

LES « BANDES MÉNÉTRIÈRES » OU L'INSTITUTIONNALISATION D'UNE PRATIQUE COLLECTIVE DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE, EN FRANCE, SOUS L'ANCIEN RÉGIME *.

Le contexte particulier de la naissance de la musique ménétrière

J'ai eu l'occasion, dans des précédents travaux (1), de dater la naissance de la musique ménétrière et de fournir, quant à son origine, quelques explications. Pour résumer, je dirai que le mot *ménestrel* apparaît au XIII^e siècle, où il semble alors utilisé indifféremment avec le mot jongleur. Pourtant, une analyse fine des contextes, des rôles et des fonctions des musiciens, nous permet déjà d'établir une distinction entre ces deux termes : le premier s'appliquerait plutôt au jongleur de cour déjà relativement sédentarisé, tandis que le second désignerait plus généralement le jongleur gyrovague aux auditoires et aux employeurs multiples. A partir du XIV^e siècle, Menestrel s'enracine peu à peu dans la terminologie musicale médiévale, mais surtout lors des siècles suivants, où il élimine alors totalement jongleur, reléguant désormais cette catégorie d'artistes au rang de la gueuserie. Cette évolution lexicale amène une analyse sémiotique évidente : sous cette bataille de vocabulaire se dissimule un très important changement de statut et de fonction pour les instrumentistes médiévaux.

En effet, à l'époque des jongleurs solitaires, errants, inorganisés, l'offre émanait d'eux, les divers cours et les publics populaires occasionnels se contentant d'être demandeurs. L'avènement des ménétriers va totalement retourner cette situation puisque, désormais, ce sont les pouvoirs médiévaux qui vont devenir offreurs. Offeurs de quoi ? D'une situation stable, d'un ancrage professionnel indéniable et relativement pérenne (qui n'exclut cependant pas la dimension du voyage de l'activité de ces nouveaux musiciens). De quoi s'agit-il ? De seigneurs en mal de délasserment qui souhaitent conserver auprès d'eux et durablement les meilleurs spécialistes du divertissement instrumental de l'époque ? Pas du tout ! La dimension du divertissement dans la musique instrumentale médiévale est bien secondaire en regard de ce qu'elle deviendra dans les siècles futurs. Il s'agit en fait, pour les élites, d'offrir à ces nouveaux musiciens de devenir les marqueurs sonores de leur rang et du pouvoir politique ou spirituel qu'elles détiennent. Mais alors, comment se fait-il que les seigneurs du haut Moyen Age n'aient pas imaginé de se faire représenter de la sorte ? Tout simplement parce qu'au haut Moyen Age, la féodalité était omnipotente et unique, tandis qu'au XIII^e siècle, et à plus forte raison au siècle suivant, elle engendre un certain nombre de contre-pouvoirs. Ce bouleversement social et politique, que Jacques Le Goff a qualifié de « grande » Renaissance du XII^e siècle (2) et qu'il considère comme bien plus profond que « l'autre » Renaissance, va voir émerger les gouvernements urbains, le début d'une bourgeoisie déstabilisatrice, les corporations ouvrières et artisanales et, tout à fait au sommet, une monarchie de plus en plus conquérante et religieusement marquée, disputant même son nouveau statut « de droit divin » à l'Eglise. Qu'il s'agisse des « vieux pouvoirs » (féodalité, Eglise), ou des nouveaux, tous vont éprouver la nécessité d'une représentation symbolique forte, ceci afin de contrecarrer les menées déstabilisatrices pour les uns ou de marquer leur nouvelle identité pour les autres. Or, le « marqueur » identitaire unanimement choisi va être celui de la musique. Désormais, on va voir des instrumentistes, attitrés ou non, représenter certains pouvoirs ou groupes sociaux de façon très systématique dans un certain nombre de circonstances publiques et officielles et faire ainsi office de « blasons sonores ». Le mot n'est pas trop fort et la musicologue espagnole Maria del Carmen Gomez-Muntané ne croit pas si bien dire lorsque, parlant des ménétriers de la cour catalano-aragonaise de 1336-1442, elle utilise le concept de « musique héraldique » (3). Rappelons que l'une des trois étymologies possibles de « blason » est rattachée à la famille germanique du néerlandais *blasen*, de l'anglais *to blaze* et de l'allemand

blasen qui signifie « souffler ». Guiraud, l'auteur de cette étymologie intelligente, apparemment ignorant d'histoire musicale médiévale et essayant de fournir une explication plausible, avance l'idée que « le blason serait proprement un bouclier garni d'une bosse, bombé et [que] le mot serait apparenté à blaser (souffler) » (Alain Rey, Dictionnaire historique de la langue française, Robert, 1993). Depuis, nombre de musicologues de l'ère médiévale ont souligné, à juste titre semble-t-il, le parallèle entre ce verbe souffler et l'activité instrumentale de ces musiciens médiévaux. Car, comme nous allons le voir, dans leur rôle officiel et emblématique, ces instrumentistes utilisent volontiers des aérophones à anches et à embouchures.

Dans ce nouveau rôle de marqueurs sociaux et politiques, les musiciens se mettent au service de leurs employeurs, statutairement puisqu'ils font désormais partie intégrante de leurs personnels, et symboliquement. Ces serviteurs, en latin ministrelli (pluriel de ministrellus : serviteur, de minister), vont être appelés en français menestrels, puis ménestriers et plus tard ménétriers.

On comprendra maintenant qu'une différenciation importante s'instaure entre la pratique musicale des jongleurs et celle des ménétriers, plus tardive. Car, si la première s'inscrit dans le champ du spectaculaire ou du récréatif, la seconde s'enrichit d'une dimension rituelle. Cette ritualisation musicale très générale de la nouvelle sociabilité médiévale, urbaine comme rurale, est exclusivement confiée aux ménétriers, plus exactement aux orchestres de ménétriers, puisque l'une des grandes caractéristiques de cette nouvelle pratique instrumentale est précisément sa dimension collective.

La musique ménétrière a donc une origine politique indéniable. Liée dans sa conception même à la mise en ordre sociale et politique de la société médiévale et, plus largement d'Ancien Régime, elle n'en sera que plus vulnérable lorsque cette société se trouvera menacée dans ses fondements au XVIII^e siècle. Mais, en attendant, les fonctions rituelles et emblématiques de la musique ménétrière procèdent bien d'une véritable institutionnalisation de la musique instrumentale.

