



HAL
open science

La Naissance du musicien professionnel au tournant du XVI^e siècle

David Fiala

► **To cite this version:**

David Fiala. La Naissance du musicien professionnel au tournant du XVI^e siècle. Françoise Ferrand. Guide de la Musique de la Renaissance, Fayard, pp.167 - 183, 2011. halshs-01074553

HAL Id: halshs-01074553

<https://shs.hal.science/halshs-01074553>

Submitted on 14 Oct 2014

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.

(GUIDE DE LA MUSIQUE DE LA RENAISSANCE)

**La Naissance du musicien professionnel
au tournant du XVI^e siècle**

David Fiala

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (UMR 7323)
CNRS / Université François Rabelais, Tours

Selon les lieux et les périodes, les activités qu'une société rémunère et la manière dont elle le fait varient considérablement. L'origine du verbe « professionnaliser » témoigne de cette fluctuation. La première occurrence française de ce verbe anglais, qui désigne l'action de « donner (à une activité) le caractère d'une profession », est datée de 1898 par le dictionnaire Robert, qui délimite clairement le contexte de son apparition : le sport. Si le terme est récent, la professionnalisation du sport s'inscrit dans la longue histoire occidentale de la structuration économique d'une civilisation des « loisirs ». Dans les milieux musicaux, une étape décisive de cette histoire se déroula dans les années 1450-1550.

Cette période ne fut certes pas la première à rémunérer des « services musicaux ». Sans remonter à l'Antiquité, à ses histrions ou à ses concours de virtuoses, les confréries de ménestriers organisées dès le XIII^e siècle et bien documentées à partir du siècle suivant témoignent de l'existence d'un « métier », au plein sens médiéval du terme, dont la « raison sociale » était la musique. Mais c'est aux alentours de 1500 qu'émergea une communauté professionnelle de musiciens, unifiée autour d'une compétence, par-delà des barrières sociales qui la divisaient jusqu'alors. Ce phénomène est perceptible à travers un ensemble de facteurs qui, une fois mis en relation, dessinent un mouvement cohérent et linéaire. Cette étape importante d'une histoire qui reste à écrire, celle de la professionnalisation des musiciens, se définit d'abord comme le passage d'un modèle socioprofessionnel médiéval à un modèle moderne, caractérisé par la laïcisation des élites musicales et l'ascension sociale des instrumentistes, qui aboutit à l'unification des milieux musicaux et à l'apparition du musicien.

Le terme de musicien désigne en effet une activité et non un emploi, comme le montre la nécessité d'y adjoindre l'adjectif professionnel pour désigner le nombre limité de personnes qui sont (des) musiciens et en

tirent leurs moyens de subsistance, à la différence d'activités exclusivement professionnelles (boucher) ou non (promeneur). Cette cohérence logique, aujourd'hui évidente, recouvre une profonde diversité dès lors qu'on observe quels statuts professionnels s'offrent aux individus capables d'exercer la musique dans une société donnée. Le nombre et la diversité des réponses à cette question au fil de l'histoire et à l'intérieur d'une même société soulignent l'importance de l'évolution qui se joua dans les milieux musicaux de l'Occident moderne.

La question de la professionnalisation de la musique est intimement liée à sa reconnaissance sociale. La pensée musicale du Moyen Âge était profondément conditionnée par la distinction entre *musicus* et *cantor*, répétée avec divers accommodements mais sans remise en cause fondamentale. Face au terme de *musicus*, le véritable musicien qui, à la différence de l'oiseau, peut appréhender les fondements théoriques de la musique, celui de *cantor* demeura l'unique terme générique du lexique médiéval savant pour désigner l'interprète, l'exécutant. La permanence de cet usage théorique de la langue est emblématique du poids de la pensée cléricale sur la société médiévale. La traduction la plus immédiate de cette domination dans le champ social fut la dissociation entre musiciens clercs et laïcs, tous deux « professionnels » mais très différemment.

Aux XIIe et XIIIe siècles, l'émergence de musiciens professionnels laïcs, les jongleurs et ménestrels, fit l'objet de débats théologiques qui cherchaient à déterminer si le fait de rétribuer ces musiciens, c'est à dire de les encourager sur la voie de la professionnalisation, était un péché, et si cette rétribution devait être offerte au titre de salaire ou d'aumône. Dans les faits, le statut professionnel des musiciens de « divertissement » s'organisa bien avant la fin du Moyen Âge, et bien avant que la théorie musicale ne redéfinisse son lexique. Dès le XIVe siècle, les ménestrels faisaient partie des officiers salariés par les grandes municipalités et par les cours princières. Cette professionnalisation des musiciens laïcs intégrée au vaste mouvement des corporations urbaines marqua la première ouverture d'un monde musical professionnel jusqu'ici régi d'abord par l'Église, puis par le système féodal de la largesse princière, distribution de dons selon des codes implicites, sans comparaison avec le « contrat de travail » explicite défini dans les chartes corporatistes à partir du XIIIe siècle.

