. Le sieur Astier, messieurs, professeur au collège de Bastia représente que vous faites refus de lui faire raison du produit de la prébende qu'il possède dans votre église. Il avait d'autant moins lieu de s'attendre a cette difficulté de votre part qu'il est de droit et d'usage que les professeurs royaux soient réputés présents a leurs bénéfices, et que monsieur le duc de Choiseul vous ayant marqué le 10 août 1770 au nom du roi, que l'absence de l'abbé Astier ne devait pas lui préjudicier, vous avez arrêté par une délibération de le faire jouir des revenus de son bénéfice. Je pense qu'il suffit de vous rappeler cette circonstance pour vous engager à rendre à cet ecclésiastique la justice qui lui est dû[1768]. »

Bien entendu, le chapitre s'empresse d'obtempérer « pour marquer au roi la plus respectueuse obéissance, la plus parfaite soumission ». Antoine Astier dispose d'un réseau clientéliste de première force, qu'il n'hésite pas à activer lorsque le besoin s'en fait sentir. Nous n'avons cependant aucune idée de la manière dont il l'a acquis. Nous disposons par contre de plus amples informations sur un autre exemple très intéressant, celui de la famille marseillaise Laroque.

Le 11 octobre 1751, le très puissant Toussaint Alphonse de Fortia, marquis de Pilles et gouverneur-viguier de Marseille, adresse une lettre aux échevins de la cité phocéenne. Il y évoque la

1765. CUBELLS (Monique), « Franc-maçonnerie et société : le recrutement des loges à Aix-en-Provence dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle », in CUBELLS (Monique), *La noblesse provençale du milieu du XVII[e] siècle à la Révolution*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 2002, p. 205-230. Sur la franc-maçonnerie marseillaise, voir BEAUREPAIRE (Pierre-Yves), *Franc-maçonnerie et cosmopolitisme au siècle des Lumières*, Paris, Éditions maçonniques de France, 2014, p. 69-98.
1766. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, C 426, États de Provence, cessions de rentes, testament de Mathias Blanc, 12 mars 1749.
1767. AD Vaucluse, 2 G 52, conclusions capitulaires du chapitre cathédral d'Apt, 23 octobre 1766 et 22 septembre 1770.
1768. *Idem*, 19 avril 1775.

situation d'une maîtresse de danse venue implorer son aide en son château de Peyruis. Cette dernière, nommée Marianne Laroque, s'est vu intimer l'ordre de sortir de la ville « comme étrangère » par un agent des édiles. Le marquis informe les magistrats qu'il « protège depuis longtemps cette femme, dont l'art est utile au public » et leur demande de révoquer leur décision[1769]. Il précise également que Laroque étant née et s'étant mariée à Marseille tout comme sa mère, « elle ne peut être regardée comme étrangère ». Les échevins répondent au viguier qu'ils feront « volontiers ressentir les effets de votre protection » à la maîtresse de danse, mais ajoutent que celle-ci souhaiterait l'étendre aux membres de sa famille. Parmi les noms listés se trouvent ses deux enfants, le « tambour dans la marine » Jean-Baptiste André Laroque et le « joueur de tambourin » François Laroque, ainsi que sa sœur, femme de « caporal dans la marine », et son neveu, un autre maître de danse[1770]. Il s'agit donc d'un lignage entier de musiciens menacé d'expulsion. Pourquoi les édiles souhaitent-ils chasser les Laroque de leur cité ? Parce qu'il ne s'agit pas de Marseillais ordinaires. Marianne Laroque est en effet une « bohémienne », c'est-à-dire une Tsigane. Fort mal considérés au XVIII^{e} siècle, les Bohémiens sont assimilés à des vagabonds et à des asociaux nuisibles qu'il convient d'éliminer. Ils essuient une politique féroce de répression à leur égard depuis la déclaration royale de 1682 qui ordonne leur arrestation et la condamnation des hommes aux galères à perpétuité, dispositif punitif servant, entre autres, à procurer des chiourmes à la flotte française[1771]. Cet enchaînement forcé n'est sûrement pas étranger aux liens qu'entretiennent les Laroque avec la Marine phocéenne. Outre les fils de Marianne, son mari Jean-André Beauregard, ses beaux-frères Étienne et Jean-Baptiste Beauregard, son père Louis Lavigne, « dit Laroque », et son oncle Pierre Lavigne servent tous sur les galères de la Royale en qualité de tambours ou de grenadier bohémiens dans les années 1720[1772]. Ils y puisent une bonne partie de leurs fréquentations, comme en témoigne le mariage de Jean-Baptiste Beauregard en 1716, auquel assistent deux sergents de galère, un soldat et un caporal[1773]. Illettrés, ces musiciens tsiganes possèdent aussi probablement un accent à couper au couteau, car le prêtre qui unit Marianne Laroque et Jean-André Beauregard trois ans plus tard transcrit phonétiquement le patronyme de ce dernier en

1769. AM Marseille, GG 189, lettre du marquis de Pilles aux échevins, 11 octobre 1751. Voir aussi l'annexe n°15.
1770. *Idem*, brouillon de lettre des échevins au marquis de Pilles, octobre 1751.
1771. JAHAN (Sébastien), « "Telles gens ne sont en France que pour mal faire !" La société poitevine et les Bohémiens aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles », in CHAUVAUD (Frédéric) et PÉRET (Jacques), *Terres marines. Études en hommage à Dominique Guillemet*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 266 et 270-271.
1772. AM Marseille, EE 158, rôle des soldats bohémiens qui se trouvent au service du roi sur les galères, 10 octobre 1723 ; EE 155, rôle des officiers et des équipages des galères et du port pour la capitation en 1701, f° 118 v. Il est par ailleurs à remarquer les noms typiquement tsiganes de toutes ces personnes ; les Bohémiens adoptent le plus souvent des patronymes issus d'une caractéristique humaine ou paysagère (JAHAN [Sébastien], « "Telles gens ne sont en France que pour mal faire !"... », art. cité, p. 270).
1773. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 201 E 441, registres paroissiaux de la paroisse Saint-Martin de Marseille, f° 148 v., mariage entre Jean-Baptiste Beauregard et Hélène Henrigue, 12 février 1716.

« Borgard[1774] ». Cet accent, leur statut de Bohémiens et peut-être leur aspect physique leur attirent la méfiance du curé malgré leur intégration manifeste. Que ce soit Jean-André ou Jean-Baptiste, les prêtres exigent à chaque fois que les témoins attestent de l'état libre des époux, de leur domicile dans la paroisse, de leurs qualités ainsi que de celles de leurs parents, « les faisant tels qu'ils se disent ». Ce fond persistant de défiance de la part des autorités explique la décision des échevins de se débarrasser de ce qu'ils considèrent comme une engeance en 1751. Heureusement pour les Laroque, Marianne a l'oreille du gouverneur-viguier. Comment l'a-t-elle obtenue ? Il s'avère possible qu'elle ou son neveu ait donné des leçons de danse à la famille de Fortia, voire au marquis lui-même, ce qui expliquerait l'allusion de Toussaint Alphonse à cet « art utile au public » dans lequel les Tsiganes sont si réputés. Cette relation de protection s'inscrit probablement aussi dans la survivance d'une longue tradition d'hospitalité entre la noblesse et les Bohémiens. Les seigneurs prennent en effet l'habitude d'accueillir les Égyptiens en leurs demeures et de s'en servir comme force mercenaire aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, à un point tel que la déclaration de 1682 leur interdit explicitement ces pratiques dans un souci de prévenir une potentielle menace paramilitaire nobiliaire[1775]. De fait, le lignage Lavigne/Laroque se place sous le patronage de hauts personnages dès la fin du Grand Siècle ; le père de Marianne et sa première épouse, tous deux « boëme de nation », comptent en 1689 un aristocrate parmi les témoins de leur hyménée, l'ecclésiastique Nicolas de la Rovière[1776]. Dans ces circonstances, la protection du marquis de Pilles n'apparaît pas si surprenante que cela. Elle se révèle même somme toute assez logique compte tenu du passé de sa dynastie. La maison de Fortia entretient effectivement des relations étroites avec les galères phocéennes. Celles-ci ont beaucoup contribué à asseoir leur pouvoir et ont permis leur élévation à partir de la fin du XVI^e^ siècle : « comme celui de Valbelle, le nom des Fortia est inséparable de l'histoire des galères et de Marseille[1777] ». Cours de danse, tradition hospitalière nobiliaire vis-à-vis des Bohémiens et proximité familiale de la Royale, le clan Laroque profite habilement de tous ces ressorts afin de capter durablement à son profit l'appui du marquis.

En définitive, les connaissances personnelles des musiciens de Provence et du Comtat Venaissin appartiennent à toutes les strates sociales au siècle des Lumières. Les disciples d'Euterpe

1774. *Idem*, 201 E 442, f° 35 v., mariage entre Jean-André Borgard et Marie-Antoinette Laroque, 6 juin 1719. Cette transcription approximative du curé a, au passage, singulièrement compliqué nos recherches de l'acte de l'hyménée en question...

1775. BOUTERA (David), « Les bohémiens en Bretagne sous l'Ancien Régime », in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, tome 113, n°4, 2006, p. 138 ; JAHAN (Sébastien), « "Telles gens ne sont en France que pour mal faire !"... », art. cité, p. 271.

1776. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 201 E 670, registres paroissiaux de la paroisse Notre-Dame des Accoules de Marseille, année 1689, f° 14 v., mariage entre Louis Lavigne et Catherine Lacoste, 1^er^ mars 1689.

1777. AGAY (Frédéric d'), *La Provence au service du roi...*, *op. cit.*, p. 93-94. Sur les Fortia de Pilles, voir aussi BILLIOUD (Joseph), « Les Fortia de Pilles, gouverneurs-viguiers de Marseille (1660-1789) », in *Revue Marseille*, n°44 et 45, avril-juin et juillet-septembre 1961, p. 3-12 et 3-15.

choisissent leurs fréquentations d'un bout à l'autre de la société, depuis le paysan jusqu'au prêtre en passant par le marchand et le cordonnier. Ils privilégient néanmoins clairement la bourgeoisie de talent – commerçants, avocats, chirurgiens, bourgeois, etc. – parmi laquelle ils semblent se sentir parfaitement à l'aise et paraissent rechercher prioritairement la compagnie de professions non-manuelles qui correspondent à leurs aspirations sociales. Ils ne perdent en parallèle jamais vraiment de vue l'artisanat, milieu duquel ils sont majoritairement issus, et apprécient grandement côtoyer ses représentants. S'ils tissent rarement des liens d'amitié avec la noblesse, ils s'insèrent en revanche parfois dans des réseaux de clientèle très profitables et constituent, à l'instar des domestiques, des médiateurs entre le second ordre et le peuple. Ces caractéristiques communes dissimulent, bien sûr, des situations très variables en fonction des profils des musiciens. Elles ne doivent pas masquer la diversité des configurations individuelles, qu'il convient de toujours conserver à l'esprit. Dans le prolongement de notre démarche prosopographique, nous allons pour clôturer ce chapitre nous attarder sur les réseaux d'un musicien en particulier en guise d'illustration : ceux de l'organiste arlésien Jean-Baptiste Vallière (1715-1790), dont il a déjà été plusieurs fois question au cours de nos analyses.

III. Un musicien et ses réseaux au XVIII^{e} siècle : le cas de l'organiste Jean-Baptiste Vallière

Nous l'avons constaté tout au long de cette étude, rares sont les documents qui donnent l'occasion d'observer nos musiciens s'exprimer à la première personne du singulier, car nous les repérons essentiellement dans les sources tenues par leurs employeurs. À la médiathèque d'Arles se trouve un fonds exceptionnel, à la fois par son ampleur et par son contenu, qui donne justement la parole aux disciples d'Euterpe : le fonds Vallière, coté ms. 372 à 379. Ces huit tomes rassemblent en effet les papiers de la famille Vallière, dont l'un des membres, Jean-Baptiste, est l'organiste de la cathédrale Saint-Trophime d'Arles de 1735 jusqu'à sa retraite en 1785. Il se trouve que le tome VIII recèle une partie de sa correspondance, constituée d'une trentaine de lettres et que nous avons utilisé de manière fragmentaire dans des chapitres précédents[1778].

Évoquée et utilisée par Marc Signorile dans son travail sur la vie musicale d'Arles, cette correspondance n'a cependant pas été étudiée en tant que telle dans sa globalité. Signorile consacre par ailleurs un court article à Jean-Baptiste Vallière dans le dictionnaire de la musique de Marcelle Benoît, où il nous apprend qu'un *Magnificat* sans symphonie de l'organiste a été conservé à la

1778. BM Arles, ms. 379, correspondance de Jean-Baptiste Vallière, 1737-1789. Voir aussi *supra*, chapitre 2.

bibliothèque Inguimbertine de Carpentras[1779]. Le musicologue cite régulièrement Vallière tout au long de sa thèse, notamment parce que ce dernier réalise en 1760 un catalogue du fonds musical de la maîtrise de Saint-Trophime qui permet de découvrir le répertoire joué à la cathédrale arlésienne à cette époque[1780].

La correspondance conservée de Jean-Baptiste Vallière se compose donc de 32 lettres rédigées entre 1737 et 1789. Elles ont été rassemblées après son décès par ses enfants, Marthe Anne et Claude Vallière. Ces missives se concentrent principalement après 1770, avec deux pics en 1774-1776 et 1789. Le premier concerne les lettres d'un personnage particulier, l'abbé Frison, tandis que le second se produit au moment de la Révolution. Sur les 32 lettres, dix ont été écrites par Vallière et vingt-deux lui ont été envoyées. Sans surprise, la correspondance passive se retrouve en plus grand nombre que la correspondance active, constituée d'un brouillon et de neuf originaux – elle concerne essentiellement les missives de la famille, que ses enfants ont pu plus facilement rassembler. Dix correspondants différents se partagent ces 32 lettres[1781]. Sans entrer immédiatement dans le détail, trois types de correspondance émergent de l'ensemble du corpus : celui familial, qui regroupe quatre personnes et 14 missives ; celui amical, à part presque égale avec le même nombre de correspondants et 15 lettres ; celui, enfin, de la correspondance plus professionnelle et formelle, qui rassemble seulement deux personnes et trois lettres.

Ce corpus épistolaire nous permet de saisir les réseaux d'un musicien bien intégré à sa ville et à sa profession. Nous allons par conséquent plonger par son biais dans le milieu musical provençal du XVIII[e] siècle en l'étudiant « de l'intérieur », via les paroles de ses membres que la correspondance de Vallière donne à voir en partie[1782]. Nous découvrirons tout d'abord le parcours personnel de l'organiste Jean-Baptiste Vallière lui-même en le replaçant dans son milieu social et en analysant ses stratégies familiales et professionnelles, puis nous observerons son réseau musical avec les confrères musiciens qui gravitent autour de lui, que ce soit parce qu'il entretient une correspondance directe avec eux ou parce qu'ils sont cités dans les lettres. Enfin, nous nous attarderons sur un correspondant particulier qui constitue le relais de Vallière à Paris : l'abbé Frison.

1779. SIGNORILE (Marc), article « Vallière, Jean-Baptiste », in BENOIT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique...*, *op. cit.*, p. 698.
1780. SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 155.
1781. Voir l'annexe n°3.
1782. Sur la méthodologie d'analyse des ego-documents, voir BEAUREPAIRE (Pierre-Yves) et TAURISSON (Dominique), dir., *Les Ego-documents à l'heure de l'électronique. Nouvelles approches des espaces et réseaux relationnels*, Montpellier, Publications de l'université de Montpellier III, 2003, 552 p.

1. Un organiste en sa famille

L'ancêtre connu le plus ancien de la famille Vallière, le bourgeois Clément, provient du lieu de Grans, dans le diocèse d'Arles[1783]. Au moment de la naissance de Jean-Baptiste, les Vallière représentent ainsi une dynastie solidement installée en Provence depuis au moins un siècle. Fait notable, la famille possède ses propres armes ainsi qu'une devise : *Fidenti Sperata Cedunt*. Le fils de Jean-Baptiste, Claude Vallière, l'explicite poétiquement à la fin du XVIII[E] siècle : « L'espérance du soleil naissant nourrit le lion frileux qui s'y confie[1784] ».

Jean-Baptiste Vallière naît le 11 avril 1715 à Aix-en-Provence. Il est baptisé le même jour à l'église Sainte-Madeleine de cette ville. Ses parents sont Joseph Vallière et Anne Raynaud, son parrain est son grand-cousin Jean-Baptiste Artaud, « avocat aux deux cours[1785] ». Le futur organiste voit en effet le jour au sein d'une famille liée au milieu parlementaire aixois. Son père Joseph exerce les fonctions de secrétaire d'un conseiller au parlement de Provence, monsieur de Galice[1786]. Le petit Jean-Baptiste constitue le dernier garçon d'une fratrie de sept enfants survivants sur onze – il signera d'ailleurs toutes ses lettres à sa famille « Vallière cadet[1787] ». Il a deux sœurs, Catherine (1700-1774) et Madeleine (1711-1789), ainsi que quatre frères, Vincent (1697-1748), Antoine (décédé en Amérique après y avoir contracté un mariage), George (1708-1788) et Joseph Jacques (mort en campagne à Modène durant la guerre de Succession de Pologne)[1788].

Le 9 janvier 1723, Joseph Vallière place son petit dernier Jean-Baptiste à la maîtrise de Saint-Sauveur d'Aix, où il entre en qualité d'enfant de chœur à l'âge de 7 ans[1789]. Le garçonnet y rejoint son aîné George, qui s'y trouve depuis au moins 1720 – les chanoines l'avaient placé en quarantaine au moment de la peste[1790]. Les deux frères ont notamment pour maître Claude Mathieu Pelegrin, avec lequel Jean-Baptiste entretiendra une correspondance quarante ans plus tard. Une fois leur service accompli, ils endossent la robe noire des serviteurs et, début mai 1734, Jean-Baptiste se voit chargé par le chapitre de jouer des orgues une semaine sur deux, en alternance avec Jean-Baptiste Rambot[1791] – un autre musicien avec lequel il gardera contact.

1783. BM Arles, ms. 372, pièce n°2, généalogie de la famille Vallière par Claude, fin du XVIII[e] siècle.
1784. *Idem*, pièces n°5 et 6, armes et devise des Vallière, fin du XVIII[e] siècle.
1785. BM Arles, ms. 374, pièce n°1, baptême de Jean-Baptiste Vallière, 11 avril 1715.
1786. MARBOT (Edmond), *Les maîtres de chapelle de Saint-Sauveur...*, *op. cit.*, p. 11.
1787. BM Arles, ms. 379, n°3, lettre de Jean-Baptiste Vallière à sa mère Anne Raynaud, 16 mai 1755 ; p. 149, lettre à ses enfants, 15 octobre 1775 ; p. 169, lettre à sa sœur et à sa fille aînée, 5 février 1776.
1788. BM Arles, ms. 372, pièce n°2, généalogie de la famille Vallière par Claude, fin du XVIII[e] siècle.
1789. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 494, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 9 janvier 1723.
1790. *Idem*, 25 décembre 1720 et 25 février 1721.
1791. *Idem*, 5 mai 1734.

L'année suivante marque un tournant dans l'existence du jeune Jean-Baptiste Vallière. En novembre 1735, son père Joseph apprend que la place d'organiste de la cathédrale d'Arles se trouve sur le point de vaquer. Il écrit alors à l'abbé Duport, chanoine et syndic de Saint-Trophime, qui est l'ami de son employeur, monsieur de Galice, afin de le prier d'intervenir en faveur de ses enfants. Grâce à ce soutien, Jean-Baptiste devient l'organiste de Saint-Trophime le 20 décembre 1735 en même temps que son frère George est reçu en qualité de haute-taille[1792]. Les deux hommes quittent Aix afin de définitivement s'installer à Arles. Il s'agit pour Jean-Baptiste du début d'une longue carrière pratiquement ininterrompue de presque un demi-siècle aux orgues de Saint-Trophime – quarante-six ans. Il ne quitte son poste qu'entre 1743 et 1747, pour une raison inconnue, et demeure en place jusqu'au 30 mars 1785, date à laquelle il est remplacé par un enfant de chœur à cause de sa santé chancelante. En outre, il exerce également les fonctions de maître de chapelle de la cathédrale par intérim à trois reprises[1793]. Quant à George, il part pour Toulouse en avril 1742 avant de revenir à Saint-Trophime en 1745, toujours comme choriste[1794].

Le 16 mai 1752, Jean-Baptiste Vallière épouse Anne Pons à l'église Notre-Dame la Principale d'Arles[1795]. Fille d'un négociant arlésien, cette dernière permet à son mari de s'implanter davantage dans la cité camarguaise. Un autre musicien assiste aux noces en qualité de procureur de la mère de Jean-Baptiste, François Pons – qui ne semble pas apparenté à la mariée malgré l'homonymie. Trois enfants naissent de cette union : Marthe Anne en 1753, Thérèse Honorade l'année suivante, dont le parrain est le même musicien François Pons, et Claude en 1757[1796]. Fait notable, si Jean-Baptiste se déclare bien « organiste » au moment des deux premiers baptêmes, il se présente comme « bourgeois » lors de celui de son fils.

Effectivement, Vallière entretient des ambitions sociales certaines. Il revendique un train de vie bourgeois comme son père avant lui. Il possède ainsi une servante et achète un banc en qualité de « bourgeois » dans l'église de sa paroisse en 1774[1797]. De même, lorsqu'il meurt le 17 février 1790, le prêtre le note « bourgeois » sur le registre d'inhumation du lendemain[1798]. Jean-Baptiste demeure toutefois constamment attaché à son statut d'organiste : c'est sous cette profession qu'il se

1792. SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 105 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 4 G 86, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 20 décembre 1735.
1793. SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 105 et 231.
1794. *Idem*, p. 90.
1795. AD Bouches-du-Rhône, 203 E 18, registre paroissial de la paroisse Sainte-Anne d'Arles, année 1752, f° 7 v., mariage entre Jean-Baptiste Vallière et Anne Pons, 16 mai 1752.
1796. *Idem*, 203 E 18 et 168, registres paroissiaux de la paroisse Sainte-Anne d'Arles, baptêmes de Marthe Anne et de Thérèse Honorade Vallière, 23 mars 1753 et 15 mars 1754 ; BM Arles, ms. 374, pièce n°23, baptême de Claude Vallière, 23 novembre 1757.
1797. BM Arles, ms. 374, pièce n°12, achat d'un banc à l'église Notre-Dame la Principale d'Arles par Jean-Baptiste Vallière, 5 avril 1774.
1798. *Idem*, pièce n°18, inhumation de Jean-Baptiste Vallière, 18 février 1790.

déclare à la capitation et qu'il signe dans sa correspondance[1799]. À titre de comparaison, nous nous souvenons que son frère George finit par définitivement s'enregistrer comme « bourgeois » à la capitation après s'être déclaré plusieurs années « musicien[1800] ».

Comme souvent sous l'Ancien Régime, les ambitions de Vallière se cristallisent autour de ses enfants. Il place de grands espoirs en eux, et sa correspondance permet de retracer la véritable stratégie familiale qu'il met progressivement en place dans la seconde moitié des années 1770 à l'aide de sa sœur Madeleine. Jean-Baptiste envoie sa fille aînée Marthe Anne ainsi que son fils Claude auprès de leur tante à Aix en 1775. Madeleine Vallière loge à cette époque chez la comtesse de Bourbon dans le quartier du Cours, et, à ce titre, elle côtoie le milieu aristocratique et parlementaire aixois où elle peut introduire sa nièce et son neveu. Jean-Baptiste prévoit un rôle à chacun de ses enfants pour ce séjour dans la capitale provençale – rappelons qu'il s'agit de sa ville natale –, rôles qui transparaissent à travers une lettre qu'il leur écrit le 15 octobre 1775, à l'occasion du retour imminent de Claude à Arles[1801]. Pour son fils, il prévoit une carrière parlementaire en l'encourageant à observer le fonctionnement des cours souveraines d'Aix et en lui faisant suivre des études de droit. N'oublions pas que Jean-Baptiste lui-même, bien que fils de secrétaire d'un conseiller au parlement, n'a pas bénéficié d'une éducation juridique étant donné qu'il a grandi à la maîtrise de Saint-Sauveur. Il est ainsi possible qu'il compense avec Claude, qui représente les espoirs d'élévation sociale de la famille par la robe. Quant à la fille aînée, Marthe Anne, Jean-Baptiste lui assigne la très importante mission de représenter les Vallière et leurs intérêts à Aix en tissant des relations mondaines avec les familles de la haute société parlementaire. Cette stratégie familiale réussit pleinement. Marthe Anne acquiert en effet une excellente réputation à Aix et finit par épouser un bon parti six ans plus tard, en la personne de Joseph Étienne Gabriel, procureur au parlement de Provence[1802]. Elle entretient par la suite une correspondance assidue avec son père et lui décrit entre autres les débuts de la Révolution à Aix, depuis les troubles de mars 1789 jusqu'aux inquiétudes d'août de la même année[1803]. Quant à Claude, le jeune homme achète après ses études un office de notaire royal pour la coquette somme de 10 000 livres en 1787[1804]. Il devient ensuite une personnalité vraisemblablement incontournable d'Arles. Il occupe des fonctions de trésorier de diverses organisations – pénitents blancs, Société philanthropique – avant d'émigrer un court temps

1799. AM Arles, CC 109, 113 et 117, capitations de 1761, 1770 et 1780, f° 440 v., 111 et 429 ; BM Arles, ms. 379, p. 191, lettre de Vallière à son futur gendre, 17 janvier 1781 ; p. 207, brouillon de lettre de Vallière à l'abbé de Rochemaure, septembre 1786.
1800. AM Arles, CC 109 et 117, capitations de 1761 et 1780, f° 461 v. et 454.
1801. BM Arles, ms. 379, p. 149, lettre de Jean-Baptiste Vallière à sa fille aînée et à son fils, 15 octobre 1775.
1802. *Idem*, p. 195, note personnelle de Vallière sur une aventure survenue le 7 février 1781.
1803. *Idem*, p. 219, 237, 252 et 254, lettres de Marthe Anne Vallière à son père, 26 mars, 1er avril, 28 juillet et 4 août 1789.
1804. BM Arles, ms. 374, pièce n°22, livre de raison de Claude Vallière, section 5, office de notaire, fin du XVIIIe siècle.

en 1793. Il intègre ensuite l'administration municipale à son retour après le 9-Thermidor, et est même adjoint au maire de l'an XIII jusqu'en 1810[1805].

Titulaire d'un poste d'organiste prestigieux, issu d'un lignage aisé, nanti d'une femme qu'il semble aimer sincèrement[1806] et d'enfants dont il tire légitimement fierté, Jean-Baptiste Vallière apparaît finalement comme un petit notable entièrement épanoui au sein de sa famille. Cette confortable position se double d'honorables fréquentations. En plus des aristocrates côtoyés par Marthe Anne lors de son séjour aixois, le clan Vallière noue des liens avec la puissante maison de Nicolay. Les membres de cette noble dynastie parlementaire apparaissent régulièrement dans les lettres de l'organiste, souvent invité à les saluer de la part de ses correspondants. Lorsque Marthe de Nicolay disparaît en 1774, elle « laisse des marques de son amitié » aux Vallière, probablement en leur léguant quelque argent[1807]. De même, le conseiller Joachim Guillaume de Nicolay sert personnellement d'intermédiaire à Marthe Anne afin d'acquérir un office de greffier en chef en la juridiction consulaire pour son frère en 1780[1808]. L'intérêt des Nicolay pour une simple famille de musiciens, certes respectable, peut surprendre à première vue. Il s'explique néanmoins à notre sens par les relations qu'ils possèdent avec l'art d'Euterpe. La mère de Joachim Guillaume, Charlotte Anne Cardinal Destouches, est effectivement la fille du célèbre compositeur André Cardinal Destouches, surintendant de la musique du roi – Louis XV et la reine assistent d'ailleurs en personne à ses noces avec Guillaume de Nicolay en 1737[1809]. Destouches descend sur Arles quatre ans plus tard afin de porter lui-même sa petite-fille sur les fonts baptismaux[1810]. Peut-être le jeune Jean-Baptiste Vallière, âgé de 26 ans, a-t-il eu l'occasion de rencontrer le vénérable surintendant à ce moment-là.

Dans ses lettres à sa famille, Vallière ne manque pas d'évoquer de temps à autre ses collègues musiciens. Il entretient également une correspondance avec certains d'entre eux et prend place dans un véritable réseau musical. C'est ce réseau musical que nous allons à présent évoquer.

1805. GAY (Hubert), *Les pénitents d'Arles*, mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Maurice Agulhon, dactylographié, 1969, p. 166.
1806. Il note cette émouvante épitaphe dans son mémorial au moment du décès de cette dernière : « Le 12 X^bre 1776, à une heure après minuit, Anne Pons, ma très chère et bien aimée épouse est morte... mais elle vivra toujours dans mon cœur. *Requiescat in pace*. » (BM Arles, ms. 549, mémorial de Jean-Baptiste Vallière, second volume, p. 60).
1807. BM Arles, ms. 379, p. 135, lettre de l'abbé Frison à Vallière, 14 septembre 1774.
1808. *Idem*, p. 190, lettre de Joachim Guillaume de Nicolay à Marthe Anne Vallière, 2 mai 1780.
1809. BM Arles, ms. 347, recueil de divers écrits autographes de Guillaume de Nicolay, note de Louis Mège sur la page de garde, 1876.
1810. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 203 E 18, registres paroissiaux de la paroisse Sainte-Anne d'Arles, baptême de Thérèse de Nicolay, 10 mai 1741.

2. La vie musicale provençale à travers le réseau égo-centré de Vallière

En tant qu'organiste de la cathédrale d'Arles, Jean-Baptiste Vallière se trouve au cœur d'un réseau musical dense. Il constitue à la fois un acteur et un témoin privilégié de la vie musicale de sa région, ce qui se répercute dans sa correspondance. Ainsi, sur 32 lettres, 14 d'entre elles parlent de musique ou de musiciens dans leur contenu, soit pas moins de 44 % du corpus. De même, quatre correspondants au moins de Vallière sont ou ont été des musiciens avérés – Boudon, Rambot, Pelegrin et Frison. Nous avons des doutes concernant Guigues, mais nous le soupçonnons de l'être également[1811]. Enfin, l'abbé de Rochemaure, s'il n'est pas musicien lui-même, possède tout de même quelques notions musicales en tant qu'amateur et connaisseur. Ainsi, la musique concerne six des interlocuteurs de Vallière sur dix, soit une majorité.

Par petites touches successives, la correspondance dessine le paysage musical de la région et trace le portrait d'individus mobiles. Débutons en 1737 avec Joseph Boudon. La vie de ce dernier a été reconstituée par Joseph Scherpereel. Joseph Boudon, ou Boudou, voit le jour à Carpentras en 1696. Formé à la maîtrise de Saint-Siffrein, il devient maître de musique de la cathédrale comtadine de 1713 à 1720 avant de devenir prêtre bénéficier[1812]. Le 27 décembre 1735, il est recruté en qualité de maître de chapelle à Saint-Trophime d'Arles à une semaine d'intervalle de l'engagement des frères Vallière[1813]. Il rencontre ceux-ci durant cette période et sympathise vraisemblablement avec eux, comme en témoigne la lettre qu'il envoie à Jean-Baptiste à l'occasion d'un de ses congés à Carpentras en septembre 1737[1814]. Dans cette belle missive en vers à moitié en provençal, Boudon demande à Vallière de recommander à son remplaçant provisoire à la psallette, Jullian, de bien prendre soin des enfants de chœur, qu'il considère comme les siens. Le maître de musique retourne à Saint-Siffrein l'année suivante, où il décède en 1760. Nous ignorons si sa relation épistolaire avec Jean-Baptiste s'est prolongée jusque-là.

La lettre de Guigues, prêtre bénéficier à la cathédrale d'Aix, s'avère extrêmement intéressante[1815]. Datée de 1749, elle nous renseigne tout d'abord sur la réputation de Vallière. Effectivement, les chanoines de Saint-Sauveur lui proposent cette année-là la maîtrise ainsi que l'orgue de leur église, signe d'une grande confiance envers leur ancien serviteur. Cependant, Jean-Baptiste décline la proposition car la psallette d'Aix, quoique prestigieuse, constitue un emploi très

1811. Un Guigues est en effet musicien à la cathédrale d'Aix, sans qu'il soit possible d'établir formellement un lien avec lui.
1812. SCHERPEREEL (Joseph), « Les musiciens de la cathédrale Saint-Siffrein à Carpentras... », art. cité, p. 75-76.
1813. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 4 G 86, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 27 décembre 1735.
1814. BM Arles, ms. 379, n°5, copie d'une lettre de Joseph Boudon à Vallière du 20 septembre 1737.
1815. *Idem*, n°2, lettre du prêtre bénéficier Guigues, 16 avril 1749. Voir aussi l'annexe n°9.

fatigant physiquement, ce que souligne Guigues. De fait, nous nous en rappelons, nombre de maîtres de musique de Saint-Sauveur démissionnent de leur charge pour des raisons de santé tout au long du XVIII[E] siècle[1816]. La missive témoigne également des intenses courants de circulation des musiciens d'Église dans la région. Guigues évoque ainsi un musicien venu d'Arles qui a donné aux chanoines d'Aix des nouvelles de l'un de leurs anciens enfants de chœur, Pierre Beche – « Beche l'aîné », – à présent à Notre-Dame de Paris. Ce dernier fait partie de la fratrie de trois garçons passés par la maîtrise de Saint-Sauveur qui font une carrière à la capitale dans la Chapelle royale[1817]. Le musicien anonyme est donc passé par Paris avant de se rendre à Arles puis à Aix. De même, un certain monsieur Monier, haute-contre, quitte le service de Saint-Trophime afin de partir à Nîmes, dans le Languedoc. Très intéressant, Guigues juge que ce départ représente une erreur, car, selon lui, « ce pays [Arles] passe pour être celui des hautes-contres ». Le corps de musique de la cathédrale d'Arles semble également connaître un départ massif de ses membres vers d'autres cieux à cette époque. Guigues s'en inquiète, considérant que Vallière et ses collègues ne sont « pas fort nombreux » à Saint-Trophime.

Les circulations de musiciens entre Aix et Arles se retrouvent dans la lettre de Claude Mathieu Pelegrin du 15 juin 1760. Ce dernier demande en effet à Vallière s'il ne connaîtrait pas un bon sujet haute-contre à Arles qui consentirait à venir à Saint-Sauveur[1818]. Pelegrin fut, nous nous en souvenons, le maître de musique des frères Vallière de manière éphémère pendant un mois en 1724 – l'abbé salue d'ailleurs George dans sa lettre. Nous avons déjà étudié de manière détaillée le reste de sa missive, qui concerne le fameux Jean-Pierre Borel que Pelegrin déteste cordialement[1819].

Les deux lettres de Jean-Baptiste Rambot en 1776 ne parlent pas directement de musique mais de chapellenies[1820]. Elles prouvent que Vallière a gardé contact avec son ancien collègue – ils jouaient de l'orgue en alternance une semaine sur deux à Saint-Sauveur en 1734. Rambot a fait du chemin depuis. Il est devenu bénéficier et maître de musique à la cathédrale d'Aix, ayant cependant démissionné de cette dernière fonction en 1772 du fait de sa santé chancelante – rappelons que le poste s'avère fatigant. Il demande à Vallière d'effectuer des recherches en archives sur des chapellenies qu'il convoite tout en insistant sur le secret des opérations : l'une d'entre elles appartient en effet à un très puissant personnage, Gallois de la Tour, apparenté au premier président du parlement de Provence. En ce qui concerne la musique, Rambot indique qu'il a prêté un *Magnificat* de sa composition à un abbé d'Arles reçu à Saint-Sauveur afin qu'il le chante à Saint-Trophime, preuve supplémentaire de la circulation régulière des partitions des compositeurs locaux.

1816. MARBOT (Edmond), *Les maîtres de chapelle de Saint-Sauveur...*, *op. cit.*, p. 10.
1817. DURAND (Henri-André), « Les trois frères Bèche... », art. cité, p. 115-126.
1818. BM Arles, ms. 379, n°4, lettre de Claude Mathieu Pelegrin à Vallière, 15 juin 1760.
1819. Voir *supra*, chapitre 2.
1820. BM Arles, ms. 379, p. 173 et 177, lettres de Jean-Baptiste Rambot à Vallière, 8 et 27 mars 1776.

En septembre 1786, Vallière entame une démarche très intéressante. Il envoie des pièces de musique à la cathédrale de Nîmes afin de les proposer aux chanoines de cette ville. Parmi ces partitions, plusieurs sont de sa main. L'organiste cherche ainsi à diffuser ses œuvres au-delà d'Arles, ce qu'il avoue explicitement au vicaire général de l'église nîmoise, l'abbé de Rochemaure :

Je serois très flatté, monsieur, si mes ouvrages pouroyent avoir une place dans vos archives, et m'attirer votre confiance, ce qui me mettroit en reputation dans une ville où je ne suis point connu, ny mes ouvrages[1821].

On le voit, Vallière possède des ambitions de notoriété. Il est également possible que, étant relativement âgé à ce moment-là – 71 ans –, il cherche à pérenniser ses œuvres après sa mort. Enfin, peut-être désire-t-il s'assurer une source de revenus supplémentaire. Il mentionne en effet le prix des ouvrages qu'il envoie : 6 livres la pièce, à savoir 3 livres la partition et 3 livres les parties. N'oublions pas qu'il se trouve alors à la retraite depuis un an et, à ce titre, il ne touche plus ses gages d'organiste à la cathédrale d'Arles, mais seulement une pension viagère.

La lettre met également en avant le processus de reconnaissance d'un compositeur de musique d'Église, reconnaissance qui passe par l'office de la cathédrale. Le public entend les musiques pendant la messe. Il juge ensuite de la qualité du compositeur en commentant sur le parvis de l'église la pièce qui vient d'être exécutée. De là, l'œuvre se répand dans la ville et s'y fait connaître, ce qui permet à son auteur d'acquérir une notoriété par le bouche-à-oreille. Malheureusement pour Vallière, sa tentative se solde par un échec complet. Sa musique lui est renvoyée au bout de deux jours, et lorsqu'il écrit à l'abbé de Rochemaure pour s'enquérir d'une explication, croyant un peu naïvement qu'il s'agit d'une erreur, ce dernier lui répond que la maîtrise de Nîmes possède déjà la majorité des partitions proposées, tandis que le reste « ne paraît pas assez grave pour une cathédrale[1822] ».

Jean-Baptiste Vallière possède un réseau musical étendu en Provence, qu'il tente vainement d'agrandir au Languedoc en envoyant des partitions à l'église de Nîmes. Correspondant avec de nombreux confrères musiciens, il se tient notamment informé de tout ce qu'il se passe à la cathédrale d'Aix, où il a grandi. Les mailles de son réseau s'élargissent au-delà de l'échelle régionale à partir de 1774. Elles enveloppent en effet désormais la capitale française par l'intermédiaire d'un personnage particulier : l'abbé Frison.

1821. *Idem*, p. 207, brouillon de lettre de Vallière à l'abbé de Rochemaure, septembre 1786.
1822. *Idem*, réponse de l'abbé de Rochemaure à Vallière, 15 septembre 1786.

3. Le relais à Paris : l'abbé Frison

En termes de missives conservées, l'abbé Frison constitue le correspondant le plus prolifique de Jean-Baptiste Vallière en dehors de sa famille. Avec dix lettres écrites de sa plume, il représente 31 % de la correspondance totale à lui tout seul. Seule Marthe Anne, la fille aînée de Vallière, comptabilise plus de missives que lui. À la quantité s'ajoute en outre la qualité. Son style s'avère très agréable à lire et ses tournures de phrases sont d'une grande saveur. Au-delà de cela, Frison constitue objectivement l'ami le plus intéressant de l'organiste du fait de son parcours, de sa position géographique et du contenu de ses missives. Qui est-il ?

Jean Chrisostome Frison apparaît pour la première fois dans nos sources le 18 mars 1765. Reçu à l'essai à la table commune de la cathédrale d'Aix ce jour-là, ce « jeune ecclésiastique du diocèse de Digne » possède « une belle voix de haute-contre » ainsi que « de grandes dispositions pour apprendre la musique[1823] ». Promu sous-diacre deux mois plus tard à la place d'un certain Floquet – le compositeur, dont nous reparlerons plus loin –, Frison demande et obtient son congé de Saint-Sauveur le 26 novembre 1768[1824]. Il se rend ensuite vraisemblablement à Arles, où il devient sous-maître de musique à une date incertaine – un nouvel exemple des circulations régulières de musiciens entre les deux cités provençales. C'est à cette occasion qu'il fait connaissance avec Vallière. Cinq ans plus tard, le 28 février 1773, le chapitre de Saint-Trophime le congédie, probablement parce qu'il s'est absenté sans permission pour aller à Digne. Frison quitte alors Arles et monte à Paris le 8 mars suivant, peut-être en partie pour se faire oublier[1825]. Il semble en effet partir de la ville sur un fond de tensions et d'inimitiés, voire de cabale ; dans sa première lettre à Vallière en 1774, il évoque la colère d'un chanoine et des manœuvres du prévôt de Saint-Trophime afin de lui nuire[1826]. Il sait que l'organiste lui-même ne l'accueillerait pas à bras ouverts à ce moment-là, car il s'excuse et se justifie longuement dans la première partie de cette missive – les deux hommes se sont sûrement séparés en froid.

Effectivement, lorsque l'abbé Frison trempe sa plume dans l'encrier pour écrire à Vallière le 12 juillet 1774, il s'agit pour lui de renouer contact avec l'organiste pour la première fois depuis qu'il se trouve à la capitale. Il espère par-là se réconcilier avec Jean-Baptiste, qu'il semble beaucoup apprécier. Sa lettre nous apprend qu'il est devenu « vicaire dans une des plus importantes paroisses de Paris ». Plus intéressant, Frison y affirme qu'il a abandonné la musique en partant d'Arles, car il s'estime lui-même « pauvre musicien ». Nous avons ainsi une autocritique d'un musicien d'Église

1823. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 18 mars 1765.
1824. *Idem*, 4 mai 1765 et 26 novembre 1768.
1825. BM Arles, ms. 379, p. 131, lettre de l'abbé Frison à Vallière, 12 juillet 1774.
1826. *Ibidem*.

ainsi qu'un jugement – négatif – sur ses propres capacités[1827]. L'abbé émaille régulièrement ses missives suivantes de références à sa vie musicale passée, comme lorsqu'il affirme en plaisantant qu'examiner des cadavres à l'occasion d'une octave des morts se révèle un travail « plus pénible que celui d'un joli cœur qui s'étudie à chanter une ariette[1828] ».

Jean Chrisostome Frison apparaît comme quelqu'un de très bien intégré dans le milieu parisien, notamment ecclésiastique. Il va à Versailles et fréquente des personnages importants, comme monseigneur de Champorcin, évêque de Toul, ou l'abbé de Lubersac, aumônier du roi en 1774[1829]. Surtout, il révèle les mécanismes à l'œuvre dans l'accueil et l'intégration des provinciaux à Paris. Le réseau du nouvel arrivant prolonge souvent celui qu'il avait déjà tissé dans sa ville de départ. L'évêque de Toul et l'abbé de Lubersac, par exemple, ont exercé eux aussi à la cathédrale d'Arles avant de monter à la capitale – respectivement comme archiprêtre et archidiacre. En outre, monseigneur de Champorcin est né dans le diocèse de Digne, tout comme Frison. En se plaçant sous la protection de ces deux ecclésiastiques bien en cour, Frison se regroupe avec des personnes issues de la même zone géographique que lui. L'abbé perpétue ce modèle en accueillant et en orientant à son tour des musiciens arlésiens comme Joseph Dedieu, qu'il recommande en 1787 au maître de musique de Notre-Dame de Paris, Jean-François Lesueur[1830].

Frison constitue véritablement le relais de Vallière à Paris. Il l'informe de tout ce qui se déroule à la capitale, de sorte que l'organiste se trouve régulièrement au fait des dernières nouvelles. C'est par exemple le cas du rétablissement des parlements en 1774-1775, ou encore de l'effervescence qui agite Paris à la veille des édits de Turgot en décembre 1775[1831]. En juillet 1789, l'abbé renseigne même Vallière sur les événements révolutionnaires au jour le jour, notamment sur l'emblématique prise de la Bastille – il voit en personne la tête du gouverneur de Launay promenée sur une pique[1832].

Enfin, et il ne s'agit pas de l'aspect le moins intéressant, Jean Chrisostome Frison rend compte du parcours de certains musiciens provençaux venus tenter leur chance à Paris. Il évoque ainsi Étienne Joseph Floquet, qu'il connaît personnellement depuis leur passage à Aix – il l'avait remplacé comme sous-diacre à Saint-Sauveur – et avec qui il dîne régulièrement. Le jeune compositeur aixois triomphe alors au Concert Spirituel en 1777, ce que rapporte Frison en évoquant les applaudissements du public parisien[1833]. À l'inverse, l'abbé mentionne dans la même lettre un

1827. Nous avons déjà évoqué cet aspect dans le chapitre 2.
1828. BM Arles, ms. 379, p. 135, lettre de l'abbé Frison à Vallière, 14 septembre 1774.
1829. *Idem*, p. 131, lettre de l'abbé Frison à Vallière, 12 juillet 1774.
1830. *Idem*, lettre de l'abbé Frison à Vallière, 13 février 1787.
1831. *Idem*, p. 141, 145 et 157, lettres de l'abbé Frison à Vallière, 9 décembre 1774, 3 janvier et 19 décembre 1775.
1832. *Idem*, p. 241, copie d'une lettre de l'abbé Frison à Vallière par sa fille Marthe Anne, 18 juillet 1789.
1833. *Idem*, p. 183, lettre de l'abbé Frison à Vallière, 21 décembre 1777.

autre compositeur qui, lui, ne connaît malheureusement pas le succès : Joseph Thomas Rey, également aixois et qui a débuté à l'opéra de Montpellier après avoir été chantre à la cathédrale d'Aix – il y a notamment côtoyé Floquet[1834].

Entamée en 1774, la correspondance de Frison avec Vallière se poursuit vraisemblablement jusqu'au décès de Jean-Baptiste en 1790. Le nombre de missives conservées témoigne à lui seul des profonds liens d'amitié entre les deux hommes, tout comme les marques touchantes d'affection dans chacune des lettres – Vallière envoie même un bouquet à l'abbé à l'occasion de la nouvelle année 1787[1835]. Jean Chrisostome Frison décède à Paris le 21 février 1818 en qualité de curé de l'église Saint-Ambroise de Popincourt. Devenu docteur en Sorbonne, sa mort est annoncée dans le journal *L'Ami de la religion et du roi*, ce qui parachève l'intégration réussie de l'ancien sous-maître de musique arlésien[1836].

La correspondance de l'organiste Jean-Baptiste Vallière se révèle en définitive d'une richesse extraordinaire. Elle montre que le milieu musical arlésien ne demeure pas clos sur lui-même. Bien au contraire, il entretient de multiples connexions avec le reste de la Provence, le Comtat Venaissin, le Languedoc et même Paris. Vallière conserve notamment toute sa vie un lien avec Aix et la cathédrale Saint-Sauveur, où il est né et où il a grandi, cela d'autant plus facilement que sa mère, ses sœurs puis sa fille y résident.

Nous avons examiné au terme de ce chapitre les environnements sociaux dans lesquels baignent les musiciens provençaux et pontificaux au XVIII^{e} siècle. Partant du cercle familial, nous sommes ensuite passés aux amis et aux fréquentations, puis nous nous sommes intéressés au cas particulier et bien documenté de l'organiste Jean-Baptiste Vallière. Dans quelle mesure la musique influe-t-elle sur les espaces sociaux arpentés par les individus qui la pratiquent professionnellement ? Globalement, les musiciens de notre corpus naissent et grandissent au sein de lignages d'artisans urbains. S'ils ne perdent jamais le fil de ces racines une fois adultes – en témoignent les relations personnelles qu'ils tissent avec de nombreux artisans –, la conscience valorisante de ne pas vivre d'une activité manuelle les pousse souvent à s'extirper de leur univers d'origine en choisissant leurs épouses dans le secteur « tertiaire » et en fréquentant des professions intellectuelles. Le monde de la marchandise et de l'échoppe attire particulièrement les disciples

1834. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 11 juillet 1764 et 1er février 1769.
1835. BM Arles, ms. 379, lettre de l'abbé Frison à Vallière, 13 février 1787.
1836. *L'Ami de la religion et du roi. Journal ecclésiastique, politique et littéraire*, Paris, chez Adrien Le Clere, tome 15, 1818, p. 75. Je remercie vivement François Caillou pour cette information.

d’Euterpe, tout comme la bourgeoisie de talents, à savoir un milieu de petits notables auxquels ils parviennent relativement bien à s’agréger, surtout dans les petites villes.

La musique provoque donc bel et bien une mobilité sociale, dans le sens où elle coupe – en partie – ses praticiens de leur groupe de naissance et leur offre la possibilité d’explorer de nouveaux horizons sociaux. Toutefois, cette expérience se limite la plupart du temps au seul musicien et ne se pérennise pas toujours, loin de là, à travers ses descendants. Le faible taux de transmission professionnelle de l’art d’Euterpe aux héritiers et le fréquent retour de ces derniers à l’artisanat montrent que les opportunités d’ascension sociale par la musique, bien qu’indubitablement réelles, ne se révèlent pas systématiques. De la même façon que l’activité musicale joue un rôle important dans le façonnement de l’identité sociale de ses praticiens, elle contribue significativement à l’élaboration des cercles sociaux dans lesquels se placent ceux-ci.

De son côté, l'étude de la correspondance de Jean-Baptiste Vallière donne accès à l'analyse d'un réseau musical égocentré axé sur Arles, lieu de vie et d'activité de l’organiste. Ce réseau égocentré fait partie d'un réseau plus large d'interconnaissance des musiciens provençaux. Les lettres de Vallière permettent de lever un coin du voile qui entoure les caractéristiques et les mécanismes de ce réseau régional. Nous constatons ainsi une forte attractivité aixoise, une hémorragie musicienne arlésienne dont témoigne la missive de Guigues, ainsi qu'une certaine contiguïté et même continuité du réseau provençal avec Nîmes. Dans cette optique, Aix apparaît comme un grand centre musical tandis qu'Arles présente plutôt un espace de transition pour les musiciens – vers le Languedoc, par exemple. Les deux cités alimentent également d'importants flux d'échanges musicaux entre elles. Ces circulations d'hommes et de partitions contribuent à enrichir considérablement la vie musicale de l'ensemble du réseau. Particularité cardinale du métier de musicien, la mobilité spatiale caractérise autant la profession que la mobilité sociale. Il est maintenant temps de nous y intéresser spécifiquement.

Chapitre 8 – Les musiciens en mouvement

Longtemps considérées comme des mondes immobiles, surtout en zone rurale, les sociétés européennes d'Ancien Régime font depuis plusieurs décennies l'objet d'une réévaluation de la prétendue prépondérance de l'enracinement en leur sein. Les études historiques récentes rejettent généralement le paradigme de la sédentarité dominante des populations modernes[1837]. Elles insistent au contraire sur l'importance de la mobilité, ponctuelle ou définitive. Qu'il s'agisse de voyages liés au divertissement et à l'accumulation de connaissances – la pratique du fameux Grand Tour par les élites, le tour d'Europe musical de Charles Burney –, de grandes migrations collectives de travail – les célèbres « remues d'hommes » – ou de simples trajets allers-retours d'un village à un autre – lors d'un jour de marché, par exemple –, la mobilité se révèle largement répandue parmi les hommes et les femmes du XVIII^e siècle[1838]. Elle marque particulièrement certains métiers, comme le marchand, le forestier, le colporteur ou le verrier[1839]. Elle touche également les musiciens, et nous nous rappelons que les recherches des historiens de la musique s'intéressent spécifiquement aux circulations des personnes et des œuvres depuis une vingtaine d'années[1840]. Les professionnels de l'art d'Euterpe se déplacent en effet beaucoup. Leur existence se trouve fréquemment marquée du sceau de l'itinérance ; l'incontournable assertion du maître de chapelle et infatigable marcheur marseillais Annibal Gantez en témoigne pour le XVII^e siècle, selon laquelle « jamais un musicien ne fut estimé, s'il n'a un peu voyagé[1841] ». Cette situation se prolonge au siècle des Lumières. Plus

1837. LUCASSEN (Jan) et LUCASSEN (Leo), dir., *Migration, Migration History, History. Old Paradigms and New Perspectives*, New York, Peter Lang, 1997, 454 p.

1838. La bibliographie est pléthorique à ce sujet. Voir, entre autres, POITRINEAU (Abel), *Remues d'hommes...*, *op. cit.*, 325 p. ; ROCHE (Daniel), *Humeurs vagabondes : de la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, 1 031 p. ; BOUTIER (Jean), « Le Grand Tour : une pratique d'éducation des noblesses européennes », in *Le voyage à l'époque moderne*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 7-21 ; BERTRAND (Gilles), *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle)*, Rome, École française de Rome, 2008, 791 p. ; KAISER (Wolfgang), MOATTI (Claudia) et PÉBARTHE (Christophe), dir., *Le monde de l'itinérance en Méditerranée de l'Antiquité à l'époque moderne. Procédures de contrôle et d'identification*, Bordeaux, De Boccard, 2009, 710 p. ; BEAUREPAIRE (Pierre-Yves) et POURCHASSE (Pierrick), dir., *Les circulations internationales en Europe (années 1680-années 1780)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, 501 p. ; BLOND (Stéphane), COGNÉ (Albane) et MONTÈGRE (Gilles), *Les circulations internationales en Europe (1680-1780)*, Neuilly, Atlande, 2011, 445 p. ; BERTRAND (Gilles), « La place du voyage dans les sociétés européennes (XVI^e-XVIII^e siècle) », in *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, tome 121, n°3, septembre 2014, p. 7-26. Pour un bilan historiographique, voir MARTINI (Manuela), « Migrations », in GAUVARD (Claude) et SIRINELLI (Jean-François), dir., *Dictionnaire de l'historien*, Paris, Presses universitaires de France, 2015, p. 457-460.

1839. BURKARDT (Albrecht), dir., avec la collaboration de Gilles Bertrand et d'Yves Krumenacker, *Commerce, voyage et expérience religieuse (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, 507 p ; JAHAN (Sébastien) et DION (Emmanuel), *Le Peuple de la Forêt. Nomadisme ouvrier et identités dans la France du Centre-Ouest aux Temps Modernes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, 274 p. ; FONTAINE (Laurence), *Histoire du colportage en Europe, XV^e-XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1993, 334 p. ; MAITTE (Corine), *Les Chemins de verre. Les migrations des verriers d'Altare et de Venise (XVI^e-XIX^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 377 p.

1840. Voir *supra*, introduction.

1841. GANTEZ (Annibal), *L'Entretien des musiciens*, Auxerre, chez Jacques Bouquet, 1643, p. 38.

qu'un simple déplacement spatial, la mobilité représente un véritable capital que les individus constituent et gèrent au cours de leur vie[1842]. En ce sens, nous la considérons comme une ressource essentielle pour nos musiciens. Ces derniers la manipulent au même titre que le travail et l'intègrent à leurs pratiques professionnelles. En retour, la mobilité les façonne en altérant la manière dont la société les perçoit. Elle modèle ainsi leur identité sociale. Au-delà des personnes, les circulations d'hommes dessinent aussi en creux une cartographie mouvante de territoires musicaux qui évolue en fonction de la diachronie des flux. Ce sont toutes ces problématiques que nous désirons aborder dans ce chapitre à travers les migrations musiciennes de la Provence et des États pontificaux transalpins au XVIII[e] siècle. Pour cela, nous aborderons dans un premier temps les caractéristiques des flux humains en eux-mêmes, puis l'enchevêtrement de la mobilité spatiale avec les pratiques professionnelles des disciples d'Euterpe ainsi que les conséquences sociales qui en découlent. Enfin, nous nous pencherons sur la question des espaces musicaux que sous-tendent les circulations musiciennes et sur celle de leurs mutations.

I. Les circulations musiciennes

Interurbaines, infranationales ou transfrontalières, les circulations musiciennes revêtent des formes et des configurations variées selon les individus. L'ampleur et la direction de leurs flux évoluent en outre au fil de la période. Configurations et évolutions des migrations, voilà les deux aspects que nous allons commencer par examiner dans cette partie. Avant cela, interrogeons-nous sur les motivations qui poussent les protégés de sainte Cécile à se déplacer d'un lieu à l'autre.

1. Les motivations des mobilités musiciennes

Pour quelles raisons un musicien quitte-t-il une ville et s'aventure-t-il sur les routes afin de rejoindre une autre cité parfois située à des centaines de kilomètres de distance ? Étudiant les disciples d'Euterpe français itinérants au Grand Siècle, Denise Launay établissait trois motivations pour leurs mobilités : « ceux qui voyagent par nécessité professionnelle », « ceux qui voyagent pour s'instruire » et « ceux qui voyagent parce qu'ils sont exilés, ou en faillite, ou en disgrâce, ou à la suite d'un duel meurtrier, etc. », c'est-à-dire après un revers de fortune[1843]. De son côté, Stéphane

1842. FLONNEAU (Mathieu) et GUIGUENO (Vincent), « De l'histoire des transports à l'histoire de la mobilité ? Mise en perspective d'un champ », in FLONNEAU (Mathieu) et GUIGUENO (Vincent), dir., *De l'histoire des transports à l'histoire de la mobilité ? État des lieux, enjeux et perspectives de recherche*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 13.
1843. LAUNAY (Denise), « Les musiciens français itinérants au XVII[e] siècle », in Centre méridional de rencontres sur le XVII[e] siècle (Marseille), *La découverte de la France au XVII[e] siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 1980, p. 621-633.

Gomis évoque une quête spirituelle pour décrire le parcours du Rouennais Georges Martin, prêtre-musicien qui parcourt la France de l'Ouest puis la Provence – Marseille, Draguignan, Toulon – en mentionnant les musiciens et les orgues célèbres dans la seconde moitié du XVII[e] siècle[1844]. Le motif religieux conditionne quelques circulations de notre corpus. En janvier 1700, l'organiste Charles Desmazures obtient par exemple la permission des chanoines de la cathédrale marseillaise d'effectuer le voyage jusqu'à Rome « pour visiter les lieux saints », à la condition expresse d'être de retour aux fêtes de Pâques[1845]. L'ordination est également une bonne occasion pour un aspirant ecclésiastique de revenir temporairement dans son diocèse d'origine. Engagé à Saint-Sauveur d'Aix, le joueur de serpent phocéen Jean-Honoré Esquier se rend plusieurs fois au séminaire de Marseille afin d'y recevoir la tonsure, le sous-diaconat ainsi que l'ordre de diacre en 1765 et 1770[1846]. Bien qu'incomplète et un peu fourre-tout pour sa troisième catégorie, la typologie de Launay s'applique bien aux musiciens itinérants de Provence et des États pontificaux rhodaniens au siècle des Lumières.

La première motivation de mobilité qui vient à l'esprit lorsqu'on pense aux circulations des disciples d'Euterpe est évidemment d'ordre professionnel. Que ce soit pour trouver un emploi, pour accroître sa réputation ou pour obtenir une place plus prestigieuse et mieux rémunérée, le musicien sillonne souvent les chemins dans l'espoir d'améliorer son existence et de conforter sa carrière. Au sommet de la hiérarchie musicale, les grands compositeurs et interprètes de cour ou théâtraux se déplacent d'une capitale à l'autre à travers toute l'Europe du XVIII[e] siècle. Ils divertissent de nouveaux mécènes, profitent de la puissance économique et politique d'une ville comme en Italie ou dans l'espace germanique, s'engagent auprès d'un monarque ou suivent plus prosaïquement leurs aristocratiques patrons par nécessité de service[1847]. Nous songeons aux célébrissimes pérégrinations de Mozart, d'abord enfant, puis adulte, à la recherche d'une place à Milan, à Mannheim, à Paris ou à Vienne afin d'échapper au prince-archevêque de Salzbourg[1848]. Chez nos musiciens, le départ sur les routes intervient parfois dès la quête d'un premier emploi à la fin de l'apprentissage. Un enfant de chœur fraîchement sorti de sa maîtrise après dix ans de formation ne décroche en effet pas toujours un poste musical au sein de l'église qui l'a élevé. Il doit alors, s'il

1844. Il laisse à sa mort un ouvrage de dévotion, le *Confiteor* ; GOMIS (Stéphane), « Le *Confiteor* de Georges Martin (1640-vers 1680). Le récit d'un prêtre-musicien entre parcours spirituel et itinéraire professionnel », in BISARO (Xavier), CLÉMENT (Gisèle) et THORAVAL (Fañch), dir., *La Circulation de la musique...*, *op. cit.*, p. 80-81.
1845. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 442, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 20 janvier 1700.
1846. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 3 mai 1765, 19 mai et 11 décembre 1770.
1847. MEYER (Christian), « Lieux et destinations. Introduction », in MEYER (Christian), dir., *Le musicien et ses voyages...*, *op. cit.*, p. 93.
1848. ÉLIAS (Norbert), *Mozart, sociologie d'un génie*, *op. cit.*, p. 175-202 ; GRIBENSKI (Jean), « Les voyages de Mozart en Italie du Nord... », art. cité, p. 181-187.

veut demeurer sous la bannière de sainte Cécile, postuler ailleurs dans un autre chapitre, voire une autre ville. Louis François Leffry des Fontaines quitte par exemple la psallette de Saint-Sauveur d'Aix en 1748 et se rend à Vaison, où il devient maître de chapelle à la cathédrale pendant trois ans avant de retourner dans la capitale parlementaire[1849]. Bien entendu, la recherche de travail peut se poursuivre chez des praticiens confirmés. Le haute-contre Soliers arrive du hameau haut-provençal de Saint-Pons pour se présenter au chapitre de La Major de Marseille en 1715, tandis que son homologue toulonnais Gouliaud postule à la cathédrale aixoise vingt-six ans plus tard[1850]. Ces démarches ne s'achèvent pas systématiquement couronnées de succès : Soliers comme Gouliaud sont refusés et doivent rentrer chez eux, les chanoines payant leurs frais de voyage afin de les indemniser. La perspective d'une place plus intéressante incite aussi au changement géographique. Le choriste Moreau part ainsi de Notre-Dame de Nazareth de Vaison juste après avoir obtenu une charge à la collégiale Saint-Didier d'Avignon en 1766[1851]. De même, le maître de chapelle André Cosse démissionne de l'église carpentrassienne afin d'aller occuper un « poste plus avantageux » à Toulouse quatorze ans après Moreau[1852]. L'itinérance sert en outre à engranger de l'expérience en passant d'un lieu à l'autre, expérience valorisable auprès de futurs employeurs. Il s'agit d'une pratique largement répandue chez les musiciens d'Église, qui s'appelle vicarier – nous y reviendrons plus loin. Le rêve de faire fortune et la quête de gloire et de renommée poussent également les musiciens à entreprendre des voyages, surtout à partir de la seconde moitié du XVIII[e] siècle[1853].

À ces raisons professionnelles s'ajoute l'influence déterminante des relations entre les disciples d'Euterpe et leurs employeurs. L'entretien de bons rapports avec l'institution nourricière favorise l'enracinement d'un musicien en un lieu en sécurisant sa place et ses revenus. À l'inverse, une dégradation des relations et des liens conflictuels aboutissent parfois à un renvoi et à un départ, forcé ou volontaire, du praticien. Délivré de toute obligation, celui-ci peut – ou doit – partir vers de nouveaux horizons. Les commissaires du Concert d'Aix rédigent ainsi une lettre de congé à leur maître de musique « sur des raisons exposées et jugées légitimes » suite à des « torts » de ce dernier le 4 mars 1791[1854]. Près d'un quart de siècle auparavant, le haute-contre Jean-Baptiste Legier,

1849. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 495, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 16 mai 1748 ; AD Vaucluse, 6 G 138, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 26 février 1751.
1850. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 442, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 11 septembre 1715 ; dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 495, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 28 mars et 5 avril 1741.
1851. AD Vaucluse, 6 G 139, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 7 avril 1766.
1852. BM Carpentras, ms. 1441, livre des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 5 février 1780.
1853. MEYER (Christian), « Motifs. Introduction », in MEYER (Christian), dir., *Le musicien et ses voyages...*, *op. cit.*, p. 5.
1854. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 4 mars 1791.

« fâché que le chapitre ait refusé ses offres de service à la maîtrise », claque la porte de la cathédrale de Carpentras. Les chanoines approuvent sa démission, vraisemblablement lassés de son caractère difficile[1855]. Au-delà des cas singuliers et des situations personnelles, Bernard Dompnier note une intéressante propension de certains chapitres à diminuer les distributions de leurs bénéficiers afin de remettre les sommes dégagées entre les mains des musiciens gagistes dans une optique de développement de la musique à moindre coût à la fin du XVIII^{e} siècle. Cette politique du monde canonial en faveur d'un régime de salariat pour l'ensemble de ses serviteurs musicaux remet en cause la stabilité traditionnelle des musiciens bénéficiers et encourage indirectement encore davantage la circulation des praticiens d'Église, déjà bien développée par ailleurs[1856]. De même, les musiciens militaires subissent une mobilité inhérente à l'armée. Les soldats de l'Europe moderne se déplacent en effet continuellement du fait de leurs obligations de service ; l'armée entraîne d'importantes circulations d'hommes, qu'il s'agisse de mouvements de troupes ou de désertions[1857]. Déterminées par l'administration militaire, ces migrations ne sont pas décidées par les musiciens de Mars, et ces derniers ne disposent guère de marge de manœuvre quant aux choix des destinations. Ils ne peuvent que suivre leur unité. Les trois hautbois des gardes de la marine de Toulon ne passent ainsi pas moins de onze mois en mer en 1710-1711, du 16 août 1710 au 13 mars 1711 et du 26 du même mois à juillet 1711[1858]. Les employeurs influent véritablement sur les mobilités musiciennes. Ils peuvent même parfois volontairement bloquer un déplacement. Le sieur Fournel, maître de musique de la cathédrale de Grasse, en fais les frais au milieu des années 1730 :

« Le sieur Fournel, maître de chapelle, a souvent fait connaître depuis quelques années que ses affaires le demandent dans son pays, que l'air de Grasse ne lui est pas salutaire ni à sa famille, que messieurs du chapitre de Sisteron le désirent et lui ont souvent écrit des lettres à ce sujet, qu'il a présenté aux économes précédents. Il représente au chapitre que depuis environ un mois, quelques marchands de Grasse venant du côté de Sisteron assurent que les messieurs du chapitre de cette dernière cité l'attendent. Comme le sieur Fournel n'y disconvient pas et qu'il souhaite y aller, l'économe requiert le chapitre de délibérer afin d'éviter que les enfants de chœur se retrouvent sans maître le temps qu'on y pensera le moins[1859]. »

1855. BM Carpentras, ms. 1441, livre des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 15 octobre 1768. Legier avait déjà été congédié par le chapitre comtadin en 1753 après avoir mené à deux reprises une démarche collective des musiciens de Saint-Siffrein afin d'obtenir, en vain, une augmentation de leur portion consacrée aux vivres (*idem*, 15 octobre 1753).
1856. DOMPNIER (Bernard), « Accroître la musique sans dépenser davantage... », art. cité, p. 247-269.
1857. SONKAJÄRVI (Hanna), « Mobility between risk and opportunity. The military profession in the eighteenth century », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 123-1, 2011, p. 49. Voir aussi ROCHE (Daniel), *Humeurs vagabondes...*, *op. cit.*, p. 264-272.
1858. SHDT, 2 E^{4} 7, bureau des revues et service de la solde de la marine de Toulon, f° 429 v. et 436 v., janvier-juillet 1711.
1859. AD Alpes-Maritimes, G 273, délibérations capitulaires du chapitre cathédral de Grasse, 10 octobre 1735.

Hélas pour le pauvre Fournel, les chanoines décident de faire la sourde oreille et de remettre leur délibération à plus tard. Le chapitre grassois ne semble pas enclin à perdre son maître de chapelle au profit de son rival sisteronais, probablement parce qu'il le juge talentueux et qu'il ne dispose pas de remplaçant sous la main. Notons au passage que les informations transitent d'une ville à l'autre via les marchands ambulants à travers les montagnes de Haute-Provence. Visiblement respectueux de la hiérarchie et n'osant pas braver l'autorité canoniale, le malheureux Fournel ne quittera jamais Grasse. Il y décède moins de deux ans plus tard, en janvier 1737[1860].

Une autre motivation de circulation consiste à voyager « pour s'instruire », c'est-à-dire pour aller suivre ailleurs un apprentissage musical. Ces mobilités de formation ou de perfectionnement dans l'art d'Euterpe sont la plupart du temps temporaires et induisent le plus souvent un retour à la cité d'origine. Nous les avons déjà brièvement évoquées au cours d'un chapitre précédent. Elles consistent à se rendre auprès d'un maître réputé afin de suivre ses leçons[1861]. Lorsque l'offre d'apprentissage locale se révèle insuffisante pour un aspirant musicien talentueux, ce dernier n'a pas d'autre choix, s'il en a les moyens, que de s'expatrier en un lieu mieux doté en professeurs. Avignon, par exemple, constitue un foyer de formation attractif qui attire des appentis de toute la région. Les élèves musiciens rencontrés dans les contrats d'apprentissage de la cité pontificale proviennent fréquemment des villes ou des provinces voisines[1862]. Lorsque ces praticiens fraîchement formés retournent au pays, ils appliquent leurs nouveaux savoirs chez eux et s'attachent à les diffuser, endossant ainsi le rôle de vecteurs musicaux entre les territoires. En 1725, l'organiste de Saint-Sauveur Joseph Saye demande à profiter d'un séjour du prévôt à Paris pour se rendre avec lui à la capitale et se perfectionner à l'orgue. Considérant que cela ne peut qu'être bénéfique à l'église, les chanoines aixois acceptent de le laisser partir pour six mois[1863]. Des maîtres renommés comme Paisiello à Naples attirent autour d'eux des musiciens de toute l'Europe, à l'instar du Marseillais Dominique Della Maria dont nous avons déjà parlé.