Je trouve extrêmement curieux que personne, ou presque, n'ait relevé ce point. On ne sait évidemment pas grand-chose de l'organisation et de la pratique musicales à des époques reculées (Antiquité tardive, haut Moyen Age) qui n'ont pas laissé de grandes traces écrites ou iconographiques. On peut supposer, sans grand risque, que des pratiques collectives instrumentales y ont eu cours. Mais, jusqu'à preuve du contraire, nous ne possédons aucune trace, pour les époques antérieures au tournant des XIII^e-XIV^e siècles, de la formalisation de cette pratique. Autrement dit, rien ne prouve qu'il s'agissait d'orchestres fixes, stables, pérennes, organisés, développant une pratique autre qu'occasionnelle. Avec les premiers ensembles de ménétriers, nous sommes dans le cas de figure inverse, et ceci peut-être pour la première fois en France. Il y a de fortes chances que nous assistions là à la naissance de l'orchestre profane en France, avec un retard important sur les pays musulmans et islamisés qui, eux, ont développé de très bonne heure une musique de cour, collective, profane et dont l'un des aboutissements en Europe sera l'art de la nawba dans l'Espagne musulmane d'Al-Andalus. Deux auteurs, et non des moindres, ont eu l'intuition de ce profond bouleversement. Il s'agit de François Lesure (4) et de Manfred Bukofzer (5). Mais l'un comme l'autre ont seulement considéré l'institutionnalisation de la musique ménétrière à l'âge baroque, notamment à travers les institutions musicales royales. Or, si Bukofzer affirme que les « Vingt-Quatre violons du Roy » représentent « le premier orchestre permanent de cette époque », si François Lesure, à propos de cet orchestre également, et plus largement des ménétriers royaux, parle de « naissance de l'orchestre en France au début du XVII^e siècle », on ne saurait évacuer l'évidence que ces orchestres en question sont le prolongement direct de structures musicales collectives dont l'existence remonte au début du XIV^e siècle.

L'avènement de la musique ménétrière constitue à mes yeux l'un des plus grands bouleversements de l'histoire de la musique instrumentale française. Sans doute la superbe remarque d'André Schaeffner (« Peut-être aucun art [la musique savante occidentale] ne s'est autant inspiré, et avec plus de sérieux, de sa propre caricature ») (6) s'applique-t-elle à ce trait très particulier de notre histoire musicale. Tout comme, dans un autre domaine, on ne s'aperçoit qu'aujourd'hui du rôle déterminant de la *nawba* arabo-andalouse dans l'histoire de la suite occidentale pour orchestre. Comme quoi, la musicologie, pendant fort longtemps, trop longtemps même, s'est contentée d'observer (et encore lorsqu'elle voulait bien se donner la peine de ne pas observer que des futilités) et non d'expliquer ce qu'elle observait.

Les bandes ménétrières : l'institutionnalisation à proprement parler

Dès le XIV^e siècle, ces corps de musique ménétrière se mettent à fleurir un peu partout et rapidement. Tout d'abord dans les cours seigneuriales. Il n'y a pas une cour qui n'ait ses propres ménétriers. Les meilleurs se trouvent dans les cours les plus riches et sont une illustration sonore de la richesse du souverain, de son bon goût, donc de son aptitude à être un grand chef.

Mais les villes aussi se dotent d'orchestres ménétriers, ou en emploient de façon occasionnelle pour l'animation de leur cérémonial. J'ai déjà eu l'occasion (7) de dresser un inventaire assez large des cités d'Ancien Régime, de France ou des Flandres, qui emploient régulièrement ce type d'orchestres. Parmi celles qui entretiennent des orchestres ménétriers permanents et ainsi les « municipalisent », citons Bayonne, Tournay, Troyes, Bruges, Gand, Courtrai, Bruxelles, Anvers, Louvain, Montpellier et surtout Toulouse où la Couble des Hautbois des Capitouls jouit d'une telle renommée au sein du royaume que Louis XIV la demandera pour l'animation de son mariage à Saint-Jean-de-Luz en 1660 (8). Parmi celles qui ne font qu'utiliser ponctuellement les services de bandes ménétrières locales, je citerai Carcassonne, Bordeaux, Paris, Narbonne, Cahors, Figeac, Bagnères-de-Bigorre... Depuis la publication de mon livre (*Les Ménétriers...*), fin 1994, un certain nombre de lecteurs m'ont fait parvenir des documents passionnants que je ne connaissais pas. Ainsi, à Poitiers, la ville utilise « grande quantité d'hautbois de Poitou » le jour de « la solennité de la mairie de Poitiers qui se fait le quatorzième jour de juillet [...] Ces hautbois sont employés ordinairement aux ballades du Limousin, la Marche et Poitou, aux mariages, aux frairies et confréries, et en toutes réjouissances publiques » (9). Sans doute a-t-on affaire ici à des ménétriers indépendants. Même chose à Marseille où les magistrats municipaux emploient des ménétriers pour les réjouissances publiques qui ont lieu les trois derniers jours de Carnaval. Un mandement de 1536 nous apprend que la Ville payait « als tres Menestriers soes Tamborins et Auboïs, que an toquat à la Loya los tres jors de Carmentran la somme de florins quinze, et per lo Tamborin, Timbols et Timbalas que an toquat los tres vespres desdit Carmentran à la Carriera de laditta Loya la somma de florins quatre » (10). Les documents sont un peu plus flous concernant Le Mans, Alençon ou Bourges. On sait qu'il existait une « grande bande des violons du Mans et d'Alençon, qui se déplaçait volontiers d'une ville à l'autre pour jouer aux noces ». D'autre part, lors de l'entrée à Bourges que fit le prince de Condé le 24 juin 1616, la ville employa « sept musiciens de la grande bande. C'est la grande bande qu'on voit produire dans toutes les grandes occasions où la musique a un rôle à jouer. La même série des comptes de la mairie fait mention en 1668 et années suivantes des neuf violons de la grande bande, qui assistent chaque année à la procession de la Fête-Dieu, moyennant 20 s. par violon, aux frais de la ville. En 1673, les neuf sont devenus onze et en 1686, la douzaine est complète » (11). Rien n'indique ici qu'il s'agisse de ménétriers municipaux. Peut-être avons-nous affaire à de prestigieux ménétriers indépendants. Par contre, à Vannes, le doute n'est plus permis : la ville entretient une bande de quatre violons (12). On le voit, dans la plupart des villes pour ce qui

est des traces que nous avons conservées, mais certainement dans toutes en réalité, les consuls emploient des orchestres ménétriers, soit régulièrement en en faisant des officiers municipaux, souvent à grands frais (à Toulouse, les ménétriers municipaux sont mieux payés que les ménétriers royaux !), soit en engageant ponctuellement des bandes renommées de ménétriers locaux. Ce pouvoir consulaire est numériquement le premier employeur des ménétriers, dans leur rôle officiel. Il constitue la source la plus importante pour l'historien de la musique ménétrière d'autant que, la féodalité déclinant, un certain nombre de cours disparaissant, c'est principalement dans les villes que l'on peut suivre le plus précisément la vie musicale de ces orchestres, leur composition, leur évolution, etc.

