

FACTEURS ET MARCHANDS D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE À TOULOUSE, DU XVI^e AU XVIII^e SIÈCLE

L'étude de l'histoire de la musique ménétrière, c'est-à-dire de l'origine et de l'évolution des types de musiciens, de leurs statuts et de leur fonction, du cadre de leurs prestations, pose, entre autres, la question de la provenance de leurs instruments. Cette interrogation ne concerne d'ailleurs pas que le passé : on éprouve parfois des difficultés à y apporter une réponse satisfaisante dans certains cas de l'enquête ethnomusicologique actuelle. En effet, si nous possédons de temps à autre une signature de facteur professionnel ou d'un artisan de génie, ou bien si nous savons dans certains cas que l'instrument est une production du musicien lui-même, nous manquons bien souvent de renseignements significatifs pour permettre une identification sérieuse des instruments. Prenons le cas du hautbois du Couserans (Pyrénées gasconnes), l'aboès. Qui pourrait apporter aujourd'hui des éléments déterminants permettant d'attribuer aux très beaux hautbois retrouvés une provenance précise ? Nous sommes confrontés à des instruments de facture professionnelle et raffinée mais pour l'instant totalement énigmatique. On comprendra donc aisément que le fait de se replacer dans un vaste contexte spatio-culturel (la France au moins, l'Europe occidentale plus largement) à une époque reculée n'est pas pour éclairer ce point de l'histoire instrumentale. Et les questions nombreuses que je peux entendre ici ou là sur l'origine des instruments ménétriers et leur facture restent pour l'instant sans réponse dans la plupart des cas.

Sur ce chapitre, les questionnements sont nombreux. Y a-t-il des instruments ménétriers traditionnellement fabriqués par des artisans professionnels ? D'autres échappent-ils plus largement à toute production professionnelle ? Autrement dit, la professionnalisation des savoir-faire et surtout leur "extériorité" à la communauté ménétrière est-elle de nature à diviser l'instrumentarium ménétrier sur des critères pertinents, même si alors ces derniers nous échappent ? D'autre part, cette production professionnelle est-elle destinée aux ménétriers ou aux musiciens "savants" (cette ambiguïté est particulièrement aigüe dans le cas du violon) ? Ces productions, professionnelles ou non, entretenaient-elles une certaine "proximité" avec le musicien ou bien lui étaient-elles lointaines ? L'on sait que, déjà au XIV^e, mais surtout au XV^e siècle, la circulation européenne des instruments de musique (comme celle des répertoires d'ailleurs) est une réalité attestée par de nombreux documents de toutes sortes, et que les ménétriers se rendaient de toute l'Europe dans les "écoles" du Nord (Flandres, Pays Bas, Allemagne) qui étaient en fait des rassemblements et des foires internationales... Autant de questions auxquelles il est difficile de répondre de manière satisfaisante. Dans l'état actuel de la recherche, seules des études monographiques peuvent amener quelques éclaircissements à défaut d'apporter toute la lumière sur ce trait de l'histoire instrumentale. C'est une étude de ce type que j'ai menée il y a quelques années dans le cadre d'un travail universitaire (1). Elle concerne l'espace de la musique ménétrière d'une grande agglomération du domaine méridional, en l'occurrence Toulouse. Je vais donc essayer d'en proposer ici une synthèse.

A Toulouse, du XVI^e au XVIII^e siècles, les ménétriers sont essentiellement des joueurs de violon, hautbois et "tambourin", ce dernier étant en fait une flûte harmonique à une main accompagnée par un tambour-bourdon. Cet instrumentarium est très urbain et se retrouve à peu près tel quel dans toutes les grandes villes françaises à cette époque. La cornemuse n'est pas un instrument ménétrier citadin en France, sous l'Ancien Régime. On ne la trouve que dans les villes de moyenne importance, en milieu semi-urbain ou en milieu rural. A titre indicatif, dans toute l'histoire musicale de Toulouse, par ailleurs très riche, on ne la rencontre qu'une seule fois, en 1398 : cette année-là, le Livre d'Estimes du Capitoulat de la Daurade fait mention d'un "cornemusayre" de métier. Essayons donc d'interroger les sources de l'histoire

toulousaine, instrument par instrument, pour essayer de déterminer par quel biais les ménétriers toulousains parvenaient à se procurer des instruments de musique de bonne qualité et en bon état de marche.