Dans le même temps, l'intégration de la musique religieuse à la société de cour se traduisait par la croissance continue des chapelles des hôtels princiers. C'est dans ces maisons princières que s'opéra la rencontre

entre une élite professionnelle laïque déconsidéré par la culture cléricale et le monde des chantres, dont le statut social était lié à leur rôle de transmission de la parole divine incarnée dans le chant « grégorien ». Le fait que la communauté musicale du Moyen Âge se soit développée de part et d'autre de cette fracture fondamentale entre clercs et laïcs est une particularité historique essentielle. Sa résorption marqua la naissance d'un musicien professionnel unique, incarnation sociale des deux concepts clés de la définition moderne de la musique : son unité et son autonomie — la musique est l'art des sons, peu important son contexte (profane ou sacré, liturgique ou festif), ses interprètes (laïcs ou clercs, lettrés ou illettrés) ou sa nature (écrite ou orale, savante ou populaire).

L'homogénéisation de l'esthétique et des pratiques musicales au XV^e s.

Des témoignages de cette unification du monde musical — qui suppose son évolution complémentaire vers l'autonomie, vers la conceptualisation de la « musique pure » — se retrouvent sous la plume de deux importants commentateurs de la vie musicale du XV^e siècle : le poète Martin Le Franc et le théoricien Johannes Tinctoris.

Le propos qui se dégage de l'ensemble des six strophes sur la musique du *Champion des Dames* de Martin Le Franc, et non des deux ou trois strophes souvent tirées de leur contexte, s'inscrit dans l'argument général de ce vaste poème dialogué, composé vers 1440. En élaborant une démonstration du « progrès » récent de l'art musical, l'auteur propose un contre-exemple à la thèse du déclin de la civilisation que lui oppose son interlocuteur.

Pour le temps du mauvais Caïn,
Quant Jubal trouva la pratique
En escoutant Tubalcaïn
D'accorder les sons de musique,
L'art ne fut pas si auctentique
Qu'elle est ou temps de maintenant,
Aussy ne fut la rethorique
Ne le parler si avenant.

Tapissier, Carmen, Cesaris
N'a pas long temps si bien chanterent
Qu'ilz esbahirent tout Paris
Et tous ceulx qui les frequenterent.
Mais onques jour ne deschanterent
En melodie de tel chois,
Ce m'ont dit ceulx qui les hanterent,
Que Guillaume du Fay et Binchois.

Car ilz ont nouvelle pratique
De faire frisque concordance
En haulte et en basse musique,
En fainte, en pause, et en muance.
Et ont prins de la contenance
Angloise et ensuÿ Dunstable,
Pour quoy merveilleuse plaisance
Rend leur chant joyeux et notable.

Des bas et des haults instrumens
A on joué le temps passé,
Doubter n'en fault tres doucement,
Chascun selon son pourpensé.
Mais jamais on n'a compassé
N'en doulchaine n'en flajolet
Ce qu'un nagueres trespasé
Faisoit, appelé Verdelet.

Ne face on mencion d'Orphee
Dont les poetes tant escrivent,
Ce n'est qu'une droicte faffee
Au regard des harpeurs qui vivent.
Que si parfaitement avivent
Leurs accors et leurs armonies,
Qu'il semble de fait qu'ilz estrivent
Aux angeliques melodies.

Tu as les avugles ouÿ
Jouer a la court de Bourgongne.
N'a pas? Certainement, ouÿ.
Fust il jamais telle besongne?
J'ay veu Binchois avoir vergongne
Et soy taire emprez leur rebelle,
Et Dufay despité et frongne
Qu'il n'a melodie si belle.

Pour atteindre leur but, ces quarante-huit vers développent une conception d'ensemble de la musique. Leurs célèbres références à Du Fay et à Binchois sont des illustrations, parmi d'autres, d'une démonstration globale. Après avoir posé sa thèse dans une strophe d'introduction (strophe 1), puis après avoir montré (strophes 2 et 3) que Du Fay et Binchois composent mieux que leurs prédécesseurs et que, de la même manière, les instrumentistes contemporains (Verdelet, décédé depuis peu, et « les harpeurs qui vivent ») surpassent tous leurs devanciers, Orphée compris (strophes 4 et 5), l'auteur confronte ces deux

catégories (compositeurs et instrumentistes improvisateurs) dans le dernier huitain (strophe 6) pour aboutir à une conclusion sans ambiguïté : rien ne surpasse le duo des vièlistes aveugles de la cour de Bourgogne, dont les improvisations rendirent Du Fay et Binchois honteux de ne pouvoir inventer « melodie si belle ».

Si l'argument n'est pas explicité, le cheminement rhétorique de la démonstration laisse entendre que, pour Martin Le Franc, le niveau artistique atteint par les instrumentistes est un des aspects les plus novateurs de la musique de son temps, comme si la preuve ultime, dans le domaine musical, que le monde n'est pas en déclin mais en progrès était la suivante : les compositeurs savants les plus illustres sont eux-mêmes « dépassés » par l'inspiration d'instrumentistes improvisateurs. La fameuse illustration de ces vers dans un des manuscrits du poème, qui représente Binchois appuyé sur une harpe et Du Fay à côté d'un orgue, n'est peut-être pas sans lien avec cette affirmation de la continuité de la musique vocale et instrumentale. Plus encore, le handicap des vièlistes, privés de la vue, le sens emblématique de la supériorité du savoir clérical, celui de la lecture et de la maîtrise de l'écrit, apparaît comme le symbole d'une approche nouvelle de la dimension purement sonore de la musique.