En dernier recours, il y a le cadre royal qui, lui, prend de plus en plus d'importance au fil des siècles et qui entretient des corps de musique ménétrière. A la Chambre, ce sont les ménétriers joueurs de violon, qui forment la prestigieuse Bande des Vingt-Quatre Violons du Roy, après avoir été 22 en 1609, 23 en 1610 et 24 de 1614 à 1761, année de disparition de cet orchestre. A l'Ecurie, l'un des cinq orchestres de ce corps, celui des « Joueurs de violon, hautbois sacqueboutes et cornets », qui deviendra la bande des Douze Grands Hautbois du Roy, est lui aussi essentiellement composé de ménétriers. Plus que l'apparat, le service des Vingt-Quatre Violons est principalement l'animation du divertissement et de la danse. Quant au corps de l'Ecurie, son service est exclusivement cérémoniel. Ici, l'institutionnalisation tient évidemment dans la volonté politique et dans l'organisation structurelle même de la musique royale, qui donne une certaine part à la musique ménétrière. Il n'est pas inintéressant — mais je ne le referai pas ici — d'étudier l'évolution de ces orchestres ménétriers royaux et de noter les parallèles qui ne manquent pas d'apparaître avec leurs homologues de province.

Enfin, en marge des pouvoirs, exercent une quantité d'orchestres ménétriers indépendants que rien n'empêche, à l'occasion — nous venons d'en avoir une illustration avec certaines villes — de se louer au service des grands pouvoirs institutionnels de l'Ancien Régime. Le véritable bonheur, du point de vue de l'historien, c'est que, d'une part cette pratique musicale est toujours collective, qu'elle soit urbaine comme rurale, et que d'autre part ces musiciens s'associent en fixant le cadre spatio-temporel de leur pratique. Là, le grand « témoin » de ces associations est le notaire qui laisse une documentation considérable et encore globalement inexplorée. Dans ce dernier cas, je ne parlerai pas d'institutionnalisation mais plutôt de formalisation.

On a donc assisté à l'éclosion de cette pratique instrumentale au début du XIV^e siècle, puis à la formalisation et à l'institutionnalisation progressives de ces orchestres qui deviennent, dès le début du XVI^e siècle, le prototype unique de la formation instrumentale de fonctions profane, festive et cérémonielle. Je propose, maintenant que le décor est planté, de me livrer à une véritable radioscopie de ces orchestres ménétriers, de ces « bandes » (terme générique d'Ancien Régime) ou « coubles » (terme occitan francisé, utilisé notamment à Toulouse).

Physionomie des bandes ménétrières :

La durée de ces associations :

Précisons tout d'abord que ce paramètre n'est à prendre en compte que dans le cas des ménétriers indépendants, puisque les orchestres ménétriers consulaires, seigneuriaux ou royaux sont atemporels, permanents et n'ont pas connu de genèse notariale.

On trouve, au fil des contrats d'association, tous les cas de figure concernant la durée de vie envisagée de ces orchestres. J'ai déjà développé ce point sur lequel je ne reviendrai pas ici, mais, si l'on trouve des contrats prévoyant une durée de vie exceptionnellement longue (association à vie ou pour quarante ans), la plupart des contrats n'excèdent pas cinq ans. Dans de nombreux cas, ils sont même beaucoup plus courts. On en possède quelques uns à Paris pour la durée d'une fête (Mardi-gras, jour de l'An, etc.) (13).

Cependant, dans le cas de longues durées, il est fréquent que les bandes se dissolvent avant le terme du contrat, souvent en raison du départ prématuré de l'un de leurs membres. Cela est vérifié par les nombreuses affaires de ce genre portées devant la justice pour rupture de contrat.

Les instruments :

La musique ménétrière est synonyme de spécialisation instrumentale. C'est ce qui la différencie, entre autres, de façon radicale, de la musique des jongleurs.

L'absence de spécialisation instrumentale des jongleurs, ainsi que leur recours fréquent à l'usage du chant accompagné ou du texte déclamé, musicalement soutenu, furent à l'origine d'une pratique instrumentale très peu caractérisée, incluant tout aussi bien des instruments harmoniques à cordes (luths, harpes...) que des instruments monodiques (instruments à anches battantes ou doubles, à embouchures, flûtes, rebecs) dont certains, comme la vièle à archet, utilisée pour l'accompagnement des Chansons de geste ou des Vies de saints, avaient une fonction et un statut quasiment religieux.

Or, dès l'apparition du statut de ménétrier au XIV^e siècle, dès les premières occurrences littéraires du mot à la fin du XIII^e siècle, dès la constitution des premiers corps de musique emblématiques essentiellement composés de ménétriers, dès les premières mentions irréfutables d'organisation professionnelle ménétrière sur la base du corporatisme, on assiste à une forte caractérisation des instruments de la musique ménétrière, caractérisation qui, de majoritaire au XIV^e et XV^e siècles, va devenir exclusive au XVI^e siècle. Les instruments des ménétriers ne se recrutent plus, comme auparavant, dans toutes les familles organologiques : si l'on trouve toujours autant de cordophones que d'aérophones (que certains membranophones accompagnent), tous ces instruments sont désormais fondamentalement monodiques. La harpe, le luth et tous ses dérivés, la cithare, le psaltérion, le clavicorde, l'eschaquier, le virginal, l'épinette, etc., non seulement ne s'associent jamais à l'instrumentarium ménétrier à partir du XVI^e siècle, mais contiennent intrinsèquement un certain nombre de critères fondamentalement contradictoires avec l'esthétique musicale ménétrière.

Au moyen de ces instruments monodiques, les ménétriers forment donc des bandes. Cette association est-elle la conséquence des limites musicales que leur confère l'organologie de leurs instruments ou, au contraire, les ménétriers, serviteurs par définition, et donc se fondant dans une masse plus ou moins importante d'autres serviteurs musiciens, ont-ils opté pour le choix de la monodie instrumentale, choix musicalement atténué par le nombre et la complémentarité ? Il est impossible de répondre à cette question, qui peut être aussi envisagée, comme nous le verrons, sous l'angle de la symbolique musicale, religieuse et sociale.

Les ménétriers forment donc des bandes soit hétérogènes (violons, flûtes, hautbois, cornets) soit homogènes (hautbois et cornets seuls ou bien violons seuls). Ces orchestres hétérogènes n'ont pas de fonction officielle bien déterminée, tandis que les bandes homogènes, ces « whole consorts », ont un rôle beaucoup plus précis. Comme nous allons le constater, les ménétriers qui composaient ces whole consorts étaient poly-instrumentistes, cumulant ainsi les pratiques fort différentes d'un instrument très sonore (en général le hautbois) et d'un instrument plus intime (en général le violon). Après avoir constaté cet état de fait aux XVI^e et XVII^e siècles, après avoir examiné le fonctionnement interne de ces orchestres et le rôle musical des divers ménétriers qui les composent, nous essaierons de comprendre les causes fondamentales de cette poly-instrumentalité et de mesurer ses conséquences sur le statut professionnel de ces musiciens et sur le statut général de leur musique. En retournant le problème, on pourra se demander jusqu'à quel point la perte de cette poly-instrumentalité, au début du XVIII^e siècle, ne reflète pas le changement de goût musical survenu en France et en

Europe occidentale dans la seconde moitié du XVII^e siècle, et n'anticipe pas sur le déclin de la musique ménétrière à partir de la fin du XVIII^e siècle.