Des motifs personnels entrent aussi en ligne de compte dans les migrations. Difficiles à cerner avec précision, ils incluent par exemple les revers de fortune évoqués par Denise Launay, ou bien des « ennuis en cours ou prévus » que les musiciens cherchent à fuir, comme ce hautboïste qui séduit la fille d'un baron du pays fléchois avant de l'abandonner enceinte en 1689[1864]. Les hasards de la vie et les aléas de l'existence constituent de puissants moteurs de déplacement. Le basse-taille

1860. *Idem*, 14 janvier 1737.
1861. Voir *supra*, chapitre 4.
1862. ROBERT (Jean), « Contrats d'apprentissage et d'association de musiciens en Avignon sous Louis XIV », art. cité, p. 534.
1863. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 494, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 28 mars 1725. Le prévôt se rend d'ailleurs à Paris au sujet du procès que le chapitre intente à son maître de musique Pelegrin afin de le contraindre à revenir occuper son poste.
1864. GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 137-138.

Giraud quitte ainsi en urgence Carpentras en 1756 après avoir démissionné de la cathédrale pour aller porter des remèdes à ses parents malades à Pernes[1865]. On le voit, l'impératif familial pèse d'un poids non négligeable. Outre Giraud, le sieur Jouvet, basse d'accompagnement à l'académie d'Aix, « est appelé à Marseille pour le commerce de son père et demande à être dégagé de son engagement » en 1788[1866]. La force des réseaux joue un rôle décisif dans la mobilité, qu'ils soient familiaux, amicaux, régionaux ou professionnels. Une fois tissés sur place par des pionniers, ces réseaux relationnels deviennent propices au drainage de nouveaux musiciens qui marchent sur les pas de leurs devanciers en profitant des ressources acquises par ces derniers[1867]. Nous avons déjà observé ce processus à l'œuvre avec l'abbé Frison à Paris, qui accueille et oriente des musiciens arlésiens en s'appuyant lui-même sur des hauts personnages issus de la même zone géographique que lui[1868]. À une échelle inférieure, le chantre Jean-Pierre Roux, de Sorgues, cède sa place de choriste à la cathédrale avignonnaise à un compatriote, Christophe Rossau, lorsqu'il devient diacre en 1754[1869]. Le premier a très probablement fait signe au second resté au village afin de l'informer de l'imminence de la vacance du poste. Rossau n'aurait ainsi peut-être pas bougé sans cette assurance.

Parvenus à un âge avancé, il arrive que la nostalgie de la terre natale pousse certains musiciens à revenir dans leur ville d'origine. Formé à la psallette de Notre-Dame des Doms d'Avignon, le maître de musique gyrovague Jean-François Bouchet passe successivement par Saint-Siffrein de Carpentras, Saint-Trophime d'Arles, Notre-Dame de la Nativité de Vence et Saint-Pierre d'Annecy avant de retourner terminer ses jours à la cathédrale de la cité pontificale, où il décède le 3 février 1766 après être à nouveau passé par Arles et probablement d'autres lieux[1870]. De même, « par amour de la patrie », le trompette public carpentrassien Louis Lavondès refuse tout au long de son existence des postes mieux rémunérés et choisit de demeurer fidèle aux édiles de la capitale comtadine jusqu'à son épuisement physique[1871]. En parlant d'épuisement physique, les préoccupations médicales expliquent certaines mobilités ponctuelles. Promu par Rousseau et Diderot, le voyage d'agrément thérapeutique remonte aux Stoïciens de l'Antiquité grecque. Les

1865. BM Carpentras, ms. 1441, livre des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 10 janvier 1756.
1866. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 12 juin 1788.
1867. GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 135.
1868. Voir *supra*, chapitre 7.
1869. AD Vaucluse, 1 G 447, registre capitulaire du chapitre métropolitain Notre-Dame des Doms d'Avignon, 19 février 1754.
1870. BM Carpentras, ms. 1439, livre des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 25 septembre 1702 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 4 G 84 et 85, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 23 mars 1706 et 23 octobre 1725 ; AD Alpes-Maritimes, 1 G 36, délibérations du chapitre cathédral de Vence, 31 décembre 1706 et 30 avril 1707 ; BOUQUET (Marie-Thérèse), *Musique et musiciens à Annecy...*, *op. cit.*, p. 37 ; AD Vaucluse, 1 G 447, registre capitulaire du chapitre métropolitain Notre-Dame des Doms d'Avignon, 15 février 1715, 5 mars 1723, 26 mars 1734 et 11 février 1737 ; AM Avignon, GG 200, registre des sépultures de la cathédrale de la métropole d'Avignon, sépulture de Jean-François Bouchet, 3 février 1766.
1871. AM Carpentras, BB 261, f° 284, délibération municipale du 25 mars 1763.

vertus de la marche combinées à une destination balnéaire permettent de conserver ou de rétablir efficacement sa santé[1872]. Aller prendre les eaux sur un site thermal représente un remède courant à l'époque moderne, prescrit par les médecins dans plus de la moitié des consultations étudiées par Joël Coste[1873]. De fait, plusieurs des musiciens de notre corpus effectuent des voyages de ce type. Le chantre bénéficier Paul Baille obtient ainsi la permission du chapitre cathédral marseillais « d'aller prendre les bains à Digne suivant le conseil de son médecin pour rétablir sa santé pendant le temps qui lui sera nécessaire » en 1741 – rappelons que les eaux minérales de Digne sont très réputées dans le domaine thérapeutique[1874] –, tandis que le choriste aixois Jean-Joseph Aillaud effectue un séjour de deux mois à l'Isle dans un but identique vingt-deux ans plus tard[1875]. Une mobilité plus radicale peut intervenir en cas de dégradation sérieuse de la santé, parfois commanditée par des tiers lorsque cette dégradation atteint l'intégrité psychologique de la personne et a des répercussions sur l'espace social. Visiblement atteint de troubles mentaux, le chanteur Jean-Joseph Roumieu, qui travaille habituellement à Saint-Sauveur d'Aix, « est malade et hors d'état de faire le service du chœur depuis assez longtemps » en 1785. Il erre en effet dans la ville, « où il se comporte avec indécence et manque souvent du nécessaire » malgré la pension que les chanoines versent à son père afin qu'il s'occupe de lui. Par conséquent, le chapitre délibère de prier le procureur général de prendre des mesures pour que Roumieu soit « arrêté et enfermé dans une maison de retraite ». Ce dernier propose de faire emprisonner le malheureux musicien dans la maison des Cordeliers de Manosque en obtenant les ordres du roi nécessaires. Les chanoines opinent et décident de financer l'entretien du choriste au sein de ladite maison, plus les frais de « sa capture et son voyage[1876] ». Et voilà le pauvre Roumieu en route pour Manosque, où il finit vraisemblablement son existence coupé du monde. On le voit, à l'instar de la pratique de la pluriactivité, il existe aussi bien des mobilités choisies que des mobilités contraintes. Que ce soit à la suite d'un renvoi, d'un appel familial ou d'un revers de fortune lié à la conjoncture, la mobilité ne constitue alors plus une stratégie, mûrement réfléchie ou prise sur un coup de tête par un individu, mais bel et bien un événement subi contre son gré.

1872. RICHARD-PAUCHET (Odile), « Conclusion », in BUZON (Christine de) et RICHARD-PAUCHET (Odile), dir., *Le corps et l'esprit en voyage. Le voyage thérapeutique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 221.

1873. COSTE (Joël), « Médecine et thermalisme à l'époque moderne : suivisme des pratiques et plasticité doctrinale dans les recueils de *consilia* et consultations françaises (milieu XVI^{e} siècle-début XIX^{e} siècle) », in BOISSEUIL (Didier), COSTE (Joël), NICOUD (Marilyn) et SCHEID (John), dir., *Le thermalisme. Approches historiques et archéologiques d'un phénomène culturel et médical*, Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 237. Sur les voyages thermaux, voir aussi ROUX (Lysanne), *Le voyage pour raison de santé dans la France des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles*, Grenoble, mémoire de master sous la direction de Gilles Bertrand, Université Pierre-Mendès-France, 2008, 123 p.

1874. Voir *supra*, prologue.

1875. Les deux voyages ont été ordonnés par un médecin. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 444, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 12 août 1741 ; dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 13 août 1763.

1876. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 497, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 5 février et 9 mars 1785.

Recherche de meilleurs revenus, quête d'un travail ou de notoriété, perfectionnement professionnel, influence des employeurs, motifs personnels ou thérapeutiques, l'éventail des raisons des mobilités musiciennes se révèle très varié au siècle des Lumières. Loin de se limiter à la Provence, à Avignon et au Comtat, la plupart de ces raisons se retrouvent dans les motivations des musiciens d'Église de l'ensemble du royaume de France, tout comme la force des réseaux familiaux, amicaux ou professionnels qui les sous-tendent[1877]. Il s'agit indéniablement de la catégorie de praticiens la mieux documentée sur leurs motifs de circulation. Maintenant que nous avons examiné les motivations des migrations musiciennes, qu'en est-il de leurs caractéristiques ? Dans quelles proportions les musiciens de Provence et des États pontificaux rhodaniens circulent-ils ? D'où viennent-ils et où vont-ils ? En d'autres termes, quelles tendances de flux pouvons-nous dégager de leurs circulations au dernier siècle de l'Ancien Régime ?

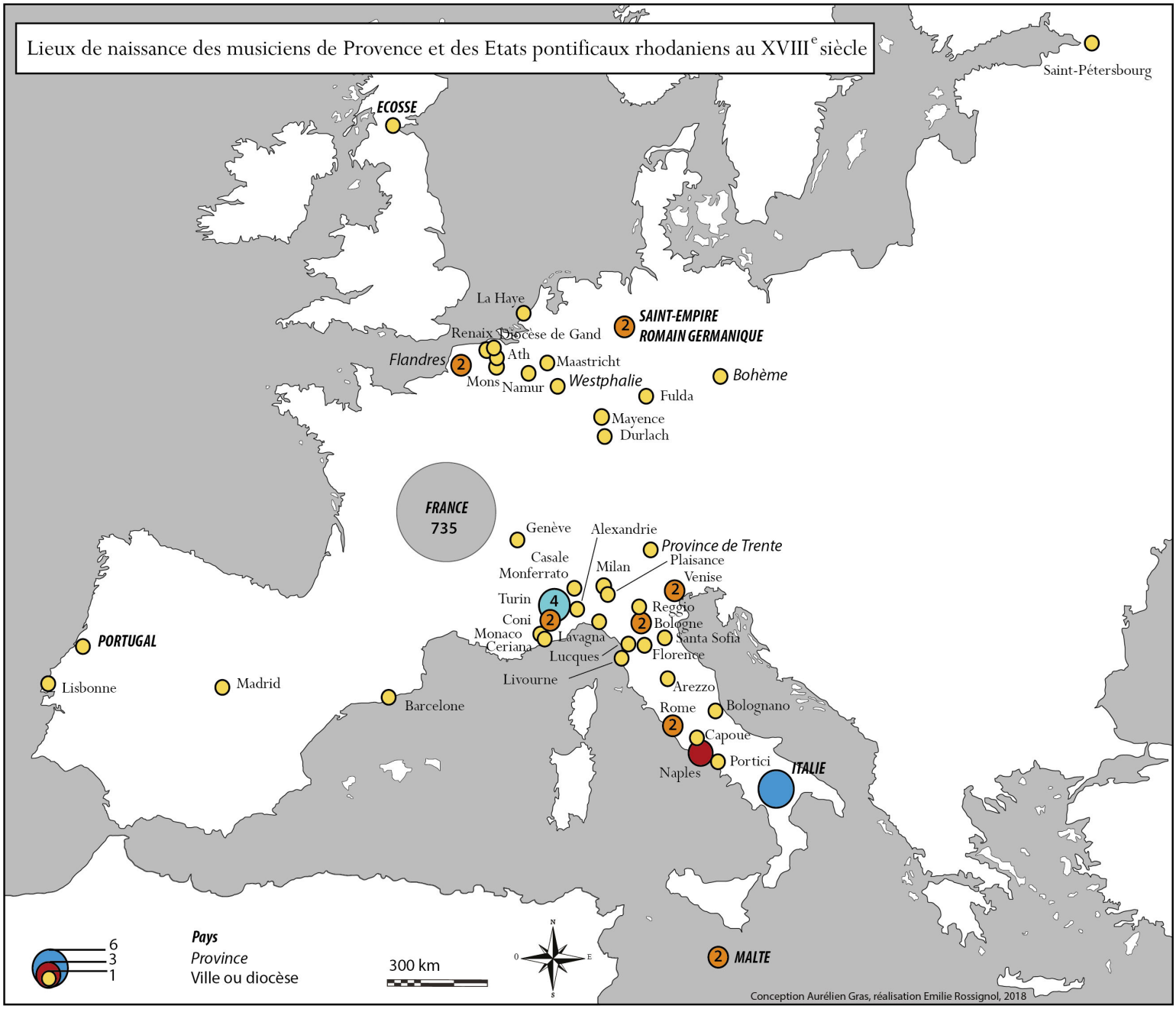
2. De l'international au local : des déplacements variés à toutes les échelles

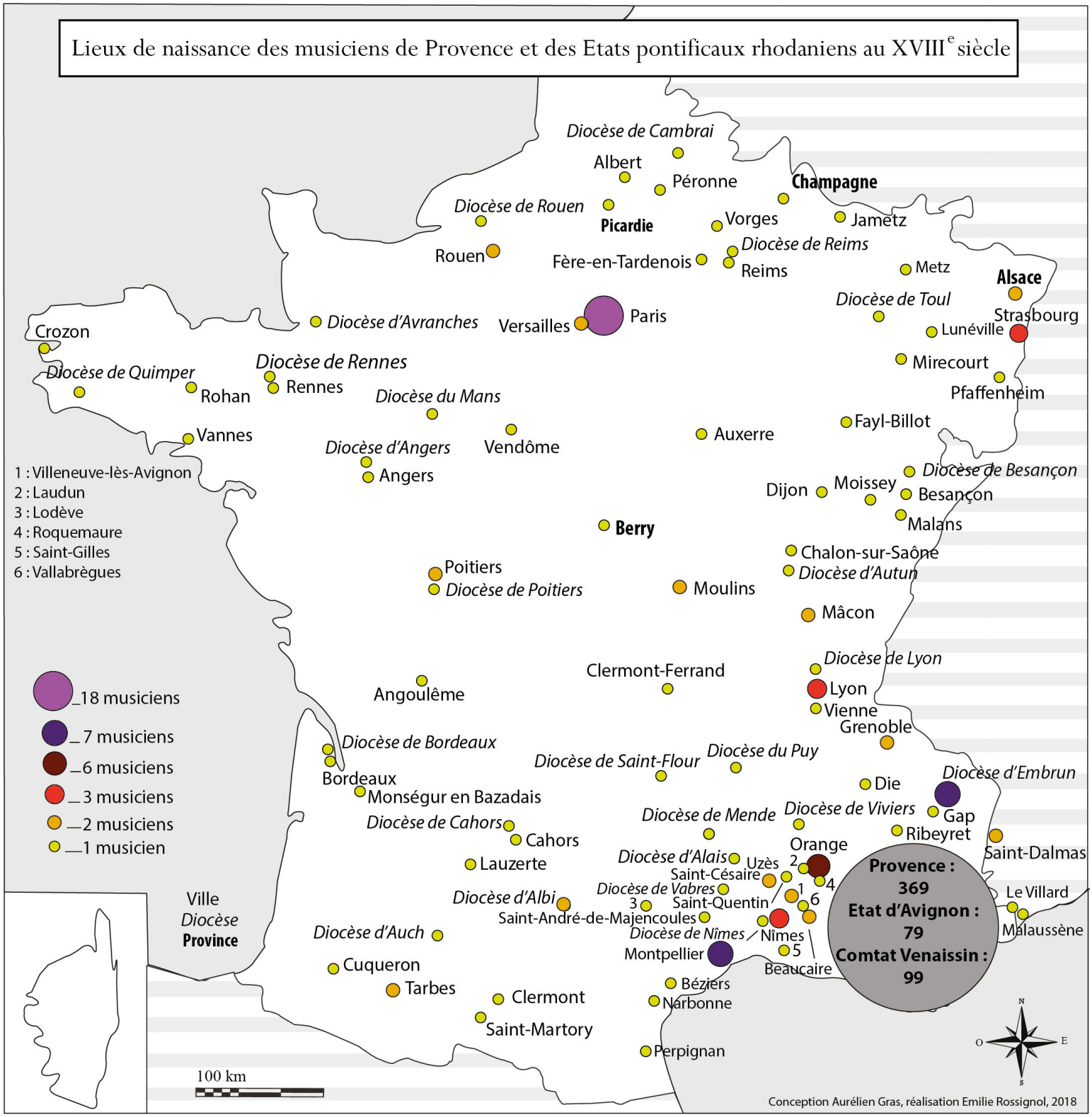
Déterminer avec certitude la part de musiciens de notre corpus concernés par le phénomène de la mobilité n'est pas chose aisée. Nous considérons un disciple d'Euterpe mobile lorsqu'il se déplace d'une ville à une autre au moins une fois au cours de sa carrière, soit pour s'y installer avec instruments et bagages, soit pour y effectuer une prestation musicale quelconque avant de rentrer chez lui. Nous ne dissocions ainsi pas nécessairement la mobilité temporaire de la mobilité définitive, du moment que la première s'effectue pour un motif professionnel clairement identifié, ce qui n'est pas toujours le cas, nous l'avons vu, de la seconde. Ce critère posé, il se trouve que sur les 2 105 musiciens de notre échantillon, nous ne pouvons pas nous prononcer sur la situation sédentaire ou mobile de 1 258 d'entre eux. Une majorité de protégés de sainte Cécile – 60 % – demeure donc dans l'ombre quant à leur rapport à la mobilité. Pour cette raison, les analyses qui suivent doivent être considérées, une fois encore, avec précaution, en conservant constamment cette donnée en tête. Néanmoins, nous ne pensons pas prendre un grand risque en affirmant que la mobilité concerne probablement un nombre important de musiciens au XVIII^{e} siècle. En effet, dans les 40 % d'individus restants du corpus dont nous connaissons la stabilité ou la migration, les trois quarts circulent au moins d'une cité à une autre lors de leur existence, soit pratiquement un tiers – 641 personnes avérées. *A contrario*, seuls 206 musiciens semblent passer toute leur vie au sein de leur ville d'origine sans en bouger, à savoir un praticien sur dix.

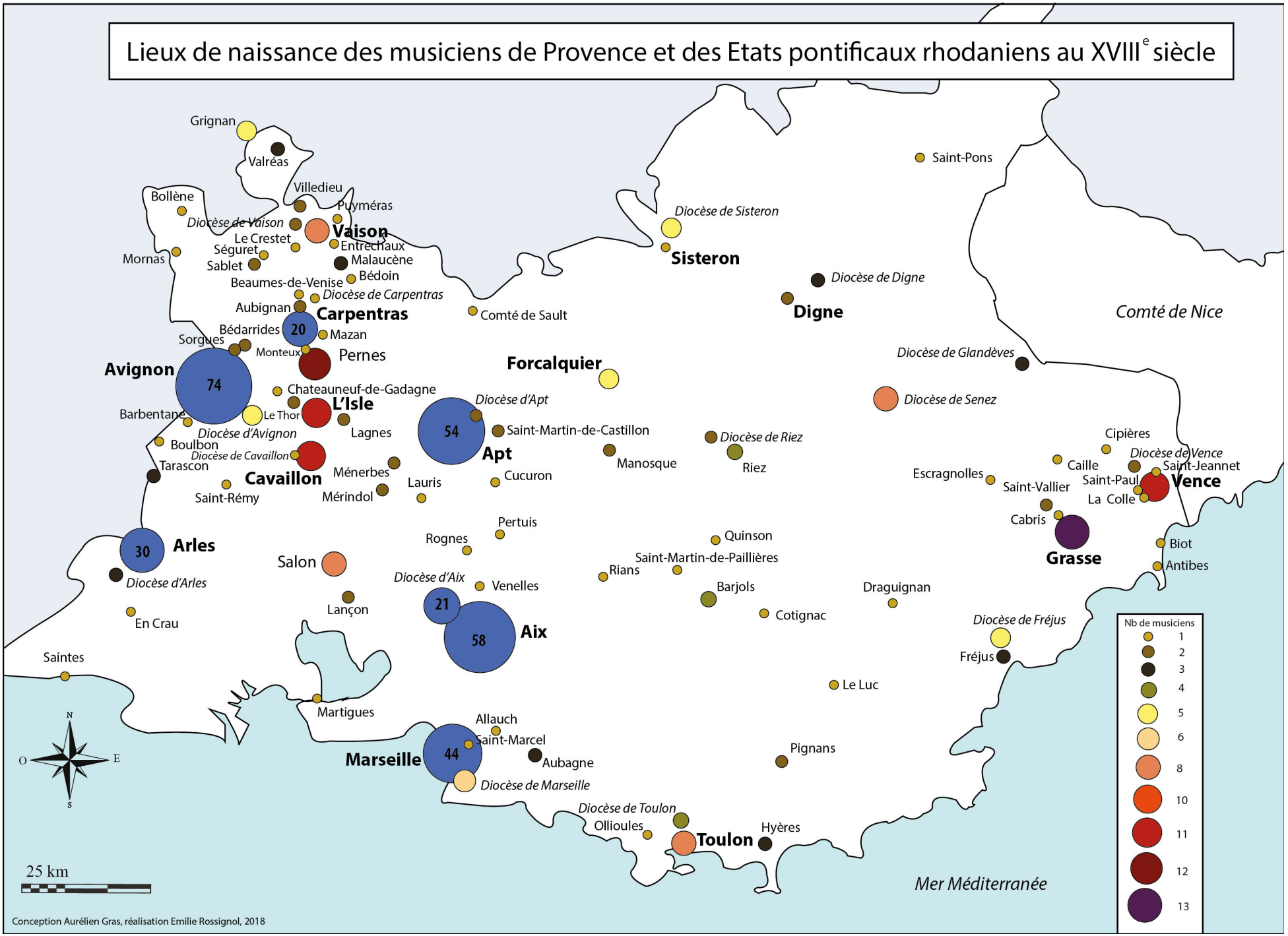
1877. DOMPNIER (Bernard), « Épilogue. "Distillation par circulation" », in BISARO (Xavier), CLÉMENT (Gisèle) et THORAVAL (Fañch), dir., *La Circulation de la musique...*, *op. cit.*, p. 344.

Les lieux de naissance connus de ces personnes témoignent également d'une mobilité plutôt répandue. Sur 803 musiciens dont nous disposons du lieu d'origine, 353 naissent dans l'une des quinze cités de notre échantillon et 450 voient le jour en un autre endroit, soit respectivement 44 et 56 % du total. Les migrants sont ainsi plus nombreux que ceux nés sur place, ce qui plaide en faveur d'une intense circulation musicienne vers la Provence et les États pontificaux outre-alpins au siècle des Lumières[1878]. Nous reviendrons un peu plus loin sur l'attractivité musicale de ces provinces par ville. Pour l'heure, l'examen affiné des lieux de naissance de ces 803 disciples d'Euterpe permet de dresser une cartographie générale des mouvements musiciens pendant la période. Les trois cartes suivantes rendent compte de la répartition géographique de ces lieux[1879].

1878. Il est cependant à noter que ces 803 musiciens ne représentent que 38 % de l'échantillon total. Leur représentativité reste donc à nuancer.
1879. Nous avons choisi pour des raisons de lisibilité de lecture d'adopter trois échelles cartographiques différentes en fonction de nos besoins : européenne, française et provençale et pontificale.


Lieux de naissance des musiciens de Provence et des Etats pontificaux rhodaniens au XVIIIe siècle
Saint-Pétersbourg
ECOSSE
La Haye
SAINT-EMPIRE
ROMAIN GERMANIQUE
Renaix Diocèse de Gand
Flandres
Ath
Maastricht
Mons
Namur
Westphalie
Bohème
Fulda
Mayence
Durlach
FRANCE
735
Genève
Alexandrie
Province de Trente
Casale
Monferrato
Milan
Plaisance
Venise
Turin
Reggio
Coni
Bologne
Monaco
Ceriana
Lavagna
Santa Sofia
Lucques
Florence
Livourne
Arezzo
PORTUGAL
Lisbonne
Madrid
Barcelone
Rome
Bolognano
Capoue
Portici
Naples
ITALIE
MALTE
6
3
1
Pays
Province
Ville ou diocèse
300 km
Conception Aurélien Gras, réalisation Emilie Rossignol, 2018


Lieux de naissance des musiciens de Provence et des Etats pontificaux rhodaniens au XVIIIe siècle
Diocèse de Cambrai
Albert
Péronne
Champagne
Diocèse de Rouen
Picardie
Vorges
Jametz
Rouen
Fère-en-Tardenois
Diocèse de Reims
Reims
Metz
Alsace
Diocèse de Toul
Strasbourg
Lunéville
Crozon
Diocèse d'Avranches
Versailles
Paris
Diocèse de Rennes
Mirecourt
Diocèse de Quimper
Rohan
Rennes
Pfaffenheim
Diocèse du Mans
Fayl-Billot
Vannes
Auxerre
Diocèse d'Angers
Vendôme
Diocèse de Besançon
Angers
Dijon
Moissey
Besançon
Malans
1 : Villeneuve-lès-Avignon
2 : Laudun
3 : Lodève
4 : Roquemaure
5 : Saint-Gilles
6 : Vallabrègues
Berry
Chalon-sur-Saône
Diocèse d'Autun
Poitiers
Diocèse de Poitiers
Moulins
Mâcon
Diocèse de Lyon
Clermont-Ferrand
Lyon
Angoulême
Vienne
Grenoble
18 musiciens
7 musiciens
6 musiciens
3 musiciens
2 musiciens
1 musicien
Diocèse de Bordeaux
Diocèse de Saint-Flour
Diocèse du Puy
Die
Diocèse d'Embrun
Bordeaux
Monségur en Bazadais
Diocèse de Mende
Diocèse de Viviers
Gap
Diocèse de Cahors
Ribeyret
Cahors
Orange
Saint-Dalmas
Lauzerte
Diocèse d'Alais
Uzès
2
Provence :
369
Etat d'Avignon :
79
Comtat Venaissin :
99
Saint-Césaire
4
1
Le Villard
Diocèse de Vabres
3
Saint-Quentin
6
Diocèse d'Albi
Saint-André-de-Majencoules
Malaussène
Diocèse de Nîmes
Nîmes
Diocèse d'Auch
5
Montpellier
Beaucaire
Cuqueron
Béziers
Tarbes
Clermont
Narbonne
Saint-Martory
Perpignan
Ville
Diocèse
Province
100 km
N
O
E
S
Conception Aurélien Gras, réalisation Emilie Rossignol, 2018


Lieux de naissance des musiciens de Provence et des Etats pontificaux rhodaniens au XVIII[e] siècle
Grignan
Valréas
Villedieu
Puyméras
Bollène
Diocèse de Vaison
Vaison
Le Crestet
Entrechaux
Séguret
Malaucène
Mornas
Sablet
Bédoin
Beaumes-de-Venise
Diocèse de Carpentras
Aubignan
Carpentras
Comté de Sault
Bédarrides
20
Mazan
Sorgues
Monteux
Pernes
Avignon
74
Chateauneuf-de-Gadagne
L'Isle
Barbentane
Le Thor
Lagnes
Diocèse d'Avignon
Boulbon
Diocèse de Cavaillon
Tarascon
Cavaillon
Ménerbes
Lauris
Saint-Rémy
Mérindol
Diocèse d'Apt
54
Saint-Martin-de-Castillon
Apt
Cucuron
Forcalquier
Manosque
Diocèse de Riez
Riez
Sisteron
Diocèse de Sisteron
Saint-Pons
Diocèse de Digne
Digne
Comté de Nice
Diocèse de Glandèves
Diocèse de Senez
Cipières
Diocèse de Vence
Caille
Saint-Jeannet
Escragnolles
Saint-Vallier
Saint-Paul
Vence
La Colle
Cabris
Grasse
Biot
Antibes
Pertuis
Rognes
Quinson
Saint-Martin-de-Paillières
Rians
Barjols
Draguignan
Cotignac
Diocèse de Fréjus
Fréjus
Le Luc
30
Arles
Diocèse d'Arles
Salon
Lançon
En Crau
Diocèse d'Aix
Venelles
21
58
Aix
Saintes
Martigues
Allauch
Saint-Marcel
Marseille
44
Aubagne
Diocèse de Marseille
Pignans
Diocèse de Toulon
Ollioules
Toulon
Hyères
Mer Méditerranée
Nb de musiciens
1
2
3
4
5
6
8
10
11
12
13
N
O
E
S
25 km
Conception Aurélien Gras, réalisation Emilie Rossignol, 2018

L'aire de répartition des provenances musiciennes obtenue couvre non seulement la France, mais aussi un morceau de l'Europe. L'attractivité musicale de la Provence et des États pontificaux rhodaniens est ainsi très large, puisqu'elle s'étire à une échelle internationale. Gardons-nous toutefois d'y lire une convergence particulière de tous ces musiciens vers notre zone géographique, car nous ne connaissons pas toujours, loin de là, les étapes ultérieures de l'itinéraire des protégés de sainte Cécile jusqu'aux villes de notre corpus. Pour reprendre les mots de Sylvie Granger sur le pays manceau et fléchois, « il faut tenter de replacer mentalement la région dans l'ensemble des réseaux de relation pratiqués par les musiciens des diverses catégories et la considérer non pas, bien sûr, comme le cœur de ces réseaux, mais seulement comme l'un des multiples nœuds du filet qui s'étend en toile d'araignée sur la France et une partie de l'Europe[1880] ».

Les musiciens étrangers

Sur les 803 musiciens dont nous connaissons le lieu de naissance, 735 voient le jour en France et dans ses enclaves ; 68 de ces praticiens, soit 9 %, sont donc des étrangers[1881]. Par étranger, nous entendons ici tout individu né en dehors des frontières du royaume de France, de l'État d'Avignon et du Comtat Venaissin[1882]. Les provenances de ce type de musiciens se ventilent entre plusieurs ensembles spatiaux parmi lesquels émergent, par ordre d'importance, l'Italie, l'Europe centrale et la péninsule ibérique. Avec 38 ressortissants différents, les Italiens forment indéniablement le groupe le plus étoffé numériquement – 56 % des étrangers. Ils viennent majoritairement du nord et du centre. Turin, Naples, Rome, Venise, Bologne et Coni fournissent le plus gros bataillon, à savoir des centres urbains qui possèdent souvent une bonne réputation musicale. La présence de tous ces Italiens n'a rien de vraiment surprenant. Elle s'explique en premier lieu, bien sûr, par la proximité géographique et culturelle avec la Provence et les États du pape. Plusieurs des villes italiennes recensées se situent relativement proches de la frontière française – Turin, Coni, Ceriana, Casale Monferrato, Alexandrie. En outre, la Provence représente la plaque tournante des échanges entre la France et l'Italie ; beaucoup de voyageurs y passent pour se rendre dans la péninsule et vice-versa. De même, les liens politiques qu'entretiennent Avignon et le

1880. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 152.
1881. Outre ces 68 musiciens, nous avons des suspicions pour quinze individus supplémentaires qui portent des noms à consonance italienne ou germanique. Nous avons cependant préféré ne pas les inclure à l'échantillon en l'absence de preuves formelles.
1882. Nous sommes conscients par ailleurs que, sous l'Ancien Régime, le qualificatif d'étranger ne recouvre pas le même sens que notre terme contemporain. Plus qu'à une simple altérité géographique, il renvoie à une condition d'extranéité pouvant être expérimentée temporairement par chaque personne au cours de son existence (CERUTTI [Simona], *Étrangers. Étude d'une condition d'incertitude dans une société d'Ancien Régime*, Montrouge, Bayard, 2012, p. 291-292).

Comtat avec Rome favorisent la venue d'Italiens. La prépondérance des habitants de la péninsule transalpine parmi les musiciens étrangers se retrouve dans une bonne partie de l'espace européen. La « diaspora » musicienne italienne qui essaime à travers toute l'Europe caractérise en effet les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Il s'agit d'une migration professionnelle où les individus partent exercer ailleurs des talents déjà acquis en Italie. Principalement issus du centre et du nord de la péninsule – ce qui se retrouve sur notre carte –, les musiciens italiens se rendent dans les cours et les villes étrangères, où ils sont invités et accueillis à bras ouverts[1883]. Ils sont par exemple majoritaires juste après les Français à la cour des Bourbons sous Louis XV et Louis XVI[1884]. Les Italiens fuient souvent ainsi un marché musical saturé sur leur terre natale[1885]. En Provence, ils deviennent notamment, entre autres, faiseurs d'instruments. L'orgue provençal et comtadin s'inspire justement du modèle instrumental italien, bien enraciné dans la région aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles[1886]. De fait, des facteurs transalpins viennent parfois relever les monumentaux instruments. En 1717, le Bolonais Jean-Baptiste Fortunaty effectue des réparations sur les orgues de la cathédrale de Digne et de la collégiale de Draguignan, pendant que Joseph Antoine Violetti, facteur de Milan « habile et qui n'est pas cher », raccommode celui de Saint-Sauveur d'Aix entre le 18 août et le 15 décembre de la même année[1887]. À Marseille, tous les fabricants de cordes d'instruments étrangers recensés sont napolitains en 1793[1888]. Des luthiers italiens bien implantés se rencontrent aussi à Aix et à Arles à la fin du XVII^e^ siècle et au début du XVIII^e[1889].

Outre les États italiens, les musiciens étrangers viennent beaucoup d'Europe centrale. L'aire germanophone envoie quelques disciples d'Euterpe dans notre région, principalement dans la seconde moitié du siècle des Lumières, époque où les Allemands passent pour d'excellents instrumentistes et où la musique germanique concurrence le goût italien à Paris – querelle entre les gluckistes et les piccinnistes de 1775 à 1779. Nous nous souvenons par exemple de Jacques Frédéric Hengel, musicien de Durlach qui porte sur les fonts baptismaux la fille du Strasbourgeois Joseph Fackelmann à Aix en 1770[1890]. Près du Saint-Empire, neuf protégés de sainte Cécile sont originaires des Provinces-Unies et des Pays-Bas autrichiens (Flandres, diocèse de Gand, Ath, Mons,

1883. STROHM (Reinhard), « Introduction », in STROHM (Reinhard), dir., *The Eighteenth-Century Diaspora...*, *op. cit.*, p. XVI.
1884. CARBONNIER (Youri), « Non-French music and foreign musicians at the Musique du roi, Versailles, *c.*1760-1792 », in BEAUREPAIRE (Pierre-Yves), BOURDIN (Philippe) et WOLFF (Charlotta), dir., *Moving scenes. The circulation of music and theatre in Europe, 1700-1815*, Oxford, Voltaire foundation, 2018, p. 25.
1885. NIEDEN (Gesa zur), « Mobile Musicians. Paths of Migration in Early Modern Europe », in *Jahrbuch für Europäische Geschichte. European History Yearbook 16*, 2015, p. 112.
1886. DUFOURCQ (Norbert), « Orgues comtadines et orgues provençales », art. cité, p. 76-79.
1887. *Idem*, p. 155 ; AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 494, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 15 décembre 1717.
1888. AM Marseille, 2 I 172, enregistrement des étrangers, 1793.
1889. Sur la présence italienne dans la lutherie provençale, voir aussi GRAS (Aurélien), « La transmission des métiers de la musique en Provence et dans les États pontificaux outre-alpins (1690-1750) », in *Polymatheia. Les cahiers des Journées de musiques anciennes de Vanves*, n°1, novembre 2015, p. 11.

Namur, La Haye et Maastricht). Deux d'entre eux, le choriste Antoine Anotin, de Mons, et le haute-contre Vandeveld, du diocèse de Gand, sont reçus à quelques semaines d'intervalle à la cathédrale aixoise en septembre 1747[1891]. Probablement se connaissaient-ils déjà auparavant. Fait intéressant, leur arrivée coïncide avec la période où Mons et la région de Gand se trouvent sous domination française suite aux conquêtes militaires de la guerre de Succession d'Autriche. Il semblerait que les circulations musiciennes profitent des vicissitudes diplomatiques et des annexions territoriales.

Les autres musiciens étrangers arrivent pour certains de territoires limitrophes à la France tels que la confédération des XIII cantons avec Genève ou la Catalogne avec Barcelone. Le prêtre Félix Rey, chantre à La Major de Marseille en 1723, est ainsi originaire de la principauté de Monaco, tandis que son homologue Jean-André Broquardy naît sur les terres de la maison de Savoie, à Malaussène, dans le comté de Nice ; celui-ci obtient un bénéfice à la cathédrale de Vence en 1727[1892]. Les rapports étroits qu'entretient le royaume français avec l'Espagne, l'île de Malte et l'Écosse – respectivement par le biais des Bourbons espagnols, de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem et de la *Auld Alliance* – expliquent peut-être en partie la venue de cinq praticiens depuis ces contrées. Deux Portugais complètent le contingent venu de la péninsule ibérique, dont un de Lisbonne. Enfin, le protégé de sainte Cécile qui voit le jour le plus loin de la Provence est le Russe George Streistermann, facteur de piano-forte originaire de Saint-Pétersbourg en activité à Marseille au début des années 1790[1893].

La distribution territoriale de tous ces musiciens se retrouve d'ailleurs globalement à l'identique à Marseille, cité où nous avons la chance de disposer d'un panorama plutôt précis des étrangers au moment de la Révolution. Le 6 septembre 1793, en effet, une loi ordonne à toutes les personnes nées hors du territoire de la République de se présenter sous huitaine aux conseils généraux des communes où ils résident afin d'y réclamer un certificat d'hospitalité, « à quelque âge qu'ils aient touché le sol français et quelque alliance qu'ils aient contractée en France[1894] ». Un registre des demandes de certificat est ouvert à Marseille, qui recense une grande partie des étrangers de la ville. Ce précieux document, qui comporte 2 915 entrées, donne le nom, le prénom, l'âge, la profession, l'adresse et le temps de présence en France et à Marseille de chaque individu

1890. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 202 E 57, registre paroissial de la paroisse Sainte-Madeleine d'Aix, année 1770, f° 51 v., baptême de Thérèse Pélagie Fackelmann, 8 octobre 1770.
1891. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 495, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 9 et 23 septembre 1747. Sur la présence musicale wallonne en France, voir aussi VENDRIX (Philippe), « "C'est là qu'on vole à l'immortalité". Musiciens wallons à la cour de France aux XVII[e] et XVIII[e] siècles », in CARPEAUX (Carole), *Les Wallons à Versailles*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2007, p. 231-246.
1892. *Idem*, dépôt de Marseille, 6 G 443, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 30 août 1723 ; AD Alpes-Maritimes, 1 G 37, délibérations du chapitre cathédral de Vence, 6 janvier 1727.
1893. AM Marseille, 2 I 172, enregistrement des étrangers, n°682, 19 octobre 1793.
1894. Cité par Pierre Échinard, *Migrance. Histoire des migrations à Marseille*, sous la direction d'Émile Témime, tome 1, *La préhistoire de la migration (1482-1830)*, Marseille, Jeanne Laffitte, 1989, p. 62.

enregistré[1895]. Sur les 2 915 étrangers recensés, 32 sont des musiciens. Le tableau suivant détaille leurs caractéristiques.

Lieu d'origine (par ordre de fréquence)	Nombre de musiciens	Âge moyen en 1793	Moyenne de la durée de séjour en France	Moyenne de la durée de séjour à Marseille	Âge moyen à l'arrivée en France	Âge moyen à l'arrivée à Marseille
Italie	23 (72 %)	46 ans	19 ans	16 ans	27 ans	30 ans
Saint-Empire	2 (6 %)	50 ans	18 ans et demi	5 ans et demi	31 ans et demi	44 ans et demi
Provinces-Unies	1 (3 %)	42 ans	8 ans	2 ans et demi	34 ans	39 ans
Pays-Bas autrichiens	1 (3 %)	36 ans	20 ans	16 ans	16 ans	20 ans
Russie	1 (3 %)	30 ans	16 ans	1 an et demi	14 ans	28 ans
Suisse	1 (3 %)	17 ans	9 ans	2 jours	8 ans	17 ans
Espagne	1 (3 %)	45 ans	22 ans	16 ans	23 ans	29 ans
Portugal	1 (3 %)	33 ans	9 ans	9 ans	24 ans	24 ans
Malte	1 (3 %)	77 ans	11 ans	11 ans	66 ans	66 ans
Total	32	45 ans	18 ans	14 ans	27 ans	32 ans

Tableau 24: Les musiciens étrangers à Marseille en 1793 d'après les demandes de certificat d'hospitalité

Suivant le registre, 72 % des disciples d'Euterpe étrangers du port phocéen sont italiens en 1793. Loin derrière suivent en portions négligeables des ressortissants du Saint-Empire, des Provinces-Unies, des Pays-Bas autrichiens, de la Russie, de la Suisse, de l'Espagne, du Portugal et de Malte. Nulle originalité parmi ces résultats : les Italiens représentent 70 % des étrangers du recensement en général[1896]. Il s'agit de la diaspora musicienne transalpine de Marseille, dont nous avons évoqué l'existence au chapitre précédent. Cette diaspora se structure beaucoup autour de la Comédie. De fait, près du tiers des musiciens étrangers travaillent dans les deux théâtres phocéens, notés soit sous les termes de « grand théâtre » et de « grand spectacle » – ce qui correspond à la salle de la rue Beauvau –, soit par ceux de « spectacle des variétés » et de « théâtre républicain » – qui désignent la salle de la rue du Pavillon. Rien d'étonnant à cela. Les théâtres de Marseille se caractérisent par un cosmopolitisme particulièrement marqué : on y trouve, outre nos praticiens, un portier piémontais, un archiviste bolonais, un décorateur espagnol, un maître de ballet danois et divers acteurs belges et suisses[1897]. En dehors de l'univers de Thalie et de Melpomène, cinq autres personnes sont luthiers, dont quatre fabricants de cordes d'instruments, tous napolitains comme

1895. AM Marseille, 2 I 172, enregistrement des étrangers, 1793. Ce registre a été étudié en détail et ses limites précisées dans TÉMIME (Émile), dir., *Migrance...*, *op. cit.*, tome 1, p. 61-73.
1896. TÉMIME (Émile), dir., *Migrance...*, *op. cit.*, tome 1, p. 66.
1897. *Idem*, p. 85.

nous l'avons déjà mentionné. « Organiste de la paroisse Saint-Ferréol », le Toscan Joseph Antoine Rossi est l'unique représentant de la musique d'Église, alors que le « tambour » piémontais Joseph Ollivier bat peut-être la caisse pour le compte de la municipalité[1898]. Le reste des quinze individus se qualifie de « musicien » sans autre précision de spécialité. Parmi eux, citons le vénérable François Pena, 65 ans, de Rome, qui appartient vraisemblablement à une dynastie de violonistes et de violoncellistes exerçant au sein de la Ville Éternelle dans la première moitié du XVIII[e] siècle[1899].

Les musiciens étrangers de Marseille apparaissent comme des personnes d'âge mûr, de 45 ans en moyenne. Ils sont globalement arrivés en France autour de 1775 – 18 années auparavant – et résident dans la cité phocéenne depuis environ quinze ans. Il s'agit ainsi d'une population qui a surtout migré dans la force de l'âge, classiquement pour travailler, et dont Marseille ne constitue pas la première étape française. Les plus jeunes sont probablement venus avec leur famille. Le doyen de 77 ans, Sauveur Demarc, chanteur maltais au théâtre républicain, n'a pas bougé de Marseille depuis qu'il y a débarqué onze années plus tôt ; à l'inverse, le benjamin de l'échantillon, le Genevois Jean George Perlet, 17 ans, n'est là que depuis deux jours lorsqu'il court s'enregistrer[1900] ! Une fois encore, une grande variété de cas individuels se croise et se mêle.

Entre France, Provence et États du pape

Franchissons à présent à notre tour les frontières du royaume des Bourbons. En retranchant du comptage la Provence et les États pontificaux outre-alpins, le nombre de musiciens nés en France et dans ses enclaves s'élève à 188. Un rapide coup d'œil sur la carte correspondante montre que ces 188 protégés de sainte Cécile quadrillent l'intégralité du territoire français, depuis le hameau breton de Crozon jusqu'à la capitale dauphinoise Grenoble, en passant par la Picarde Albert, l'Alsacienne Strasbourg, la Roussillonnaise Perpignan et la Béarnaise Cuqueron. À y regarder de plus près, néanmoins, on constate que des aires géographiques se détachent du lot. En premier lieu émerge sans surprise le Sud-Est. Le Bas-Languedoc et le Dauphiné voisins envoient de nombreux musiciens en Provence, à Avignon et dans le Comtat. Parmi la multitude d'endroits pourvoyeurs de praticiens dans ces deux zones, citons Montpellier, le diocèse d'Embrun, Orange et Nîmes dont sont issus entre trois et sept personnes. Enclavé avec son ancienne principauté au sein

1898. AM Marseille, 2 I 172, enregistrement des étrangers, n°57 et 2582, 14 octobre et 5 novembre 1793.
1899. *Idem*, n°638, 19 octobre 1793 ; Archivio storico dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Rome), Stato nominativo generale degli aggregati alla Congregazione ed accademia dei maestri e professori di musica di Roma sotto la invocazione di santa Cecilia, n°1136, 1509, 1510, 1706, 1842, 1863 et 2010, liste élaborée au XIX[e] siècle. Voir aussi ROSTIROLLA (Giancarlo), « Maestri di cappella, organisti, cantanti e strumentisti attivi in Roma nella metà Settecento. Da un manoscritto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia », in *Note d'archivio per la storia musicale*, anno II, 1984, p. 256.
1900. AM Marseille, 2 I 172, enregistrement des étrangers, n°487 et 2860, 17 octobre et 7 novembre 1793.

du Comtat Venaissin, Orange entretient des liens naturels avec notre région d'étude. De leur côté, Montpellier et Nîmes sont les plus gros centres urbains du Languedoc oriental. Ces résultats montrent qu'il existe bien des relations musiciennes entre tous ces espaces. La Provence et les États pontificaux s'insèrent dans un ensemble de territoires musicaux interconnectés qui ne se limite pas aux frontières politiques, mais englobe au contraire un large Sud-Est. Ce réseau méridional se prolonge également en direction du Sud-Ouest, comme en témoignent les quelques disciples d'Euterpe originaires de cités de cette zone – Bordeaux, Tarbes, Cahors, etc.

Venant du Nord, les autres musiciens empruntent probablement le couloir rhodanien pour se rendre sous nos latitudes. Un certain nombre d'entre eux voient le jour dans l'Est de la France, avec des villes qui s'échelonnent de Lyon jusqu'à Strasbourg. Les cités de Bourgogne, de Franche-Comté, de Lorraine et d'Alsace fournissent un contingent non-négligeable de praticiens, par exemple Mâcon, Dijon, Besançon, Metz, Pfaffenheim ou encore Mirecourt, centre luthier réputé. Le Nord-Est picard et champenois regroupe aussi un bassin relativement dense de lieux de naissance de musiciens – Péronne, Vorges, Fère-en-Tardenois, Reims –, ce qui indique assez combien l'attractivité de la Provence et des États du pape s'étend loin. Si les Provençaux et les Comtadins partent souvent tenter leur chance à Paris, la réciproque semble également vraie. Dix-huit natifs de la capitale finissent par arriver dans l'une des villes de notre corpus, ce qui fait largement de Paris la cité la plus pourvoyeuse en musiciens. Les échanges musicaux entre notre région d'étude et le cœur culturel du pays – deux Versaillais s'ajoutent aux Parisiens – sont ainsi à double sens, riches et vivifiants.

Moins représentés, l'Ouest et le Nord-Ouest français ne sont pas absents de la carte. Du côté de la Normandie, quatre protégés de sainte Cécile naissent à Rouen, dans son diocèse et dans celui d'Avranches. À l'Ouest, huit autres viennent de Poitiers et de ses alentours, d'Angoulême, de Vendôme, d'Angers, de son diocèse et de celui du Mans. En particulier, le Sud-Est entretient un axe de circulation musicale privilégié avec la côte sud de la Bretagne dans la première moitié du XVIII[e] siècle[1901]. Décelés par Marie-Claire Mussat du point de vue breton, ces courants d'échanges se retrouvent en Provence et dans les États enclavés de l'Église avec des musiciens arrivant de Rennes, Rohan ou encore de Vannes. Enfin, le Centre envoie aussi une poignée de praticiens, en nombre plus réduit, depuis Moulins ou Clermont-Ferrand. Le maître de chapelle Henrié Maubois, reçu à la cathédrale de Vaison en 1711, vient ainsi du Berry[1902].

La plus grande partie des musiciens dont nous connaissons le lieu d'origine puisent cependant leurs racines en Provence même ou au sein des États pontificaux rhodaniens – 547

1901. MUSSAT (Marie-Claire), « L'itinérance dans la carrière des musiciens d'église », in DEMEULENAERE-DOUYÈRE (Christiane) et LE GOFF (Armelle), dir., *Histoires individuelles...*, *op. cit.*, p. 239.
1902. AD Vaucluse, 6 G 136, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 7 juin 1711.

individus sur 803, soit 68 %. Parmi eux, une écrasante proportion (65 %) voit le jour en l'une des quinze villes de notre corpus, en tête desquelles viennent Avignon, Aix, Apt, Marseille, Arles et Carpentras. L'effet de sources explique aisément ce résultat. Puisque nos documents proviennent essentiellement des archives de ces cités, elles nous renseignent plus facilement sur les natifs locaux. L'inégale conservation archivistique justifie aussi que le nombre de praticiens originaires d'un grand centre urbain ne soit pas toujours très élevé – à Toulon, par exemple[1903]. En dehors des villes du corpus, les 194 disciples d'Euterpe restants témoignent des intenses circulations musiciennes qui parcourent la Provence et les États du pape au siècle des Lumières. Le maillage est singulièrement dense dans le Comtat Venaissin, où des musiciens de nombreuses communautés se déplacent vers les cités environnantes. Citons en particulier Pernes, dont nous retrouvons douze natifs à Cavaillon, Apt, Carpentras, Arles, Aix et Marseille – le fameux Esprit Antoine Blanchard en vient. En Basse-Provence, où les lieux de naissance sont plus espacés, se distingue notamment Salon, ville-relais au carrefour du Comtat, d'Arles, d'Aix et de Marseille. Huit de ses enfants partent exercer le quatrième art ailleurs, surtout à Arles et à Aix.

Le nombre d'endroits fournisseurs de musiciens se raréfie peu à peu à mesure que nous nous rapprochons de la Provence orientale. La dispersion de l'habitat en Haute-Provence, qui compte beaucoup moins d'âmes qu'en Basse-Provence, explique partiellement ce constat. Quelques communautés se différencient, comme Riez et Barjols, qui donnent naissance à quatre musiciens de notre corpus chacun. Il semble toutefois exister une séparation plus ou moins imperméable entre la Basse-Provence et le Comtat d'un côté, et la Haute-Provence de l'autre. La dizaine de musiciens originaire des villages autour de Grasse et de Vence – Saint-Vallier, Cabris, Cipières, La Colle, Antibes, etc. – ne s'aventurent pas au-delà de ces deux cités voisines de notre corpus. Le maître de musique de Notre-Dame du Puy de Grasse, Jean Guirard, arrive par exemple de Biot en 1739[1904]. Cela ne signifie pas, toutefois, qu'il n'y a pas du tout de connexion musicale entre la Haute et la Basse-Provence. Les huit praticiens du diocèse de Senez recensés travaillent tous sous les voûtes des cathédrales de Marseille, d'Aix et d'Arles, alors qu'un natif d'Escragnolles, Honoré Carlevan, décède musicien de Saint-Trophime en 1768[1905]. Il existe bien une tendance de flux migratoire entre les deux parties provençales, notamment de la Haute vers la Basse-Provence, mouvement qui s'effectue en direction de villes possédant une offre musicale institutionnelle plus importante et qui sont, de ce fait, attractives.

1903. Nous avons déjà discuté de cet aspect au cours du chapitre 3.
1904. AD Alpes-Maritimes, G 273, délibérations capitulaires du chapitre cathédral de Grasse, 14 février et 9 juillet 1742.
1905. AM Arles, GG 221, registre des sépultures du chapitre Saint-Trophime, année 1768, sépulture d'Honoré Carlevan, 5 décembre 1768.

L'étude des caractéristiques globales des circulations musiciennes provençales et comtadines révèle plusieurs choses. Il se remarque tout d'abord une prépondérance de flux de proximité, avec des musiciens qui viennent principalement de Provence et des États pontificaux transalpins, mais aussi beaucoup de provinces proches, qu'elles soient françaises, comme le Bas-Languedoc et le Dauphiné, ou savoyarde, à l'instar du comté de Nice. Ensuite, notre région d'étude s'inscrit dans un réseau musical plus vaste qui englobe un large Sud-Est et déploient ses ramifications en direction de l'ouest, vers Bordeaux, et du nord, jusqu'à Lyon. Sans grande surprise, la Provence et les États du pape constituent également une interface de communication entre la France et l'Italie, pour lesquels elles représentent une véritable plaque tournante en termes de migrations de musiciens. L'attractivité musicale de nos provinces ne s'arrête cependant pas là. Elle se hisse à une échelle nationale et européenne en suscitant des flux bretons, picards, alsaciens, italiens, germaniques et même russes. En ce sens, la Provence et les États pontificaux rhodaniens participent pleinement aux circulations internationales accrues qui irriguent le siècle des Lumières. Toutes ces mobilités ne demeurent pas figées au cours du temps. Elles changent et évoluent pendant la période en fonction de nombreux facteurs.

3. L'évolution des circulations au cours du siècle

L'examen de la diachronie des flux musiciens au fil du XVIII[e] siècle nécessite de se pencher non plus sur les lieux de naissance, mais sur les trajets qui émaillent la carrière de nos protégés de sainte Cécile. Pour cela, nous avons réuni un corpus de 631 déplacements documentés pour l'ensemble de la période. Chaque flux de ce corpus implique une circulation d'une ville à une autre renseignée par nos sources. De la même manière que nous avons ventilé le nombre de musiciens entre six grandes tranches chronologiques afin d'en évaluer l'évolution dans le troisième chapitre – avant 1710, 1710-1730, 1730-1750, 1750-1770, 1770-1790 et après 1790 –, les 631 déplacements recensés se répartissent entre des fourchettes temporaires similaires pour en mesurer la diachronie. Deux sets de sept cartes exposent ci-après les résultats obtenus, suivis d'un graphique indiquant le nombre de flux dans chaque tranche chronologique[1906].

1906. Les deux sets ont comme échelle la France et le Sud-Est français. Je tiens à exprimer ici ma plus vive gratitude à Isabelle Langlois et à Julien Chadeyron, respectivement ingénieure d'études et cartographe à l'Université Clermont-Auvergne, pour avoir fort gentiment effectué ces projections cartographiques en un laps de temps limité et sans qui je n'aurais pas pu mener cette sous-partie à bien. Qu'ils en soient grandement remerciés.

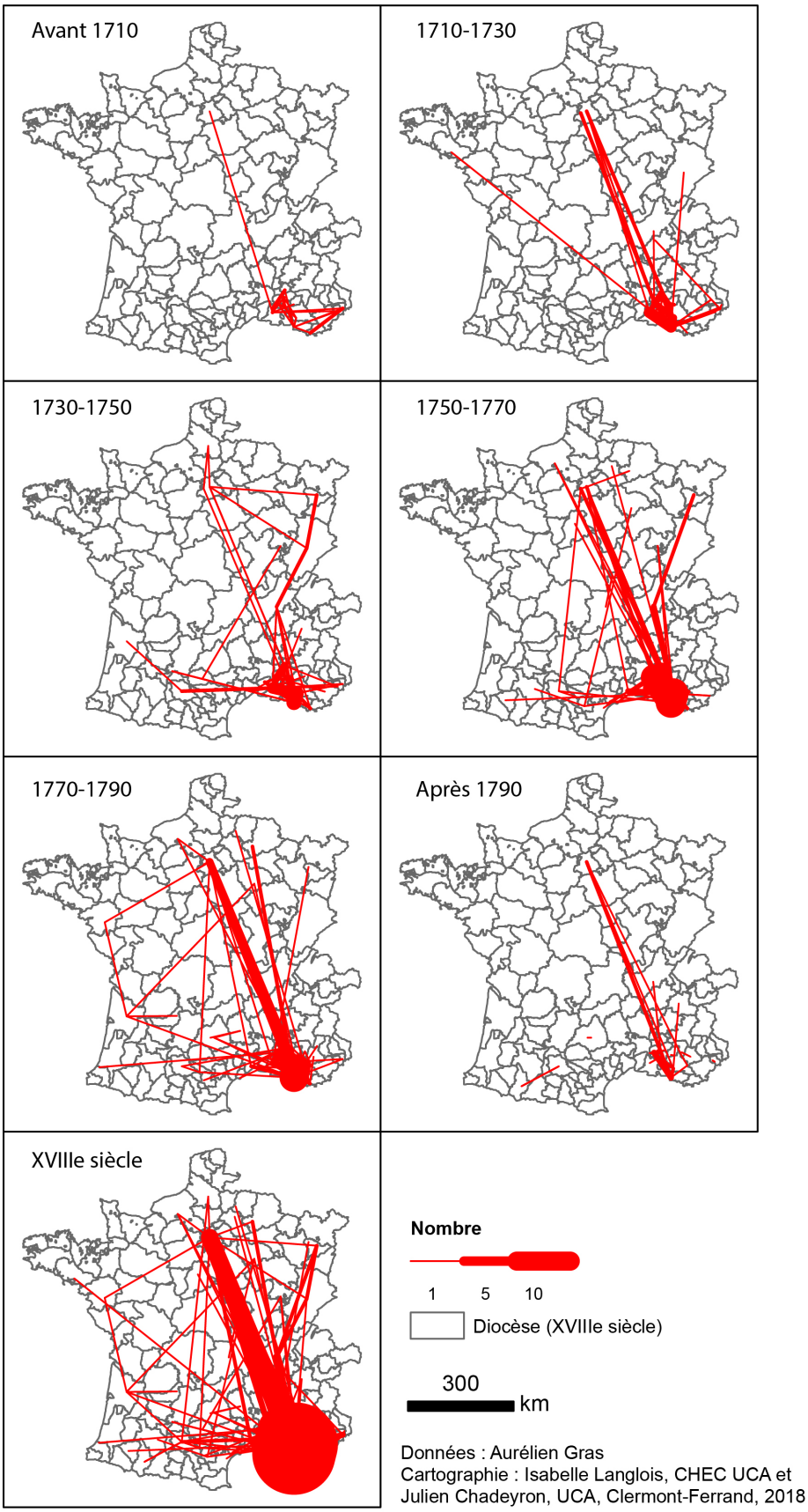


Illustration 13: Les circulations musiciennes de Provence et des États pontificaux rhodaniens au XVIII^e siècle - Échelle française

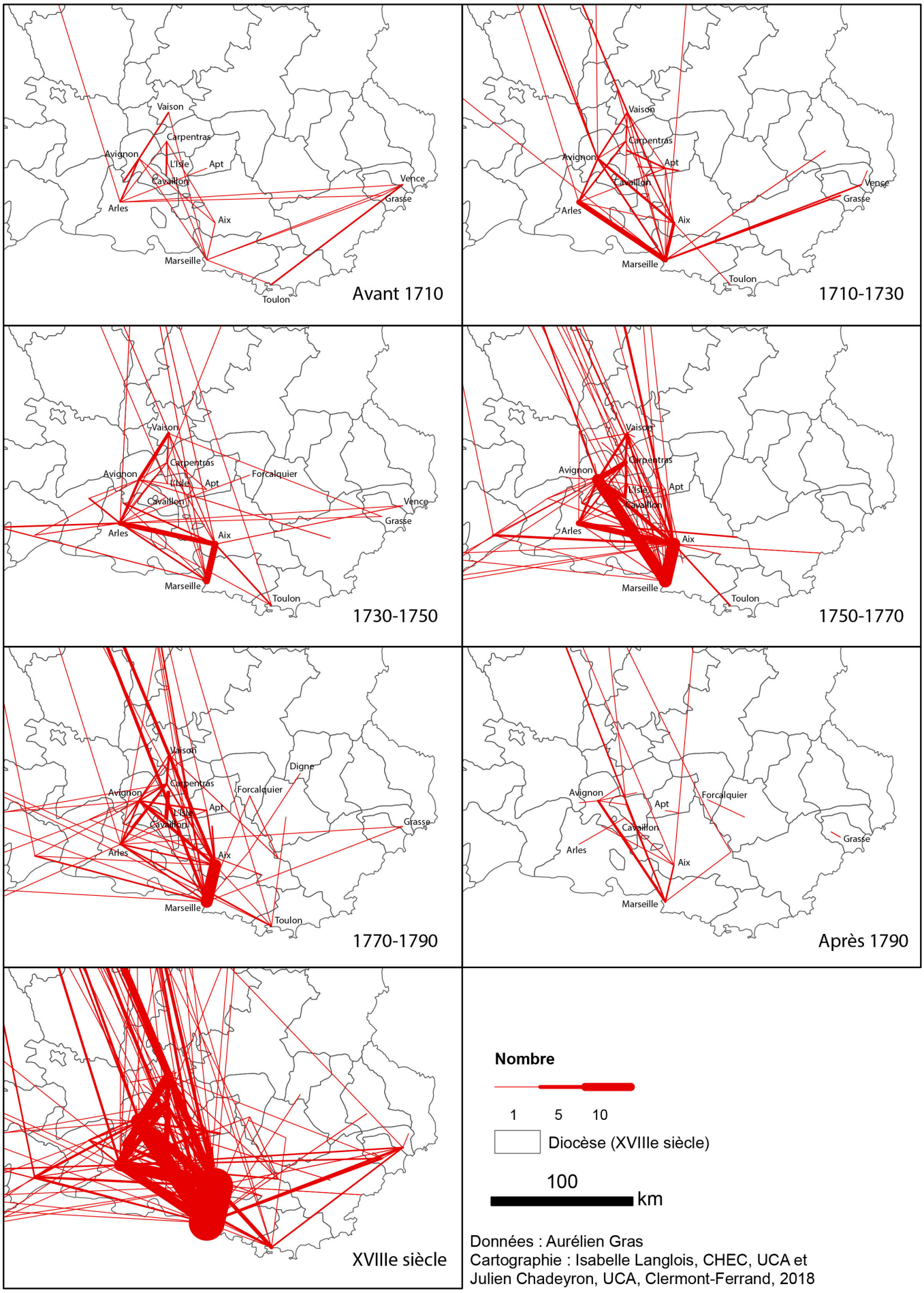


Illustration 14: Les circulations musiciennes de Provence et des États pontificaux rhodaniens au XVIII^e^ siècle - Échelle provençale et pontificale

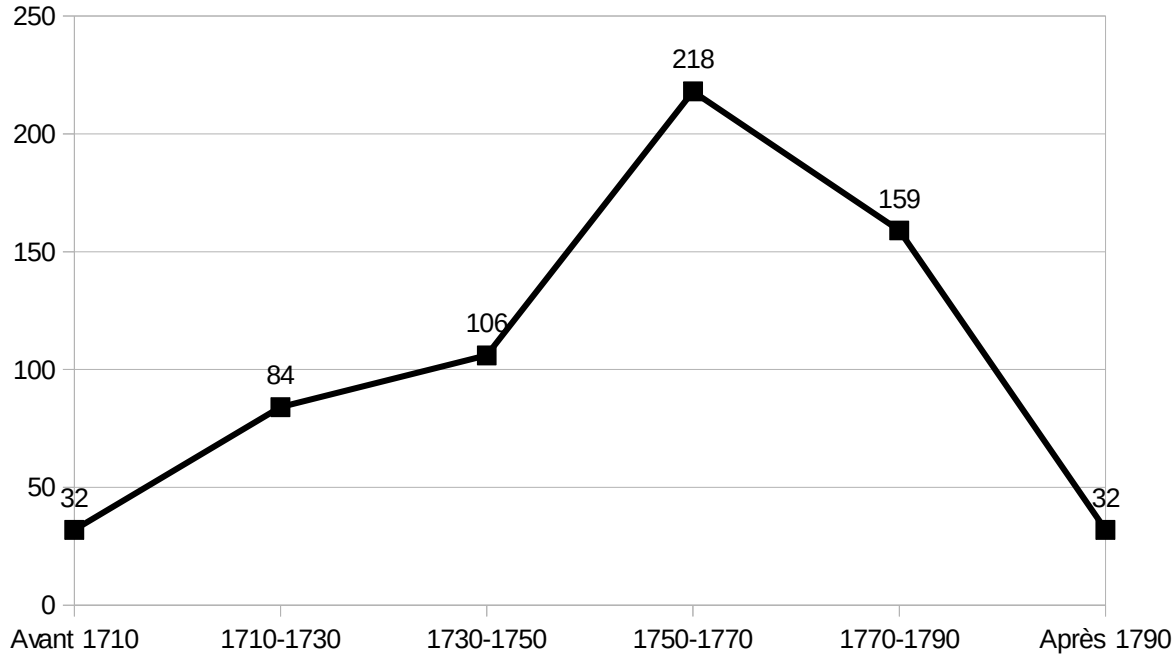


Illustration 15: La diachronie des flux musiciens de Provence et des États pontificaux rhodaniens au XVIII^e siècle

L'analyse générale des mobilités des musiciens au cours de leur carrière sur l'ensemble du XVIII^e siècle confirme les caractéristiques relevées grâce à leurs lieux de naissance. Nous y retrouvons à la fois une prévalence des déplacements locaux à l'intérieur de la Provence et des États enclavés de l'Église, des couloirs de circulations qui connectent particulièrement ces provinces au Sud-Ouest et au Nord-Est français en suivant l'axe rhodanien et des échanges importants et soutenus avec Paris. Au niveau des mobilités internationales, la petite vingtaine de circulations recensée met à l'honneur les pays déjà examinés plus haut, à savoir l'Italie – avec Turin, Naples, Rome, etc. –, le Saint-Empire romain germanique – Dresde –, les États savoyards – Annecy dans les années 1710-1730, Nice – et l'Espagne – Madrid. Un nouvel espace émerge toutefois de ces migrations : la colonie de Saint-Domingue. Quatre de nos musiciens partent en effet s'installer sur l'île antillaise entre 1733 et 1786. Nous les retrouvons dans la capitale, Port-au-Prince, ainsi que dans les villes de Saint-Marc et de Léogane. Deux sont des praticiens marseillais, un autre est un maître de musique aixois, le dernier un soldat tambour de la Marine toulonnaise[1907]. L'attrait du Nouveau Monde rencontre ainsi un écho chez les disciples d'Euterpe. Éloignée de la métropole, Saint-Domingue n'en demeure cependant pas isolée et les musiciens y affluent régulièrement depuis

1907. ANOM, état civil numérisé de Saint-Domingue, registres paroissiaux de Saint-Marc, année 1733, f° 6, sépulture de Joseph Magny, 31 mai 1733 ; année 1786, mariage entre Jean-Baptiste Audibert et Marie Marthe Denpuré, 3 juillet 1786 ; registres paroissiaux de Léogane, année 1747, sépulture de Pierre Dupont, 27 juillet 1747 ; registres paroissiaux de Port-au-Prince, année 1783, f° 17, mariage entre Jean Monier et la nommée Marie Anne négresse, 6 mai 1783.

la France[1908]. Il n'y a notamment rien de surprenant à observer des natifs marseillais sur l'île. Port colonial, la cité phocéenne commerce largement avec Saint-Domingue et les Antilles à partir des années 1730. Les liaisons entre Marseille et la colonie se renforcent en outre après la guerre de Sept Ans et jusqu'à la veille de la Révolution, période qui englobe justement l'installation de nos deux musiciens phocéens à Saint-Marc et à Port-au-Prince[1909]. Du côté du tambour militaire toulonnais, la Royale effectue périodiquement des voyages de garnison jusqu'à Saint-Domingue, ce qui explique aussi facilement sa présence sur place – nous reviendrons sur son cas un peu plus bas[1910]. Par leurs migrations transatlantiques qui les font quitter l'Europe, certains musiciens provençaux se hissent donc à une échelle supérieure et s'insèrent dans des circulations mondiales sur plusieurs continents[1911].

Revenons à présent aux flux musiciens qui couvrent la France et ses enclaves. La première constatation qui s'impose en regardant leur évolution diachronique est celle d'une intensification des mobilités à mesure qu'avance le siècle, suivi d'un décrochage sur la fin de la période. L'augmentation des circulations s'effectue d'abord graduellement jusqu'en 1750 (+ 52 déplacements entre avant 1710 et 1710-1730 ; + 22 entre les tranches 1710-1730 et 1730-1750), puis elle connaît une brusque accélération au mitan de la période (+ 112 déplacements entre 1730-1750 et 1750-1770). Les flux ralentissent ensuite à partir de 1770 (- 59 déplacements entre 1750-1770 et 1770-1790) avant de s'effondrer et de retrouver leur niveau exact du début du siècle après 1790 (- 127 entre les deux dernières périodes). L'intensification des mobilités ne concerne pas que les musiciens de la Provence et des États pontificaux transalpins. Elle caractérise les artistes de toute l'Europe, qui voient leurs circulations croître au siècle des Lumières en parallèle du desserrement du mécénat princier et du développement du marché musical[1912].