LA FABRICATION DES FLÛTES

Aucun texte toulousain, aucun document d'archives, aucun contrat d'apprentissage ne mentionnent une auto-production instrumentale ménétrière, quelle qu'elle soit. Les enquêtes ethnomusicologiques récentes nous ont souvent apporté la preuve d'instruments fabriqués par les musiciens eux-mêmes. Violons parfois, flûtes, hautbois et cornemuses aussi : l'étendue des savoir-faire populaires est souvent impressionnante. Or, ce que l'on pu constater aujourd'hui a pu fonctionner de façon plus importante et plus systématique dans des temps plus anciens. Mais, dans certains cas, nous savons aussi que des artisans, réunissant des compétences voisines, se substituaient pour les besoins de la cause à des facteurs professionnels. C'est le cas de la facture des flûtes, quelles qu'en soient les types. Et si nous sommes si bien renseignés, c'est que cet artisanat de substitution, professionnel au demeurant, possède ses propres archives, notamment des statuts corporatifs, dans lesquels il existe quelques précisions sur la facture des flûtes.

Quel artisanat pouvait prétendre fabriquer des flûtes de bonne qualité, assurer un traitement du bois, une perce intérieure, éventuellement un emboîtement des diverses parties du corps de l'instrument de façon irréprochable ? Tout simplement celui des tourneurs.

C'est en 1464 que les tourneurs toulousains déposent leurs statuts corporatifs et les soumettent à l'approbation des Capitouls. En 1581, ils y rajouteront quatre articles (dont l'un nous intéresse tout spécialement). On n'aurait probablement jamais rien su de cette corporation, dont les statuts originaux ont été perdus, si les tourneurs du XVIII^e siècle n'étaient allés se plaindre aux Capitouls que les statuts anciens leur étaient tout simplement incompréhensibles "attendu qu'ils sont écrits en un caractère fort ancien & en Langage Catalan" (en occitan, en fait, ce qui en dit long sur la francisation des sociétés urbaines occitanes déjà au début du XVIII^e siècle). Leur requête, datée de 1737, trouve un écho favorable auprès des Capitouls qui, par un arrêt du 12 mars 1739, "autorisent la traduction des anciens Statuts du Corps des Maîtres Tourneurs de Toulouse". C'est donc l'impression de ces statuts nouvellement traduits qui ont permis de sauver de l'oubli l'organisation de cette profession. C'est le document sur lequel je m'appuie pour cette étude (2).

Les statuts de 1464, assez peu prolixes sur la nature des objets réalisés traditionnellement par les tourneurs, ne mentionnent pas d'instruments de musique. Ils stipulent simplement, dans l'article XVII, qu'il "ne sera permis aux Maîtres Tourneurs de faire des manches & roüets d'haleines, tranchets ni manches de couteaux, d'autre bois que de boüis coupé à quartiers, à peine de six deniers d'amende pour chaque pièce qui sera trouvée en contravention, applicable comme dessus ; & l'ouvrage sera brûlé". Ce n'est qu'en 1581 que la liste des objets fabriqués par les tourneurs est énoncée avec précision : "Premièrement, a été ordonné que toute Marchandise & Ouvrage appartenant audit Métier de Tourneur, qui à l'avenir sera apportée dans cette Ville de Toulouse, ou dans ses fauxbourgs pour être vendus, soit que ce soit du Bois à travailler, ou de l'Ouvrage fait, comme Boüis, Tilheul, Saule, Ver, Auzerol, & autres bois servant audit Métier de Tourneur, Bacquets, Barrils, Cuëilleres, Boëtes, Tailloires, Fuseaux, Flutes douces & traversieres, Fiffres, Peignes à chevaux, Maillets, Entonnoirs, Grasals, Gamelles, Moules de Boutons, & autres ouvrages appartenant audit Métier, tel Bois & Ouvrages seront partagez entre tous les Maîtres du Corps des Tourneurs, & en sera fait portion à chacun suivant ses facultés, & en la quantité qu'il en voudra". Dès 1581, nous trouvons donc écrit ce que nous imaginions : à savoir que la facture des flûtes "douces" (droites à bec), traversières et des fifres, hormis peut-être une fabrication ponctuelle due aux

musiciens eux-mêmes, est du ressort d'artisans professionnels, mais d'un artisanat pas spécifiquement musical, généraliste.

Outre les bois énumérés ici, les statuts plus anciens de 1464 fournissent un certain nombre de renseignements précieux sur le travail de ces tourneurs. D'une part, il est précisé "qu'aucun Maître dudit Métier ne doit travailler du Bois verd, à moins qu'il fût cueilli depuis quatre mois, ou que les Bayles [chefs de la corporation] l'eussent jugé propre pour le travail, à peine de six sols d'amende pour chaque pièce qui se trouvera faite dudit Bois verd, & l'ouvrage sera brûlé en présence des Bayles". D'autre part, il est bien stipulé que "les Maîtres dudit Métier soient tenus de travailler de bons tours, & qui soient bien compassez ; & qu'ils les garantissent aux Acheteurs pendant six mois au dire des Bayles, à peine d'une livre applicable au profit de la Confrérie".