Des ménétriers poly-instrumentistes :

L'âge d'or des bandes ménétrières se situe incontestablement entre la mi-XVI^e et la mi-XVII^e siècles. C'est à ce moment-là que les attestations de poly-instrumentalité ménétrrière sont les plus nombreuses.

En Bas-Languedoc (dans l'actuel département de l'Aude), on relève Guillaume Baret (baptisé en 1598, décédé avant 1636), Jean Baret, son frère, (baptisé en 1601, décédé en 1655), Pierre Fons (contrats d'association entre 1617 et 1629), Antoine Lacoste (contrat d'engagement datant de 1607), Antoine Nouyrit (né en 1590), Claude Sicre (divers documents entre 1612 et 1629), Michel Tracol (divers documents entre 1598 et 1626), Pierre Vaissier (idem entre 1615 et 1627), qui sont tous déclarés « maîtres violons et hautbois ». Jacques Molinier (divers documents entre 1584 et 1626) est déclaré comme « maître joueur violons et autres instruments de Carcassonne » ; Louis Molinier, son fils, (mort en 1674), et Jean Molinier, fils de Louis, (mort vers 1680), comme « maîtres joueurs d'instruments » ; Paul Tailhan (mort en 1711) comme « joueurs d'instruments » ; tout comme Antoine Gay (engagement en 1606), Claude Laroze (engagement en 1606) (14)... Moyennant quoi, les associations temporaires qu'ils constituent portent la marque de cette double pratique instrumentale. « L'an mil six cens quinze et le vingtdeuxiesme jour du mois daoust environ midy dans Carcassonne à la présance de moy, notere royal sousigné et tesmoings cybas nommés ont esté constitués en leurs personnes Jacques et Louys Moliniers frères Joffre Fermond Pierre Vaissier Anthoine Barthélémy Louys Molinier fils dudit Jacques et Michel Tracol maistres violons et aulbeoix de la présente ville de Carcassonne, lesquels de leur bon gré et franche volonté se sont mis jointcs et associés ensemble pour jouer tant de leurs violons que aulbeoix... » (15). Même chose en 1627, où « Pierre Vaissier, Anthoine Noirit, André Viguerie et Guillaume et Jean Baret fraires, tous maistres violons et haultveoix de la presente ville de Carcassonne » s'associent pendant un an (16).

Au mariage de Louis XIV, c'est la Couble des Hautbois des Capitouls de Toulouse qui est invitée. François Bertault, témoin de l'événement, rapporte dans son Journal du voyage d'Espagne que « la bande estoit de dix hommes qui jouaient fort bien du violon, mais beaucoup mieux encore de leurs hautbois, qui sont tout à fait concertés » (17). Ce témoignage est conforté par de nombreux documents d'archives qui présentent les chefs historiques de la Couble des Hautbois des Capitouls de Toulouse, soit par exemple Mathelin Gaillard Tailhasson, dit Matali, ou Martial Maran, dit Poncet, comme de remarquables joueurs de violon et chefs de bandes ménétrières de violon. A Toulouse, comme partout, cette poly-instrumentalité est attestée dès la moitié du XVI^e siècle : en 1547-48, il est interdit aux hautbois de « tenir des écoles de violon vu le danger de la peste... » (18).

L'examen minutieux des documents d'archives de la Ménestrandise française ferait apparaître de très nombreux autres exemples, répartis sur l'ensemble du royaume et notamment dans les grandes villes ou dans leurs alentours proches. J'arrêterai là, cependant, la liste des attestations de poly-instrumentalité ménétrrière, fort longue et fastidieuse, en signalant néanmoins que la mention « joueur d'instruments », qui porte implicitement la marque de la poly-instrumentalité, s'applique à tous les ménétriers du royaume, qu'ils soient urbains ou non, organisés en corporations ou non.

Cette double pratique instrumentale connaît des prolongements à la cour puisque l'un des cinq corps de la musique royale de la Grande Ecurie, celui des « joueurs de violons, hautbois, saqueboutes et cornets », aligne une formation de douze instrumentistes tantôt violonistes, tantôt hautboïstes, cornettistes, saqueboutiers. D'autre part, cette poly-instrumentalité

ménétrière semble générale : elle est attestée durant tout le XVII^e siècle en Angleterre, où de nombreux musiciens sont déclarés joueurs de violon and sackbut, ou cornet ou hautboy (19).

Poly-instrumentalité et polyphonie :

Les bandes ménétrières, composées d'un nombre relativement important de musiciens (entre six et douze environ), sont fondamentalement polyphoniques dans la mesure où, quel que soit l'instrument choisi (violon ou hautbois), on y trouve tous les registres de l'instrument, du plus aigu au plus grave.

La plupart des contrats d'association entre ménétriers font mention de cet édifice polyphonique. Par exemple, à Tours, en 1667, dix ménétriers s'associent pour cinq ans et forment une bande composée de dessus, hautes-contre, tailles, basses : « Les dessus desdicts instruments seront tenus par lesdicts Deshaies, Jean Hamelot père et fils, la haultecontre par Pierre Bertault le Jeune, Pierre Joannes et René Girouard, les tailles par Philippe Hamelot et Estienne Brunet, les Basses par Pierre Des Cours et Estienne Rigault & l'absence desdits Des Cours et Rigault led. Pierre Bertault l'ainé et François Pasquier les joueront » (20). Certains statuts corporatifs mentionnent également les diverses « parties » constitutives de ces orchestres ménétriers. Ceux de Bordeaux, en 1621, se présentent comme « les règles, statuts qui seront gardez & observez par (...) [les] anciens Joüeurs d'instruments de musique. Sçavoir, violons, hautbois, cornet et flûtes de la Ville de Bordeaux, tant pour eux que pour leurs successeurs à l'avenir. » Les catégories instrumentales étant ainsi précisées, les statuts rappellent « que la Musique est un Corps composé de plusieurs parties, comme sont Superieux, Haute, Contre-Taille, Quinte, Apart, basse Contre, qui sont les membres dudit Corps : que si quelqu'une desdites Parties viennent à manquer, elles rendent le corps imparfait... » (21). Aux quatre voix de l'édifice polyphonique classique que les ménétriers intègrent assez systématiquement dans la plupart de leurs bandes, vient s'ajouter une cinquième voix à la fin du XVI^e siècle (22). Cependant, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, on note un accroissement des parties de dessus et de basses au détriment des parties intermédiaires.

