



## AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : [ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr](mailto:ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr)

## LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

[http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg\\_droi.php](http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php)

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

**UNIVERSITE DE METZ**  
**FACULTE DES LETTRES & SCIENCES HUMAINES**

**La vie musicale en Lorraine**  
**(Metz, Nancy et Toul, 1770-1810)**

**De l'originalité provinciale à l'uniformité française**

**René Depoutot**

**Volume I**

**Thèse de doctorat**

**sous la direction de**

**Monsieur le Professeur Paul Prévost**

|                                   |            |
|-----------------------------------|------------|
| <b>BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE</b> |            |
| <b>LETTRES</b>                    |            |
| N° Inv.                           | 1997063L   |
| Cote                              | LIM3 97/13 |
| Loc.                              | Nagasin    |

à **Judith et Cécile**

**Michel Chapuis**

**Marc Honegger**

**René Schmitt**

## Remerciements

Nous présentons à Monsieur le Professeur Paul Prévost l'expression de notre profonde gratitude pour avoir accepté de diriger cette recherche. Nous avons pu bénéficier de sa rigueur, de son exigence, de sa disponibilité et de sa bienveillance tout au long de l'élaboration de ces travaux.

Nous tenons à remercier, Hubert Collin, directeur des archives départementales de Meurthe-et-Moselle, Michèle Renson, conservateur des archives municipales de Nancy, André Markiewicz, conservateur de la bibliothèque municipale de Nancy, Marie-Claire Mangin, conservateur-adjoint, Jocelyne Barthel, conservateur des archives municipales de Metz, Françoise Bérard, conservateur de la bibliothèque municipale de Châlons-sur-Marne et Florence Roth, conservateur des archives et de la bibliothèque de la S.A.C.D., de leur accueil lors de nos longues consultations et leur aimable autorisation de publier des documents.

Nous voudrions mentionner Christelle Jajou, Marcelle Moret et Jean-Pierre Lallement pour leur précieux concours lors de recherches complexes.

## Abréviations

|              |                          |                  |                                     |
|--------------|--------------------------|------------------|-------------------------------------|
| art.         | article                  | mtre chap.       | maître de chapelle                  |
| b.-c.        | basse-contre             | mtre de mus.     | maître de musique                   |
| b.-t.        | basse-taille             | mus.             | musicien                            |
| basse instr. | basse instrumentale      | Metz arch. dép.  | Metz archives<br>départementales    |
| cf.          | confer                   | Metz arch mun.   | Metz archives municipales           |
| CI           | Comédie-Italienne        | Nancy arch. dép. | Nancy archives<br>départementales   |
| cmda         | comédie mêlée d'ariettes | Nancy arch. mun. | Nancy archives municipales          |
| com.         | comédien(ne)             | n°               | numéro                              |
| dlle         | demoiselle               | nlle             | nouvelle                            |
| dir.         | directeur                | <i>op. cit.</i>  | <i>opere citato</i>                 |
| dir. Spect.  | directeur du Spectacle   | org.             | organiste                           |
| enf. ch.     | enfant de chœur          | p., pp.          | page(s)                             |
| entr.        | entrée                   | PARM             | Paris Académie royale de<br>musique |
| év.          | évêque                   | PCI              | Paris Comédie-Italienne             |
| év. const.   | évêque constitutionnel   | POC              | Paris Opéra-comique                 |
| f.           | folio verso              | prol.            | prologue                            |
| f.           | folio recto              | PSL              | Paris Foire Saint-Laurent           |
| f.o.         | facteur d'orgues         | prof.            | professeur                          |
| h.-c.        | haute-contre             | reg.             | registre                            |
| harp.        | harpiste                 | s.l.             | sans lieu                           |
| hist.        | historien                | s.n.             | sans nom                            |
| <i>ibid.</i> | <i>ibidem</i>            | s.d.             | sans date                           |
| <i>id</i>    | <i>idem</i>              | Sr               | sieur                               |
| instr.       | instrumentiste           | ss               | sans                                |
| lia.         | liasse                   | t.               | tome                                |
| m.           | mètre                    | vol.             | volume                              |
| Mgr          | Monseigneur              | vol. II, III, IV | volume de la thèse                  |
| Mme          | Madame                   |                  |                                     |
| Mr           | Monsieur                 |                  |                                     |
| ms.          | manuscrit                |                  |                                     |

## Introduction générale

Qui sont les acteurs de la musique à Metz, Nancy et Toul entre 1770 et 1810 ? Quelles institutions ? Quels musiciens ? Quels compositeurs ? Quelles différences distinguent ces villes les unes des autres ? Possèdent-elles des institutions similaires ? Comment ont-elles évolué en quarante années marquées par les événements révolutionnaires ? Finalement, quelles réalités et quels aspects ces villes offrent-elles à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle ? Telles sont les premières questions que l'on peut se poser, chacune d'elles entraînant une cascade d'interrogations nouvelles.