Cette relecture, sous un angle social, de l'évocation par un poète des innovations musicales de son temps peut s'appliquer à un autre texte, qui fait écho à celui de Le Franc. Le *De inventione et usu musicae* de Johannes Tinctoris est une évocation précise, presque journalistique, de la vie musicale des années 1470. Dans un passage remarquable, Tinctoris y évoque l'effet qu'avaient produit en lui deux vièlistes aveugles qu'il venait d'entendre jouer lors d'un voyage à Bruges, qui ne sont autres que les deux fils d'un des aveugles loués par Le Franc quarante ans plus tôt. Selon Tinctoris, ces deux musiciens, « hommes pas moins érudits en lettres qu'experts en composition », avaient alors joué « de manière si experte et sonnante leurs violes [...] avec tant de beauté que jamais mélodie ne me procura plus de plaisir ». Le théoricien conclut son chapitre, consacré aux vièles et rebecs, en soulignant que, joués ainsi, ces instruments « sont ceux par lesquels, parmi tous les autres, mon âme accède à la piété et qui enflamment le plus ardemment mon cœur à la contemplation des joies supérieures. Et je préfère les réserver toujours aux choses sacrées et à la consolation intérieure de l'âme que les appliquer de temps en temps aux choses profanes et aux fêtes publiques ».

Cette conclusion lyrique sur la dimension spirituelle de l'art instrumental est un procédé de retournement rhétorique proche de celui qu'imagine Le Franc avec l'image de Du Fay blémissant à l'écoute des vièlistes. Le retournement est au moins aussi profond que la mise en scène d'une rivalité artistique entre un compositeur et un instrumentiste, aux riches implications sociales. En suggérant que l'art de ces instrumentistes est d'une telle beauté qu'il faut y reconnaître quelque chose de sacré, c'est bien, semble-t-il, une forme de sacralisation de la « musique pure » que Tinctoris définit ici. La présence centrale des virtuoses aveugles dans ces deux extraits du XVe siècle, dont il faut rapprocher les grandes figures d'organistes aveugles de l'époque, Landini puis Paumann, souligne la rencontre entre deux mondes musicaux de nature différente, et l'allusion de Tinctoris à une forme de contemplation « intérieure », loin d'être anodine dans un tel contexte, offre au passage un intrigant précédent sensoriel à la place de la surdité de Beethoven dans la musicographie des XIXe et XXe siècles.

Ces exemples connus ramènent à la distinction entre activité et emploi, entre compétence et statut social. Chacun à leur manière, Le Franc et Tinctoris témoignent que, par-delà les différences de leurs statuts sociaux, interprètes laïcs ou clercs, compositeurs ou non, forment une seule communauté. Une fusion s'est opérée entre des pratiques jusque-là dissociées par une barrière sociale, désormais réunies autour d'un nouvel idéal de beauté sonore.

Cette (ré)unification socioprofessionnelle d'un monde musical profondément divisé par la culture cléricale est perceptible dans des éléments très matériels, tels que la gestion du personnel musical des cours des XIVe et XVe siècles, qui furent le principal creuset de ce rapprochement. Dès la fin du XIVe siècle, les milieux de cour avaient entériné la professionnalisation des instrumentistes en leur offrant des gages comparables à ceux des chantres, qui conservaient toutefois l'avantage non négligeable des clercs : l'accession à des revenus ecclésiastiques. Dès lors, la distance sociale entre le personnel musical profane et religieux ne cessa de se réduire.

Un des symboles les plus nets de l'aboutissement de ce rapprochement se trouve dans les premiers témoignages explicites de la participation régulière d'instrumentistes à des exécutions de musique religieuse, puis de leur intégration à des institutions musicales unifiées mêlant chanteurs et instrumentistes. La réalité de la participation des instruments aux exécutions de musique vocale est une question complexe, mais on peut l'approcher par le biais rigoureux de l'organisation du personnel musical

des cours les mieux documentées. Pour ce type d'histoire institutionnelle, la documentation de la cour de Bourgogne est particulièrement précieuse du fait de sa longue continuité chronologique, de 1400 à 1550 et même au-delà, et de sa richesse.