Devant une construction musicale si rigoureuse, la question que l'on est en droit de se poser est celle de la possible déstructuration de ces orchestres lorsque, de bandes de violons, ils deviennent bandes de hautbois, et vice-versa. Or, curieusement, ces édifices conservent toute leur stabilité et leur efficacité, tout simplement parce que les instrumentistes, s'ils changent d'instrument, ne changent pas de registre. Un contrat d'association audois le précise fort bien : «... pendant ladite association et quompagnie, ils joueront et soneront savoir ledit Jacques dune saqueboute et dune quinte part de violon, ledit Louys Molinier vieux dung dessus daubeoix et dung dessus de violon, ledit Fermond dung dessus daubeoix et dune haultecontre de violon, ledit Vaissier dune aulte contre dauboix et dune basse de violon, ledit Barthélémy dune tailhe de cornet et dune tailhe de violon, ledit Molinier fils dung serpent et dun dessus de violon et lefit Tracol dung dune tailhe daubeoix et dune basse de violon » (23). Dans cette bande, sur sept ménétriers, quatre conservent exactement le même registre ou ont un registre voisin. Il existe des exceptions à ces répartitions polyphoniques habituelles. Ce contrat d'association en apporte la preuve. Mais, elles restent néanmoins assez rares. Il arrive, cependant, que, ponctuellement, les ménétriers décident d'attribuer une autre voix à un de leur compagnon. Par exemple, lorsque l'un des associés a rapporté un marché de noces à ses camarades, on le remercie en lui confiant la partie de dessus de violon. En 1588, Henri Picot, haute-contre, trouve cette partie de remplissage peu intéressante à jouer. Aussi, ses compagnons lui accordent-ils la possibilité de sonner le dessus de cornet, « pourveu qu'il y ayt une haulte contre pour sonner au lieu de luy » (24).

Ces derniers exemples nous apportent la preuve que les ménétriers interprétaient une musique réellement polyphonique : les idiomes musicaux des divers registres étant différents, nous

sommes dans un schéma musical de type polyphonique. Cela est confirmé par un document très intéressant, daté de 1511. Ce document (Archives de Meurthe-et-Moselle, B 1016) mentionne le terme de « chose faite » pour les hautbois du roi : « Aux joueurs de haultbois du Roy qui ont joué de chose faicte au disner de mon dict Seigneur [le duc de Lorraine]... 3 florins ». Or, ce terme de « chose faite » désigne « la polyphonie, prise dans le sens général ». C'est du moins la précision qu'apporte le célèbre musicologue médiéviste André Pirro à Gustave Cohen en 1925 (25). Quelques autres témoignages, fort rares cependant, attestent de façon formelle cette polyphonie : « C'est une chose admirable de voir de pauvres rustiques, qui ne savent point de musique, jouer néanmoins toutes sortes de branles à quatre parties, soit supérieur, la taille, haute contre et basse contre sur leurs cornemuses, musettes et haubois (...) Ces musiciens font entre eux les quatre parties et sont si bien accordans avec leurs dits instruments que c'est chose fort belle et fort douce de les entendre et n'y rapportent d'autre artifice que la seule nature qui le leur enseigne, qui est une chose du tout admirable de voir tous ces pauvres villageois jouer ainsi toutes les sortes de pièces qu'on leur peut dire et les mettre sur les quatre parties fort bien et avec belle méthode et c'est que les plus versés en la musique ne sauraient guères mieux faire... » (Extrait d'un texte de Pierre Robert du Dorat, lieutenant général de la Basse Marche, sur les divertissements champêtres en Poitou au commencement du XVII^e siècle) (26).

Le répertoire et le style :

On sait très peu de choses sur le répertoire de ces bandes ménésières, la musique, de tradition orale, n'ayant globalement pas été notée. Il nous reste néanmoins quelques répertoires de musiques de cour à danser que les ménésières royaux ou au service de l'aristocratie et de la noblesse interprétaient. Ces répertoires, connus dès la Renaissance, poseront néanmoins problème à l'âge baroque, où leur utilisation musicale deviendra de plus en plus « stylisée », déconnectée de toute fonction chorégraphique. Ceci dit, au-delà de cette sphère malgré tout assez restreinte, on ne sait rien ou presque de ce que jouaient les ménésières de province, dans leurs bals, dans leur processions, en milieu urbain comme rural, et pour des publics larges, bourgeois et populaires.

On possède néanmoins deux indications intéressantes : à Toulouse, une œuvre de Mathieu Lannes, organiste du XVII^e siècle, est jouée par les ménésières hautboïstes de la Couble des Capitouls lors d'une mascarade en 1711. Il s'agit de la Marche des Moundis que je n'ai jamais pu retrouver ; à Montpellier, un voyageur anglais, John Locke, mentionne, en 1676, que dix ménésières joueurs de violon jouent à la réception d'un docteur en médecine des « airs de Lully » (27).

Ces deux précisions prouvent, malgré tous les conflits entre ménésières et musiciens et compositeurs savants aux XVII^e et XVIII^e siècles, malgré la présence de deux discours esthétiques qui s'affrontent de plus en plus ouvertement, que les passerelles sont nombreuses entre musique dite « populaire » et musique savante. Et, s'il en était besoin, que l'opposition oral/écrit n'est pas pertinente pour différencier les musiques dites « populaires » ou « traditionnelles » des musiques « savantes ». D'autre part, on peut déduire de ces deux indications que les améliorations dans le jeu et la technique du violon observées tout au long du XVII^e siècle ont apparemment été intégrées par certains ménésières soucieux de ne pas trop se marginaliser.

Tous les témoignages s'accordent pour décrire un jeu de violon assez rudimentaire, en France, à la cour du roi, tout au moins en ce qui concerne la technique de la main gauche. Mersenne rapporte (Harmonie Universelle, 1636) que le jeu des violonistes ordinaires ne dépassait que rarement la première position. Par contre, selon lui, les « excellents violons » parviennent à « faire monter chaque corde jusqu'à l'octave par le moyen du manche », c'est-à-dire à jouer à la quatrième position. Or, au même moment (1650), Kircher donne au violon une étendue de

quatre octaves, ce qui suppose l'utilisation de la sixième position (28). De toute façon, le démanché (manico en Italie, applicatur en Allemagne) ne fait son apparition qu'au XVII^e siècle, avec des fortunes et développements divers puisque les violonistes français utilisent surtout la première, voire la troisième, position, tandis que les Italiens ou les Allemands ont parfois recours à la sixième position (Uccellini en Italie, Kelz en Allemagne...). Par contre, la technique de la main droite (d'archet) semble plus développée en France que dans les pays voisins. Ce jeu particulier, allié à une assez grande agilité et expressivité de la main gauche, semble s'être surtout développé en France chez les ménestriers royaux des Vingt-Quatre Violons, sous l'impulsion de Lully, puis au sein de la Petite Bande, concurrente, qu'il créera et dont il prendra la direction peu de temps après, en 1656. Déjà au temps de Mersenne (1636), les Vingt-Quatre Violons possèdent un jeu assez subtil : « Les beautés et les gentillesses que l'on pratique dessus sont en si grand nombre que l'on le peut préférer [le violon] à tous les autres instruments, car les coups de son archet sont si ravissants que l'on n'a point de plus grand mécontentement que d'en entendre la fin, particulièrement lorsqu'ils sont meslez des tremblemens et des flattemens de la main gauche » (29). Les ménestriers violonistes pratiquent le vibrato, la trille, les ornements, les diminutions (30).