Comme tous les artisans regroupés en confréries professionnelles, les tourneurs toulousains sont exigeants sur la qualité du travail réalisé. Tout d'abord, l'apprentissage est relativement long : trois ans. "Il ne seroit permis à aucun Maître dudit Métier de prendre un Apprenti pour moindre temps que de trois ans, afin que cet Apprenti puisse apprendre son Métier, & se rendre capable pendant son apprentissage". Mais cette exigence sur l'apprentissage se limite aux apprentis extérieurs à la famille du maître-formateur. En effet, "tout fils de Maître pourra passer Maître & tenir boutique dudit Métier à Toulouse par lui-même, sans être tenu de payer d'autre droit que cinq sols pour la Confrérie". D'autre part, la contrefaçon est interdite : "Si aucun Maître dudit Métier entreprenoit de contrefaire la marque d'un autre Maître sur quelque'un de ses ouvrages, il sera condamné à un marc d'argent d'amende".

Cet artisanat est, bien évidemment, un petit artisanat qui n'en est pas encore à la dimension de l'atelier de grosse production et encore moins à celle de la manufacture. D'ailleurs, les statuts de 1464 limitent à la fois la concurrence malhonnête, en même temps qu'ils tentent de s'opposer au développement trop important de certains artisans. A propos de la concurrence malhonnête, il est spécifié "qu'il ne sera pas permis à aucun Maître dudit Métier, ni autre qu'il soit, d'attirer par signes ou autres moyens les Marchands ou Acheteurs qui seront dans la boutique d'un autre Maître, pour les engager de sortir de lad. boutique, & se procurer leur pratique". Quant à la lutte contre l'expansion de tout artisan tourneur, "il ne sera pas permis à aucun Maître dudit Métier de tenir plus d'une boutique ouverte, & il ne pourra même la tenir dans d'autre maison que dans celle où il fera son habitation".

Au-delà des flûtes, qu'en est-il de la facture des hautbois que les ménétriers toulousains jouent de façon très systématique dans leurs bandes, notamment dans celle des édiles toulousains, la Couble des Hautbois des Capitouls de Toulouse ? Nous n'en savons rien. Mais la piste livrée ici des tourneurs est probablement la bonne. Il faudrait étudier très systématiquement tous les documents relatifs à cette corporation (lettres de maîtrise, contrats d'apprentissage, etc.) ainsi que les statuts corporatifs des tourneurs d'autres grandes villes pour essayer de trouver mention d'une facture artisanale et relativement anonyme du hautbois, type de facture qui aurait pu correspondre parfaitement à la tradition ménétrière de cet instrument.

Enfin, et concernant certains autres aérophones, nous savons que les instruments à vent en terre cuite étaient fabriqués par les potiers. Ces instruments, assez peu nombreux, sont surtout des sifflets, appeaux ou petites trompes. Dans la région toulousaine (en Gascogne), nous connaissons diverses traditions récentes de poterie artisanale qui comptaient ces instruments de musique à leur actif. D'autre part, des fouilles ont permis de dégager un atelier de potier toulousain du XVI^e siècle et de mettre en évidence un certain nombre de pièces brisées ou ratées, comme un pavillon de trompe relativement grand en terre cuite.

LES “FAISEURS DE CORDES DE VIOLON...”

La lutherie des instruments à cordes à Toulouse, notamment celle du violon, n'apparaît qu'au XVII^e siècle, sans que l'on en connaisse exactement la date. Cette constatation amène deux interrogations malheureusement sans réponses : d'une part, comment les ménétriers joueurs de violon se procuraient-ils leurs instruments avant cette époque ; d'autre part, cette lutherie du violon s'adresse-t-elle aux ménétriers ou aux musiciens “savants” du Concert, de l'Opéra, des Académies ? De toute façon, comme nous allons le voir, cette production toulousaine, savante ou non, est assez limitée jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, ce qui pose la question de la viabilité de pôles régionaux de facture instrumentale sous l'Ancien Régime en France, en dehors de celui de Mirecourt dont le rayonnement, bien plus que régional, s'opérait au moins à l'échelon du royaume.

A Toulouse, si la lutherie du violon demeure peu importante au XVII^e siècle, il s'installe néanmoins à cette époque une curieuse profession : celle de fabricant de cordes pour instruments de musique. C'est en 1690 que deux Italiens “Romains de nation”, Angeli Dangelo et Marco Thieri, se déclarant “Maistres faiseurs de cordes de violon, lut, viole et autres Instruments Muzicaux”, déposent les statuts d'une corporation du même nom. Il s'agit de la seule tentative d'organisation professionnelle dans le domaine de la lutherie qu'ait connu Toulouse, puisque ce métier était traditionnellement “libre”. René Toujas, dans son article “Un recensement des métiers jurés ou inorganisés à Toulouse en 1673” mentionne le caractère inorganisé du métier de luthier : “Dans le secteur artisanal, l'enquête d'Olier signale l'activité de 64 Jurandes [corporations] et l'existence de 45 métiers inorganisés [...] La nomenclature des métiers libres était incomplète : auraient dû y figurer également les professions suivantes : écrivains publics, fabricants d'instruments de musique pour symphonie...” (3). Les statuts de cette corporation sont conservés aux Archives Municipales de Toulouse sous la cote HH 73.

