



HAL
open science

Guillaume de Limoges et François Couperin ou comment enseigner la musique hors la Ménestrandise parisienne

Florence Gétreau

► To cite this version:

Florence Gétreau. Guillaume de Limoges et François Couperin ou comment enseigner la musique hors la Ménestrandise parisienne. Antonio Baldassarre. Musik. Raum. Akkord. Bild. Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann. Music. Space. Chord. Image. Festschrift for Dorothea Baumann's 65th Birthday, Peter Lang, pp.163-182, 2011. halshs-00658142

HAL Id: halshs-00658142

<https://shs.hal.science/halshs-00658142>

Submitted on 9 Jan 2012

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

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

Guillaume de Limoges et François Couperin ou comment enseigner la musique hors la Ménestrandise parisienne

Florence Gétreau
(Paris, CNRS-IRPMF)

La confrérie de Saint-Julien des Ménestriers et son hégémonie

C'est avec des statuts corporatifs très restrictifs que la Communauté de Saint-Julien des Ménestriers, fondée en 1321, organisée statutairement en 1407, imposa son autorité sur l'ensemble des musiciens de Paris et du royaume pendant plusieurs siècles. C'est ce que nous apprennent en détail la réédition de sa réglementation de 1659, imprimée chez Houry fils en 1753 :

Aucune personne regnicole¹ ou étrangere, ne pourra tenir Ecole, montrer en particulier la danse ni les Jeux des Instrumens hauts & bas, s'attrouper ni jour, ni nuit, pour donner Sérénades, ou joüer desdits Instrumens en aucunes Nôces ou Assemblées publiques ou particulieres, ni pour tout ailleurs, ni généralement faire aucune chose concernant l'exercice de ladite Science, s'il n'est reçu Maître, ou agréé par ledit Roi ou ses Lieutenans, à peine de cent livres d'amende pour la premiere fois contre chacun des contrevenans, saisie & vente des Instrumens, le tout applicable, un tiers à Sa Majesté, un tiers à la Confrairie S. Julien, & l'autre audit Roi des Violons, ou ses Lieutenans, & de punition corporelle pour la seconde [...] défenses sont faites, tant aux Maîtres, qu'à toutes autres personnes, de jouër des Instrumens dans les Cabarets et lieux infâmes ; Et en cas de contravention, les Instrumens des contrevenans seront sur le champ cassez et rompus, sans figure de Procès [...] et les contrevenans emprisonnés pour le payement de ladite amende [...] ².

¹ Comme l'indique le *Trésor de la langue française informatisé* (<http://atilf.atilf.fr>), ce mot désigne l'habitant d'un royaume.

² Article VI, in *Statuts et Reglemens des Maîtres de Danses et Joueurs d'instrumens, tant hauts que bas, pour toutes les villes du royaume, registrés en Parlement le vingt-deuxième Août 1659*, Paris, Imprimerie de D'Houry fils, 1753, p. 9.

Luc Charles-Dominique, dans une étude fondamentale³ qui prolonge les travaux de Bernard Bernhard⁴, de Paul Loubet de Sceaux⁵ et de François Lesure⁶, a donné la mesure des contraintes qui pesèrent sur l'exercice du métier de musicien en France sous l'Ancien Régime. Après avoir exposé comment la jonglerie fut progressivement déconsidérée en raison de son ambulance, il a mis en relief l'avènement du corporatisme des métiers qui soutint la constitution de cette communauté. L'activité ménétrière (ou Ménestrandise), florissante au XVI^e siècle, concerne les instruments « tant haults que bas » ; elle est pratiquée par des bandes de musiciens poly-instrumentistes (le plus souvent hautboïstes et violonistes), professionnels ou semi-professionnels, qui, par leur jeu sous commandite⁷ symbolisent le pouvoir civil, religieux ou militaire, le bal étant un moment privilégié où hauts et bas instruments sont mêlés. La pratique ménétrière est principalement orale et s'appuie avant tout sur les instruments monodiques. Le développement des instruments d'harmonie, l'organisation de la musique royale au XVII^e siècle, la considération dont bénéficient les musiciens de la Chapelle et de la Chambre du Roy, l'établissement d'une « Académie royale de Danse » (1661) puis d'une « Académie d'opéra en musique et vers françois » (1669) et enfin celle d'une « Académie royale de musique » (1672) sont autant de raisons qui vont entraîner le déclin de la corporation et sa mise en cause par les musiciens « harmonistes ».