Craig Wright, auteur d'une histoire du mécénat musical de cette cour avant 1420, cite une chronique qui évoque, dès 1385, « molt brafs cantres et flusteurs musicaux qui molt bien canterent à une messe ». Mais il souligne aussitôt que « rien n'indique cependant que les ménestrels se joignaient aux forces de la chapelle lors de ces jours de fêtes religieuses. Ici, comme dans presque tous les aspects de la vie musicale de la cour, les documents bourguignons révèlent une séparation claire entre les activités des ménestrels et celles des chapelains. » Cette « séparation claire » s'effaça vers 1500, comme l'illustre un cas emblématique, celui d'Augustin Schubinger, luthiste et cornettiste du duc Philippe le Beau de Habsbourg, richement pensionné au titre de valet de chambre peu avant 1500. Sa participation comme cornettiste aux services religieux chantés par la chapelle ducale est attestée dès 1501, lors d'une « haute messe » à l'église de Malines, puis relevée à plusieurs reprises par Antoine de Lalaing, dans son récit du voyage de la cour en Espagne, comme à Tolède en 1502 (où « ce qu'il faisoit estoit bon a oyr avec les chantres ») et, sur le long chemin de retour en 1503, en Savoie et à Innsbruck. Lors de ce séjour de l'archiduc à la cour de son père, Maximilien d'Autriche, la chronique détaille le déroulement d'une messe célébrée par les chapelles des deux princes : « Et commenchèrent le Grade [graduel] les saqueboutes du roy [des Romains, Maximilien] ; et jouèrent le Deo gratias et Ite missa est ; et les chantres de Monseigneur [Philippe] chantèrent l'Offertoire ». L'archiduc avait lui-même engagé un quatuor de trombones juste avant son départ pour l'Espagne. En 1509, au terme d'une évolution continue, deux de ces trombonistes faisaient désormais partie de la chapelle, directement salariés avec les chantres par l'administration du futur Charles Quint pour « avoir servy continuellement devers mondit seigneur en sadite chappelle, en *chantant et jouant* journallement en discant les heures et service divin ».

L'intégration des instrumentistes à l'institution musicale par excellence qu'était alors la chapelle ne fit que se confirmer, sous des formes variables, dans toute l'Europe du XVIe siècle, à tel point qu'en Allemagne, le mot *Kapelle* finit par désigner un orchestre. La distinction sociale si longtemps prépondérante entre clercs et laïcs se mua en subdivision interne d'un monde professionnel de plus en plus homogène, composés de *musiciens* tantôt chanteurs, tantôt instrumentistes. Ce pas

franchi vers 1500 de résulte pas seulement de l'ascension sociale des instrumentistes, qui s'accompagna de la diffusion de plus en plus large des œuvres d'instrumentistes compositeurs. Il suppose une évolution complémentaire de l'autre pan du monde musical professionnel, celui des chantres des grandes églises et des chapelles princières. Plus encore que l'ascension sociale d'une catégorie de musiciens, pour laquelle emploi et activité étaient depuis longtemps liés, c'est ce phénomène de laïcisation des élites musicales qui entérina la naissance du musicien professionnel.

La « musicalisation » des chapelles princières

On peut se demander si l'unification des milieux musicaux se fit au prix d'une « régression sociale » des chantres, symétrique à l'ascension des instrumentistes. À l'aune des valeurs cléricales du Moyen Âge, un saut est en tout cas manifeste dans la sous-catégorie des chantres dont les biographies sont les mieux connues, celle des « compositeurs ». Cette modification sociale se situe clairement après la dernière génération dominée par des compositeurs de la stature de Jean Ockeghem († 1497) et Antoine Busnoys († 1492), l'un dignitaire ecclésiastique du plus haut rang et l'autre poète reconnu, tous deux prêtres, diplômés d'université, grands clercs célébrés pour leurs canons et autres tours de force contrapuntiques. Dans la génération suivante, celle, entre autres, de Josquin Desprez, Jacob Obrecht, Heinrich Isaac et Pierre de La Rue, seuls les deux premiers accédèrent à la prêtrise, aucun à un diplôme universitaire.

Prétendre à une évaluation rigoureuse de l'évolution sociale des « compositeurs » serait un raisonnement circulaire, car la transformation de ce statut est précisément un aspect central du problème. Mais il fait peu de doute que la reconnaissance institutionnelle du statut d'auteur est étroitement associée à la laïcisation des chanteurs. La rémunération d'Isaac comme « compositeur » dès 1484 en Autriche puis en Italie, puis son engagement comme *Hofkomponist* de Maximilien d'Autriche en 1497, offrent quelques-unes des toutes premières occurrences du terme de « compositeur » conçu non comme une activité mais comme un emploi. Ce n'est sans doute pas par hasard qu'elles concernent un musicien non-clerc. Les employeurs d'Isaac semblent avoir peiné à lui trouver des revenus dignes de son talent, notamment parce qu'ils ne pouvaient recourir à l'appoint habituel des bénéfices ecclésiastiques. En 1510, Maximilien d'Autriche finit d'ailleurs par procéder à une donation de terres à des membres de sa chapelle (dont Isaac) qui, « parce qu'ils

sont mariés et laïcs (coniugati et seculares), ne peuvent être pourvus [de bénéfices] ». D'innombrables expédients de ce type furent imaginés par les mécènes pour pallier à l'inéligibilité d'un nombre croissant de leurs musiciens aux revenus ecclésiastiques qui avaient jusque là financé les élites musicales.