Comme toutes les corporations d'Ancien Régime, ces groupements sont à la fois religieux et professionnels. Angeli Dangelo et Marco Thieri placent leur corporation sous la protection “du glorieux Saint Erasme” (faut-il y voir une connotation “nationaliste”, saint Erasme étant un évêque italien du Ve siècle ?) ; le siège de leur confrérie est alors situé dans la chapelle de saint Erasme, dans l'Eglise du couvent des Jacobins de Toulouse. Au-delà des valeurs religieuses, les confréries professionnelles instaurent tout un ensemble de valeurs d'entraide et d'assistance mutuelle. Ainsi, les “faiseurs de cordes de violon...”, “quand aucun maistre viendra à deceder [...] seront tenus d'assister à la sepulture sauf legitime excuse”. D'autre part, il est accordé aux veuves de maîtres le droit de poursuivre le métier temporairement : “Les veuves des maistres pourront faire travailler du susdit mestier pendant leur veuvage et jouiront des droits et avantages de ladite maîtrise en payant le droit de ladite confrairie et autres charges dudit mestier”.

Cependant, la véritable motivation de la corporation est d'instaurer un monopole de la production au niveau de la ville : “Il sera prohibé et deffendu à toute sorte de personnes nstant maistres dudit mestier de travailler ny faire travailler aucunes cordes de lut ny autres ouvrages dependant dudit mestier à peine de vingt cinq livres et de confiscation des ouvrages et outils”. Pour cela, comme dans toutes les corporations ou “jurandes”, le “chef-d'œuvre” va jouer un rôle capital. Il s'agit d'un examen difficile dont les règles sont rarement exposées au niveau des statuts. Cependant, ici, nous apprenons qu'il “consistera à bien decharner les bouyeaux, les rafraichir, lisser, tordre, plier et empaqueter les cordes, une douzaine de chaque espece, bien preparer l'eau forte pour donner le dernier assaisonnement ausdites cordes”. Le boyau est à cette époque, et pour longtemps encore, le seul matériau des cordes d'instruments de musique. “Des boyaulx on fera chordes de violons et herpes” précise Rabelais dans Pantagruel. D'ailleurs, l'expression “Râcler le boyau” est restée pour signifier “jouer mal d'un

instrument à cordes”. Ce boyau, auquel une péjorativisation communément répandue a attribué une provenance féline (boyau de chat...), est en fait, dans la plupart des cas, un boyau de mouton dont la métamorphose en corde d’instrument de musique passe d’abord par un nettoyage, une tension particulière, un séchage et une préparation appropriée. Ce traitement des boyaux est probablement assez ancien. Jean de Brie le cite de façon explicite dans un texte daté de 1379 : “Les menues cordes des boyaux bien lavez... sont pour la melodie des instruments de musique, de vielles, de harpes, de rothes, de luthz, de guiternes, de rebecx, de choros... et aultres instrumens qu’on fait sonner par dois et par cordes” (4).

Un tel savoir-faire nécessite une initiation longue, très longue même. D’une part, l’apprentissage doit durer au moins cinq ans : “Il sera prohibé et deffendu aux maistres dudit mestier qui sont de présent et qui seront à l’avenir de prendre aucun apprentis pour moindre temps que de cinq années à peine de vingt cinq livres, nullité de l’apprentissage et de respondre audit apprentis de tous despens, damages et interests”. Mais à ce long apprentissage de cinq ans (il est plus long que celui des tourneurs qui n’est que de trois ans), il faut rajouter trois ans de compagnonage obligatoires : “Aucun compaignon ne pourra estre receu Maistre audit Mestier qu’il n’aye servy les maistres en ladite qualité de compaignon pendant trois années à compter du jour que son apprentissage aura fini et qui ne soit trouvé suffisant et capable par les bayles et Maistres”. Cependant, le compaignon a la possibilité de percevoir des gages pour son travail auprès d’un maître. Mais le compagnonage reste très réglementé : “Il est prohibé et deffendu ausdits maistres qui sont de present et seront à l’avenir de se soustraire ny suborner les compaignons les uns aux autres ny en prendre aucun que prealablement ils ne se soient informez avec ledit maistre d’où ledit compaignon sortirez, s’il est content et satisfait dudit compaignon à peine de vingt cinq livres”.