Un *Recueil d'édit, arrêt du conseil du roi, lettres patentes, mémoires et arrêts du parlement en faveur des musiciens du royaume*, rédigé par le Corps de la Musique de Sa Majesté, publié par Pierre Robert Christophe Ballard en 1774⁸ par « exprès commandements de Sa Majesté », constitue une véritable chronique sociale et juridique du conflit qui agita de 1662 à 1773 les deux partis en présence. Les raisons qui ont justifié la publication de cet ensemble de pièces à conviction sont explicitées dans son « Avertissement » :

³ Luc Charles Dominique, *Les ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994 (Préface de François Lesure).

⁴ B. Bernhard, « Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la Ville de Paris », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, tome 3 (1841-1842), tome 4, (1842-1843), tome 5 (1843-1844), édité aussi sous forme de fascicule à Paris, chez F. Didot frères, s.d., 28 p. On regrettera que cet opuscule ne cite pas ses sources pour nombre de textes reproduits intégralement.

⁵ Paul Loubet de Sceaux, *Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'Ancien Régime. Statuts corporatifs*, Paris, A. Pedone, 1949.

⁶ François Lesure, « La communauté des joueurs d'instruments au XVI^e siècle », *Revue historique de droit français et étranger*, n° 31, 1953, p. 79-109.

⁷ De nombreux contrats sont publiés par Madeleine Jurgens, *Documents du minutier central concernant l'histoire de la musique (1600-1650)*, Paris, SVEPEN, 1967, tome 1 ; Paris, La Documentation française, 1974, tome 2. Voir plus particulièrement les chapitres II, « Les associations » et « Les engagements ».

⁸ Ce recueil est conservé à la BnF, sous la cote 8° Z Le Senne 69.17. Un autre exemplaire, intitulé *Code des Musiciens ou Recueil d'édit [...]*, sous la cote F. 26.456, a été « Donné à la Bibliothèque du Roi par Mr Besche l'Aîné, de la part du Corps de la Musique du Roy, le 18 juillet 1774 ».

Les tentatives réitérées de la Communauté de Saint-Julien des Ménestriers pour obliger les Musiciens à se faire recevoir de cette Communauté, & à lui payer des droits auxquels ils n'ont jamais été assujettis; les Procès sans nombre qu'elle leur a suscités, soit dans la Capitale, soit dans les Provinces du Royaume, le peu de soin que l'on a pris, jusqu'à présent, de les mettre à portée de s'instruire des lois qui assurent l'honneur & la liberté de l'Art Musical, sont les motifs qui ont donné lieu à l'impression de ce Recueil.

C'est en effet bien « la liberté de l'Art musical » qui est en cause. La première escarmouche est le fait de Guillaume Dumanoir (1615-1697), roi des ménestriers, qui s'oppose en avril 1662 à la création de l'Académie de danse. Ses requêtes devant le Parlement suscitent une réponse circonstanciée des nouveaux académistes sous forme d'un mémoire imprimé en 1663 au titre éloquent : *Établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris, avec un discours académique pour prouver que la danse dans sa plus noble partie n'a pas besoin des instruments de musique, et qu'elle est en tout absolument indépendante du violon*⁹. Les arguments avancés par ses membres les placent d'emblée sur le plan d'une lutte entre la « Noblesse » de certains praticiens face à une sorte de « Tiers État ».

Après avoir constaté que la danse et ses instruments avaient vécu en bonne entente pendant plusieurs siècles, qu'elle avait voulu aussi « conserver cette égalité qui fait et qui maintient les sociétés », les académistes s'opposent au fait que « le violon, enflé d'orgueil de se voir introduit dans le cabinet du plus grand des rois et de se voir favorablement écouté dans tous ses divertissemens, a voulu se donner une supériorité inouïe [...] que le luth ny pas un des autres instrumens n'avoit jamais prétendue sur la danse ». Trouvant « étrange » que les violons s'érigent en rois et maîtres de la danse, ils donnent le premier assaut en brocardant les violonistes de la corporation sans ménagement. L'opposition de classe est consommée en des termes qui utilisent la satire. L'affront est lancé, qui, pour la première fois, crée un amalgame dégradant entre les musiciens mendiants et ambulants de la rue, sans statut, et les ménestriers maîtres de la communauté :