Cette augmentation des flux va de pair avec une diversification des zones couvertes, ce que montrent bien les cartes. Avant 1710, les mobilités musiciennes recensées se limitent quasi-

1908. Sur la vie musicale dominguoise, voir CAMIER (Bernard), « Les concerts dans les capitales de Saint-Domingue à la fin du XVIII[e] siècle », in *Revue de musicologie*, tome 93, n°1, 2007, p. 75-98.
1909. TÉMIME (Émile), *Histoire de Marseille*, Marseille, Jeanne Laffitte, 2006, p. 63-64. Sur la chronologie des liens commerciaux entre Marseille et les Antilles, voir aussi LE GOUIC (Olivier), *Lyon et la mer au XVIII[e] siècle. Connexions atlantiques et commerce colonial*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 87-89.
1910. Sur les traversées atlantiques des vaisseaux de la Royale, voir MARTIN (Sébastien), « Partir au nom du Roi. Le voyage transatlantique sur les navires de guerre au XVIII[e] siècle », in HRODĚJ (Philippe) et MICHAUD (Marie-Christine), dir., *Entre mer et ciel. Le voyage transatlantique de l'Ancien au Nouveau Monde (XVI[e]-XVIII[e] siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 119-133.
1911. À ce sujet, voir aussi l'exemple du tambour auvergnat François Dumontsard qui débarque en Nouvelle-France au siècle précédent : PLANTE (Jean-François), « François Dumontsard et la Nouvelle-France. Parcours d'un musicien auvergnat sur deux continents au XVII[e] siècle », in DOMPNIER (Bernard), dir., *Les bas-chœurs d'Auvergne et du Velay...*, *op. cit.*, p. 191-204.
1912. TRAVERSIER (Mélanie), « Like a Rolling Musician », in TRAVERSIER (Mélanie), dir., *Musiques nomades. Objets, réseaux, itinéraires (Europe, XVII[e]-XVIII[e] siècle)*, numéro thématique de *Diasporas*, n°26, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2015, p. 9.

exclusivement aux villes de notre corpus, à une exception près. À la tête de la maîtrise arlésienne pendant un an en 1699-1700, le Salonnais Pierre César Abeille monte ensuite à Paris, où il devient maître de musique de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois[1913]. Les liens musicaux avec la capitale existent évidemment déjà à cette époque, puisque c'est à la fin du Grand Siècle que s'y rend par exemple André Campra. La prédominance des flux entre les centres urbains de notre corpus, qui persiste tout au long du XVIII[e] siècle, s'explique par ailleurs en partie par l'effet de sources. Quoi qu'il en soit, nous assistons à un incontestable désenclavement de la Provence et des États pontificaux rhodaniens dès 1710-1730. Les circulations des musiciens commencent à s'élargir en dehors du Sud-Est à partir de cette période. Outre Paris et Versailles, qui restent des pôles d'échanges importants pour nos villes, se remarque un développement des mobilités en direction de l'Est (Lyon, Vienne, Besançon) et de la Bretagne (Vannes). La tendance vers l'Est se creuse au cours de la double décennie suivante avec des flux allant jusqu'à Lunéville, tandis que des couloirs de circulations s'installent durablement entre l'espace provençal et pontifical et le Sud-Ouest (Albi, Moissac, Toulouse).

Comme vu précédemment, les déplacements explosent en 1750-1770. Les musiciens empruntent encore plus fréquemment le sillon rhodanien jusqu'à Lyon, ils continuent d'aller et de venir depuis l'Est (Dijon, Lunéville), le Sud-Ouest (Agde, Béziers, Carcassonne, Nîmes, Montpellier, Lescar, etc.), Paris, Versailles et désormais aussi le Centre-Nord (Moulins, Orléans, Rouen, Soissons). Cet impressionnant bond quantitatif des mobilités au milieu du siècle s'explique vraisemblablement par la croissance et l'amélioration du réseau routier. « Grand siècle des routes », le XVIII[e] siècle connaît en effet un essor sans précédent de la construction des voies de communication terrestres, essor qui monte en puissance au tournant des années 1730-1750 sous la houlette du corps des ingénieurs des Ponts et Chaussées administré par les Trudaine et Perronet[1914]. Bâti par une main-d'œuvre réquisitionnée grâce à la très impopulaire corvée des paysans instaurée par le contrôleur général des finances Philibert Orry en 1738, ce réseau des routes de poste part d'abord en étoile à partir de Paris. Il s'organise ensuite en un deuxième niveau d'organisation autour des capitales provinciales à partir des années 1750. Le maillage routier produit ainsi des territoires polarisés par les métropoles régionales qui animent des sous-réseaux autour d'elles[1915].

1913. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 4 G 84, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 3 mars 1699 ; SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 49.
1914. LIVET (Georges), *Histoire des routes et des transports en Europe. Des chemins de Saint-Jacques à l'âge d'or des diligences*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 344-345.
1915. BEAUREPAIRE (Pierre-Yves), *La France des Lumières...*, *op. cit.*, p. 292-293. Sur le développement du réseau routier français, voir aussi ARBELLO (Guy), « La grande mutation des routes de France au milieu du XVIII[e] siècle », in *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, volume 28, n°3, 1973, p. 765-791 ; LEPETIT (Bernard), *Chemins de terre et voies d'eau. Réseaux de transports et organisation de l'espace en France (1740-1840)*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1984, 148 p.

Visiblement, les musiciens profitent pleinement de ces nouvelles installations qui stimulent et amplifient leurs circulations. De fait, ils empruntent probablement, vu leurs trajets, les voies militaires de l'Est initiées par Vauban à la fin du XVII[e] siècle et les routes de première classe sur les axes Paris-Lyon-Marseille et Avignon-Montpellier-Toulouse-Bordeaux. Peut-être naviguent-ils également sur le Rhône ou le canal du Midi pour arriver dans le Sud-Est[1916].

Les mobilités des disciples d'Euterpe recouvrent à peu près les mêmes espaces en 1770-1790, période qui connaît néanmoins un ralentissement des flux. Le Sud-Ouest et le Nord-Est suscitent toujours des circulations, alors que les échanges avec Paris se renforcent encore davantage par rapport à la tranche chronologique précédente. L'organiste arlésien André Escavy se rend ainsi à Rodez en 1776 après avoir été titulaire de la tribune des Dominicains de Toulon pendant trois ans. Se plaisant apparemment dans le Sud-Ouest, il passe ensuite par la cathédrale de Mende avant d'accepter un poste à l'abbaye de Bonnecombe, près de Rodez, place qu'il conserve jusqu'à la Révolution[1917]. L'effondrement des flux après 1790 nous paraît à imputer à l'effet de sources et au fait que nous n'avons pas poussé les investigations aussi loin que pour les autres périodes. Bien que la Révolution ait brisé beaucoup de carrières de musiciens d'Église, il nous semble hautement improbable qu'elle ait enrayé pour autant les mobilités des praticiens. Le moment particulier des bouleversements révolutionnaires suscite au contraire un nombre non-négligeable de déplacements en même temps qu'il bouscule les situations professionnelles. Nous nous souvenons ainsi des Hill, famille avignonnaise dont une partie des membres quitte la cité pontificale pour Marseille en 1791[1918]. De même, le tambour Jacques Galas fuit les massacres de la Glacière la même année en rentrant à Salon, sa ville natale, alors que le ci-devant maître de chapelle de Notre-Dame des Doms Jean-Pierre Lasonne émigre à Orvieto, en Italie centrale, depuis Roquemaure où il était chanoine de la collégiale[1919]. Quoi qu'il en soit, les liens musicaux de la Provence et des États pontificaux outre-alpins avec Paris demeurent après 1790, tout comme ceux avec le Languedoc et la vallée rhodanienne.

Au niveau des circulations régionales, nous constatons un maillage dense de flux qui quadrillent la Haute-Provence, Avignon et le Comtat Venaissin. Ces flux s'intensifient et se renforcent au fur et à mesure de l'avancée du siècle, et notamment entre les plus gros centres urbains que sont Marseille, Aix, Arles et Avignon. Incontestablement le trajet le plus emprunté par

1916. Sur l'organisation du réseau fluvial, voir SZULMAN (Éric), *La navigation intérieure sous l'Ancien Régime. Naissance d'une politique publique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 376 p.
1917. Notice « ESCAVY, André », in base Muséfrem, consultée le 14 avril 2018. Je remercie Françoise Talvard, qui a rédigé la notice, pour avoir attiré mon attention sur ce musicien.
1918. GRAS (Aurélien), « Des musiciens anglais à Avignon au XVIII[e] siècle... », art. cité, p. 147.
1919. BM Avignon, ms. 2064, procédure de l'affaire de la Glacière en la nuit du 16 au 17 octobre 1791, témoin n°95, p. 27, 21 novembre 1791 ; GERBAULT (Pierre), *Le personnel des chapitres cathédraux...*, *op. cit.*, p. 98.

les musiciens de notre corpus, la route entre la capitale parlementaire et le port phocéen enregistre pas moins de 75 mobilités différentes au cours du XVIII[e] siècle. Si des échanges musicaux existent bien entre la Haute-Provence et le reste de la région, surtout en ce qui concerne Apt qui ne se situe pas très loin du plat pays, ils se révèlent toutefois plutôt rares et moyennement développés comparés aux flux irriguant la Basse-Provence et les États du pape. L'état rudimentaire des voies de communication dans les montagnes explique grandement cet état de fait. Commencée sous le règne de Louis XV, la route des Alpes qui relie Marseille à Sisteron ne sera pleinement fonctionnelle qu'en... 1840[1920].

Les circulations musiciennes de Provence et des États pontificaux rhodaniens connaissent finalement une courbe ascendante jusque vers 1770. Accélérées à la faveur du développement routier des années 1730-1750, ces mobilités subissent ensuite un reflux dans le dernier tiers du siècle, peut-être parce que les protégés de sainte Cécile choisissent d'adopter en plus grand nombre un mode de vie sédentaire. En parallèle de cette diachronie se remarque aussi un élargissement des déplacements au fil de la période. Bien que se concentrant toujours beaucoup sur le Sud-Est, ces dernières se ramifient progressivement à travers une grande partie de la France, spécifiquement Paris, le Sud-Ouest et l'Est. Ce désenclavement géographique confirme l'insertion musicale de nos provinces dans le réseau national. De national, ce réseau devient européen et même mondial lorsque des musiciens traversent l'océan Atlantique pour se rendre à Saint-Domingue.

II. Usages professionnels et conséquences sociales de la mobilité

Les circulations musiciennes dont nous venons d'examiner les caractéristiques et les évolutions ne se limitent pas à de simples déplacements spatiaux. Au-delà des motivations personnelles et des migrations contraintes, elles s'insèrent pleinement dans la panoplie des stratégies professionnelles des disciples d'Euterpe. Ces derniers se servent de la mobilité comme ressource au profit de leur métier. Cet usage n'est cependant pas sans conséquences sur leur image sociale, avec laquelle les musiciens doivent sans cesse composer lorsqu'ils migrent.

1. L'usage professionnel des mobilités

Circuler fait partie du métier de musicien. Lorsqu'elle est choisie, la mobilité rentre en effet souvent dans le cadre d'une pratique professionnelle dont nous avons déjà détaillé plus haut les

1920. AMOURETTI (Bernard), « La route de Marseille à Sisteron de 1760 à 1860 », in *Les voies de communication en Provence*, numéro spécial de *Provence historique*, tome L, fascicule 201, juillet-août-septembre 2000, p. 257-270.

motivations. Le type de circulation abordé au cours des lignes qui suivent concerne spécifiquement ces migrations professionnelles volontaires. Ces dernières diffèrent dans leur nombre et leurs modalités en fonction du domaine d'activité musicale étudié. Un musicien d'Église ne bouge ainsi pas forcément de la même manière que son confrère théâtral, ni à la même fréquence. Le tableau suivant présente les taux de mobilité et d'enracinement de chaque catégorie de praticiens de notre zone géographique[1921].

Domaine d'activité musicale	Nombre de musiciens sédentaires	Nombre de musiciens mobiles	Total
Église	136 (26 %)	382 (74 %)	518
Municipalité	85 (56 %)	67 (44 %)	152
Armée	16 (39 %)	25 (61 %)	41
Théâtre	28 (39 %)	44 (61 %)	72
Académie de musique	14 (23 %)	46 (77 %)	60
Occasions privées	31 (47 %)	35 (53 %)	66
Rue	0	11 (100 %)	11
Total	**310 (34 %)**	**610 (66 %)**	**920**

Tableau 25: Sédentarité et mobilité chez les musiciens en fonction du domaine d'activité en Provence et dans les États pontificaux rhodaniens au XVIII^e siècle

La diversification des employeurs et le cumul des occupations musicales – qui concernent, rappelons-le, 21 % des musiciens de notre corpus –, expliquent que les nombres de disciples d'Euterpe mobiles et stables recensés dépassent dans ce tableau les totaux de ces musiciens indiqués en première partie de chapitre. Un même individu travaillant à la fois au théâtre et à l'académie est ainsi comptabilité deux fois au sein des lignes correspondantes lorsqu'il se déplace ou demeure sédentaire. L'objectif reste ici de comparer les comportements migratoires des musiciens selon les branches d'activité. D'un point de vue général, la mobilité l'emporte très largement sur la sédentarité. Les musiciens nomades sont plus nombreux que leurs collègues sédentaires dans six domaines d'activité sur sept – l'Église, l'armée, les théâtres, les académies de musique, les occasions privées et la rue. À l'inverse, les stables dominent uniquement parmi les praticiens au service des municipalités.

Avec 74 % de praticiens qui circulent d'une ville à l'autre au moins une fois dans leur carrière, les musiciens d'Église forment une catégorie musicale résolument mobile. De fait, un

1921. Échantillon élaboré à partir des musiciens dont nous connaissons le lieu de naissance afin de mesurer leur mobilité ou leur sédentarité.

disciple d'Euterpe de ce type passe rarement la totalité de son existence sous les voûtes d'un seul sanctuaire. L'itinérance constitue un trait dominant de sa profession. Il s'agit d'une caractéristique relevée par tous les historiens, notamment par ceux du réseau Muséfrem qui œuvrent en collaboration et tâchent patiemment de restituer les parcours géographiques parfois tortueux de ces individus au service de Dieu. Cette catégorie de musiciens « vicarie » souvent, c'est-à-dire papillonne d'église en église en louant ses talents aux chanoines sur un temps plus ou moins long. Cette période d'activité musicale en un lieu varie d'une poignée de jours à plusieurs années, en passant par quelques mois[1922]. Dans une étude fréquemment citée, Sylvie Granger établit la durée moyenne de service à quatre ans et neuf mois chez les musiciens de la collégiale Saint-Pierre du Mans[1923]. À Arles, pas moins de 71 % des praticiens de Saint-Trophime ne font que passer temporairement à la cathédrale avant de repartir vers de nouveaux cieux au bout d'un certain moment[1924]. Les comptes d'administration et les registres capitulaires mentionnent de temps à autre des gyrovagues qui ne restent que pendant un office ou deux et reçoivent une obole de la part des chanoines. En 1771, par exemple, le chapitre métropolitain d'Avignon paie une « aumône » de 6 livres et 14 sols à sept « musiciens passants ». Un quart de siècle auparavant, il nourrissait un « enfant musicien passant » qui venait de Valence[1925]. Il existe en outre des disparités de circulations en fonction de la place occupée. Les organistes tendent à demeurer plus longtemps en poste que leurs homologues choristes ou instrumentistes. Trois personnes seulement tiennent la tribune de Saint-Siffrein de Carpentras au cours de la période 1689-1792[1926]. De même, Marc Antoine Lapierre touche les claviers de la cathédrale de Cavaillon de 1759 jusqu'à la Révolution[1927]. Cette relative stabilité des joueurs d'orgues se rencontre à l'échelle du royaume de France tout entier[1928]. Elle s'explique notamment par le lien affectif qui peut se tisser entre le musicien et son monumental instrument. Cette relation symbiotique s'installe d'autant plus facilement que l'homme entretient et

1922. Sur ces gyrovagues, voir par exemple MUSSAT (Marie-Claire), « L'itinérance dans la carrière des musiciens d'église », art. cité, p. 237-247 ; MUSSAT (Marie-Claire), « "Vicarier" au XVIII^e siècle, nécessité ou choix de vie ? », in BISARO (Xavier), CLÉMENT (Gisèle) et THORAVAL (Fañch), dir., *La Circulation de la musique...*, *op. cit.*, p. 203-218.

1923. GRANGER (Sylvie), « Dans les villes de l'Ouest : des musiciens venus d'ailleurs... (XVII^e-XVIII^e siècle) », in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, tome 112, n°3, 2005, p. 113.

1924. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 4 G 84 à 90, délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 1698-1778.

1925. AD Vaucluse, 1 G 478, comptes d'administration du chapitre métropolitain Notre-Dame des Doms d'Avignon, 1770-1771 ; 1 G 447, registre capitulaire du chapitre métropolitain Notre-Dame des Doms d'Avignon, 11 décembre 1744.

1926. SCHERPEREEL (Joseph), « La veine populaire chez les organistes du Comtat-Venaissin et d'Avignon aux XVII^e et XVIII^e siècles », in DUFOURCET (Marie-Bernadette) et GARNIER-PANAFIEU (Michelle), dir., *Dom Bedos de Celles (1709-1779) : un moine et un facteur d'orgues dans son temps. In memoriam Joseph Scherpereel*, Cahiers d'Artes, n°8, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 225 ; GERBAULT (Pierre), *Le personnel des chapitres cathédraux...*, *op. cit.*, p. 60.

1927. GERBAULT (Pierre), *Le personnel des chapitres cathédraux...*, *op. cit.*, p. 71.

1928. MUSSAT (Marie-Claire), « L'itinérance dans la carrière des musiciens d'église », art. cité, p. 238.

nettoie fréquemment son outil de travail[1929]. Les organistes ne sont « que » 68 % à être mobiles. Par comparaison, 81 % des chantres de notre échantillon et 85 % des maîtres de musique circulent d'une cité à l'autre une ou plusieurs fois durant leur carrière. Aussi mobiles que leurs voix, ils n'ont aucun mal à se déplacer ailleurs et se révèlent fort prompts à user de leurs jambes pour ce faire[1930]. Les praticiens d'Église se servent de cette itinérance afin d'accumuler de l'expérience professionnelle qu'ils valorisent ailleurs. Le sieur Merlin présente ainsi des attestations « de plusieurs églises dans lesquelles il a servi » pour se faire engager comme musicien à la cathédrale aixoise en 1787[1931]. Toujours à Saint-Sauveur se présente deux ans plus tard un choriste néerlandais bien connu du réseau Muséfrem : Philippe Van Arcken. Particulièrement gyrovague, ce natif de Maastricht né en 1744 passe par pas moins de seize villes différentes en moins de vingt ans. Entre 1772 et 1790, les chercheurs le croisent à Paris, Chartres, Angers, Tours, Beauvais, Amiens, Troyes, Langres, Verdun, Toul, Saintes, Limoges, Poitiers, Rennes, Vannes et Aix, dans un parcours qui donne la part belle à la France de l'Ouest. Il s'agit d'un exemple extrême de mobilité musicienne d'Église. La carte suivante présente l'itinéraire connu de Van Arcken à ce jour[1932].

1929. GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville...*, *op. cit.*, p. 141-142.
1930. Les maîtres de chapelle représentent aussi la plus instable des fonctions musicales d'Église en Guyenne (MAILHOT [Bastien], MAILLARD [Christophe] et TALVARD [Françoise], « Musique et musiciens des églises de Guyenne en 1790 : bilan d'étape sur l'enquête collective et la base de données », in DEMEULENAERE-DOUYÈRE [Christiane] et LE GOFF [Armelle], dir., *Histoires individuelles...*, *op. cit.*, p. 260).
1931. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 497, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 11 avril 1787.
1932. Données de la carte établies par l'équipe Muséfrem à la date de juin 2017, cartographie réalisée par Sébastien Angonnet à l'université du Mans. Les traits en pointillés indiquent les moments où il manque probablement au moins une étape entre deux villes. Je remercie Sylvie Granger pour m'avoir transmis cette carte et m'avoir permis de l'utiliser dans mon travail de doctorat.

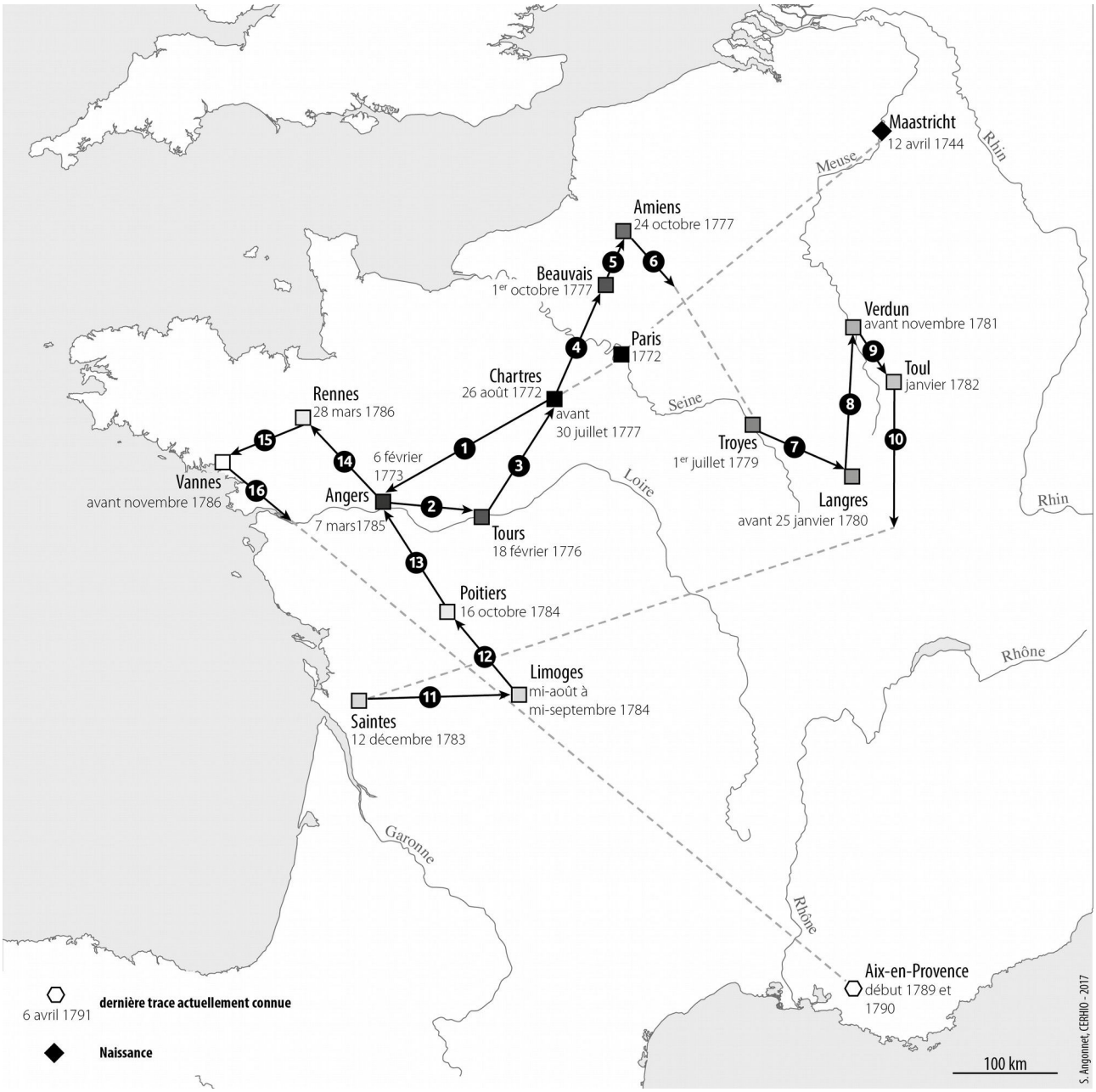


Illustration 16: Un exemple de mobilité extrême : l'itinéraire du chantre basse-taille Philippe Van Arcken entre 1772 et 1790

La mobilité fait partie des stratégies-pivots d'un autre groupe de professionnels de la musique en lien avec l'Église : les facteurs d'orgue. Comme les chanteurs et les instrumentistes, certains de ces fabricants vicarient de lieu en lieu afin de proposer leur service au sanctuaire local. Un « organiste passant » reçoit ainsi 45 sols à la cathédrale de Carpentras pour avoir travaillé à quelques tuyaux de l'orgue « pendant deux après-dîners » au début du siècle[1933]. Les facteurs sillonnent périodiquement la région et vaquent souvent de chantier en chantier. Nous nous souvenons de l'Arlésien Antoine Gibert, qui déclare au Comité ecclésiastique que « les chapitres de

1933. BM Carpentras, ms. 1439, livre des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 8 mars 1705.

la Provence, du Languedoc et du Dauphiné » lui donnent suffisamment d'ouvrage pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille, entendant par-là qu'il se déplace régulièrement à l'intérieur de ces trois provinces[1934]. De même, une clause du contrat de Jean Eustache qui le lie aux chanoines de La Major de Marseille pour entretenir annuellement leur monumental instrument en 1709 stipule que s'il s'absente plus de six mois de la cité « pour construire ses orgues ailleurs », sa paie lui sera supprimée[1935]. On le voit, les facteurs entreprennent parfois de longs voyages professionnels qui les retiennent longtemps sur un chantier loin de chez eux.

Le nomadisme domine également parmi les rangs des musiciens militaires – 61 % de mobiles contre 39 % de sédentaires. Toutefois, la mobilité inhérente à l'armée avec les mouvements réguliers de troupes fait que ces circulations rentrent dans le cadre d'un service militaire ordinaire. Les musiciens au service de Sa Majesté Très Chrétienne se contentent de suivre leurs régiments ou d'embarquer sur leurs vaisseaux au gré des ordres de l'intendance. Par conséquent, il ne nous semble pas réellement exister d'usage professionnel spécifique de la mobilité pour les praticiens de Mars, dans le sens où cette dernière s'imbrique naturellement dans leurs obligations de soldats. À Avignon et dans le Comtat Venaissin, par exemple, le trompette de la maréchaussée patrouille à cheval sur les terres pontificales avec ses collègues tous les quinze jours[1936]. De même, lorsque Joseph Magny, dit Lafleur, décède le 31 mai 1733 à Saint-Marc, sur l'île de Saint-Domingue, à l'âge de 38 ans, il se trouve en garnison « dans la compagnie de monsieur Savardy » en qualité de soldat tambour[1937]. À peine cinq mois auparavant, il était toujours à Toulon, sa cité natale, où il battait la caisse au sein des gardes de la marine[1938]. Comme la majorité de ses confrères musiciens militaires, Lafleur n'a probablement pas choisi son affectation.

À l'instar des musiciens de Mars, les disciples d'Euterpe théâtraux exercent une mobilité le plus souvent collective qui se pratique aussi au sein d'une troupe – d'acteurs. En proportion identique dans ce groupe de praticiens (61 % aussi), la propension à la circulation est cette fois-ci fréquemment volontaire et s'inscrit dans une véritable stratégie professionnelle. Les compagnies théâtrales auxquelles appartiennent ces musiciens se lancent en effet régulièrement dans des tournées afin d'augmenter leurs recettes dans un contexte où bon nombre de troupes sont encore itinérantes. Nous nous souvenons que les compagnies d'opéra de Marseille effectuent au moins vingt tournées en Provence, dans le Languedoc et en Italie entre 1685 et 1739, tandis qu'Aix ne

1934. AN, DXIX/062/312/12, comité ecclésiastique, supplique du facteur d'orgues Gibert, 13 juillet 1790.
1935. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 6 G 442, délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 10 juillet 1709.
1936. LACOMBE (Anthony), *La maréchaussée du pape dans ses États transalpins...*, *op. cit.*, p. 24.
1937. ANOM, état civil numérisé de Saint-Domingue, registres paroissiaux de Saint-Marc, année 1733, f° 6, sépulture de Joseph Magny, 31 mai 1733.
1938. SHDT, 2 E^4 21, bureau des revues et service de la solde de la marine de Toulon, f° 342 v., décembre 1732.

dispose pas de troupe de comédiens à demeure avant 1775[1939]. En se déplaçant, les musiciens théâtraux et leurs compagnies élargissent leur champ d'action professionnel à une zone géographique plus grande que leur ville d'origine. Ils profitent notamment de l'absence de concurrence locale dans les lieux où ne se trouve pas de salle de spectacles fixe pour s'y produire lucrativement. Ils comblent ainsi une demande artistique et musicale. Souvent régionale, leur circulation est organisée en tenant compte des conditions matérielles, climatiques et physiologiques du voyage – état du réseau routier, offre hôtelière, mauvais temps, fatigue inhérente au rythme du roulage, etc. – ainsi que de la période du déplacement – attractivité des foires qui permettent aux acteurs de se greffer sur un réseau d'échanges et de divertir des foules sur un temps spécifique[1940]. Cette existence aventureuse séduit clairement certains musiciens, à l'image de Pierre Irénée Reynier, ci-devant enfant de chœur de la cathédrale aixoise « poussé par une humeur vagabonde » qui se lance sur les chemins au tout début du XIX^{e} siècle en incorporant une troupe de comédiens ambulants comme chef d'orchestre, avant de s'installer quelques années plus tard à Grenoble en qualité de professeur de musique[1941].

Une logique similaire aux tournées des praticiens théâtraux régit les circulations des musiciens de rue, à une échelle encore supérieure. La totalité des onze individus qui jouent de leurs instruments sur les places et dans les ruelles d'Avignon ou de Carpentras et dont nous connaissons le lieu de naissance arrive d'ailleurs, souvent de fort loin. Le symphoniste Nicolas Thomazo vient de Venise, Joseph Lule de Strasbourg, en compagnie de « sa troupe de musiciens allemands[1942] ». Les déplacements de cette catégorie de musiciens se réalisent fréquemment dans un espace international européen. Il s'agit, selon les mots d'Enzo Vinicio Alliegro, de « voyages d'exploration », dont les destinations ne sont pas prévues à l'avance mais décidées en cours de route au gré des circonstances, choix animés « par la capacité de suivre le connu et d'apprendre l'inconnu, c'est-à-dire de savoir découvrir des itinéraires toujours nouveaux[1943] ». Lorsqu'en 1766, le violoniste avignonnais Joseph Jean Baptiste Hill signe un accord avec le danseur de corde itinérant Jacop Sanders pour intégrer sa troupe pendant un an, la convention précise qu'il suivra cette dernière « dans toutes les villes et royaumes que le dit sieur Sanders ira pour y faire ses équilibres[1944] ». L'itinéraire n'est pas fixé en amont, mais l'artiste prévoit bien une mobilité internationale ainsi que

1939. CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), *Un aspect de la vie musicale à Marseille...*, *op. cit.*, p. 466-468 ; JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale...*, *op. cit.*, p. 323.
1940. TRIOLAIRE (Cyril), « Structures théâtrales et itinérance en province au XVIII^{e} siècle », art. cité, p. 371.
1941. JULIEN (Fortuné), *La musique à Aix et les musiciens aixois...*, *op. cit.*, p. 28-30.
1942. AM Carpentras, FF 117, livre de la police, f° 14, 12 mars 1766 ; AD Vaucluse, B Rote 201, cour de justice du viguier d'Avignon, f° 119, 8 octobre 1749.
1943. ALLIEGRO (Enzo Vinicio), « Les voyages des musiciens de rue. Pratiques du métier et processus de marginalisation (XVIII^{e}-XIX^{e} siècle) », in MEYER (Christian), *Le musicien et ses voyages...*, *op. cit.*, p. 323.
1944. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 6/242, f° 361 v., convention entre Jacop Sanders et Joseph Hill, 6 novembre 1766.

des étapes nombreuses et lointaines. De fait, la musique de rue entraîne des déplacements continus pour ses praticiens, probablement plus que pour le reste des disciples d'Euterpe. Pour un musicien de rue, la décision de quitter un endroit ou d'y demeurer dépend de nombreux facteurs comme l'attitude des autorités à son égard, les ordonnances de la police municipale, la réaction positive ou négative de la population devant sa prestation, l'ampleur de la concurrence, les conditions atmosphériques favorables ou défavorables, ou encore l'exigence de renouveler le public afin de mieux gagner sa vie[1945]. Loin d'être des vagabonds errants sans attaches, les musiciens de rue possèdent généralement des familles qu'ils ont laissés dans leur ville ou village d'origine et qu'ils retournent voir périodiquement, à la fois pour leur rapporter de l'argent et pour vérifier l'état de leurs biens. Leur mobilité sert ainsi à nourrir leur foyer, qu'ils ne perdent jamais de vue. Ils peuvent ensuite investir leurs gains dans leur communauté et y engranger de la respectabilité sociale grâce à l'art d'Euterpe, à l'image des musiciens itinérants de Viggiano, petite bourgade du sud de l'Italie, qui font graver leurs instruments sur les portes de leurs maisons[1946]. En ce sens, la mobilité favorise et renforce paradoxalement la stabilité des musiciens de rue, qui s'enracinent et s'enrichissent par le fruit de leurs circulations au sein de leur lieu d'habitation. Il s'agit d'un phénomène semblable à la « culture de l'itinérance » des colporteurs alpins, qui ont aussi un feu et un lieu à entretenir. Dévalorisés et marginalisés au plat pays, ces marchands ambulants sont à l'inverse les plus riches habitants de leurs villages de montagne, où ils affichent également des signes distinctifs de leur errance voyageuse sur eux ou dans leur demeure – ils portent des parures exotiques et importent les modèles architecturaux des pays dans lesquels ils commercent[1947].

Juste après les musiciens de rue, ce sont les disciples d'Euterpe académiques qui circulent proportionnellement le plus. 77 % d'entre eux bougent au cours du XVIII^{e} siècle. Nous l'avons vu, ce type de praticiens vivote couramment de Concert en Concert en profitant de la mise en concurrence des établissements pour obtenir de juteux engagements qu'ils n'hésitent pas à négocier[1948]. Leur mobilité est évidemment conditionnée par l'existence, ou non, d'une académie de musique en une ville donnée. La fréquence accrue des migrations musiciennes académiques s'explique ainsi partiellement par la durée de vie souvent éphémère des Concerts. Nous nous rappelons que le siècle des Lumières voit régulièrement des ouvertures, mais aussi des fermetures d'académies. Par conséquent, la faillite d'une institution rejaillit directement sur ses employés musicaux qui, s'ils veulent continuer à exercer la même profession, partent ailleurs. En 1776, par exemple, la chanteuse Meillas quitte Avignon dont le Concert menace de cesser ses activités pour se

1945. ALLIEGRO (Enzo Vinicio), « Les voyages des musiciens de rue... », art. cité, p. 322.
1946. *Idem*, p. 325.
1947. FONTAINE (Laurence), *Histoire du colportage en Europe...*, *op. cit.*, p. 207 ; FONTAINE (Laurence), *Pouvoir, identités et migrations...*, *op. cit.*, p. 153.
1948. Voir *supra*, chapitre 5.

rendre à Turin[1949]. À l'inverse, l'inauguration d'une nouvelle académie a des chances d'attirer des musiciens dans une cité. Nous reviendrons un peu plus loin sur cette question d'attractivité musicale des territoires.

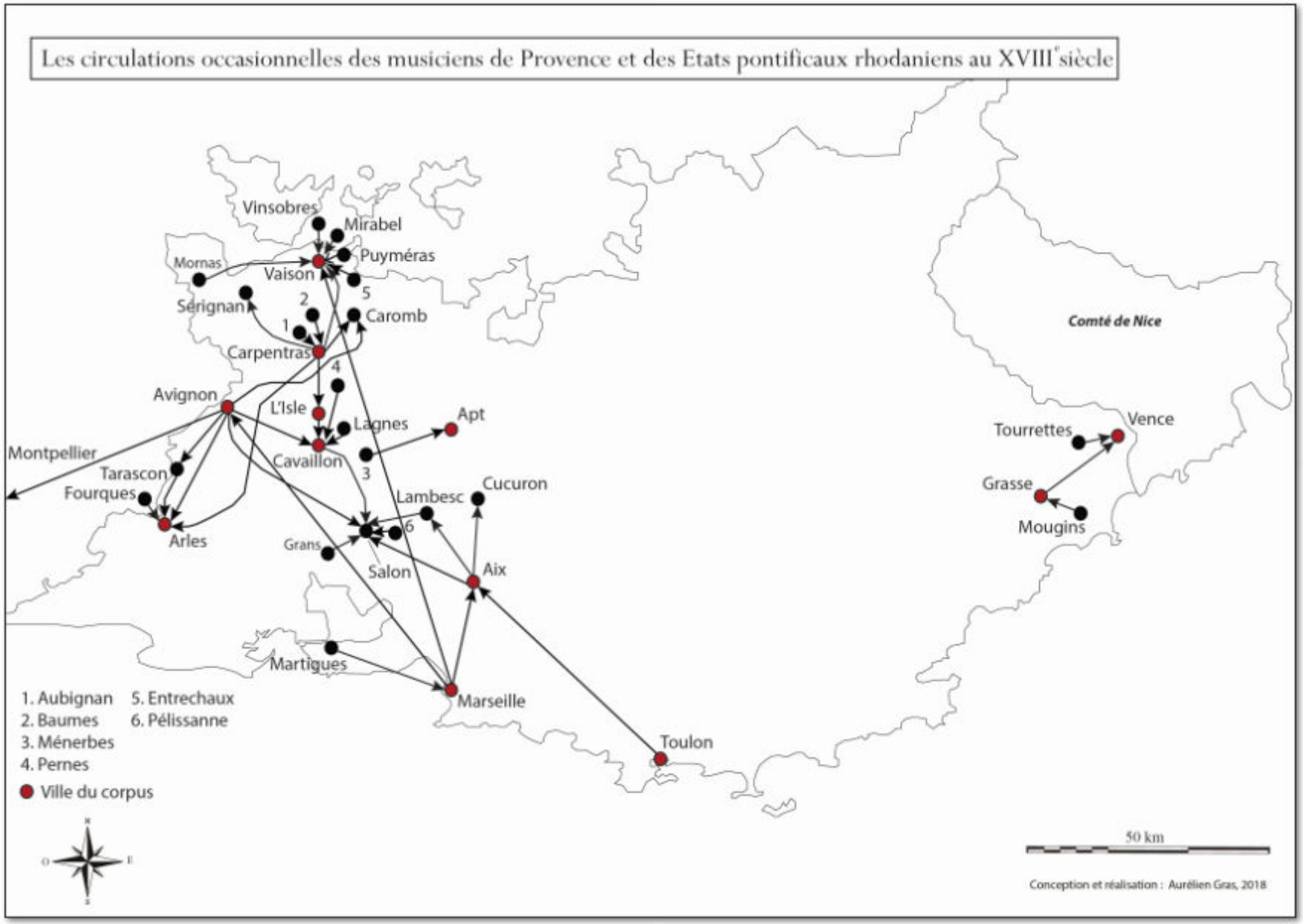
Au contraire des autres catégories musicales que nous venons d'examiner, les musiciens municipaux tendent à être plutôt stables géographiquement. Plus de la moitié de ces disciples d'Euterpe – 56 % – demeurent au sein d'une seule ville pendant leur carrière. Rien de réellement surprenant à cela. Le service musical régulier d'une communauté pousse à s'y enraciner du fait des liens qui en résultent, surtout lorsque le musicien est symboliquement associé au pouvoir municipal. Les trompettes, surtout, qui représentent l'autorité publique, se sédentarisent le plus facilement. Ils fondent, nous nous en souvenons, de véritables dynasties qui se transmettent leur charge de génération en génération, parfois sur plusieurs siècles[1950]. Le trompette carpentrassien Jean-François Vapalis effectue ainsi des criées jusqu'à sa mort en 1721 ; son père, Charles, prend ensuite son relais[1951]. Les 44 % de musiciens communaux restants, ceux qui sont au contraire mobiles, se déplacent d'une façon intéressante. Beaucoup d'entre eux circulent en effet de manière provisoire sur une durée courte.

Les circulations occasionnelles sans installation

À l'inverse des mobilités définitives, cette catégorie de circulation n'est que temporaire. Elle implique le séjour passager d'un protégé de sainte Cécile en un lieu donné à l'occasion d'une prestation musicale effectuée en dehors de sa ville de résidence. Une fois la prestation accomplie, le musicien ne s'attarde pas et regagne rapidement ses pénates, souvent au cours de la journée où il est parti. Par conséquent, nous nommons ce type de déplacement une circulation occasionnelle sans installation. En plus de ne pas se confondre avec la mobilité définitive, la circulation occasionnelle se différencie également de la migration saisonnière, dans le sens où la seconde dure au moins quelques semaines alors que la première ne dépasse jamais une poignée de jours. Il s'agit d'un voyage limité dans le temps et dans l'espace qui rentre fréquemment – mais pas toujours – dans la catégorie des micro-mobilités. Les circulations occasionnelles sans installation offrent l'illustration parfaite de l'usage professionnel de la mobilité par les musiciens. La carte suivante détaille les aires de jeux couvertes par les circulations occasionnelles des musiciens de Provence et des États pontificaux rhodaniens au XVIII[e] siècle. Elle répertorie uniquement les déplacements ponctuels des

1949. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 5 février 1776.
1950. Voir *supra*, chapitre 7.
1951. AM Carpentras, FF 115, livre de la police, f° 38 et 41, 5 juin 1721 et 12 janvier 1722 ; GG 38, registre paroissial, f° 209 v., sépulture de Jean-François Vapalis, 28 août 1721.

disciples d'Euterpe qui vont animer un bal ou une fête dans une communauté voisine avant de rentrer chez eux sitôt l'occasion musicale achevée.


Les circulations occasionnelles des musiciens de Provence et des Etats pontificaux rhodaniens au XVIII[e] siècle
Vinsobres
Mirabel
Puyméras
Mornas
Vaison
5
Sérignan
2
Caromb
1
Carpentras
4
Avignon
L'Isle
Lagnes
Apt
Montpellier
Cavaillon
3
Tarascon
Fourques
Lambesc
Cucuron
6
Arles
Grans
Salon
Aix
Martigues
Marseille
Toulon
Comté de Nice
Tourrettes
Vence
Grasse
Mougins
1. Aubignan
2. Baumes
3. Ménerbes
4. Pernes
5. Entrechaux
6. Pélissanne
Ville du corpus
50 km
Conception et réalisation : Aurélien Gras, 2018

Cette carte révèle une prépondérance de déplacements occasionnels courts. La plupart du temps, la distance parcourue par les musiciens n'excède pas les 25 kilomètres et beaucoup se cantonnent à un trajet d'une dizaine de kilomètres. Une fois encore, il semble exister une ligne de fracture entre la Basse-Provence, Avignon et le Comtat Venaissin d'un côté, la Haute-Provence de l'autre. En ce qui concerne les circulations occasionnelles, ces deux ensembles spatiaux demeurent repliés sur eux-mêmes et ne communiquent pas entre eux. Le relief montagneux explique probablement cet état de fait. Lorsqu'il s'agit de se déplacer pour un ou deux jours, les musiciens privilégient majoritairement un espace proche où rentrent en compte des questions d'accessibilité. Les États pontificaux et la Basse-Provence apparaissent comme des espaces musicaux bien connectés à la faveur d'un dense maillage urbain. Les musiciens les parcourent sans problème et se rendent indifféremment de l'un à l'autre au gré des circonstances. Une majorité de circulations occasionnelles sont donc des micro-mobilités, quelle que soit la zone spatiale observée – par exemple de Mougins à Grasse, de Tourrettes à Vence, d'Aubignan à Carpentras, de Ménerbes à Apt, ou encore de Tarascon à Arles. Les praticiens favorisent des déplacements de proximité qui ne nécessitent pas un trop long voyage. Le fifre Esprit Dauphin effectue ainsi régulièrement l'aller-retour entre l'Isle et Cavaillon afin d'animer des fêtes rémunérées par la municipalité cavaillonnaise au début des années 1760[1952].

Si ces circulations esquissent essentiellement un espace de mobilités musicales géographiquement restreintes, elles mettent également en exergue l'existence de centres à rayonnement plus large. Marseille ou Avignon envoient leurs musiciens plus loin que Grasse ou Carpentras. En 1729, cinq violonistes avignonnais se rendent à la cathédrale de Montpellier pour solenniser une grande célébration sous les voûtes, tandis que des chanteurs de l'académie phocéenne partent se joindre au *Te Deum* entonné à Avignon en l'honneur de la naissance du duc de Bourgogne vingt-deux ans plus tard[1953]. Ce mélange entre circulations de proximité et cités à amplitude musicale plus étendue est aussi relevé par Lluís Bertran dans la région de Barcelone. L'espace catalan se structure en effet musicalement autour d'un réseau dense d'institutions religieuses dont les musiciens couvrent la totalité du territoire par leurs mobilités occasionnelles. Barcelone se trouve ainsi liée au reste de la Catalogne grâce à la solennisation des plus importantes festivités régionales par les membres de ses grandes chapelles[1954]. Ce phénomène d'imbrication

1952. AM Cavaillon, CC 378, pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, mandat n°40, 3 août 1760 ; CC 28, registre des mandats à payer sur la caisse de la commune, f° 210 et 210 v., n°50 et 51, 6 juillet 1761 ; CC 29, idem, f° 75 v., n°225, 1er mai 1764.

1953. ESCOFFIER (Georges), « Les emplois de maître de musique des cathédrales au XVIIIe siècle : un salariat ambigu », in *Revue de musicologie*, tome 94, n°2, 2008, p. 338 ; MORÉNAS (François), *Relation des réjouissances faites par la ville d'Avignon...*, *op. cit.*, p. 9.

1954. BERTRAN (Lluís), *Musique en lieu : une topographie de l'expérience musicale à Barcelone et sur son territoire (1760-1808)*, Poitiers et Logroño (Espagne), thèse de doctorat en musicologie sous la direction en cotutelle de Thierry

territoriale en chaîne des circulations occasionnelles se retrouve clairement en Basse-Provence et dans les États enclavés de l'Église, repérable au premier coup d'œil sur la carte.

À la manière des comédiens et de leurs tournées théâtrales, les musiciens élargissent grâce aux déplacements occasionnels leur aire de jeu au-delà des remparts de leur lieu d'habitation et accèdent, ce faisant, à de nouveaux marchés. Cet agrandissement de leur champ d'action est explicitement prévu dans les clauses de certains contrats d'association. Les vingt-trois individus qui forment une société de musique en 1722 jouent ainsi du violon et du hautbois à Avignon, dans « son terroir » et à Villeneuve-lès-Avignon[1955]. On le voit, les disciples d'Euterpe englobent le périurbain dans leurs pratiques professionnelles. Ils participent de ce fait aux échanges entre la ville et son territoire ainsi qu'à la domination et au contrôle de la première sur le second[1956]. En se servant de la mobilité occasionnelle comme d'une ressource professionnelle, les musiciens compensent en outre une éventuelle rareté locale des embauches musicales de leur lieu d'attache. Beaucoup de praticiens repérés temporairement dans les villes de notre corpus pour animer une célébration proviennent en effet de petits villages qui ne disposent vraisemblablement que d'une offre musicale institutionnelle réduite à l'église et à la municipalité, qu'il s'agisse de hameaux languedocien – Fourques –, dauphinois – Vinsobres, Mirabel –, comtadins – Puyméras, Entrechaux, Pernes, etc. – ou provençaux – Grans, Pélissanne, Tourrettes, etc. Il est à parier que, pour les musiciens de ces communautés, les circulations occasionnelles revêtent un aspect vital s'ils veulent se nourrir grâce à l'art d'Euterpe[1957]. Se rendre dans les localités voisines permet ainsi de compléter son éventail disponible d'engagements et de vivre plus efficacement de la musique. Les destinations occasionnelles préférentielles de ces praticiens ruraux dessinent des profils de pôles urbains attractifs qui drainent régulièrement les talents musicaux des alentours lors de leurs fêtes municipales ou religieuses : Vaison, Carpentras et Cavaillon dans le Comtat Venaissin, Salon et Arles en Provence.

À l'inverse, les musiciens des grands centres urbains partent de leur côté renforcer les effectifs musicaux des petites communautés lorsque le besoin s'en fait sentir. À l'occasion de fêtes extraordinaires, les musiciens d'Église se déplacent dans les sanctuaires qui ne disposent pas d'un personnel suffisant afin de marquer la somptuosité du moment. Les habitants de Sérignan demandent ainsi le maître de chapelle et deux enfants de chœur de la cathédrale carpentrassienne

Favier et de Miguel Ángel Marín, Université de Poitiers et Université de La Rioja (Espagne), 2017, p. 103-104.

1955. AD Vaucluse, archives notariales d'Avignon, 3 E 10/1135, f° 539 v., société de musique, 18 novembre 1722.

1956. Sur les interactions, musicales ou non, entre une cité et son territoire périurbain, voir BERTRAN (Lluís), *Musique en lieu...*, *op. cit.*, 427 p. ; XANDRY (Catherine), *Organisation d'un territoire aux abords de la ville. Le cas de Metz, Strasbourg et Reims du milieu du Moyen Âge au début de l'époque moderne*, Strasbourg, thèse de doctorat sous la direction de George Bischoff et Jean-Jacques Schwien, Université de Lorraine, 2013, 1 632 p.

1957. Rappelons que ce type de musicien rural exerce probablement aussi une autre activité en parallèle, comme travailleur ou artisan. Voir *supra*, chapitre 6.

« pour une musique extraordinaire qu'ils doivent avoir pour la bénédiction de leur église » en 1764, faveur que les chanoines de Saint-Siffrein leur accordent généreusement[1958]. Il peut également s'agir de l'étoffement musical d'une cérémonie privée, à l'image de celle qu'organise à Tarascon un membre de la famille de Sade pour l'enterrement d'un franc-maçon en 1788. Ces funérailles rassemblent une quarantaine de musiciens, dont certains venus de Nîmes et d'Avignon[1959]. Les municipalités, surtout, font fréquemment appel à des musiciens extérieurs surnuméraires afin de marquer l'éclat des réjouissances publiques extraordinaires. Ainsi, sur six fêtes cavaillonnaises échelonnées de 1700 à 1777, 85 % des praticiens engagés par les autorités dont nous connaissons le lieu de naissance proviennent d'ailleurs[1960]. De même, à Tarascon, les charges ordinaires de la communauté comportent une somme de 6 livres réservée au maître de musique de la collégiale « pour le salaire des musiciens estrangers qu'il employe » le jour de la fête de Sainte-Marthe, patronne du bourg[1961]. À Caromb, la célébration patronale de la Saint-Maurice attire chaque année les meilleures bandes de musiciens des alentours aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Nous y retrouvons des têtes connues, comme celles des frères avignonnais Pilat, qui y mènent une troupe d'instrumentistes à vent en 1770, ou encore celle de Jean-Paul Boireau, chef de la bande de violons et de hautbois de Carpentras soixante ans auparavant[1962]. Comme le remarque Jean-François Heintzen pour les ménétriers du centre de la France, l'étendue de l'aire de jeu de ces musiciens qui se produisent périodiquement au-delà de leur cité révèle aussi la renommée musicale régionale de certains d'entre eux[1963].

Pour les municipalités, le recours à des disciples d'Euterpe étrangers à la communauté donne lieu à une minutieuse organisation matérielle. Il faut tout d'abord envoyer un émissaire les recruter, à l'instar du sieur Simon, qui reçoit 13 livres et 15 sols en 1729 « pour les frais de son voyage à Avignon afin de faire venir des musiciens » sur ordre des consuls d'Arles lors de la célébration de la naissance du Dauphin[1964]. Cet envoyé édilitaire négocie les termes de l'engagement auprès des praticiens, notamment la délicate question du salaire. Les discussions n'aboutissent pas toujours à un consensus. En 1781, par exemple, le messager de la municipalité de Salon effectue un

1958. BM Carpentras, ms. 1441, livre des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 3 octobre 1764.
1959. DURAND (Henri-André), « Sur une prétendue *Messe des morts* de Gilles et Campra », in *Revue de musicologie*, tome 45, n°121, 1960, p. 89.
1960. AM Cavaillon, CC 315, pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, mandat n°13, 3 janvier 1701 ; CC 346, idem, mandats n°23, 62 et 83, 24 mai et 1er juin 1730 ; CC 375, idem, mandat n°162, 30 octobre 1757 ; CC 28, registre des mandats à payer sur la caisse de la commune, f° 210, 6 juillet 1761 ; CC 400, pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, 30 juin 1774 ; CC 405, idem, mandats n°194-195 et 197-198, 2 et 4 août 1777.
1961. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, C 2261, arrêts du Conseil rendus d'après l'avis de l'intendant et fixant le chiffre des dépenses des communautés des vigueries de Tarascon et Forcalquier, charges ordinaires de la communauté de Tarascon, 1714.
1962. ACHARD (Paul), « Notes historiques sur l'origine et les progrès de la musique... », art. cité, p. 266-267.
1963. HEINTZEN (Jean-François), « Du "Joueur d'instruments" au "Maître-sonneur". L'instrumentiste traditionnel dans le centre de la France, XVII^{e}-XIX^{e} siècles », in GRACEFFA (Agnès), *Vivre de son art...*, *op. cit.*, p. 50.
1964. AM Arles, CC 757, pièces justificatives du compte du trésorier de la ville, mandat du 18 décembre 1729.

voyage jusqu'à Avignon « afin de faire le prix avec les musiciens, et de là à Cavaillon, n'ayant pas été d'accord avec ceux d'Avignon[1965] ». On le voit, les musiciens de la cité pontificale monnaient âprement leurs talents et ne sont pas prêts à effectuer un déplacement s'ils ne s'estiment pas rémunérés à leur juste valeur. Outre le salaire, les praticiens jouissent d'intéressants avantages en nature qui rentrent probablement en ligne de compte dans les négociations. La plupart du temps, la communauté qui les emploie leur paie aussi le transport, le logement et la nourriture. Lorsque l'occasion s'étale sur plusieurs jours, les musiciens ont le choix d'effectuer des allers-retours quotidiens ou de s'épargner de la fatigue en dormant sur place. Ils louent des chevaux dans le premier cas et logent à l'auberge dans le second. La municipalité de Cavaillon rembourse ainsi six journées équestres à l'Avignonnais Arnaud et à sa bande de trompettes et de timbales en 1761, pendant que des violonistes carpentrassiens dorment à l'auberge de Saint-Martin, à l'Isle, la même année[1966]. Du côté de la restauration, les repas pris en charge par les édiles offrent souvent des mets abondants et variés aux protégés de sainte Cécile. Nous ne résistons pas à l'envie de livrer le menu du dîner servi par l'hôte salonnais Rousset aux musiciens étrangers d'Avignon et de Cavaillon à l'occasion des réjouissances données pour le sacre de Louis XVI en 1775 :

« Compte du diner que jaÿ donné à Messieurs les musiciens concernant la communauté le 21 août 1775.

Pain, 2 livres 18 sols.
Vin, 2 livres 8 sols.
Potager et bouilli, 4 livres 10 sols.
Soceissot [saucisson], 1 livre 16 sols.
Jambon, 1 livre 4 sols.
Deux assiettes pied de moutton à la St Menon, 1 livre 10 sols.
Deux assiettes figues, 10 sols.
Entrées de lapins au traffe [truffes], 2 livres 10 sols.
Entrées de poulet, 3 livres 10 sols.
Dindono rotti, 4 livres.
Poulet rotti, 3 livres.
Gatto de Savoÿe, 3 livres 10 sols.
Creme, 1 livre 4 sols.
Bignet, 1 livre 16 sols.
Dessert, 2 livres 5 sols.

Total du compte montant, 36 livres 11 sols.

Moderé par messieurs les consuls à 30 livres.

Pour acquit à Sallon le 23 aout 1775. Rousset[1967] »

1965. AM Salon-de-Provence, CC 477, comptes du trésorier de la ville, mandat n°111, 28 novembre 1781.
1966. AM Cavaillon, CC 28, registre des mandats à payer sur la caisse de la commune, f° 210 v., n°52, 6 juillet 1761 ; AM Isle-sur-la-Sorgue, fonds Joannis, volume 30, pièce II, comptes du trésorier de la ville, p. 23, 27 novembre 1761.
1967. AM Salon-de-Provence, CC 471, comptes du trésorier de la ville, mandat n°71, 26 août 1775.

Ouverture de nouvelles opportunités pour les musiciens des grands centres urbains, manne financière bienvenue pour ceux des petites villes et des villages, renfort non-négligeable des effectifs musicaux pour les employeurs, les circulations occasionnelles arrangent finalement tous les acteurs concernés. Les musiciens se servent de la mobilité en général comme d'une véritable ressource qui fait partie de leurs stratégies professionnelles. L'usage de cette ressource est cependant à double tranchant, car elle peut également avoir des conséquences fâcheuses sur l'image sociale des disciples d'Euterpe.

2. L'impact social de la mobilité sur les musiciens

La mobilité n'apporte pas que des avantages à ses pratiquants. Outre l'éventuel déracinement – non automatique, loin de là – et les désagréments relatifs aux conditions de voyage, migrer a un coût social. En effet, dans une société française d'Ancien Régime où les autorités valorisent et encouragent la sédentarité afin de mieux encadrer les populations du royaume, la mobilité apparaît parfois suspecte et l'étranger équivoque. La mobilité suscite des réactions de méfiance et d'hostilité de la part des habitants stables, composés pour la majorité de paysans et de ruraux[1968]. Elle provoque du même coup des procédures de contrôle et d'identification mises en place par l'État monarchique, soucieux de préserver l'ordre et la tranquillité publics[1969]. Condition partagée par une grande partie des individus modernes, la mobilité n'entraîne toutefois pas un rejet systématique. La suspicieuse situation d'extranéité ne s'acquiert que dans le cas où la circulation se soustrait au contrôle et à l'ordre instaurés par les instances régulatrices, qu'elles soient politiques, juridiques ou professionnelles – État, structures corporatives, etc[1970]. En particulier, la mobilité spatiale devient inquiétante lorsqu'elle brouille les jeux et les pistes de l'identité sociale. L'incertitude du statut de celui qui vient d'ailleurs engendre une inquiétude à son égard, surtout s'il appartient visiblement à une couche sociale peu élevée. Associée à la précarité comme chez les ouvriers des arsenaux ou liée à des groupes vivant en marge à l'instar des forestiers, la mobilité

1968. ROCHE (Daniel), *Humeurs vagabondes...*, *op. cit.*, p. 359.
1969. Sur ce sujet, bien balisé historiographiquement, voir BLANC-CHALÉARD (Marie-Claude), DOUKI (Caroline), DYONET (Nicole) et MILLIOT (Vincent), dir., *Police et migrants (France, 1667-1939)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, 422 p. ; DENIS (Vincent), *Une histoire de l'identité (France, 1715-1815)*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, 462 p. ; KAISER (Wolfgang), MOATTI (Claudia) et PÉBARTHE (Christophe), dir., *Le monde de l'itinérance en Méditerranée...*, *op. cit.*
1970. CERUTTI (Simona), *Étrangers...*, *op. cit.*, p. 22.

alimente des fantasmes répulsifs et anxiogènes[1971]. La figure obsédante du vagabond errant et dangereux hante continuellement les représentations modernes de l'itinérance.

Lorsqu'ils se déplacent, les musiciens doivent ainsi soigneusement prendre garde à s'extirper de cette image dévalorisante qui colle à la peau de certains migrants. La tâche peut se révéler moins facile qu'il n'y paraît de prime abord. Nous nous souvenons que la réputation négative attachée à la profession de disciple d'Euterpe se trouve partiellement due à sa mobilité qui cristallise un pan de sa différence avec le reste de la population[1972]. Déjà au Moyen Âge, le nomadisme des jongleurs dessert grandement leur renom. Très mal perçus car assimilés à des vagabonds, ils se situent tout en bas de l'échelle sociale et subissent de nombreuses brimades[1973]. Cette situation ne se limite pas à l'Europe. Dans le Japon médiéval des XII^e^ et XIII^e^ siècles, de nombreux itinérants vus comme des marginaux exercent le métier de musicien errant[1974]. Cette image évolue lentement au cours de l'époque moderne, mais persiste encore çà et là, notamment pour les musiciens de rue. De fait, au Mans, certains contrats de mariage de praticiens comportent une clause exceptionnelle qui prévoit un déménagement ultérieur des conjoints en spécifiant que leur communauté doit demeurer régie par la coutume du Maine où que soit leur domicile futur. Rare dans ce type d'acte notarié, cette condition révèle le fond de méfiance qui subsiste vis-à-vis du musicien ; son activité est toujours considérée comme instable[1975].

Le paradoxe de la mobilité réside donc dans le fait qu'elle renforce les pratiques professionnelles des musiciens tout en risquant de fragiliser leur identité sociale. L'ampleur des circulations observées tout au long du XVIII^e^ siècle montre néanmoins que le calcul est vite effectué pour les protégés de sainte Cécile. Les avantages personnels et professionnels tirées de la migration surpassent vraisemblablement les inconvénients sociaux des déplacements. Il convient en outre de conserver à l'esprit que, pour un certain nombre de musiciens, la mobilité ne relève pas d'un choix délibéré, mais d'une contrainte résultante de la recherche d'un employeur stable, de la quête d'une vie sédentaire ou d'un désir de promotion sociale[1976]. Face à cela, quelles stratégies les musiciens mettent-ils en place afin de contrer ou d'atténuer l'impact social négatif de leur mobilité ?

1971. SAINT-ROMAN (Julien), « La précarité des ouvriers de l'arsenal de Toulon à travers leurs mobilités (fin XVIII^e^-début XIX^e^ siècle) », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 123-1, 2011, p. 103-104 ; JAHAN (Sébastien), « Déviance et mobilité : le cas des ouvriers nomades de la forêt dans l'ouest de la France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, tome 119, n°4, 2012, p. 55-56.
1972. Voir *supra*, chapitre 1.
1973. CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *Les ménétriers français sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 39 ; SALMEN (Walter), « The Social Status of the Musician in the Middle Ages », art. cité, p. 12.
1974. SOUYRI (Pierre-François), *Histoire du Japon médiéval. Le monde à l'envers*, Paris, Perrin, 2013, p. 44.
1975. GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 326-327.
1976. NIEDEN (Gesa zur), « Roads "which are commonly wonderful for the musicians" – Early Modern Times Musicians' Mobility and Migration », in NIEDEN (Gesa zur) et OVER (Berthold), dir., *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, Bielefeld (Allemagne), Transcript, 2016, p. 11-12.

Beaucoup prennent leurs précautions et anticipent le problème en amont. Les musiciens de rue veillent à se munir d'une copie écrite de la permission qu'ils obtiennent des pouvoirs publics de se produire en plein air au moment de prendre leur instrument[1977]. Ils peuvent ainsi l'exhiber en cas de besoin – une friction avec les habitants du quartier, par exemple. Ils prouvent par-là qu'ils jouent le jeu de l'identification et qu'ils insèrent leur mobilité dans la légalité, désarmant par avance les éventuelles critiques de mendicité et de vagabondage qui pourraient leur être décochées. Cet usage est à mettre en parallèle avec les pratiques des troupes de théâtre ambulantes. Ces dernières demandent des privilèges royaux, municipaux ou privés pour circuler et jouer en une province ou un endroit donné dans une logique de prévention similaire[1978]. Les coureurs des routes ont des comportements en commun.

De leur côté, les musiciens d'Église demandent souvent des certificats d'attestation de service et de bonnes mœurs à leur chapitre au moment de prendre congé. C'est le cas du maître de chapelle Jacques Gautier, qui, lorsqu'il quitte la cathédrale de Vaison en 1752, obtient un certificat attestant qu'il est « bon joueur de basse » et « bon musicien[1979] ». Ces lettres de recommandation permettent aux praticiens d'apaiser d'hypothétiques soupçons de la part des chanoines du lieu où ils comptent postuler, surtout si ce lieu se trouve dans une région lointaine. Le chapitre de la cathédrale d'Aix, par exemple, refuse catégoriquement d'accepter un musicien à la table commune tant qu'il ne fournit pas un certificat de vie et de mœurs, tandis que son homologue de Saint-Trophime d'Arles semble aussi obliger ses maîtres de musique à lui présenter un document de ce genre[1980]. L'attestation remplit une double fonction. D'une part, elle légitime les déplacements du musicien en prouvant au regard des autorités qu'il n'est pas un vagabond ; d'autre part, elle détermine sa réputation auprès de ses futurs employeurs en lui tenant lieu de véritable *curriculum vitae*. Elle atteste alors à la fois des capacités professionnelles du disciple d'Euterpe et de sa probité morale. Le certificat revêt du même coup un rôle important dans les mobilités musiciennes, dont il constitue un instrument de circulation essentiel. Loin de se limiter à l'Église, son usage s'étend à d'autres catégories de praticiens. Les musiciens aristocratiques se munissent ainsi fréquemment de lettres de recommandation afin d'entrer au service d'une maison nobiliaire, tout comme ceux qui se déplacent dans les cours d'Europe[1981]. Il s'agit d'une pratique commune à l'ensemble des voyageurs de la période moderne, pour qui la lettre de recommandation fait partie des papiers à réunir avant de

1977. AD Vaucluse, B Rote 201, cour de justice du viguier d'Avignon, f° 122 v., 19 octobre 1749.
1978. TRIOLAIRE (Cyril), « Structures théâtrales et itinérance en province au XVIII[e] siècle », art. cité, p. 359-360.
1979. *Idem*, 6 G 138, conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 25 septembre 1752.
1980. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 2 mai 1763 ; SIGNORILE (Marc), *Musique et société...*, *op. cit.*, p. 39.
1981. HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 316-317 ; MORALES (Nicolás), *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII[e] siècle...*, *op. cit.*, p. 32-33. Il est à noter que la profusion de lettres de recommandation finit par rendre son usage inopérant auprès des aristocrates à partir des années 1770.

partir, « accessoire destiné à créer du lien social dans un rituel de formation fondé sur la fréquentation des hommes[1982] ». Pour les musiciens, toutefois, la lettre et le certificat se cantonnent au registre professionnel.

Une autre manière de conjurer l'effet social négatif de la mobilité consiste, bien entendu, à s'enraciner durablement en une ville. L'habitude quotidienne de la cohabitation aplanit progressivement les préjugés initiaux. Pour s'intégrer, rien de tel qu'un bon mariage sur place. Certains musiciens venus d'ailleurs choisissent effectivement d'épouser une fille du cru afin de renforcer leur implantation urbaine. Nous nous rappelons que l'Aixois Jean-Baptiste Vallière s'unit avec une Arlésienne pure souche, Anne Pons, en 1752[1983]. Les protégés de sainte Cécile étrangers, en particulier, ont tout intérêt à tisser de tels liens matrimoniaux pour atténuer leur extranéité. Conscients de ce fait, ils ne s'en privent pas : évoquons à nouveau la figure du luthier tridentin Domenico Della Maria qui convole avec Marguerite Madeleine Bertrand, fille d'un portefaix marseillais, quatorze années après Vallière[1984]. Cette tendance au mariage mixte s'observe pour tous les étrangers qui résident dans la cité phocéenne en 1793[1985]. Il s'agit d'un phénomène d'intégration très classique. Cette volonté d'assimilation peut en outre se prolonger dans la francisation volontaire du nom du musicien par lui-même. Après avoir signé « Dominico Delamaria » à ses noces en 1766, notre fabricant d'instruments paraphe « Dominiqe [sic] Dellamarie » au bas du baptême de son fils trois ans plus tard[1986]. Plus intéressant, son collègue napolitain faiseur de mandolines Pietro Lippi, qui est le parrain du petit Della Maria et trace bien « Pietro » à ce moment-là, va plus loin encore. Non seulement il francise son patronyme en « Pierre Lippi » moins d'une décennie après, mais il encourage aussi sa propre fille à signer « Marie Lippi », alors même que le prêtre la désigne par le nom de « Maria Lippy[1987] ». Tout cela témoigne d'un processus d'acculturation en bonne voie du luthier et de sa famille. Ce processus s'achève visiblement couronné de succès : à sa mort en février 1781, Pietro Lippi est bel et bien enseveli sous le prénom de Pierre[1988].

Aspect essentiel du métier de musicien par la multiplicité des opportunités professionnelles qu'elle offre aux praticiens, la mobilité présente donc aussi une certaine ambivalence en risquant d'impacter défavorablement leur image sociale. L'enjeu des disciples d'Euterpe en mouvement est

1982. BERTRAND (Gilles), « La place du voyage dans les sociétés européennes... », art. cité, p. 13. Voir aussi CHAPRON (Emmanuelle), « "Avec bénéfice d'inventaire" ? Les lettres de recommandation aux voyageurs dans l'Europe du XVIII[e] siècle », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 122-2, 2010, p. 431-453.
1983. Voir *supra*, chapitre 7.
1984. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 201 E 775, registre paroissial de la paroisse Notre-Dame des Accoules de Marseille, f° 117, mariage entre Domenico Della Maria et Marguerite Madeleine Bertrand, 28 septembre 1766.
1985. TÉMIME (Émile), dir., *Migrance...*, *op. cit.*, tome 1, p. 69.
1986. AD Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 201 E 778, registre paroissial de la paroisse Notre-Dame des Accoules de Marseille, f° 65 v., baptême de Pierre Antoine Dominique Dellamaria, 14 juin 1769.
1987. *Idem*, 201 E 786, f° 13 v., baptême de Laurent Joseph Lippi, 28 janvier 1777.
1988. *Idem*, 201 E 832, f° 6, sépulture de Pierre Lippi, 11 février 1781.

donc de profiter des avantages de la migration tout en évitant de passer pour d'instables errants, représentation dévastatrice pour leur réputation. La soumission de la mobilité au contrôle légal des autorités, l'utilisation de certificats de service et de mœurs et l'intégration par des noces mixtes ou la francisation du patronyme sont autant de moyens pour parvenir à cette fin. En plus d'avoir des conséquences sociales sur les individus qui la pratiquent, la mobilité a également des répercussions sur les espaces musicaux sur lesquels elle s'étend.

III. Les espaces musicaux et leurs mutations

Les territoires que parcourent les musiciens au siècle des Lumières ne sont pas neutres. Produits par des pratiques et des mobilités, ils forment des espaces musicaux qui interagissent constamment avec les circulations musiciennes. La Provence et les États pontificaux rhodaniens attirent différemment les disciples d'Euterpe selon le territoire observé. Rétrospectivement, cette cartographie musicale est elle-même mouvante et se voit influencée par les flux de musiciens autant qu'elle les façonne.