Les indications concernant le jeu et le style des bandes ménestrières provinciales sont extrêmement rares. En ce sens, la description de Sébastien Locatelli en voyage à Lyon, en 1664-65, des gigantesques bandes ménestrières de cette région est un document de tout premier plan : « La musique du pays [Lyon] consiste à jouer ensemble de quarante ou cinquante grandes basses de viole [en réalité des basses de violon, dites « basses de processions »] en même temps que quinze ou vingt violons. Il faut, pour jouer de ces basses de viole, donner de plus grands coups d'archet. Aussi ont-elles des sons très forts, mais si beaux et si bien en mesure qu'on ne peut rien entendre de mieux. On ne se lasse pas d'écouter les meilleurs musiciens qui jouent ainsi continuellement des airs nouveaux. Ils font généralement un tel fracas qu'ils semblent vous inviter à la bataille et vous mettent au cœur une ardeur belliqueuse » (31).

Espace et systématique de la poly-instrumentalité ménestrière :

C'est la systématique de la poly-instrumentalité ménestrière que je me propose d'examiner maintenant, en insistant sur son caractère permanent pendant au moins deux siècles, et en essayant de mesurer son espace géographique, social, rituel, musical. Pour cela, je partirai de la dénomination très largement répandue durant au moins quatre siècles et très largement générique des instrumentistes de la Ménestrandise : « Joueurs d'instruments tant hauts que bas ».

Il existe, de la fin du XIV^e et jusqu'au XVII^e siècle, une classification dualiste des instruments de musique, à partir (en principe) du critère acoustique du volume sonore. Les instruments sont ainsi répartis en deux catégories opposées : ceux qui sont sonores et ceux qui ne le sont pas. Pour caractériser ces deux catégories, la plupart des pays européens adoptent les termes de « haut » et « bas », concepts dont les interprétations sont nombreuses et dont les symboliques sont très chargées. En effet, haut et bas peuvent être perçus d'un point de vue acoustique, celui du volume sonore mais aussi celui du registre (de la fréquence). Haut et bas sont alors synonymes d'acuité et de gravité. Mais on ne peut s'empêcher de penser au sens social du mot haut (= noble), de même que les notions de haut et de bas introduisent immédiatement l'idée d'une spatialisation dont la première, celle qui sert de référence universelle, est la spatialisation religieuse chrétienne (haut = ciel, bas = Terre, enfer), celle-ci introduisant de facto un dualisme moral évident (haut/bas = bien/mal, beau/monstrueux, grand/petit, majeur/mineur, etc.).

Dualisme, spatialisation sont apparemment au cœur de cette classification instrumentale dont on peut se demander si le véritable but n'est pas d'introduire une hiérarchie sociale et religieuse entre les diverses familles d'instruments de musique, hiérarchie reposant seulement sur des critères organologiques et acoustiques chargés d'une forte symbolique ?

Quels sont les instruments que l'on classe dans l'une ou l'autre de ces catégories ? On constate malheureusement l'absence d'une classification globale des instruments de musique datant de l'ère médiévale ou de la Renaissance. Il faut donc procéder par une multitude de recoupements des textes médiévaux connus dans lesquels le son des instruments de musique est explicité. A partir de ces textes, nous sommes en mesure, comme l'ont fait certains musicologues avant nous, de dresser une liste approximative dans laquelle, parmi les bas, se trouvent tous les cordophones (pincés, frottés, grattés et frappés) ainsi que l'orgue, tandis que parmi les instruments hauts, se trouvent tous les aérophones à anches et à embouchures, ainsi que les idiophones les plus significatifs et la totalité des membranophones. Le cas des flûtes — type polymorphe — est cependant assez complexe : certains musicologues, refusant d'y voir une grande diversité organologique et donc une grande palette de sons, les classent en totalité soit parmi les hauts, soit parmi les bas.

De cette classification, il est possible de déterminer un certain nombre de constantes organologiques, dont l'une est, me semble-t-il, primordiale : à l'exception des cordophones à archet (et des flûtes si on considère celles qui sont basses), tous les instruments bas sont harmoniques (polyphoniques).

Ces deux notions antagonistes de haut et bas, ici fondées sur les différences de volume sonore, interfèrent avec celles de l'acuité et la gravité (l'acuité est haute, la gravité est basse), le mot gravité, grâce à une polysémie tout à fait remarquable, ayant une forte connotation de religiosité. Et même si les instruments bas ne sont pas forcément graves ou ne sont pas seulement graves, il n'empêche que l'on en joue, parallèlement au divertissement, dans des circonstances graves qui sont celles de l'expression musicale du sentiment religieux, avant même la musique liturgique à proprement parler.

Les instruments bas étant dans leur très grande majorité des instruments harmoniques à cordes, leur symbolique musicale va être fortement religieuse, et ceci depuis des temps très reculés, depuis l'Antiquité grecque, mais surtout depuis l'aube de l'ère chrétienne et le discours dogmatique des Pères de l'Eglise. Leur faible volume sonore, mais aussi paradoxalement leur résonance (qui, seule, s'applique organologiquement aux instruments bas), la présence de cordes (chair du Christ), le bois comme matériau principal, leur jeu naturellement harmonique, en font des instruments de statut divin (la métaphore christique de la cithare et du psaltérion — ils symbolisent la croix du Christ — va apparaître dans les tout premiers siècles de l'ère chrétienne et perdurer au moins jusqu'à la fin du XV^e siècle). La vièle à archet, malgré son caractère monodique, va bénéficier au Moyen-Age d'un statut quasiment religieux, puisqu'elle sera l'instrument accompagnateur privilégié des genres hagiographiques ou quasi hagiographiques que sont les Vies de saints ou les Chansons de geste.

A l'inverse, les instruments hauts sont exclus du champ symbolique religieux. Déjà, dans la vie musicale grecque antique, ils sont dotés d'une fonction emblématique et honorifique, celle de symboliser les pouvoirs civils et militaires. Dans la Bible, ils jouissent d'une symbolique identique. Lorsqu'ils ne s'appliquent pas à des pouvoirs civils et militaires, les instruments hauts symbolisent la métaphore royale et militaire de Dieu, « roi du Ciel », chef incontesté des « Anges, des Archanges, des Trônes et Dominations (...) [de] l'armée des forces du Ciel ». Avec cette fonction emblématique de la musique haute, on rejoint le sens social de haut. Symbolisant une élite sociale qui, à l'origine, possède le pouvoir par la force des armes, cette musique se renforce d'une symbolique très particulière qui s'applique à certains instruments hauts. Plusieurs Docteurs de l'Eglise estiment en effet que les instruments à embouchure

(trompes et trompettes...) ont un matériau (le métal) qui symbolise le feu et donc la guerre et la destruction.

Au Moyen-Age, l'affirmation des nouvelles identités politiques passera par la constitution de corps de musique haute, comprenant des trompes et trompettes, mais aussi des hautbois et divers instruments à anches et des membranophones (tambours, tambourins, timbales). Il n'est pas inintéressant de vérifier cette correspondance à travers la lexicographie. Ces « jeux de mots » sont bien souvent instructifs à plus d'un égard. On a vu que le son haut caractérisait les hauts personnages (= nobles), mais le mot bruit, qui désigne le fort volume sonore, est l'un des sens de réputation ! (« Il avoit acquis un bon bruit pendant sa vie », Littré).