S'il falloit parler des qualitez nécessaires aux personnes qui dansent et à celles qui jouënt du violon, il ne seroit pas difficile de faire voir que les danseurs ont tout l'

⁹ Paris, Pierre le Petit, 1663. De larges extraits de ce texte ont été publiés sans référence par Bernhard, *op. cit.*, p. 267-269, et repris de cet auteur par Charles-Dominique, *op. cit.*, p. 256-257), également sans précision de source. Loubet de Sceaux les avait également publiés en précisant la cote des deux exemplaires conservés (*op. cit.* p. 82-86).

avantage, car ils doivent estre bien faits du corps. Les joueurs de violon n'ont pas besoin de cela, ils peuvent estre boîteux, aveugles et bossus sans que personne s'en scandalise ; il ne leur faut que l'oreille et les bras pour bien jouër [...].

Ces principes sont explicites dans un célèbre tableau de Georges de La Tour intitulé *La rixe des musiciens* mais dont l'interprétation iconographique a toujours été incomprise même par les meilleurs spécialistes du peintre¹⁰ : le sujet de cette bataille pour occuper la rue doit être compris comme l'attaque d'un aveugle mendiant vieillex au statut illicite, par trois ménestriers (hautbois, violon, et joueur de cornemuse, tous des hauts instruments) forts de leur monopole comme membres de la corporation¹¹.

À la provocation par le mépris et le burlesque, Dumanoir répond aux académistes par un ouvrage intitulé *Le mariage de la musique avec la danse*¹². Dans un premier factum, où il décline fièrement tous ses titres (« joueur de violon du Cabinet de sa Majesté, membre de sa Grand'bande, roy des joueurs d'instruments et maître à danser de France, maître de la communauté de Saint-Julien »), il démontre que les maîtres de danse donnent presque tous leurs leçons avec un violon, que l'enseigne placée à l'entrée de leur salle a pour symbole un violon, que les joueurs de violon ne sont admis dans la corporation que parce qu'ils sont « versés dans l'art de la danse », enfin que beaucoup de ses membres sont fils de maîtres de danse et d'instruments. Un deuxième texte (*La plainte et les sentimens de la musique contre les entreprises et contre le livre de la Prétendue Académie de danse*), inséré dans ce même ouvrage, fait apparaître la mauvaise foi des adversaires académistes, mais aussi la faiblesse des arguments de Dumanoir et sa posture sans issue. Il appelle ses opposants des « cabalistes », accordant un faux respect à ces Messieurs les « docteurs », les « précieux », les « incomparables » ; il leur reproche d'avoir été les premiers à faire « bande à part », considère leurs arguments comme « inventez à plaisir » au seul « prétexte de rompre mal à propos » avec la communauté. Il manie la satire à son tour en montrant qu'il est impossible à un maître à danser de pratiquer sans la participation des instruments de musique, cette prétendue

¹⁰ Malibu, The J. Paul Getty Museum (1625-1630 ou plus tôt). Voir Jean-Pierre Cuzin et Pierre Rosenberg, *Georges de La Tour*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, p. 104, n° 12.

¹¹ Florence Gétreau, « La rue parisienne comme espace musical réglementé (XVI^e-XX^e siècle) », *Les Cahiers de la société québécoise de recherche en musique*. Vol. 5, n° 1-2, « Rumeurs urbaines », décembre 2001, p. 11-12, fig. 1.

¹² *Le mariage de la musique avec la danse, contenant la réponse au livre des treize prétendus Académistes touchant ces deux Arts*, Paris, Guillaume de Luynes, 1664. La même remarque qu'à la note 7 est valable pour cet ouvrage utilisé par Bernhardt (p. 269-273) et Charles-Dominique (p. 258-260).

indépendance étant constamment démentie, même « par le moyen des airs que vous [...] composez et que vous [...] bégayez quelques fois de la langue au deffaut de *poche*»¹³.