1. L'attractivité musicale des territoires

Étudier les mobilités musiciennes nous renseigne non seulement sur les hommes, mais aussi sur les territoires qu'ils arpentent. Divers profils urbains émergent des circuits de circulation, selon qu'ils soient attractifs ou répulsifs. Certaines villes de notre corpus se révèlent particulièrement intéressantes pour les protégés de sainte Cécile qui y affluent alors en masse, alors que d'autres sont plutôt des impasses qui connaissent une hémorragie de leurs musiciens et où ces derniers ne s'attardent pas. Cette sous-partie a comme objectif de dégager une vue d'ensemble des espaces musicaux provençaux et comtadins au XVIII^{e} siècle à travers le prisme des arrivées et des départs des praticiens pour chaque cité. À partir de ces flux sera brossée une typologie des territoires, nécessairement provisoire et imparfaite, qui visera simplement à poser des jalons en vue d'un approfondissement futur. À cette fin, 988 mobilités différentes ont été recensées, qui prennent en compte toutes les fois où un individu se rend dans une ville ou la quitte, qu'il s'agisse d'un établissement – provisoire ou définitif – ou d'une circulation occasionnelle dans le cadre d'une prestation professionnelle. Le tableau suivant récapitule ces 988 mobilités en dévoilant la répartition départ/arrivée de chacune des cités observées.

Ville (par ordre démographique)	Nombre de départs enregistrés de musiciens	Nombre d'arrivées enregistrées de musiciens	Total
Marseille	80 (35 %)	148 (65 %)	228
Aix	89 (35 %)	163 (65 %)	252
Avignon	35 (45 %)	43 (55 %)	78
Toulon	15 (43 %)	20 (57 %)	35
Arles	53 (27 %)	141 (73 %)	194
Grasse	8 (33 %)	16 (67 %)	24
Carpentras	34 (49 %)	35 (51 %)	69
L'Isle	7 (64 %)	4 (36 %)	11
Apt	20 (61 %)	13 (39 %)	33
Cavaillon	4 (80 %)	1 (20 %)	5
Digne	3 (60 %)	2 (40 %)	5
Sisteron	1 (100 %)	0	1
Forcalquier	1 (50 %)	1 (50 %)	2
Vaison	8 (44 %)	10 (56 %)	18
Vence	12 (36 %)	21 (64 %)	33
Total	**370 (37 %)**	**618 (63 %)**	**988**

Tableau 26: Départs et arrivées des musiciens dans les villes du corpus au XVIII^e^ siècle

Comme nous pouvons le constater, le solde migratoire des musiciens de nos villes est tantôt positif, tantôt négatif. Il se révèle même équilibré en ce qui concerne Forcalquier – pour un échantillon, il est vrai, assez indigent. En schématisant grossièrement – nous affinerons ensuite –, les arrivées de praticiens sont supérieures aux départs dans les plus grands centres urbains tandis que les musiciens partent plus souvent qu'ils n'arrivent au sein des petites villes de moins de 5 000 âmes. Les grosses cités de Basse-Provence semblent plus attractives que leurs modestes homologues de Haute-Provence et des États pontificaux, Avignon excepté. Ce résultat global n'a, bien sûr, rien de surprenant. En sus du facteur démographique – qui joue indubitablement un rôle, rappelons que plus d'habitants signifie aussi plus de clientèle potentielle –, il nous paraît surtout à relier avec l'offre musicale institutionnelle disponible dans chaque ville. Une offre fournie et diversifiée – églises, théâtre, académie, etc. – favorise la venue de musiciens extérieurs, alors qu'un marché musical étroit avec peu de postes et d'opportunités incite au contraire à la migration lorsque ce même marché parvient à saturation. L'offre institutionnelle explique par exemple que le solde

migratoire de Carpentras soit légèrement positif : la capitale comtadine contient un Concert jusqu'au milieu du siècle.

Au contraire, les petites communautés dont la vie musicale se limite à l'église et à la municipalité voient plus facilement leurs disciples d'Euterpe partir vers d'autres cieux – ainsi de Digne, de Sisteron ou de Forcalquier. Cette catégorie de territoire n'exerce qu'une attraction musicale limitée qui ne s'étend souvent guère au-delà de la région proche. Le musicien d'Apt qui arrive du plus loin vient par exemple de Gap, à environ 93 kilomètres. De même, le rayon des zones d'attraction de l'Isle, de Cavaillon et de Digne ne dépasse pas les 36 kilomètres – les protégés de sainte Cécile qui parcourent le plus de distance pour s'y rendre arrivent respectivement de Vaison, Arles et Riez. En outre, l'examen attentif des identités de ces immigrants révèle qu'il s'agit principalement de retours au pays de personnes nées sur place ou dans le diocèse. En somme, ces territoires ressemblent à de véritables isolats repliés musicalement sur eux-mêmes, au solde migratoire déficitaire. Leur aire d'attraction se limite à l'échelle locale et il ne s'y épanouit la plupart du temps que des musiciens du cru qui y forment, nous nous en souvenons, des dynasties trustant pour elles-mêmes l'animation musicale à travers les générations[1989]. La prévalence des micro-déplacements dans une aire restreinte caractérise par ailleurs les circulations globales de la Provence rurale tous déplacements confondus au XVIII[e] siècle[1990]. Les auras musicales des isolats se placent donc dans des attractivités urbaines déjà limitées.

De leur côté, les cités attractives au solde migratoire positif insèrent les circulations de leurs praticiens dans des réseaux nationaux et européens. Leurs zones d'attractivité se hissent à l'échelle française et internationale, avec des protégés de sainte Cécile arrivant pour les plus loin de Lisbonne (à Marseille), du Portugal (à Aix), de Naples (à Avignon), de Malte (à Toulon), du diocèse de Cambrai (à Arles), de Bois-Normand (à Grasse) et de Rouen (à Carpentras). Ces cités se décomposent elles-mêmes en plusieurs types. Il y a tout d'abord les villes rêvées, celles où les musiciens cherchent idéalement à s'établir pour profiter d'une vie professionnelle stable. Avec 65 % d'arrivées contre 35 % de départs chacune, Marseille et Aix semblent parfaitement correspondre à ce profil. La renommée de leurs institutions n'y est évidemment pas étrangère. Les cathédrales Saint-Sauveur et La Major constituent de brillants centres musicaux avec l'abbaye de Saint-Victor, pendant que les théâtres et les académies de musique offrent des places prestigieuses et bien rémunérées en leurs orchestres, sans compter la multitude de tribunes d'orgues disponibles dans le port phocéen. Arles rentre également dans cette catégorie, comme en témoigne son impressionnant solde migratoire très largement en faveur des arrivées jusqu'au milieu du siècle. L'attractivité de la

1989. Voir *supra*, chapitre 7.
1990. VOVELLE (Michel), « Les migrations en Provence au XVIII[e] siècle », in *Recherches régionales*, n°78, 1981, p. 16.

cité camarguaise décline ensuite, ce qui est à relier avec sa stagnation démographique générale au siècle des Lumières – au contraire de Marseille qui, elle, croît continuellement[1991].

À côté des villes rêvées se trouvent des cités-étapes que nous pourrions qualifier d'espaces de transition. Il s'agit de lieux où les musiciens se rendent mais sans s'attarder dans l'idée d'y faire carrière, que ce soit pour se former ou pour occuper un premier poste qui servira plus tard de tremplin en vue d'obtenir une place plus lucrative et prestigieuse[1992]. Ils partent ensuite après quelques mois ou quelques années pour se rendre ailleurs. Ces villes sont des endroits de formation et de début de carrière pour les disciples d'Euterpe débutants. Avignon, Grasse et Carpentras illustrent ce genre de configuration. Avec ses quatre maîtrises capitulaires, Avignon élève de nombreux enfants de chœur à la musique. Nous avons également vu que la cité pontificale draine une multitude d'aspirants musiciens venus y apprendre les rudiments du métier depuis les communautés et les provinces voisines[1993]. Une fois formés, ces musiciens quittent fréquemment Avignon, soit pour rentrer chez eux, soit pour aller tenter leur chance dans une cité plus rémunératrice. Ci-devant enfant de chœur de la collégiale Saint-Didier, le haute-contre Claude Julien choisit par exemple d'aller se placer à Béziers en 1766 car il estime que ses appointements ne sont pas assez élevés à Avignon[1994]. De son côté, Grasse représente l'un des épicentres musicaux de la Provence orientale. La ville sert avec sa cathédrale de marchepied aux musiciens des environs, qui y engrangent de l'expérience avant de migrer vers l'ouest en direction d'Arles ou de Marseille. Enfin, l'église de seconde zone de Carpentras – rappelons que les chanoines de Saint-Siffrein peinent à trouver de bons éléments et doivent parfois de contenter de médiocres chanteurs – se révèle parfaite pour la première étape de la carrière d'un disciple d'Euterpe comtadin.

L'attractivité musicale des territoires ne peut cependant se réduire à une simple corrélation entre importance démographique et offre institutionnelle où les plus grands centres urbains se tailleraient la part du lion au sommet de la hiérarchie spatiale grâce au rang de leurs institutions. Vence et surtout Vaison en fournissent l'éclatante démonstration. Voici deux petites villes qui, contrairement à leurs consœurs de taille comparable, ne sont pas des isolats musicaux. Elles ont un bassin de recrutement bien plus large que la région qui les place à une échelle nationale. Le lieu de départ de migration le plus lointain en direction de Vence est Mandagout, dans le Languedoc ; celui

1991. *Idem*, p. 30.
1992. Cette hiérarchisation entre espaces visés et espaces de transition se retrouve aussi à l'échelle infra-urbaine, aspect que nous n'avons malheureusement pas le temps de traiter ici. Par exemple, au Mans, la collégiale Saint-Pierre-la-Cour représente souvent une étape de début de carrière avant qu'un musicien ne se rende à la cathédrale Saint-Julien (GRANGER [Sylvie], *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, p. 1 012-1 013).
1993. ROBERT (Jean), « Contrats d'apprentissage et d'association de musiciens en Avignon sous Louis XIV », art. cité, p. 534.
1994. BEGES (Alex et Janine), *La chapelle de musique de la cathédrale Saint-Nazaire 1590-1790*, Béziers, Société de Musicologie du Languedoc, 1982, p. 112-115.

vers Vaison est Vorges, village situé en Picardie à 750 kilomètres de distance ! Le solde migratoire de ces deux cités est également positif, avec un nombre d'arrivées qui excède celui des départs. Vence et Vaison se rapprochent par leurs caractéristiques des villes attractives transitoires. Leur vitalité musicale réside clairement dans leurs cathédrales. À l'instar de celle de Grasse, l'église de Vence anime la Provence orientale et en constitue l'un des centres musicaux, tandis que Notre-Dame de Nazareth de Vaison abrite une chapelle musicale variée et fournie à l'aura visiblement considérable. L'ancienneté de la cathédrale vaisonnaise, dont l'évêché a été fondé au IV^e^ siècle, joue peut-être un rôle dans son honorabilité et son prestige musical. Quoi qu'il en soit, Vence et Vaison attestent de l'attractivité que peuvent exercer de petits centres urbains sur lesquels nous n'aurions pas, *a priori*, parié. Loin de se limiter à la Provence et aux États pontificaux rhodaniens, cette constatation vaut également pour d'autres espaces, par exemple en Espagne, où la cathédrale de Salamanque se trouve au cœur des circulations des musiciens d'Église en les attirant de manière plus importante que ses homologues de Saragosse ou de Santiago, pourtant de rang supérieur[1995].

Villes attractives, villes répulsives ; cités rêvées, de transition ou de formation ; isolats musicaux : les territoires provençaux et pontificaux dessinent une typologie d'espaces musicaux complexe et diversifiés que mettent en lumière les mobilités de musiciens. Pas toujours liée au paramètre démographique, l'attractivité musicale dépend de multiples facteurs – offre institutionnelle, situation géographique, etc. – qui ne sont pas faciles à démêler. Une même ville peut en outre cumuler plusieurs profils musicaux, ce qui contribue à brouiller davantage les cartes. Marseille constitue ainsi à la fois une destination idéale rêvée et une cité de formation pour les organistes. Pas moins de cinq joueurs d'orgues différents s'y rendent provisoirement depuis les cathédrales d'Aix, de Grasse et de Vence afin de perfectionner leur aptitude aux claviers entre 1727 et 1759. Barthélémy Lazare Rampal part par exemple de Saint-Sauveur prendre des leçons auprès du virtuose phocéen Pierre Benoît Peyre pendant dix-huit mois de janvier 1758 à Pâques 1759[1996]. Forgeant les pratiques musiciennes par ses différences d'attractivité, la typologie musicale des territoires est aussi en retour pleinement influencée par les circulations des protégés de sainte Cécile.

1995. TORRENTE (Álvaro), « Cuestiones en torno a la circulatión de los músicos catedralicios en la España moderna », in *Artigrama*, número 12, 1996-1997, p. 236.

1996. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 21 janvier et 17 juin 1758, 3 et 19 décembre 1759. Visiblement doué, Rampal impressionne son professeur qui affirme qu'il possède « de grandes dispositions pour être un jour un grand organiste », talents que son séjour marseillais lui permet de développer.

2. L'influence des circulations musiciennes sur l'articulation des territoires

À l'instar des institutions qu'ils servent, les musiciens jouent en tant qu'individus un rôle important dans l'articulation musicale des territoires. Ils participent à l'essor de la communication qui caractérise l'Europe des Lumières en connectant des espaces et des sphères sociales différents. Ce sont des passeurs qui, par leur mobilité, mettent en relation des gens et des milieux auparavant séparés[1997]. Les circulations des musiciens d'Église vers et depuis les sanctuaires de Grasse ou de Vence désenclavent ainsi la Haute-Provence orientale en l'insérant dans le réseau musical du Sud-Est de la France. La région est connectée à la fois à la Basse-Provence, au comté de Nice et à l'Italie, mais aussi aux États du pape et au Languedoc. Les migrations musiciennes revêtent ici un aspect positif en dynamisant les territoires. De la même manière, la mise en place d'une filière de circulation profite à l'institution musicale concernée. L'arrivée d'individus dans le sillage de pionniers ayant ouvert la voie représente en effet un réservoir de candidats appréciable qui permet aux employeurs de combler sans trop d'efforts des éventuelles vacances de poste. En ce sens, la mobilité vivifie l'espace musical qu'elle irrigue. Elle donne lieu à un cercle vertueux grâce aux réseaux relationnels : le succès de l'installation d'un premier musicien en une ville encourage un deuxième disciple d'Euterpe à le suivre et à faire de même, qui à son tour incite un troisième à venir et ainsi de suite. Le flux s'alimente et grandit, fortifiant au passage l'attractivité musicale du territoire.

Les académies de musique illustrent bien ce phénomène. La création de l'un de ces établissements entraîne des déplacements de musiciens en devenant un pôle attractif. Non seulement la ville où se trouve l'académie profite de cet afflux de praticiens, mais les circulations en elles-mêmes consolident le nouveau Concert et participent à sa pérennisation en fournissant des musiciens à ses pupitres. Apprenant l'ouverture de l'académie aixoise en 1756, le haute-contre Touchain qui se trouve à Marseille « exprime le souhait de s'engager » au Concert ; les sociétaires l'engagent à 1 000 livres annuels[1998]. De même, la fermeture d'une académie redirige les flux musiciens vers d'autres Concerts à l'avantage des territoires où ils se situent. Lorsque l'académie d'Avignon cesse momentanément ses activités à Pâques 1774, sa première chanteuse essaie, sans succès, de s'engager à Aix pour une rémunération moindre[1999]. Ces circulations inter-académiques prennent place, nous nous rappelons, dans un climat de mise en concurrence entre les établissements dont les musiciens tirent financièrement profit. Ceux-ci n'hésitent pas à solliciter des

1997. BOUTIER (Jean), « Conclusion. Un procès européen de communication ? Mise en perspective », in BEAUREPAIRE (Pierre-Yves), dir., *La communication en Europe de l'âge classique au siècle des Lumières*, Paris, Belin, 2014, p. 345-346.
1998. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 16 mars 1756.
1999. *Idem*, 2 mars 1774.

Concerts parfois lointains afin d'obtenir un meilleur poste. En avril 1739, par exemple, les premières basses-tailles des académies de Marseille et de Toulon écrivent au Concert de Lille pour leur proposer leurs services[2000].

Bien entendu, des arrivées sous-entendent des départs en amont. Si les mobilités musiciennes ont un impact positif sur les espaces et les institutions qu'elles desservent, elles peuvent également modeler défavorablement la cartographie musicale des territoires. Lorsqu'un flux de migrants se tarit une fois une filière épuisée ou quand des disciples d'Euterpe quittent un lieu en masse intervient le risque d'un assèchement musical. Cet assèchement aboutit parfois à une désertification préjudiciable aux institutions dont le personnel musical se réduit comme peau de chagrin. Loin de ne concerner que des villes-isolats, ce mouvement de désertification affecte périodiquement même les plus prestigieuses structures. Le milieu du siècle, qui, comme nous l'avons constaté, connaît une intensification des circulations musiciennes, voit plusieurs églises parmi les plus fameuses subir des problèmes de recrutement. À la cathédrale d'Aix, les chanoines estiment que « le nombre des musiciens de l'église est trop petit » en 1752 ; plutôt que d'engager directement de nouveaux sujets, ils misent sur le long terme en augmentant le nombre d'enfants de chœur, peut-être parce que les candidats ne se bousculent pas au jubé[2001]. Trois ans plus tôt, le bénéficier aixois Guigues s'inquiète dans une lettre à l'organiste Jean-Baptiste Vallière que beaucoup de musiciens quittent le service de Saint-Trophime d'Arles. Mi-figue, mi-raisin, il écrit que « pour peu qu'il en quittat vous resteriés seul car vous n'etes pas fort nombreux ce n'est pas certainement vous qui les fairiés fuir[2002] ». Cette hémorragie musicienne révèle en outre l'évolution du profil musical d'Arles, d'abord cité rêvée jusqu'au mitan de la période, puis espace de transition entre la Provence et le Languedoc.

Les départs en masse de protégés de sainte Cécile vers d'autres cieux diminuent l'attractivité musicale de l'endroit en question par un mouvement inverse au cercle vertueux décrit plus haut. En cela, ils fragilisent musicalement les territoires qu'ils quittent lorsque leur départ n'est pas compensé par l'arrivée d'autres musiciens. Cet effet de fragilisation se révèle dans certains cas encore plus dévastateur lorsqu'il met en danger l'existence même d'institutions. Les mobilités musiciennes influencent ainsi directement la santé des académies de musique. Si elles les consolident indéniablement par l'indispensable apport musical qu'elles leur fournissent, elles peuvent aussi les mener à leur perte en mettant leur fonctionnement en péril par le départ de bons

2000. DUHAMEL (Jean-Marie), *La musique dans la ville...*, *op. cit.*, p. 135.
2001. AD Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 495, délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 3 mai 1752.
2002. BM Arles, ms. 379, correspondance de Jean-Baptiste Vallière, n°2, lettre du prêtre bénéficier Guigues, 16 avril 1749. Voir aussi l'annexe n°9.

éléments. En 1762, la réputation de haute-contre d'Antoine Trial parvient aux oreilles du prince de Conti à Paris, qui décide de se l'attacher :

« Aussitôt que Votre Altesse sérénissime m'eut fait connoître le dessein où elle étoit d'avoir le sieur Trial, musicien du concert d'Aix, j'écrivis à M. le duc de Villars [gouverneur de Provence] pour qu'il lui ordonnât de se rendre icy. M. le duc de Villars me répondit sur la fin du mois d'avril que ce chanteur était la seule haute-contre qu'eût le concert, et qu'il tomberoit totalement si on la lui ôtoit sur-le-champ. Il me proposa en conséquence de différer son départ jusqu'à ce que le concert se fût pourvu d'un sujet pour le remplacer[2003]. »

Le débauchage de Trial par le prince met clairement le Concert aixois en difficulté. Il oblige l'institution à rechercher un autre haute-contre, chanteur considéré comme vital si l'établissement ne veut pas fermer ses portes. Heureusement pour eux, les sociétaires parviennent à dénicher un remplaçant à Trial, le sieur Pariseau, en septembre, ce qui sauve l'académie d'une dommageable carence[2004]. Même si l'affirmation du duc de Villars concernant la faillite totale du Concert sans haute-contre paraît un peu exagérée, le défaut de musiciens talentueux partis ailleurs place réellement l'établissement dans une position délicate pour poursuivre correctement ses activités.

Qu'elles soient stimulantes pour les espaces d'arrivée ou désespérantes pour les institutions des villes de départ, les circulations musiciennes ont un rôle essentiel dans l'articulation des territoires. Elles influent notamment sur l'attractivité musicale des lieux en contribuant à l'affermir ou à l'amenuiser selon les cas. Même si les grands points d'ancrage demeurent globalement statiques – villes attractives, espaces de transition, etc. –, la cartographie des espaces musicaux change subtilement de manière localisée en fonction des flux et des reflux des hommes.

Crapahutant sur les routes aux côtés des musiciens, nous avons tenté tout au long de ce chapitre de saisir les logiques et les implications de leurs circulations. Motivés par des raisons très diverses aussi bien personnelles que professionnelles, les disciples d'Euterpe de Provence et des États pontificaux rhodaniens se déplacent sans conteste énormément au XVIII^{e} siècle, que ce soit librement ou contraint. L'étude de leurs lieux de naissance et de leurs mobilités révèlent des réseaux de circulation qui quadrillent non seulement le royaume de France, mais également l'Europe et au-delà, jusqu'à atteindre les Amériques. L'analyse diachronique des flux met en outre en lumière une intensification des circulations qui profite du développement du réseau routier du milieu de la

2003. Lettre du secrétariat de la Maison du roi au prince de Conti le 29 juin 1762, cité par David Hennebelle, *De Lully à Mozart...*, *op. cit.*, p. 96.
2004. BM Aix-en-Provence, ms. 1633 (1498), registre des délibérations de l'académie de musique, 15 septembre 1762.

période. Éminemment mobiles, les musiciens semblent toutefois plus nombreux à se sédentariser à partir de 1770, peut-être pour éviter le coût social d'une vie nomade.

Loin de se limiter à un simple déplacement spatial, la mobilité a en effet des conséquences concrètes sur l'existence des praticiens. Son usage rentre d'une part dans le cadre des stratégies professionnelles musiciennes. Elle renforce le métier en ouvrant aux individus de nouveaux marchés musicaux au-delà de leur cité d'attache, surtout par le biais des circulations occasionnelles. Cependant, elle impacte aussi négativement l'identité sociale du disciple d'Euterpe en risquant de dégrader son image par une assimilation à l'inquiétant groupe des vagabonds errants. Ce paradoxe fait de la mobilité une ressource à manier avec précaution.

En plus de nous renseigner sur les hommes, les circulations dévoilent également l'articulation musicale des territoires. Interfaces de communication, la Provence et les États pontificaux transalpins s'intègrent dans un vaste réseau international qui connecte le Languedoc, le Dauphiné, l'Italie et les terres de la maison de Savoie. Au niveau infrarégional, les différences de profils urbains font émerger une typologie musicale des cités. Celles-ci se distinguent par des indices de nodalité et des fonctions variées. En filigrane se dessine une cartographie musicale mouvante influencée par les déplacements des musiciens et à partir de laquelle peut être esquissée une modélisation des mobilités. Depuis le voyage de formation auprès d'un maître réputé jusqu'à l'installation définitive en un poste rêvé, en passant par le gain d'expérience dans un lieu en vue d'un départ ultérieur et les déplacements occasionnelles dans toute la province afin d'engranger d'appréciables revenus supplémentaires, chaque circulation représente finalement un palier dans la vie professionnelle d'un musicien. Étape par étape se construisent ainsi les carrières au fil des mobilités.

Conclusion

Résonnant de multiples notes, la Provence et les États pontificaux rhodaniens regorgent d'une vitalité festive et musicale qui subjugue les voyageurs au XVIII[e] siècle. La gaieté méridionale supposée de leurs habitants est soutenue par les voix et les instruments de nombreux musiciens différents. Ces musiciens sont au cœur de l'étude qui s'achève. Nous avons tâché tout au long des pages précédentes de cerner ce groupe socio-professionnel et, à travers lui, de mieux comprendre la société française d'Ancien Régime. Nous avons pour cela adopté une méthode prosopographique qui a abouti à la constitution d'un corpus de 2 105 musiciens ordinaires qui exerçaient leur art en Provence et dans les États pontificaux transalpins au siècle des Lumières. Si ce corpus n'entendait certainement pas rendre compte de la totalité de la vie musicale de ces régions, il nous a cependant permis de mener notre barque à bon port en étayant nos réflexions sur la condition de musicien à l'époque moderne à la croisée de l'histoire sociale et de l'histoire culturelle.

Nous avons commencé par examiner les musiciens imaginés, c'est-à-dire les représentations associées aux disciples d'Euterpe au XVIII[e] siècle. Partant de la vision des contemporains, nous avons bifurqué sur celle des musiciens eux-mêmes avant de terminer sur le point de vue de l'historien. Les femmes et les hommes du siècle des Lumières entretiennent généralement une mauvaise image des musiciens ordinaires, qu'ils considèrent au mieux comme de simples artisans, au pire comme d'étranges personnages en marge de la société. Leur regard évolue toutefois de manière favorable au cours de la période, qui connaît une amélioration progressive de l'image du musicien. Cette image se révèle en outre semblable à la profession musicale : protéiforme. Il en existe effectivement des variations sensibles selon les observateurs et les types de musiciens. L'instrument de musique, l'employeur et l'origine géographique entrent notamment en ligne en compte dans les jugements et infléchissent ceux-ci de façon positive ou négative.

Les représentations que se font les contemporains des musiciens se répercutent indubitablement sur la manière dont ces derniers se perçoivent. L'image globalement négative de leur métier pousse en effet un certain nombre de praticiens à tenter de dissimuler leur état, surtout lorsqu'ils entendent évoluer dans les franges supérieures de la société après une ascension sociale dont la musique constitue parfois un facteur. Toutefois, la tendance parmi les musiciens semble être à la revendication d'une identité professionnelle qui, même si elle ne se révèle pas toujours valorisante, leur permet au moins de se différencier de la masse des petits artisans et de briller au sein de leur communauté, surtout dans les petites villes. Leur identité sociale se superpose ainsi à leur identité professionnelle. Ce n'est néanmoins pas toujours le cas, et une poignée d'individus que

nous rangeons dans la catégorie de musicien ne se définit tout simplement pas par la musique. Leur cas pousse à interroger la légitimité du travail de construction sociale de l'historien, forcément influencée par ses questionnements, face aux points de vue parfois divergents des contemporains qui ont observé eux-mêmes les musiciens à l'œuvre. Tout en conservant le cadre nécessairement simplificateur de notre définition économique du musicien, qui réduit inévitablement la complexité de la réalité mais demeure pourtant indispensable, nous en tirons une leçon de grande modestie.

Notre propre vision des disciples d'Euterpe induite par cette définition a tout de même permis de tirer un portrait statistique de groupe. À partir de ce portrait d'ensemble ont été présentés les aspects quantitatifs du corpus, notamment la répartition spatiale et chronologique du poids démographique des protégés de sainte Cécile. Un modèle musical professionnel provençal et pontifical a de plus été établi pour l'ensemble du XVIII^{e} siècle. Ce modèle se caractérise par une population musicienne moyenne de 3 ‰ dans les villes de ces provinces, population composée en règle générale de 40 à 50 % de praticiens d'Église et dont le nombre et le domaine d'activité dépendent de l'offre institutionnelle musicale locale. Si les gros centres urbains tirent généralement leur épingle du jeu grâce à des institutions culturelles tels que les théâtres ou les académies, les paysages musicaux des petites villes se limitent souvent au diptyque municipalité-église. L'effectif musical global connaît de son côté une courbe ascendante tout au long de la période jusqu'en 1790. Comme dans tout le royaume, la Révolution française brise cet élan en fermant les établissements religieux et en bouleversant les structures musicales institutionnelles.

Nous avons ensuite étudié les musiciens immergés au sein de leur environnement professionnel en les observant évoluer et travailler au quotidien. Débutant par leur apprentissage et l'acquisition de leur outil de travail, nous les avons suivis pas à pas en observant leurs pratiques de métier en fonction des employeurs pour lesquels ils se produisent, avant de terminer sur les stratégies qu'ils mettent en place afin de gagner leur vie. Pour un aspirant musicien, l'entrée sur le marché du travail s'effectue selon son profil aux côtés de la famille, grâce à un maître ou à la suite d'une école musicale spécialisée, qu'il s'agisse des bancs d'une psallette, des couloirs d'un hôpital général ou des rangs de l'armée. Le choix de son instrument de musique correspond en outre à un croisement de critères relevant aussi bien des goûts personnels que des potentiels débouchés professionnels. Formation et instrument, ces deux points déterminent fréquemment en grande partie le parcours ultérieur de l'apprenti-musicien. Ils façonnent son profil en l'orientant à la fois vers un domaine d'activité et un type d'employeur.

Du côté des employeurs, justement, les musiciens s'engagent aussi bien pour des institutions que pour des particuliers. Ils s'adaptent alors aux exigences professionnelles propres à chaque situation, que ce soit seuls ou en groupe. Dans le second cas, ils s'associent en bandes de musique

efficaces et organisées. Les employeurs au service desquels les disciples d'Euterpe mettent leur art peuvent prolonger des habitudes d'engagement séculaires auprès du pouvoir : c'est le cas de l'Église, des municipalités et de l'armée. La stabilité induite par ces institutions incite les musiciens à privilégier ce type d'embauche, surtout l'ecclésiastique. Le XVIII[e] siècle connaît en outre une diversification de la demande musicale avec l'émergence des nouvelles structures culturelles que sont les académies et les théâtres. Cette ramification joue, bien entendu, en faveur des protégés de sainte Cécile, qui y trouvent des opportunités d'emplois supplémentaires. L'essor des salles de spectacle, en particulier, amortit en partie la suppression des chapitres ecclésiastiques à la Révolution, période violemment ressentie par les musiciens d'Église qui y perdent collectivement leur place, mais aussi par leurs collègues des Concerts également emportés par la bourrasque.

Les stratégies déployées par nos praticiens afin de gagner leur pitance font, quant à elles, la part belle à l'ingéniosité. Multiples, elles sont l'occasion pour les musiciens d'exploiter la moindre parcelle de leurs talents en combinant optimisation musicale, polyactivité et pluriactivité. Professionnelles, elles se révèlent aussi géographiques en prenant en compte la ville dans laquelle réside le disciple d'Euterpe. Celui-ci choisit en effet avec attention la localisation de son habitation en fonction de ses besoins professionnels et de l'image qu'il souhaite mettre en scène de lui-même. Les musiciens manient ainsi la ressource travail en tous sens. Ces stratégies portent globalement leurs fruits. Sans forcément vivre dans l'aisance, les protégés de sainte Cécile parviennent généralement à s'en sortir et à gagner honnêtement leur existence malgré l'incertitude et la précarité de leur statut professionnel.

Indissociable de son identité sociale, l'image du musicien forgée tant par son métier que par l'adresse de son domicile dépend également des espaces sociaux au sein desquels il évolue. Les musiciens de notre corpus naissent le plus souvent dans des familles d'artisans urbains. Sans jamais perdre de vue ces origines artisanales, les disciples d'Euterpe aspirent fréquemment à s'en extirper en prenant femme dans un milieu non manuel et en recherchant la compagnie de la bourgeoisie de talents – marchands, avocats, chirurgiens, etc. Ils parviennent ainsi à intégrer un monde de petits notables au sein duquel ils semblent se sentir parfaitement à l'aise, surtout dans les petites villes. L'organiste arlésien Jean-Baptiste Vallière en constitue le parfait représentant. En ce sens, la musique conduit à une véritable mobilité sociale, mobilité qui peut prendre la forme d'une ascension. Toutefois, le faible taux de transmission professionnelle de l'art d'Euterpe à la descendance et le fréquent retour de celle-ci aux racines artisanales de leurs aïeux prouvent que l'élévation sociale par la musique n'est pas systématique. Cette potentielle élévation dépend de multiples facteurs comme le lieu, l'employeur, le cercle familial et le réseau relationnel, sans oublier parfois le hasard de la fortune.

De son côté, la mobilité spatiale apparaît comme une composante essentielle du métier de musicien qui accompagne souvent la mobilité sociale. Déjà répandues au siècle précédent, les circulations musiciennes s'accélèrent et s'intensifient au tournant des années 1730-1750 grâce au développement du réseau routier. Elles ralentissent ensuite à partir de 1770, révélant une sédentarisation plus marquée des praticiens dans le dernier tiers de la période. Les mobilités s'imbriquent à la fois dans les pratiques professionnelles et l'identité sociale des musiciens. Si elles renforcent les premières par la multiplicité des opportunités qu'elles offrent, elles fragilisent aussi paradoxalement la seconde en risquant d'assimiler les musiciens à d'instables errants. Ce coût social joue peut-être un rôle dans le processus de stabilisation géographique des musiciens observé après 1770. Quoi qu'il en soit, les avantages étant visiblement plus importants que les inconvénients, cela n'empêche pas les protégés de sainte Cécile d'user abondamment de la mobilité tout en employant des stratagèmes afin d'atténuer l'impact social négatif de ces déplacements – inscription de ceux-ci dans un cadre légal, utilisation de certificats de service et de mœurs, etc. Influencés par les circulations, les territoires musicaux qu'arpentent les musiciens révèlent le positionnement de la Provence et des États pontificaux rhodaniens à l'intérieur d'un vaste réseau international qui les connecte à l'Italie et aux provinces voisines tout en étendant ses ramifications jusqu'au Nouveau Monde. La mouvante cartographie musicale provençale et pontificale met également en lumière une typologie de profils urbains contrastés qui vont de la ville rêvée à l'isolat musical en passant par la cité de formation et l'espace de transition.

Plusieurs enseignements peuvent être tirés au terme de ce travail. Celui, tout d'abord, de l'importance de l'employeur pour le musicien. Plus que dans beaucoup d'autres professions, les disciples d'Euterpe sont dépendants de la personne ou de l'institution qui les engagent. L'employeur définit leurs conditions de travail et détermine leur degré de professionnalisation à plein temps ou partagé avec un autre métier en fonction de l'offre musicale institutionnelle. Il influe également sur l'identité sociale du musicien en modelant en partie l'image que ce dernier renvoie à la société, que ce soit par sa présence ou, à l'inverse, son absence – nous pensons en particulier aux musiciens de rue. Il va jusqu'à peser aussi sur le choix de l'instrument de musique selon ses exigences musicales et l'état du marché. Le violon ouvre ainsi quantitativement de meilleurs débouchés professionnels que les timbales. L'employeur influence enfin la mobilité des musiciens en la provoquant ou en la bloquant. Un chapitre qui propose un emploi à vie à un chantre le pousse par exemple à s'enraciner, tandis que la fondation ou la faillite d'une académie incite les musiciens à se rendre dans une ville ou, au contraire, à la quitter.

Les musiciens ont tous un dénominateur commun qui permet de les caractériser et de les identifier comme tels : ils produisent de la musique et en vivent, que ce soient complètement ou

partiellement. Ce dénominateur commun intrinsèque les définit comme une catégorie professionnelle en elle-même. Il s'agit de ce qui les relie les uns aux autres. Cependant, cette caractéristique interne ne suffit pas à traduire toutes les réalités des praticiens. Ces derniers se définissent en effet également par leurs rapports à l'extérieur du groupe professionnel. Ce sont ces facteurs externes qui les différencie concrètement les uns des autres : leurs employeurs, leurs fréquentations, leurs familles, leurs conditions de travail, etc. Ces facteurs peuvent permettre d'effectuer une classification, voire une hiérarchisation. Ils influencent également l'image que se font les musiciens d'eux-mêmes et des autres musiciens : un organiste de cathédrale ne va par exemple pas forcément considérer un joueur de tambour cultivateur comme l'un de ses semblables, quand bien même ils produisent tous deux de la musique ; il ne s'agit pas de la même musique. La question des répertoires joue aussi un rôle non négligeable. Les musiciens constituent donc autant une catégorie professionnelle qu'une catégorie sociale. Le professionnel traduit les caractéristiques intrinsèques des musiciens indépendamment de l'extérieur, tandis que le social concerne plutôt les rapports avec le reste de la société. Bien entendu, ces deux aspects ne s'excluent pas l'un l'autre, mais s'entremêlent et s'influencent mutuellement. Il convient de mêler les deux versants pour comprendre une catégorie socio-professionnelle d'Ancien Régime à travers l'exemple des musiciens : d'une part, un versant intrinsèque qui les relie, d'autre part, un versant extérieur qui les différencie les uns des autres dans leurs relations au reste de la société. Ces deux facettes fondent l'identité sociale.

Le lieu où vivent les protégés de sainte Cécile revêt à ce titre une importance particulière du point de vue de l'identité. Il est en effet plus valorisant d'être musicien dans une petite ville constituée en majorité de paysans et d'artisans que dans un grand centre urbain où abondent davantage les talents musicaux. Ce n'est donc pas un hasard si les dynasties de praticiens éclosent plus souvent au sein des petites communautés en Provence et dans les États pontificaux rhodaniens. Notre étude a en outre révélé l'existence de deux modèles théoriques de musiciens qui s'opposent dans ces régions. Celui, en premier lieu, du musicien à plein temps qui n'a pas besoin d'un autre métier afin de subsister et qui se rencontre plutôt dans les grosses cités de Basse-Provence ainsi qu'à Avignon, là où se situent des employeurs variés et une clientèle potentielle nombreuse. En face évoluent le travailleur-musicien et l'artisan-musicien qui n'exercent pas à temps plein, soit par manque de choix pour échapper à la précarité, soit parce que l'art d'Euterpe ne constitue qu'un valorisant revenu d'appoint. Ce second modèle se déploie beaucoup en Haute-Provence et dans le Comtat Venaissin. Sur de nombreux points, les deux ensembles géographiques précités – Basse-Provence et Avignon ; Haute-Provence et Comtat Venaissin – présentent des caractéristiques distinctes qui dévoilent des mécanismes divergeant selon les types de villes. Cette diversité

témoigne une nouvelle fois de la nature protéiforme de la condition de musicien à l'époque moderne.

La grande variété des réalités vécues par les musiciens et la multiplicité des environnements sociaux qu'ils côtoient ont pour conséquence que les hommes et les femmes d'Ancien Régime peinent à les identifier formellement en tant que groupe social. Car si par l'image qu'il renvoie, par le quartier qu'il habite, par la famille d'où il vient, par les individus qu'il fréquente et parfois même par le second métier qu'il pratique, le musicien revêt tous les atours d'un artisan, le statut de cet artisan se révèle en pleine mutation au XVIII[e] siècle. Le musicien se détache en effet petit à petit de l'artisanat ordinaire grâce à son rattachement aux hautes sphères de l'esprit. Il progresse peu à peu vers un statut supérieur en cours de formation : celui de l'artiste. Toutefois, la catégorie d'artiste n'émerge toujours que marginalement au siècle des Lumières, et elle ne se trouve donc pas encore entièrement à la disposition des contemporains pour classifier les disciples d'Euterpe. Étant donné que ces contemporains ne parviennent pas à les cerner uniquement en tant que musiciens, ils usent d'autres critères que la musique afin de les catégoriser. Ces critères, ils les empruntent aux caractéristiques des autres groupes que les musiciens côtoient (employeurs, amis, fréquentations, etc.) afin de tirer ces derniers vers des catégories connues. Les caractéristiques sociales de ces autres groupes déteignent alors sur les musiciens, qui se retrouvent affublés d'une sorte d'habit d'Arlequin brodé avec des pièces de tissu venues d'autrui. En plaquant ainsi son statut sur ceux d'autres groupes plus clairement établis, les contemporains contribuent à l'intégration du musicien au sein de l'édifice social de l'Ancien Régime. En ce sens, le musicien n'est plus rejeté au XVIII[e] siècle comme peuvent encore l'être les pauvres, les mendiants ou les criminels. Il ne représente plus une figure antisociale inquiétante comme il pouvait l'être au Moyen Âge. Au contraire, les contemporains élaborent des stratégies psychologiques pour l'assimiler à la société. Ils muent l'inconnu en connu en tirant d'abord le musicien vers un terrain social plus familier, puis en intégrant progressivement sa spécificité au statut naissant de l'artiste. Il y a ainsi une véritable volonté d'intégration sociale des musiciens de la part des femmes et des hommes d'Ancien Régime. Il s'agit d'un réel processus d'assimilation de la différence.

État des sources

I. Sources manuscrites

A/ Archives italiennes

1) Archivio Segreto Vaticano (Cité du Vatican)

Fonds de la Sacrée Congrégation d'Avignon (Congregazione Avignone)

N°104 : Cavallegeri ; chevau-légers d'Avignon sous le commandement du comte de Condorcet (1776) ; administration, 1776-1784.
N°107 : Militari de la Maréchaussé et d'altre denominazioni, 1774-1787.
N°179 : Corpo de'cavallegeri in Avignone ; lettres du vice-légat et de la maréchaussée, 1789.
N°183 : Collegio publico di Avignone (1783) ; exercices littéraires des collégiens, programmes des classes, 1779-1780.
N°185 : Compagnia militare denominata Maréchaussé ; contient notamment des règlements des vice-légats Pascal Acquaviva d'Aragona (1751) et Jacques Filomarino de La Rocca (1779).
N°200 : Divers. Contient notamment des pièces portant sur un litige concernant le corps de musique des chevau-légers d'Avignon, 1787.
N°211 : Relazione delle festa fata in Lilla nel Contado Venaissino in occasione dell'inaugurazione del ritratto di S.S, li 29 dicembre 1776.
N°214 : Bénéfices et pensions (Carpentras, Cavaillon, etc.), 1756-1784.
N°261 : Billets divers, 1705-1791.

Fonds Salviati 38 (Fondo Salviati)

Comptes du vice-légat d'Avignon Alamanno Salviati

N°16, 36, 50-51, 58 et 62 : Pièces justificatives des comptes du palais, 1715-1716.

2) Archivio storico dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Rome)

Stato nominativo generale degli aggregati alla Congregazione ed accademia dei maestri e professori di musica di Roma sotto la invocazione di santa Cecilia, 1854-1884.

B/ Archives nationales françaises

3) Archives nationales

Maison du Roi

O^{1} 3786 : Maison de la comtesse de Provence (Madame), états divers, 1771-1788.

Apanage de Provence

R^5 33 : État de la maison du comte de Provence, 1773.
R^5 56 : Pièces diverses, contient notamment un état des pensionnés pour l'éducation du comte de Provence, 1758-1790.

Minutier central des notaires de Paris

Étude XX, minutes 751 : Désistement de Marie Joséphine Martin, actrice, par lequel elle renonce à son métier, notaire Augustin Rameau, 19 septembre 1791.
Étude XXX, minutes 435 : Transport de droits successifs à François Demassue, musicien à la musique de Marseille, notaire Pierre Lormeau, 9 décembre 1772.
Étude LIII, minutes 328 : Notoriété concernant les héritiers d'Antoinette Lepeintre, notaire Louis Billeheu, 30 avril 1750.
Étude LXVIII, minutes 796 : Inventaire après décès de Jean Chrisostome Frison, notaire André Claude Noël, 17 mars 1818.
Étude XC, minutes 423 : Contrat de mariage entre Jean-Pierre Legrand et Geneviève Gibert, notaire Charles Garcerand, 16 avril 1765.

4) Archives nationales d'outre-mer (Aix-en-Provence)

Registres paroissiaux numérisés de l'île de Saint-Domingue, communes de Port-au-Prince (années 1783, 1787 et 1789), Saint-Marc (années 1733 et 1786) et Léogane (année 1746).

C/ Archives départementales

5) Archives départementales de l'Aisne

5 Mi 274 : Registres paroissiaux de La Fère, 1759-1767.

6) Archives départementales des Alpes de Haute-Provence

Administration provinciale

C 52 : États de la capitation des communautés des vigueries de Castellane, Colmars et Digne, 1789.
C 54 : États de la capitation des communautés de la viguerie de Sisteron, 1789.
C 88 : Rôles de capitation de la viguerie de Forcalquier, 1758-1759 et 1790.

Archives ecclésiastiques

1 G 22 à 24 : Registres des délibérations capitulaires de la cathédrale de Digne, 1673-1785 (lacune entre 1775 et 1781).
6 G 5 : Comptes du chapitre concathédral de Sisteron, 1715, 1732 et 1777-1785.
6 G 9 : Registre des délibérations du chapitre concathédral de Forcalquier, 1764-1789.

Registres paroissiaux

1 Mi 5/38 à 40 : Registres paroissiaux de Forcalquier, 1692-1793.

Administration révolutionnaire

L 232 : Déclarations des bénéficiers du chapitre de Riez, 1790.

7) Archives départementales des Alpes-Maritimes

Justice

7 B 907 et 943 : Sénéchaussée de Grasse, procédures criminelles, 1742-1761.
9 B 273 : Justice royale de Grasse, procédures criminelles, 1729.

Archives municipales déposées, commune de Vence

E 006/80, 85, 88-89, 92, 94-95, 101, CC 161, 171, 179, 184, 199, 206, 211, 229 : Comptes du trésorier de la ville, 1701-1775.
E 006/139, EE 1 : Travaux militaires, défense de la ville, soldats, milice bourgeoise, 1543-1787.
E 006/144, FF 1 : Police, répression des crimes et des délits, guet, maréchaussée, 1654-1789.
E 006/150-151, EE 43-44 : Procès des consuls avec les seigneurs au sujet de l'exercice des droits de police (proclamations publiques au son du tambour, autorisation des fêtes et réjouissances...), 1542-1776.

Registres paroissiaux

300 E 57-58 et 67 : Registres paroissiaux de la ville de Grasse, 1696-1733.

Archives ecclésiastiques

G 272-273 et 275 : Délibérations capitulaires du chapitre cathédral de Grasse, 1687-1790 (lacune entre 1758 et 1787).
G 613 à 618 : Livres d'administration du chapitre cathédral de Grasse, 1758-1787.
G 684 : Pièces à l'appui des comptes de l'économe du chapitre cathédral de Grasse, 1778-1779.
G 1265 : Évêché de Vence, procès-verbaux des visites pastorales de l'évêque Flodoard Moret de Bourchenu, 1722.
G 1362 : État et dénombrement des bénéfices du diocèse de Vence, 1653-1763.
G 1417 : Lettres du prieur Ardisson à l'évêque de Vence relativement à des incidents survenus dans sa paroisse de Le Bar, 1737.
1 G 36-37 et 39 : Délibérations du chapitre cathédral de Vence, 1702-1762.
1 G 153 : Livres d'administration du chapitre cathédral de Vence, 1731-1787.

Administration révolutionnaire

L 574 : Recensement de la population du district de Grasse, tableau général des communes, an II.
L 575-576 : États détaillées de la population des communes du district de Grasse, 1790-1791.
L 681 : États des volontaires levés dans les communes du district de Grasse, 1792-an III.
L 709 : États des gardes nationales des communes du district de Grasse, 1790-1792.
L 711 : Registre des dépenses de la garde nationale de Grasse, 1790-1792.
L 772 à 775 : États nominatifs des membres du clergé du district de Grasse, 1790-1793.

8) Archives départementales des Bouches-du-Rhône

Dépôt d'Aix-en-Provence

Cour de justice

IV B 1219 : Requête présentée au juge royal d'Aix par Ignace Maurel contre Jean Beraud, 23 décembre 1756.

2 U 2/4618 : Procédure du tribunal criminel des Bouches-du-Rhône à Marseille contre le fabricant de cordes de violon Dominique Gardier, pour vol de montures de parapluie au préjudice du marchand de parasols Giraud-Delmas, an IX-an X.
2 U 2/4669 : Procédure du tribunal criminel des Bouches-du-Rhône à Marseille contre le musicien Louis Clément, le propriétaire Charles Varages et François Matheron, pour vol d'effets et de pièces d'or au préjudice de Xavier Ame, surnuméraire à la douane de Marseille, an X-an XI.

États de Provence

C 102 : Délibérations des assemblées des procureurs du pays, 1788-1789.
C 426 et 437 : Cessions de rentes, 1749-1760.
C 778 : Comptabilité, états des mandements, 1789-1790.

Intendance et généralité de Provence

C 1147 : Correspondance des consuls de Grasse, 1732-1773.
C 2261 : Arrêts du Conseil rendus d'après l'avis de l'intendant et fixant le chiffre des dépenses des communautés des vigueries de Tarascon et Forcalquier, 1714-1718.
C 2624-2625 : Correspondance entre le contrôleur général des finances et l'intendant, 1787-1790.
C 2628 : Correspondance entre le secrétaire d'État de la province et l'intendant, 1775-1777.
C 3401 : Demande de privilège formée par le sieur Jean Pedelupé, luthier à Marseille, pour un procédé de fabrication de boucles non-métalliques, 1789.
C 3540 : Justice de l'intendance et généralité, 1764-1772.

Registres paroissiaux et état civil

202 E 55 à 57 : Registres paroissiaux de la paroisse Sainte-Madeleine d'Aix, 1732-1767.
202 E 124 : Registre des sépultures de l'hôpital de la Charité d'Aix, 1737-1787.
202 E 353 : État civil d'Aix, 1822.

Registres de notaire

Aix

301 E/395, f° 1 457 v. : Fin d'apprentissage de Louis Pascal Michel chez le maître faiseur d'instruments Jean Beraud, 11 septembre 1759.
301 E/398, f° 787 v. : Achat de deux propriétés de terre par Honoré Saurin à Jean Pierre Audier, notaire Gabriel Rambot, 30 septembre 1763.
301 E/400, f° 826 v. : Constitution de rente par le corps des menus métiers d'Aix, regroupant entre autre les faiseurs d'instruments, en faveur de l'hôpital de Villeneuve, notaire Gabriel Gaspard Rambot, 3 octobre 1765.

301 E/415, f° 509 v. : Testament de Jean-Baptiste Pacquet, notaire Gaspard Gabriel Rambot, 26 juin 1780.
302 E/1332, f° 140 : Procuration de Pierre Imbert à son frère Melchior, notaire François Boyer, 28 avril 1774.
305 E/134, f° 306 : Achat de boyaux par le fabricant de cordes de violon Thomas Thieri aux fermiers de la triperie de la boucherie de la ville d'Aix, 21 mars 1690.
307 E/1266, f° 187 v. : Convention entre une bande de violons et le corps des notaires de la ville d'Aix, notaire François Gilles, 17 février 1707.
307 E/1288, f° 269 : Testament de Jean Joseph Barrière, notaire Pierre Boyer, 15 avril 1774.
307 E/1290, f° 933 : Reconnaissance d'une cense de maison par Paul Rouchon, Jacques Cabassol, Thérèse Bidre veuve Rimbaud et Bonaventaure Laurens à la dame Honoré veuve de l'écuyer Ailhaud, notaire Pierre Boyer, 26 mai 1778.
307 E/1293, f° 503 : Achat de deux propriétés de terre par Jacques Cabassol à Jean Raspail, notaire Jean Boniface Bremond, 25 juillet 1782.
307 E/1295, f° 744 v. : Quittance pour l'achat de deux propriétés de terre à Jacques Cabassol, notaire Jean Boniface Bremond, 22 avril 1785.
307 E/1296, f° 671 : Délaissement d'une partie de maison au roi et aux États de Provence par Madeleine Martel et Jacques Cabassol, notaire Jean Boniface Bremond, 12 janvier 1787.
308 E/1517, f° 685 : Quittance pour la vente d'une maison à Jacques Cabassol, notaire Martin, 12 octobre 1776.
309 E/1435, f° 141 : Contrat d'apprentissage de Jean-Baptiste Deluy chez le faiseur de cordes de violon Joseph Boyer, notaire François Bouteille, 19 avril 1758.
309 E/1457, f° 56 : Contrat d'apprentissage de Charles Joseph Barrière chez le marchand orfèvre Gaspard Burel, notaire Jean François Allard, 7 février 1778.

Archives ecclésiastiques

2 G 493 à 497 : Délibérations capitulaires du chapitre métropolitain Saint-Sauveur d'Aix, 1693-1787 (lacune entre 1777 et 1780).
2 G 498 : Table alphabétique des délibérations capitulaires du chapitre Saint-Sauveur d'Aix pour 1574-1752, 1760.

Entrées par voie extraordinaire

32 J 3 : Conventions et privilèges du théâtre de la Comédie d'Aix, 1774.
32 J 4 : Registre des pensionnaires du théâtre de la Comédie d'Aix, 1776-1777.
32 J 5 : Registre des paiements des pensionnaires du théâtre de la Comédie d'Aix, décembre 1776-janvier 1777.
32 J 10 : Cahier des appointements du théâtre de la Comédie d'Aix, 1776.

Dépôt de Marseille

Enregistrement des actes notariés

Bureau de Marseille

2 C 1446 : Contrôle des actes, 1751.

Registres paroissiaux et état civil

201 E 475 à 557 : Registres paroissiaux de la paroisse Saint-Martin de Marseille, 1756-1792.
201 E 706 à 847 : Registres paroissiaux de la paroisse Notre-Dame des Accoules de Marseille, 1696-1792.
201 E 1426 et 1431 : État civil de la municipalité du Midi de Marseille, an VII-an VIII.
201 E 2787, 2790, 2798, 2804, 2866 et 3014 : État civil de Marseille, 1805-1850.
203 E 16 à 18 : Registres paroissiaux de la paroisse Sainte-Anne d'Arles, 1684-1753.
203 E 39 à 44 : Registres paroissiaux de la paroisse Notre-Dame la Major d'Arles, 1684-1770.
203 E 67 à 69 : Registres paroissiaux de la paroisse Sainte-Croix d'Arles, 1705-1758.
203 E 82 à 85 : Registres paroissiaux de la paroisse Saint-Julien d'Arles, 1684-1758.
203 E 106 à 108 : Registres paroissiaux de la paroisse Saint-Laurent d'Arles, 1668-1753.
203 E 131 à 134 : Registres paroissiaux de la paroisse Saint-Martin d'Arles, 1754-1780.
203 E 151 : Registres paroissiaux de Saint-Martin-de-Crau, 1636-1764.
203 E 168 à 196 : Registres paroissiaux de la ville et du terroir d'Arles, 1753-1793.
203 E 1135 : État civil d'Arles, an XIV-1806.

Registres de notaire

Marseille

353 E 138, f° 449 v. : Rengagement du joueur de violon Pierre Bertrandon dans la bande d'Antoine Caron, notaire Pierre Seguin, 19 février 1709.
353 E 138, f° 450 : Contrat d'apprentissage de Noël Bertrandon chez le maître à danser et chef d'une des troupes de violon de la ville Antoine Caron, notaire Pierre Seguin, 19 février 1709.
355 E 517, f° 457 v. : Testament de François Arnoux, notaire Jean-Baptiste Urtis, 27 juillet 1751.
380 E 287, f° 1199 : Comparution d'André Beaussier pour la sentence rendue contre la musicienne Vizzentini, notaire Jean Joseph Bonsignour, 20 septembre 1787.
380 E 287, f° 1216 : Quittance des actionnaires des spectacles pour la dame Vizentini, notaire Jean Joseph Bonsignour, 24 septembre 1787.
380 E 287, f° 1292 v. : Quittance d'André Beaussier en faveur des créanciers du musicien Jean Borel, notaire Jean Joseph Bonsignour, 10 octobre 1787.
392 E 112, f° 69 et 284 : Contrat d'apprentissage de Pierre Fournier chez Antoine Caron, notaire Poncy, 8 avril 1699 ; ratification de Jacques Businger à Antoine Caron pour une convention entre eux, notaire Poncy, 13 octobre 1699.

Archives ecclésiastiques

3 G 351 : Établissements et corps religieux de Salon, documents divers, 1654-1733.
4 G 84 à 90 : Délibérations capitulaires du chapitre cathédral Saint-Trophime d'Arles, 1698-1778.
4 G 91-92 : Délibérations des bénéficiers de la cathédrale Saint-Trophime d'Arles, 1638-1790.
6 G 442 à 446 : Délibérations capitulaires du chapitre de l'église cathédrale de la Major de Marseille, 1691-1790 (lacune entre 1762 et 1783).
11 G 2 à 4 : Actes capitulaires de la collégiale Saint-Laurent de Salon, 1663-1780.
14 G 4 et 5 : Délibérations capitulaires du chapitre royal de Sainte-Marthe de Tarascon, 1696-1756.
1 H 701 à 703 : Délibérations capitulaires de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, 1737-1790.
1 H 734 à 737 : Comptabilité du chapitre de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, 1676-1790.
1 H 745 : Registre des recettes et des dépenses de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, 1753.

Hôpitaux

7 HD B 17 : Livre d'enregistrement des pièces originales de l'hôpital général de la Charité de Marseille, 1741-1769.
7 HD E 64 : Statuts et règlements de l'hôpital général de la Charité de Marseille, 1741-1787.
7 HD E 86, 105, 111 et 166 : Administration de l'hôpital général de la Charité de Marseille, recettes et dépenses, 1704-1784.

Entrées par voie extraordinaire

1 J 686 : Cahier manuscrit de musique de danse. Chez Lippi, luthier près la Place Neuve à Marseille, XVIII^{e} siècle.

Archives privées

Fonds Foresta

140 J 28 : Livre de comptes de Jean-François de Foresta-Collongue, 1746-1754.
140 J 48 : Compte tutélaire de Claire Julie de Rémusat, future épouse de Foresta, exercée par sa mère jusqu'à son mariage, 1754-1768.
140 J 56 : Livre de comptes de Claire Julie de Foresta, née de Rémusat, relatif aux dépenses concernant ses quatre enfants, 1789-1800.

9) Archives départementales de l'Hérault

3 E 177/331 : État civil de Montpellier, registre des décès, an VIII.

10) Archives départementales de Meurthe-et-Moselle

3 E 328 : Registre des baptêmes de la paroisse Saint-Jacques de Lunéville, 1731-1745.

11) Archives départementales du Var

Registres de notaire

Toulon

3 E 2/228, f° 1259 v. : Contrat de mariage entre Médard Charbonniere et Claire Allemand, notaire Ferrand, 3 juin 1722.
3 E 2/249, f° 626 v. : Contrat de mariage entre Pierre Goujon et Geneviève Augier, notaire Joseph Charles Hugues, 18 avril 1735.
3 E 3/223, f° 106 : Obligation par demoiselle Marie Thérèse du Brueil en faveur de Vincent Antonelly, notaire Jean François Guillaume Dol, 16 mars 1757.
3 E 5/175, f° 389 v. : Testament de Marie Thérèse du Brueil, notaire Louis Mollinier, 13 juin 1759.
3 E 6/214, f° 684 : Reconnaissance de dot entre Nicolas Bequet et Anne Pourriere, notaire Joseph Mourchon, 28 décembre 1724.
3 E 6/243, f° 452 : Contrat de mariage entre Jean Louis Aubin et Isabeau Pomete, notaire Verguin, 15 octobre 1743.

Tourves

3 E 15/324, f° 1404 : Constitution de pension par demoiselle Marie Thérèse du Brueil en faveur de Vincent Antonelly, notaire Jean-Baptiste Court, 4 novembre 1757.

Registres paroissiaux et état civil

7 E 144/96 : Registre paroissial de la paroisse Sainte-Marie de Toulon, 1770.
7 E 146/6 : État civil de Toulon, an II.

Administration révolutionnaire

1 L 1133 et 1134 : États des pensionnés ecclésiastiques et des dépenses du culte par district, 1791-an VI.
1 L 1136 : État nominatif des pensionnés religieux, capucins et recollets du département, 1792-1793.
1 L 1139 : Tableau des traitements et pensions du clergé séculier des districts de Toulon et de Fréjus, 1790-an II.
1 L 1862 : Cultes ; transcription des demandes, mémoires, déclarations, 1790-1791.

12) Archives départementales de Vaucluse

Cours de justice

B 1060 et 1068 : Cour de justice de Saint-Pierre d'Avignon, 1762 et 1768.
B Rote 199 à 204 : Cour de justice du viguier d'Avignon, 1731-1786.

Archives municipales déposées, commune d'Avignon

BB 113 : Administration communale, offices communaux : notamment crieur public (XV^{e} siècle-1739) et tambour (XVIII^{e} siècle).
CC 17 : Dénombrements des paroisses d'Avignon et du bourg de Morières faits à l'occasion de la disette des blés (1746-1747). Plus un petit cahier dénombrant en 1743 ou 1744 les habitants de la paroisse de la Madeleine, [1743]-1747.
CC 54 : Paiement de gages et services pour les personnes employées par la ville, 1424-1790.
CC 56 : Comptes pour les cérémonies, festivités, cadeaux, 1415-1769.
CC 347, 348, 382, 644, 731, 735, 750, 798, 799, 800, 804, 805, 812 et 819 : Comptes du trésorier général de la ville, 1700-1785.
EE 36 : Maréchaussée d'Avignon et du Comtat. Soldes, revue, casernement à la vice-gérence, 1750-1789.
EE 37 : Occupation française. Comptes, logement de troupes, maréchaussée, 1768-1774.
EE 38 : Projet de garde bourgeoise, garnison d'Avignon, 1789-1790.

Enregistrement des actes notariés

Bureau d'Apt

2 C 49 et 56-57 : Contrôle des actes, 1764-1776.

Instruction publique

D 314 : Livre des dépenses pour l'entretien des pères et des frères de la Congrégation des Missions, occupant les collèges d'Annecy et du Roure d'Avignon, 1718-1737.

État civil

1 E 31/26 et 39 : État civil de Carpentras, 1818 et 1836.
1 E 35/6 : État civil de Cavaillon, an XI-1811.
1 E 54/6 : État civil de l'Isle, 1809-1815.
1 E 137/2 : État civil de Vaison, 1793-an X.

Archives privées

Fonds Guilhermier

2 E 11 : Livre de comptes d'Hugues de Bermond, d'Avignon, 1787-1804.

Registres de notaire

Apt

3 E 2/945, f° 185 v. : Testament de Marcian Bouchet, notaire Joseph Mezard, 5 avril 1752.
3 E 2/952, f° 55 v. : Testament de Denis Bourdon, notaire Joseph Mezard, 13 avril 1775.
3 E 4/825, f° 382 v. : Testament de François Anselme, notaire Elzéar Forest, 20 mars 1749.
3 E 4/837, f° 278 v. : Testament d'Antoine Fenouil, notaire Elzéar Clair Forest, 23 novembre 1775.

Avignon :

3 E 5/1642, 1688, 1750 : Étude Beaulieu, 1715-1728.
3 E 6/192, 198, 204, 205, 206, 238, 242, 243, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 259, 261, 262, 327, 589 602, 619 : Étude Charasse, 1730-1812.
3 E 7/93, 308 : Étude Lapeyre, 1745-1788.
3 E 8/1214, 1271 : Étude Martin, 1747-1760.
3 E 9(2)/10, 210 : Étude Pons II, 1705-1727.
3 E 9(2)/110, f° 344 : Prix-fait d'un jeu d'orgues par Pierre Galran, notaire Louis Desmarets, 7 novembre 1705.
3 E 10/295, 409, 420, 416, 469, 858, 859 bis, 1135, 1290, 1291, 1308 : Étude Pradon, 1721-1775.
3 E 11/254, 258 : Étude Terris, 1785-1792.
3 E 12/150, 615, 1171, 1683, 1928 : Étude Vincent, 1723-1786.

Carpentras :

3 E 26/2031, f° 408 : Mariage entre Jean-François Vapalys et Françoise Courenne, notaire Jean Floret, 28 octobre 1702.
3 E 26/2093-2, f° 80 : Association de musiciens, notaire Joseph Fornery, 11 avril 1719.
3 E 26/2131, f° 135 : Société de musique, notaire Jean Dominique Barjavel, 5 avril 1718.
3 E 26/2170, f° 587 : Testament de Denis Boudou, notaire Joseph Eydoux, 17 novembre 1725.
3 E 26/2191, f° 336 : Testament d'Antoine Icard, notaire Joseph Eydoux, 3 juin 1746.

3 E 26/2233 et 2235 : Engagements de musiciens par l'Académie de musique de Carpentras, notaire Philippe Guillaume Salvatoris, 1749-1751.
3 E 26/2295, f° 478 : Déclaration d'Antoine Pierre Roux, ecclésiastique et musicien à l'abbaye Saint-Victor de Marseille, notaire Jean Bernard André Eydoux, 17 décembre 1760.
3 E 26/2381, 2382, 2383-1 : Nominations des maîtres de chapelle, des mansionnaires et des enfants de chœur de la cathédrale de Carpentras, notaire Joseph Vincent Eydoux, 1786-1791.
3 E 27/267 à 271 : Nominations des maîtres de chapelle, des mansionnaires et des enfants de chœur de la cathédrale de Carpentras, notaire Charles Joseph Barcilon, 1771-1778 (excepté 1775).
3 E 28/295, f° 218 : Mariage entre Jean-Paul Boireau et Marie Simone Reynaude, notaire Charles Joseph Barcilon, 18 novembre 1711.
3 E 28/331 : Nominations des maîtres de chapelle et des mansionnaires de la cathédrale de Carpentras, notaire François Martin, 1751-1752.
3 E 28/470 à 472 : Nominations des maîtres de chapelle, des mansionnaires et des enfants de chœur de la cathédrale de Carpentras, notaire Charles Joseph Barcilon, 1769-1770, 1775 et 1779-1781.
3 E 28/598 : Nominations des maîtres de chapelle, des mansionnaires et des enfants de choeur de la cathédrale de Carpentras, notaire Joseph François Ange Martin, 1782.
3 E 29/195 à 199 : Nominations des maîtres de chapelle, des mansionnaires et des enfants de chœur de la cathédrale de Carpentras, notaire Charles Joseph Devillario, 1703-1713.
3 E 29/258, f° 176 : Société de musique, notaire André Vitalis, 20 janvier 1727.

L'Isle :

3 E 37/605, f° 148 : Acte de pension d'Antoine de Palerne en faveur de Claude Muraine, notaire François Moricelly, 29 février 1752.
3 E 37/605, f °477 v. : Testament de Claude Muraine, notaire François Moricelly, 30 août 1752.

Vaison :

3 E 70/1508, f° 426 : Acte de réception de l'enfant de chœur Jean-Baptiste Savinas à la cathédrale de Vaison, notaire Guillaume Julian, 27 août 1714.
3 E 70/1513, f° 120 v. : Acte de réception de l'enfant de chœur Pierre Guigue à la cathédrale de Vaison, notaire Guillaume Julian, 27 juillet 1722.

Livres de confréries

5 E 24 : Livre des comptes de la confrérie des pénitents violets d'Avignon, 1773-1790.
5 E 25 : Livre des réceptions des choristes de la confrérie des pénitents violets d'Avignon, 1752-1790.

Fonds d'érudits

Fonds Léopold Duhamel

2 F 147 : Familles et personnages ; lettre de Lionel de La Laurencie à l'archiviste Léopold Duhamel concernant l'artiste lyrique Muraine, 19 mai 1905.

Fonds Pierre-Henri Requin

5 F 107 : Deux fiches sur la confrérie des musiciens d'Avignon rédigées par le chanoine Requin, fin XIX^{e} siècle.
5 F 109 : 51 fiches de musiciens du XVIII^{e} siècle classées par ordre alphabétique rédigées par le chanoine Requin, fin XIX^{e} siècle.
5 F 170 : Transcriptions sur les musiciens d'Église par le chanoine Requin tirées du registre capitulaire de Notre-Dame des Doms d'Avignon, fin XIX^{e} siècle.
5 F 199 : Mélanges, 1426-1881. Contient notamment les déclarations des mobiliers et des revenus des confréries de la cathédrale Saint-Siffrein de Carpentras, 1792.

Archives ecclésiastiques

1 G 341 : Collations, approbations et ordinations de l'archevêché d'Avignon, 1778-1782.
1 G 446 à 448 : Registres capitulaires du chapitre métropolitain Notre-Dame des Doms d'Avignon, 1695-1791.
1 G 473 : Livre de la fabrique du chapitre métropolitain Notre-Dame des Doms d'Avignon, 1751-1790.
1 G 477 à 495 : Comptes d'administration du chapitre métropolitain Notre-Dame des Doms d'Avignon, 1756-1791 (lacune entre 1757 et 1770).
2 G 52 et 53 : Conclusions capitulaires du chapitre cathédral d'Apt, 1739-1788.
2 G 89 : Chargement de la collecte, inventaires de la sacristie et de la maîtrise ; comptes de la distribution en blé et argent du chapitre cathédral d'Apt, 1712-1781.
4 G 30 : Comptes d'administrateurs du chapitre cathédral de Cavaillon, 1777-1791.
6 G 135 à 140 : Conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Vaison, 1687-1778.
6 G 165 à 167 : Comptes d'administration du chapitre cathédral de Vaison, 1692-1780 (lacunes entre 1738 et 1753, ainsi qu'entre 1766 et 1773).
8 G 19 à 21 : Registres capitulaires du chapitre collégial de Saint-Agricol d'Avignon, 1744-1791.
8 G 29 : Pièces diverses concernant l'église Saint-Agricol d'Avignon, XVI^{e}-XVIII^{e} siècles.
9 G 4 et 5 : Registres capitulaires du chapitre collégial de Saint-Pierre d'Avignon, 1700-1790.
10 G 9 : Registre capitulaire du chapitre collégial de Saint-Didier d'Avignon, 1763-1777.
11 G 47 : Comptes d'administration du chapitre collégial de Saint-Geniès d'Avignon, 1747-1790.
12 G 28 : Livres des recettes et des dépenses du chapitre collégial de Saint-Étienne ou Sainte-Marie-Madeleine d'Avignon, 1770-1792.
13 G 13 : Pièces de comptabilité du chapitre collégial de Notre-Dame la Principale d'Avignon, XVIII^{e} siècle.
14 G 2 : Livre concernant l'œuvre de la paroisse Saint-Symphorien d'Avignon, 1529-1789.
14 G 29 : Comptes d'administration du chapitre collégial de Saint-Symphorien d'Avignon, 1770-1791.