Une fois que le compaignon “aura esté jugé capable de ladite maistrise et son chef d’œuvre trouvé par lesdits bayles et maistres bien et deument fait lesdits bayles et maistres le présenteront par devant lesdits sieurs capitouls pour y estre receus par eux et leur faire prester le serement en tel cas requis”. Les archives municipales de Toulouse (HH 77) ont conservé une lettre de maîtrise décernée à François Brouliac, en 1690, l’année même de la fondation de la corporation (François Broulianc n’a donc pas pu suivre l’apprentissage réglementaire) :

“Par appointment de ce jour d’huy quatorzieme decembre Mil six cent quatre vingt dix en audience entre François Brouliac, faiseur de cordes de violon et d’autres instruments muzicaux, natif et habitant de cette Ville, demandeur d’une part, et Angeli Dangelo, Marco Thieri et autres maistres dudit mestier, assignés et déffendeurs d’autre, ouys led. ici Clement Durieux pour assisté dud. Brouliac, Barany pour lesd. Angeli Dangelo, Thieri et autres, bayle, syndic de la Ville, led. Brouliac a esté receu maistre audit mestier de faiseur de cordes de violons et autres instruments muzicaux pour y jouir en cette dite Ville du contenu aux statuts dud. mestier ainsy que lesd. Dangelo, Thieri et autres maistres en payant sa part et portion des frais de lauthorisation et enregistrements desd. statuts comme les autres, suivant et conformément a nostredit appointment auxquelles fins led. François Brouliac a presté le serement par devant nous en tel cas requis”.

Bien entendu, les fondateurs de la corporation, “en considération de ce qu’ils fondent les presents statuts [...] seront receus Maistres sans faire aucun chef d’œuvre ni payer aucuns droits”. De plus, comme dans la plupart des corporations, “les fils de maistres seront receus à ladite maistrise sans payer aucuns drois ni faire aucun chef d’œuvre à la charge néanmoins de venir prester le serement par devant lesdits sieurs capitouls et prendre leur lettre de reception avant pouvoir faire l’exercisse de ladite maistrise”. Ce favoritisme évident n’avait pour autre but que celui de lutter contre la concurrence extérieure à la ville en assurant à sa propre descendance travail et prospérité. C’est pourquoi l’on rencontre de véritables dynasties artisanales et musiciennes sous l’Ancien Régime. Ainsi, en 1784, soit un siècle après la fondation de la corporation, les registres d’imposition du Vingtième Industriel citent les noms

de trois faiseurs de cordes de violon toulousains : il s'agit de trois frères, Angely Pierre, Angely Hillaire, Angely Marc, probablement descendants de Dangelo Angeli, le fondateur de la corporation (5).

Contrairement à la Corporation des ménétriers, dont on ne trouve pratiquement plus de trace à Toulouse après 1610, l'existence du corps des Faiseurs de cordes de violon est régulièrement attestée jusqu'en 1784. En 1740, tous les droits de réception à la maîtrise qui sont payés à la Ville sont consignés dans une très grande liste regroupant quatre-vingt-cinq communautés professionnelles (6). On y apprend alors que les compagnons Faiseurs de cordes de violon versent cinq livres, ainsi que les gendres de maîtres, mais que les fils de maîtres sont toujours exemptés de taxes. Le 29 avril 1762, pour le bicentenaire de la fête de la "Délivrance de la ville", les Faiseurs de cordes de violon portent en relique la tête de saint Exupère (7). De même, en 1766, tous les bayles de métiers sont représentés aux obsèques de Monseigneur le Dauphin, dont ceux de la corporation des Faiseurs de cordes de violon (8). Enfin, en 1784, on trouve la mention des trois frères Angely déjà citée.

AUTRES LUTHIERS

L'immense éventail des instruments de musique nécessite de la part des luthiers des compétences extrêmement diverses. Il n'y a, en effet, aucune formation professionnelle et aucune technique artisanale communes entre un tourneur — fabricant d'instruments à vent — et un fabricant de violons ou un facteur d'orgues. Cette diversité a sans doute contribué à faire en sorte que le métier de luthier reste libre à Toulouse.

Vers la fin du XVII^e siècle, nous ne connaissons que deux luthiers à Toulouse. Il s'agit de Antoine Cabroly qui exerce vers 1700 la profession de "faiseur de violons ou des instruments". Quant à "Monsieur Savary, faiseur d'instruments", il emploie une servante et verse deux livres de capitation en 1698 (9). Cette aisance évidente n'est pas la marque habituelle des luthiers de violon ou de vielle, dont on va voir qu'ils étaient souvent misérables. Peut-être Savary fabriquait-il des orgues, luths ou autres instruments harmoniques alors en vogue, notamment dans l'élite sociale ?

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, on connaît François Lambert, déclaré "faiseur d'instruments musicaux" et habitant place Sainte Scarbes "avant 1745" (sic), ainsi que Claude Clos qui exerce la profession de "luthier" en 1742.