Déclin et dérouté des ménestriers devant les harmonistes

Guillaume Dumanoir perd son procès le 30 août 1662. Lorsque dix ans plus tard l'Académie royale de musique est établie¹⁴ et qu'elle exempte les Maîtres de danse de l'Académie des formalités de la maîtrise, son fils Michel Guillaume Dumanoir, qui lui succède dans toutes ses fonctions, tente de faire admettre que les académiciens soient tenus de présenter leurs lettres de maîtrise et d'en payer les droits d'enregistrement pour pouvoir jouer moyennant salaire en dehors de l'Académie, par exemple dans les bals, noces et concerts. Lully prend alors la défense de ses musiciens et un arrêt du conseil leur donne gain de cause. Les ménestriers n'ont désormais plus le monopole de la musique publique et de divertissement. Forts de cette décision, les maîtres de danse obtiennent le monopole de l'enseignement de la danse le 28 avril 1682. Michel Guillaume Dumanoir ne pouvant voir échapper les maîtres de danse à sa corporation, il attaque l'Académie de danse et obtient après dix ans de procès (arrêt du 2 novembre 1691) que les ménestriers puissent, concurremment avec l'Académie, attribuer des brevets de maîtrise et donner des leçons de danse. Dans la *Déclaration du roy* du 2 novembre 1691 qui met fin temporairement à ces chicaneries¹⁵, il est établi que personne ne peut « montrer danser dans la Ville & Faubourgs de Paris » qu'il n'ait été reçu maître, à l'exception des treize membres de l'Académie de danse qui peuvent exercer et montrer l'art de la danse en toute liberté. Avant même que cette déclaration n'ait été connue et imprimée, Dumanoir, usé par ces querelles incessantes, avait démissionné de ses fonctions et de ses revenus de roi des ménestriers et avait été remplacé par quatre jurés¹⁶.

C'est eux qui engagent une nouvelle procédure, cette fois contre les professeurs de Clavecin, les compositeurs et les organistes de la Chapelle du Roi qui refusent de se soumettre à la maîtrise et aux droits d'enregistrement. Leur nombre va croissant si l'on en juge par la liste

¹³ Il faut comprendre « lorsque la poche, ou pochette, ou violon de poche, leur fait défaut ».

¹⁴ *Permission pour tenir Académie Royale de Musique en faveur du sieur Lully*, mars 1672. Texte reproduit dans Loubet de Sceaury, *op.cit.* p. 95-98.

¹⁵ *Déclaration du roy, portant Reglement pour les Fonctions des Jurez Syndics en titre d'Office de la Communauté des maîtres à danser, & joüeurs d'Instrumens tant hauts que bas, hautbois de la Ville & Faubourgs de Paris [...]*, Donnée à Versailles le 2 Novembre 1691. Registrée en parlement, Paris, Estienne Michallet, 1692.

¹⁶ Il s'agit dans un premier temps de Thomas Duchesne, Vincent Pesant et Jean Auber, appartenant aux vingt-quatre joueurs de violon ordinaires de la Chambre et de Jean Godefroy, maître à danser.

imprimée par Abraham Du Pradel en 1692¹⁷. Le 16 juin 1693, ils obtiennent que « défenses soient faites à tous Particuliers d'enseigner à toucher du Clavecin sans auparavant se faire passer Maître de la Communauté »¹⁸. Mais la réponse ne se fait pas attendre. Le 10 juillet 1693, les Professeurs de Clavecin auxquels se sont joints Nicolas Lebègue, Guillaume Gabriel Nivers, Jean Buterne et François Couperin¹⁹, contre-attaquent. Ils s'interrogent en effet sur le statut de leur « science » au regard de ce qui n'est pour eux qu'un « métier » :

Quel raport peut-il y avoir, entre les Professeurs de Clavecin, qui sont purement des Compositeurs de Musique et des Joüeurs de Violon qui ne sont que les exécuteurs de cette musique ? Quel raport aux Danseurs dont les Opérations ne regardent que la dextérité du corps ; au lieu que les Compositeurs renferment dans l'esprit tout leur travail et que le Clavecin ne leur sert que d'organe pour agir, étant proprement ce que le corps est à l'âme [...]. Mais encore, quelle apparence de mettre un Art libre sous un titre servile ? Quelle entreprise téméraire de ces nouveaux Jurez de vouloir faire tomber la science en roture de métier ? Quelle idée peut-on se former d'un Juré danseur, joüeur de violon, qui ne sçait pas seulement les premiers éléments de la composition, et qui ne connoit les Notes que par rapport à ses cordes et lignes tirées, [et veut] visiter tous les trois mois, examiner, approuver ou censurer un Compositeur de Musique dont il n'entendra pas seulement le langage en faisant expérience de sa capacité ; dont l'Instrument lui sera aussi étranger dont les Règles lui seront aussi inconnues que les espaces imaginaires ? Ce seroit le commencement et le vray moyen d'anéantir toutes les Sciences et les Beaux-Arts [...] »²⁰.