Administration révolutionnaire

1 L 236 : Dénombrement de population, listes nominatives du district d'Avignon, an IV.
1 L 237 : Dénombrement de population, listes nominatives du district de Carpentras, Vaison, an IV.
1 L 401 à 403 : Certificats de vie et serments des pensionnaires du district d'Avignon (classés par ordre alphabétique), 1789-an X.
1 L 408 : Certificats de vie et serments des pensionnaires ecclésiastiques d'Apt, 1791-an IX.
2 L 84 : Rôles des volontaires des bataillons du district d'Apt et de leurs états-majors, 1793-an III.
2 L 99 : État des revenus et des charges des établissements religieux du district d'Apt, 1790-1792.

2 L 102 : Tableaux nominatifs et états de traitements des pensionnaires ecclésiastiques du district d'Apt, 1790-an III.
3 L 125 et 126 : Inventaires et procès-verbaux de séquestration des établissements religieux du district d'Avignon, 1792-1793.
3 L 136 et 138 : Pensions des religieux du district d'Avignon payés par l'État, 1792-an IV.
3 L 154 : Pétitions d'ecclésiastiques et de religieux, 1792-an III.
4 L 201 : Organisation du culte, tableau des ecclésiastiques et bénéficiers de Vaison, 1793.

Documents entrés par voie extraordinaire

1 J 202 : Livre des recettes et dépenses du chapitre cathédral d'Apt, 1726-1727.
1 J 1092-1093 : Fichier des contrats de mariage établi par familles par l'abbé Henri Ameye à partir des registres du notariat de Carpentras, 1975.
1 J 1094-1095 : Fichier des testaments établi par familles par l'abbé Henri Ameye à partir des registres du notariat de Carpentras, 1975.
28 J 4 : Papiers concernant les chanoines et bénéficiers du chapitre cathédral de Cavaillon, 1685-an II.
28 J 165 à 168 : Musique du chapitre cathédral de Cavaillon, contient notamment des motets de l'abbé de Silly (imprimés à Paris en 1681), des motets de Delalande (imprimés à Paris en 1729 et 1760), un *Veni creator* de Hugues, maître de chapelle de la métropole d'Arles, ainsi que des manuscrits ornés de messes de Gabriel Véran Bonaud, bénéficier de Cavaillon (1788), 1681-1788.
1 J 206 : État des îles, rues, places de la ville d'Avignon, noms des rues et îles qu'elles confrontent, églises, et chapelles, paroisses, pénitents, séminaires, ordres religieux, communautés, congrégations, hôpitaux etc... dressé entre les années 1791 et 1793.

D/ Archives municipales

13) Archives municipales d'Aix-en-Provence

Actes constitutifs et politiques de la commune

AA 55 : Procès-verbaux des cérémonies auxquelles les autorités municipales ont pris part, 1645-1815.

Administration communale

BB 106, 109 à 112 : Délibérations municipales, 1697-1787.
BB 136 : État des émoluments payés annuellement aux quatre trompettes de la ville, XVIII^{e} siècle.

Capitation

CC 16 : État des maisons et des familles pour la capitation, 1704.
CC 65 : État et rôle de la capitation pour 1741.
CC 70 : État des maisons et des familles des quartiers de Bellegarde et de Saint-Jean, 1761.

Pièces comptables

CC 246 : Fermes communales, 1698-1732.

CC 704, 709, 715 et 759 : Comptes du trésorier de la ville, 1701-1734.
CC 728, 786, 843, 863 et 884 : Pièces justificatives du trésorier de la ville, 1713-1792.
CC 1403 : Compte de tutelle de demoiselle Marianne de Gallian, 1704-1712.

Police

FF 60, 62, 67, 69 à 72, 77-78, 80-81, 86, 88-89, 93 : Délibérations du bureau de police, 1683-1762.
FF 98 et 99 : Arrêts du parlement, 27 juillet 1750 et 21 février 1777.
I[1] 4 : Procès-verbaux de police, 1810-1814.

Population

F[1] 2 : Dénombrement de la population, an XI.

Registres paroissiaux

GG 25 : Registre paroissial de la paroisse Saint-Sauveur d'Aix, 1788.
GG 61 et 64 à 67 : Registres paroissiaux de la paroisse Sainte-Madeleine d'Aix, 1742-1791.

Corporations d'arts et métiers

HH 75 : Menus métiers du bois, dont les faiseurs d'instruments, réunis sous le titre de Saint-Joseph, délibérations et comptes, 1787-1791.
HH 76 : Menus métiers du bois, dont les faiseurs d'instruments, livre des quittances, 1759-1792.

Administration révolutionnaire

D[1] 1 : Procès verbaux des délibérations municipales, 10 floréal an VII – 10 messidor an IX.
LL 3 : Décrets de l'Assemblée nationale, 1790.
LL 74-75 et 84-85 : Délibérations du conseil municipal, 1790-28 germinal an VII.
LL 187-188 : Matrices de rôle des contributions des citoyens d'Aix, an V.
LL 198 : Milices bourgeoise et citoyenne d'Aix, 1789-1790.
LL 248 : Fêtes publiques, 1790-an VIII.
LL 296 : Liste par quartiers des citoyens actifs d'Aix, avec désignation des éligibles, sans date.
LL 316 : Comptabilité, contrôle des mandats, 1793-an VI.

14) Archives municipales d'Apt

Pièces comptables

CC 150, 164, 168, 189, 197, 210 et 220 : Comptes du trésorier de la ville, 1700-1785.

Capitation

CC 239 à 241 : Rôles de capitation, 1715-1785.

Registres paroissiaux

GG 11 à 18 : Registres paroissiaux, 1693-1791.
GG 19 à 22 : Tables des registres paroissiaux, 1666-1791.

15) Archives municipales d'Arles

Délibérations consulaires

BB 41 à 45, 47 à 49, 53-54 et 56 : Délibérations municipales, 1701-1790.

Capitation

CC 101, 105, 109, 113 et 117 : Capitation, 1702-1780.

Pièces comptables

CC 472 à 475 et 514 : Comptes trésoraires, 1701-1752.
CC 721 à 724, 736, 746, 757, 766, 772, 776, 779, 785, 791, 798, 803, 807, 809 et 813 : Pièces justificatives du compte du trésorier de la ville, 1701-1785.

Affaires militaires

EE 22 : Recensement nominatif par paroisses des personnes mâles et valides depuis 18 ans jusqu'à 50 ans et recensement des fusils appartenant à la commune, 1789.

Police

FF 48 à 53 : Bureaux de police, 1692-1791.
FF 54 : Bureaux de police, supplément, 1549-1790.
FF 59 : Enchères et inquants, 1707-1728.

Administration révolutionnaire

D 1 et 2 : Délibérations du conseil municipal, 1790-1792.
H 178 et 179 : Garde nationale, 1791.

16) Archives municipales d'Avignon

Délibérations consulaires

BB 50, 59 et 63 : Délibérations municipales, 1753, 1775 et 1784.

État civil

1 E 3, 138, 143, 154, 304-305, 310, 312, 316-317, 319 à 321, 323, 326 à 328, 331, 334-335, 339-340, 343, 351, 355, 360, 481 et 482 : État civil d'Avignon, 1792-1854.

Population

1 F 1 : Dénombrement très lacunaire des habitants d'Avignon, 1789-1798.

Registres paroissiaux

GG 2, 4, 12 à 15, 18, 23-24, 26, 47-48, 58-59, 65, 90, 95, 108, 110, 119, 143, 149, 160-161, 171, 174-175, 178, 193 à 195 et 200 : Registres paroissiaux d'Avignon, 1679-1789.

Affaires militaires

3 H 1 : États nominatifs des officiers, sous-officiers et soldats de la garde du vice-légat, an IX.

Police

1 J 4 : Dossier général de police, 1790-1800.

17) Archives municipales de Carpentras

Délibérations consulaires

BB 259, 261, 264 et 288 : Délibérations municipales, 1716, 1763, 1766, 1781 et 1787.

Police

FF 115 à 119 : Livres de la police de Carpentras, 1716-1790.

Population

1 F 1 : Recensement des habitants de Carpentras, commencé le 12 frimaire an V.

Registres paroissiaux

GG 20, 22-23 : Registres paroissiaux de Carpentras (baptêmes), 1699-1793 (excepté 1771-1774).
GG 21 : Registres paroissiaux de Carpentras (baptêmes, mariages, sépultures), 1771-1774.
GG 27 à 30 : Registres paroissiaux de Carpentras (mariages), 1673-1793 (excepté 1771-1774).
GG 37 à 43 bis : Registres paroissiaux de Carpentras (sépultures), 1693-1793 (excepté 1771-1774).

Justice

1 I 7 : Tribunaux de Carpentras, contient notamment le registre des réquisitions faites au trompette Marsan par ordre des commissaires de police, an IV.

Religion

P 1 : Affaires religieuses, contient notamment le cahier des mandats pour les pensions ecclésiastiques, an V.

18) Archives municipales de Cavaillon

Pièces comptables

CC 25 : Comptes annuels de la ville de Cavaillon, 1773-1783.
CC 28 et 29 : Registres des mandats à payer sur la caisse de la commune de Cavaillon, 1748-1768.

CC 315, 327, 346, 359, 375, 378, 400, 405, 415 et 417 : Pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville de Cavaillon, 1700-1783.

Police

FF 17 : Livre de la police de Cavaillon, 1751-1790.

Registres paroissiaux

GG 10 à 28 : Registres paroissiaux de Cavaillon, 1696-1793.

19) Archives municipales de Chalon-sur-Saône (Saône-et-Loire)

GG 8 : Registres paroissiaux de la paroisse Saint-Vincent, 1720-1722.

20) Archives municipales de Digne-les-Bains

Pièces comptables

CC 175 à 182 : Comptes du trésorier de la ville, 1701-1789.

Ville et population

CC 199 : États et brouillards contenant le dénombrement des habitants de la ville de Digne, avec la répartition de la capitation imposée à chacun, 1578-1788.
CC 226 : États et mémoires sur la situation de la ville, 1745-1765.
DD 44 : Pièces concernant les travaux de construction des fontaines de la ville, contient notamment une vue cavalière de Digne, 1780.

Affaires militaires

EE 20 : Pièces concernant la garde bourgeoise, 1787.

21) Archives municipales de Forcalquier

Administration communale

BB 33 : Dénombrement des manants et habitants de la ville de Forcalquier depuis l'âge de 2 ans et au dessus, 1723.
BB 45 : Verbaux d'enchères faites par la commune, 1745-an VI.

Capitation

CC 1 : Dénombrement de la population pour l'établissement de l'impôt de la capitation, 1733-1788.

Pièces comptables

CC 51 à 56 : Comptes trésoraires de la commune, 1685-1790.

Affaires militaires

EE 27 : Contrôle des personnes qui doivent garder ou escorter les 1400 prisonniers de passage à Forcalquier, 1705.

22) Archives municipales de Grasse

Actes constitutifs de la commune

AA 6 : Cérémonial de la ville, diverses fêtes et réceptions de personnages illustres, 1676-1787.

Capitation

CC 4 à 8 : Capitation, 1718-1751.

Pièces comptables

CC 115 à 119 : Comptes trésoraires de la commune, 1691-1789.

Police

FF 41 : Bureau de police, 1771-1778.

23) Archives municipales de l'Isle-sur-la-Sorgue

Délibérations consulaires

BB 10, 13 et 34 : Délibérations du conseil de la ville de l'Isle, 1675, 1690-1692 et 1763.

Pièces comptables

CC 61 à 65 : Comptes du trésorier de la ville de l'Isle, 1705-1793 (lacunes entre 1706 et 1711 ainsi que de 1712 à 1715).

Registres paroissiaux

GG 7 : Registres paroissiaux de l'Isle (mariages), 1614-1743.
GG 14 à 23 : Registres paroissiaux de l'Isle (baptêmes, mariages et sépultures), 1673-1793.

Fonds Joseph de Joannis

Volume 6, pièce X : Notes de Joannis sur les tambours et fifres de la ville, XIX^{e} siècle.
Vol. 6 bis, pièce I : Dépenses de la communauté de l'Isle, 1720-1721.
Vol. 9, pièce XXXVIII : Tabelles de la communauté de l'Isle, 1717-1718 et 1738-1739.
Vol. 9 bis, pièce XXIX : Lettre de Delapierre, de Cavaillon, à Augier, chanoine de Notre-Dame des Anges, 28 mai 1700.
Vol. 10, pièce V : Nomination d'un organiste à l'église Notre-Dame des Anges, 1659.
Vol. 10, pièce XIV : Pièce concernant l'orgue de l'église Notre-Dame des Anges, 1691.
Vol. 13 bis, pièce XIX : Frais de l'entretien et de l'éducation d'un enfant de chœur de l'église Notre-Dame des Anges, 1705.

Vol. 15, pièce XXII : Comptes du trésorier de la commune de l'Isle, 1792.
Vol. 16 bis, pièces XVI et XXV : Comptes du chapitre de Notre-Dame des Anges, 1702-1703.
Vol. 19, pièces II et X : Notes de Joannis sur des musiciens de l'Isle au XVIII^{e} siècle, XIX^{e} siècle.
Vol. 19, pièce IV : Dépenses du conseil de ville pour la musique de Saint-Pancrace, 1666.
Vol. 19, pièce VI : Notes de Joannis sur la fabrique de l'église Notre-Dame des Anges, XIX^{e} siècle.
Vol. 20, pièce XXIX : Comptes de la confrérie des cordonniers de Saint-Crépin, 1764-1786.
Vol. 22, pièce XLI : Attestation des officiers municipaux de Sorgues concernant la canne du tambour-major de l'Isle perdue lors du pillage de la ville, 1793.
Vol. 22 bis, pièce XV : Comptes du trésorier de la ville de l'Isle, 1793.
Vol. 26 bis, pièce I : Comptes de la confrérie de Saint-Roch, 1730-1738.
Vol. 28, pièce XII : Comptes de la municipalité de l'Isle, 1793.
Vol. 29, pièce III : Revenus de la commune de l'Isle, 1793-an VII.
Vol. 30, pièces II, XXVII-XXVIII : Comptes du trésorier de la ville de l'Isle, 1761-1793.
Vol. 33, pièce LXXIX : Comptes de la municipalité de l'Isle, an XIII.
Vol. 36, pièce XLVII : Comptes de la municipalité de l'Isle, 1692-1791.
Vol. 38, pièce II : Comptes du trésorier de la ville de l'Isle, 1792.
Vol. 40, pièce V : Comptes de la municipalité de l'Isle, an II.

24) Archives municipales de Marseille

Actes constitutifs de la commune

AA 67 à 70 : Cérémonial de la ville, 1622-1791.
AA 78 : Arrivée et séjour à Marseille des ducs de Bourgogne et de Berry, 1701.
AA 80 : Arrivée à Marseille du maréchal de Villars, 1716.
AA 82-83 : Arrivées à Marseille du duc de Villars, gouverneur de Provence, 1734-1738.
AA 86 : Arrivée et séjour du comte de Provence, 1777.
AA 90 : Réjouissances publiques à l'occasion de divers traités de paix avec l'Espagne, le roi de Prusse, la Savoie, la Hollande, l'Empire, l'Angleterre et le Portugal, 1713-1778.
AA 93 : Cérémonie célébrée à l'occasion de l'avènement de Louis XVI, 1774.
AA 95 : Réjouissances publiques pour le portrait de Louis XV, 1756.
AA 112 : Conflits entre le chevalier de Pilles et les échevins de Marseille, 1730-1737.

Affiches

1 BB 951 : Ordonnance du marquis de Pilles, gouverneur-viguier, et des maires et échevins de la ville, interdisant tout divertissement, danse, musique ou réjouissance pendant six mois en raison de la mort du roi, 20 septembre 1715.

1 BB 1223 : Arrêt de Louis XV réglant le droit de sceau des commissions du Grand sceau pour l'exercice des offices de sergents, archers, trompettes, tambours, offices de syndics de paroisse et greffiers des rôles des tailles, 4 octobre 1722.

1 BB 1593 : Ordonnance du marquis de Pilles, viguier, et des échevins de la ville, concernant les réjouissances à l'occasion de la naissance du Dauphin, et réglementant l'expulsion des locataires jusqu'à la Saint-Michel, 26 septembre 1729.

Administration communale

BB 226-227 : Délibérations particulières des échevins, 1722-1759.

BB 268 : Correspondance générale des échevins, lettres écrites pour Paris, 1719-1723.
BB 457 : Correspondance générale des échevins, lettres reçues, 1724-1726.

Pièces comptables

CC 1133, 1163, 1189, 1336, 1352, 1372, 1394, 1419, 1452, 1479, 1511, 1533, 1540, 1560, 1569 1580, 1601, 1605, 1630, 1637 et 1676 : Pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, 1715-1788.

Affaires militaires

EE 62 à 65 : Guets, patrouilles et gardes bourgeoises, 1653-1789.
EE 72 : Milices (états, contrôles, correspondance), 1756-1772.
EE 89 : Troupes venant en garnison à Marseille, 1666-1791.

Marine

EE 155 : Rôle des officiers et des équipages des galères et du port pour la capitation, 1701.
EE 158 : Service des galères, contient notamment un rôle des soldats bohémiens au service du roi, 1704-1743.
EE 185 : Solde des matelots et de leurs familles, 1670-1786.

Police

FF 183-184 : Criées et ordonnances de police, 1726-an IV.
FF 191 : Recueil des règlements de police, XVIII^{e} siècle.
FF 308, 310-311 : Greffe de la police, 1732-1766.
FF 369 : Procédures de police, 1760.
2 I 172 : Police générale. Enregistrement des étrangers avec renseignements sur leur nationalité, profession, domicile, date et lieu de naissance, 1793.

Culte, instruction publique, santé

GG 189 : Académie de musique, musique, danse, 1703-1786.

Industries et corporations

HH 402 : Corporation des chiffonniers, des corailleurs, des fabricants de cire, des confiseurs et des fabricants de cordes de violon, 1683-1734.

Archives privées

Fonds Fortia de Piles

129 II 12 : Papiers relatifs à Toussaint Alphonse de Piles, gouverneur-viguier de Marseille, 1740-1792.

Israélites

5 E 67 : Registre de déclaration des juifs, 1808.

25) Archives municipales de Salon-de-Provence

Affaires communales

BB 65 : Conflit entre les consuls de Salon et le viguier au sujet de la place que doit occuper dans les processions le trompette de ce dernier, 1765.

Pièces comptables

CC 394, 427, 437, 439-440, 453-454, 456, 459, 471, 474, 477, 480 et 486 : Comptes du trésorier de la ville, 1698-1791.

26) Archives municipales de Sisteron

Capitation

CC 36 : Dénombrement des habitants de la communauté pour la capitation, 1740-1760.

27) Archives municipales de Toulon

Administration communale

BB 33 : Diverses pièces relatives aux employés communaux, notamment les trompettes, 1415-1789.
BB 79, 91 et 94-95 : Délibérations du conseil de ville, 1719-1777.

Cadastre

CC 34 : Tableau des maisons de Toulon contenant les noms, surnoms et qualité des propriétaires, 1770.

Pièces comptables

CC 623-624 : Comptes trésoraires, 1774-1778.

Administration révolutionnaire

D 4, 9 et 12 à 14 : Délibérations du conseil municipal, 1791-1797.
L 18 : Dépenses extraordinaires de la commune, 1791-1801.
L 19 : Dépenses de la commune, appointements et gages des employés communaux, 1790-1804.

28) Archives municipales de Vaison-la-Romaine

Délibérations municipales

BB 29 et 30 : Délibérations du conseil de la ville de Vaison, 1747-1783.
Registre non côté : Délibérations du conseil de la ville de Vaison, 1791-an III.

Pièces comptables

CC 24 : Comptes des consuls de la communauté de Vaison, 1707-1778 (14 pièces : 1707, 1738-1739, 1742, 1752, 1755, 1757-1762, 1769, 1778).
CC 27 et 29 : Registres des mandats de la communauté de Vaison, 1761-an VII.

Registres paroissiaux

GG 30 à 41 : Registres paroissiaux de Vaison (baptêmes, mariages, sépultures), 1674-1792.

E/ Bibliothèques

29) Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence

Manuscrit 1633 (1498) : Registre des délibérations de l'académie de musique d'Aix commencé le 2 janvier 1756, 1756-1791.

30) Médiathèque d'Arles

Manuscrit 113 : Syndicat du chapitre de la cathédrale d'Arles par le chanoine Giraud, 1779-1788.
Ms. 227 : Mémoire des événements considérables arrivés à Arles entre 1694 et 1712, rédigé par Louis Pic et fait recopié par Louis Bonnemant, 1774.
Ms. 269 : Description des réjouissances faites à Marseille pour l'heureuse convalescence du roi, 1744.
Ms 347 : Recueil de divers écrits autographes de Guillaume de Nicolay, XVIII^{e} siècle.
Ms. 372 : Papiers de la famille Vallière, tome I. Papiers de Joseph Vallière, contient entre autres un arbre généalogique, 1593-1775.
Ms. 373 : Papiers de la famille Vallière, tome II. Papiers d'Antoine Lothery et de Georges Vallière, 1663-1788.
Ms. 374 : Papiers de la famille Vallière, tome III. Papiers de Jean-Baptiste et de Claude Vallière, 1715-1823.
Ms. 379 : Papiers de la famille Vallière, tome VIII. Correspondance de Jean-Baptiste Vallière, 1737-1789.
Ms. 424 : Relations de différents événements curieux qui sont arrivés à Arles en Provence, XVII^{e} et XVIII^{e} siècles.
Ms. 431 : Papiers de musique de Jean-Baptiste Vallière, organiste de Saint-Trophime, XVIII^{e} siècle.
Ms. 448 : Société philanthropique d'Arles, XVIII^{e}-XIX^{e} siècles.
Ms. 549 : Mémorial de Jean-Baptiste Vallière, organiste de Saint-Trophime, 1745-1789.
Ms. 773 : Ébauche d'un dialogue entre deux amis sur l'histoire civile et politique d'Arles, par Pierre Véran, tome II, 1798.
Ms 901 : Association de la Rotonde d'Arles, 1790-1812.
Ms. 1191 : Noms et professions des émigrés du district d'Arles, 1793.
Ms. 1438 : Livre des comptes de la confrérie des bergers de Saint-Véran d'Arles, 1719-1778.
Ms. 1461 : Livre du trésorier de la confrérie des pénitents blancs d'Arles, 1783-1862.
Ms. 2223 : Séjours du duc de Villars, gouverneur de Provence, à Arles, 1716-1738.

31) Médiathèque Ceccano d'Avignon

Manuscrit 932 : Statuts et règlements de la confrérie Sainte-Cécile d'Avignon, 1765-1766.
Ms. 1520 : Journal sur la ville d'Avignon par le chanoine Arnavon, 1761-1815.
Ms. 1713 et 1716 : Comptabilité des affaires militaires des troupes du pape à Avignon, 1744-1790.
Ms. 2064 : Procédure de l'affaire de la Glacière en la nuit du 16 au 17 octobre 1791, 1791.
Ms. 2242 : Pièces justificatives des comptes du trésorier des troupes du pape à Avignon, 1713-1790.
Ms. 2243 : Instructions sur la charge de trésorier des troupes du pape à Avignon, 1785.
Ms. 3206 : Enrôlement des chevau-légers, 1745-1785.
Ms. 3210 : Paiement de la maréchaussée, 1750-1790.

Fonds Victorin Laval

Ms. 5397 : Notes pour servir à l'histoire de l'Isle-sur-la-Sorgue des origines à nos jours, début du XX^{e} siècle ; la collégiale, les chanoines, les tribunaux ecclésiastiques, l'Inquisition.
Ms. 5415 : Notes pour servir à l'histoire de l'Isle-sur-la-Sorgue des origines à nos jours, début du XX^{e} siècle ; visites de grands personnages, réjouissances, fêtes.
Ms. 5489 : Pièces originales concernant la Révolution à l'Isle, 1790-1814.

32) Bibliothèque Inguimbertine de Carpentras

Manuscrit 1048 : LULLY Jean-Baptiste, *Cadmus et Hermione* [ex-libris : "au citoyen Loüis Dufau musicien de la cathédrale Saint-Siffrein à Carpentras le 25ème 7^{bre} 1775"].
Ms. 1050 : LULLY Jean-Baptiste, *Phaëton* [ex-libris : "Loüis Dufau musicien du chapitre de Carpentras le 25ème 7^{bre} 1775"].
Ms. 1188-1189 : Mélanges d'histoire de la ville de Carpentras par Antoine Denoves, deux tomes, XIX^{e} siècle.
Ms. 1431 : Recueil de pièces relatives au chapitre de Saint-Siffrein, XIV^{e}-XVIII^{e} siècle.
Ms. 1439 à 1441 : Livres des conclusions capitulaires du chapitre cathédral de Carpentras, 1700-1785.
Ms. 1734 : Recueil de pièces concernant la ville de Carpentras, contient notamment un état de la population de la cité en 1793.
Ms. 1738 : Renseignements sur des matières ecclésiastiques, contient notamment une réclamation d'enfants de chœur aux administrateurs du district de l'Ouvèze datée du 28 mai 1793.
Ms. 2126 : LULLY Jean-Baptiste, *Alceste* [ex-libris : "Louis Dufau musicien de la cathédrale Saint-Siffrein de cette ville de Carpentras le 25ème 7^{bre} 1775"].

Fonds Casimir Barjavel

23 505 (47) : Portraits par Joseph Bonaventure Laurens, contient notamment celui du professeur de musique Louis Dufau, 1820.

33) Bibliothèque municipale de Dijon

Manuscrit 982 : Journal d'un voyage fait en Provence par monsieur Jean-Baptiste Fleutelot, fils de monsieur Claude Fleutelot, conseiller au Parlement de Bourgogne, 1719.
Ms. 7414 : Voyage de Languedoc et de *Provence* fait en 1710 par messieurs Lefranc, le marquis de Mirabeau, et l'abbé de Monville, chanoine de Montauban, 1745.

34) Bibliothèque municipale de Vienne (Isère)

Charte 161 : Brevet de musicien ordinaire accordé au violon François Jacques Dun par le roi Stanislas, 10 août 1761.

F/ Autres dépôts

35) Service historique de la Défense de Toulon

2 E^4 7, 13, 18, 21, 25, 30, 39, 48, 59 et 66 : Bureau des revues et service de la solde de la marine de Toulon, 1696-1785.
1 N 236 : Artillerie de la marine de Toulon, contrôle nominatif de l'état-major du deuxième bataillon (officiers, sous-officiers et musiciens), 1816.

II. Sources imprimées

ACHARD (Claude-François), *Histoire des Hommes Illustres de la Provence*, deux volumes, Marseille, chez Mossy, 1787.

Affiches et annonces pour Avignon et le Comtat Venaissin, Avignon, feuilles hebdomadaires imprimées chez François Guibert, années 1768 et 1769, plus une feuille du 3 janvier 1772, médiathèque Ceccano, P 871.

Affiches et annonces pour la Provence et la ville d'Aix, Aix, feuilles hebdomadaires imprimées chez Bouteille, années 1777 et 1778 (bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence, F 1 182).

Almanach historique de Marseille, Marseille, ouvrages annuels imprimés chez Jean Mossy, années 1770 à 1790 (archives départementales des Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2).

Almanach historique et chronologique de tous les spectacles, ou *Les Spectacles de Paris*, Paris ouvrages annuels imprimés chez Duchesne, années 1753 et 1755.

Annonces, affiches et avis divers pour la ville de Carpentras et le Comté Venaissin, Carpentras, feuilles hebdomadaires imprimées chez Quenin, huit numéros, du 27 février au 17 avril 1769.

AZAÏS (Hyacinthe), *Six trio en quatre parties, un violon, un violoncelle et un cor, ou un violon, un violoncelle et une clarinette, dédiés à monsieur le comte de Durfort Civrac*, Sorèze, chez l'auteur, 1777, 44 p.

BONTOUS (Jacques Joseph), *L'auguste piété de la royale maison de Bourbon, sujet de l'appareil fait à Avignon pour la réception de monseigneur le duc de Bourgogne et de monseigneur le duc de Berry*, Avignon, chez François Sébastien Offray, 1701, 138 p.

BOUCHE (Charles François), *Essai sur l'histoire de la Provence, suivi d'une notice des Provençaux célèbres*, deux tomes, Marseille, chez Jean Mossy, 1785, 452 et 566 p.

BOYER (Louis Anselme), *Histoire de l'Église Cathédrale de Vaison, avec une chronologie de tous les Evêques qui l'ont gouvernée, et une Chorographie, où Description en Vers Latin et François des Villes, Bourgs, Villages, Paroisses, et Chapelles qui composent ce Diocèse*, deux livres, Avignon, chez Marc Chave, 1731.

BROSSES (Charles de), *Lettres d'Italie*, Plan de la Tour (Var), Éditions d'Aujourd'hui, 1976 [1739-1740], tome 1, 398 p.

Calendrier et notice de la ville d'Avignon et du Comtat Venaissin pour l'année 1761, Avignon, chez Alexandre Giroud, 1761, non paginé.

CHARTON (Édouard), dir., *Guide pour le choix d'un état ou dictionnaire des professions*, Lenormand, 1842, 587 p.

CORBELIN (François Vincent), *Méthode de harpe, pour apprendre, seul et en peu de temps, à jouer de cet instrument, avec un principe très simple pour l'accorder*, Paris, chez l'auteur, 1779, 84 p.

CORRETTE (Michel), *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer en très peu de tems la mandoline, où les principes sont demontrés si clairement, que ceux qui jouent du violon peuvent apprendre d'eux mêmes*, Paris, Lyon et Dunkerque, chez les frères Legout (Lyon), 1772, 47 p.

État comparatif de l'ancien numérotage par îles et sections, avec le nouveau numérotage des maisons par rues, deux tomes, Marseille, chez Joseph-François Achard, 1809 (archives municipales de Marseille, bib. 52).

FAVART (Charles Simon), *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques*, tome 1, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1808], 308 p.

FÉRAUD (Jean-François), *Dictionnaire critique de la langue française*, trois tomes, Marseille, chez Jean Mossy, 1787-1788, 840, 755 et 852 p.

FURETIÈRE (Antoine), *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, trois tomes, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1690], non paginé.

GANTEZ (Annibal), *L'Entretien des musiciens*, Auxerre, chez Jacques Bouquet, 1643, 295 p.

GARDETON (César), *Bibliographie musicale de la France ou de l'étranger, ou répertoire général systématique de tous les traités et œuvres de musique vocale et instrumentale, imprimés ou gravés en Europe jusqu'à ce jour, avec l'indication des lieux de l'impression, des marchands et des prix*, Paris, chez Niogret, 1822, 608 p.

GRÉGOIRE (Gaspard), *Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, chez Esprit David, 1777 (réédition à Marseille, Laffitte Reprints, 1978), 220 p.

GRÉTRY (André), *Mémoires, ou Essais sur la musique*, trois volumes, Bruxelles, chez Auguste Wahlen, 1829 [1797], 338, 315 et 327 p.

Journal de Provence, Marseille, journal trihebdomadaire imprimé chez Pierre-Antoine Favet, janvier-août 1789 (bibliothèque Alcazar de Marseille, cote 4223).

LACÉPÈDE (Bernard Germain de), *La poétique de la musique*, deux tomes, Paris, imprimerie de Monsieur, 1785, 384 et 352 p.

LACOMBE (Jacques), *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, Paris, chez la veuve Estienne, 1752, 707 p.

L'ami de la religion et du roi. Journal ecclésiastique, politique et littéraire, Paris, chez Adrien Le Clere, tome 15, 1818.

LEBRET (Pierre Cardin), *L'intendance de Provence à la fin du XVII^e^ siècle. Édition critique des mémoires pour l'instruction du duc de Bourgogne*, édité par François-Xavier Emmanuelli, Paris, Bibliothèque nationale, 1980 [1700], 415 p.

Le Triomphe de la Paix, ballet orné de Machines, et de changements de Théâtre, qui sera dansé par les écoliers du Collège d'Arles de la Compagnie de Jésus le [blanc] Juillet 1714, Arles, chez Gaspard Mesnier, 1714, 9 p.

MACQUER (Philippe), *Dictionnaire portatif des arts et métiers*, tome 2, Paris, chez Lacombe, 1766, 688 p.

MÉNÉTRA (Jacques-Louis), *Journal de ma vie*, édité par Daniel Roche, Paris, Albin Michel, 1998 [1764], 429 p.

MORÉNAS (François), *Relation des réjouissances faites par la ville d'Avignon, Pour célébrer la Naissance de Monseigneur le Duc de Bourgogne, Petit Fils de Louis XV dit le Bien Aimé Roi de France et de Navarre les 24, 25, et 26 octobre 1751*, Avignon, chez François-Joseph Domergue, 1751, 31 p.

MOSZYŃSKI (August Fryderyk), *Journal de voyage*, tome 1, *La France (1784-1785)*, édition établie par Guillaume Calafat, Paris, Alain Baudry, 2010, 208 p.

PEIHE (François), *Relation véritable de ce qui s'est passé de remarquable dans la Ville d'Arles en Provence durant le fléau de la Peste, l'an 1720. Présentée par un Citoyen natif de cette Ville témoin oculaire. L'An 1724*, Arles, chez Gaspard Mesnier, 1724, 37 p.

Petites affiches d'Avignon, Avignon, feuilles hebdomadaires imprimées chez Niel, feuilles du 17 frimaire an XIII (8 décembre 1804) et du 24 frimaire an XIII (15 décembre 1804), médiathèque Ceccano d'Avignon, P 574 (1).

Pièces choisies pour la viéle à l'usage des commençants avec des instructions pour toucher et pour entretenir cet instrument, Paris, chez Christophe Ballard, 1742, 39 p.

RAGUENET (François), *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la Musique et les Opéras*, Paris, chez Jean Moreau, 1702, 124 p.

Réglemens de l'Académie de musique de Carpentras, Carpentras, chez Dominique Eysseric, 1719 (bibliothèque Inguimbertine de Carpentras, réserve A 322).

Réglemens de l'Académie de musique de Marseille, Marseille, chez Sibié, 1786 (archives municipales de Marseille, GG 189).

Relation de ce qui s'est passé dans la ville d'Avignon à l'arrivée et pendant le séjour du sérénissime infant Don Philippe de Bourbon gendre du Roy de France au mois de février 1744, Avignon, chez François Girard, 1745, 20 p.

Rélation des fêtes données par la ville d'Avignon, Les 7, 8, 9 et 10 mai 1775, pour l'exaltation de notre s. pere le pape Pie VI, Avignon, chez Joseph Blery, 1775, 33 p.

RICHELET (Pierre), *Dictionnaire françois, contenant generalement tous les mots tant vieux que nouveaux. Nouvelle édition*, Amsterdam, chez Jean Elzevir, 1706, 896 p.

ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Dictionnaire de musique*, Paris, chez la veuve Duchesne, 1768, 548 p.

SAND (George), *Les Maîtres sonneurs*, Paris, A. Cadot, 1853 (réédition Bookking International, 1996), 315 p.

SEGRAIS (Jean Regnault de), *Œuvres diverses de monsieur de Segrais*, tome 1, Amsterdam, chez François Changuion, 1723, 246 p.

WATELET (Claude-Henri), *Encyclopédie méthodique des Beaux-Arts*, tome 1, Paris, chez Panckoucke, 1788, 662 p.

YOUNG (Arthur), *Voyages en France en 1787, 1788 et 1789*, tome 1, traduit par Henri Sée, Paris, Armand Colin, 1931 [1792], 495 p.

Bibliographie

Outils de recherche

BLÈS (Adrien), *Dictionnaire historique des rues de Marseille*, Marseille, Lafitte, 2001 [1989], 526 p.

CAYLUX (Odile), sous la direction de Françoise HEURLEY-CHAUNIER, *Guide des sources arlésiennes pour servir l'histoire de la Révolution française (1789-1800)*, Arles, Actes sud, 1989, 194 p.

CHARBONNIER (Pierre), dir., *Les anciennes mesures locales du Midi méditerranéen d'après les tables de conversion*, Clermont-Ferrand, Institut d'études du Massif Central, 1994, 280 p.

DUPON (Dominique), sous la direction de Michel HAYEZ, *Guide du minutier notarial de Carpentras pour le XVIII^e siècle*, Avignon, Rullière-Libeccio, 1987, 375 p.

GIRARD (Joseph), *Évocation du vieil Avignon*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, 444 p.

HILDESHEIMER (Ernest), *Répertoire numérique des archives communales de Vence déposées aux archives départementales*, Cannes, imprimerie Ægitna, 1945, 53 p.

MATHIEU (Marc), *Liste des individus tués à Toulon pendant la période 1791-1799*, Draguignan, archives départementales du Var, GEN 145, dactylographié, 1998, 29 p.

MAURE (Danielle), sous la direction d'Isabelle RAMBAUD, *Tout le portrait de son père. Des paroisses à l'état civil, Marseille (1586-1889). Répertoire des séries GG et E*, Marseille, Archives de la ville de Marseille, 1991, 253 p.

THOMAS (Bernard), sous la direction de Michel HAYEZ et Christine MARTELLA, *Répertoire numérique détaillé de la série A des archives départementales de Vaucluse. Légation d'Avignon (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Avignon, Conseil Général de Vaucluse, 2004, 287 p.

MISTRAL (Frédéric), *Dictionnaire provençal-français*, Aix-en-Provence, chez la veuve Remondet-Aubin, 1886, 2 tomes.

PANSIER (Pierre), *Dictionnaire des anciennes rues d'Avignon*, Avignon, chez J. Roumanille, 1930, 259 p.

SGARD (Jean), dir., *Dictionnaire des journaux, 1600-1789*, deux volumes, Paris, Universitas, 1991, 1 209 p.

Méthodologie

BÉAUR (Gérard), « Les catégories sociales à la campagne : repenser un instrument d'analyse », in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, tome 106, 1999, n°1, p. 159-176.

BLUCHE (François) et SOLNON (Jean-François), *La véritable hiérarchie sociale de l'ancienne France. Le tarif de la première capitation (1695)*, Genève, Droz, 1995 [1983], 210 p.

CAMPOS (Rémy), « Ville et musique, essai d'historiographie critique », in *Histoire urbaine*, 1/2017 (n°48), p. 177-196.

CERUTTI (Simona), « La construction des catégories sociales », in BOUTIER (Jean) et JULIA (Dominique), dir., *Passés recomposés. Champs et chantiers de l'Histoire*, Paris, Autrement, 1995, p. 224-234.

CHARTIER (Roger), « Le monde comme représentation », in *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, volume 44, n°6, 1989, p. 1 505-1 520.

COSANDEY (Fanny), dir., *Dire et vivre l'ordre social en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, 336 p.

DEDIEU (Jean-Pierre) et MOUTOUKIAS (Zacarías), « Introduction. Approche de la théorie des réseaux sociaux », in CASTELLANO (Juan Luis) et DEDIEU (Jean-Pierre), dir., *Réseaux, familles et pouvoirs dans le monde ibérique à la fin de l'Ancien Régime*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 7-30.

DELACROIX (Christian), DOSSE (François), GARCIA (Patrick) et OFFENSTADT (Nicolas), dir., *Historiographies. Concepts et débats*, deux tomes, Paris, Gallimard, 2010, 1 325 p.

FARGE (Arlette), *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1997 [1989], 152 p.

FREIDSON (Eliot), « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », in *Revue française de sociologie*, volume 27, n°3, 1986, p. 431-443.

GAUVARD (Claude) et SIRINELLI (Jean-François), dir., *Dictionnaire de l'historien*, Paris, Presses universitaires de France, 2015, 786 p.

GRANDIÈRE (Marcel) et MOLIN (Michel), dir., *Le stéréotype, outil de régulations sociales*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, 286 p.

GINZBURG (Carlo) et PONI (Carlo), « La micro-histoire », in *Le Débat*, décembre 1981 [1979], p. 133-136.

GUÉRY (Alain), « État, classification sociale et compromis sous Louis XIV : la capitation de 1695 », in *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, volume 41, n°5, 1986, p. 1 041-1 060.

HANNE (Georges) et JUDDE DE LARIVIÈRE (Claire), dir., *Noms de métiers et catégories professionnelles. Acteurs, pratiques, discours (XV^e siècle à nos jours)*, Toulouse, Université de Toulouse II – Le Mirail, 2010, 367 p.

LEMERCIER (Claire), « Analyse de réseaux et histoire de la famille : une rencontre encore à venir ? », in *Annales de démographie historique*, n°109, 2005/1, p. 7-31.

LEMERCIER (Claire), « Analyse de réseaux et histoire », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°52-2, 2005/2, p. 88-112.

LEMERCIER (Claire) et ZALC (Claire), *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, La Découverte, 2008, 120 p.

LEPETIT (Bernard), « Histoire des pratiques, pratique de l'histoire », in LEPETIT (Bernard), dir., *Les Formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 9-22.

LEPETIT (Bernard), « De l'échelle en histoire », in REVEL (Jacques), dir., *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Le Seuil/Gallimard, 1996, p. 71-94.

MORSA (Denis), « Salaire et salariat dans les économies préindustrielles (XVI^{e}-XVIII^{e} siècle). Quelques considérations critiques », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, volume 65, n°4, 1987, p. 751-784.

RICŒUR (Paul), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 424 p.

RUGGIU (François-Joseph), « Les notions d'"identité", d'"individu" et de "self" et leur utilisation en histoire sociale », in BELISSA (Marc), BELLAVITIS (Anna), COTTRET (Monique), CROQ (Laurence) et DUMA (Jean), dir., *Identités, appartenances, revendications identitaires*, Paris, Nolin, 2005, p. 395-406.

THOMPSON (Edward Palmer), *La formation de la classe ouvrière anglaise*, traduit par Gilles Dauvé, Mireille Golaszewski et Marie-Noëlle Thibault, Paris, Éditions du Seuil, 2012 [1963 ; traduction française 1988], 1 164 p.

TRAVERSIER (Mélanie), « Histoire sociale et musicologie : un tournant historiographique », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°57-2, 2010-2, p. 190-201.

Ouvrages généraux

BAUMIER (Béatrice), *Tours entre Lumières et Révolution. Pouvoir municipal et métamorphoses d'une ville (1764-1792)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, 548 p.

BEAUREPAIRE (Pierre-Yves), *La France des Lumières (1715-1789)*, Paris, Belin, 2011, 836 p.

BEAUREPAIRE (Pierre-Yves), *Franc-maçonnerie et cosmopolitisme au siècle des Lumières*, Paris, Éditions maçonniques de France, 2014, 192 p.

BELLANGER (Claude), GODECHOT (Jacques) et GUIRAL (Pierre), dir., *Histoire générale de la presse française*, t. 1, *Des origines à 1814*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, 633 p.

BENABOU (Erica-Marie), *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^{e} siècle*, Paris, Perrin, 1987, 547 p.

BERBOUCHE (Alain), *Marine et justice. La justice criminelle de la Marine française sous l'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, 283 p.

BOISSEUIL (Didier), COSTE (Joël), NICOUD (Marilyn) et SCHEID (John), dir., *Le thermalisme. Approches historiques et archéologiques d'un phénomène culturel et médical*, Paris, CNRS Éditions, 2015, 302 p.

BOURDIN (Philippe) et LOUBINOUX (Gérard), dir., *Les Arts de la scène et la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, 606 p.

BOURQUIN (Laurent), *La noblesse dans la France moderne (XVI^e^-XVIII^e^ siècles)*, Paris, Belin, 2002, 267 p.

BOUTERA (David), « Les bohémiens en Bretagne sous l'Ancien Régime », in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, tome 113, n°4, 2006, p. 135-158.

BOYER (Marc), *L'invention de la Côte d'Azur. L'hiver dans le Midi*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2002, 378 p.

BRULEY (Yves), *Histoire de la papauté. Rome et le monde depuis deux mille ans*, Paris, Perrin, 2011, 309 p.

CABANTOUS (Alain), *Les citoyens du large. Les identités maritimes en France (XVI^e^-XIX^e^ siècle)*, Paris, Aubier, 1995, 279 p.

CABANTOUS (Alain), *Histoire de la nuit (XVII^e^-XVIII^e^ siècle)*, Paris, Fayard, 2009, 387 p.

CABANTOUS (Alain), *Le dimanche, une histoire. Europe occidentale (1600-1830)*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, 355 p.

CANEPARI (Eleonora) et ZUCCA MICHELETTO (Beatrice), dir., *Le travail comme ressource dans l'Europe préindustrielle*, in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 123-1, 2011, 230 p.

CÉRINO (Christophe), GEISTDOERFER (Aliette), LE BOUËDEC (Gérard) et PLOUX (François), dir., *Entre terre et mer. Sociétés littorales et pluriactivités (XV^e^-XX^e^ siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, 391 p.

CHALINE (Olivier), *La France au XVIII^e^ siècle (1715-1787)*, Paris, Belin, 2004, 327 p.

CHARLE (Christophe), *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIX^e^ siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2015, 744 p.

CHAUNU (Pierre), *La civilisation de l'Europe des Lumières*, Paris, Arthaud, 1971, 424 p.

CLARKE DE DROMANTIN (Patrick), *Les réfugiés jacobites dans la France du XVIII^e^ siècle. L'exode de toute une noblesse « pour cause de religion »*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2005, 525 p.

CLAY (Lauren), *Stagestruck. The Business of Theater in Eighteenth-Century France and Its Colonies*, Ithaca (États-Unis), Cornell University Press, 2013, 334 p.

CLAY (Lauren), « La culture, le commerce et l'état : l'établissement des théâtres provinciaux », in DION (Nicholas) et MAROT-MERCIER (Guillemette), dir., *Diversité et modernité du théâtre du XVIII^e^ siècle*, Paris, Hermann, 2014, p. 381-394.

CONSTANT (Jean-Marie), dir., *L'identité nobiliaire. Dix siècles de métamorphoses (IX^e^-XIX^e^ siècles)*, Le Mans, Publication du Laboratoire d'histoire anthropologique du Mans, 1997, 359 p.

COORNAREN (Émile), *Les compagnonnages en France, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions ouvrières, 1966, 435 p.

COORNAREN (Émile), *Les corporations en France avant 1789*, Paris, Gallimard, 1968, 316 p.

COQUERY (Natacha), *L'hôtel aristocratique. Le marché du luxe à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998, 444 p.

CORVISIER (André), *L'armée française de la fin du XVII^e siècle au ministère de Choiseul. Le soldat*, deux volumes, Paris, Presses universitaires de France, 1964, 1 086 p.

CORVISIER (André), dir., *Histoire militaire de la France*, tome 2, *De 1715 à 1871*, sous la direction de Jean Delmas, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 635 p.

COSTE (Laurent), *Les lys et le chaperon. Les oligarchies municipales en France de la Renaissance à la Révolution*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, 409 p.

COSTE (Laurent), *Les bourgeoisies en France. Du XVI^e au milieu du XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, 263 p.

DARNTON (Robert), *Le grand massacre des chats. Attitudes et croyances dans l'ancienne France*, traduit par Marie-Alix Revellat, Paris, Robert Laffont, 1985, 282 p.

DARNTON (Robert), *Pour les Lumières. Défense, illustration, méthode*, traduit par Jean-François Baillon, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2002, 131 p.

DELAPORTE (André), *Bergers d'Arcadie. Poètes et philosophes de l'Âge d'or dans la littérature française du XVIII^e siècle*, Puiseaux, Pardès, 1988, 94 p.

DELUMEAU (Jean) et ROCHE (Daniel), dir., *Histoire des pères et de la parenté*, Paris, Larousse, 2000 [1990], 535 p.

DESSERT (Daniel), *La Royale. Vaisseaux et marins du Roi-Soleil*, Paris, Fayard, 1996, 393 p.

DUBOST (Jean-François), « Les stéréotypes nationaux à l'époque moderne (vers 1500-vers 1800) », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 111-2, 1999, p. 667-682.

DUBY (Georges), dir., *Histoire de la France urbaine*, tome 3, *La ville classique de la Renaissance aux Révolutions*, sous la direction d'Emmanuel Le Roy Ladurie, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 651 p.

DUBY (Georges) et PERROT (Michelle), dir., *Histoire des femmes en Occident*, tome III, *XVI^e-XVIII^e siècle*, sous la direction de Natalie Zemon Davis et d'Arlette Farge, Paris, Plon, 2002 [1991], 557 p.

DUPUY (Roger), *La Garde nationale (1789-1872)*, Paris, Gallimard, 2010, 606 p.

DURAND (Stéphane), *Pouvoir municipal et société locale dans les petites villes de l'Hérault aux XVIII^e et XIX^e siècles. Le cas de Mèze de 1675 à 1815*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2002, quatre volumes.

FARGE (Arlette), *Vivre dans la rue à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1992 [1979], 253 p.

FIGEAC (Michel), *Les noblesses en France. Du XVI^e au milieu du XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, 415 p.

FOGEL (Michèle), *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1989, 498 p.

FONTAINE (Laurence), *Histoire du colportage en Europe, XV^e-XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1993, 334 p.

FONTAINE (Laurence), *L'économie morale. Pauvreté, crédit et confiance dans l'Europe préindustrielle*, Paris, Gallimard, 2008, 437 p.

FOUCAULT (Michel), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, 583 p.

FUCHS (Max), *La vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, 1933, 218 p.

FRANTZ (Pierre) et SAJOUS D'ORIA (Michèle), *Le siècle des théâtres. Salles et scènes en France (1748-1801)*, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1999, 199 p.

FRAPPIER (Louise), LATRAVERSE (Claire) et WAGNER (Marie-Louis), dir., *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007, 439 p.

GALLINATO (Bernard), *Les corporations à Bordeaux à la fin de l'Ancien Régime. Vie et mort d'un mode d'organisation du travail*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1992, 374 p.

GEREMEK (Bronisław), *La potence ou la pitié. L'Europe et les pauvres du Moyen Âge à nos jours*, traduit par Joanna Arnold-Moricet, Paris, Gallimard, 2007 [1978 ; traduction française 1987], 330 p.

GEREMEK (Bronisław), *Truands et misérables dans l'Europe moderne (1300-1600)*, Paris, Gallimard, 2014 [1980], 317 p.

GOUJARD (Philippe), *L'Europe catholique au XVIII^e siècle. Entre intégrisme et laïcisation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, 284 p.

GRENET (Mathieu), *La fabrique communautaire. Les Grecs à Venise, Livourne et Marseille, 1770-1840*, Athènes/Rome, École française d'Athènes/École française de Rome (coédition), 2016, 456 p.

GRIBENSKI (Jean), MEYER (Véronique) et VERNOIS (Solange), dir., *La maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII^e-XX ^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, 311 p.

GUIGNET (Philippe), *Le pouvoir dans la ville au XVIII^e siècle. Pratiques politiques, notabilité et éthique sociale de part et d'autre de la frontière franco-belge*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990, 591 p.

GUIGNET (Philippe), *Les sociétés urbaines dans la France moderne*, Paris, Ellipses, 2006, 239 p.

GUINIER (Arnaud), *L'honneur du soldat. Éthique martiale et discipline guerrière dans la France des Lumières*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2014, 409 p.

GURVIL (Clément), « La pluriactivité des paysans parisiens au XVI^e siècle : signe de précarité ou d'aisance ? » in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 123-1, 2011, p. 155-163.

GUTTON (Jean-Pierre), *La société et les pauvres. L'exemple de la généralité de Lyon (1534-1789)*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, 504 p.

HAMON (Philippe) et LAURENT (Catherine), dir., *Le pouvoir municipal de la fin du Moyen Âge à 1789*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 360 p.

HEINICH (Nathalie), *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, 302 p.

HEINICH (Nathalie), *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 2005 [1996], 126 p.

HEINICH (Nathalie), « À quoi servent les créateurs ? L'art et le compromis démocratique », in DUCRET (André), dir., *À quoi servent les artistes ?*, Zurich et Genève, Seismo, 2011, p. 13-30.

HELLE (Astrid Émilie), *Histoire du Danemark*, Paris, Hatier, 1992, 253 p.

HERVIER (Dominique), dir., *Villes de villégiature*, numéro thématique d'*Histoire urbaine*, 3/2014 (n°41), 194 p.

HOUDAILLE (Jacques), « Les signatures au mariage de 1740 à 1829 », in *Population*, volume 32, n°1, 1977, p. 65-90.

HRODĚJ (Philippe) et MICHAUD (Marie-Christine), dir., *Entre mer et ciel. Le voyage transatlantique de l'Ancien au Nouveau Monde (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 180 p.

KAPLAN (Steven), *La fin des corporations*, traduit par Béatrice Vierne, Paris, Fayard, 2001, 740 p.

LARCADE (Véronique), *Les cadets de Gascogne. Une histoire turbulente*, Bordeaux, Éditions Sud-Ouest, 2005, 378 p.

LARGUIER (Gilbert), dir., *Métiers et gens de métiers en Roussillon et en Languedoc (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2009, 270 p.

LE BOUËDEC (Gérard), « La pluriactivité dans les sociétés littorales (XVII^e-XVIII^e siècles), in *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, tome 109, n°1, 2002, p. 61-90.

LE GOUIC (Olivier), *Lyon et la mer au XVIII^e siècle. Connexions atlantiques et commerce colonial*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, 384 p.

LEBRUN (François), VENARD (Marc) et QUÉNIART (Jean), *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France*, tome 2, *De Gutenberg aux Lumières (1480-1789)*, Paris, Perrin, 2003, 690 p.

LECOUTRE (Matthieu), *Ivresse et ivrognerie dans la France moderne*, Rennes/Tours, Presses universitaires de Rennes/Presses universitaires François-Rabelais (coédition), 2011, 395 p.

LOIR (Christophe) et TRAVERSIER (Mélanie), dir., *Aller au théâtre*, numéro thématique d'*Histoire urbaine*, 3/2013 (n°38), 208 p.

LORIGA (Sabina), *Soldats. Un laboratoire disciplinaire : l'armée piémontaise au XVIII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2007, 308 p.

LOUPÈS (Philippe), *Chapitres et chanoines de Guyenne aux XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1985, 592 p.

LOURS (Mathieu), « Espace du sacré et du pouvoir. La cathédrale et la ville moderne en France (vers 1560-1790) », in *Histoire urbaine*, 1/2003 (n°7), p. 97-120.

LUGAND (Julien), *Peintres et doreurs en Roussillon aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Canet, Trabucaire, 2006, 265 p.

MARCHAL (Corinne), « Définir et inventorier les chapitres nobles de la France du XVIII^e siècle », in *Revue d'Histoire de l'Église de France*, volume 99, n°1, 2013, p. 115-126.

MELCHIOR-BONNET (Sabine) et SALLES (Catherine), dir., *Histoire du mariage*, Paris, Robert Laffont, 2009, 1 229 p.

MILLÁN MARTÍNEZ (José), PIZARRO LLORENTE (Henar) et JIMÉNEZ PABLO (Esther), dir., *Los jesuitas. Religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*, trois tomes, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2012, 1 928 p.

MINVIELLE (Stéphane), *La famille en France à l'époque moderne*, Paris, Armand Colin, 2010, 299 p.

MONTEIL (Pierre), « Un manuscrit inachevé de Grasset : Pierre Pomme et les maladies nerveuses au XVIII^e siècle », in *Bulletin de la Société des sciences médicales de Montpellier*, 1976, p. 60-62.

MOUSNIER (Roland), *Les institutions de la France sous la monarchie absolue (1598-1789)*, tome 1, *Société et état*, Paris, Presses universitaires de France, 1974, 586 p.

NICOLAS (Jean), *La rébellion française. Mouvements populaire et conscience sociale (1661-1789)*, Paris, Gallimard, 2008, 1 076 p.

PERRAS (Jean-Alexandre), *L'Exception exemplaire. Inventions et usages du génie (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 413 p.

PERRÉON (Stéphane), *L'armée en Bretagne au XVIII^e siècle. Institution militaire et société civile au temps de l'intendance et des États*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, 416 p.

RABREAU (Daniel), *Apollon dans la ville. Le théâtre et l'urbanisme en France au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2008, 223 p.

ROCHE (Daniel), *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux (1680-1789)*, Paris, Mouton, 1978, deux tomes, 394 et 520 p.

ROCHE (Daniel), *La culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1990, 564 p.

ROCHE (Daniel), *La France des Lumières*, Paris, Fayard, 1993, 651 p.

ROGIER (Ludovicus Jacobus), *Nouvelle histoire de l'Église*, tome 4, *Siècle des Lumières, révolutions, restaurations*, traduit par François Van Groenendael, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 588 p.

ROUGEMONT (Martine de), *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1988, 314 p.

RUGGIU (François-Joseph), *L'individu et la famille dans les sociétés urbaines anglaise et française (1720-1780)*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2007, 541 p.

SANSOT (Pierre), *Les Gens de peu*, Paris, Presses universitaires de France, 2002 [1992], 223 p.

SAUPIN (Guy), *Nantes au XVII^e siècle. Vie politique et société urbaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1996, 523 p.

SAUZEAU (Thierry), « La pluriactivité des marins au long cours au XVIII^e siècle. Les gens de mer de la Seudre : du chai à l'atelier », in *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, tome 120, n°2, 2013, p. 65-78.

SOULAS (Nicolas), *Pouvoir(s), conflits et recompositions socio-politiques. L'exemple du couloir rhodanien (1750-1820)*, Avignon, thèse de doctorat sous la direction de Stéphane Durand, 2017, 824 p.

SORLIN (Pierre), Persona. *Du portrait en peinture*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2000, 154 p.

SOUYRI (Pierre-François), *Histoire du Japon médiéval. Le monde à l'envers*, Paris, Perrin, 2013, 522 p.

SZULMAN (Éric), *La navigation intérieure sous l'Ancien Régime. Naissance d'une politique publique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 376 p.

TEISSEYRE-SALLMANN (Line), *L'industrie de la soie en Bas-Languedoc (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, École des chartes, 1995, 417 p.

TRIOLAIRE (Cyril), *Le théâtre en province pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2012, 561 p.

TRIOLAIRE (Cyril), « Structures théâtrales et itinérance en province au XVIII[e] siècle », in DION (Nicholas) et MAROT-MERCIER (Guillemette), dir., *Diversité et modernité du théâtre du XVIII[e] siècle*, Paris, Hermann, 2014, p. 357-380.

VARY (Morgane), *Intégration sociale des populations marginales sur le littoral breton au XVIII[e] siècle*, Lorient, thèse de doctorat sous la direction de Gérard Le Bouëdec, Université de Bretagne-Sud, 2007, 1 300 p.

VIALA (Alain), dir., *Le théâtre en France*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, 494 p.

VIENNOT (Éliane), *La France, les femmes et le pouvoir*, tome 2, *Les résistances de la société (XVII[e]-XVIII[e] siècle)*, Paris, Perrin, 2008, 502 p.

WAQUET (Jean-Claude), *La conjuration des dictionnaires. Vérité des mots et vérités de la politique dans la France moderne*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, 265 p.

XANDRY (Catherine), *Organisation d'un territoire aux abords de la ville. Le cas de Metz, Strasbourg et Reims du milieu du Moyen Âge au début de l'époque moderne*, Strasbourg, thèse de doctorat sous la direction de George Bischoff et Jean-Jacques Schwien, Université de Lorraine, 2013, 1 632 p.

ZYSBERG (André), *Les galériens. Vies et destins de 60 000 forçats sur les galères de France (1680-1748)*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, 432 p.

Contextualisation : Avignon, le Comtat Venaissin et la Provence

Avignon et Comtat Venaissin

ACHARD (Paul), « Notes historiques sur l'origine et les progrès de la musique à Avignon et dans le département de Vaucluse » in *Annuaire de Vaucluse*, Avignon, 1864, p. 243-296.

BAILLY (Robert), *Dictionnaire des communes de Vaucluse*, Avignon, Barthélémy, 1985, 476 p.

BARBIER (Jonathan), *Vulgariser un sentiment républicain : François-Vincent Raspail et la politisation des anonymes en France et dans le Vaucluse (1794-1848)*, Avignon, mémoire de master sous la direction de Natalie Petiteau, 2011, 226 p.

BARJAVEL (Casimir François Henri), *Dictionnaire historique, biographique et bibliographique du département de Vaucluse. Recherches pour servir à l'histoire scientifique, littéraire et artistique, ainsi qu'à l'histoire religieuse, civile et militaire des villes et arrondissements d'Avignon, de Carpentras, d'Apt et d'Orange*, Carpentras, chez Devillario, deux tomes, 1841, 519 et 514 p.

BENTIN (Sophie), *Les enclaves du Haut Comtat à l'époque moderne (1560-1791)*, Aix-en-Provence, thèse de doctorat sous la direction de Madeleine Ferrières, Université de Provence, 2007, 870 p.

BENTIN-FÉRAUD (Sophie), « Le recteur du Comtat, mise au point sur un poste en déclin », in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, neuvième série, tome VIII, années 2011-2012, 2017, p. 97-106.

COSSÉ (Jacques), *Ménerbes. Carl Schack Ranzau, gentilhomme du Holstein (1717-1789)*, Bordeaux, dactylographié, quatre volumes, 1990, non paginé.

DAVID (Marcel), *De l'organisation administrative, financière et judiciaire du Comtat Venaissin sous la domination des papes (1229-1791)*, Aix-en-Provence, E. Tournel, 1912, 412 p.

DUBLED (Henri), *Histoire du Comtat Venaissin*, Carpentras, C.R.E.D.E.L, 1981, 245 p.

GERBAULT (Pierre), *Le personnel des chapitres cathédraux et collégiaux du département de Vaucluse au moment de leur suppression*, Frigolet, dactylographié, 1977, 112 p.

LACOMBE (Anthony), *La maréchaussée du pape dans ses États transalpins (1750-1791). Approche microhistorique et étude institutionnelle*, Avignon, mémoire de master sous la direction de Stéphane Durand, 2015, 94 p.

LAFFONT (Émile), « À propos d'un pastel et d'un bureau Louis XV », in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, troisième série, tome I, année 1936, p. 103-128.

LINVALD (Axel), « Le séjour et la mort d'un homme d'État danois en Provence », in *Annales du Midi*, tome 40, n°157, 1928, p. 286-296.

MOULIERAC-LAMOUREUX (Rose-Léone), *Le Comtat Venaissin pontifical. Contribution à une histoire des institutions (1229-1791)*, Montpellier, thèse de doctorat en droit sous la direction de Michel Lacave, Université de Montpellier I, 1976, 603 p.

MOULINAS (René), *Les juifs du pape en France. Les communautés d'Avignon et du Comtat Venaissin aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Toulouse, Privat, 1981, 584 p.

POLO (Coline), « Agir en communauté : les confréries du Saint-Sacrement en Vaucluse », in DUPERRAY (Ève), dir., *Relier la terre au ciel. Médiations et modes de lecture du patrimoine mobilier religieux en Vaucluse*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 147-162.

SICARD (Roland), *Paroisses et communes de France. Dictionnaire d'histoire administrative et démographique. Vaucluse*, Paris, CNRS Éditions, 1987, 262 p.

VENARD (Marc), « Les confréries de métiers dans le Comtat Venaissin, au XVI^e^ siècle », in *Provence historique*, tome XXVI, n°103, 1976, p. 65-80.

Avignon

BUAN (Pierre), *Les fêtes à Avignon au XVIII^e^ siècle. Étude sur l'influence des pouvoirs politiques et religieux sur les pratiques festives de la ville d'Avignon*, Avignon, mémoire de master sous la direction de Stéphane Durand, 2015, 122 p.

CAMELIN (Aymé), « La succursale des Invalides d'Avignon (1801-1850) », in *Histoire des sciences médicales*, 1975-1976, vol. 9 (1), p. 51-64.

CLAP (Sylvestre), *Avignon plurielle et singulière*, photos d'Alain Christof, Barbentane, Équinoxe, 1999, 136 p.

DUHAMEL (Léopold), « La vie avignonnaise aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Musique, jeux, exhibitions, dentistes oculistes, charlatans et enseignes », in *Annuaire de Vaucluse*, Avignon, 1910, p. 1-26.

DUHAMEL (Léopold), « Avignon au XVIII^e^ siècle. Réjouissances publiques », in *Annuaire de Vaucluse*, Avignon, 1915, p. 1-26.

DUPRÉ (Mathieu), *D'or, d'argent et de soie, dans la cité des Papes*, Avignon, mémoire de master sous la direction de Françoise Moreil, 2002.

DURAND (Henri-André), « Les instruments dans la musique sacrée au chapitre collégial Saint-Agricol d'Avignon (1600-1660) », in *Revue de musicologie*, tome 52, n°1, 1966, p. 73-87.

FERRIÈRES (Madeleine), « "Au cœur du royaume" : Avignonnais et Comtadins », in DELSALLE (Paul) et FERRER (André), dir., *Les enclaves territoriales aux Temps Modernes (XVI^e^-XVIII^e^ siècles)*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2000, p. 39-58.

FOURNIER (Patrick), « Les procès du Rhône et de la Durance : une expression des problèmes de frontière et de souveraineté entre la France et les enclaves pontificales d'Avignon et du Comtat Venaissin (XV^e^-XVIII^e^ siècles) », in DELSALLE (Paul) et FERRER (André), dir., *Les enclaves territoriales aux Temps Modernes (XVI^e^-XVIII^e^ siècles)*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2000, p. 347-374.

FREMIOT (Marcel), article « Avignon » in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980, p. 747-748.

GAGNIERE (Sylvain), GRANIER (Jacky) et POLY (Jean-Pierre), dir., *Histoire d'Avignon*, Aix-en-Provence, Édisud, 1979, 726 p.

GASTOUÉ (Amédée), « La musique à Avignon et dans le Comtat du XIV^e^ au XVIII^e^ siècle », in *La vie musicale dans les provinces françaises*, n°4, Minkoff Reprint, Genève, 1980 [1904-1905], p. 179-231.

LACOMBE (Anthony), *Les chevau-légers du pape en Avignon. Pratiques et représentations*, Avignon, mémoire de master sous la direction de Stéphane Durand, 2016, 106 p.

LALLEMAND (Bruno), « La Comédie de la Place Crillon », in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, tome IX, année 1976, Avignon, 1976, p. 95-107.

LAPEYRE (Christophe), *Visites officielles à Avignon au XVIII^e^ siècle*, Avignon, mémoire de maîtrise sous la direction de René Moulinas, 1995, 93 p.

LESURE (François), dir., article « Avignon » in *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 74-80.

MACHARD (Roberte), « Le passé musical d'Avignon », in COSSIMA, 9^ème^ édition, 1977, p. 23 - 33.

MERCIER (Jean-Marie), *Les Francs-maçons du pape. L'art royal à Avignon au XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2010, 246 p.

MICHEL (Jacques), *Avignon et ses suisses*, Avignon, Jacques Michel, 1993, 555 p.

MOULINAS (René), *L'imprimerie, la librairie et la presse à Avignon au XVIII^e siècle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974, 441 p.

MOULINAS (René), *Histoire de la révolution d'Avignon*, Avignon, Aubanel, 1986, 390 p.

MOULINAS (René), *Avignon*, Barbentane, Équinoxe, 1996, 96 p.

MOULINAS (René), *Les massacres de la Glacière. Enquête sur un crime impuni*, *Avignon 16-17 octobre 1791*, Aix-en-Provence, Édisud, 2003, 230 p.

MOUSSIER (Marie-Noëlle), FRETAY (Alain) et VIGNAL (Robert), *Journal de Coulet, taffetassier à Avignon, de la Monarchie à l'Empire*, Avignon, A. Barthélémy, 1992, 195 p.

PROD'HOMME (Jacques-Gabriel), « La société Sainte-Cécile d'Avignon au XVIII^e siècle », in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft,* 6. Jahrg., H. 3, 1905, p. 423-427.

RODRIGUEZ (Jacques), « L'armée et la maréchaussée des États pontificaux d'Avignon et du Comtat Venaissin au XVIII^e siècle » in *Annuaire de la société des amis du palais des papes*, 1978-1979, Avignon, Aubanel, 1980, p. 53-127.

ROUCHON (Olivier), « Entre le roi et le pape : les réunions d'Avignon au royaume de France (XVII^e-XVIII^e siècles) », in BERLIOZ (Jacques) et PONCET (Olivier), dir., *Se donner à la France ? Les rattachements pacifiques de territoires à la France (XIV^e-XIX^e siècle*), Paris, École nationale des chartes, 2013, p. 55-81.

Carpentras

BOYER (David), *Le* Dixit Dominus *de Jean-Paul Auphand, entre sublime et grâce, un exemple de motet à grand chœur à Carpentras au XVIII^e siècle*, Montpellier, mémoire de master de musicologie sous la direction de Patrick Taïeb, Université Paul-Valéry, 2015, 144 p.

DUBLED (Henri), « Les confréries de métiers à Carpentras à l'époque pontificale », in *Provence historique*, tome XXV, n°101, 1975, p. 435-448.

DUBLED (Henri), *Carpentras, capitale du Comtat-Venaissin*, Paris, Jeanne Laffitte, 1975, 211 p.

DUBLED (Henri), « Les sociétés culturelles de Carpentras », in *Actes du 100^e congrès national des sociétés savantes*, Paris, Bibliothèque nationale, 1976, p. 87-102.

FOURNIER (Patrick), « Carpentras au XVIII^e siècle, une capitale ? », in *Études vauclusiennes*, n°L, Avignon, juillet-décembre 1993, p. 1-12.

LESURE (François), dir., article « Carpentras » in *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 125-127.

MREJEN-O'HANA (Simone), « Le mariage juif sous l'Ancien Régime : l'exemple de Carpentras (1763-1792) », in *Annales de démographie historique*, n°199, 1993, p. 161-170.

PIROUD (Marie-Paule), dir., *Fonds musicaux anciens. Carpentras – Bibliothèque Inguimbertine*, Aix-en-Provence, Agence des arts du spectacle Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2012, non paginé.

SCHERPEREEL (Joseph), « La musique à Carpentras au XVII^e siècle », in *Études comtadines*, n°11, octobre 2009, p. 29-37.