Ce n'est vraiment qu'à partir de 1750 que l'on constate à la fois un accroissement important du nombre des luthiers et une spécialisation poussée de leur production.

En 1780-1781, au moins cinq luthiers se déclarent. Il y a tout d'abord Antoine Colin, en 1781, habitant rue Boulbonne. Sa lutherie est axée sur la fabrication de la vielle car, en 1770, Colin a passé marché avec Joseph Lyon qui s'engage à jouer de la vielle pendant deux ans. En 1781, il enseigne la vielle parallèlement à son métier de luthier. Autre luthier, établi rue Saint-Sernin en 1781 : Etienne. Rue du Taur, c'est Rocolé qui s'établit comme luthier en 1781. Mais Toulouse attire, déjà à cette époque, des luthiers de régions éloignées, notamment de Lorraine. Ainsi, Joseph-François Gand, originaire de Lorraine car natif de Buzemont, arrive à Toulouse en 1768, où il épouse en 1772 Guillemette Bernet, de Mondonville (actuelle Haute-Garonne). Autre luthier lorrain : Dominique Mast, qui est né à Mirecourt, et qui n'arrive à Toulouse que cinq ans avant son mariage, en 1780 (10). Ces luthiers ont une production axée sur les instruments à cordes, notamment sur les cordophones frottés : un alto de Joseph Gand, fabriqué en 1781, est déposé au Musée du Vieux Toulouse.

Socialement, ces artisans ne sont pas très favorisés, à cette époque tout au moins. Geneviève Bertrand, dans sa thèse *Les corps de métiers à Toulouse depuis le début du XVIII^e siècle jusqu'à la Révolution*, classe les diverses communautés professionnelles revêtant entre elles de fortes analogies en 38 familles bien distinctes. Pour chacune d'elles, elle fournit une

indication concernant l'aspect lucratif de la profession. Or, seulement trois familles sont considérées comme "très peu lucratives" : il s'agit des sergeurs-peigneurs-cardeurs, des fourniers-répétiers ou vendeurs de pain, et des luthiers (11). Cette déconsidération sociale touche bien évidemment un certain type de facture instrumentale et rejoint là la disparité sociale qui existe entre les musiciens d'instruments monodiques et ceux qui jouent des instruments harmoniques. Ainsi, pour ce qui est de la lutherie, au plus bas de l'échelle, nous trouvons les faiseurs de cordes de violon qui paient, pour le Vingtième Industriel en 1784, seulement 1 livre d'impôt, ce qui les place au même niveau que les hautbois de la Ville (à cette époque sur un fort déclin), que le crieur public et les carillonneurs. A peine un peu plus aisés sont deux "faiseurs de vielles", Pierre Berges en 1780 et Liotand en 1784 (12), puisque ce dernier acquitte, pour le même impôt et pour la même année, 1 livre 10 sous.

Par contre, la situation n'est plus du tout la même pour les fabricants d'instruments harmoniques, notamment d'instruments à clavier. Au XVIII^e siècle, les facteurs de pianos ne sont pas nombreux à Toulouse : on n'en connaît qu'un seul, Jean Hensch, facteur de piano-forte et de clavecin, qui s'établit à Toulouse en 1787, au terme d'une forte migration professionnelle. Il est, en effet, d'origine allemande, natif de la paroisse de Glehn, diocèse et électorat de Cologne en Allemagne. On connaît, par contre, au moins deux facteurs de clavecin, en cette fin de XVIII^e siècle, à Toulouse. D'abord, François Labarthe, originaire de Grenade-sur-Adour, qui décède à Toulouse en 1779 après plus de vingt-cinq années de vie professionnelle toulousaine. Les Affiches et annonces de Toulouse de l'imprimeur Baour publient en 1783 l'annonce suivante : "A vendre : un excellent clavecin à grand ravallement, de la facture du feu Sieur Labarthe...". Paschal, dont on ne connaît pas l'origine, exerce la profession de facteur de clavecins, en 1775, avec semble-t-il un certain succès : "A vendre, à l'estimation. Un clavessin Unisson à grand ravallement, connu pour avoir servi à l'éducation de plusieurs amatrices distinguées. S'adresser à M. Paschal, constructeur de Clavessins, quartier de la Dalbade, rue des Polinaires". Enfin, Toulouse possède en 1784 un "faiseur d'orgues", Micaud, établi dans le Capitoulat Saint-Sernin. C'est sans doute, de tous ceux qui exercent une profession musicale, le personnage le plus aisé : il verse, en 1784 et toujours pour le Vingtième Industriel, 6 livres, soit environ deux fois plus que les organistes et les maîtres à danser.