Dès le début, il y eut donc des « ménétriers de bouche », joueurs de hauts instruments, dont la fonction était emblématique, honorifique, rituelle, protocolaire. Mais il y eut parallèlement des ménétriers joueurs d'instruments bas, ceci pour délasser, reposer les souverains, pour inciter à la danse... Et, les ménétriers étant fortement professionnalisés au Moyen Age et sous tout l'Ancien Régime, ils n'eurent de cesse de cumuler ces deux pratiques musicales fort différentes afin d'embrasser tout l'univers de la musique instrumentale, à l'exception toutefois de la musique religieuse.

Avec les instruments bas, les ménétriers jouaient de la musique de danse, et intervenaient plus globalement dans un contexte populaire, familial, intime, d'extérieur comme d'intérieur. Il leur arrivait alors de se mêler à certains hauts instruments (membranophones et hautbois). Mais, lorsqu'ils jouaient dans un contexte officiel et urbain, leur instrumentarium était strictement homogène et le plus souvent haut. Avec les hauts instruments, les ménétriers intervenaient dans tout le cérémonial consulaire, royal, dans toute la fête urbaine, officielle, politique, publique.

Ajoutons pour terminer que cette poly-instrumentalité, dont la fonction première était d'assurer un terrain de jeu universel aux ménétriers, et donc de leur garantir un statut professionnel, était principalement le fait des ménétriers vivant et exerçant dans les grandes villes ou dans les villes de moyenne importance. En milieu rural et semi-rural, le semi-professionnalisme étant majoritaire, la poly-instrumentalité ne s'imposait pas comme une nécessité vitale. Et, de fait, elle n'apparaît que très occasionnellement.

La perte de la poly-instrumentalité révèle le déclin ménétrier :

Plusieurs documents semblent attester une perte générale de la poly-instrumentalité ménétrière vers la fin du XVII^e siècle. L'un des corps ménétriers les plus prestigieux, celui des « violons, hautbois, saqueboutes et cornets » de la Grande Ecurie du roi, qui était composé de douze ménétriers poly-instrumentistes, devient en 1700 le corps des « Douze Grands Hautbois du Roi » et tourne le dos du même coup à toute pratique poly-instrumentiste. En Angleterre aussi, la poly-instrumentalité ménétrière semble disparaître vers la fin du XVII^e siècle.

Cet abandon, général, de la poly-instrumentalité suggère immédiatement deux hypothèses que l'analyse plus approfondie démontre.

La première est celle de la confiscation aux ménétriers, au XVII^e siècle, de certains terrains de jeu qui leur étaient traditionnellement réservés, notamment la musique basse de danse dans l'élite de la société d'Ancien Régime. Hypothèse esthétique et sociologique.

La seconde est celle d'une disparition progressive des bandes ménétrières municipales, majoritairement hautes, victimes d'une réorganisation du royaume et d'un centralisme monarchique accru. Les villes perdent au XVIII^e siècle le peu de pouvoir et d'autonomie qu'elles détenaient encore face au pouvoir royal. Dès lors, la question d'une représentation emblématique musicale (qui coûte cher) ne se pose plus : elles suppriment définitivement leurs bandes ménétrières. Elles le feront d'autant plus volontiers que le roi lui-même supprime

définitivement les charges des violonistes de la Grande Bande des Vingt-Quatre Violons en 1761. Hypothèse politique, donc.

Perdant ces divers terrains de jeu, notamment dans les villes, les ménétriers ne peuvent plus prétendre, ou de plus en plus difficilement, au professionnalisme. Dès lors, la poly-instrumentalité n'est plus une nécessité.

Mais une autre hypothèse, plus symbolique, plus anthropologique, me semble pertinente, puisqu'elle me semble être directement la cause de la première, c'est-à-dire de l'éviction de la musique ménétrière des milieux dirigeants. C'est celle d'une marginalité ménétrière intrinsèque au choix délibéré des ménétriers pour la monodie.

En optant, depuis la fin du XV^e siècle, pour une organologie exclusivement monodique, les ménétriers non seulement se placent résolument dans le champ du profane, mais s'excluent des nouvelles normes musicales du divertissement savant, dont certains traits musicaux le situent dans le prolongement esthétique de la musique religieuse. Malgré leur poly-instrumentalité et l'immensité originelle de leur champ d'action, l'aspect exclusivement monodique de leur instrumentarium place les ménétriers dans un champ symbolique d'une grande ancienneté et d'une formidable permanence. Au début de l'ère chrétienne, alors que les Pères de l'Eglise élaborent une argumentation allégorique extrêmement efficace pour tolérer, voire recommander l'usage de certains instruments de musique, on remarque que ni les instruments à anches, ni les flûtes n'en font partie. Ces instruments sont exclus du panthéon musical. Ils sont l'apanage des histrions ; ils ne propagent qu'une esthétique de la mort. Ils sont alors diabolisés. Plus tard, le Moyen Age, avec la mise en scène du théâtre religieux (dramas liturgiques, semi-liturgiques et mystères), ou encore la Renaissance et l'âge baroque, à travers la mise en scène des ballets de cour et des carrousels, présenteront les musiciens d'instruments monodiques à vent (hautbois, chalumeaux, flûtes, cornemuses) sous l'apparence de diables ou d'animaux (loups, chèvres, ânes, singes, etc.). Enfin, la plupart de ces instruments monodiques (hautbois, rebecs, violons, flûtes, cornemuses) sont placés dans le champ de la mort damnée (cf. les nombreuses représentations de danses macabres), de l'enfer, mais aussi du sabbat, construction métaphorique qui semble apparaître au début du XV^e siècle. Le sabbat, qui laisse une grande littérature documentaire, notamment avec les procès de sorcellerie, mentionne jusqu'à la fin du XVII^e siècle au moins, la présence systématique d'instruments de musique monodiques.

Ce choix instrumental, conscient ou non, à la charnière du XV^e et du XVI^e siècles, semble prédisposer les ménétriers à une marginalité certaine. A moins que cela ne soit l'inverse, que les ménétriers, êtres fondamentalement marginaux, se soient exclus eux-mêmes de ce qui semblait devenir la norme musicale. Y aurait-il une attitude fondamentalement ménétrière qui consisterait en une différenciation consciente, permanente, publique, en une auto-exclusion, en une auto-marginalisation ? Cette question mérite d'être approfondie... (32).

Pour conclure, je ne pense pas que l'on puisse, comme je l'ai fait dans mon livre *Les Ménétriers français...*, mettre le déclin et la disparition de la musique ménétrière, en France, dès la mi-XVII^e et surtout à la fin du XVIII^e siècle, au seul compte des changements politiques et sociologiques. Sans doute, la dimension culturelle, beaucoup plus tenace, beaucoup plus ancienne et transhistorique, est-elle à prendre également en compte dans toute sa diversité, notamment symbolique et religieuse.

Mais il reste, cependant, que la musique ménétrière, qui est née d'une crise politique, disparaît aussi pour des raisons politiques, victime du centralisme considérable qu'a instauré la monarchie française dès le XVII^e siècle.