SCHERPEREEL (Joseph), « Une académie de musique à Carpentras au XVIII^e siècle », in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, neuvième série, tome VIII, années 2011-2012, 2017, p. 123-133.

Cavaillon

GRANGE (Sylvie), *Cavaillon*, Avignon, Équinoxe, 1991, 95 p.

JAU (Guy), *Cavaillon. Pages d'histoire*, chez l'auteur, diffusion Édisud, 1990, 335 p.

MEYER (Frédéric), *Un chanoine de Cavaillon au Grand Siècle. Le livre de raison de Jean-Gaspard de Grasse (1664-1684)*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 2002, 153 p.

NADAUD (Anne-Lise), *Aménager, orner, embellir Cavaillon au XVIII^e siècle*, Avignon, mémoire de master sous la direction de Françoise Moreil, 2000, 114 p.

L'Isle-sur-la-Sorgue

CECCARELLI (Albert), *L'histoire de l'Isle-sur-la-Sorgue de 1274 à 1791. Le temps des papes*, L'Isle-sur-la-Sorgue, Scriba, 1988, 264 p.

CHATENOUD (Bérengère), *Vivre noblement en Comtat Venaissin à la fin du XVIII^e siècle : La famille Barthelier à L'Isle*, Aix-en-Provence, mémoire de master sous la direction de Gilbert Buti, 2003, 148 p.

CLAP (Sylvestre), *L'Isle-sur-la-Sorgue*, Marguerittes, Équinoxe, 1993, 119 p.

JOANNIS (Joseph de), *Le Fédéralisme et la Terreur à l'Isle (Vaucluse). Siège et pillage de cette ville par les Allobroges. Les victimes des échafauds révolutionnaires (1793-1794)*, Avignon, Seguin frères, 1884, 476 p.

Vaison-la-Romaine

BEZIN (Christine), *Vaison-la-Romaine, une longue histoire...*, dessins de Jean Marcellin, Ingersheim, S.A.E.P, 1992, 119 p.

Provence

AGAY (Frédéric d'), *La Provence au service du roi (1637-1831). Officiers des vaisseaux et des galères*, Paris, Honoré Champion, deux volumes, 2011, 695 et 765 p.

AGULHON (Maurice), *Pénitents et francs-maçons de l'ancienne Provence. Essai sur la sociabilité méridionale*, Paris, Fayard, 1968, 452 p.

AGULHON (Maurice) et COULET (Noël), *Histoire de la Provence*, Paris, Presses universitaires de France, 2001 [1987], 127 p.

ANGLÈS (Pierre), BELLET (Patrice) et DELOSME (René), *L'orgue de Cucuron et son histoire*, Cucuron, Centre Culturel Cucuronnais, 1986, 57 p.

BARATIER (Édouard), DUBY (Georges) et HILDESHEIMER (Ernest), dir., *Atlas historique. Provence, Comtat Venaissin, principauté de Monaco, principauté d'Orange, comté de Nice*, Paris, Armand Colin, 1969, 223 p.

BENOIT (Fernand), *La Provence et le Comtat Venaissin. Arts et traditions populaires*, Avignon, Aubanel, 1992 [1975], 390 p.

BERNARD (Cyprien), *Essai historique sur la ville de Forcalquier*, Forcalquier, P. Bernard, 1905, 374 p.

BERTRAND (Catherine), *Structures sociales à Salon-de-Provence d'après les rôles de la capitation de 1697 à 1750*, Aix-en-Provence, mémoire de maîtrise sous la direction de Monique Cubells, 1985, 96 p.

BERTRAND (Régis), *La Provence des rois de France (1481-1789)*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2012, 339 p.

CASTELLAN (Georges), *Une cité provençale dans la Révolution. Chronique de la ville de Vence en 1790*, Paris, Flammarion, 1978, 316 p.

CLAY (Stephen), « La Garde nationale en Provence pendant le Directoire : service d'ordre et de désordres », in BIANCHI (Serge) et DUPUY (Roger), dir., *La Garde nationale entre nation et peuple en armes. Mythes et réalités (1789-1871)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 359-369.

COLLIER (Raymond), *La vie en Haute-Provence de 1600 à 1850*, Digne, Société scientifique et littéraire des Alpes de Haute-Provence, 1973, 546 p.

CUBELLS (Monique), *La noblesse provençale du milieu du XVII^e^ siècle à la Révolution*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 2002, 316 p.

CUBELLS (Monique), dir., *Le Parlement de Provence (1501-1790)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, 235 p.

DENIZOT (Paul), « Anglais en Provence et Anglais d'Aix au XVIII^e^ siècle », in *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, volume 26, n°1, 1988, p. 69-81.

DERLANGE (Michel), *Les communautés d'habitants en Provence au dernier siècle de l'Ancien Régime*, Toulouse, Association des publications de l'université Toulouse – Le Mirail, 1987, 636 p.

DIDIER (Noël), *Les églises de Sisteron et de Forcalquier du XI^e siècle à la Révolution. Le problème de la « concathédralité »*, Paris, Dalloz, 1954, 240 p.

EMMANUELLI (François-Xavier), *Histoire de la Provence*, Paris, Hachette, 1980, 337 p.

EMMANUELLI (François-Xavier), FRŒSCHLÉ-CHOPARD (Marie-Hélène), LAPIED (Martine), TERRISSE (Michel) et VASSELIN (Martine), *La Provence moderne (1481-1800)*, Rennes, Ouest-France, 1991, 527 p.

FROESCHLÉ-CHOPARD (Marie-Hélène), *Espace et sacré en Provence (XVI^e-XX^e siècles). Cultes, images, confréries*, Paris, Éditions du Cerf, 1994, 605 p.

GENÈS (Bernadette), *Natifs de ce lieu. Le village provençal aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Aix-en-Provence, Édisud, 1996, 335 p.

GRAND (Gérard), *La maréchaussée en Provence (1554-1790)*, Aix-en-Provence, thèse de doctorat en droit, 1956, 191 p.

HILDESHEIMER (Bernard), *Les assemblées générales des communautés de Provence*, Paris, A. Pedone, thèse de doctorat en droit de l'université d'Aix, 1935, 234 p.

MASSON (Paul), dir., *Les Bouches-du-Rhône. Encyclopédie départementale*, tome 3, *Les temps modernes (1482-1789)*, Marseille, Archives départementales des Bouches-du-Rhône, 1921, 860 p.

VOVELLE (Michel), « Y a-t-il eu une révolution culturelle au XVIII^e siècle ? À propos de l'éducation populaire en Provence », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, volume 22, n°1, 1975, p. 89-141.

VOVELLE (Michel), *Les métamorphoses de la fête en Provence de 1750 à 1820*, Paris, Aubier/Flammarion, 1976, 300 p.

VOVELLE (Michel), « Le grand renfermement en Provence », in *Provence historique*, tome XXXII, n°129, 1982, p. 261-282.

VOVELLE (Michel), *Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIII^e siècle*, Paris, CTHS, 1997 [1973], 346 p.

<u>Aix-en-Provence</u>

BELLET (Michel-Édouard) et HELLER (Marc), *Plans de villes : Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, BH éditions, 2009, 95 p.

CARRIÈRE (Jacqueline), *La population d'Aix-en-Provence à la fin du XVII^e siècle. Étude de démographie historique d'après le registre de capitation de 1695*, Aix-en-Provence, Publications des annales de la faculté des lettres, 1958, 119 p.

CASTALDO (Inès), *Le quartier Mazarin. Habiter noblement à Aix-en-Provence (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2011, 326 p.

CASTALDO (Inès), « Une opération politique d'urbanisme à Aix-en-Provence. Mutations de l'habitat et de l'habitant au quartier Mazarin (XVII^e-XVIII^e siècles) », in *Rives méditerranéennes*, n°42, 2012, p. 97-111.

COSTE (Jean-Paul), *La ville d'Aix en 1695. Structure urbaine et société*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, deux volumes, 1970, 1 325 p.

COULET (Noël), « La Fête-Dieu d'Aix en 1803. Le témoignage d'une voyageuse anglaise », in *Revue d'Histoire de l'Église de France*, volume 99, n°1, 2013, p. 53-74.

CUBELLS (Monique), *La Provence des Lumières. Les parlementaires d'Aix au XVIII^e siècle*, Paris, Maloine, 1984, 421 p.

EBOLI (Gilles), *Livres et lecteurs en Provence au XVIII^e siècle. Autour des David, imprimeurs-libraires à Aix*, Méolans-Revel, Atelier Perrousseaux, 2008, 318 p.

JEANSELME (Christiane), « Quelques aspects de la "Musique dans la rue" à Aix-en-Provence du début du XVI^e siècle à la deuxième moitié du XVIII^e », in *Provence historique*, tome XXX, n°121, 1980, p. 251-261.

JEANSELME (Christiane), « Les représentations d'écoliers au Collège Royal Bourbon d'Aix-en-Provence », in *Provence historique*, tome XL, n°160, 1990, p. 129-145.

JEANSELME (Christiane), *Deux cents cinquante ans de vie musicale et théâtrale à Aix-en-Provence : du début du XVII^e siècle à la veille de la Seconde République*, Aix-en-Provence, thèse de doctorat d'État sous la direction d'André Bourde, quatre volumes, 1991, 1 674 p.

JULIEN (Fortuné), *Le théâtre à Aix depuis son origine jusqu'en 1908*, Aix, Niel, 1908, 125 p.

JULIEN (Fortuné), *Notice biographique sur quelques musiciens aixois*, Aix, Darbès, 1917, 18 p.

JULIEN (Fortuné), *La musique à Aix et les musiciens aixois depuis les temps anciens jusqu'en 1914*, Aix, Darbès, 1918, 80 p.

LESURE (François), dir., article « Aix-en-Provence », in *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 48-52.

MARBOT (Edmond), *La sainte église d'Aix et d'Arles. Notre maîtrise métropolitaine, son histoire*, Aix, Makaire, 1883, 132 p.

VOVELLE (Michel), dir., *Histoire d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, Édisud, 1983, 456 p.

Apt

AUDISIO (Gabriel), *Une ville au sortir du Moyen Âge : Apt-en-Provence (1460-1560)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, 439 p.

BRUNI (René), *Apt*, Marguerittes, Équinoxe, 1990, 83 p.

BRUNI (René), *Le pays d'Apt malade de la peste*, Aix-en-Provence, Édisud, 1980, 168 p.

LESURE (François), dir., article « Apt », in *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 65.

PELLECUER (Louis), dir., *Une terre de Provence sous la Révolution. Le Pays d'Apt*, Saint-Saturnin-lès-Apt, Archipal, 1990, 446 p.

ROUX (Augustin), « Un carrousel à Apt en 1697 (d'après un récit de l'époque) », in *Provence historique*, tome XVII, n°68, 1967, p. 140-155.

ROUX (Augustin), *Apt. Quelques aspects de son histoire*, Paris, Le Livre d'histoire, 2002 [1967], 183 p.

SERVEL (Alain), *Histoire de la notabilité en pays d'Apt aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Les mécanismes d'ascension sociale*, Paris, L'Harmattan, 2009, 587 p.

SIMONI (Pierre), « La société aptésienne au XIX^e^ siècle », in *Le pays d'Apt, ville et villages. Histoire, société et économie du Moyen Âge à nos jours*, ouvrage collectif, Apt, Archipal, 2001, p. 159-174.

Arles

BAUDAT (Michel), *Arles, ville sainte. Les églises célèbres et oubliées*, Arles, Actes sud, 2002, 118 p.

BONNET (Marie-Rose), « La sociabilité arlésienne au XVIII^e^ siècle : le livre, le vin, la pipe », in ROCHE (Daniel), dir., *La République des lettres dans le midi rhodanien. Sociabilités savantes et réseaux de diffusion des savoirs au siècle des Lumières*, Toulouse, Privat, 2014, p. 303-322.

CAYLUX (Odile), *Arles et la peste de 1720-1721*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2009, 280 p.

GAY (Hubert), *Les pénitents d'Arles*, mémoire de maîtrise d'histoire sous la direction de Maurice Agulhon, dactylographié, 1969, 261 p.

LESURE (François), dir., article « Arles », in *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 66-68.

PAYN-ÉCHALIER (Patricia), *Les marins d'Arles à l'époque moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, 319 p.

PAYN-ÉCHALIER (Patricia), « La noblesse et la bourgeoisie ou l'élite arlésienne au XVIII^e^ siècle », in ROCHE (Daniel), dir., *La République des lettres dans le midi rhodanien. Sociabilités savantes et réseaux de diffusion des savoirs au siècle des Lumières*, Toulouse, Privat, 2014, p. 229-254.

ROUQUETTE (Jean-Maurice), dir., *Arles. Histoire, territoires et cultures*, Paris, Imprimerie nationale, 2008, 1 297 p.

SIGNORILE (Marc), « L'Académie de musique d'Arles et les fêtes de 1729 », in *Provence historique*, tome XXXVII, n°149, 1987, p. 439-446.

SIGNORILE (Marc), *Musique et société : le modèle d'Arles à l'époque de l'absolutisme (1600-1789)*, Genève, Minkoff, 1993, 321 p.

SIGNORILE (Marc), « Pratiques musicales et sociabilité à l'époque des Lumières », in ROCHE (Daniel), dir., *La République des lettres dans le midi rhodanien. Sociabilités savantes et réseaux de diffusion des savoirs au siècle des Lumières*, Toulouse, Privat, 2014, p. 281-302.

Grasse

CARROT (Georges), *La garde nationale de Grasse (1789-1871). L'évolution d'une institution à travers l'histoire d'une ville de Provence*, Nice, thèse de doctorat sous la direction de Maurice Bordes, 1975, 488 p.

GONET (Paul), dir., *Histoire de Grasse et sa région*, Roanne, Horvath, 1984, 214 p.

POLLET (Michelle), *Grasse à la veille de la Révolution. Étude démographique (1751-1789)*, Antibes, Démographie et comportements économico-politiques des peuples de l'Europe méridionale, 1979, 186 p.

Marseille

AZIZA (Judith), *Soigner et être soigné sous l'Ancien Régime. L'Hôtel-Dieu de Marseille aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, 390 p.

BENOIT (Fernand), *L'abbaye de Saint-Victor et l'église de la Major à Marseille*, Paris, Laurens, 1966 [1937], 103 p.

BERTRAND (Régis), *Les compagnies de pénitents de Marseille*, Marseille, La Thune, 1997, 158 p.

BILLIOUD (Joseph), « Les Fortia de Pilles, gouverneurs-viguiers de Marseille (1660-1789) », in *Revue Marseille*, n°44 et 45, avril-juin et juillet-septembre 1961, p. 3-12 et 3-15.

CAÏN (Jean-Robert) et MARTIN (Robert), *L'orgue dans la ville. Le Marseille des organistes*, Marseille, Parenthèses, 2004, 472 p.

CARRIÈRE (Charles), COURDURIÉ (Marcel) et REBUFFAT (Ferréol), dir., *Marseille ville morte. La peste de 1720*, Marseille, Garçon, 1968, 356 p.

CARRIÈRE (Charles), *Négociants marseillais au XVIII^e^ siècle. Contribution à l'étude des économies maritimes*, Marseille, Institut historique de Provence, deux volumes, 1973, 1 111 p.

CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), *Un aspect de la vie musicale à Marseille au XVIII^e^ siècle. Cinquante ans d'opéra (1685-1739)*, Aix-en-Provence, thèse de doctorat sous la direction d'André Bourde, 1972, 710 p.

CHEILAN-CAMBOLIN (Jeanne), « Notes sur les trois premières salles d'opéra et de comédie de Marseille », in *Provence historique*, tome XL, n°160, 1990, p. 147-155.

EMMANUELLI (François-Xavier), *Vivre à Marseille sous l'Ancien Régime*, Paris, Perrin, 1999, 238 p.

LESURE (François), dir., article « Marseille », in *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 192-200.

ROSANIA (Audrey), « La configuration de la police nocturne à Marseille au XVIII^e^ siècle. Entre garde bourgeoise et guet professionnel », in *Histoire urbaine*, 2/2016 (n°46), p. 141-156.

TÉMIME (Émile), *Histoire de Marseille*, Marseille, Jeanne Laffitte, 2006, 215 p.

TÉMIME (Émile), dir., *Migrance. Histoire des migrations à Marseille*, tome 1, ÉCHINARD (Pierre), *La préhistoire de la migration (1482-1830)*, Marseille, Jeanne Laffitte, 2007 [1989], 181 p.

VOVELLE (Michel), « Gavots et Italiens. Les Alpes et leur bordure dans la population marseillaise au XVIII^e^ siècle », in *Provence historique*, tome XXVII, n°108, 1977, p. 137-169.

VOVELLE (Michel), *Les sans-culottes marseillais. Le mouvement sectionnaire du jacobinisme au fédéralisme (1791-1793)*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2009, 235 p.

Toulon

AGULHON (Maurice), dir., *Histoire de Toulon*, Toulouse, Privat, 1980, 416 p.

AMANN (Dominique), *Orgues et organistes de Toulon au XIX^e^ siècle*, Toulon, La Maurinière éditions numériques, 2014, 138 p.

BERTONÈCHE (Patrick), « Toulon et son bagne (1748-1873) », in *Chasse-Marée*, n°137, 2000, p. 14-27.

LAMOTTE (Stéphane), *L'affaire Girard-Cadière. Justice, satire et religion au XVIII^e^ siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, 306 p.

LESURE (François), dir., article « Toulon », in *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 288-290.

MARRAS (Jean-Charles), *Hommes d'ordre, sources de désordre. Conflits entre civils et militaires, l'exemple du port de Toulon (1715-1815)*, Montpellier, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Peschot, Université Paul-Valéry, 2011.

VERGÉ (Michel), « Les aristocrates, gardes de la marine et officiers de vaisseau à Toulon au XVIII^e^ siècle », in *Cahiers de la Méditerranée*, volume 10, n°1, 1975, p. 37-67.

VERGÉ-FRANCESCHI (Michel), *Toulon, port royal (1481-1789)*, Paris, Tallandier, 2002, 329 p.

VOVELLE (Michel), « Toulon », in SOBOUL (Albert), dir., *Dictionnaire historique de la Révolution française*, Paris, Presses universitaires de France, 2005 [1989], p. 1 040-1 044.

Histoire des catégories, des pratiques et des identités sociales

BEAUVALET-BOUTOUYRIE (Scarlett), *Les femmes à l'époque moderne (XVI^e^-XVIII^e^ siècles)*, Paris, Belin, 2003, 270 p.

BUREAU (Marie-Christine), PERRENOUD (Marc) et SHAPIRO (Roberta), dir., *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, 193 p.

CERUTTI (Simona), *La ville et les métiers. Naissance d'un langage corporatif (Turin, XVII^e^-XVIII^e^ siècles)*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990, 260 p.

CERUTTI (Simona), « Processus et expérience : individus, groupes et identités à Turin au XVII^e^ siècle », in REVEL (Jacques), dir., *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Le Seuil/Gallimard, 1996, p. 161-186.

CERUTTI (Simona), *Étrangers. Étude d'une condition d'incertitude dans une société d'Ancien Régime*, Montrouge, Bayard, 2012, 301 p.

DEFOIS (Serge), *Les Avocats nantais au XX^e^ siècle. Socio-histoire d'une profession*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, 397 p.

DENIS (Vincent), *Une histoire de l'identité (France, 1715-1815)*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, 462 p.

FILLON (Anne), *Les trois bagues aux doigts. Amours villageoises au XVIII^e^ siècle*, Paris, Laffont, 1989, 527 p.

GERBOD (Paul), « Une forme de sociabilité bourgeoise : le loisir thermal en France, en Belgique et en Allemagne (1800-1850) », in FRANÇOIS (Étienne), dir., *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse (1750-1850)*, Paris, Recherche sur les Civilisations, 1986, p. 105-119.

GRACEFFA (Agnès), dir., *Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste (XV^e^-XXI^e^ siècle)*, Paris, Hermann Éditeurs, 2012, 315 p.

GRANGER (Sylvie) et HUBERT (Benoît), *Souvenirs d'un villageois du Maine. Louis Simon (1741-1820)*, édition augmentée et annotée à partir du texte original établi et commenté par Anne Fillon, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, 514 p.

GUTTON (Jean-Pierre), *Domestiques et serviteurs dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Aubier Montaigne, 1981, 252 p.

JAHAN (Sébastien), « "Telles gens ne sont en France que pour mal faire !" La société poitevine et les Bohémiens aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », in CHAUVAUD (Frédéric) et PÉRET (Jacques), *Terres marines. Études en hommage à Dominique Guillemet*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 265-273.

MAREC (Yannick) et RÉGUER (Daniel), dir., *De l'hospice au domicile collectif. La vieillesse et ses prises en charge de la fin du XVIII^e siècle à nos jours*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, 566 p.

PARDAILHE-GALABRUN (Annik), *La naissance de l'intime. 3 000 foyers parisiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, 523 p.

PETITFRÈRE (Claude), *L'Œil du maître. Maîtres et serviteurs de l'époque classique au romantisme*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1986, 251 p.

ROCHE (Daniel), dir., *La République des lettres dans le midi rhodanien. Sociabilités savantes et réseaux de diffusion des savoirs au siècle des Lumières*, Toulouse, Privat, 2014, 425 p.

SONNET (Martine), *L'éducation des filles au temps des Lumières*, Paris, Éditions du Cerf, 2011 [1987], 356 p.

Circulations et mobilités (hors musique et musiciens)

ANDRE (Jean-Marie) et BASLEZ (Marie-Françoise), *Voyager dans l'Antiquité*, Paris, Fayard, 1993, 594 p.

AMOURETTI (Bernard), « La route de Marseille à Sisteron de 1760 à 1860 », in *Les voies de communication en Provence*, numéro spécial de *Provence historique*, tome L, n°201, 2000, p. 257-270.

ARBELLO (Guy), « La grande mutation des routes de France au milieu du XVIII^e siècle », in *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, volume 28, n°3, 1973, p. 765-791.

BEAUREPAIRE (Pierre-Yves) et POURCHASSE (Pierrick), dir., *Les circulations internationales en Europe (années 1680-années 1780)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, 501 p.

BEAUREPAIRE (Pierre-Yves), dir., *La communication en Europe de l'âge classique au siècle des Lumières*, Paris, Belin, 2014, 365 p.

BELLAVITIS (Anne), CROQ (Laurence) et MARTINAT (Monica), dir., *Mobilité et transmission dans les sociétés de l'Europe moderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 290 p.

BERTRAND (Gilles), dir., *La culture du voyage. Pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, 296 p.

BERTRAND (Gilles), *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle)*, Rome, École française de Rome, 2008, 791 p.

BERTRAND (Gilles), « La place du voyage dans les sociétés européennes (XVI^e-XVIII^e siècle) », in *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, tome 121, n°3, septembre 2014, p. 7-26.

BLANC-CHALÉARD (Marie-Claude), DOUKI (Caroline), DYONET (Nicole) et MILLIOT (Vincent), dir., *Police et migrants (France, 1667-1939)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, 422 p.

BLOND (Stéphane), COGNÉ (Albane) et MONTÈGRE (Gilles), *Les circulations internationales en Europe (1680-1780)*, Neuilly, Atlande, 2011, 445 p.

BONFAIT (Olivier), « "Molti franzesi e fiammenghi che vanno e vengono non li si puol dar regola". Mobilité géographique, mode d'habitat et innovation artistique dans la Rome de Nicolas Tournier », in BERTRAND (Pascal-François), dir., *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne*, Toulouse, Toulouse CNRS, 2003, p. 65-75.

BOUTIER (Jean), « Le Grand Tour : une pratique d'éducation des noblesses européennes », in *Le voyage à l'époque moderne*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 7-21.

BURKARDT (Albrecht), dir., avec la collaboration de Gilles Bertrand et d'Yves Krumenacker, *Commerce, voyage et expérience religieuse (XVI^e^-XVIII^e^ siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, 507 p.

BUZON (Christine de) et RICHARD-PAUCHET (Odile), dir., *Le corps et l'esprit en voyage. Le voyage thérapeutique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, 241 p.

CARRANGEOT (Delphine), « Les artistes et leurs résidences dans l'espace urbain. Mantoue, capitale des Gonzague (mi XV^e^-mi XVI^e^ siècle) », in *Histoire urbaine*, 3/2009 (n°26), p. 21-42.

CHAPRON (Emmanuelle), « "Avec bénéfice d'inventaire" ? Les lettres de recommandation aux voyageurs dans l'Europe du XVIII^e^ siècle », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 122-2, 2010, p. 431-453.

FLONNEAU (Mathieu) et GUIGUENO (Vincent), dir., *De l'histoire des transports à l'histoire de la mobilité ? État des lieux, enjeux et perspectives de recherche*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 331 p.

FONTAINE (Laurence), *Pouvoir, identités et migrations dans les hautes vallées des Alpes occidentales (XVII^e^-XVIII^e^ siècle)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2003, 247 p.

JAHAN (Sébastien) et DION (Emmanuel), *Le Peuple de la Forêt. Nomadisme ouvrier et identités dans la France du Centre-Ouest aux Temps Modernes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, 274 p.

JAHAN (Sébastien), « Déviance et mobilité : le cas des ouvriers nomades de la forêt dans l'ouest de la France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, tome 119, n°4, 2012, p. 55-68.

KAISER (Wolfgang), MOATTI (Claudia) et PÉBARTHE (Christophe), dir., *Le monde de l'itinérance en Méditerranée de l'Antiquité à l'époque moderne. Procédures de contrôle et d'identification*, Bordeaux, De Boccard, 2009, 710 p.

LEPETIT (Bernard), *Chemins de terre et voies d'eau. Réseaux de transports et organisation de l'espace en France (1740-1840)*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1984, 148 p.

LIVET (Georges), *Histoire des routes et des transports en Europe. Des chemins de Saint-Jacques à l'âge d'or des diligences*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, 608 p.

LUCASSEN (Jan) et LUCASSEN (Leo), dir., *Migration, Migration History, History. Old Paradigms and New Perspectives*, New York, Peter Lang, 1997, 454 p.

MAITTE (Corine), *Les Chemins de verre. Les migrations des verriers d'Altare et de Venise (XVI^e^-XIX^e^ siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 377 p.

POITRINEAU (Abel), *Remues d'hommes. Essai sur les migrations montagnardes en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1982, 325 p.

RIELLO (Giorgio), « Émigrer *con gusto* : les émigrés italiens et leur contribution à l'économie européenne aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », in *Documents pour l'histoire des techniques*, n°15, juin 2008, p. 43-57.

ROCHE (Daniel), *Humeurs vagabondes : de la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, 1 031 p.

ROUX (Lysanne), *Le voyage pour raison de santé dans la France des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Grenoble, mémoire de master sous la direction de Gilles Bertrand, Université Pierre-Mendès-France, 2008, 123 p.

SAINT-ROMAN (Julien), « La précarité des ouvriers de l'arsenal de Toulon à travers leurs mobilités (fin XVIII^e^-début XIX^e^ siècle) », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 123-1, 2011, p. 103-113.

SONKAJÄRVI (Hanna), « Mobility between risk and opportunity : the military profession in the eighteenth century », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 123-1, 2011, p. 49-56.

VENAYRE (Sylvain), *Panorama du voyage (1780-1920). Mots, figures, pratiques*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, 652 p.

VOVELLE (Michel), « Les migrations en Provence au XVIII^e^ siècle », in *Recherches régionales*, n°78, 1981, p. 10-43.

WINTER (Anne), « Changer de place. Occupations, réseaux et carrières des immigrants à Anvers au XVIII^e^ siècle », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 123-1, 2011, p. 57-72.

Musique dans la société

L'orgue en France autour de la Révolution (1780-1825), actes du colloque de Versailles des 27 et 28 mars 2015 publiés dans *L'Orgue francophone*, n°54, décembre 2016, p. 22-78.

ATLAS (Allan), *La musique de la Renaissance en Europe (1400-1600)*, traduit par Christophe Dupraz, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Brepols, 2011, 955 p.

ARNOLD (James), *Musical Debate and Political Culture in France, 1700-1830*, Woodbridge (Angleterre), Boydell and Brewer, 2017, 240 p.

BECKER (Howard) et FAULKNER (Robert), *« Qu'est-ce qu'on joue, maintenant ? » Le répertoire de jazz en action*, traduit par Bruno Gendre, Paris, La Découverte, 2011, 298 p.

BECKER (Roland), *Joseph Mahé (1760-1831). Premier collecteur de musique populaire de Haute et de Basse-Bretagne. Biographie, manuscrit et analyse*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, 354 p.

BELTRANDO-PATIER (Marie-Claire), dir., *Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Bordas, 1982, 638 p.

BENOIT (Marcelle), dir., *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris, Fayard, 1992, 811 p.

BERTRAN (Lluís), *Musique en lieu : une topographie de l'expérience musicale à Barcelone et sur son territoire (1760-1808)*, Poitiers et Logroño (Espagne), thèse de doctorat en musicologie sous la direction en cotutelle de Thierry Favier et de Miguel Ángel Marín, Université de Poitiers et Université de La Rioja (Espagne), 2017, 427 p.

BIGET (Michelle), « Les métiers de la musique au XVIII^e^ siècle, une affaire de famille », in *Aux sources de la puissance : Sociabilité et Parenté*, actes du colloque de Rouen (1987), Rouen, 1989, p. 201-212.

BISARO (Xavier) et GAUDELUS (Sébastien), « Le cérémonial du chant de l'Église de Paris au début du XVIII^e^ siècle », in DAVY-RIGAUX (Cécile), DOMPNIER (Bernard) et HUREL (Daniel-Odon), dir., *Les cérémonies catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 483-495.

BISARO (Xavier), « Beauté du chant, laideur du chantre : esthétique du plain-chant et dressage vocal au XVIII^e^ siècle », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 227, 1/2010, p. 55-73.

BISARO (Xavier), *Chanter toujours. Plain-chant et religion villageoise dans la France moderne (XVI^e^-XIX^e^ siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, 246 p.

BISARO (Xavier) et LOUVAT-MOLOZAY (Bénédicte), dir., *Les sons du théâtre. Angleterre et France (XVI^e^-XVIII^e^ siècle). Éléments d'une histoire de l'écoute*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, 358 p.

BOBILLIER (Marie), sous le pseudonyme de Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Fischbacher, 1900, 407 p.

BÖDEKER (Hans Erich) et VEIT (Patrice), dir., *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, 512 p.

BÖDEKER (Hans Erich), VEIT (Patrice) et WERNER (Michael), dir., *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920. Architecture, musique, société*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, 494 p.

BÖDEKER (Hans Erich), VEIT (Patrice) et WERNER (Michael), dir., *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, 357 p.

BRÉVAN (Bruno), *Les changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, 194 p.

BURTON (Humphrey), « Les Académies de musique en France au XVIII[e] siècle », in *Revue de musicologie*, tome 37, n°2, 1955, p. 122-147.

CAMIER (Bernard), « Les concerts dans les capitales de Saint-Domingue à la fin du XVIII[e] siècle », in *Revue de musicologie*, tome 93, n°1, 2007, p. 75-98.

CANGUILHEM (Philippe), *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 260 p.

CARBONNIER (Youri), HENNEBELLE (David) et LETERRIER (Anne-Sophie), dir., *Les cultures musicales en France : Clivages, rapprochements, interactions (Années 1760-1830)*, actes de la journée d'études du 18 novembre 2011 à l'Université d'Artois, CREHS, mis en ligne le 26 mai 2012 [URL : http://crehs.univ-artois.fr/spip.php?article168].

CARBONNIER (Youri), « Usages de la musique et des musiciens dans les relations internationales de Louis XIV à la Révolution », in DEMARS-SION (Véronique) et MARTINAGE (Renée), dir., *Diplomates et diplomaties. Actes des journées internationales tenues à Péronne du 22 au 23 mai 2009*, Lille, Centre d'histoire judiciaire, 2013, p. 75-95.

CERNUSCHI (Alain), *Penser la musique dans l'*Encyclopédie. *Étude sur les enjeux de la musicographie des Lumières et sur ses liens avec l'encyclopédisme*, Paris, Honoré Champion, 2000, 789 p.

CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *Musiques de Dieu, musiques du Diable. Anthropologie de l'esthétique musicale française du Moyen Âge à l'âge baroque*, Toulouse, thèse de doctorat en anthropologie sous la direction de Daniel Fabre, EHESS, 2001, 535 p.

CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France (1200-1750)*, Paris, CNRS Éditions, 2006, 259 p.

CIZERON (Janine), « La vie musicale à Lyon au XVIII[e] siècle », in *Musique et société. La vie musicale en province aux XVIII[e], XIX[e] et XX[e] siècles*, Rennes, Publication de l'université de Rennes II, 1982, p. 83-89.

CLOUZOT (Martine), *Le jongleur. Mémoire de l'image au Moyen Âge. Figures, figurations et musicalité dans les manuscrits enluminés (1200-1330)*, Berne (Suisse), Peter Lang, 2011, 371 p.

CLOUZOT (Martine), *Musique, folie et nature au Moyen Âge. Les figurations du fou musicien dans les manuscrits enluminés (XIII[e]-XV[e] siècles)*, Berne (Suisse), Peter Lang, 2014, 489 p.

CORONAT-FAURE (Raphaële), *La critique musicale au temps des Encyclopédistes (1750-1774)*, Paris, Honoré Champion, 2001, 350 p.

COTRO (Vincent) et DUFETEL (Nicolas), dir., *Musique, enjeu de société. Autour de Guy Gosselin*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, 312 p.

DARRIULAT (Philippe), *La Muse du peuple. Chansons politiques et sociales en France (1815-1871)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, 381 p.

DAVY-RIGAUX (Cécile), « De l'enseignement des cérémoniaux diocésains pour la connaissance des musiques d'Église dans la France des XVII[e] et XVIII[e] siècles », in DAVY-RIGAUX (Cécile), DOMPNIER (Bernard) et HUREL (Daniel-Odon), dir., *Les cérémonies catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 431-461.

DEUTSCH (Catherine) et GIRON-PANEL (Caroline), dir., *Pratiques musicales féminines. Discours, normes, représentations*, Lyon, Symétrie, 2016, 214 p.

DEPOUTOT (René), *La vie musicale en Lorraine (Metz, Nancy et Toul, 1770-1810). De l'originalité provinciale à l'uniformité française*, Metz, thèse de doctorat sous la direction de Paul Prévost, volume 1, 1997, 765 p.

DEPOUTOT (René), « La musique à la cour de Lunéville sous le règne de Stanislas à la lumière de deux inventaires », in FERRATON (Yves), dir., *Itinéraires musicaux en Lorraine. Sources, événements, compositeurs*, Langres, Dominique Guéniot, 2002, p. 59-119.

DOMPNIER (Bernard), dir., *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2009, 604 p.

DOUSSOT (Joëlle-Elmyre), *Musique et société à Dijon au siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 1999, 237 p.

DUHAMEL (Jean-Marie), *La musique dans la ville de Lully à Rameau*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, 358 p.

DURON (Jean), dir., *Regards sur la musique au temps de Louis XV*, Versailles, Centre de Musique Baroque de Versailles, Mardaga, 2007, 167 p.

DRATWICKI (Benoît), *La musique à la cour de Louis XV. François Colin de Blamont (1690-1760) : une carrière au service du roi*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, 363 p.

ÉLART (Joann), « Les origines du concert public à Rouen à la fin de l'Ancien Régime », in *Revue de musicologie*, tome 93, n°1, 2007, p. 53-73.

ÉLART (Joann) et VICTORIEN (Sophie), « Musique et justice : variations sur un thème donné », *Criminocorpus* [en ligne], *Musique et justice. Présentation du dossier*, mis en ligne le 26 novembre 2013 [URL : https://criminocorpus.revues.org/2583].

EMERIT (Sibylle), PERROT (Sylvain) et VINCENT (Alexandre), *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives*, dir., Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 2015, 267 p.

FABIANO (Andrea), dir., *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII[e] siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2005, 276 p.

FLÉCHET (Anaïs) et MARÈS (Antoine), dir., *Musique et relations internationales*, in revue *Relations internationales*, n°155 et 156, 2013 et 2014, 141 et 167 p.

FUSTIER (Paul), *La vielle à roue dans la musique baroque française. Instrument de musique, objet mythique, objet fantasmé ?*, Paris, L'Harmattan, 2006, 481 p.

GARBINI (Luigi), *Nouvelle histoire de la musique sacrée, du chant synagogal à Stockhausen*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Montrouge, Bayard, 2009, 591 p.

GAUTHIER (Laure) et TRAVERSIER (Mélanie), dir., *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e^-XIX^e^ siècles)*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2008, 360 p.

GERBOD (Paul), « L'enseignement de la musique en France au XIX^e^ siècle dans les établissements d'instruction publique », in PISTONE (Danièle), dir., *L'éducation musicale en France. Histoire et méthodes*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1983, p. 33-46.

GIAZOTTO (Remo), *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, deux volumes, Rome, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1970, 448 et 560 p.

GIRON-PANEL (Caroline), « De belles infidèles ? Les *ospedali* de Venise dans les relations de voyage du XVIII^e^ siècle », in MEYER (Véronique) et PUJALTE-FRAYSSE (Marie-Luce), dir., *Voyage d'artistes en Italie du Nord (XVI^e^-XIX^e^ siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 113-128.

GIRON-PANEL (Caroline), « Entre art et technique. L'apprentissage de la musique en famille et en dehors des familles à **Venise (XVI**^e^-XVIII^e^ siècles) », in BELLAVITIS (Anna) et CHABOT (Isabelle), dir., *La justice des familles. Autour de la transmission des biens, des savoirs et des pouvoirs (Europe, Nouveau Monde, XII^e^-XIX^e^ siècles)*, Rome, École française de Rome, 2011, p. 323-340.

GIRON-PANEL (Caroline) et GOULET (Anne-Madeleine), dir., *La musique à Rome au XVII^e^ siècle. Études et perspectives de recherche*, Rome, École française de Rome, 2012, 478 p.

GIRON-PANEL (Caroline), *Musique et musiciennes à Venise. Histoire sociale des* ospedali, Rome, École française de Rome, 2015, 1 082 p.

GUILLOREL (Éva), *La complainte et la plainte. Chanson, justice, cultures en Bretagne (XVI^e^-XVIII^e^ siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, 589 p.

GUILLOREL (Éva), « Chanter au village dans la France d'Ancien Régime », in BOUTOULLE (Frédéric) et GOMIS (Stéphane), dir., *Cultures villageoises au Moyen Âge et à l'époque moderne*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2017, p. 177-188.

GUTTON (Jean-Pierre), *Bruits et sons dans notre histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, 184 p.

HABLOT (Laurent) et VISSIÈRE (Laurent), dir., *Les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 308 p.

HEINTZEN (Jean-François), *Musiques discrètes et société. Les pratiques musicales des milieux populaires à travers le regard de l'autorité dans les provinces du centre de la France (XVIII^e^-XIX^e^ siècles)*, Clermont-Ferrand, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Dompnier, Université Blaise-Pascal, 2007, 705 p.

HEINTZEN (Jean-François), « Les musiques discrètes sortent du bois... Musique traditionnelles et populaires en Révolution », in *Les cultures musicales en France : Clivages, rapprochements, interactions (Années 1760-1830)*, actes de la journée d'études du 18 novembre 2011 à l'Université d'Artois, CREHS, mis en ligne le 26 mai 2012 [URL : http://crehs.univ-artois.fr/spip.php?article168].

HENNEBELLE (David), *De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII^e^-XVIII^e^ siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, 447 p.

HENNEBELLE (David), « Un observatoire du patronage musical au XVIII^e^ siècle : les épîtres dédicatoires », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°56-2, 2009/2, p. 30-51.

HENNEBELLE (David), « Un paysage musical de Paris en 1785. Les *Tablettes de renommée des musiciens* », in *Histoire urbaine*, 3/2009 (n°26), p. 89-110.

HEYER (John Hajdu), *The Lure and Legacy of Music at Versailles. Louis XIV and the Aix School*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, 299 p.

HYVERT (Julie), *Le chant à l'œuvre. La pratique chansonnière des compagnons du Tour de France (XIX^e^-XXI^e^ siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 389 p.

JAMAIN (Claude), *L'Imaginaire de la musique au Siècle des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2003, 404 p.

JARDIN (Étienne) et TAÏEB (Patrick), dir., *Archives du concert. La vie musicale française à la lumière de sources inédites (XVIII^e^-XIX^e^ siècle)*, Arles, Actes Sud, 2015, 375 p.

JULIEN (Jean-Rémy) et KLEIN (Jean-Claude), dir., *Orphée phrygien. Les musiques de la Révolution*, Paris, éditions du May, 1989, 230 p.

JULIEN (Jean-Rémy) et MONGRÉDIEN (Jean), dir., *Le tambour et la harpe. Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution (1788-1800)*, Paris, éditions du May, 1991, 316 p.

LAUNAY (Denise), *La musique religieuse en France, du Concile de Trente à 1804*, Paris, Klincksieck, 1993, 583 p.

LEDENT (David), « L'institutionnalisation des concerts publics. Enjeux politiques et esthétiques », in *Appareil*, 3 (2009), mis en ligne le 29 mai 2009, consulté le 24 janvier 2015 [URL : http://appareil.revues.org/809].

LESCAT (Philippe), « Réflexions sur l'éducation musicale en France au XVIII^e^ siècle », in PISTONE (Danièle), dir., *L'éducation musicale en France. Histoire et méthodes*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1983, p. 19-32.

LESURE (François), dir., *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris*, Paris, Bibliothèque nationale, 1981, 708 p.

LESURE (François), « Musical Academicism in France in the Eighteenth Century. Evidence and Problems », in ATLAS (Allan), dir., *Music in the Classic Period. Essays in honor of Barry S. Brook*, New York, Pendragon Press, 1985, p. 159-180.

LESURE (François), dir., *La musique dans le midi de la France*, tome 1, *XVII^e^-XVIII^e^ siècles*, Paris, Klincksieck, 1996, 303 p.

LETERRIER (Sophie-Anne), « Musique populaire et musique savante au XIX^e^ siècle. Du "peuple" au "public" », in *Revue d'histoire du XIX^e^ siècle*, n°19, 1999, p. 89-103.

MICHEL (Benoît), *Le noël à grand chœur : une pratique musicale à Toulouse et en terres méridionales (XVII^e^-XIX^e^ siècles). Étude historique, institutionnelle, liturgique et esthétique*, Paris, thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Catherine Massip, École pratique des hautes études, trois volumes, 2012, 813, 808 et 351 p.

MILLIOT (Vincent), « "Le Parisien n'a point l'oreille musicale […]" (L.-S. Mercier). Musique, musiciens et chanteurs de rues à Paris aux XVII^e^-XVIII^e^ siècles », in CROIX (Alain), LESPAGNOL (André) et PROVOST (Georges), dir., *Église, Éducation, Lumières... Histoires culturelles de la France (1500-1830). En l'honneur de Jean Quéniart*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 409-415.

MONGREDIEN (Jean), *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris, Flammarion, 1986, 378 p.

MUSSAT (Marie-Claire), *Musique et société à Rennes aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, Genève, Minkoff, 1988, 446 p.

NATTIEZ (Jean-Jacques), dir., *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e^ siècle*, tome 4, *Histoire des musiques européennes*, Arles, Actes Sud / Cité de la musique, 2006, 1 514 p.

OFFENSTADT (Nicolas), « Les crieurs publics à la fin du Moyen Âge. Enjeux d'une recherche », in BOUDREAU (Claire), FIANU (Kouky), GAUVARD (Claude) et HÉBERT (Michel), dir., *Information et société en Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004, p. 203-217.

OZOUF (Mona), *La fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1988 [1976], 480 p.

PÉCHÉ (Valérie) et VENDRIES (Christophe), *Musique et spectacles dans la Rome antique et dans l'Occident romain*, Paris, éditions Errance, 2001, 120 p.

PENDLE (Karin), dir., *Women and Music. A history*, Bloomington and Indianapolis (États-Unis), Indiana University Press, 2001 [1991], 516 p.

PICARD (Timothée), « Le méloscepticisme des penseurs et écrivains européens : proposition de typologie », in COSTE (Claude) et VIBERT (Bertrand), dir., *La Haine de la musique*, revue *Recherches et Travaux*, n°78, 2011, p. 13-35.

PICONE (Philippe), « "*Mens sancta in corpore sancto*" : la musique dans les hôpitaux Saint-Jacques aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Contribution à l'histoire des fondations hospitalières d'Ancien Régime en France à l'époque baroque », in *Compostelle. Cahiers du centre d'étude, de recherche et d'histoire compostellanes*, n°19, 2016, p. 79-82.

QUÉNIART (Jean), « Les formes de la sociabilité musicale en France et en Allemagne (1750-1850) », in FRANÇOIS (Étienne), dir., *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse (1750-1850)*, Paris, Recherche sur les Civilisations, 1986, p. 135-147.

QUÉNIART (Jean), dir., *Le chant, acteur de l'histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, 359 p.

ROSE (Gilbert), *Metz et la musique au XVIII^e^ siècle*, Metz, Serpentoise, 1992, 260 p.

ROUGET (Gilbert), *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990 [1980], 621 p.

SERRE (Solveig), *L'Opéra de Paris (1749-1790). Politique culturelle au temps des Lumières*, Paris, CNRS Éditions, 2011, 304 p.

STERN (Martin), *Jean-Jacques Rousseau, la conversion d'un musicien philosophe*, Paris, Honoré Champion, 2012, 420 p.

STOICHIŢĂ (Victor Alexandre), *Fabricants d'émotions. Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2008, 229 p.

TAÏEB (Patrick), « Dix scènes d'opéra-comique sous la Révolution. Quelques éléments pour une histoire culturelle du théâtre lyrique français », in *Histoire, économie et société*, 22^ème^ année, n°2, 2003, p. 239-260.

TAÏEB (Patrick), MOREL-BOROTRA (Natalie) et GRIBENSKI (Jean), dir., *Le Musée de Bordeaux et la musique 1783-1793*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2005, 239 p.

TAÏEB (Patrick), « Le Concert de Reims (1749-1791) », in *Revue de musicologie*, tome 93, n°1, 2007, p. 17-52.

TRAVERSIER (Mélanie), *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples (1767-1815)*, Rome, École française de Rome, 2009, 692 p.

TRAVERSIER (Mélanie), « Venise, Naples, Milan. Trois capitales pour l'opéra italien (XVII^e^-XVIII^e^ siècles », in CHARLE (Christophe), dir., *Le temps des capitales culturelles (XVIII^e^-XIX^e^ siècles)*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 209-240.

TRAVERSIER (Mélanie), « Le quartier artistique, un objet pour l'histoire urbaine », in *Histoire urbaine*, 3/2009 (n°26), p. 5-20.

TRAVERSIER (Mélanie), « Introduction. Revisiter l'histoire sociale et politique de la musique des années 1770-années 1830 », in *Annales historiques de la Révolution française*, n°379, janvier-mars 2015, *Nouvelles perspectives pour l'histoire de la musique (1770-1830)*, p. 3-11.

VALLAS (Léon), *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon (1688-1789)*, Lyon, P. Masson, 1932, 559 p.

VILCOSQUI (Marcel-Jean), *La femme dans la musique française sous l'Ancien Régime*, Paris, Éditions du Panthéon, 2001, 238 p.

WAEBER (Jacqueline), dir., *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Berne (Suisse), Peter Lang, 2009, 305 p.

WÅHLBERG (Martin), *La Scène de musique dans le roman du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 456 p.

WEBER (Édith)**,** *Histoire de la musique française, 1500-1650*, Paris, SEDES, 1996, 244 p.

WERNER (Michael), « Comprendre l'action musicienne. Remarques sur les transformations des mondes de la musique au XIX^e siècle », in *L'expérience historiographique. Autour de Jacques Revel*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2016, p. 59-76.

YAPP (Francis), *Les Prétentions du Violoncelle : The Cello as a Solo Instrument in France in the pre-Duport Era (1700-1760)*, Christchurch (Nouvelle-Zélande), thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Jonathan Le Cocq et de Brian Pritchard, Université de Canterbury (Nouvelle-Zélande), 2012, 299 p.

Musique militaire

BOBILLIER (Marie), sous le pseudonyme de Michel Brenet, *La musique militaire. Étude critique*, Paris, Henri Laurens, 1917, 127 p.

BOUZARD (Thierry), « La musique militaire, un outil de relations publiques », in *Revue historique des armées*, n°279, 2015, p. 100-110.

BOUZARD (Thierry) et LA TOUR (Dominique de), « Gagistes et tambours-majors : le statut du musicien militaire au XIX^e siècle », in *Revue historique des armées*, n°279, 2015, p. 61-68.

CARLE (Pierre), « Sous la protection de Sainte-Cécile et de Saint-Gabriel : la musique militaire et la transmission des ordres », in *Histoire et Défense*, Les Cahiers de Montpellier, n°36, II/1997, p. 153-159.

CONTAMINE (Philippe), « La musique militaire dans le fonctionnement des armées : l'exemple français (vers 1300-vers 1500) », in *Revue de la société des amis du musée de l'armée*, n°124, 2002, p. 17-32.

COUTURIER (Jean-Louis), « Céleustique. L'origine des sonneries des trompettes de la cavalerie », in *Revue historique des armées*, n°274, 2014, p. 65-77.

DEVALLET (Georges), « Modes musicaux, fonctions de la musique et formation du combattant dans l'Antiquité classique », in *Histoire et Défense*, Les Cahiers de Montpellier, n°36, II/1997, p. 147-151.

FIASCHI (Annick), « "Bruit de guerre" : peindre les scènes de combat dans les musiques du XVII^e siècle et de la première moitié du XVIII^e siècle », in *Histoire et Défense*, Les Cahiers de Montpellier, n°36, II/1997, p. 161-190.

FRANCFORT (Didier), « Pour une approche historique comparée des musiques militaires », in *Revue d'histoire du vingtième*, 2005/1, n°85, p. 85-101.

HERVÉ (Roland), « La céleustique, la transmission des ordres par signaux sonores dans les armées françaises », in *Revue historique des armées*, n°279, 2015, p. 5-12.

LATOUR (Dominique de), « L'Instruction pour les tambours de 1754, pierre blanche dans l'histoire céleustique française », in *Revue historique des armées*, n°279, 2015, p. 13-20.

PARDOEN (Marie-Hélène), « Marengo en chantant », in *Annales historiques de la Révolution française*, n°324, avril-juin 2001, p. 99-108.

PARDOEN (Marie-Hélène), *Du sabre à la baguette. Les musiques militaires pendant la Révolution française*, Clermont-Ferrand, thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Jean-Louis Jam, Université Blaise-Pascal, deux volumes, 2007, 360 et 322 p.

PARDOEN (Mylène), « Arès et Terpsichore : quand la musique règle l'art de la guerre », in *Revue historique des armées*, n°279, 2015, p. 29-36.

PÉRONNET (Patrick), « L'origine des musiciens de la Garde nationale de Paris (1789-1795) », in *Revue historique des armées*, n°279, 2015, p. 42-51.

VIČAROVÁ (Eva), « Military Bands and the Circulation of Music in the Austrian Empire during the Nineteenth Century », in RASCH (Rudolf), dir., *The Circulation of Music in Europe (1600-1900). A Collection of Essays and Case Studies*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 291-307.

Musiciens

BEC (Caroline), *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2016, 564 p.

BENOIT (Marcelle), *Versailles et les musiciens du roi, 1661-1733. Étude institutionnelle et sociale*, Paris, Picard, 1971, 475 p.

BENOIT (Marcelle), *Les musiciens du Roi de France, 1661-1733. Étude sociale*, Paris, Presses universitaires de France, 1998 [1982], 127 p.

BOULLET (Héloïse), « Les musiciens tsiganes des rames du métro parisien », in *Études Tsiganes*, n°54-55, 2015/2, p. 20-37.

BOURDE (André), « Recherches récentes sur la musique et les musiciens en Provence, à Avignon et dans le Comtat à l'époque du Baroque et du Rococo : structures et signification sociales et culturelles » in *Provence historique*, tome XXX, n°121, 1980, p. 263-285.

BOYER (Jean), « Musiciens de Provence », in *Recherches sur la musique française classique*, tome XXVI, 1988-90, p. 192-221.

BRIQUET (Marie), « À propos de lettres inédites d'Étienne-Joseph Floquet (1748-1785) », in *Revue de musicologie*, tome 20, n°69, 1939, p. 1-6 et 41-47.

BRIQUET (Marie), *Étienne-Joseph Floquet (1748-1785)*, Paris, thèse de doctorat d'État en musicologie, 1952, 544 p.

BROSSARD (Yolande de), *Musiciens de Paris (1535-1792) d'après le fichier Laborde*, Paris, Picard, 1965, 302 p.

CAILLOU (François), GRANGER (Sylvie) et MAILLARD (Christophe), « Deux générations de musiciens au XVIII[e] siècle : la famille Dobet de Chartres à Châteaudun, 1713-1829 », in *Revue historique*, n°662, 2012/2, p. 391-419.

CAÏN (Jean-Robert), MARTIN (Robert) et SANCHEZ (Jean-Michel), *Les Isnard. Une révolution dans la facture d'orgues*, Aix-en-Provence, Édisud, 1991, 262 p.

CARBONNIER (Youri), « Le personnel musical de l'Opéra de Paris sous le règne de Louis XVI », in *Histoire, économie et société*, 22[ème] année, n°2, 2003, p. 177-206.

CARBONNIER (Youri), « Les Musiciens du roi face à la Révolution », in *Revue de l'histoire de Versailles et des Yvelines*, t. 90, 2008, p. 5-28.

CARBONNIER (Youri), « Entre Paris et Versailles : musiciens du roi spéculateurs au temps des Lumières », in *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, n°138, 2012, p. 55-81.

CARBONNIER (Youri) et DURON (Jean), *Charles Gauzargues (1723-1801). Un musicien de la Chapelle royale entre Nîmes et Versailles*, Paris, Picard, 2016, 184 p.

CESSAC (Catherine), *Élisabeth Jacquet de la Guerre. Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Arles, Actes Sud, 1995, 212 p.

CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994, 335 p.

CHARLES-DOMINIQUE (Luc), « Puissance et autorité de la ménestrandise parisienne » in *Musiciens des rues à Paris*, exposition au musée national des Arts et Traditions populaires du 18 novembre 1997 au 27 avril 1998, commissaire général Florence Gétreau, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997, p. 24-28.

CLOUZOT (Martine), *Images de musiciens (1350-1500). Typologie, figurations et pratiques sociales*, Turnhout, Brepols, 2007, 353 p.

COTTE (R. J. V), « Trial, French family of musicians », in *The New Grove Dictionary of Opera*, Londres et New York, Macmillan, 1997.

DAVY-RIGAUX (Cécile), dir., *La musique d'Église et ses cadres de création dans la France d'Ancien Régime*, Florence, Olschki, 2014, 218 p.

DEPOUTOT (René), « Les orchestres de la cour de Lorraine au XVIII[e] siècle », in *2[èmes] Rencontres de Mirecourt, colloque historique des 6 et 7 mai 2000*, Mirecourt, Plaine des Vosges, 2000, p. 15-22.

DEPOUTOT (René), *Musique en Lorraine aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. Nancy. Les Hommes. Dictionnaire biographique*, deux tomes, Baden-Baden et Bouxwiller (Allemagne), Valentin Koerner, 2013, 869 p.

DUFOURCQ (Norbert), « Notes et documents sur la capitation payée par les musiciens de Paris en 1695 », in *XVII[e] siècle*, n°21-22, 1954, p. 484-494.

DUNNER (Béatrice), *Musiciens parisiens, 1750-1792*, Paris, mémoire de maîtrise, Université de Paris IV-Sorbonne, 1984.

DURAND (Henri-André), « Sur une prétendue *Messe des morts* de Gilles et Campra », in *Revue de musicologie*, tome 45, n°121, 1960, p. 86-89.

DURON (Jean), dir., *André Campra (1660-1744). Un musicien provençal à Paris*, Wavre (Belgique), Mardaga, 2010, 207 p.

ÉLART (Joann), *Musiciens et répertoires de concert à la fin de l'Ancien Régime*, Rouen, thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Patrick Taïeb, 2005, 455 p.

ÉLIAS (Norbert), *Mozart, sociologie d'un génie*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, 243 p.

EMERIT (Sibylle), dir., *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne. Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 2013, 322 p.

ESCOFFIER (Georges), *Entre appartenance et salariat. La condition sociale des musiciens en province au XVIII[e] siècle à travers l'exemple du Puy-en-Velay*, Paris, thèse de doctorat en musicologie sous la direction de François Lesure, École pratique des hautes études, 1996, 829 p.

FAVIER (Thierry) et HACHE (Sophie), dir., *Réalités et fictions de la musique religieuse à l'époque moderne. Essais d'analyse des discours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, 350 p.

FETIS (François-Joseph), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, cinq volumes, Paris, Firmin-Didot, 1866-1868 [1834-1835], 5 000 p.

GEFEN (Gérard), *Les musiciens et la franc-maçonnerie*, Paris, Fayard, 1993, 232 p.

GIRON-PANEL (Caroline), « Des orphelines consacrées à la musique. L'environnement social et familial des "filles du chœur" des *ospedali* vénitiens au XVIII[e] siècle », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 120-1, 2008, p. 189-210.

GIRON-PANEL (Caroline), « Enfants prodiges, génies en devenir : former les enfants à la musique dans les *ospedali* de Venise (XVII[e]-XVIII[e] siècle) », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 123-2, 2011, p. 347-357.

GIRON-PANEL (Caroline), GRANGER (Sylvie), LEGRAND (Raphaëlle) et POROT (Bertrand), dir., *Musiciennes en duo. Mères, filles, sœurs ou compagnes d'artistes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 254 p.

GRANGER (Sylvie), *Les métiers de la musique en pays manceau et fléchois du XVII^e^ au XIX^e^ siècle (1661-1850)*, Le Mans, thèse de doctorat sous la direction d'Anne Fillon, Université du Maine, deux volumes, 1996, 1 612 p.

GRANGER (Sylvie), *Musiciens dans la ville, 1600-1850*, Paris, Belin, 2002, 320 p.

GRANGER (Sylvie), « Musiciens dispersés dans la ville. Localisation de l'habitat musicien au Mans, XVII^e^-XIX^e^ siècles », in *Histoire urbaine*, 1/2004 (n° 9), p. 65-78.

GRANGER (Sylvie), « Être ou ne pas être musicien dans les villes des provinces françaises (XVIII^e^ siècle) », in BELISSA (Marc), BELLAVITIS (Anna), COTTRET (Monique), CROQ (Laurence) et DUMA (Jean), dir., *Identités, appartenances, revendications identitaires*, Paris, Nolin, 2005, p. 343-355.

GRAS (Aurélien), « Les musiciens de l'Isle-sur-la-Sorgue au XVIII^e^ siècle », in *Études comtadines*, n°21, octobre 2014, p. 85-95.

GRAS (Aurélien), « La musique et les musiciens à Avignon et dans le Comtat Venaissin. Employeurs urbains et pratiques professionnelles au XVIII^e^ siècle », in *Études vauclusiennes*, n°83, 2015, p. 11-21.

GRAS (Aurélien), « Des musiciens anglais à Avignon au XVIII^e^ siècle. Les mécanismes d'une intégration sociale urbaine », in *Histoire urbaine*, 2/2017 (n°49), p. 137-158.

GRIBENSKI (Jean) et TAÏEB (Patrick), dir., *Mozart et la France, de l'enfant prodige au génie (1764-1830)*, Lyon, Symétrie, 2014, 256 p.

GÜLGÖNEN (Séline), *Des lyres et cithares. Musiques et musiciens de l'Antiquité*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, 299 p.

HANDY (Isabelle), *Musiciens au temps des derniers Valois (1547-1589)*, Paris, Honoré Champion, 2008, 697 p.

HEINTZEN (Jean-François), *Joueurs et faiseurs d'instruments à Moulins au XVII^e^ siècle (1579-1707)*, Clermont-Ferrand, mémoire de maîtrise sous la direction de Bernard Dompnier, Université Blaise-Pascal, 2000, 155 p.

HEINTZEN (Jean-François), « Du "Joueur d'instruments" au "Maître-sonneur". L'instrumentiste traditionnel dans le centre de la France, XVII^e^-XIX^e^ siècles », in GRACEFFA (Agnès), dir., *Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste (XV^e^-XXI^e^ siècle)*, Paris, Hermann Éditeurs, 2012, p. 47-63.

LAUNAY (Florence), *Les compositrices en France au XIX^e^ siècle*, Paris, Fayard, 2006, 544 p.

LEGRAND (Raphaëlle), « Libertines et femmes vertueuses : l'image des chanteuses d'opéra et d'opéra-comique en France au XVIII[e] siècle », in MARQUIÉ (Hélène) et BURCH (Noël), dir., *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 157-175.

LEGRAND (Raphaëlle), *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*, Paris, Cité de la musique, 2007, 174 p.

LEHMANN (Bernard), *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte, 2005 [2002], 262 p.

LOUBET DE SCEAURY (Paul), *Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'Ancien Régime. Statuts corporatifs*, Paris, Pedone, 1949, 253 p.

MACHARD (Roberte), « Musiciens avignonnais au XVIII[e] siècle » in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, tome VI, années 1973-1974, Avignon, 1975, p. 63-77.

MANCARDI (Sylvie), *Le milieu socio-professionnel des maîtres de musique à Paris au XVIII[e] siècle*, Paris, thèse de doctorat, École nationale des chartes, 1978.

MAROIS (Édith), « Parcours et itinéraires des musiciens militaires à Tours entre 1815 et 1870 », in DEMEULENAERE-DOUYÈRE (Christiane) et LE GOFF (Armelle), dir., *Histoires individuelles, histoires collectives. Sources et approches nouvelles*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2012, p. 87-96.

MASSIP (Catherine), *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661). Essai d'étude sociale*, Paris, Picard, 1976, 186 p.

MORALES (Nicolás), *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII[e] siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, 597 p.

MOUZIN (Alexis), « Madame Justine Favart, artiste et femme de lettres. Sa famille, ses amis, son entourage », in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, tome XXII, 1922, p. 103-120.

MUSSAT (Marie-Claire), « Un groupe social méconnu : les musiciens dans les villes bretonnes à la veille de la Révolution », in TANGUY (Daniel), dir., *La Bretagne, une province à l'aube de la Révolution*, Brest, Centre de recherche bretonne et celtique, 1989, p. 103-123.

MUSSAT (Marie-Claire), *Les musiciens de la mer et la Musique des Équipages de la Flotte*, Paris, Du Layeur, 1996, 78 p.

ORIOL (Élodie), « Les musiciens étrangers à Rome au XVIII[e] siècle à partir des *Stati delle Anime*. Insertion urbaine et professionnelle », in *Histoire urbaine*, 1/2012 (n°33), p. 133-156.

ORIOL (Élodie), *Vivre de la musique à Rome au XVIII[e] siècle : lieux, institutions et parcours individuels*, Aix-en-Provence, thèse de doctorat sous la direction de Brigitte Marin, 2014, 629 p.

PINAUD (Pierre-François), *Les musiciens francs-maçons au temps de Louis XVI. De Paris à Versailles : histoire et dictionnaire biographique*, Paris, Éditions Vega, 2009, 347 p.

PRADA (Michel), *Un maître de musique en Provence et en Languedoc. Jean Gilles (1668-1705). L'homme et l'œuvre*, Béziers, Société de musicologie de Languedoc, 1986, 269 p.

REYNAUD (Georges), « Un élève marseillais de Paisiello : Dominique Della Maria (1769-1800). Sa vie et ses œuvres à travers sa correspondance inédite », in revue *Marseille*, n°128-129, 1982, p. 39-58.

ROBERT (Jean), « Contrats d'apprentissage et d'association de musiciens en Avignon sous Louis XIV », in *Actes du 86ème congrès national des sociétés savantes*, Paris, imprimerie nationale, 1962, p. 531-540.

ROBERT (Jean), « Comédiens, musiciens et opéras à Avignon (1610-1715) », in *Revue d'histoire du théâtre*, 17ème année, Paris, 1965, p. 275-323.

ROSTER (Danielle), *Les femmes et la création musicale. Les compositrices européennes du Moyen Âge au milieu du XXe siècle*, traduit par Denise Modigliani, Paris, L'Harmattan, 1998, 350 p.

ROSTIROLLA (Giancarlo), « Maestri di cappella, organisti, cantanti e strumentisti attivi in Roma nella metà Settecento. Da un manoscritto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia », in *Note d'archivio per la storia musicale*, anno II, 1984, p. 195-270.

SALMEN (Walter), dir., *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*, New York, Pendragon Press, 1983, 281 p.

SARDA (Marie-Anne), dir., *Le Vielleux. Métamorphoses d'une figure d'artiste du XVIIe au XIXe siècles*, Lyon, Fage, 2008, 142 p.

SAWKINS (Lionel), « The Brothers Bêche : An Anecdotal History of Court Music », in *Recherches sur la musique française classique*, tome XXIV, 1986, p. 192-221.

VINCENT (Alexandre), *Les musiciens professionnels au service de la cité (fin de la République – Haut-Empire)*, Aix-en-Provence, thèse de doctorat sous la direction de Catherine Virlouvet, trois volumes, 2011, 483, 328 et 269 p.

VINCENT (Alexandre), *Jouer pour la cité. Une histoire sociale et politique des musiciens professionnels de l'Occident romain*, Rome, École française de Rome, 2016, 464 p.

WEBER (William), dir., *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914. Managers, charlatans and idealists*, Bloomington and Indianapolis (États-Unis), Indiana University Press, 2004, 269 p.

Musiciens d'Église

Groupe de prosopographie des musiciens (CHEC, Université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand), « Les musiciens d'Église en 1790. Premier état d'une enquête sur un groupe professionnel », in *Annales historiques de la Révolution française*, 2005/2, p. 57-82.

BEGES (Alex et Janine), *La chapelle de musique de la cathédrale Saint-Nazaire 1590-1790*, Béziers, Société de Musicologie du Languedoc, 1982, 258 p.

BOGHOSSIAN (Irma), « Les sources et l'esthétique du grand motet en Provence au XVIII[e] siècle : les musiciens de la maîtrise Saint-Sauveur d'Aix et leur rayonnement », in MONGRÉDIEN (Jean) et FERRATON (Yves), dir., *Le grand motet français (1663-1792)*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1986, p. 173-177.

BOUQUET (Marie-Thérèse), *Musique et musiciens à Annecy. Les maîtrises (1630-1789)*, Paris, Picard, 1970, 202 p.

BOUTIER (Jean), « Les musiciens d'Église en Bas-Limousin aux XVII[e] et XVIII[e] siècles », in *Bulletin de la Société des Lettres, Sciences et Arts de la Corrèze*, n°86, 1983, p. 54-64.

CAILLOU (François), « Les musiciens des églises collégiales de Châteaudun à la fin du XVIII[e] siècle », in *Bulletin de la Société dunoise. Archéologie, histoire, sciences et arts*, XXIV/300, 2010, p. 36-53.

CAILLOU (François) et MAILLARD (Christophe), « Musique et musiciens d'Église à la cathédrale Notre-Dame de Paris autour de 1790 », publication numérique sur le site de la base de données prosopographique MUSEFREM, mise en ligne en mai 2016.
[URL pérenne : http://philidor.cmbv.fr/musefrem/notre-dame-de-paris]

DAVY-RIGAUX (Cécile), GÉTREAU (Florence) et HOSTIOU (Volny), dir., *Le serpent : itinéraires passés et présents*, Paris, CNRS Éditions, 2013, 307 p.

DEYRIS (Édith), *La vie et l'œuvre de Charles Levens, maître de chapelle à la cathédrale Saint-André de Bordeaux. Contribution à l'étude du milieu musical bordelais au XVIII[e] siècle*, Bordeaux, thèse de doctorat en musicologie, Université de Bordeaux III, 1990, 945 p.

DOMPNIER (Bernard), dir., *Maîtrises et chapelles aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003, 568 p.

DOMPNIER (Bernard), dir., *Louis Grénon. Un musicien d'Église au XVIII[e] siècle*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, 202 p.

DOMPNIER (Bernard), « Musiciens d'Église en Révolution. Portrait et devenir d'un groupe professionnel. Introduction. », in *Revue de musicologie*, tome 94, 2008/2, p. 271-274.

DOMPNIER (Bernard), dir., *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, 404 p.

DOMPNIER (Bernard), « Les maîtrises capitulaires et l'apprentissage du métier de musicien », in BEDOUELLE (Guy-Thomas), BELIN (Christian) et REYFF (Simone de), dir., *La Tradition du savoir*, Fribourg, Academic Press, 2011, p. 131-151.

DOMPNIER (Bernard), GRANGER (Sylvie) et LANGLOIS (Isabelle), « Deux mille musiciens et musiciennes d'église en 1790 », in DEMEULENAERE-DOUYÈRE (Christiane) et LE GOFF (Armelle), dir., *Histoires individuelles, histoires collectives. Sources et approches nouvelles*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2012, p. 221-235.

DOMPNIER (Bernard), LANGLOIS (Isabelle) et MAILHOT (Bastien), « Serpentiste d'Église : une profession au XVIII[e] siècle », in DAVY-RIGAUX (Cécile), GÉTREAU (Florence) et HOSTIOU (Volny), dir., *Le serpent : itinéraires passés et présents*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 65-83.

DUFOURCQ (Norbert), « Orgues comtadines et orgues provençales », in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, tome XXXIV, année 1934, p. 61-159.

DURAND (Henri-André), « Les trois frères Bèche au chapitre métropolitain d'Aix (1736-1758) », in *Recherches sur la musique française classique*, tome VII, 1967, p. 115-126.

GEEL (Patrick), « Une famille d'organistes marseillais : les Desmazures », in *Provence historique*, tome XXX, n°121, 1980, p. 297-301.

GRANGER (Sylvie), « Trois chœurs de l'Ouest à la veille de la Révolution (Le Mans, Sées, Laval) », in GUILLEMAIN (Hervé), TISON (Stéphane) et VIVIER (Nadine), dir., *La foi dans le siècle. Mélanges offerts à Brigitte Waché*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 53-64.