Bien entendu, avec ces facteurs de pianos, clavecins et orgues, nous ne sommes plus du tout dans la sphère de la musique ménétrière. Mais, si j'ai choisi d'étayer mon propos avec ces quelques exemples, c'est tout à fait à dessein. D'une part, me semble-t-il, ils illustrent parfaitement la disparité sociale, professionnelle, la différence de considération, qui existent désormais entre ménétriers et musiciens "savants" et même entre joueurs d'instruments monodiques (toutes esthétiques musicales confondues) et joueurs d'instruments harmoniques à clavier. Depuis déjà un siècle et demi, l'organologie divise socialement et esthétiquement la communauté instrumentale française, en particulier sur le critère d'une véritable harmonie ou non. Mais, là, on s'aperçoit à quel point la séparation est consommée. D'autre part, cette lutherie "savante" se développe et s'accroît de façon considérable à partir du début, mais surtout à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Dans quelle mesure la lutherie du violon dont j'ai parlé un peu plus haut n'entre-t-elle pas dans ce cadre musical "savant" ? Les ménétriers toulousains y ont-ils eu recours ? Peut-être, mais rien n'est moins sûr. Pourquoi les ménétriers, après deux siècles d'absence de lutherie professionnelle et spécialisée du violon, deux siècles durant lesquels on ne sait pas très bien comment ils se procuraient de bons instruments en état de marche, pourquoi ces ménétriers se seraient-ils mis subitement à s'approvisionner auprès de luthiers nouvellement installés et formés ? Si des professionnels du bois ont peut-être secouru les joueurs de violon, comme les tourneurs ont secouru les flûtistes (et sans doute les hautboïstes), pourquoi cette tradition se serait-elle éteinte subitement ? Et si, ce qui est fort probable, nous sommes en présence d'une tradition

ménétrière d'auto-production, pourquoi les ménétriers l'auraient-ils abandonnée ? Les violons "ménétriers" (si chers à Claude Ribouillault), dont on a trouvé quelques exemplaires dans certaines régions prouvent que cette auto-production ménétrière dans le domaine du violon a perduré bien au-delà des fabrications industrielles et de leur commercialisation, à bas prix et même par correspondance !

LE COMMERCE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Avec le développement de la communauté instrumentale savante, avec le développement de la lutherie, les dernières décennies du XVIII^e siècle ont connu le début du commerce des instruments de musique.

C'est en 1772 que ce commerce est attesté pour la première fois à Toulouse. Cette année-là, ce sont Marote Michel et Jean-Nicolas Misselaire qui exercent la profession de "marchands d'instruments". En 1784, Peironel, dans le Capitoulat La Daurade, et Cornebois, dans le Capitoulat Saint-Etienne, exercent eux-aussi la même profession mais avec, semble-t-il, une spécialisation dans la vente de violons. On retrouve Cornebois, exerçant la même profession, en 1789. Il est alors, à notre connaissance, le seul marchand d'instruments.

Car cette profession semble très peu lucrative, et la plupart des personnes qui s'y sont risquées ont fait faillite.

Ainsi, Michel Marote, marchand en 1772, n'exerce plus en 1784. Son concurrent de l'époque, Jean-Nicolas Misselaire, s'est établi comme luthier en 1781. En 1789, Peironel a abandonné la profession car le seul "marchand d'instruments" déclaré reste Cornebois. Déjà, dans les registres d'imposition du Vingtième Industriel en 1784, Peironel et Cornebois figuraient parmi les plus misérables des représentants de professions musicales et para-musicales et ne payaient aucun impôt.

L'accroissement du nombre des luthiers, mais aussi la nouveauté du commerce instrumental, n'incitaient pas les instrumentistes toulousains à s'approvisionner chez ces commerçants. Ce n'est véritablement qu'au XIX^e siècle que le commerce des instruments de musique connaîtra à Toulouse son essor, dont plusieurs documents, comme l'Annuaire musical de la Haute-Garonne (vers 1875), se feront l'écho.

*
* *

On s'aperçoit donc au terme de cette petite étude que nombre d'interrogations n'ont toujours pas été levées.

D'une part, parce que les instruments dont il est question ici n'ont pas de véritable spécification ménétrière. Les flûtes ne sont pas forcément l'apanage des ménétriers, le violon devient également savant à partir de la mi-XVII^e siècle. Quant aux diverses mentions de vielles, elles sont bien embarrassantes, car nulle part, dans aucune relation de musique ménétrière ou d'exécution musicale savante à Toulouse, je n'ai trouvé la mention de cet instrument. Ce dont je suis sûr, c'est qu'il n'y a pas de tradition populaire de vielle à Toulouse, hormis les quelques occurrences habituelles concernant des mendiants, des aveugles ou des gueux itinérants. Mais peut-être, existe-t-il une tradition aristocratique de la vielle à roue au XVIII^e siècle à Toulouse, comme il en existe ailleurs, notamment à Paris et à la cour ? Pour quel public travaillent ces luthiers et ces marchands ? Pas pour des mendiants, bien sûr ; certainement pas pour des ménétriers non plus, en tout cas pas pour des ménétriers urbains. Alors, pour des ménétriers d'autres localités ou de régions plus éloignées, ou bien pour les femmes de la noblesse et de la haute bourgeoisie toulousaines ?