¹⁷ Abraham Du Pradel, *Le livre commode contenant les adresses de la ville de Paris et le trésor des almanachs pour l'année bissextile 1692*, Paris, Chez la veuve de Denis Nion, 1692, reprint Minkoff, Genève, 1973, p. 61 : « *Maîtres pour l'Orgue & pour le Clavecin*. Messieurs le Begue, ruë Simon le Franc, Taumelin, rue de la Verrerie, Coupurin, près saint Gervais, Dandrieux, rue saint Louïs du Palais, Nivert, près saint Sulpice, Danglebert, rue sainte Anne, Marrin, rue de l'Echelle, le Roux, rue Buterne, près saint Paul, Montalan, rue du Cimetièrre saint André, Ossu l'ainé, rue saint Denis, Ossu le cadet, Cloître saint Jacques de l'Hôpital, Garnier, rue Traversine, la Lande, Cour du Palais ». Seize autres professeurs mentionnés sont seulement *Maîtres pour le Clavecin*.

¹⁸ Voir *Recueil d'édit*, *op. cit.*, 1774, p. 2.

¹⁹ On remarquera que le jeune François Couperin ne porte pas encore officiellement le titre d'organiste de la Chapelle royale, puisqu'il ne l'obtiendra par brevet que le 26 décembre 1693 à la suite du décès de Jacques Thomelin et d'un concours organisé par Louis XIV. Cf. Marcelle Benoit, *Musiques de Cour. Chapelle, Chambre, Ecurie. Recueil de documents*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1971, p. 136, O¹ 37, Secrétariat de la Maison du Roi, 26 décembre 1693.

²⁰ *Requête[...] à nos seigneurs du Parlement, pour Jacques-Denis Thomelin, Nicolas Le Bègue, Guillaume-Gabriel Nivers et autres professeurs de clavecin, compositeurs de musique, prenant fait et cause pour leur communauté contre les jurés, maîtres à danser, joueurs de violon*, Signé : Caland, 10 juillet 1693, in fol. Paris, BnF, f° Fm. 16215. Reproduit partiellement par Loubet de Sceaux, *op.cit.*, p. 105-106.

La querelle fut virulente durant deux années encore et toucha au vif deux « classes » de musiciens. Les harmonistes estimaient que les ménétriers n'étaient que « gens ramassez dont la cohue nombreuse se nommait la Ménestrandie, lesquels faisaient sauter les singes dans des cercles », le terme ménétrier étant synonyme de « bateleur, de farceur et de charlatan ». Symptomatique de l'exaspération des deux camps, la polémique s'empara des termes *jouer* et *toucher*, ce dernier ne convenant que pour le clavecin, le luth et l'orgue « pour la raison que l'action d'en tirer l'harmonie se fait en posant les doigts sur les touches ».

En mai 1695, un « Arrêt définitif de la Cour » est pris en faveur des « Compositeurs de Musique, Organistes & Professeurs de Clavessin contre les Jurés de la Communauté ». Ces derniers sont déboutés de leur demande²¹. C'est sans doute la fin annoncée de la Ménestrandie. Le savoir académique ne veut plus être confondu avec le savoir acquis et pratiqué par tradition orale.

Les Fastes de la Grande, et Ancienne Mxnstrndxsx

Cette première victoire des organistes-clavecinistes a dû concerner le jeune François Couperin autant que ses collègues chevronnés. Et leur anoblissement en 1696 est une consécration certaine dans cette bataille pour la liberté artistique. Remarquons qu'Evrard Titon du Tillet ne touche mot, dans sa biographie de François Couperin²², de l'engagement du jeune compositeur pour la défense d'un nouveau statut d'artiste. Seules les biographies modernes en comprendront la portée, à l'heure où l'histoire sociale de la musique ne se borne plus à celle des grands compositeurs. Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandie (les voyelles manquantes, dans l'édition imprimée de Couperin, sont une parade transparente contre d'éventuelles représailles juridiques) ne prennent leur véritable signification qu'à la lumière de cette longue querelle statutaire. L'analyse de la pièce fameuse de Couperin prend alors toute sa signification²³. Pièce à programme, mais surtout véritable manifeste, elle brocarde avec férocité cette confrérie qui a lutté avec tant d'acharnement contre les clavecinistes. Elle est construite comme une pièce de théâtre burlesque, formée de cinq actes. Le premier (**Ex. musical 1**) est une marche « sans lenteur » qui met en scène « Les Notables et Jurés Ménestrandeurs ». Le rythme binaire régulier a la solennité mesurée des déplacements

²¹ *Recueil d'Edit, op. cit.*, 1774, p. 1-4.