Les travaux d'Albert Jacquot publiés il y a plus d'un siècle sur la musique en Lorraine et ses musiciens <sup>1</sup>, mais dont l'essentiel est consacré à la musique à Nancy et à la Cour de Lunéville, rassemblaient des informations fournies par l'archiviste Henri Lepage (1846-1887) alors occupé à la rédaction des inventaires sommaires des archives départementales et à l'élaboration des répertoires des archives municipales de Nancy et de Toul. Avant ces études, de brèves biographies de musiciens figuraient dans des ouvrages plus vastes consacrés aux hommes illustres du département de la Moselle <sup>2</sup> ou de la Meurthe <sup>3</sup>. Plus tard, Jean-Julien Barbé

---

<sup>1</sup>. Cf. Albert Jacquot, *La Musique en Lorraine*, Paris, A. Quentin, 1882, reprint Genève, Minkoff, 1972, 197 p. ; *Essai de répertoire des artistes lorrains les luthiers lorrains*, Paris, Librairie d'art ancien et moderne/Ancienne maison Rouam et C<sup>ie</sup>, 1903, 89 p. ; *Essai de répertoire des artistes lorrains, les musiciens, chanteurs, compositeurs etc.*, Paris, Fischbacher, 1904, 69 p. ; *Essai de répertoire des artistes lorrains les comédiens, les auteurs dramatiques, les poètes et les littérateurs lorrains*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne/Ancienne maison Rouam et C<sup>ie</sup>, 1905, 38 p. ; *Essai de répertoire des artistes lorrains les facteurs d'orgues et de clavecins lorrains*, Paris, Plon-Nourrit et C<sup>ie</sup>, 1910, 16 p.

<sup>2</sup>. Cf. Emile Auguste Bégin, *Biographie de la Moselle*, Metz, Verronais, t. 3, 1831, pp. 280, 456-463, t. 4, 1832, pp. 315, 559-560.

rédigea, parmi de nombreuses publications, un volume entier sur les musiciens mosellans <sup>4</sup>. D'autres articles parcellaires souvent courts et d'intérêt très variable ont contribué à enrichir la connaissance de l'activité musicale dans ces villes importantes comme Metz, Nancy et Toul et des travaux récents <sup>5</sup> ont ouvert des perspectives nouvelles fondées sur des bases scientifiques plus solides mettant ainsi en lumière certains aspects de la musique en Lorraine. Pourtant, malgré ces études, l'état de la musique dans ces trois villes voisines, différentes et concurrentes, ne semble pas avoir fait – celui de Nancy plus particulièrement – l'objet de recherches systématiques, et il est vrai qu'une vue d'ensemble des activités musicales, ainsi qu'une exacte connaissance des différentes sociétés musicales à Metz, Nancy et Toul entre 1770 et 1810 font toujours défaut tant dans leurs aspects administratifs, musicaux que pédagogiques. Si l'existence de certaines de ces sociétés est connue, peu, en revanche, ont fait l'objet d'une étude approfondie et aucune d'entre elles n'a évalué les liens éventuels qui pouvaient les relier. La vie musicale durant cette période reste encore partiellement obscure et ce sujet largement ouvert à une appréciation d'ensemble car il n'en est qu'au stade des défrichements partiels. C'est la raison de la présente thèse.

Les ouvrages d'A. Jacquot auxquels on peut adjoindre *La Musique en Lorraine*, malgré sa rédaction plus soignée, sont en réalité – ainsi que l'auteur l'intitule – des répertoires de noms d'artistes, malheureusement entachés de nombreuses erreurs rarement corrigées et le plus souvent réitérées en dépit de doutes de plus en plus forts sur la véracité des

---

<sup>3</sup>. Cf. Louis Antoine Michel, *Biographie historique et généalogique des hommes marquans de l'ancienne province de Lorraine*, Nancy, C. & J. Hissette, 1829, pp. 18, 23, 132-133, 152-153, 189, 299-300, 304, 330, 346, 352-353, 359.

<sup>4</sup>. Cf. Jean-Julien Barbé, *Dictionnaire des musiciens de la Moselle*, Metz, Le Messin, 1929, 207 p.