D'autre part, outre l'absence de renseignements précis concernant la facture du hautbois, instrument véritablement ménétrier durant de nombreux siècles, et hormis les précisions concernant la facture des flûtes, toutes les mentions de lutherie (et de commerce) interviennent très tardivement, au moment où le contexte général de la musique ménétrière urbaine (et donc toulousaine) décline fortement, et où celui de la musique savante est en pleine expansion dans les villes de province, avec la création d'Académies de musique (à Toulouse en 1747).

Si l'on récapitule, on sait désormais qui fabriquait les flûtes et dans quelles conditions. On peut penser que la facture du hautbois suivait le même processus (l'instrument dont la conceptualisation est tardive, très évolutive, qui n'intervient que dans le courant du XVI^e siècle, n'a peut-être pas été pris en compte dans la réactualisation des statuts des tourneurs de 1581, qui ne faisaient que consigner un certain nombre de données apparues progressivement sur plusieurs décennies, depuis 1464). Par contre, pour le violon, la tâche est plus ardue. On peut penser que la corporation des faiseurs de cordes de violons est venue combler une réelle carence et soulager salutairement les ménétriers qui devaient éprouver auparavant quelques difficultés d'approvisionnement (on sait qu'à la Révolution, les ménétriers achetaient leurs cordes car des versements leur sont faits, en plus des cachets, pour rembourser les frais "de buvette et de cordes"). Mais l'apparition d'une lutherie professionnelle et spécialisée du violon au XVIII^e siècle les a-t-elle réellement concernés ? C'est très peu probable. Sans doute, des artisans du bois ont-ils contribué à dépanner des ménétriers. Comme, très probablement dans l'immense majorité des cas, les ménétriers eux-mêmes ont-ils fabriqué leurs propres instruments. Peut-être faut-il voir, chez nombre de ménétriers ruraux, dans leur double activité de joueur de violon et de menuisier, une explication plausible à cette auto-production ?

S'il était possible d'apporter une réponse à ces questions, seule une étude approfondie des relations entre la production musicale ménétrière et la production artisanale des professions du bois en constituerait l'ossature. Alors que les écoles et traditions savantes de lutherie occidentale nous sont aujourd'hui très bien connues, on ne peut que s'étonner, une fois de plus, de l'ignorance et du peu d'intérêt des musicologues pour ces questions. C'est pourquoi nous appelons de nos vœux la création à l'échelon européen d'une véritable anthropologie musicale historique, seule susceptible d'apporter un éclairage satisfaisant sur ces traditions musicales et sur leurs prolongements actuels à travers l'étude de l'ethnomusicologie.

NOTES

1. CHARLES-DOMINIQUE Luc, *La Corporation des ménétriers de Toulouse*, Toulouse, EHESS, 1986, 525 pages.
2. "Statuts du corps et communauté des Maîtres tourneurs de Toulouse", Archives Municipales de Toulouse (A. M. T.), HH 67.
3. TOUJAS René, "Un recensement des métiers jurés ou inorganisés à Toulouse en 1693", *Actes de 102^{ème} Congrès National des Sociétés Savantes*, Limoges 1977, Section d'Histoire Contemporaine et Moderne, T. I, p. 277.
4. Jean de Brie, *Vrai régime et gouvernement des bergers et bergeres* (1379), cité dans BEC Pierre, *La cornemuse. Sens et histoire de ses désignations. Poésie, musique, folklore*, Toulouse, Conservatoire Occitan, "Isatis", 1996, §34.
5. A. M. T., CC 1164.
6. Tarif des droits que sont tenus de payer à la Ville les artisans de Toulouse lorsqu'ils sont reçus maîtres dans les Communautés des arts et métiers dont ils font profession, A. M. T., HH 100.

7. *Ordonnance de messieurs les Capitouls concernant le vœu séculaire de la délivrance de la Ville*, 29 avril 1762, Bibliothèque Municipale de Toulouse (B. M. T.), T 26 (26).
8. *Ordonnance de Messieurs les Capitouls de Toulouse du 10 février 1766 concernant les obsèques de Monseigneur le Dauphin*, B. M. T., T 26 (27).
9. A. M. T., CC 1043.
10. CHARLES-DOMINIQUE Luc, *La corporation des ménétriers de Toulouse*, *op. cit.*, p. 367.
11. BETRAND Geneviève, *Les corps de métiers à Toulouse depuis le début du XVIII^e siècle jusqu'à la Révolution*, Toulouse, Thèse pour le doctorat de Droit, 1951, pp. 107-109.
12. A. M. T., CC 1164.