²² *Le Parnasse françois dédié au Roi*, Paris, Jean-Baptiste Coignard fils, 1732, p. 664-665, CCLXI.

²³ Voir Philippe Beaussant, *François Couperin*, Paris, Fayard, 1980, p. 84-92 ; 412-415 et Charles-Dominique, *op. cit.*, p. 267-268.

officiels urbains qu’imposent les obligations d’une telle communauté. La basse un peu trop appuyée et régulière met déjà l’auditeur sur le chemin de l’humour surtout lorsque, au moment de la petite reprise, la pompe semble rompue par une raison extérieure au cortège.

Dès le second acte, l’affront est sans ménagement puisque les ménestriers font communauté avec les musiciens mendiants : ceux qu’ils réprouvent eux-même et qui sont généralement pourchassés par le Lieutenant général de police de Paris. Cet acte mêle les Viéleux et les Geux. Le premier air de vielle à roue, avec à la main gauche le bourdon continu accentué par les tours de manivelle, sonne en mineur selon une mélodie répétitive qui rappelle les airs des musiciens « routiniers » (**Ex. musical 2**). Le deuxième air de vielle, perché dans l’aigu, imite le son strident de cet instrument de rue et se termine par une sorte de ritournelle qui évoque le frottement continu de la roue, son archet mécanique (**Ex. musical 3**).

Le troisième acte est franchement divertissant lorsque « Les Jongleurs, Sauteurs ; et Saltimbanques : avec Les Ours et les Singes » font leur entrée « Légèrement », et sur le mode majeur (**Ex. musical 4**). Couperin montre qu’il connaît l’histoire de la Ménestrandise, mais surtout qu’il utilise les formulations qui ne cesseront d’être employées par les « harmonistes » dans leur « effort pour anéantir totalement un hydre qui se reproduit sans cesse ». En 1750, à nouveau en butte aux exigences du dernier « roi » des violons, Jean-Pierre Guignon, les organistes et maîtres de clavecin avaient imprimé un énième mémoire²⁴ dans lequel on retrouve des notations qui font étrangement penser aux tableaux de Couperin. Les compositeurs indiquent en effet qu’ils se contenteront « pour mettre leur droit dans toute son évidence, de rappeler au Roi des Ménestriers quelques *fastes*²⁵ de son Empire ». Ils citent ensuite les *Antiquités de Paris* du père Dubreuil et rappellent que lors de la fondation de la corporation en 1331,

Ces jongleurs ménestriers composoient une cohue nombreuse qu’on nommoit la Ménestrandie. Leur emploi étoit de faire des tours de gibeciere, de faire sauter des singes & d’exercer dans les cercles ou devant la populace, les autres fonctions de Bateleurs au son des Vielles dont ils se faisoient accompagner [...]. Les Jongleurs &

²⁴ *Mémoire pour les organistes du roi & autres organistes & compositeurs de musique faisant profession d’enseigner à toucher le clavessin & les instrumens d’harmonie contre le sieur Guignon, Roi & Maître des ménestriers & les Maîtres à Danser, Joueurs d’Instrumens tant hauts que bas & hautbois*, Paris, Delaguette, avril 1750, BnF, f° Fm 12131.

²⁵ C’est nous qui soulignons.

*Appointeurs de Vielle ayant fait divorce avec les Singes après l'érection de leur Confrérie, firent des Réglemens en 1397, sous le titre de Ménestrels.*²⁶

Évoquant ensuite leur précédent conflit (il avait surgi en avril 1707, lorsque les Maîtres de danse et joueurs d'instruments, obtenant du Roi de racheter les nouveaux offices de jurés, ils déposèrent des lettres patentes qui les autorisaient aussi à « enseigner à jouer de tous les instruments de musique et tablature, de quelque espèce que ce puisse être, sans aucune exception, et notamment dans le droit d'enseigner à jouer du Clavessin, du Dessus et de la Basse de viole, du Théorbe, du Luth, de la Guitarre, de la Flûte Allemande et Traversière, non obstant tous Arrêts et Jugemens à ce contraire »), les harmonistes parlent des « Suppôts de la Confrérie de Saint-Julien » et de leur « troupe légère »²⁷, expression réutilisée aussi par Couperin .