<sup>5</sup>. Cf. Yves Ferraton éd., *Musique en Lorraine*, Paris, Klincksieck, 1994, 213 p.

informations données. Gustave Clanché, qui a consacré ses études aux activités liées à la cathédrale de Toul, n'avait pas manqué de transcrire, sans les exploiter, des textes consacrés à la musique de la cathédrale, se contentant d'une transcription littérale et parfois d'interprétations erronées <sup>6</sup>. Le livre de Gilbert Rose consacré à la musique à Metz au XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>7</sup>, pour récent qu'il soit, n'offre malheureusement pas plus de garanties. Pêchant lui aussi par manque de rigueur scientifique, il présente bien des faits inexacts dus souvent à l'absence de références à des travaux qui, il y a quelques années déjà, ont pourtant fait la lumière sur certains musiciens ou points d'histoire jusque-là demeurés dans l'ombre. La publication la plus récente, *Musique en Lorraine*, rassemble les communications entendues au cours d'un colloque qui s'est tenu à Nancy en 1992. Comme l'indique le titre, le lien unissant ces textes est d'ordre géographique et non historique. Bien que les articles soient très dispersés dans l'histoire et très différents dans leur contenu, deux d'entre-eux traitent un sujet appartenant à la période choisie pour objet de notre étude. Le premier relate le passage de Jean Paul Egide Schwarzenborff-Martini à la Cour de Stanislas <sup>8</sup> ; le second étudie la maîtrise de la primatiale de Nancy aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles <sup>9</sup>.

En général, il n'est pas d'étude consacrée à la musique en Lorraine qui ne cite les noms de Jean-Nicolas Loiseau de Persuis et de Joseph Antoine Lorenziti, tous deux maîtres de musique – le premier à la cathédrale de Metz, le second à Nancy – appelant ainsi à témoigner de la qualité d'une vie

---

<sup>6</sup>. Cf. Gustave Clanché, *La Musique, le chœur, le bas-chœur de la cathédrale de Toul*, Toul, Imprimerie Moderne, 1934, p. 153.

<sup>7</sup>. Cf. Gilbert Rose, *Metz et la musique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Metz, Serpenoise, 1992, 249 p.

<sup>8</sup>. Cf. Francis Claudon, « Schwarzenborff-Martini en séjour à la cour de Stanislas (1760-1764) », in Y. Ferraton éd., *op. cit.* (note 5), pp. 163-168.

<sup>9</sup>. Cf. Yves Ferraton, « La maîtrise de la primatiale de Nancy aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », in Y. Ferraton éd., *op. cit.* (note 5), pp. 103-128.

musicale d'importance, bien que les biographies de ces deux musiciens à peine esquissées, fourmillent d'inexactitudes ou d'approximations et qu'aucune recherche exhaustive sur leurs travaux n'ait pas encore vu le jour. Aussi faudra-t-il s'interroger, une fois ces aspects généraux dégagés, sur la réalité de leur place et sur celle des autres maîtres dans la société musicale messine ou nancéienne.

La mise en lumière de cette période repose de toute évidence sur la richesse et la qualité des sources. Or des lieux de conservation à Metz et à Toul ont été victimes durant le dernier conflit mondial de destructions importantes et de pertes irréparables, ce qui ne manque pas d'engendrer une grande complexité de la recherche. Un dépouillement systématique de l'ensemble des sources conservées dans les archives municipales, départementales, nationales, dans périodiques, les documents disponibles dans les bibliothèques puis la mise en relation de ces éléments nous a permis de dresser un état aussi proche que possible de la situation musicale durant une période déterminée. Un second axe de réflexion nous a conduit à nous pencher, par l'étude des facteurs politiques, géographiques et sociaux, sur les causes des caractères spécifiques et communs de la situation de chacune de ces villes, tout en restant attentif aux facteurs naturels et exceptionnels de leur évolution entre 1770 et 1810. Pourquoi ce cadre historique ? Quels repères chronologiques sous-tendent ce sujet, englobant trois villes aussi dissemblables ? L'hétérogénéité de ces trois villes est notable mais renforce l'intérêt de cette comparaison.

Plus que 1766, date fixée par l'histoire <sup>10</sup>, l'année 1770 et ses environs immédiats voient la naissance de deux Concerts à Nancy (1771 et 1772), les premières publications des œuvres de Joseph Antoine Lorenziti, l'érection

---

<sup>10</sup>. Le duché de Lorraine fut rattaché à la France à la mort de Stanislas le 23 février 1766.

du diocèse de Nancy (1773) aux côtés de celui de Toul et enfin une information, qui sans être régulière, devient importante sur la réalité des spectacles de la Comédie de Metz ; la période qui s'ouvre à partir de cette date offre l'aspect d'une phase de « maturité ».