GRANGER (Sylvie), « Deux organistes aux destins voisins : Marie-Claude Renault-Bainville (1724-1803) et Jeanne-Marie Bertrand-Jannot (1738-1804) », in *Annales historiques de la Révolution française*, n°366, octobre-décembre 2011, p. 3-27.

GRANGER (Sylvie), « Être organiste au village dans le Maine au XVIII[e] siècle », in *La Vie Mancelle et Sarthoise*, n°438, décembre 2014, p. 35-41.

GRANGER (Sylvie), « Après la Révolution, que sont les organistes de 1790 devenus ? », in *L'Orgue francophone*, n°54, décembre 2016, p. 33-42.

GRAS (Aurélien), « Musique et musiciens d'Église dans le département de Vaucluse autour de 1790 », publication numérique sur le site de la base de données prosopographique MUSEFREM, mise en ligne le 18 mars 2015 [URL pérenne : http://philidor.cmbv.fr/musefrem/vaucluse].

GRAS (Aurélien), « Les musiciens d'église à Avignon au XVIII[e] siècle. Portrait et mobilité de groupe », in BISARO (Xavier), CLÉMENT (Gisèle) et THORAVAL (Fañch), dir., *La Circulation de la musique et des musiciens d'église (France, XVI[e]-XVIII[e] siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 273-290.

GREAVES (Roger), *L'Orgue de J-Baptiste Delafarge à Entrevaux (1628)*, brochure dactylographiée, sans date (après 1985), 41 p.

GOMIS (Stéphane), « Les "clercs musiciens" en France à la fin du XVIII[e] siècle », in *Revue de musicologie*, tome 94, 2008/2, p. 275-287.

HEYER (John Hajdu), « Poitevin, Campra et les compositeurs de la maîtrise Saint-Sauveur à Aix-en-Provence : quelques aspects stylistiques communs », in CESSAC (Catherine), dir., *Itinéraires d'André Campra (1660-1744). D'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra*, Wavre (Belgique), Mardaga, 2012, p. 311-325.

KOCEVAR (Érik), « Cécile-Louise Calvière et Marie-Geneviève-Nicole Noblet : deux femmes organistes aux destins semblables », in GUILLOT (Pierre) et JAMBOU (Louis), dir., *Histoire,*

humanisme et hymnologie. Mélanges offerts au professeur Édith Weber, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1997, p. 131-140.

KOCEVAR (Érik), « Le rôle de l'organiste dans la liturgie en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », in DAVY-RIGAUX (Cécile), DOMPNIER (Bernard) et HUREL (Daniel-Odon), dir., *Les cérémonies catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 463-481.

LAFFONT (Émile), « Glanes sur un facteur d'orgues du Comtat Venaissin au XVIII^e^ siècle et sur un orgue qui lui est attribué », in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, tome XXXIV, année 1934, p. 185-197.

LE MOËL (Michel), « La situation des musiciens d'Église en France à la veille de la Révolution », in *Recherches sur la musique française classique*, tome XV, 1975, p. 191-243.

MACHARD (Roberte), *Les musiciens de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse*, Paris, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Chailley, Université de Paris IV-Sorbonne, 1973, 379 p.

MACHARD (Roberte), « Les musiciens de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse (1682-1790) », in *Annales du Midi*, tome 86, n°118, juillet-septembre 1974, p. 297-320.

MAILHOT (Bastien), MAILLARD (Christophe) et TALVARD (Françoise), « Musique et musiciens des églises de Guyenne en 1790 : bilan d'étape sur l'enquête collective et la base de données », in DEMEULENAERE-DOUYÈRE (Christiane) et LE GOFF (Armelle), dir., *Histoires individuelles, histoires collectives. Sources et approches nouvelles*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2012, p. 249-265.

MAILHOT (Bastien), *Les enfants de chœur des maîtrises du centre de la France. Les institutions capitulaires d'éducation et leurs élèves aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Clermont-Ferrand, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Dompnier, Université Blaise-Pascal, 2014, deux volumes, 586 et 105 p.

MAILHOT (Bastien), *Les enfants de chœur des églises du centre de la France. Les institutions capitulaires d'éducation et leurs élèves aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2018, 324 p.

MARBOT (Edmond), *Les maîtres de chapelle de Saint-Sauveur au XVIII^e^ siècle*, Aix, Makaire, 1905, 14 p.

MESPLÉ (Pierre), « Musique et musiciens d'Église dans le département de l'Eure-et-Loir autour de 1790 », publication numérique sur le site de la base de données prosopographique MUSEFREM, mise en ligne le 18 mars 2015 [URL pérenne : http://philidor.cmbv.fr/musefrem/eure-et-loir].

ORIOL (Élodie), « Dynamiques de professionnalisation et jeux de protection : pratiques et enjeux de l'examen des maîtres de chapelle à Rome (1784) », in *Annales historiques de la Révolution française*, n°379, janvier-mars 2015, p. 47-69.

PFEIFFER (Anne-Claire), *La vie musicale dans les lieux de culte à Strasbourg au XVIII^e^ siècle*, Strasbourg, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Paul Montagnier, Université de Lorraine, 2014, 623 p.

QUÉNIART (Jean), « De modestes institutions : les Psallettes de collégiales dans le diocèse de Rennes au XVIII^e siècle », in LELOUP (Daniel) et MASSON (Marie-Noëlle), *Musique en Bretagne. Images et pratiques. Hommage à Marie-Claire Mussat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 43-56.

RAUGEL (Félix), « Une maîtrise célèbre au Grand Siècle : la maîtrise de la cathédrale d'Aix-en-Provence », in *XVII^e siècle*, n°21-22, 1954, p. 422-432.

RENON (Marie-Reine), *La maîtrise de la cathédrale Saint-Étienne de Bourges du XVI^e siècle à la Révolution*, Bourges, thèse de doctorat, 1982, 304 p.

RENON (Marie-Reine), dir., *Musique d'Église autour de Nicolas Pacotat, maître de psallette (Bourges, vers 1696-Poitiers 1731)*, Poitiers, Publibook, 2010, 235 p.

RODRIGUEZ (Jacques), « La musique et les musiciens à la cathédrale d'Avignon au XVIII^e siècle », in *Recherches sur la musique française classique*, tome XIII, 1973, p. 64-101.

SCHERPEREEL (Joseph), « Les musiciens de la cathédrale Saint-Siffrein à Carpentras de 1689 à 1789 », in *Musique et société. La vie musicale en province aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles*, Rennes, Publication de l'université de Rennes II, 1982, p. 63-81.

SCHERPEREEL (Joseph), « La veine populaire chez les organistes du Comtat-Venaissin et d'Avignon aux XVII^e et XVIII^e siècles », in DUFOURCET (Marie-Bernadette) et GARNIER-PANAFIEU (Michelle), dir., *Dom Bedos de Celles (1709-1779) : un moine et un facteur d'orgues dans son temps. In memoriam Joseph Scherpereel*, Cahiers d'Artes, n°8, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, 250 p.

SCHERPEREEL (Joseph), « Variations serpentines en terres papales », in DAVY-RIGAUX (Cécile), GÉTREAU (Florence) et HOSTIOU (Volny), dir., *Le serpent : itinéraires passés et présents*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 115-123.

SIGNORILE (Marc), « Les maîtres de chapelle du chapitre cathédral de Saint-Trophime d'Arles aux XVII^e et XVIII^e siècles », in *Recherches sur la musique française classique*, tome XXVII, 1991-1992, p. 43-70.

Luthiers, facteurs et faiseurs d'instruments

BENOIT (Marcelle), « L'apprentissage chez les facteurs d'instruments de musique à Paris (1600-1661, 1715-1774) », in *Recherches sur la musique française classique*, tome XXIV, 1986, p. 5-106.

GÉTREAU (Florence), « Luthiers, faiseurs d'instruments à vent et facteurs de clavecins à Paris (1700-1770) », in *Rameau. Le coloris instrumental*, Paris, Musée instrumental du Conservatoire, octobre-décembre 1983, p. 25-34.

GÉTREAU (Florence), « Entre l'oral et l'écrit. Pratique, transmission et théorie du métier de facteur d'instruments de musique », in *Ethnologie française*, 1996/3, p. 504-519.

GÉTREAU (Florence), dir., *Le piano-forte en France (1780-1820)*, Paris, CNRS Éditions, 2009, 283 p.

GOUILLARD (Noëlle), *Les luthiers de Mirecourt aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, thèse de doctorat sous la direction d'Antoine Guy, École nationale des chartes, 1983, 634 p.

GRAS (Aurélien), « La transmission des métiers de la musique en Provence et dans les États pontificaux outre-alpins (1690-1750) », in *Polymatheia. Les cahiers des Journées de musiques anciennes de Vanves*, n°1, novembre 2015, p. 1-12.

MARTIN (Édouard), « Faiseur, facteur, luthier : terminologie d'un métier », in *Musiques, images, instruments*, n°8, 2006, p. 127-138.

MILLIOT (Sylvette), *Histoire de la lutherie parisienne du XVIII^e siècle à 1960*, tome 2, *Les luthiers du XVIII^e siècle*, Spa, Les Amis de la Musique, 1997, 396 p.

PIERRE (Constant), *Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale. Précis historique*, Paris, Sagot, 1893, 422 p.

REQUIER (Maurice), « Les luthiers marseillais du XVII^e siècle à nos jours », in *Bulletin officiel du musée du vieux Marseille*, n°40, noël 1935, p. 212-226.

SAMOYAULT-VERLET (Colombe), *Les facteurs de clavecin parisiens. Notices biographiques et documents (1550-1793)*, Paris, Société française de musicologie, 1966, 191 p.

Circulation de la musique et des musiciens

BEAUREPAIRE (Pierre-Yves), BOURDIN (Philippe) et WOLFF (Charlotta), dir., *Moving scenes. The circulation of music and theatre in Europe, 1700-1815*, Oxford, Voltaire foundation, 2018, 422 p.

BERTI (Michela), « Una statistica dei musicisti europei a Roma tra 1650 e 1750. Saggio dai dati raccolti nel database *Musici* », in CABIBBO (Sara) et SERRA (Alessandro), dir., *Venire a Roma, restare a Roma. Forestieri e stranieri fra Quattro e Settecento*, Rome, RomaTrE-Press, 2018, 402 p.

BISARO (Xavier), CLÉMENT (Gisèle) et THORAVAL (Fañch), dir., *La Circulation de la musique et des musiciens d'église (France, XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, 395 p.

BURNEY (Charles), *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, texte traduit, annoté et présenté par Michel Noiray, Paris, Flammarion, 2010 [1992], 523 p.

DELPECH (Louis), *« Frantzosische Musicante ». Musique et musiciens français en Saxe et Basse-Saxe (1666-1733)*, Poitiers, thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Thierry Favier et de Michael Heinemann, 2015.

DEPOUTOT (René), « Les musiciens étrangers en Lorraine (Lunéville, Nancy et Metz) au XVIII^e siècle », in FERRATON (Yves), dir., *Symphonies lorraines. Compositeurs, exécutants, destinataires*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 311-336.

GOULET (Anne-Madeleine) et NIEDEN (Gesa zur), dir., *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)*, in *Analecta Musicologica*, volume 52, 2015, 756 p.

GRANGER (Sylvie), « Dans les villes de l'Ouest : des musiciens venus d'ailleurs... (XVII^e-XVIII^e siècle) », in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, tome 112, n°3, 2005, p. 107-126.

GRIBENSKI (Jean), « La France, terre d'accueil sous le règne de Louis XVI : les musiciens étrangers en France, de 1774 à 1789 », in DURON (Jean), dir., *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*, Versailles, Centre de Musique Baroque de Versailles, Mardaga, 2007, p. 91-111.

GRIBENSKI (Jean), « Les voyages de Mozart en Italie du Nord (1769-1773). De la formation à la recherche d'un emploi », in MEYER (Véronique) et PUJALTE-FRAYSSE (Marie-Luce), dir., *Voyage d'artistes en Italie du Nord (XVI^e-XIX^e siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 181-187.

LAUNAY (Denise), « Les musiciens français itinérants au XVII^e siècle », in Centre méridional de rencontres sur le XVII^e siècle (Marseille), *La découverte de la France au XVII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 1980, p. 621-633.

MEYER (Christian), dir., *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003, 455 p.

MUSSAT (Marie-Claire), « L'itinérance dans la carrière des musiciens d'église », in DEMEULENAERE-DOUYÈRE (Christiane) et LE GOFF (Armelle), dir., *Histoires individuelles, histoires collectives. Sources et approches nouvelles*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2012, p. 237-247.

NIEDEN (Gesa zur), « Mobile Musicians. Paths of Migration in Early Modern Europe », in *Jahrbuch für Europäische Geschichte. European History Yearbook 16*, 2015, p. 111-129.

NIEDEN (Gesa zur) et OVER (Berthold), dir., *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, Bielefeld (Allemagne), Transcript, 2016, 428 p.

RASCH (Rudolf), dir., *The Circulation of Music in Europe (1600-1900). A Collection of Essays and Case Studies*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, 347 p.

STROHM (Reinhard), dir., *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout, Brepols, 2001, 356 p.

TORRENTE (Álvaro), « Cuestiones en torno a la circulatión de los músicos catedralicios en la España moderna », in *Artigrama*, número 12, 1996-1997, p. 217-236.

TRAVERSIER (Mélanie), dir., *Musiques nomades. Objets, réseaux, itinéraires (Europe, XVII^e-XVIII^e siècle)*, numéro thématique de *Diasporas*, n°26, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2015, 216 p.

VENDRIX (Philippe), « "C'est là qu'on vole à l'immortalité". Musiciens wallons à la cour de France aux XVII^e et XVIII^e siècles », in CARPEAUX (Carole), *Les Wallons à Versailles*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2007, p. 231-246.

Annexes

Table des annexes

I. Outils méthodologiques

Cette rubrique se penche sur les métadonnées de l'étude prosopographique.

Annexe n°1 : Aperçu de la base de données générale ..... p. 589
Annexe n°2 : Un exemple de fiche individuelle, les Dun ..... p. 590
Annexe n°3 : Les correspondants de l'organiste arlésien
Jean-Baptiste Vallière (1737-1789) ..... p. 592

II. Reproductions et transcriptions de sources

Cette section donne à voir la variété des sources utilisées dans le cadre de la thèse.

Annexe n°4 : Personnel musical de la troupe de la salle des spectacles de Marseille
en 1784 ..... p. 593
Annexe n°5 : Mémoire des chevau-légers d'Avignon au cardinal secrétaire d'État à Rome
au sujet des musiciens de leur compagnie (4 août 1787) ..... p. 594
Annexe n°6 : Lettre du compositeur aixois Claude Mathieu Pelegrin à l'organiste
arlésien Jean-Baptiste Vallière (15 juin 1760) ..... p. 596
Annexe n°7 : Pétition de Sauveur Blanc, premier tambour de la garde nationale d'Aix,
au maire d'Aix le 18 mars 1791 ..... p. 597
Annexe n°8 : Convention des directeurs de l'hôpital général de la Charité de
Marseille avec le maître de musique Jean Aubran (1er juillet 1741) ..... p. 598
Annexe n°9 : Lettre du prêtre bénéficier aixois Guigues à l'organiste arlésien
Jean-Baptiste Vallière (16 avril 1749) ..... p. 599
Annexe n°10 : Liste des musiciens participant aux réjouissances données à Avignon à
l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne du 24 au 26 octobre 1751 . . p. 600
Annexe n°11 : Liste des musiciens présents au concert donné dans l'hôtel de ville d'Aix en
l'honneur de l'infant d'Espagne Don Philippe le 10 mars 1744 ..... p. 602
Annexe n°12 : Criées du trompette Mauran à Marseille sur l'année 1780-1781 ..... p. 604
Annexe n°13 : Supplique de deux musiciens d'un corps de musique militaire pour

l'obtention d'un titre de musiciens de la ville de Marseille
(28 octobre 1789) ..... p. 610
Annexe n°14 : Demande de financement aux consuls de Grasse pour l'établissement
d'une fabrique de bas par le maître de chapelle Meyere (15 janvier 1773) … p. 611
Annexe n°15 : Lettre du marquis de Pilles aux échevins de Marseille en faveur de
la maîtresse de danse Marianne Laroque (11 octobre 1751) ..... p. 612
Annexe n°16 : Lettre d'un lecteur au rédacteur des *Affiches* d'Aix (31 mai 1777) ..... p. 613
Annexe n°17 : Rapport annuel sur les capacités en musique des enfants de chœur et
des serviteurs de la cathédrale d'Aix le 7 juillet 1756 ..... p. 614

Annexe n°1 : Aperçu de la base de données générales

Nom	Dates de vie	Lieu de naissance	Ville(s) rencontrée(s)	Domicile	Famille instrumentale	Instrument principal joué	Second instrument joué	Domaine d'activité musicale
AUDIFFREN Joseph Lazare		Marseille	Marseille	Rue de l'Évêché (1789)	Vent	Orgue		Église
BIGATI Jean-Baptiste	1699-1785		Avignon		Corde	Basse de violon	Violon	Église / Privé / Municipal / Théâtre
EYMARD Toussaint	v. 1719-1779	Apt	Apt		Percussion	Tambour		Municipal
HILL Jean-Joseph	*1757	Avignon	Avignon / Marseille	Rue Vieneuve (1801)	Vent	Trompette		Militaire / Théâtre

Bande de musique	Formation musicale	Métier	Lieux rencontrés	Mobilité	Dates extrêmes rencontrées	Divers
Non	Enfant de chœur	Ecclésiastique (abbé)	Saint-Victor de Marseille / Cathédrale de Marseille		1777-1790	
Oui		Tailleur d'habits	Cathédrale d'Avignon / Municipalité d'Avignon		1722-1785	
Oui	Formé par son père	Travailleur	Municipalité d'Apt		1739-1775	Illettré
Oui	Formé par son père	Vit de la musique	Chevau-légers d'Avignon / Théâtre des variétés de Marseille	Avignon / Marseille	1778-1803	

Annexe n°2 : Un exemple de fiche individuelle, les Dun

Dun

François Jacques Dun
Pierre Dun

Père et fils ou frères ?

François Jacques Dun (1740-)

Le père de François Jacques, le Parisien Jean-Jacques Dun, fait partie de la musique du « roi de Pologne » Stanislas à Lunéville. Il naît à Paris vers 1698 et meurt à Lunéville en 1749. *Depoutot, « La musique à la cour de Lunéville », p. 66*.

Le père de François Jacques, Jean-Jacques Dun, est violoniste dans l'orchestre ducal de Lunéville sous François III et Stanislas Leszczyński. *Depoutot, « Les orchestres de la cour de Lorraine au XVIII^e siècle », p. 8-9*.

Le 28 décembre 1740, François Jacques Dun, fils de l'**ordinaire de la musique de Sa Majesté** Jean Jacques et de Marguerite Barbiche, est baptisé à l'église de la paroisse Saint-Jacques de Lunéville. Son parrain est le sieur François Matthias Vinand, **organiste de Sa Majesté**, et sa marraine demoiselle Marguerite Mangin. *AD Meurthe-et-Moselle, 2 E 328, registre des baptêmes de la paroisse Saint-Jacques de Lunéville, année 1740, p. 92, baptême de François Jacques Dun, 28 décembre 1740*.

François Dun fait partie de la musique de Stanislas Leszczyński à Lunéville. Il apparaît sur l'état général des appointements des musiciens en 1760 et 1764 en qualité de violon. Ses gages se montent à 400 livres en 1760 [avant d'avoir obtenu un brevet de musicien ordinaire ; il s'agit des appointements les moins élevées parmi les violons, sûrement parce qu'il débute (il n'a que 20 ans)], à 800 livres en 1764 [après l'avoir obtenu]. À titre de comparaison, le premier violon Vaniel touche 1 400 livres, salaire le plus élevé parmi les violons. *Depoutot, « La musique à la cour de Lunéville », p. 112 et 114*.

Le 10 août 1761, le violon François Jacques Dun reçoit un brevet de musicien ordinaire accordé par le roi Stanislas [Leszczyński] à Lunéville. *Bibliothèque municipale de Vienne (Isère), charte 161 [http://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/ccfr/sitemap/ead_sitemap_view.jsp?record=eadcgm%3AEADC%3AD26240451, consulté le 15 décembre 2014]*.

Le 22 juin 1779, le **musicien pensionné du roi de Pologne** François Jacques Dun épouse en secondes noces Delphine David à l'église Saint-Julien d'Arles. Né à Lunéville, dans le diocèse de Toul, en 1740, il est le fils du feu **musicien** Jean Jacques Dun et de Marguerite Barbiche, ainsi que le veuf d'Anne Françoise Lagrange. Son épouse, âgée de 38 ans, est la fille des défunts Joseph David et de Marguerite Bordure, ainsi que la veuve de Joseph Boyer. Les témoins sont le **prêtre bénéficier de la métropole** Jacques Artaud, le **maître serrurier** François Bresillon, le **maître horloger** Jean Vignaud, fils du **négociant** Pierre Vignaud et le **musicien** Louis Loustik. Signe également en qualité de témoin le **maître perruquier** Simon de Lisle. *AM Arles, registre paroissial de la paroisse Saint-Julien, année 1779, mariage entre François Jacques Dun et Delphine David, 22 juin 1779*.

Le 17 décembre 1785, François Jacques Bourges, fils du **vitrier** Maurice Bourges et de Catherine Bonnefoi, est baptisé à l'église Notre-Dame la Major d'Arles. Né deux jours auparavant, son parrain est le **musicien de feu le roi de Pologne** François Jacques Dun et sa marraine Anne Pellissier, veuve du **voiturier** Joseph Bourges. *AM Arles, registre paroissial de la paroisse Notre-Dame la Major, baptême de François Jacques Bourges, 17 décembre 1785*.

En 1789, messire Dun, « musicien », habite dans l'isle 110 à Arles, paroisse Saint-Julien. Âgé de 50 ans, il demeure avec son épouse. Ses voisins sont le maître maçon Jacques Brunel, 50 ans, et le musicien Joseph Benoît, 38 ans. *AM Arles, EE 22, paroisse Saint-Julien, isle n°110, 1789*.

Pierre Dun

En 1780, le « musicien » Pierre Dun paie 4 livres et 4 sols de capitation à Arles. Il demeure dans l'isle 112 [paroisse Saint-Julien] et ses voisins sont le tourneur Ange Beaudet, 4 livres et 4 sols de capitation, ainsi que la veuve du peseur Jean Bravet, 1 livre et 8 sols de capitation. Le musicien Pierre Maurin habite juste à côté, deux foyers de capitation plus loin. *AM Arles, CC 117, capitation de 1780, f° 451*.

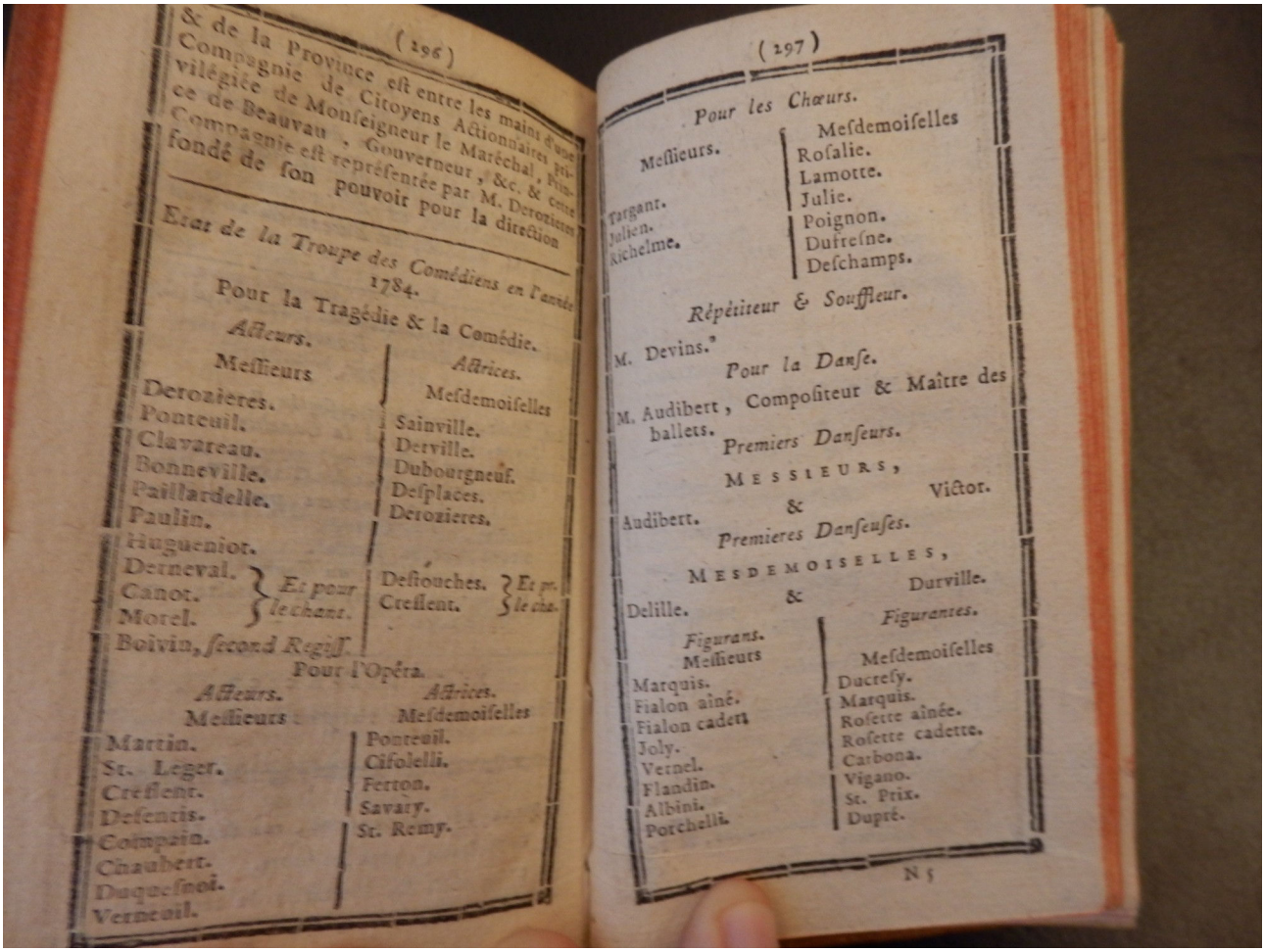
Annexe n°3 : Les correspondants de l'organiste arlésien Jean-Baptiste Vallière (1737-1789)

Source : Médiathèque d'Arles, ms. 379, correspondance de Jean-Baptiste Vallière.

Nom (par ordre chronologique)	**Lien avec Vallière**	**Nombre de lettres conservées**	**Période de la correspondance conservée**	**Profession**	**Lieu de résidence**
Joseph Boudon	Ami	1	1737	Maître de musique	Carpentras
Guigues	Ami	2	1749-1767	Prêtre bénéficier (musicien ?)	Aix
Anne Raynaud	Familial (mère)	1	1755	X	Aix
Claude Mathieu Pelegrin	Ancien maître	1	1760	Prêtre bénéficier (musicien)	Aix
Jean Chrisostome Frison	Ami	10	1774-1789	Vicaire (ancien musicien)	Paris
Marthe Anne Vallière	Familial (fille aînée)	11	1775-1789	X	Aix
Jean-Baptiste Rambot	Ami	2	1776	Bénéficier (musicien)	Aix
Madeleine Vallière	Familial (sœur)	2	1782-1784	X	Aix
Joseph Étienne Gabriel	Familial (gendre)	1	1781	Procureur au Parlement de Provence	Aix
L'abbé de Rochemaure	Professionnel	2	1786	Vicaire général et archidiacre de la cathédrale de Nîmes	Nîmes

Annexe n°4 : Personnel musical de la troupe de la salle des spectacles de Marseille en 1784

Source : Archives départementales des Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, EPSI 2, *Almanach historique de Marseille*, Marseille, ouvrages annuels imprimés chez Jean Mossy, année 1784, p. 296-298.



(296)

& de la Province eſt entre les mains d'une Compagnie de Citoyens Actionnaires privilégiée de Monſeigneur le Maréchal, Duc de Beauvau, Gouverneur, &c. & cette Compagnie eſt repréſentée par M. Derozieres fondé de ſon pouvoir pour la direction.

Etat de la Troupe des Comédiens en l'année 1784.

Pour la Tragédie & la Comédie.

Acteurs. — *Actrices.*

Meſſieurs	Meſdemoiſelles
Derozieres.	Sainville.
Ponteuil.	Derville.
Clavareau.	Dubourgneuf.
Bonneville.	Deſplaces.
Paillardelle.	Derozieres.
Paulin.	
Hugueniot.	
Derneval. } *Et pour le chant.*	Deſtouches. } *Et pour le chant.*
Canot.	Creſſent.
Morel.	
Boivin, *ſecond Regiſſ.*	

Pour l'Opéra.

Acteurs. — *Actrices.*

Meſſieurs	Meſdemoiſelles
Martin.	Ponteuil.
St. Leger.	Cifolelli.
Creſſent.	Ferton.
Deſentis.	Savary.
Colmpain.	St. Remy.
Chaubert.	
Duqueſnoi.	
Verneuil.	

(297)

Pour les Chœurs.

Meſſieurs.	Meſdemoiſelles
Targant.	Roſalie.
Julien.	Lamotte.
Richelme.	Julie.
	Poignon.
	Dufreſne.
	Deſchamps.

Répétiteur & Souffleur.

M. Devins.

Pour la Danſe.

M. Audibert, Compoſiteur & Maître des ballets.

Premiers Danſeurs.

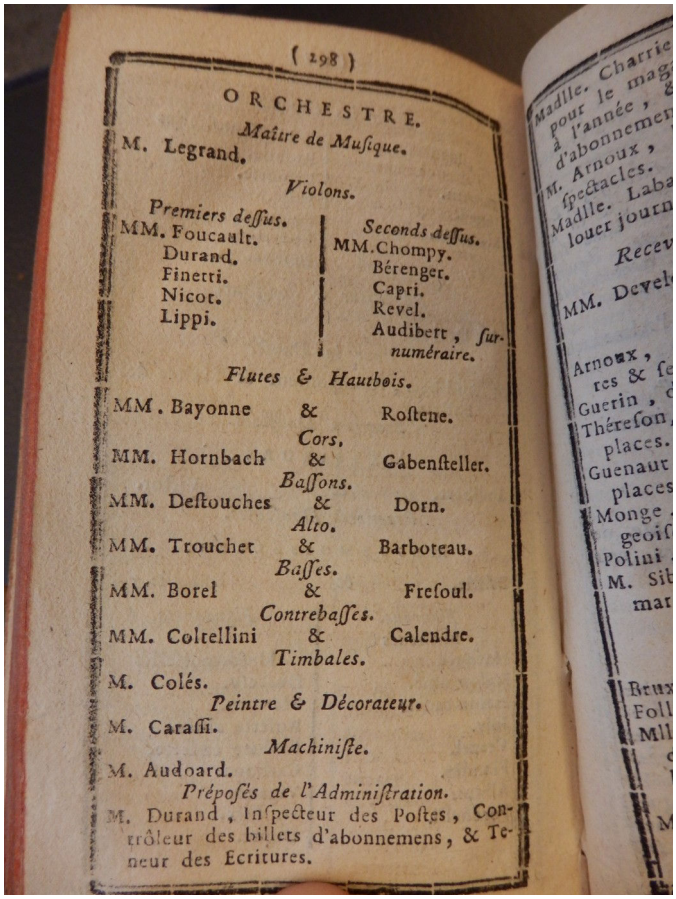
MESSIEURS, Victor. & Audibert.

Premieres Danſeuſes.

MESDEMOISELLES, Durville. & Delille.

Figurans. Meſſieurs	*Figurantes.* Meſdemoiſelles
Marquis.	Ducreſy.
Fialon aîné.	Marquis.
Fialon cadet.	Roſette aînée.
Joly.	Roſette cadette.
Vernel.	Carbona.
Flandin.	Vigano.
Albini.	St. Prix.
Porchelli.	Dupré.

N 5



(298)

ORCHESTRE.

Maître de Muſique.

M. Legrand.

Violons.

Premiers deſſus.	*Seconds deſſus.*
MM. Foucault.	MM. Chompy.
Durand.	Bérenger.
Finetti.	Capri.
Nicot.	Revel.
Lippi.	Audibert, *ſurnuméraire.*

Flutes & Hautbois.

MM. Bayonne & Roſtene.

Cors.

MM. Hornbach & Gabenſteller.

Baſſons.

MM. Deſtouches & Dorn.

Alto.

MM. Trouchet & Barboteau.

Baſſes.

MM. Borel & Freſoul.

Contrebaſſes.

MM. Coltellini & Calendre.

Timbales.

M. Colés.

Peintre & Décorateur.

M. Caraſſi.

Machiniſte.

M. Audoard.

Préposés de l'Adminiſtration.

M. Durand, Inſpecteur des Poſtes, Contrôleur des billets d'abonnemens, & Teneur des Ecritures.

Annexe n°5 : Mémoire des chevau-légers d'Avignon au cardinal secrétaire d'État à Rome au sujet des musiciens de leur compagnie (4 août 1787)

Source : Archivio Segreto Vaticano (Cité du Vatican), Congregazione Avignone, liasse n°200, divers.

« À Son Éminence monseigneur de Bon Compagni ministre, et secrétaire d'État de Sa Sainteté.

Monseigneur,

La compagnie des chevau-légers de cette ville d'Avignon se trouve dans la plus grande consternation, depuis que Son Éminence a donné une ordonnance contre les avantages de la compagnie. Elle supplie humblement Son Éminence de lui permettre d'exposer comment on a suspendu les effets de la bonté de son cœur et sa religion.

Disant que pour tirer plus d'avantage de leur profession et être employés de préférence à leurs concurrents dans les fêtes qu'on donne et où ils paraissent sous l'uniforme du corps, huit musiciens sollicitèrent le commandant de la compagnie des suppliants, monsieur le comte de Condorcet. De les y incorporer sans émolument, comme musique des chevau-légers. Que monsieur le commandant obtempéra à leurs vives instances, et qu'il en fut passé un contrat, qui doit être la loi des parties. Que la dite musique pour ce léger service, puisqu'il ne consiste qu'en deux ou trois apparitions par année, en est bien dédommagée par les profits ci-dessus exposés. Que cependant oubliant aujourd'hui le motif de leurs sollicitations et les pactes solennelles de leur agrégation, les susdits musiciens favorisés par messieurs les officiers du corps, sur une lettre de Votre Éminence, avaient obtenu une ordonnance lésive [sic] aux intérêts des suppliants, destructive de leur convention, et nuisible à la sage institution de cette compagnie, dont elle peut opérer la ruine. Qu'en effet dès qu'ils ont ordonné que les chevau-légers qui ne pourront ou ne voudront faire leur service supporteront une retenue de dix livres par mois au profit de la dite musique, il leur devient libre moyennant ce sacrifice d'abandonner leur étendard et de vivre où il leur plaira. Qu'à cette espèce de désertion, si l'on joint la soustraction des malades, des absents par congé, des exempts par l'ordonnance, la garde qui doit être de neuf sera réduite presque à rien. Que d'ailleurs la liberté qu'ont toujours eue les suppliants de se faire suppléer par les moins aisés de la compagnie, au prix de 6 livres par mois, et à leurs avantages réciproques, sera anéantie et surtout dans des temps malheureux, où la paie n'est point en proportion avec la cherté des vivres, que cette solde fixée à 537 livres éprouve déjà une forte retenue de 54 livres annuellement pour les frais des habits ; de sorte que réduite à 483 livres, elle le sera encore excessivement par une surcharge en faveur des membres inutiles, des musiciens qui ne paraissent que deux ou trois fois l'an, qui gagnent déjà considérablement par une préférence ci-dessus exposée et qui violent les pactes sacrés sous la foi desquels ils ont été admis. Que dans la réalité il suffit à cette compagnie d'avoir comme elle avait ses deux trompettes, que néanmoins, l'un d'eux, le sieur Hill, depuis l'institution de cette nouvelle musique, se dévouant à un plus grand gain, est allé se placer parmi les musiciens pour avoir double rétribution, et cela par ordre de messieurs les officiers, ce qui fait une discordance singulière et ridicule. Qu'une institution de musique purement de luxe et de parade ne doit pas être à la charge des suppliants ; mais de leurs officiers, ainsi qu'on l'observe dans les régiments français ; qu'enfin les suppliants ayant exposé leurs raisons et leurs justes réclamations à Son Excellence monseigneur le vice-légat, il les aurait autorisé à les porter aux pieds de Votre Éminence.

Ce considéré monseigneur, et vu les moyens ci-devant exposés, comme les sollicitations des dits musiciens pour être incorporés sans émoluments à la dite compagnie, en porter l'uniforme et obtenir par là une préférence avantageuse sur leurs concurrents dans la profession qu'ils exercent, sur lesquels seuls profits, et sans aucun honoraire de la part du corps, ils se sont obligés de faire, pendant deux ou trois fois par an, une apparition publique, et cette année n'ont monté qu'une seule

fois par la Fête-Dieu, la violation aujourd'hui de leur contrat, le dépérissement de la compagnie, et la lésion qu'elle éprouverait ; si la teneur de l'ordonnance était maintenue, la retenue préjudiciable aux suppliants, qui leur est imposée, pour une charge qui leur est étrangère, et qui devrait retomber sur messieurs les officiers, si cette institution était aussi nécessaire qu'elle est inutile, et d'ailleurs réglée par une convention solennelle et exécutée jusqu'à ce jour, enfin la médiocrité des appointements des chevau-légers relativement aux circonstances, qu'il plaise à Votre Éminence révoquer et annuler ladite ordonnance de monseigneur le vice-légat d'Avignon, et réintégrer la dite compagnie dans ses premiers états et convention à l'égard des dits musiciens.

Et cependant les suppliants ne cesseront d'adresser ses vœux au ciel, pour la conservation des jours précieux de Son Éminence et du plus juste et du meilleur des ministres, dont l'équité et la vigilance font le bonheur des peuples soumis au plus auguste des souverains.

Avignon ce 4^{me} août 1787.

Fougerous brigadier François Latrayde brigadier
Legier sous-brigadier André Philip sous-brigadier
Ricard sous-brigadier Laurent
Jouve Pellerin Joly cadet Joanglo Jrossiano
Larimal [ou Lavimal] Bonnet Jousserant
Clément Rousselet Courevoisye Talon Beraud
Clément l'aîné Falatieu Dumas Brunet
Jaume Arnaux Noulet
Poursse Ulisse Daretti Clément cadet
Imbert Ambroise Clément
Aymond
Chiquini est à Rome Best mort
Laurain mort »

Annexe n°6 : Lettre du compositeur aixois Claude Mathieu Pelegrin à l'organiste arlésien Jean-Baptiste Vallière (15 juin 1760)

Source : Bibliothèque municipale d'Arles, ms. 379, correspondance de Jean-Baptiste Vallière, n°4.

« D'Aix ce 15 juin 1760

Monsieur

J'ay veu la lettre que vous aves ecrit a mr Guigues, ou vous m'avez paru avoir envie de mon Beatus vir. Je suis bien aise de trouver une occasion a vous prouver mon attachement et mon desir a vous faire plaisir. Je vous envoye la partition que vous faires [sic] copier a votre loisir. Cette piece est fort goutee dans Aix. Je suis persuadé quelle sera du goût de vos amateur de musique. Je vous prie de ne la donner qu'a votre chapitre, et a votre academie, si vous en avez une. Et si vous avez envie de quelque autre piece de ma fasson vous n'avez qu'à la demander.
Je passe au sujet de mr. l'illustre Borel. Une quantité de filles nous ont annoncé pour la 1ère fette de la pentecote un superbe dixit, composé par mr. Borel. J'ay dit que s'il etoit aussi superbe que l'auteur il seroit plus que superbe. Il et en f. ut fa. Il y a des personnes qu'ils croyent qu'il est à son maitre, je vous prie de m'eclercir sur ce sujet. C'est pourtant une musique sans chant et sans goût de l'aveu des cognoisseurs. S'il avoit été applaudit il se seroit mis au dessus de mr de Lalande. Les hommes n'ont pas besoin de le vanter, car luy le fait mieux que personne. Je crois que ce garçon est huguenot, car il n'a jamais fait ses pacques pendant cinq ans. Vous me faites plaisir de voir quelqu'un de vos amis qui aye de relation a Nimis [sic] pour savoir si son pere et sa mere n'etoient pas heuguenots et luy aussi. Il s'appele Pierre Borel agé de vint cinq ans, il est joueur, il est blasfemateur, fourbe, manteur ; superbe, malin, quant il peu faire de la peine a quelqu'un il ny manque, nous disions hier que tous les chanoines excepté mr l'abbé de Valbonnette et mr l'abbé d'Argent sont tamureux [sic] de luy comme les filles, ou il les a ansorceles. C'est qui le rend si insolant.
Mon envie seroit de scavoir dou il sort, qui etoit son pere et sa mere ! S'ils etoient catoliques, enfin je vous prie de prendre tous les moyens possibles pour m'informer de ce qu'il a été pendant qu'il etoit enfan de chœur, s'il fréquanté les sacrements en robe noire aussi. Je ne vous ay pas cité et je ne le fairay jamais que de votre concentement. Mes compliments a votre chere epouse, et mr. votre frère, je suis avec tout l'attachement et la cinserité possible

monsieur
votre tres humble et tres soumis
Pelegrin

Si vous scaviez quelque bonne haute contre vous nous fairie [sic] plaisir de nous l'indiquer, voyez quelqu'uns de vos messieurs s'ils en sçavoient quelqu'une qui voulu venir a Saint Sauveur »

Annexe n°7 : Pétition de Sauveur Blanc, premier tambour de la garde nationale d'Aix, au maire d'Aix le 18 mars 1791

Source : Archives municipales d'Aix-en-Provence, LL 198, milices bourgeoise et citoyenne d'Aix.

« Monsieur,

Le nommé Sauveur Blanc, natif de cette ville, agé d'environ vingt-cinq ans, et premier tambour de la garde nationale, à l'honneur de vous presenter, que depuis environ dix ans, il est tambour de la ville, dans laquelle grade il à fais quatre eleves pour la caisse dont il y en à trois qui existent encore, et que même ils battent la caisse avec lui, que pour faire ses eleves il à travaillé pendant six mois de l'ordre de messieurs les consuls gratuitement, quoiqu'on lui avoit promis de le satisfaire, mais de jour à autre le don gratuit à été au neant, aujourd'hui messieurs les officiers municipaux et l'état major ont deliberé de faire faire des eleves au nombre de vingt, ils ont decidé de les faire faire par le tambour major de la garde nationale qui est etranger du païs qui à le moins de peine et le plus de profit, benefice qu'on devroit faire gagner à un homme du païs qui à passé toute sa jeunesse jusques à aujourd'huy à battre de la caisse, et comme toutes les fois que l'on fait faire des eleves il n'est dû qu'au tambour maitre à les faire il ose esperer de vous, monsieur, et du consentement de messieurs les officiers municipaux et de l'état major que vous voudrés bien vous interesser pour luy afin qu'il fasse le nombre des eleves decidé par la municipalité et par l'état major, ou tout au moins la moitié, et en attendant de vous cette bonté, il ne cessera d'implorer le ciel pour la conservation de vos précieux jours.

[Signature d'une écriture différente :] Sauveur Blanc. »

Annexe n°8 : Convention des directeurs de l'hôpital général de la Charité de Marseille avec le maître de musique Jean Aubran, 1er juillet 1741

Source : Archives départementales des Bouches-du-Rhône, dépôt de Marseille, 7 HD B 17, livre d'enregistrement des pièces originales de la Charité de Marseille, p. 4-5.

« Nous Jean Bruno Granier et Jean Baptiste Guieu directeurs de l'hopital general de la charité de cette ville ayant été nommés commissaires pour mettre en execution la delliberation du bureau du quinzième juin dernier qui pour donner un etat avantageux aux enfans de chœur dud. hopital, a determiné de retablir la musique et de faire chercher un maitre qui fut bien capable de la leur montrer et qui fut egallement en état de leur aprendre à joüer du violon et du violoncelle : nous nous sommes en consequence exactement informés de la capacité et des mœurs du sr Jean Aubran, musicien jouant du violon dans le Concert de cette d. ville, et ayant été satisfaits des bonnes relations qui nous ont été faittes sur son sujet nous avons convenus de ce qui suit. Sçavoir que led. sr Aubran sera obligé tous les jours ouvriers de donner à 16 ou 18 enfans une leçon de musique et une leçon d'instrument, il demeurera une heure à chaque leçon, et pour cet effet il se rendra à 3 heures preçieuses [sic] à l'hopital et n'en sortira qu'à 5. Il fournira à ses depans, toute la musique qui sera necessaire, et aprendra auxd. Enfans a copier la notte, il garnira de corde tous les instruments, les entretiendra à ses fraix, et il en fournira si ceux de la maison ne sufisent pas. Il sera obligé de faire chanter dans l'église dudit hopital la grande messe et les vepres aux jours des fetes solennelles et autres enoncés cy apres, sçavoir

Le jour de la circoncision	Le dimanche de l'octave
L'épiphanie	St Jean Baptiste
La purification	L'assomption
Les 40 heures	St Louis
L'annonciation	St Lazare
Le dimanche des Rameaux	La nativité
Les 2 premre fêtes de Pâques	La Toussaints
L'ascension	La conception
Les 2 premre fêtes de la Pentecôte	Les 2 premre fêtes de la Noël
La Fête-Dieu	

Il fera executer aux 3 jours d'office de la semaine sainte, autrement dit tenebres, les 3 leçons, le benedictus et le miserere, il assistera pareillement aux offices du jeudy et du vendredy matin, et s'il est necessaire d'avoir des sujets du dehors, il en demandera l'agrément a mrs les directeurs, n'étant point obligé de les faire venir à ses depens.

Il sera obligé de faire executer un motet à grand chœur à la procession de St Lazare, et sera avec le secours de 2 voix de basse, de 2 voix d'haute contre, d'un hautbois, de deux violons, et de 2 violoncelles en tout neuf sujets que la maison payera. On luy recommande de l'assiduité et l'attention, et en cas d'indocilité de la part de quelqu'un des enfans il portera sa plainte aux directeurs sur ce departement pour qu'on puisse les punir, ou en substituer d'autres à leur place. Et finallement il luy a été acordé pour ses honnoraires la somme de 360# l'année qui luy seront payées par quartier et a la fin de chaque quartier a compter du jour de la presente convention fait a Marseille le 1er juillet 1741.

Signés Guieu, Granier directeurs, Aubran me musiçien »

Annexe n°9 : Lettre du prêtre bénéficier aixois Guigues à l'organiste arlésien Jean-Baptiste Vallière (16 avril 1749)

Source : Bibliothèque municipale d'Arles, ms. 379, correspondance de Jean-Baptiste Vallière, n°2.

« à Aix ce 16e avril 1749.

Mon très cher amy.

Je n'ai point eté surpris de vôtre reponse, je n'en attendois point d'autre et je savois vôtre determination tres sage c'est ce que je dis à mr. l'abbé de Valbonnete quand il me manifesta son dessein que vous ne l'accepteriés pas attendu les peines attachées a cet employ dans St Sauveur et la reconnoissance que vous deviés avoir pour les politesses que vous aviés receu du chapitre d'Arles que si l'on vous eut proposé l'orgue uniquement alors en temporisans quelque temps avec le chapitre vous auriés pu vous determiner a l'accepter aux mêmes conditions qu'on vous offroit, mais la maitrise quoyque tres digne autant et plus que quelques uns qui l'ont regie ne convenoit pas à vôtre peu de santé surtout icy qui est tres fatiguante.
Un musicien venant d'Arles nous a dit qu'on voulait l'arreter chez vous pour maître et qu'il la refusé, il nous a donné des nouvelles de Beche l'ainé parce qu'il restait avec luy à Nôtre Dame il a encore dit que mr. Monier vous quittait pour aller à Nimes, a cela je luy ay repondu qu'il faisoit une sotise et qu'il cherchoit son cimetiere, car ce pays passe pour etre celuy des haute contres surtout comme celle de mr. Monier, vous ne m'en aves rien dit et pourquoy est ce qu'il quitte, mr. Pilier m'ayant dit que le chapitre en etoit tres content et qu'avec luy il en quittoit aussi d'autres, pour peu qu'il en quittat vous resteriés seul car vous n'etes pas fort nombreux ce n'est pas certainement vous qui les fairiés fuir. On annonça dimanche passé aux prônes une mission des peres jesuites dont l'ouverture se faira le 27e du courant troisieme dimanche a l'issue des vêpres par un sermon et bénediction dans nôtre eglise metropolitaine et les autres jours dans les eglises du St Esprit et les jesuites et finira le 26e de may seconde fete de la pentecôte par le plantage de la croix. Adieu je suis

vôtre intime et affectionné serviteur et amy
Guigues prêtre benef. »

Annexe n°10 : Liste des musiciens participant aux réjouissances données à Avignon à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne du 24 au 26 octobre 1751

Source : Archives départementales de Vaucluse, archives déposées d'Avignon, CC 750, comptes du trésorier général de la ville, mandat n°68.

« Rolle des Musiciens qui ont assisté aux deux occasions de la ville, savoir au Tedeum et le lendemain a la Grande Messe.

Violons

- Julien, payé 18 livres.
- Premier violon de l'opéra, 18 livres.
- Second violon de l'opéra, 12 livres.
- Troisième violon de l'opéra, 9 livres.
- Grenier cadet de l'opéra, 9 livres.
- Fes, 9 livres.
- Aubert, 9 livres.
- Guigue père, 6 livres.
- Guigue fils, 6 livres.
- Dursin, 6 livres.
- Chardon, 6 livres.
- Felon cadet, 6 livres.
- Pilat fils haubois, 6 livres.
- Haubois de l'opéra, 12 livres.
- Armand, 9 livres.
- 1ère trompette, 9 livres.
- 2e trompette, 9 livres.

159 livres

Basses de violons

- Bigaty, 12 livres.
- Richard, 12 livres.
- Guigou de l'opéra, 12 livres.
- Jacques Gautier, 9 livres.
- Pilat père, 6 livres.
- Charlon, 6 livres.
- Joly, 6 livres.
- Felond aîné, 6 livres.
- Ferrat serpent, 6 livres.
- Remond basson, 12 livres.
- Souliers, basson, 12 livres.
- Timbales, 9 livres.

- Maître de Saint-Agricol et ses enfans, 12 livres.
- Saint-Pierre et ses enfans, 12 livres.
- Saint-Didier et ses enfans, 12 livres.
- Enfans de Notre-Dame, 6 livres.

Hautes contres
- Dubreuil, 18 livres.
- Vachon, 6 livres.
- Gaubert, 6 livres.
- François de l'opéra, 9 livres.
- Arasys de l'opéra, 9 livres.
- Balivet de l'opéra, 9 livres.
- Gaspard, 6 livres.

372 livres

Tailles hautes

- Melioret, 6 livres.
- Étienne, 9 livres.
- Broquier, 6 livres.
- Maître de musique du Concert, 12 livres.
- Latron de l'opéra, 9 livres.
- Richaire de l'opéra, 9 livres.
- Tonas de l'opéra, 9 livres.
- Espourny de l'opéra, 6 livres.
- Lepeintre, 6 livres.

Basses chantantes

- Farnaud, 12 livres.
- Fontaine, 9 livres.
- Celier, 9 livres.
- Olivier, 6 livres.
- Bardon, 6 livres.
- Chastan père, 6 livres.
- Chastan fils, 6 livres.
- Lambert, 6 livres.
- L'abé Durand, 6 livres.
- Chauvet de l'opéra, 9 livres.
- Dechamp de l'opéra, 9 livres.
- Monet de l'opéra, 9 livres.
- Pour avoir fait copier de la musique, 9 livres.

- Pour les deux maîtres qui ont battu la mesure, 24 livres chacun, 48 livres.

Total, 594 livres.

Vu et verifie les dits sujets et adittion de compte le montant a la somme de cinq cents nonante quatre livres roy a l'hotel de ville ce 17e novembre 1751

Meissonnier consul Laget chanoine député Bonneau [illisible] »

Annexe n°11 : Liste des musiciens présents au concert donné dans l'hôtel de ville d'Aix en l'honneur de l'infant d'Espagne Don Philippe le 10 mars 1744

Source : Archives municipales d'Aix-en-Provence, CC 786, pièces justificatives du trésorier de la ville, f° 186-187.

« Etat de ceux qui ont été employés au concert presenté par la communauté de la ville d'Aix a l'infant Don Philipe le dixieme mars 1744.

Messieurs

Lacombe, 18 livres.
Bareste, 6 livres.
Granier aîné, 20 livres.
Granier cadet, 20 livres.
Gautier, 6 livres.
Poussel, 48 livres.
Aubert, 12 livres.
Ducrou, 12 livres.
André, 6 livres.
Coussin, 6 livres.
Letellier fils, 6 livres.
Dol, 6 livres.
Souverain, 18 livres.
Saint-Jean, 24 livres.
Silve, 18 livres.
Rambaud, 6 livres.
André Jean, 12 livres.
Cavalier, 6 livres.
Blanc père, 12 livres.
Blanc fils, 12 livres.
Chaudoin, 6 livres.
Durand, 6 livres.

Voix

Mademoiselle Rougier, 48 livres.
Le sieur Paul, 48 livres.
Le sieur Requier, 30 livres.
La demoiselle Targan, 12 livres.
La demoiselle Reynaud, 6 livres.
Le sieur Mechin, 48 livres.
Le sieur Dubrieul, 12 livres.
Le sieur Trouin, 3 livres.
Le sieur Fillastre, 3 livres.
Le sieur Decugis, 3 livres.
Le sieur Lafargue, 12 livres.
Le sieur Mouton, 3 livres.
Le sieur Barral, 3 livres.
Le sieur Aman, 3 livres.
Le sieur Granier père, 20 livres.

Le sieur Molin, 6 livres.
Le sieur Blanc, 6 livres.
Le sieur Perraud, 3 livres.
Le sieur Rebaty, 3 livres.
Letellier père, 6 livres.

Le porteur envoyé à Marseille, 6 livres.
Au sieur Florens maître de musique, 48 livres.

Total, 618 livres.

Monsieur Hubert trésorier de la ville d'Aix, des deniers de votre recette retenés [sic] par vos mains la somme de six cents dix huit livres que vous avés payé par nos ordres aux musiciens qui ont été employés au concert donné a la grande salle de l'hôtel de ville à Son Altesse Royale l'infant Dom Philipe suivant la repartition faitte en l'état cy dessus lequel raportant avec le present mandat ladite somme de six cents dix huit livres sera allouée en la depense de vos comptes en conformité de la deliberation du conseil a Aix le onze mars

[signent :] Dubreuil assesseur d'Aix
Grally consul d'Aix
Controllé, Alpheran »

Annexe n°12 : Criées et proclamations du trompette Mauran à Marseille sur l'année 1780-1781

Source : Archives municipales de Marseille, CC 1 630, pièces à l'appui des comptes du trésorier de la ville, chapitre 37, mandats n°525 et 526, 11 avril et 4 octobre 1781.

3 octobre 1780 – 9 avril 1781, mandat n°525

« N°1 – Le 3 octobre 1780. Publié à son de trompe et cris publics pour faire savoir au public la diminution du pain, savoir que le pain blanc ne vaudra plus que 33 deniers la livre, le moyen 28 deniers et le bis 22 deniers.

N°2 – Du 9 octobre 1780. Lu, publié le dépend d'un règlement de police pour les ouvriers fabricants de savons du 7 octobre 1749.

N°3 – Du 13 octobre 1780. Lu, publié et affiché le dépend d'une sentence de police portant que les fabricants de chandelles de cette ville déclareront au greffe quelle est la rue où leurs fabriques, etc.

N°4 – Le 27, publié le conseil de la communauté.

N°5 – Le 28, publié le conseil pour le 29.

N°6 – Le 29, publié le conseil pour le 30 dudit mois.

N°7 – Du 3 novembre 1780. Lu, publié l'avis au public pour la vente des bâtiments, quatre terrains du grand poids de la farine.

N°8 – Du 6 novembre 1780. Lu, publié et affiché l'arrêt du conseil d'État du roi, pour la prise de possession régie et réception des droits sur les papiers et cartons et autres ci-joints, par Henry, claval, pendant six années trois mois, etc., du 4 août 1780.

N°9 – Du 16 novembre 1780. La vente des bâtiments du grand poids de la farine, etc.

N°10 – Le dit jour 16 novembre 1780. Lu, publié et affiché le taux de la viande de cochon.

N°11 – Le 17 novembre 1780. Lu, publié et affiché l'ordonnance de police, portant défense à tous marchands de bois, maçons, charretiers et autres de traîner sur le pavé des poutres et autres pièces de bois, à peine de confiscation et de 50 livres d'amende.

N°12 – Le 21 novembre 1780. Lu, publié et affiché l'avis au public pour la vente des bâtiments du poids de la farine, etc.

N°13 – Le 22 novembre 1780. Lu, publié et affiché le taux des portefaix, de l'annonerie, chez les boulangers.

N°14 – Du 28 novembre 1780. Publié à son de trompe pour avertir le public qui ont des mesures de vin, huiles et lait de les apporter à l'hôtel de ville pour les faire vérifier.

N°15 – Du 29 novembre 1780. Lu, publié et affiché l'avis au public la vente du grand poids de la farine.

N°16 – Du 1er décembre 1780. Lu, publié et affiché l'avis au public pour la vente du grand poids de la farine, etc.

N°17 – Du 6 décembre 1780. L'avis au public pour les enchères du grand poids de la farine, et affiché dans tous les endroits accoutumés de cette ville afin que personne n'en a ignore.

N°18 – Du 7 décembre 1780. Lu, publié et affiché le prix de la viande de boucherie, que le mouton vaudra 8 sols la livre, et le bœuf à 6 sols 6 deniers la livre.

N°19 – Du 19 décembre 1780. Publié le conseil de cette communauté de Marseille pour avertir les messieurs du conseil à se rendre le lendemain à deux heures après midi à l'hôtel de ville à peine de l'amende.

N°20 – Du 20 décembre 1780. Lu, publié et affiché le dépend de l'ordonnance de police concernant le marché de l'annonerie.

N°21 – Le 27, publié le conseil de la communauté pour le lendemain 28 dudit mois.

N°22 – Du 4 janvier 1781. Lu, publié et affiché l'ordonnance de police qui condamne Nicolas Adrian, garçon horloger, à 50 livres d'amende et à trois mois d'interdiction pour avoir troublé le spectacle.

N°23 – Du 12 janvier 1781. Lu, publié et affiché l'arrêt du conseil d'État du roi, qui lève la surséance et la vente des offices des jurés priseurs ordonné par l'édit de février 1771.

N°24 – Du 17 janvier 1781. L'arrêt du conseil d'État du roi qui admit au paiement du droit annuel des offices, comme par le passé les officiers rendant la justice au nom du roi qui n'ont pas profité du rachat dudit droit.

N°25 – Du 22 janvier 1781. Lu, publié et affiché l'ordonnance de police qui condamne Joseph Banton, dit Blondin, charretier, à 48 livres d'amende pour avoir voulu entrer dans la ville le jour de dimanche avec sa charrette chargée.

N°26 – Du 29 janvier 1781. Lu, publié et affiché la ferme de la boucherie de la ville d'Aix, etc.

N°27 – Le 29 janvier 1781. Publié la diminution du pain d'un denier sur chaque catelle.

N°28 – Du 30 janvier 1781. Le dépend du règlement général de police du 26 mars 1718 homologué par arrêt du 23 avril 1727, a été par nous trompettes jurés de cette ville de Marseille lu, publié et affiché dans tous les endroits de cette ville afin que personne n'en ignore.

N°29 – 3 février 1781. Lu, publié et affiché la vente du grand poids de la farine, etc.

N°30 – Le 7, fut lu, publié et affiché pour la vente du grand poids de la farine.

N°31 – Le 10 février 1781. Publié le conseil de la communauté de cette ville pour être convoqué le lendemain 11 du courant.

N°32 – Du 12 février 1781. Lu, publié et affiché l'arrêt du conseil d'État du roi, ordonne qu'à compter du jour de la publication, les fers en tôle venant de l'étranger acquitteront en toutes les entrées du royaume 30 sols du quintal.

N°33 – Du 12 février 1781. L'arrêt du conseil d'État du roi, qui permet l'entrée dans le royaume par Septennes, Le Pont-de-Beauvoisin, le bureau de Langerais et le port de Rouen des soies blanches dites nankins, et fixe le droit qu'elles acquitteront.

N°34 – Du 14 février 1781. Lu, publié et affiché par surabondante enchère pour la vente du grand poids de la farine, etc.

N°35 – Du 17 février 1781. Lu, publié et affiché l'avis au public pour la visite du grand poids de la farine, etc.

N°36 – Du 18 février 1781. Lu, publié et affiché l'arrêt du conseil d'État du roi, portant défense de délivrer en sacs les pièces de six liards et de deux sous sols, et qui règle la quantité qui pourra en être donné dans les paiements, etc.

N°37 – Du 20 février 1781. Lu, publié et affiché l'avis au public pour la vente du grand poids de la farine.

N°38 – Du 22 février 1781. Lu, publié et affiché l'ordonnance de police portant règlement au sujet des fabricants, des manufacturiers et autres travaillant en matières combustibles.

N°39 – Du 1er mars 1781. Lu, publié et affiché l'avis au public pour le grand poids de la farine.

N°40 – Le 1er mars 1781. Lu, publié et affiché pour la fourniture des viandes nécessaires pour la ville et son terroir, etc.

N°41 – Du 6 mars 1781. Lu, publié et affiché pour la fourniture des viandes nécessaires aux boucheries de la ville, de Martigues, etc.

N°42 – Du 8 mars 1781. Lu, publié et affiché l'avis au public pour une surabondante enchère pour les quatre derniers lots du grand poids de la farine, etc.

N°43 – Du 9 mars 1781. Publié le conseil de la communauté, etc.

N°44 – Du 19 mars 1781. Lu, publié et affiché l'arrêt du conseil d'État du roi concernant les domaines engagés.

N°45 – Du 20 mars 1781. L'avis au public pour la fourniture des viandes nécessaires aux boucheries de la ville et son terroir a été affiché par nous trompettes jurés de cette ville de Marseille.

N°46 – Du 29 mars 1781. Lu, publié et affiché l'avis au public et par une surabondante enchère le reste des bâtiments et terrains du grand poids de la farine.

N°47 – Du 29 mars 1781. Publié le conseil de la communauté.

N°48 – Du 6 avril 1781. Lu, publié et affiché les lettres patentes du roi pour la prise de possession par Jean Vincent René des droits sur les papiers et parchemins timbrés, etc.

N°49 – Du 6 avril 1781. Lu, publié l'avis au public pour une surabondante enchère pour la vente des quatre derniers lots du grand poids de la farine, etc.

N°50 – Du 9 avril 1781. L'arrêt du parlement portant règlement pour la police des maîtres et garçons cordonniers de la ville de Marseille.

N°51 – Du 9 avril 1781. La vente de matériaux provenant de la démolition du palais d'Aix a été publié et affiché par nous trompettes jurés de cette ville de Marseille, etc.

Certiffie veritable
J Mauran ».

10 avril – 17 septembre 1781, mandat n°526

« N°1 – Du 10 avril 1781. Publié la diminution du pain, savoir que le pain blanc ne vaudra plus que 34 deniers le livre, le moyen 29 deniers et le bis 23 deniers.

N°2 – Du 12 avril 1781. Lu, publié et affiché le prix de la viande de boucherie, savoir que le mouton à 8 sols la livre, le bœuf à 6 sols 6 deniers la livre, et celle de menon à 6 sols.

N°3 – Le 13 avril 1781. Lu, publié et affiché l'avis de la ville de Toulon qui font exposer aux enchères publiques de tous les emplacements occupés par les révérends pères capucins en l'enceinte de ville, auprès du champ de bataille.

N°4 – Du 17 avril 1781. Les patentes du roi, pour la prison de possession d'Henry, clavel, et la régie et perception des droits y énoncés pour six années et trois mois, qui commenceront le premier d'octobre 1780 et finiront le 31 décembre 1786.

N°5 – Du 5 avril 1781. Lu, publié et affiché l'avis au public pour les quatre derniers lots du grand poids de la farine qui sont encore à vendre.

N°6 – Du 20 avril 1781. Lu, publié et affiché l'ordonnance de police qui défend à tous revendeurs et revendeuses de pots de fraises d'en vendre aucun qu'il n'y ait au moins une livre de fruits, à peine de confiscation et de 10 livres d'amende.

N°7 – Du 14 avril 1781. Publié la diminution du pain, savoir le pain blanc ne vaudra plus que 33 deniers la livre, le moyen 28 deniers, et le bis 22 deniers.

N°8 – Du 28 avril 1781. Publié et affiché la ferme des fruits de la ville de Saint-Maximin par ordre de messieurs les échevins.

N°9 – Du 30 avril 1781. L'arrêt du conseil d'État du roi, qui sert de règlement pour les paiements du droit imposé sur l'amidon et la poudre fabriqués dans le royaume.

N°10 – Du 9 mai 1781. Lu, publié et affiché l'arrêt du conseil d'État du roi, portant création de quatre inspecteurs des mines.

N°11 – Du 9 mai 1781. L'arrêt du conseil d'État du roi, qui déclare suspensifs les appels intergénéralités par l'adjudicataire général des fermes, l'ordonnance ou jugement des sieurs intendants portant main l'aide de saisie en matière de prohibé.

N°12 – Du 15 mai 1781. Publié la diminution du pain, savoir que le pain blanc ne vaudra plus que 31 deniers, le moyen 26 deniers et le bis 20 deniers.

N°13 – Du 28 mai 1781. Lu, publié et affiché l'arrêt du conseil d'État du roi, qui accorde aux fabricants, négociants, un délai pendant lequel ils pourront faire apposer une marque de grâce aux étoffes qui, lors de la publication dudit arrêt, n'y se trouveront point revêtues des marques.

N°14 – Du 12 juin 1781. Lu, publié et affiché la foire franche de la ville de Toulon en Provence.

N°15 – Du 13 juin 1781. Lu, publié et affiché l'ordonnance de police du 28 avril 1767 portant que toutes les voitures publiques de la ville seront numérotées.

N°16 – Du 13 juin 1781. Publié à son de trompe et cris publics pour avertir les habitants qui sont le long des rues où le Saint-Sacrement doit passer le lendemain au soir à faire nettoyer les rues, tapisser les devants des maisons, etc.

N°17 – Le 20 juin 1781. Lu, publié et affiché le prix de la viande de boucherie, savoir que le mouton ne vaudra plus que 7 sols 6 deniers la livre, et celle de bœuf 6 sols la livre.

N°18 – Du 23 juin 1781. Lu, publié et affiché l'arrêt du conseil d'État du roi qui confirme l'adjudicataire de la ferme générale du tabac dans la préférence pour le tabac provenant de prises amenées dans les ports du royaume.

N°19 – Du 23 juin 1781. Lu, publié et affiché l'avis au public pour la construction des ouvrages en menuiserie et serrurerie à faire, au nouveau poids de la farine.

N°20 – Du 23 juin 1781. Publié à son de trompe pour avertir les habitants à nettoyer les rues où le corps de ville doit passer le soir pour aller allumer le feu de joie qui est dressé à la place de Saint-Louis. Défense de tirer aucun serpenteaux et autres armes à feu à peine de 10 livres d'amende.

N°21 – Le 26 juin 1781. Publié le conseil de la communauté.

N°22 – Du 29 juin 1781. Lu, publié et affiché l'arrêt du conseil du roi, qui défend la sortie à l'étranger et l'entrepôt dans les quatre lieux « frontontiere » des cendres, salins et potasses.

N°23 – Du 4 juillet 1781. Lu, publié et affiché l'arrêt du conseil portant règlement pour le redressement et élargissement des rues et des chemins royaux de la ville et terroir de Marseille.

N°24 – Le 5 juillet 1781. Publié à son de trompe et cris publics pour avertir les particuliers habitants de l'ancien chemin de Toulon hors la porte de Rome que chacun à son particulier fasse arroser les rues soir et matin, à peine de l'amende.

N°25 – Du 14 juillet 1781. Lu, publié et affiché la surabondante enchère, pour la construction des ouvrages en menuiserie et serrurerie, à faire au nouveau poids de la farine, située hors la porte de Rome.

N°26 – Du 23 juillet 1781. Lu, publié et affiché l'arrêt du conseil d'État du roi, le roi étant instruit que l'on distribue dans le public un écrit imprimé intitulé *Requête au Roy*, etc.

N°27 – Le 30 juillet 1781. Publié le conseil de la communauté pour le lendemain 31, dernier dudit mois de juillet.

N°28 – Du 13 août 1781. Lu, publié et affiché l'arrêt du conseil d'État du roi qui détermine les fonctions des juges des manufactures, etc.

N°29 – Du 13 août 1781. Lu, publié et affiché l'arrêt du conseil d'État du roi, portant règlement pour la vente des bibliothèques, etc.

N°30 – Du 13 août 1781. Lu, publié et affiché l'arrêt du conseil d'État du roi, qui proroge jusqu'au 1er octobre prochain le délai accordé par l'arrêt du 19 mars 1781, pour l'application d'une marque de grâce aux étoffes, etc.

N°31 – Le 13 août 1781. Lu, publié et affiché l'arrêt de la Cour des comptes, aides et finances de Provence, qui défend à toutes les communautés de la province de lever des « capages » sans permission de ladite cour, etc.

N°32 – Le 23 août 1781. Publié le conseil de la communauté.

N°33 – Le 23 août 1781. Lu, publié et affiché l'arrêt du conseil d'État du roi qui ordonne que les coupons d'étoffes et toiles de six aunes et en-dessous, pour circuler et être exposées en vente, sans être revêtues de marques.

N°34 – Du 24 août 1781. Lu, publié et affiché la sentence de police qui condamne Maron fils à 24 livres d'amende pour avoir troublé le spectacle.