Le quatrième acte de la pièce de Couperin devient franchement grotesque puisque « Les Invalides, ou gens Estropiés au Service de la grande Ménestrandise » avancent selon un rythme boiteux et faussement grave (la main droite évoque Les Disloqués, selon un rythme de croches pointées et de doubles croches tandis que Les Boiteux sont à la main gauche, frappant lourdement les premiers temps et le dernier quart du dernier) (**Ex. musical 5**).

Le cinquième tableau est consacré au « Désordre et déroute de toute la troupe, causés par les Yvrognes, les Singes et les Ours ». Noté en 4/8, cet acte doit se jouer « Très vite ». La main droite, avec son incessant mouvement ascendant et descendant, décrit la fuite des ménestriers, tandis que la basse monotone et claudicante ne permet pas d'oublier qu'il s'agit d'une bande lamentable (**Ex. musical 6**). Lorsqu'on écoute les *Fastes* de Couperin en les mettant en rapport avec les textes si virulents qui ont émaillé ce long conflit entre musiciens, on reste étonné de la capacité de persiflage du compositeur : la proximité verbale entre les didascalies deson « programme » et la rhétorique des procès est frappante.

Appartenant au Second livre de pièces de clavecin publié en 1717 (**Fig. 1**), cette satire musicale conclut le onzième ordre et n'a pas de rapport avec les pièces qui la précèdent. On peut supposer en tout cas qu'elle a été composée durant les années 1693-1695, à moins qu'elle ne date de la crise de 1707.

²⁶ *Idem*, p. 61 et 65.

²⁷ C'est nous qui soulignons.

Le gaillard Boiteux fait la nique aux plus grands Maîtres de Musique

Souvent considérée comme unique en son genre, l'œuvre précédente peut cependant être rapprochée d'une autre pièce curieuse de Couperin : *Le Gaillard-Boiteux*. Figurant au Dix-huitième ordre et publiée dans le Troisième livre en 1722 (**Fig. 2**), elle doit s'interpréter « dans le goût Burlesque ». Gigue à la française, elle est notée à 2/6 mais doit plus vraisemblablement être jouée à 6/8. Les sauts d'octave sont maintenant à la main droite et les rythmes pointés aux deux mains amplifient le grotesque du personnage ainsi croqué (**Ex. musical 7**). Couperin ne nous donne-t-il pas ici un vrai portrait ? Tout le laisse penser. Et la surprise est grande de découvrir que Gérard Audran (1640-1703), l'un des graveurs les plus célèbres du XVII^e siècle, membre de l'Académie royale de peinture et sculpture, parmi une oeuvre consacrée à l'histoire religieuse, aux Batailles d'Alexandre d'après Lebrun et aux portraits historiques, a laissé un unique portrait burlesque, celui d'un *gaillard Boiteux*, chanteur du Pont neuf. Cette splendide eau-forte (**Fig. 3**) de grand format (49,8 x 33,1 cm), non datée, signée maladroitement et de façon provocante mais fort à propos « Odran »²⁸, porte un titre éloquent :

*Voicy le Portrait et l'Eloge
De ce chancre fameux
Nommé Guillaume de Limoge
Autrement le gaillard Boiteux*

Ce chanteur de rue est assis sur le parapet du Pont neuf où il a appuyé ses deux béquilles. Ce mur est couvert de graffitis et de scènes de la rue pleines d'humour (on lit par exemple l'inscription « Malin »). Guillaume tient des feuilles volantes de chansons à la main. De sa besace dépassent des livrets imprimés sur lesquels on déchiffre : *A le bon vin* et *Bouteille et mon amour*. Ces dernières paroles sont celles d'un air rendu célèbre par une chanson à boire qui donna son timbre à plusieurs reprises au cantique « Ô Jésus mon Amour ». Plusieurs recueils de Noël imprimés au XVIII^e siècle comportent cet air bacchique²⁹.

²⁸ En signant à l'envers et sans respecter l'orthographe de son nom, le graveur officiel tente-t-il de cacher son identité car un portrait satirique risque de lui faire perdre sa crédibilité ? Ou bien veut-il ainsi renforcer le piquant de son portrait ?