Si l'apparition du compositeur est un ingrédient essentiel de la « naissance du musicien professionnel », elle ne peut être conçue en marge de l'évolution globale du monde musical professionnel. Bien des aspects de la vie musicale témoignent de manière systématique de cette évolution. Perdant une part de son prestige intellectuel de clerc, le « compositeur » acquit une reconnaissance d'un nouvel ordre, que résume la figure complexe de Josquin Desprez. Mais c'est en considérant l'ensemble de la communauté des chantres, le déroulement de leurs carrières et la transformation administrative des institutions qui les employaient, que se dégage toute l'ampleur de l'évolution en cours.

Le terme de « musicalisation » est le plus apte à définir la caractéristique commune à l'ensemble de ces transformations : l'importance croissante accordée à la compétence musicale dans l'organisation du monde professionnel. Dans le milieu des chantres, cette redéfinition s'élabora contre les critères extra- ou para-musicaux qui pesaient sur l'évolution des carrières, tels que les statuts religieux et universitaire, et diverses aptitudes intellectuelles, théoriques, littéraires, liturgiques ou autres. Une illustration de ce phénomène se trouve dans un important règlement de la cour de Bourgogne rédigé en 1469 à la demande du nouveau duc, Charles le Téméraire. Le premier paragraphe de sa longue section initiale, consacrée à la chapelle, revient sur les critères de progression hiérarchique entre ses trois grades (sommelier, clerc et, au sommet, chapelain), pour officialiser un point qui n'a rien d'anodin :

Mondit seigneur entent que ou nombres des douze chapellains denommés au chapitre de la chapelle pourront estre auchuns non prestres qui neantmoins auront gages entiers de chapelain et aussi que au nombre des clerz et sommeliers pourront estre auchuns prestres qui neantmoins n'auront gages que de clerz ou sommeliers, et selon les merites disponibles de voix et bons services desdiz clerz et sommeliers, ilz pourront monter de degré en degré, ascavoir sommelier en estat de clerc et clerz en chapelains quant l'oportunité y sera et leurs merites le exigeront, selon le bon plaisir de mondit seigneur.

Que l'ordonnance de la chapelle de 1469 contienne un article reléguant explicitement le statut ecclésiastique au second rang des critères d'avancement est notable. Mais le plus frappant est la place de cet article

en tête des trente-deux paragraphes réglant le fonctionnement de la chapelle. À cette place, une telle disposition ne lève pas seulement une ambiguïté statutaire ; elle devient une définition implicite de l'institution dans son ensemble.

Cet article n'apportait pas, dans la réalité, de modification radicale. La hiérarchisation des chapelles princières par rang ecclésiastique, intangible jusqu'au début du XVe siècle, avait connu bien des entorses depuis, comme pour Gilles Binchois, parvenu au premier rang des chapelains bourguignons sans être prêtre. Des promotions exceptionnelles de ce type vinrent de plus en plus fréquemment récompenser des compétences proprement musicales, comme, par exemple, celles des ténoristes. La plupart de ces chanteurs recherchés, alors indispensables à toute exécution de polyphonie religieuse, finissaient par obtenir les rangs les plus élevés des institutions qui les employaient, même sans être prêtres. Tel est le cas de Jean du Passage, employé entre 1419 et 1455 par les chapelles de France et de Bourgogne, où lui succéda son fils illégitime Philippe, lui aussi ténoriste, promu en 1466 tout en étant marié, ou encore de Mathias Cocquel, lui aussi marié, qui obtint la place de chapelain laissée vacante par la mort de Binchois en 1460.

Le paragraphe initial de l'ordonnance de 1469 entérine une pratique qui n'était plus exceptionnelle mais méritait d'être officialisée. En consacrant officiellement et en tête du texte la primauté des « mérites de voix » sur tout autre critère, il offre une des manifestations les plus emblématiques d'un important tournant de l'histoire institutionnelle de la musique.

Cette affirmation de principe ne concernait alors que les individus, mais elle fut bientôt suivie de réformes générales qui transférèrent la « musicalisation » des carrières individuelles au niveau de l'institution elle-même. L'extrait de l'ordonnance cité ci-dessus montre, par exemple, que la chapelle de Charles le Téméraire était encore hiérarchisée selon des désignations ecclésiastiques anciennes (chapelains, clercs, sommeliers), étrangères à l'activité définie comme la principale de ses membres : la musique. Les changements qui firent de cette vénérable institution religieuse, vitrine de la dévotion du prince, une institution véritablement musicale intervinrent sous le bref règne de Philippe le Beau (vers 1493-1506).

La transformation de la chapelle du duc de Bourgogne en « chapelle musicale » résulte de sa division en deux institutions séparées : la grande

et la petite chapelle. L'apparition de cette terminologie dans un règlement officiel date de mars 1497, mais on en trouve des occurrences antérieures. En 1482, un paiement évoque ainsi la décoration des « deux autelz de la grande et petite chapelle de l'ostel de mondit seigneur ». Officialisée en 1497, cette dichotomie administrative provenait en fait d'une réalité liturgique ancienne. Étienne Oroux, auteur en 1776 d'une histoire de la chapelle royale de France, signale qu'en 1364, les musiciens de la chapelle de Charles V chantaient tous les jours une haute messe alors qu'« en meme temps, on disoit continuellement des messes basses devant lui ». Ce mode de célébration d'une haute messe au grand autel, avec les chantres au pupitre, et de basses messes au petit autel de l'oratoire, le pavillon de riche toile sous lequel le prince assistait à la messe, était sans doute commun à toutes les grandes cours, et en tout cas à celles de l'orbite royale française.