N°35 – Le 30 août 1781. Publié pour faire nettoyer les rues à l'occasion de la procession du glorieux saint Lazare.

N°36 – Le 31 août 1781. Lu, publié et affiché la sentence de police qui condamne le sieur Antoine Martin à 50 livres d'amende pour avoir fait courir sa voiture dans une des rues latérales du Cours, etc.

N°37 – Du 5 septembre 1781. Publié le conseil de la communauté de cette ville.

N°38 – Du 27 septembre 1781. Lu, publié et affiché l'arrêt du conseil d'État du roi, qui attribue aux régisseurs, messageries royales et du roulage, à compter du 1er octobre prochain etc. »

Annexe n°13 : Supplique de deux musiciens d'un corps de musique militaire pour l'obtention d'un titre de musiciens de la ville de Marseille, 28 octobre 1789

Source : Archives municipales de Marseille, EE 65, guets, patrouilles et gardes bourgeoises, supplique de François Pierre Allaud et Jean Vergasse.

« Messieurs les maire, echevins et assesseurs, lieutenants généraux de police, de la ville de Marseille.

Supplient très humblement les sieurs François Pierre Allaud et Jean Vergasse musiciens de cette ville.

Remontrent que depuis longtemps sous l'approbation de messieurs vos prédecesseurs et la votre, il etoit formé deux troupes de musique devouée a vôtre service, et à celui du public, mais tres mal conditionnées, soit en costume ou en instrumens, consequamment hors d'êtat de briller dans les fonctions qu'ils exercoient. Les suppliants ont fait leurs efforts après l'approbation de son excellence monseigneur, le comte de Caraman, de former un corps de musique militaire composée de corps [sic] de chasses, trompette, bassons, serpens, clarinettes, octaves, simballes, et grosse caisse, au nombre de quinze musiciens, munis d'un uniforme en rouge, annalogue a celle de messieurs les volontaires de la troupe bourgeoise dont nous avons eu l'honneur de nous presenter devant vous, messieurs, le jour de la Saint Lazare dernier, et vous nous avés honnorés égallement de votre approbation etant dévoués pour votre service, celui du public, et de messieurs des troupes bourgeoises dont ils nous ont fait l'honneur de nous demander a leur service, toutes les fois et quantes [sic] qu'ils auroient besoin de nous, n'étant jusqu'à present qu'au nombre de quinze, ils nous ont demandes d'être au moins vingt musiciens pour renforcer ledit corps de musique, les suppliants zélés de satisfaire a leurs demandes ils ne négligéront rien pour parvenir audit nombre et comme les depenses que les suppliants ont fait et qu'ils ont à faire, pour faire briller et valoir leurs foibles talens sont considerables, supplions a cet effet, messieurs, aux fins qu'il vous plaise ordonner que sous le titre de musiciens de la ville etablis par votre approbation, pour vôtre service, celui de messieurs les troupes bourgeoises, et du public, il ne soit permis qu'a nous de faire les fonctions, en fait de musique pour le service de la ville, qu'aucun autre musicien ne vienne nous troubler, n'y enlever les occasions qui pourront nous survenir, et de continuer, messieurs, les memes bontés que messieurs vos predecesseurs et vous avés toujours eûes, de nous permettre de jouër les sérénades de la Noël suivant les anciens usages, pour nous aider a l'indemnité des dépenses que nous avons faites, et a faire, qu'aucun musicien qui etoit cy devant des troupes de musique de la ville, dans les instrumens et les mœurs ne sont point convénables parmi nous, ne viennent pas s'inserrer et faire lesdites sérénades pour nous retrancher une partie de ce qu'il pourra nous prévénir, et qu'il nous soit permis de faire des réglémens et engagements parmi nous pour qu'aucun musicien de ladite societe ne contrevienne et dont nous aurons l'honneur de vous communiquer lesdits réglemens, si vous daignés messieurs, les approuver, et de punir les contrevenants comme vous jugérés a propos, les suppliants ne cesseront jamais de prier le ciel pour la conservation de vos jours.

Marseille le 28 octobre 1789. »

Annexe n°14 : Demande de financement aux consuls de Grasse pour l'établissement d'une fabrique de bas par le maître de chapelle Meyere (15 janvier 1773)

Source : Archives départementales des Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, C 1147, correspondance des consuls de Grasse aux États de Provence.

« Du 15 janvier 1773

Par devant nous messieurs Jean Theas de Gars, Maximin Isnard et Scipion Artaud négociant, maire et consuls de cette ville de Grasse, chefs de viguerie, est comparu le sieur Meyere, maître de chapelle de la cathédrale de cette ville et fabricant de bas, lequel nous a représenté que comme il n'est rien de plus utile pour les villes que les établissements des différentes fabriques et manufactures, soit pour l'intérêt du commerce, soit pour le profit que toute l'habitation en retire, soit enfin par rapport aux élèves et ouvriers que ces établissements procurent dans une ville, et que l'expérience et les lumières qu'il a acquises dans la profession de fabricant de bas l'ont mis en état de conduire une fabrique de cette nature, il a l'honneur de nous en proposer l'établissement dont nous connaissons assez les avantages que cela peut procurer à nos concitoyens.

Mais comme ses facultés ne lui permettent pas de frayer par lui-même aux frais nécessaires pour l'exploitation, il nous paraîtra sans doute convenable que la communauté en fasse les avances de six mille livres, tant pour l'achat des métiers qu'il faudra faire venir que des matières ouvrables et autres dépenses, offrant ses soins et son travail, ainsi que de dresser de son chef chaque année gratis un élève au choix de messieurs les consuls, pendant le temps qu'il aura la direction de ladite fabrique, et pour la sûreté des deniers que la communauté emploierait audit établissement, le sieur Meyere, qui n'a pas l'honneur d'être connu dans ce pays-ci, croit qu'il conviendra qu'il soit nommé un préposé pour suivre conjointement avec lui les opérations de ladite fabrique pour les achats, emplois des matières et ventes, entre les mains de qui les deniers de la communauté seront remis, lequel aura la charge de payer les matières et ouvriers et recevoir le produit de ladite fabrique, et sans l'approbation duquel ou de messieurs les maire et consuls, il s'oblige de ne rien entreprendre jusqu'à ce qu'il ait pu faire à la communauté le remboursement de ses avances, laissant à nos lumières et prudences l'arrangement du susdit projet ainsi que la fixation des bénéfices que ses soins peuvent lui procureur à son particulier. À cet effet, il nous prie de faire part du projet qu'il a l'honneur de nous présenter à messieurs du conseil de cette communauté pour y être délibéré, espérant que les avantages réels que nous ne manquerons pas d'y envisager, et l'exemple de plusieurs autres villes du royaume lui procureront un accueil favorable et a signé.

[Signature :] Meyere »

Annexe n°15 : Lettre du marquis de Pilles aux échevins de Marseille en faveur de la maîtresse de danse Marianne Laroque (11 octobre 1751)

Source : Archives municipales de Marseille, GG 189, académie de musique, musique, danse.

« La nommée Marianne Laroque, messieurs, maitresse de danse, effraÿée de la menace où de l'ordre que m. Beohan lui a donné de sortir de la ville de Marseille comme étrangere, est venüe ici implorer mon apui. Je protege depuis longtemps cette femme, dont l'art est utile au public. D'ailleurs sa mere ayant esté mariée aux Accoules il y a soixante deux ans, estant baptisée et épousée elle mesme a S^{t} Martin elle ne peut estre regardée comme etrangere

Je vous prie donc, messieurs, de revoquer l'ordre que vous avés donné contre cette femme où qu'il a plu au s^{r} Beohan de donner en votre nom, a moins qu'elle ne fut d'ailleurs dans quelques cas que je ne peux n'y imaginer, n'y prevoir.

Je profite avec plaisir de cette occasion pour vous renouveller les assurances de tous les sentiments avec lesquels j'ay l'honneur d'estre, messieurs, votre tres humble et tres obeissant serviteur.

Pilles

a Peiruis le 11 8^{bre} 1751. »

[Brouillon de réponse des échevins au dos :]

« M.

Nous avons reçu la lettre, dont vous nous avez honnorés le 11 de ce mois en faveur de la nommée Marianne Laroque maitresse de danse, et nous luy fairons volontiers ressentir les effets de votre protection, mais, elle voudroit l'etendre sur toutes les personnes dénombrées dans la note cy jointe, et nous vous prions M. de vouloir nous informer si telle est votre intention.

Nous sommes avec respect »

[Note jointe :]

« Mariane Laroque mere
Jean Bap^{te} André Laroque tambour dans la marine son fils
François Laroque joueur de tambourin idem
Anne Laroque sa fille
Marie Laroque et autre fille

Marie femme de Castellan caporal dans la marine sa sœur
Jean Pelicot fils de lad. Marie maitre de danse

Margueritte veuve d'Allexandre [sic] autre sœur delad. Roque [sic]
Marie Aymé femme de Severan m^{e} en fait d'armes
Marguritte fille delad. veuve Alexandre »

Annexe n°16 : Lettre d'un lecteur au rédacteur des *Affiches* d'Aix, 31 mai 1777

Source : Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence, F 1 182, *Affiches et annonces pour la Provence et la ville d'Aix*, feuille du 31 mai 1777, p. 147-148.

« Le public se plaint, Monsieur, de votre silence sur nos Spectacles. On a même répandu un bruit qui vous calomnie ; on vous a, dit-on, interdit de toucher désormais à cette branche de nos plaisirs, et vous avez été enveloppé dans la proscription de cet *anonyme* qu'on vous soupçonne de connaître, et dont l'ouvrage injustement flétri du nom de libelle, méritoit à plus juste titre celui d'ingénieuse bagatelle. Votre gloire m'intéresse, et j'ose vous inviter à la défendre et à la venger. Voudriez-vous diminuer le plaisir toujours nouveau qu'on goûte à lire vos Feuilles ? Ce n'est point assez d'y offrir à l'Agronome, au Cultivateur, à l'Artiste, au Jurisconsulte, des tableaux qui leur appartiennent ; en retranchant l'article Spectacle, vous étouffez en quelque sorte la germe de l'émulation, et c'est à vous que nous nous en prendrons de la négligence de nos Acteurs, et quelquefois même de la prévention du public.

Que n'auriez-vous pas eu à nous dire de l'incomparable *Verteuil*, de la sensible *Miland*, de l'intéressant *Saintville*, de l'*Amateur*, de cette portion enfin de gens aimables qui se consacrent à nos plaisirs ! Vous nous auriez appris que la dureté d'organe du sieur *Verteuil* n'enlève presque rien à son jeu réfléchi et savamment naturel ; qu'on sait gré à la Dlle. *Miland* de son attention à prévenir des spectateurs toujours délicats, peut-être trop exigeants ; qu'on ne s'est point dissimulé combien il doit lui en coûter d'efforts pour modérer, vaincre l'excessive sensibilité de son caractère qui paraissoit seule l'entraîner, et que cette Actrice aimable qui charme, surprend, ravit, intéresse tour-à-tour, réunit aujourd'hui aux applaudissements du public les suffrages des gens de goût.

Vous auriez dit que l'*Amateur* qui parut sur notre scène sous les plus favorables auspices, qui y montra les dispositions, les talents des grands Acteurs, paroît négliger d'entretenir la douce illusion qu'il avoit produite ; que touchant et naturel dans *Tancrede*, étonnant dans *Beverley*, il s'est montré bien au dessous des rôles de *Mahomet* et de *Vendome*. Peut-il se dissimuler que le public attend plus de lui, et qu'il a contracté la double obligation de lui plaire, et d'ajouter à la gloire de son pays ? Vous auriez dit que le sieur *Montmerville* qui avoit surpassé l'attente du Parterre dans le rôle d'*Azor*, n'a mis qu'une charge grossière en se livrant à la gaieté de ceux de *Pierrot* et de *Montauciel*. Enfin, que n'auriez-vous pas dit ? Mais ce n'est point à moi d'acquitter vos dettes, il me suffit de vous les rappeller. J'ai l'honneur d'être, etc. »

Annexe n°17 : Rapport annuel sur les capacités en musique des enfants de chœur et des serviteurs de la cathédrale d'Aix le 7 juillet 1756

Source : Archives départementales des Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence, 2 G 496, registre capitulaire de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix, f° 144 v.-147.

« Monsieur l'abbé de Valbonette ayant eté chargé avec monsieur l'abbé Lenfant de faire l'examen des serviteurs et des enfans de chœur il a fait le raport suivant.

Messieurs

En execution de la deliberation que vous avés prise le 3 may dernier par laquelle vous nous avés chargé monsieur l'abbé Lenfant et moy d'examiner les serviteurs qui n'ont eté reçûs qu'a la charge d'aprendre la musique, et les enfans de chœur, nous avons taché de remplir vos intentions et voicy le resultat de cet examen.

Le sieur Gerard n'a pas plus d'oreille que l'année derniere vous savés que c'est chose que la nature seule peut donner par conséquent quoyqu'il chante il ne vous sera d'aucun secours pour la musique dans laquelle on ne peut pas le dire ignorant : mais qu'il ne saurait aller en mesure.

Le sieur Lombard aprend a jouer de la basse. Luy et sa basse peuvent occuper un espace et c'est presque tout.

Le sieur Mignard continüe a métre a profit son peu de loisir du moins aidéra t'il dans les chœurs.

L'incomodité du sieur Allemand nous a engagé a ne pas fatiguer sa poitrine par l'examen.

Dans le compte que monsieur l'abbé d'Ayguieres et moy vous rendimes l'année passée d'une pareille operation nous eumes l'honneur de vous dire que le sieur Silvestre s'etait fort negligé, sa paresse a augmenté d'un cran et il sait moins de musique que l'année derniere.

Leffry ne nous a contenté ni pour le violon ny pour le basson son indolance qu'on peut nomer paresse le gouverne en tout.

Hermite avait merité l'année derniere de louanges il ne merite celle cy que de reproches ne nous ayant du tout point satisfait.

Brun nous a fort satisfait par un motet de Bernier qu'il a chanté a l'ouverture du livre, sa voix est fort gracieuse. Hermite s'etait excusé de son inaplication sur ce qu'on luy faisait chanter toute l'année deux ou trois bouts de recits ; Brun nous a aporté la meme plainte. Le sieur Rebuffa qui a une passion demesurée de chanter tant la taille haute que la taille basse, s'attribüe tous les recits. Votre maitre de musique a de la faiblesse pour luy ; et malgré ce que luy avait dit votre commissére de la musique il ne partage pas les recits. Un ordre du chapitre qui luy serait intimé par monsieur l'administrateur nous paraitrait necessaire d'autant plus qu'il est inoüi que le sieur Rebuffat ait encore chanté aucun recit sans broncher.

On ne peut etre moins content que nous le sommes de Brochier sous pretexte qu'il n'a point de maitre fixe, il ne sait pas quatre notes de musique. Le chapitre en recevant ces sujets les oblige de savoir la musique dans deux ans, mais ne s'oblige pas de leur en fournir le maitre ; ainsy ce n'est qu'une excuse a leur paresse ou a leur mauvaise volonté qu'on ne peut attribuer a Brochier.

Vous avés huit enfans de chœur.

Rampal l'ancien d'eux se fortifie sur le clavéssin. Son peu d'ouverture pour le latin, et tout ce qui n'est pas musique continue. Au surplus nous avons eté forts etonnés d'entendre dire au maitre des mœurs quand nous l'avons voulû l'interroger sur quelque chose du grand cathechisme, il n'a pas encor vû cela, il y a pourtant plus de huit ans qu'il est a la maitrise ; et pour tout dire sur cet article il a resulté de l'examen de tous les enfans de chœur que leur instruction est totallement negligée.

Bernard moins fort pour le clavéssin sait assés de latin et du cathechisme tout ce qu'on luy en a fait apprendre ; il a du genie pour tout ce qu'on voudra luy enseigner ; il perd son tems a l'application du breviaire. Nous avons crû qu'il serait a propos de luy faire expliquer le cathechisme du concile de Trente dont le latin est un peu plus difficile, il paraît meme que c'est l'intention du chapitre qui en a fait acheter plusieurs exemplaires. D'ailleurs il aprendrait sa religion par cette explication d'une maniere plus etendüe que dans le cathechisme ordinére, c'est le seul des enfans qu'on peut dire qu'il scait lire.

Guigues dont la voix müe n'est pas trop bon musicien. Des que vos enfans sont en etat de reciter on leur fait etudier les parties recitantes et abandonner la solfiation [sic] au moyen de quoy ils ne sont jamais bons musiciens, il nous a parû qu'on remedierait a cet inconvenient si le chapitre voudrait faire ordonner au maitre de faire solfier tous les jours les enfans qui ont perdû leurs voix, nous avons eté assés contens de Guigues pour le latin et le cathechisme.

Beaudin qu'on vous a dit l'année derniere ne savoir rien de rien n'est pas moins ignorant celle cy, ne sachant pas meme lire il joüe du serpent et ne forme aucun ton parce qu'il ne veut pas s'en donner la peine ; le chapitre l'avait destiné a copier pour tirer quelque avantage de son séjour a la maitrise ; et il ne copie ny s'exerce a joüer du serpent. La complésance du chapitre a le garder quoyque sans merite ne l'a pas engagé jusques icy a se metre en etat de meriter ses bontés.

Brunache est toujours dans son indolence naturelle. Sa voix est toujours gracieuse : mais il ne donne point d'ame a son chant. Faible pour le latin : sachant du cathechisme ce qu'il en a etudié.

Mignard joüera bien du violon s'il continüe a s'apliquer. Il parait que son oncle veille sur luy partout.

Depiés, qui ne peut chanter que dans les chœurs, est le plus instruit en tout ; il y a esperance qu'il vous dedomagera etant serviteur du peu de service qu'il vous rend en qualité d'enfant de chœur.

Barraly a la voix tres bonne, une cadence a souhait, mais nous n'en esperons rien. Il a eté reçû depuis plus d'un an, il n'avait disait on que huit ans, savait lire et un peu de musique : aprés sa reception il s'est trouvé agé de dix ans ne connaissant ny lettre ny note. Il est aujourd'huy dans sa douzieme année et n'est guere plus avancé, les leçons de musique qu'il scait comme un perroquet ne le rendent pas plus instruit. Il est hébeté au point qu'ayant dit qu'une double croche vaut un quart de tems, nous ne pumes jamais luy faire comprendre qu'il en falait quatre pour un temps. A juger de son progrés actuel pour l'avenir il doit avoir müé avant qu'il soit en etat de chanter : ainsy nous croyons pouvoir le métre avec justice au rang des sujets totallement inutiles.

Nous finirons ce raport en vous faisant remarquer messieurs, que vous ordonnés un examen toutes les années mais qu'aprés en avoir ecouté le raport, tout aboutit a le faire inscrire dans vos registres : au moyen de quoy les serviteurs et les enfans ne regardent plus cet examen que comme une ceremonie, penible a la verite, et pour messieurs les commisséres, et peut-être pour eux : mais qui ne leur attire ny blame ny louage ; et sur laquelle le chapitre ne prend aucune determination.

Sur quoy il a eté deliberé de mander en chapitre tous les serviteurs meritans reprehensions, et qu'il leur serait fait par des observations faites a leurs sujets par messieurs les commisséres afin qu'ils eussent a faire cesser le juste sujet de plainte porté contre eux.

Monsieur l'administrateur sera chargé de recomander aux maîtres de musique et de mœurs de profiter des observations qui les concernent dans le raport de messieurs les commissaires.

Et pour ce qui regarde le sieur Barraly enfant de chœur le chapitre a deliberé de luy laisser finir les deux années de sa reception apres lesquelles il serait de nouveau examiné suivant le reglement et qu'il y serait pourvû en conséquence. »

Index géographique

Agde....98, 291
Aix.....14, 18, 21, 22, 23, 24, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 43, 44, 45, 49, 62, 65, 74, 75, 78, 79, 80, 82, 83, 88, 90, 97, 98, 105, 107, 108, 109, 112, 114, 115, 117, 120, 121, 122, 123, 125, 127, 130, 131, 133, 135, 136, 143, 144, 146, 147, 149, 151, 152, 154, 156, 159, 161, 164, 165, 166, 170, 171, 176, 177, 178, 182, 183, 191, 192, 194, 196, 197, 201, 204, 205, 206, 207, 210, 214, 215, 216, 217, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 232, 234, 235, 245, 248, 250, 256, 257, 260, 262, 263, 266, 267, 269, 272, 273, 282, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 299, 301, 303, 306, 308, 309, 310, 312, 314, 318, 322, 326, 327, 329, 330, 331, 333, 338, 341, 342, 345, 346, 348, 350, 351, 354, 361, 364, 366, 367, 368, 370, 372, 374, 375, 379, 381, 382, 383, 384, 385, 393, 394, 395, 396, 397, 400, 402, 407, 408, 410, 415, 417, 418, 421, 423, 424, 427, 429, 431, 432, 437, 438, 439, 440, 442, 445, 446, 447, 452, 454, 455, 456, 463, 464, 468, 472, 475, 479, 482, 484, 497, 500, 501, 502, 535, 536, 539, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 567, 572, 575, 576, 578, 579, 587, 596, 599, 603, 637
Albert....466
Albi....36, 132, 139, 449, 537, 541, 544
Alexandrie....462
Allemagne....317, 338, 341, 559, 569
Alsace....281
Amiens....98, 127, 479
Angers....479
Angoulême....467
Antibes....38, 275, 468, 557
Apt.....18, 22, 32, 40, 78, 104, 113, 117, 118, 132, 152, 153, 156, 164, 166, 182, 184, 213, 234, 239, 247, 264, 265, 266, 273, 306, 307, 310, 314, 330, 332, 339, 341, 342, 347, 348, 379, 380, 383, 394, 395, 397, 398, 400, 401, 402, 404, 407, 408, 410, 411, 417, 418, 421, 424, 427, 428, 468, 476, 487, 499, 555, 556
Arles.13, 18, 22, 23, 27, 32, 35, 36, 40, 58, 61, 64, 82, 83, 89, 98, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 114, 115, 116, 120, 123, 127, 128, 129, 134, 135, 144, 147, 149, 150, 151, 152, 154, 156, 161, 164, 165, 166, 167, 175, 177, 182, 194, 199, 200, 204, 206, 207, 209, 217, 219, 224, 225, 230, 244, 245, 250, 253, 254, 255, 263, 267, 268, 269, 272, 274, 284, 285, 286, 288, 289, 299, 300, 304, 306, 310, 311, 313, 330, 336, 339, 341, 342, 345, 348, 351, 353, 368, 370, 371, 372, 379, 381, 394, 395, 396, 397, 402, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 415, 416, 417, 418, 421, 423, 425, 428, 435, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 444, 445, 446, 447, 455, 463, 468, 475, 478, 487, 488, 489, 497, 501, 533, 537, 539, 549, 556, 567, 568, 572, 590, 591
Ath....42, 419, 463, 544
Auxerre....449, 536
Avignon....4, 17, 18, 21, 23, 24, 27, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 66, 77, 81, 82, 89, 115, 124, 133, 134, 136, 138, 145, 147, 149, 151, 153, 154, 155, 156, 160, 161, 164, 165, 166, 170, 175, 176, 177, 179, 182, 183, 191, 193, 194, 195, 196, 198, 204, 205, 206, 220, 225, 232, 234, 244, 245, 246, 247, 248, 252, 255, 257, 259, 261, 263, 266, 267, 268, 269, 274, 275, 279, 281, 286, 287, 289, 293, 294, 295, 298, 299, 300, 303, 306, 307, 308, 309, 310, 314, 315, 316, 318, 322, 325, 327, 330, 331, 333, 335, 337, 339, 341, 344, 346, 347, 348, 349, 352, 354, 362, 372, 374, 375, 379, 384, 394, 395, 398, 400, 401, 403, 404, 405, 407, 408, 411, 416, 417, 421, 423, 425, 428, 431, 454, 455, 457, 462, 466, 468, 475, 481, 482, 483, 487, 488, 489, 490, 496, 497, 498, 509, 513, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 571, 574, 575, 576, 578, 587, 594, 600, 637
Avranches....467
Barbentane....405, 549, 551

Barcelone....16, 464, 487, 563
Barjols....468
Béarn....466
Beaucaire....224
Besançon....42, 98, 467, 474, 550
Béziers....15, 87, 194, 230, 474, 498, 576
Biot....468
Blois....194
Bois-Normand....497
Bollène....44
Bologne....462
Bonnecombe....475
Bordeaux..18, 86, 96, 99, 132, 161, 205, 260, 286, 288, 292, 314, 328, 406, 449, 467, 469, 478, 542, 543, 544, 545, 549, 561, 569, 577, 580
Bourgogne 36, 47, 79, 98, 245, 246, 267, 268, 277, 294, 296, 467, 487, 530, 534, 535, 537, 587, 600
Bretagne.....82, 109, 139, 156, 203, 267, 282, 340, 434, 449, 467, 474, 478, 492, 539, 542, 545, 546, 547, 548, 560, 561, 566, 575, 580, 582
Cabris....468
Cahors....467
Cambrai....204, 246, 497
Carcassonne....474
Carpentras. .18, 21, 23, 25, 44, 45, 66, 75, 79, 112, 113, 124, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 138, 143, 152, 153, 154, 162, 164, 165, 166, 170, 177, 182, 183, 201, 204, 206, 209, 215, 225, 251, 257, 258, 261, 262, 273, 274, 275, 279, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 299, 306, 308, 310, 312, 315, 316, 317, 326, 337, 342, 345, 346, 347, 348, 349, 352, 353, 382, 393, 395, 400, 401, 407, 408, 414, 415, 420, 436, 441, 452, 453, 455, 468, 478, 480, 482, 484, 487, 488, 489, 490, 497, 498, 521, 522, 523, 524, 527, 534, 535, 537, 539, 548, 549, 551, 552, 580
Casale Monferrato....462
Cavaillon..18, 25, 45, 46, 108, 130, 152, 153, 154, 161, 164, 166, 182, 184, 191, 194, 204, 226, 244, 245, 250, 252, 257, 262, 263, 267, 275, 306, 309, 310, 315, 321, 330, 331, 346, 347, 352, 353, 354, 383, 393, 407, 410, 420, 468, 478, 487, 488, 489, 490, 497, 513, 521, 523, 524, 527, 528, 529, 552
Ceriana....462
Chalon-sur-Saône....397, 398, 528
Cipières....468
Clermont 1, 4, 14, 15, 16, 19, 64, 67, 84, 118, 131, 178, 203, 214, 246, 289, 292, 301, 304, 335, 467, 469, 539, 541, 547, 565, 567, 571, 574, 576, 577, 579
Clermont-Ferrand……4, 14, 15, 16, 19, 64, 67, 84, 118, 131, 178, 203, 214, 246, 289, 292, 301, 304, 335, 467, 539, 541, 547, 565, 567, 571, 574, 576, 577, 579
Comtat Venaissin…17, 18, 24, 31, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 115, 130, 134, 153, 175, 183, 194, 215, 220, 227, 232, 234, 246, 247, 260, 262, 266, 275, 299, 315, 330, 354, 356, 379, 393, 420, 434, 446, 462, 467, 468, 475, 481, 487, 488, 509, 535, 536, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 574, 579
Comté de Nice....32, 39, 464, 469, 500, 553
Coni....462
Cucuron....226, 553
Cuqueron....466
Dauphiné....32, 39, 44, 384, 466, 469, 481, 503
Die....153, 248
Digne18, 22, 24, 32, 36, 38, 39, 99, 105, 114, 117, 151, 152, 155, 164, 182, 185, 204, 217, 224, 239, 246, 247, 263, 268, 272, 282, 283, 347, 354, 379, 407, 408, 420, 444, 445, 456, 463, 497, 514, 528, 553, 599

Dijon.....13, 22, 33, 36, 47, 48, 79, 113, 245, 277, 287, 288, 289, 302, 313, 322, 323, 377, 385, 467, 534, 565
Diocèse de Gand.....463, 464
Diocèse de Rennes.....203, 580
Diocèse de Senez.....468
Diocèse de Toul.....334, 590
Diocèse de Toulon.....334
Draguignan.....32, 430, 451, 463, 539
Durlach.....418, 463
Embrun.....466
Entrechaux.....488
Entrevaux.....32, 112, 578
Escragnolles.....468
Fère-en-Tardenois.....467
Flandres.....65, 463
Florence. 16, 18, 64, 70, 88, 89, 95, 111, 167, 168, 195, 221, 223, 232, 253, 301, 572, 573, 574, 577, 578, 580
Forcalquier.....18, 22, 25, 27, 32, 39, 40, 78, 114, 117, 148, 152, 155, 163, 164, 166, 180, 182, 185, 204, 242, 244, 245, 246, 247, 259, 262, 270, 272, 273, 277, 342, 347, 348, 353, 380, 394, 396, 403, 408, 420, 421, 489, 496, 497, 514, 516, 528, 529, 553, 554
Franche-Comté.....467
Fréjus.....25, 26, 275, 431, 520
Gap.....497
Genève.....13, 17, 54, 64, 92, 109, 193, 464, 536, 539, 545, 550, 557, 568
Grasse.....18, 22, 25, 28, 31, 32, 37, 38, 45, 78, 99, 110, 113, 115, 116, 117, 142, 152, 153, 154, 156, 157, 164, 166, 176, 182, 183, 184, 202, 206, 215, 216, 239, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 267, 268, 269, 272, 273, 281, 282, 284, 299, 306, 312, 313, 328, 329, 341, 342, 347, 348, 349, 350, 353, 375, 376, 379, 395, 396, 408, 421, 423, 427, 453, 454, 468, 487, 497, 498, 499, 500, 515, 516, 529, 546, 552, 557, 588, 611
Grenoble.....28, 53, 401, 456, 466, 482, 551, 561, 562
Île-de-France.....14, 246, 340, 572
Italie. 17, 34, 85, 86, 213, 222, 299, 321, 340, 411, 449, 451, 453, 472, 475, 481, 492, 494, 503, 508, 542, 543, 545, 560, 561, 562, 566, 573, 582
L'Isle 4, 18, 24, 109, 136, 149, 152, 153, 154, 157, 160, 161, 164, 182, 183, 184, 204, 215, 217, 224, 245, 261, 264, 269, 272, 283, 307, 311, 315, 325, 341, 342, 346, 383, 393, 407, 420, 456, 487, 490, 497
La Colle.....86, 468, 523
La Fère.....405, 429, 514
La Haye.....47, 54, 464
Langres.....161, 479, 565
Languedoc.....15, 31, 36, 44, 47, 64, 87, 98, 123, 132, 299, 346, 384, 411, 442, 443, 446, 447, 466, 467, 469, 475, 481, 488, 498, 500, 501, 503, 534, 545, 547, 576
Le Mans.....1, 14, 72, 126, 128, 156, 360, 542, 574, 578
Le Puy.....13
Lescar.....474
Lisbonne.....464, 497
Livourne.....419, 544
Lunéville.....109, 160, 161, 193, 200, 227, 295, 418, 474, 519, 565, 581, 590
Lyon.....1, 13, 14, 24, 72, 74, 100, 151, 152, 161, 168, 192, 210, 287, 288, 289, 290, 292, 299, 303, 346, 350, 467, 469, 473, 474, 475, 536, 545, 564, 565, 570, 574, 576

Lyonnais.....290, 303
Maastricht.....464, 479
Mâcon.....335, 467
Madrid.....14, 130, 168, 237, 299, 356, 361, 399, 472, 546, 571, 575
Malaussène.....464
Malte.....464, 465, 497
Manosque.....32, 456
Manosque.....32, 456
Marseille..18, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 39, 48, 66, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 87, 88, 90, 95, 98, 99, 106, 109, 110, 112, 115, 116, 117, 121, 124, 126, 127, 129, 130, 131, 133, 135, 136, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 155, 156, 157, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 169, 170, 171, 176, 177, 178, 180, 182, 191, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 230, 232, 233, 234, 235, 240, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 304, 305, 306, 308, 310, 313, 314, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 345, 346, 348, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 360, 361, 362, 364, 366, 367, 368, 370, 372, 375, 378, 381, 382, 385, 394, 395, 396, 397, 398, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 424, 425, 429, 432, 433, 434, 438, 440, 441, 450, 451, 452, 455, 456, 463, 464, 465, 466, 468, 473, 474, 475, 476, 478, 481, 482, 487, 494, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 514, 516, 517, 518, 519, 522, 530, 531, 533, 535, 536, 537, 538, 539, 544, 554, 557, 558, 560, 576, 581, 582, 587, 588, 589, 593, 598, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 610, 612, 636, 637
Martigues.....129, 275, 606
Mende.....117, 134, 167, 293, 309, 327, 328, 475, 604, 605, 607, 608, 609
Ménerbes.....161, 237, 351, 487, 549
Mérindol.....201
Metz.....13, 17, 281, 418, 467, 488, 548, 565, 569, 581
Milan.....48, 142, 254, 324, 451, 463, 569, 613
Mirecourt.....145, 161, 467, 573, 581
Moissac.....474
Monaco.....39, 464, 553
Montfavet.....44
Montpellier….1, 17, 36, 44, 63, 72, 105, 109, 141, 142, 276, 287, 299, 304, 423, 436, 446, 466, 467, 474, 475, 487, 519, 546, 549, 551, 558, 570, 571
Moulins.....19, 127, 287, 292, 467, 474, 574
Namur.....464
Nancy.....17, 169, 201, 281, 418, 565, 573, 581
Nantes.....47, 156, 237, 260, 289, 303, 356, 409, 468, 547
Naples.....16, 58, 130, 202, 222, 324, 454, 462, 472, 497, 569
Nice.....32, 37, 39, 464, 469, 472, 500, 553, 557
Nîmes.....36, 64, 205, 230, 299, 336, 442, 443, 447, 466, 467, 474, 489, 572, 592
Normandie.....98, 467
Orange.....35, 39, 44, 162, 375, 466, 467, 548, 553
Orléans.....194, 213, 246, 290, 337, 474
Paris.….9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 24, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 47, 48, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 79, 80, 81, 82, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 107, 110, 112, 118, 120, 121, 124, 125, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 138, 139, 140, 145, 150, 152, 156, 161, 165, 167, 168, 169, 171, 190, 191, 193, 195, 196, 201, 202, 203, 204, 210, 213, 214, 221, 222, 223, 224, 234, 246, 260, 270, 279,

280, 281, 283, 284, 285, 286, 288, 292, 295, 296, 300, 301, 304, 312, 313, 316, 317, 324, 328, 331, 332, 333, 340, 346, 355, 356, 361, 366, 376, 377, 378, 385, 391, 399, 400, 403, 406, 407, 409, 410, 411, 414, 418, 430, 431, 432, 436, 442, 444, 445, 446, 449, 450, 451, 454, 455, 456, 463, 467, 472, 474, 475, 476, 479, 492, 500, 502, 514, 524, 531, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 590, 592, 632, 641
Pernes....45, 267, 310, 455, 468, 488
Péronne....279, 467, 564, 571
Perpignan....132, 466, 545
Pfaffenheim....467
Picardie....429, 499
Plaisance....65, 396
Poitiers....16, 17, 467, 479, 487, 488, 563, 580, 581
Portugal....465, 497, 530
Puyméras....194, 488
Reims....286, 287, 290, 291, 292, 467, 488, 548, 569
Rennes....13, 18, 22, 47, 64, 65, 73, 81, 82, 83, 84, 86, 109, 114, 130, 132, 154, 156, 168, 178, 203, 260, 281, 282, 284, 301, 316, 326, 333, 340, 341, 356, 360, 377, 380, 385, 406, 433, 449, 450, 467, 473, 475, 479, 491, 540, 541, 542, 544, 545, 546, 547, 553, 554, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 573, 574, 578, 580, 582
Riez....468, 497, 515
Rodez....213, 475
Rognes....72
Rohan....467
Rome.... 3, 14, 16, 28, 42, 43, 44, 61, 62, 82, 94, 113, 121, 150, 156, 198, 254, 298, 312, 356, 361, 362, 419, 451, 463, 542, 544, 561, 566, 568, 575, 579, 594, 608
Roquemaure....475
Rouen....96, 190, 210, 288, 292, 294, 328, 406, 451, 467, 474, 497, 560, 563, 565, 569, 573, 606
Roussillon....132, 466, 545, 546
Sablet....207
Saint-Flour....246
Saint-Martin-de-Castillon....432
Saint-Maximin....194, 607
Saint-Paul-Trois-Châteaux....35
Saint-Pétersbourg....130, 145, 464
Saint-Pons....452
Saint-Vallier....468
Saintes....479
Salon....199, 254, 261, 270, 271, 287, 288, 468, 474, 475, 488, 489, 490, 518, 532, 553
Senez....25, 468
Sérignan....488
Sisteron. .18, 22, 25, 27, 32, 39, 40, 117, 148, 149, 152, 155, 163, 164, 180, 182, 185, 239, 242, 244, 246, 247, 252, 271, 275, 393, 420, 453, 454, 476, 496, 497, 514, 532, 554, 560
Soissons....474
Sorèze....80, 112, 535
Sorgues....530
Strasbourg....16, 54, 161, 214, 281, 315, 328, 418, 463, 466, 467, 474, 482, 488, 548, 561, 579
Tarascon....129, 194, 487, 489, 516, 518
Tarbes....467

Toulon 11, 18, 22, 23, 25, 26, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 48, 78, 83, 95, 98, 109, 110, 114, 115, 149, 150, 152, 154, 155, 157, 164, 165, 166, 177, 182, 183, 185, 197, 204, 207, 217, 224, 225, 235, 239, 244, 245, 270, 272, 275, 278, 279, 280, 281, 286, 287, 288, 289, 290, 296, 298, 299, 300, 303, 312, 314, 330, 334, 341, 345, 348, 350, 354, 381, 383, 395, 397, 405, 407, 408, 421, 425, 430, 431, 451, 452, 453, 468, 472, 473, 475, 481, 492, 497, 501, 520, 532, 535, 539, 558, 562, 607, 608
Toulouse...15, 17, 24, 36, 66, 69, 78, 98, 130, 140, 254, 257, 259, 285, 295, 315, 356, 431, 438, 452, 473, 474, 540, 549, 553, 556, 557, 558, 560, 561, 564, 566, 568, 579, 582
Troyes.....479
Turin.....140, 462, 472, 484, 559
Vaison 18, 25, 26, 45, 46, 127, 143, 148, 152, 153, 154, 155, 156, 163, 164, 166, 175, 176, 179, 180, 182, 184, 194, 206, 207, 208, 209, 223, 225, 226, 243, 248, 249, 250, 253, 256, 258, 262, 263, 264, 267, 272, 275, 322, 330, 333, 345, 347, 354, 404, 407, 420, 452, 467, 488, 493, 496, 497, 498, 499, 521, 522, 523, 524, 532, 533, 536, 552
Valréas.....44, 45, 275
Vannes.....356, 360, 467, 474, 479
Varages.....348, 516
Vence....18, 23, 27, 31, 32, 37, 38, 66, 67, 83, 113, 117, 152, 164, 165, 175, 176, 182, 184, 209, 239, 246, 247, 248, 250, 251, 267, 268, 272, 278, 282, 306, 312, 329, 330, 341, 342, 345, 347, 381, 395, 396, 411, 455, 464, 468, 487, 498, 499, 500, 515, 539, 553
Vendôme.....467
Venise.....16, 81, 94, 168, 192, 213, 317, 324, 419, 449, 462, 482, 544, 562, 566, 569, 573
Versailles..13, 14, 16, 43, 64, 70, 87, 88, 130, 169, 193, 205, 237, 249, 266, 275, 281, 332, 377, 399, 431, 432, 445, 463, 464, 474, 562, 565, 567, 571, 572, 575, 578, 582
Vienne. .27, 30, 31, 38, 47, 76, 87, 88, 90, 93, 103, 112, 117, 120, 122, 129, 130, 137, 143, 149, 160, 161, 170, 192, 207, 209, 210, 222, 229, 246, 247, 256, 257, 262, 267, 281, 283, 296, 299, 317, 321, 324, 328, 352, 375, 376, 386, 399, 400, 421, 424, 447, 451, 454, 455, 457, 462, 463, 467, 468, 469, 474, 488, 489, 502, 507, 510, 535, 590, 610
Vienne (Isère).....161, 535, 590
Viviers.....394
Westphalie.....317

Index onomastique

Abeille, Pierre César....474
Aillaud, Jean-Joseph....456
Aimon, Esprit....124
Alday, François....303, 419
Allan, Pierre....415
Allard,....517
Allaud, François Pierre....121, 136, 262, 308, 310, 326, 327, 610
Allemand, Joachim François....226
Amic,....3, 61, 124, 393, 413, 414, 415, 417, 419, 426, 436, 455, 457
Amy,....599
Ancel, Pierre....309
Anotin, Antoine....464
Anselme,....521, 536
Antonelly, Vincent....430, 431, 519, 520
Arasys,....601
Archimbaud, Louis....66
Archimbaud, Vincent....375
Armand, Jean-Baptiste....136
Arnaud,....308, 490
Arnold,....210, 544
Arnoux, François....196, 410, 518
Artaud,....349, 437, 590, 611
Astier, Antoine....348, 432
Astier, Julie....230
Aubin, Jean-Louis....383
Aubran, Jean....211, 212, 587, 598
Aude, Jean....417
Audibert, Antoine Guillaume....350, 397
Audibert, Jacques Joseph....109, 211, 291, 429
Audibert, Jean-Baptiste....423, 472
Audibert, Joseph....109, 211, 291, 429
Audibert, Michel....121, 326
Audier, Pierre....146, 516
Auphand, Jean-Paul....113, 551
Auvergny, André....265
Auzet, Sébastien....215
Avias, Jean-Louis....349
Avy, Étienne....116, 425
Avy, Honoré....116, 416
Avy, Joseph....83, 110, 135, 219, 339, 410
Aymond, Esprit....161, 339, 351
Azaïs, Hyacinthe....79, 112, 411
Baille,....217, 456
Bardon,....601
Bareste, Jacques....122
Barral, Jean-Baptiste....250
Barraly, François Christophe....207

Baudry,.....33, 537
Beaudin, Joseph.....366
Beaulieu,.....521
Beauregard, Étienne.....360
Beauregard, Jean-André.....402, 433
Beauregard, Jean-Baptiste.....433
Beaussan,.....55
Beche, Pierre.....442
Bedos,.....18, 415, 478, 580
Belissen, Laurent.....88, 95, 299, 328
Benetin, Benoît.....110, 135, 379, 409, 425
Beneuil, Guillaume.....316
Bequet, Nicolas.....519
Beraud, Alexandre.....135, 416, 429
Beraud, Jean-Michel.....351, 415
Besson,.....360, 418
Bianchi, Jacques.....142, 234, 324
Bigati, Jean-Baptiste.....66, 253, 398, 417
Boireau, Jean-Paul.....414, 415, 489, 522
Boisson,.....84, 244, 288
Bonard, Jean-Louis.....127
Bonaud,.....524
Bontoux, Joseph.....194
Borel, Jean-Pierre.....122, 123, 127, 218, 250, 442, 596
Bouchard, Ferréol.....280
Bouchet,.....194, 232, 347, 424, 455, 521
Boudou, Denis.....521
Bourdon, Denis.....417, 428, 521
Bourran,.....307
Bouscarle, Jean-Baptiste.....215, 227
Bouvier, François Agricol.....428
Boy, Pierre.....517
Boyer,.....107, 196, 197, 222, 314, 517, 536, 542, 551, 572, 590
Bremond,.....414, 517
Breugne, Balthazar.....277
Briand,.....114, 197, 345
Brochier,.....614
Broquardy, Jean-André.....464
Broquier,.....225, 427, 601
Brouzet, Pierre.....283
Brun, Claude.....418
Brun, Jacques.....591
Brun, Louis André.....244
Buffardin, Jean-Joseph.....404
Buffardin, Joseph.....404
Buffardin, Pierre Gabriel.....119, 129, 161, 404
Busingar, Jacques.....518
Cabassol, Jacques.....517
Capelle, Claude.....133
Capri,.....193

Carlevan, Honoré....107, 416, 468
Caron,....136, 191, 196, 197, 198, 199, 262, 307, 308, 418, 518
Carpillety, Marc....79, 382
Carreton, Jean-Louis....135, 410
Cartier,....283, 395
Castaud,....405
Cauvy,....318
Chaix,....107
Chambourdon, Philippe....372, 398, 417
Champon, Laurent....280
Chapuis, Antoine....280
Chapuy, Jean Clément....4
Charbonnier,....383, 405, 519, 539
Chardon,....600
Charlon,....600
Chateauminois,....87, 88, 89, 90
Chausse,....157
Chiompi, Ange....364
Christophle, Denis....145
Clarivelle, Delaris....374
Clavel, André....417
Clavis, Jean....127
Clerique,....252
Colomb,....159, 312, 338, 581
Conche, Michel....304
Constans, Thomas....215
Constantin, Louis....347
Coquel, Stanislas....249
Cosse, André....113, 452
Costa, Antoine....360
Courcy, Antoine....347
Courcy, Véran....284, 352, 371, 423
Cressent,....80, 120
Curet, Balthazar....143, 309
Damico, Janvier....145, 219
Dangelin,....327
Dau, Antoine....416, 425
Daumas,....4, 5, 135, 235, 394
Dauphin, Esprit....487
Decarlin, Joseph....316
Degots, Joseph....211, 212
Deluy, Jean-Baptiste....196, 197, 396, 517
Demassue, François....28, 514
Depieds, François Nicolas....397
Depierre, Sauvaire....265
Derufosse,....294
Derufosse, Jean-Louis....294
Desmazures, Charles....197, 199, 207, 224, 244, 336, 381, 404, 451
Desmazures, Laurent....88, 90, 95, 98, 252
Destouches,....440

Deville, François....328
Devolx, Gaspard....122
Dou, Claude....199, 416
Dreveton,....424
Dubrieul,....191, 602
Duchesne,....59, 535, 538
Ducrou,....602
Dufau, Louis....130, 534
Duges, Pierre....226
Dun, François Jacques....109, 160, 161, 418, 535, 590, 591
Dun, Pierre....590, 591
Dupont,....302, 472
Dupui, Pierre....215
Dupuy,....178, 284, 543, 553
Durand, Jean....249
Durand, Matthieu Valérien....401
Duronceray, André René....193
Duval, Joseph....225
Emeric, Étienne....133
Escariot, Elzéar....265
Escavy, André....475
Escot, Jean-François....425
Espourny,....601
Esquier, Jean-Honoré....451
Estienne,....97, 205, 537
Eustache,....112, 222, 223, 244, 334, 418, 481
Eymard,....113, 265, 266, 307, 401, 407, 408, 418, 427, 589
Eymieu, Jean-Baptiste....114, 270
Fabre, Louis....212
Fackelmann, Joseph....418, 463
Falque, Esprit....384
Fargues, Marie....136, 192, 193, 295, 346
Fauguet, Conrad....316
Faure,....564
Fauverges, André Ignace....122, 374
Favet,....24, 44, 221, 537, 620
Feautrier, Pierre....380, 394, 403
Feloutin, Louis....135
Fenouil, Antoine....273, 398, 402, 521
Ferrat, Jacques....307
Fialon, Barthélémy Bénézet....274
Fialon, Joseph Xavier....374
Fialon, Louis Pascal....416
Fialon, Paul....344, 417
Fialon, Pierre....344
Filastre, Jean-Pierre....250
Fils, Jean-Jacques....212
Finetti, Jean-Baptiste....338
Fischer, Hyacinthe....348
Floquet, demoiselle....121, 292

Florans, Joseph....233
Fontaine, Noël....250
Foucard,....109
Fourmon, Toussaint....234
Fournel,....453, 454
Fournier,....42, 44, 45, 196, 198, 425, 518, 550, 551
Frison, Jean Chrisostome....35, 104, 444, 445, 446, 514, 592
Galas, Jacques....475
Galran, Pierre....224, 521
Garcin,....108, 114, 135, 147, 402, 428
Gardier, Dominique....352, 516
Gassend,....113, 354
Gassin,....113, 265, 401, 407, 408, 418
Gassin, Étienne....265, 401
Gassin, Joseph....265
Gastaud,....135, 274, 409, 424
Gautier,....296, 317, 329, 493, 600, 602
Genoyer, Jacques....364
Gerly, Rose....170
Gibert, Antoine....223, 225, 384, 480
Gillardy, Jean....317
Gimon, Barthélémy....310
Ginllard, Gaspard....280
Girard,....37, 81, 83, 538, 539, 558
Giraud,....304, 352, 455, 516, 533
Girouin, Jacques....195, 352, 401
Giurai, Angelo....419
Glise,....283
Gonet,....37, 38, 183, 557
Goujon, Pierre....280, 519
Gouliaud,....452
Granger, Joseph....265
Granier,....375, 550, 598, 602
Granon, Joseph....244, 330
Gras, François....416
Grederol, Jean-Baptiste....131, 317
Grenier,....114, 197, 345, 398, 410, 600
Guichard,....80
Guigou,....600
Guigue, Guillaume....322
Guigue, Pierre....206, 522
Guigues,....230, 250, 331, 441, 442, 447, 501, 587, 592, 596, 599, 615
Guiot, Hyacinthe....135, 394
Guiran,....326
Guirard, Jean....468
Hengel, Jacques Frédéric....418, 463
Henri, Barthélémy....262, 353
Hermite,....614
Hilaire,....41
Hill, Agricol....124, 198, 309, 325, 335, 337, 346, 362, 416, 425

Hill, Joseph....145, 304, 305, 331, 337, 416, 417, 482
Hill, Joseph Simon....411
Hill, Louis....108, 403, 405
Hill, Louis Didier....191
Hor, François....349
Hugues, Antoine....109, 112, 135, 199, 416
Huguet, Jean-Pierre....415
Icard, Antoine....124, 521
Imbert, Benoît Joseph....116
Imonet,....129
Isnard,....194, 211, 223, 224, 349, 572, 611
Jacquet,....167, 291, 292, 572
James,....58, 97, 562
Jean, André....379, 602
Jean, Gabriel....113, 401, 418, 427
Jean, Jacques....265, 401
Jean, Joseph....145, 482
Joly,....595, 600
Jouve,....292, 455, 595
Jouvet,....455
Julien, Claude....498
Justamond,....132, 265, 407, 408
Labrorel, Michel....335
Lacroix,....29, 540
Lafarge,....112, 367, 578
Lambert,....38, 112, 425, 601
Lamotte, François....361
Lapierre, François....423
Lapierre, François Antoine....367
Lapierre, Marc Antoine....108, 154, 184, 331, 478
Laroque,....402, 432, 433, 434, 588, 612
Lasonne, Jean-Pierre....475
Laugier, Louis....397, 414, 415
Lavigne, Pierre....433
Lecouvet,....113, 251
Leffry des Fontaines, François....452, 614
Legier, Jean-Baptiste....337, 452
Legrand, Antoine....257
Legrand, Jean-Pierre....124, 200, 290, 334, 364, 403, 405, 410, 514
Lentelme,....201
Lesueur,....445
Letang,....122
Letellier,....223, 338, 602, 603
Linval,....161, 549
Lippi, André Antoine....161
Lippi, Pietro....221, 222, 324, 418, 419, 494
Loker, Georges....109
Lombard, Bertrand....251
Loth,....533
Loustik, Louis....418, 590

Lule, Joseph....327, 482
Males,....39
Malher, Antoine....417
Malleville,....232
Marchand, Joseph Martin....333
Marin, Guillaume....114
Marini,....402
Marsan, Joseph....215, 346
Martin, Jean....417
Martin, Louis....81
Martin, Marie Joséphine....28, 81, 514
Maubois, Henrié....467
Maurel,....28, 197, 220, 221, 384, 415, 516
Maurin,....284, 330, 395, 416, 558, 591
Mauron,....395
Mazet, Alexandre....265
Meillas,....483
Melioret,....601
Mercurin, Joseph....202
Merdelle, Nicolas....208
Merlin,....479
Meyere,....349, 350, 588, 611
Meynard, Jean-Baptiste....308
Michel, Jean....221
Michel, Jean-Baptiste....234
Michel, Jean-François....146, 221, 394, 427
Michel, Joseph....347
Michel, Louis....112
Michel, Louis Pascal....21, 145, 146, 221, 351, 516
Mille, Vincent....335
Molin,....47, 85, 86, 540, 603
Monbrun, Jean-Pierre....307
Monet,....129, 601
Monier, Jean....116, 472
Moreau,....100, 452, 537
Moria, François....136, 292, 382, 415, 429
Mouret,....87, 88, 90, 95, 130, 205, 335, 476, 560
Mouton,....122, 222, 285, 547, 602, 605, 607, 608
Muraine, Claude....109, 160, 522
Muraine, Louis....109
Nance, Antoine....234
Nery,....521
Neveu, Marc....230
Nicolas, Louis Balthazar....270
Olivier, Germain....235
Ollivier, Joseph....466
Pacquet, Jean-Baptiste....146, 171, 218, 220, 221, 222, 427, 517
Palme, André....191
Palme, Philippe....220, 362
Panon, Louis....291, 423

Papet, Pierre Jacques....124
Parier,....195, 488
Pariseau,....292, 502
Patriarque, Antoine....424
Patriarque, Joseph....194, 351
Paulon, Christol....217
Payen, Jean....117
Peiraud, Pierre....232, 253
Pelegrin,....87, 90, 95, 96, 98, 105, 119, 120, 122, 123, 127, 132, 205, 218, 230, 250, 385, 396, 437, 441, 442, 454, 587, 592, 596
Pena, François....466
Pesseler,....232
Peyre, Pierre Benoît....360, 499
Peyron, Antoine....334
Pierrard, Jean-Baptiste....206
Pignatel,....244
Pilat, Joseph....309
Pilat, Joseph Bénézet....401
Pilat, Joseph Michel....347
Piton, Guillaume....23
Plassy, Jean....347, 410
Poisson, Gaspard....280
Poitevin, Guillaume....96, 119, 205
Poitevin, Jean....402
Pons, François....107, 110, 331, 411, 412, 438
Pontlaville,....367
Portalier,....201
Poussel,....602
Queirel, Antoine Michel....423
Queiroli, Eduardo....418, 419
Quint,....94, 196, 606
Rambot, Jean-Baptiste....437, 442, 592
Rameau, Jean-Philippe....55, 160
Rampal, Barthélémy Lazare....499
Raphel, Antoine....259
Rat, Pierre....414
Raynaud,....106, 437, 592
Rebuffat,....33, 557, 614
Requier,....20, 189, 214, 221, 227, 311, 324, 453, 581, 602
Revel,....541, 543, 555, 559, 570
Rey, Félix....464
Rey, Jean....136
Rey, Jean-Baptiste....160
Rey, Joseph Thomas....105, 446
Reynaud,....88, 161, 170, 201, 202, 222, 309, 326, 415, 522, 576, 602
Reynier, Pierre Irénée....482
Richaire,....601
Richaud, Jean-Joseph....259
Ricord,....210
Rimbaud,....517

Rocklor, Guillaume....417
Roland, Alexandre....325
Rolland, Pierre....259
Rossau, Christophe....455
Rossi, Joseph Antoine....244, 466
Rougier,....170, 602
Roumieu, Charles....416
Roumieu, Jean-Joseph....456
Rousseau, Jean-Jacques....58, 59, 62, 89, 95, 99, 143, 145, 455, 538, 555, 569
Rousset,....490
Roustand, Jean-Baptiste....144
Roux, Antoine....125, 327
Roux, Antoine Pierre....395, 522
Roux, Jean-Pierre....455
Rouy, Benoît....135, 274, 396, 408, 409, 417
Saint-Denis,....110, 547
Saint-Jean,....153, 220, 263, 275, 277, 361, 366, 367, 368, 402, 431, 464, 524, 602
Saint-Louis,....244, 263, 311, 429, 608
Sainte-Marie,....520, 523
Saintville,....613
Salomon,....95
Saurin,....220, 368, 516
Savy,....380
Saye, Joseph....454
Scio,....401
Sellier,....116, 427
Serre, Jean....283
Severan,....612
Sicard,....45, 46, 234, 418, 549
Silve,....602, 614
Soulier,....600
Sourd, Raymond....339
Streistermann, George....145, 464
Suquet, Claude....226
Targan,....170, 602
Teysset,....244
Thomazo, Nicolas....317, 482
Tissot,....257
Tonas,....601
Toran, Toussaint....310, 326
Torlez,....401
Tortonne, Joseph....280
Touchain,....500
Tourvielle,....293
Tremond, Claude....283
Trial, Antoine....301, 502
Trial, Jean-Claude....95
Troin, Jean-Jacques....397
Trouchet, Joseph....110
Tussac, François....127

Vachon,.....161, 201, 202, 601
Valentin, Joseph.....191
Vallier,.....273, 408, 468, 621
Vandeveld,.....464
Vapalis, Jean-François.....484
Vauban, Sébastien Le Preste de.....36, 475
Vaugier, Pierre.....144
Verd, Thomas.....109, 135, 416
Vergasse, Jean.....262, 308, 310, 327, 610
Vial, Mathieu.....234
Vian,.....604, 605, 606, 607, 608
Westermayr, Joseph.....129

Table des tableaux

Tableau 1 : Rémunérations des musiciens engagés à l'académie de musique d'Aix en 1756 . p. 75
Tableau 2 : Appointements des musiciens de la cathédrale d'Avignon (1777-1778) ..... p. 76
Tableau 3 : Vocabulaire des métiers de la musique recensé dans les sources ..... p. 141
Tableau 4 : Répartition numérique des musiciens au sein des villes du corpus ..... p. 148
Tableau 5 : Nombre approximatif de musiciens au sein des villes du corpus autour de 1765 p. 155
Tableau 6 : Répartition des musiciens par domaine d'activité au sein des villes du corpus … p. 163
Tableau 7 : Évolution numérique globale des musiciens au XVIII[e] siècle ..... p. 172
Tableau 8 : Évolution numérique des musiciens au XVIII[e] siècle par domaine d'activité ….. p. 174
Tableau 9 : Évolution numérique des musiciens au XVIII[e] siècle par cité ..... p. 180
Tableau 10 : L'apprentissage musical en famille ..... p. 190
Tableau 11 : Spécialisation des constructeurs d'instruments par type de production ..... p. 219
Tableau 12 : Registres de voix chantés par les musiciens provençaux et pontificaux au XVIII[e] siècle ..... p. 229
Tableau 13 : Instruments à vent joués par les musiciens provençaux et pontificaux au XVIII[e] siècle ..... p. 231
Tableau 14 : Instruments à cordes joués par les musiciens provençaux et pontificaux au XVIII[e] siècle ..... p. 233
Tableau 15 : Instruments de percussion joués par les musiciens provençaux et pontificaux au XVIII[e] siècle ..... p. 235
Tableau 16 : Les corps de musique des principales églises de Provence et des États pontificaux transalpins au XVIII[e] siècle ..... p. 240
Tableau 17 : État annuel des journées des fifres et des tambours au service de la communauté d'Apt pour 1723-1724 ..... p. 265
Tableau 18 : Les trompettes municipaux en Provence et dans les États pontificaux transalpins au XVIII[e] siècle ..... p. 272
Tableau 19 : Professions exercées par les musiciens provençaux et pontificaux au XVIII[e] siècle ..... p. 342
Tableau 20 : Gages annuels moyens perçus par les musiciens d'Église en Provence et dans les États pontificaux rhodaniens au XVIII[e] siècle ..... p. 380
Tableau 21 : Les fréquentations non-musiciennes des musiciens provençaux et pontificaux au XVIII[e] siècle ..... p. 420

Tableau 22 : Répartition des fréquentations « tertiaires » par secteur d'activité ..... p. 422
Tableau 23 : Répartition des fréquentations artisans par secteur d'activité ..... p. 426
Tableau 24 : Les musiciens étrangers à Marseille en 1793 d'après les demandes de certificat d'hospitalité ..... p. 465
Tableau 25 : Sédentarité et mobilité chez les musiciens par domaine d'activité en Provence et dans les États pontificaux rhodaniens au XVIII^{e} siècle ..... p. 477
Tableau 26 : Départs et arrivées des musiciens dans les villes du corpus au XVIII^{e} siècle …. p. 496

Table des cartes

Carte 1 : La répartition des musiciens marseillais dans la ville (1723-1824) ..... p. 358
Carte 2 : Le quartier du nouveau théâtre de Marseille (à partir de 1787) ..... p. 359
Carte 3 : La circulation des musiciens marseillais dans la ville (1751-1809) ..... p. 363
Carte 4 : La répartition des musiciens aixois dans la ville (1695-1822) ..... p. 365
Carte 5 : La répartition des musiciens arlésiens dans la ville (1750-1808) ..... p. 369
Carte 6 : La répartition des musiciens avignonnais dans la ville (1713-1829) ..... p. 373
Carte 7 : Lieux de naissance des musiciens de Provence et des États pontificaux rhodaniens au XVIII^e siècle – Échelle européenne ..... p. 459
Carte 8 : Lieux de naissance des musiciens de Provence et des États pontificaux rhodaniens au XVIII^e siècle – Échelle française ..... p. 460
Carte 9 : Lieux de naissance des musiciens de Provence et des États pontificaux rhodaniens au XVIII^e siècle – Échelle provençale et pontificale ..... p. 461
Carte 10 : Les circulations musiciennes de Provence et des États pontificaux rhodaniens au XVIII^e siècle – Échelle française ..... p. 470
Carte 11 : Les circulations musiciennes de Provence et des États pontificaux rhodaniens au XVIII^e siècle – Échelle provençale et pontificale ..... p. 471
Carte 12 : Un exemple de mobilité extrême : l'itinéraire du chantre basse-taille Philippe Van Arcken entre 1772 et 1790 ..... p. 480
Carte 13 : Les circulations occasionnelles des musiciens de Provence et des États pontificaux rhodaniens au XVIII^e siècle ..... p. 486

Table des illustrations

Illustration 1 : Le Concert, estampe anonyme de 1789 ..... p. 71
Illustration 2 : La revendication de l'identité musicienne à travers la signature ..... p. 108
Illustration 3 : Portrait gravé d'André Campra (1725) ..... p. 111
Illustration 4 : Portrait gravé d'Esprit Antoine Blanchard (1767) ..... p. 111
Illustration 5 : Répartition numérique des musiciens selon leur domaine d'activité musicale p. 158
Illustration 6 : Évolution numérique globale des musiciens au XVIII^e siècle ..... p. 173
Illustration 7 : Évolution numérique des musiciens au XVIII^e siècle par domaine d'activité p. 175
Illustration 8 : Évolution numérique des musiciens au XVIII^e siècle par cité – Graphique des villes de plus de 20 000 habitants ..... p. 180
Illustration 9 : Évolution numérique des musiciens au XVIII^e siècle par cité – Graphique des villes entre 5 000 et 20 000 habitants ..... p. 181
Illustration 10 : Évolution numérique des musiciens au XVIII^e siècle par cité – Graphique des villes de moins de 5 000 habitants ..... p. 181
Illustration 11 : Répartition par types d'instruments joués par les musiciens provençaux et pontificaux au XVIII^e siècle ..... p. 228
Illustration 12 : La localisation paroissiale des musiciens arlésiens au XVIII^e siècle ..... p. 371
Illustration 13 : La diachronie des flux musiciens de Provence et des États pontificaux rhodaniens au XVIII^e siècle ..... p. 472

Table des matières

Remerciements ..... p. 3

Sommaire ..... p. 7

Abréviations ..... p. 11

Introduction ..... p. 13

Prologue – La Provence et les États pontificaux rhodaniens au XVIII[e] siècle ... p. 31
La Provence ..... p. 31
Les États enclavés de l'Église ..... p. 41
Images et représentations des territoires ..... p. 47

Première partie : Les musiciens imaginés

Chapitre 1 – Les musiciens vus par leurs contemporains ..... p. 53

I. Des images plurielles suivant les observateurs ..... p. 53
1. Le discours normatif des dictionnaires ..... p. 54
2. Une image négative héritée du passé ..... p. 58
3. La vision ambivalente de l'Église ..... p. 64
II. Les stéréotypes attachés aux figures de musicien ..... p. 69
1. Une influence instrumentale ..... p. 69
2. Des différences selon les employeurs ..... p. 77
3. L'influence de la province. Le cas des musiciens provençaux ..... p. 85
III. Le musicien au XVIII[e] siècle. Artiste ou artisan ? ..... p. 91
1. De la distinction entre artiste et artisan ..... p. 91
2. De l'artisan à l'artiste : une promotion sociale collective ? ..... p. 94

Chapitre 2 – Les musiciens vus par eux-mêmes ..... p. 103

I. Le regard sur soi ..... p. 104
1. La pluralité des appréciations personnelles ..... p. 104
2. L'affirmation d'une identité professionnelle ..... p. 108
3. Tous musiciens ? ..... p. 115
II. Le regard sur les confrères ..... p. 118
1. Les regards sur les collègues musiciens ..... p. 119
2. Les regards sur les musiciens extérieurs ..... p. 124
III. Un esprit de corps musicien ? ..... p. 128
1. Le répertoire musical, facteur fédérateur ..... p. 128
2. Un esprit de corps limité aux collègues ..... p. 132

Chapitre 3 – Les musiciens vus par l'historien ..... p. 139

I. Le vocabulaire usité dans les sources ..... p. 139

II. Combien sont-ils ? ..... p. 147
1. Pesée globale ..... p. 147
2. La répartition des musiciens selon leur domaine d'activité ..... p. 156
3. La place des femmes dans le corpus ..... p. 167
III. Comment se répartissent-ils dans le temps ? ..... p. 171
1. Des effectifs musicaux en hausse au fil de la période ..... p. 172
2. Une évolution numérique différenciée selon les cités ..... p. 179

Deuxième partie : Les musiciens au travail

Chapitre 4 – Devenir musicien : muer son talent en profession ..... p. 189

I. Se former ..... p. 189
1. Apprendre en famille ..... p. 190
2. Les leçons d'un maître ..... p. 195
3. Les structures musicales spécialisées ..... p. 202
Sur les bancs de la maîtrise ..... p. 203
L'opportunité hospitalière marseillaise ..... p. 210
L'école musicale de la troupe ..... p. 213
II. Acquérir un instrument ..... p. 216
1. Fabriquer, acheter et entretenir ..... p. 216
2. Les instruments joués ..... p. 227

Chapitre 5 – Se faire engager. Les employeurs des musiciens provençaux et comtadins ..... p. 237

I. Le musicien au service du pouvoir ..... p. 238
1. L'Église ..... p. 238
Les corps de musique des églises provençales et pontificales ..... p. 239
Maîtres de chapelle, choristes et instrumentistes ..... p. 249
Offices quotidiens et grandes fêtes du calendrier liturgique ..... p. 253
Le choc révolutionnaire ..... p. 259
2. La municipalité ..... p. 259
Le personnel musical des communautés ..... p. 260
Fêtes ordinaires et réjouissances extraordinaires ..... p. 263
Les trompettes et crieurs publics ..... p. 270
3. L'armée et les organes policiers ..... p. 274
L'armée de terre ..... p. 275
La Marine royale ..... p. 279
Les autres forces armées ..... p. 282
II. Le musicien au service d'institutions culturelles émergentes ..... p. 285
1. Les académies de musique ..... p. 285
2. Le théâtre ..... p. 295
III. Le musicien indépendant ..... p. 305
1. Les associations de musiciens ..... p. 306
2. Les occasions privées ..... p. 311
3. La rue ..... p. 315

Chapitre 6 – Gagner sa vie. Les stratégies professionnelles des musiciens ..... p. 321

I. Assurer et multiplier ses sources de revenus ..... p. 322
1. Des stratégies musicales multiples ..... p. 322
2. Diversifier son panel d'offres musicales : la polyactivité ..... p. 329
3. Se tourner vers d'autres secteurs professionnels : la pluriactivité ..... p. 340
II. De l'art de choisir son adresse de résidence ..... p. 355
III. Vivre de la musique ? Le niveau de vie des musiciens ..... p. 376
1. Aisance ou précarité ? ..... p. 377
2. Des revenus fluctuants en fonction des catégories ..... p. 378

Troisième partie : Espaces et mobilités des musiciens

Chapitre 7 – Les musiciens dans l'espace social ..... p. 391

I. Le cercle de la famille ..... p. 392
1. Le milieu familial d'origine ..... p. 392
2. Le choix du conjoint : une faible endogamie musicale ..... p. 399
3. La descendance : s'élever dans la société par la musique ? ..... p. 406
II. La toile des amis et des fréquentations ..... p. 413
1. Les musiciens entre eux ..... p. 414
2. Les fréquentations hors du monde de la musique ..... p. 420
III. Un musicien et ses réseaux au XVIII^e^ siècle : le cas de Jean-Baptiste Vallière ..... p. 435
1. Un organiste en sa famille ..... p. 437
2. La vie musicale provençale à travers le réseau ego-centré de Vallière ..... p. 441
3. Le relais à Paris : l'abbé Frison ..... p. 444

Chapitre 8 – Les musiciens en mouvement ..... p. 449

I. Les circulations musiciennes ..... p. 450
1. Les motivations des mobilités musiciennes ..... p. 450
2. De l'international au local : des déplacements variés à toutes les échelles ..... p. 457
Les musiciens étrangers ..... p. 462
Entre France, Provence et États du pape ..... p. 466
3. L'évolution des circulations au cours du siècle..... p. 469
II. Usages professionnels et conséquences sociales de la mobilité ..... p. 476
1. L'usage professionnel des mobilités ..... p. 476
Les circulations occasionnelles sans installation ..... p. 484
2. L'impact social de la mobilité sur les musiciens ..... p. 491
III. Les espaces musicaux et leurs mutations ..... p. 495
1. L'attractivité musicale des territoires ..... p. 495
2. L'influence des circulations musiciennes sur l'articulation des territoires ..... p. 500

Conclusion ..... p. 505

État des sources ..... p. 513

Bibliographie ..... p. 539

Annexes ..... p. 585

Index géographique ..... p. 617

Index onomastique ..... p. 623

Table des tableaux ..... p. 633

Table des cartes ..... p. 635

Table des illustrations ..... p. 636

Table des matières ..... p. 637