²⁹ Voir par exemple au Musée national des Arts et Traditions populaires *La Grande Bible renouvelée ou Noël nouveaux*, Troyes, Garnier le Jeune, vers 1728, 1^o R 19 (3).

La lettre de cette estampe, grâce au texte de son quintil (qui fut peut-être chanté), permet de rapprocher ce portrait de la querelle que nous avons longuement évoquée car Guillaume de Limoge, comme chanteur des rues, brave autant les ménestriers que les harmonistes :

*Ce Gaillard Boiteux fait / la nique / Par ses gestes et ses / façons / Aux plus grands
Maitres / de Musique/ Quand il entonne ses / chansons // La Bourgeoise et La /
Demoiselle / L'Artizan et l'homme / de Cour/ S'il chante une Chanson/ nouvelle/
Viennent L'entendre / tour à tour // Ce chantré est bien Le / plus commode / Que l'on
ait jamais / pratiqué,/ Son Livre d'Airs et sa / Methode / Ne valent pas un sou / marqué
// Sa conduite est assez / subtile / Cet homme a plus d'Es-/prit qu'un Boeuf /
D'enseigner a toute / une ville/ Sans jamais sortir du / Pont Neuf // Qui seroit assez
/temeraire / Pour oser médire / de Luy / Puis que jadis le docte / homère / Faisoit ce
qu'il fait / aujourd'huy .*

Sous l'Ancien Régime, les chanteurs de rue, s'ils n'étaient pas assujettis à la corporation des Ménestriers, étaient considérés comme des colporteurs et marchands ambulants³⁰. Ils étaient cependant tenus de ne vendre (et chanter) que des livrets et feuilles volantes, imprimés par des libraires membres d'une autre corporation. Le texte de leurs chansons devait être approuvé par le Lieutenant général de police avant d'être imprimé. Si le Gaillard Boiteux fait la nique aux plus grands maîtres de musique, c'est qu'il transmet son savoir musical par l'oralité, comme les ménestriers. Le texte imprimé des chansons (sans la musique mais avec la mention « Sur l'air de ... », car les timbres étaient connus de tous) constitue un aide mémoire équivalent aux tablatures d'instrumentistes mélodistes. Au second plan de notre image, placés bien en évidence derrière le chantré du Pont neuf, la présence du Louvre et du Collège des Quatre-Nations (achevé en 1680) rappelle le pouvoir des jeunes Académies.

Tous ces éléments ne peuvent que renvoyer au portrait musical de François Couperin³¹ : en pleine bataille pour la liberté d'enseigner la musique, ce héraut de la musique populaire parisienne a probablement accroché, un jour qu'il passait sur le Pont-neuf, le regard du compositeur dont l'orgue de Saint Gervais était à trois ponts de là. L'estampe date en tout cas

³⁰ Joseph Le Floch, « Chanteurs chansonniers sous l'Ancien Régime », in catalogue d'exposition *Musiciens des rues de Paris*, Florence Gétreau (dir.), Paris, Réunion des Musées nationaux, 1997, p. 34-40.

³¹ Je dois au claveciniste Olivier Baumont la découverte de cette relation lors de notre exposition *Musiciens des rues de Paris* au Musée national des Arts et Traditions populaires, en 1997. Voir notre catalogue, *op. cit.* p. 38 et p. 114, n° 41. Pour une analyse plus détaillée, voir notre article « Street Musicians of Paris : Evolution of an Image », *Music in Art*, Vol. XXIII/1-2, 1999, p. 69 et « La rue parisienne comme espace musical réglementé (XVII^e-XX^e siècle) », *op. cit.*, p. 13 et 22.

de la première cabale des musiciens, celle de 1693-1695, car Gérard Audran meurt en 1703³². En nous donnant le double portrait de Guillaume de Limoges, pour lequel aucune donnée biographique et aucun recueil de chansons n'est parvenu jusqu'à nous, Couperin, comme Audran, le font passer à la postérité. Et c'est aussi la deuxième fois que Couperin brocarde, sans le dire explicitement ici, les prétentions des musiciens populaires qui contestèrent la liberté d'exercice aux « Musiciens du royaume ».

³² Roger-Armand Weigert, *Bibliothèque nationale. Département des estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle*, Tome premier, Paris, Bibliothèque nationale, 1939, p. 124-149, et p. 139, n° 78.