Si les termes de petite et grande chapelle remontent à une réalité ancienne, leur officialisation en 1497 n'en est pas moins révélatrice. Son importance ne réside pas tant dans la reconnaissance de la « grandeur » de la chapelle musicale que dans l'invention du terme de « petite chapelle » pour désigner le groupe de prêtres et moines chargés de la confession et des aumônes du prince, et de dire la messe à son « petit autel ». Sa principale innovation est la constitution en « chapelle annexe » de ces officiers religieux non-musiciens, jusqu'alors intégrés à la chapelle sans distinction particulière. Les en exclure pour les regrouper dans un corps distinct, c'était reconnaître que la raison d'être d'une chapelle princière était son aptitude musicale. Cette transformation est un prolongement direct de l'affirmation de la primauté des compétences musicales individuelles par l'ordonnance de 1469. Au fil des nombreuses réformes de la chapelle bourguignonne dans les années 1470-1510, un changement décisif de perspective institutionnelle s'opéra. Le tableau suivant offre un raccourci de cette évolution, en confrontant une liste de la chapelle en 1466 et l'ordonnance de Charles Quint pour son voyage en Espagne de 1523, dont on ne retient ici que les subdivisions internes, sans noms de musiciens :

Gages, juin-août 1466*Chapelains*

Messire Philippe Siron, premier chapelain
 Maistre Robert le Pele, prevost de Watenes
 Maistre Anthoine Mauret, aumousnier
 Constans de Languebrouc
 Messire Estienne de la Mote
 Messire Anthoine de Franceville
 Messire Gilles Brits
 Messire Robert Olivier
 Messire Gilles Joye
 Messire Pierre le Canonne
 Jehan Lambert dit Bassée
 Mathias Cocquel
 Jean Pintot, dit Nicodemus
 Philippe du Passage

Clercs

Messire Claude le petit
 Messire Robert Morton
 Messire Pasquier Desprez
 Johannes de Tricht

Sommeliers

Jean le Caron, 1er sommelier de l'oratoire
 Messire Woutre Maes
 Coppin Buecquel
 Gilles de Bousies
 Pierquin Du Wez, petit sommelier
Fourrier : Joachin Pannier, fourrier

Ordonnance, 1523

Ung premier chappellain a 30s
 Ung maistre de chappelle a 24s

 Quatre bascontres a 12s
 Quatre haultcontres a 12s
 Quatre haulteneurs aussi a 12s
 Quatre dessus aussi a 12s

 Ung maistre des enffans a 18s
 Huyt enffans de chappelle, chacun
 a 4s

 Quatre chappellains des haultes
 messes a 12s

 Ung organiste...
 Ung porteur d'orghes a 6s...
 Ung souffleur a 4s...

 Deux clercs de chappelle a 8s
 chacun
 Ung fourrier de la chappelle a 10s

Outre les anciennes subdivisions cléricales, l'organisation de la chapelle de 1466 illustre la hiérarchie ecclésiastique qui gouvernait encore chaque statut. Parmi les chapelains, les universitaires (avec titre de maître) sont recensés avant les prêtres (avec titre de messire, omis pour Languebrouc, qui était bien prêtre) et les chantres non prêtres (dont les deux ténoristes déjà cités). On y relève aussi l'aumônier ou le sommelier de l'oratoire. Détachés de la (grande) chapelle et réunis dans la petite chapelle, ils ne figurent plus dans l'ordonnance de la chapelle de Charles Quint, qui ne concerne que la « grande chapelle ». La description administrative de cette nouvelle institution n'est rien d'autre que l'organisation musicale d'un chœur de voix d'hommes et d'enfants, complété par des chapelains des hautes messes (les prêtres desservant le grand autel), un organiste et divers assistants, tous recensés après les chantres. Le noyau de cette institution est un ensemble vocal de seize chanteurs adultes désignés par leur tessiture et dirigés par un compositeur (le maître de chapelle Nicolas

Champion), et de huit enfants sous la houlette d'un autre compositeur (le maître des enfants Nicolas Carlier). Entre ces deux documents, une institution religieuse, composée de statuts sans signification musicale, est devenue un chœur, organisé en fonction de critères musicaux.

Cette conversion n'est que l'*institutionnalisation* d'une réalité, et non l'apparition de cette réalité. Le règne de Philippe le Beau fut l'étape décisive de cette institutionnalisation à la cour de Bourgogne, comme le confirme aussi la généralisation du vocabulaire musical dans les documents administratifs. Ainsi, les recrutements de la chapelle précisent de plus en plus systématiquement la tessiture du chanteur, retenu comme « bascontre », « teneur », « haultcontre » ou « dessus » de la chapelle, qui semble définir non plus seulement leur activité, leur spécialité, mais bien leur emploi. Au terme du règne de Philippe le Beau, la création de la « grande chapelle » avait effacé la hiérarchie ancienne et mis en place le cadre institutionnel que l'ordonnance de 1523 ne fait que préciser.