L'histoire des ménétriers est une très belle page, peut-être même la plus belle page, de l'histoire des liens très étroits qui unissent pouvoir, identité et musique. Et dans cette page d'histoire, les bandes ménétrières en sont le révélateur le plus accompli.

NOTES

* Cette conférence reprend en partie celle que j'ai donnée au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, le 10 janvier 1996, à l'invitation de Madame Florence Gétreau, dans le cadre du Séminaire d'Organologie et d'Iconographie Musicale 1995-96 « Musiciens, facteurs et théoriciens à la Renaissance ». Cette conférence était intitulée : « Espace, permanence et systématique de la poly-instrumentalité dans la pratique musicale des ménétriers français des XVI^e et XVII^e siècles ». Je remercie Mme Florence Gétreau d'avoir accepté qu'elle soit partiellement publiée ici.

1. CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994, 335 pages.
2. LE GOFF Jacques, « Pour un long Moyen Age », *L'Imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1991 (rééd.), pp. 7-13.
3. GOMEZ-MUNTANÉ Maria del Carmen, *La musica en la casa real catalano-aragonesa (1336-1442). Vol. 1, historia y documentos*, Barcelone, Bosch, 1977, pp. 47-60.
4. LESURE François, « La naissance de l'orchestre en France au début du XVII^e siècle », *Histoire de la Musique*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1960, tome 1, pp. 1561-1572.
5. BUKOFZER Manfred F., *La Musique baroque. 1600-1750. De Monteverdi à Bach*, Paris, Lattès, 1982 (trad. française), 1988 (rééd.), p. 158.
6. SCHAEFFNER André, « Instruments de musique et musique d'instruments », *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980, pp. 69-71.
7. CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les Ménétriers français... , op. cit.*, pp. 134-143.
8. Sur la Couble des Hautbois des Capitouls, voir CHARLES-DOMINIQUE Luc, « La Couble des Hautbois des Capitouls de Toulouse. XVe-XVIIIe siècles. Rôle emblématique, fonction sociale et histoire d'un orchestre communal de musique ménétrière », *La Musique dans le Midi de la France. Tome 1, XVII^e-XVIII^e siècles*, Actes des Rencontres de Villecroze de 1995, Paris, Académie Musicale de Villecroze, Klincksieck, 1996, pp. 43-55.
9. *La Tradition en Poitou et Charentes. Art populaire, ethnographie, folk-lore, hagiographie, histoire*, Société d'Ethnographie Nationale et d'Art Populaire, Congrès de Niort 1896, réimpression de l'édition de Paris-Niort 1897, Poitiers, Brissaud, 1981, p. 401. (Ce document m'a été communiqué par M. Dominique Gauvrit).
10. *Mercur de France*, septembre 1738, pp. 1968-1970. (Ce document m'a été communiqué par Mme Florence Gétreau).
11. BOYER Hyppolyte, « Les Ménétriers, maîtres de danse et maîtres d'armes », *Mémoires de la Société Historique du Cher*, 1909, pp. 35-36. (Ce document m'a été communiqué par M. Jean-François « Maxou » Heintzen).
12. Documents d'archives transmis par M. Michel Collet, lors de la préparation du livre *Musique Bretonne, Le Chasse-Marée/ArMen*, 1996.
13. Voir à ce sujet, LESURE François, « Les orchestres populaires à Paris vers la fin du XVI^e siècle », *Revue de Musicologie*, 1954, ou aussi CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les Ménétriers français... , pp. 87-92*.
14. BONNET Jean-Louis, *Bouznac, Moulinié et les musiciens en Pays d'Aude. XVI^e-XVII^e siècles*. Béziers, Société de Musicologie de Languedoc, 1988, pp. 81-98.
15. Archives Départementales de l'Aude, 3E908.
16. Archives Départementales de l'Aude, 3E930.

17. ROBERT Jean, « Joueurs de hautbois toulousains à Bayonne en 1660 », *Recherches sur la musique française classique*, XIV, 1974, pp. 297-298.
18. Archives Municipales de Toulouse, BB 89, p. 432.
19. PINCHERLE Marc, « La condition des violonistes en France avant le XVIII^e siècle », *La Revue Musicale*, XX^eme année, n^o4, p. 158.
20. Archives Départementales d'Indre-et-Loire, E441. (Ce document m'a été communiqué par Mme Sylvie Granger).
21. *Anciens et nouveaux statuts de la ville de Bordeaux. Statuts des maistres joueurs d'instrumens*. Bordeaux, Simon Boé, 1701.
22. LESURE François, « Les orchestres populaires à Paris vers la fin du XVI^e siècle », *Revue de Musicologie*, 1954, p. 51.
23. Archives Départementales de l'Aude, 3E908.
24. LESURE François, « Les orchestres populaires à Paris vers la fin du XVI^e siècle », *Revue de Musicologie*, 1954, p. 53.
25. COHEN Gustave, *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion, joué à Mons en 1501*, Paris, Champion, 1925, rééd. : Slatkine Reprints, Genève, 1974, p. XCVI.
26. Collection Dom Fonteneau, bibliothèque de Poitiers. Cité dans *La Tradition en Poitou et Charentes... , op. cit.*, pp. 399-401.
27. GOULEMOT Jean M., LIDSKY Paul, MASSEAU Didier, *Le Voyage en France. Anthologie des voyageurs européens en France, du Moyen Age à la fin de l'Empire*, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1995, p. 692.
28. *Musurgia Universalis*, 1650, tome 1, p. 486.
29. MERSENNE, *Harmonie Universelle*, 1636, Livre IV, p. 177.
30. Au sujet de la technique violonistique à l'âge baroque, on pourra se reporter à BUKOFZER Manfred F., *La Musique baroque... , op. cit.*, pp.147-166, mais surtout à l'excellente synthèse proposée par CIZERON Janine, « La technique violonistique d'après les traités baroques », *Défense et illustration de la virtuosité*, textes réunis et présentés par Anne Penesco, Cahiers du Centre de Recherches Musicologiques, Université Lumière-Lyon II, Presses Universitaires de Lyon, 1997, pp. 63-81.
31. GOULEMOT Jean M., LIDSKY Paul, MASSEAU Didier, *Le Voyage en France... , op. cit.*, p. 154.
32. Sur cette marginalité des ménétriers et sur celle, plus ancienne mais de même type, des jongleurs, on pourra se reporter à :
 SCHAEFFNER André, « Instruments de musique et musique d'instruments », *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980, pp. 69-71.
 SCHMITT Jean-Claude, *La Raison des Gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1990, 432 pages.
 CLOUZOT Martine, *Le Musicien en Images. L'iconographie des musiciens et de leurs instruments de musique dans les manuscrits du Nord de la France, de la Belgique, des Pays-Bas, de l'Angleterre et de l'Allemagne, du XIII^e au XV^e siècle*, Thèse de Doctorat, EHESS, Paris, 1995.
 PASTOUREAU Michel, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Le Seuil, 1991.