La direction des chapelles

On ne saurait conclure cette partie sur la musicalisation des chapelles princières sans illustrer un dernier paramètre de ce phénomène : le choix des individus chargés de leur direction. Dans le contexte bourguignon, l'évolution de cet aspect des choses confirme la chronologie définie à l'instant. Après plus d'un siècle de direction de la chapelle par des premiers chapelains au profil nettement plus administratif que musical (aucun d'entre eux ne sont connus pour des compositions ou des talents musicaux particuliers, même si tous avaient de bonnes compétences musicales), Philippe le Beau fut le premier à placer à ce poste, en 1505, un musicien de stature internationale dont les compositions étaient alors copiées et imprimées : l'ancien chapelain de la chapelle pontificale, Mabrianus de Orto. En réalité, il ne disposa de cette charge seul qu'en de brèves périodes, comme l'indique l'ordonnance de 1515 où figurent deux « premiers chapelains par demi-an », au profil fort différent : le musicien de Orto et l'ecclésiastique Antoine de Berghes. Malgré tout, le pli était pris et l'ordonnance de 1523 déjà citée, avec ses deux compositeurs maîtres de chapelle et des enfants, en est un prolongement qui demeura par la suite. En somme, l'évolution de la direction de la chapelle de Bourgogne semble se conformer au processus de la musicalisation globale de l'institution décrit ci-dessus.

Vue très globalement, cette lecture est convaincante, mais les choses sont sans doute un peu plus complexes qu'il n'y paraît. La principale raison qui incite à ne pas pousser trop loin une interprétation univoque de l'évolution sociologique des dirigeants des chapelles princières est la suivante : une telle enquête exigerait une connaissance des individus plus détaillée que celle dont on dispose le plus souvent. Ainsi, il serait simplificateur de considérer qu'en France, la direction de la chapelle royale fut « musicalisée » avec l'accession de Jean Ockeghem à ce poste en 1452. A cet égard, sa qualité de « maistre et premier chapelain de la chapelle » mérite attention. Elle se réfère clairement aux deux compétences requises pour la direction de toute institution musicale (chapelle d'alors ou opéra d'aujourd'hui) : musicale certes (maître de chapelle — directeur musical) mais aussi juridique et administrative (premier chapelain — administrateur), sans parler de charisme ou d'autorité. Ockeghem était un chanteur d'exception et un compositeur illustre, mais sa réussite dans les méandres de la cour royale et les missions diplomatiques qui lui furent confiées indiquent bien d'autres qualités. Le flou qui entoure ses successeurs à la tête de la chapelle montre d'ailleurs qu'aucune personnalité de son envergure ne s'y imposa. Ce qui s'imposa, c'est surtout la séparation de la direction musicale et de la direction ecclésiastique enterinée par François Ier. Ockeghem avait été une exception.

Ces remarques sont en partie valables pour Mabrianus de Orto à la cour de Bourgogne ou pour un contemporain tel qu'Antoine de Longueval à la cour de France. Bons musiciens, compositeurs, certes, ils doivent leurs charges à des compétences complémentaires (et, sans doute, à des ambitions) que n'avaient manifestement ni Pierre de La Rue, ni Heinrich Isaac, ni Josquin Desprez, ni même, semble-t-il, une personnalité aussi importante à la cour de France que Jean Mouton. Cette question complexe, qui touche à la définition des compétences musicales et du « compositeur », mérite en somme une enquête particulière. Binchois et de La Rue parvinrent tous deux, par exemple, au premier rang des chapelains bourguignons mais jamais à celui de premier chapelain. Cette position de « premier des chapelains » était dès le XVe siècle l'équivalent d'une direction musicale implicite (et logique, puisque les compétences musicales présidaient à l'avancement, officiellement ou non), qui ne fut institutionnalisée que lorsque deux directions séparées furent mises en place. Il est compréhensible que cette évolution témoigne de nombreuses fluctuations et que des incertitudes demeurent, car ces

choix administratifs sont, par nature, étroitement liés à la personnalité et aux compétences des candidats.

Mais vers 1500, l'idée qu'une chapelle devait disposer à sa tête d'un musicien incontesté était évidente. La forme institutionnelle de cette reconnaissance semble s'être stabilisée vers 1520 avec l'adoption de plus en plus claire d'une direction bicéphale (maître de chapelle et premier chapelain, ou équivalents), mais l'équilibre variable entre ces fonctions ne fait que témoigner d'hésitations politiques et de conflits de personnes que les institutions musicales connaissent aujourd'hui encore.

Dans la longue histoire institutionnelle de la chapelle bourguignonne, les années 1500 témoignent de modifications emblématiques d'un tournant général de la place de la musique dans la société. La mutation définitive de la chapelle bourguignonne en « chapelle musicale » dans les années 1490 était en retard d'une vingtaine d'années sur les chapelles italiennes. Ce délai s'explique par une différence fondamentale. Les chapelles italiennes, celle du pape comprise, furent presque toutes créées (ou refondées) de toutes pièces au moment de l'accession au pouvoir, vers 1470, d'une nouvelle génération de mécènes. A l'inverse, la chapelle bourguignonne se caractérisait, comme bien des institutions de cette cour, par une continuité fièrement recherchée et revendiquée. L'ancienneté et la permanence de son prestige expliquent aisément ce conservatisme, qui se manifeste dans la référence constante des ordonnances des princes successifs aux actes et aux décisions de leurs « illustres prédécesseurs ». Face à cette tendance, chaque évolution des institutions n'en est que plus révélatrice, à condition de les interpréter pour ce qu'elles sont : l'officialisation de pratiques par définition antérieures. Ce conservatisme administratif n'empêcha d'ailleurs pas la chapelle de Bourgogne d'être le modèle des chapelles italiennes, fondées par des princes dont la relation à l'histoire n'était pas du même ordre que celle de la dynastie Valois de Bourgogne ou des cours royales.

Cela dit, la difficulté qu'il peut y avoir à quantifier le « délai d'institutionnalisation » de la réalité pratique ne justifie pas qu'on renonce à l'une des plus solides chronologies dont on puisse disposer : celle, précisément, des institutions. Faire de la « musicalisation administrative » d'une chapelle princière parmi d'autres, fusse-t-elle la plus fameuse, la preuve décisive d'une évolution aussi importante que la « naissance du musicien professionnel » est discutable. Recenser toutes les méthodes, toutes les sources, tous les types d'investigations, susceptibles de confirmer ou d'infirmer ce que les éléments réunis ici tendent à montrer, semble, en soi, une tâche infinie. Certaines sources

relevant de l'histoire des mentalités permettent de mettre en perspective des éléments concordants entre des évolutions culturelles et sociales. Ce n'est là qu'une ébauche du travail qui reste à faire. Fonder ce travail sur l'histoire institutionnelle peut paraître simplificateur. Mais c'est justement cette simplification qui fait le prix de cette méthode : les faits simples, clairs et datés qu'offrent l'histoire institutionnelle ne valent pas pour eux-mêmes ; ils sont de solides jalons pour ancrer l'interprétation d'une réalité mouvante et complexe.

Pour les chanteurs de la Renaissance, comme, sans doute, pour l'immense majorité des professions, le processus de professionnalisation dont il a été question ici ne s'accomplit pas *ex nihilo* ; il ne transforma pas une « activité non-rémunérée » en « activité rémunérée ». Pour comprendre en quel sens la naissance du musicien professionnel peut être datée de l'aube du XVI^e siècle, il faut ajouter une étape au raisonnement : une chose est de rémunérer ou non une activité, autre chose est de rémunérer une activité directement (pour ce qu'elle est), ou d'une manière détournée (par exemple, par le biais d'« emplois ecclésiastiques »). Penser la rétribution ecclésiastique des chantres du Moyen Âge en terme d'« emplois fictifs » relève plus de la boutade que de l'analyse historique. Mais c'est bien à une clarification juridique que procédèrent les cours princières en organisant le divorce entre la célébration liturgique et la pratique musicale. Comme le prêtre-chapelain exerçant l'activité de chanteur se vit offrir un état de « chanteur », son collègue exerçant l'activité de compositeur se vit offrir un état de « compositeur » ou, plus souvent, de maître de chapelle. Il en alla ainsi pour bien d'autres statuts. La chapelle de Bourgogne ne créa qu'au début des années 1470 un poste d'organiste, dont l'activité était jusqu'ici exercée par un chapelain ; peu après apparaissaient des offices de « noteurs » ou de « copistes ». Que tout ce toilettage juridique se soit produit à une époque où la dénonciation des abus de l'Église arrivait à un point de non-retour n'est probablement pas anodin, mais c'est une toute autre histoire. Pour en rester à l'histoire de la musique, ces évolutions institutionnelles, peu ou prou simultanées, s'inscrivent dans un mouvement d'ensemble de « musicalisation » du monde socio-professionnel des musiciens. Ce tournant est tout aussi essentiel pour expliquer le rapprochement qui s'opéra avec les instrumentistes et donc l'émergence, par-delà les spécialités et les inégalités sociales, du mot de « musicien » dont les premiers usages français désignant un emploi et non plus seulement une qualité ou une compétence datent du milieu du XVI^e siècle. En officialisant le fait que les chantres ne se définissaient

plus comme des ecclésiastiques ayant des compétences vocales mais comme des chanteurs répondant à des exigences minimales pour exercer leur art dans un contexte religieux, la laïcisation de l'emploi des spécialistes de la musique vocale créait le métier de « musicien d'église ». Son opposition avec le « musicien de chambre » remplaça celle entre « chantre » d'une part, et « ménestrel » ou « joueur d'instrument » de l'autre. Toute la différence est qu'entre musicien *da chiesa* et musicien *da camera*, il y a un mot en commun : musicien.