Pour clore notre étude, avons nous préféré 1810 à 1815. Après la période révolutionnaire (1789-1799), sonne comme l'éveil d'une tentative de reprendre ou plutôt de renouer une pérennité interrompue : mais l'état d'esprit a changé, les mentalités ont évolué. Ainsi aucune maîtrise n'est reformée, même si celle de Metz balbutie entre suppressions et reconstitutions. L'année 1810 accueille la naissance de la seconde Société philharmonique à Metz. En 1811, Metz entérine une décision de 1807 et absorbe la troupe d'opéra supprimée à Nancy. L'activité musicale de ces villes prend un nouveau départ délibérément tourné vers l'avenir, bien incertain cependant, alors que dans son ensemble la période 1800-1810 semble porter encore son regard vers le XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ces dates s'ordonnent autour d'un axe central : la Révolution française. La période étudiée offre la perspective des vingt années qui la précèdent, couvre les dix années révolutionnaires et les dix suivantes – le Consulat et une partie de l'Empire –, permettant d'en analyser les effets immédiats et plus lointains. L'événement politique que représente la Révolution française s'accompagne durant dix années – du 14 juillet 1789 aux 18 et 19 brumaire an VIII (9-10 novembre 1799) – de multiples décisions aux conséquences non négligeables touchant l'Eglise, la société et ses mœurs ainsi que l'enseignement. L'enchaînement révolutionnaire mené par des groupes politiques aux idées plus ou moins libérales se construit au rythme de phases d'accélération et d'accalmies, entre dirigisme et libéralisme. Les événements contradictoires, les changements d'orientation successifs reflètent des

décisions aux conséquences parfois lourdes ; aucune ne reste jamais sans effet. Certaines, moins radicales que d'autres pourtant, mettent en évidence un équilibre entre rupture et continuité, le poids du passé et donc de l'héritage dans les domaines de l'enseignement et des structures musicales « officielles » agissant avec force. Non seulement utile, l'interrogation essentielle pour comprendre certains changements portera donc sur une évolution faite de glissements successifs ou de disjonctions brutales dont les effets parfois pervers ou réactionnaires peuvent se mesurer à plus long terme. Cet événement politique majeur est-il à même de peser sur le déroulement de la vie musicale ? Metz, Nancy et Toul offrent-elles des axes de développement semblables en fonction des décisions administratives communes ? Les différentes volontés politiques de personnalités de l'histoire sont-elles facteurs d'orientations originales et même divergentes ?

Après avoir dégagé les aspects généraux du cadre de cette étude, proposons un plan de travail permettant une meilleure connaissance de cette période de l'histoire musicale des trois villes. Nous dégagerons et définirons toutes les structures musicales dont l'activité permet d'attirer un certain public, ou qui sont soutenues par le pouvoir politique en place ; de ces institutions nous ferons l'inventaire de l'activité. Seront abordés ensuite tous les aspects de la vie musicale, véritables révélateurs de vitalité ou d'atonie, vitalisés par la présence des institutions précédentes ou revivifiant des secteurs particuliers, le commerce de musique, la facture instrumentale, l'enseignement privé ; les fêtes religieuses et révolutionnaires seront également étudiées. Se substituant à celles de l'Ancien Régime par une série d'adaptations rapides mais sans rupture véritablement brutale, la fête révolutionnaire occupe une large place au sein de la vie locale jusqu'en 1799 et la musique acquiert une position prépondérante que lui confère son rôle

dévolu par le pouvoir politique. Nous lui consacrerons de ce fait et malgré son aspect fugitif une part importante d'analyse. Notre intérêt se portera aussi sur les musiciens de talent, les virtuoses nés sur cette terre lorraine comme les étrangers séjournant le temps d'un concert et faisant bénéficier la ville de leurs qualités avant de se faire entendre dans d'autres villes d'Europe. Quant aux orgues, le sort que les lois révolutionnaires leur réservent mérite un constat et une réflexion particulière sur ce que d'aucuns ont assimilé au vandalisme révolutionnaire. Enfin, notre intérêt se concentrera sur les compositeurs, petits et grands maîtres résidant à Metz, Nancy et Toul. Nous partirons à la recherche des traces de leur activité créatrice à un moment donné ou sur une plus longue durée et sur les éléments qui ont favorisé et ceux qui ont freiné cette démarche créatrice.

Repoussant toute complaisance à l'égard des faits supposés mais non avérés et de tout rapprochement trop facile, nous noterons en permanence les difficultés sans les masquer, mais convoquerons en fonction de nos sources, récits, anecdotes, chroniqueurs et voyageurs dans le souci de multiplier les approches sans simplifier les problèmes, tout en évaluant les limites de ces témoignages.

Cette thèse représente un ensemble de quatre volumes le premier étant consacré à la rédaction de son exposé. Le second regroupe les pièces justificatives qui, en raison de leur abondance, nous ont amené à une impression *recto-verso*. Le troisième volume comprend deux parties distinctes : en premier lieu des tableaux de synthèse sur la composition des différentes institutions musicales et des troupes de la Comédie, des listes des musiciens par fonction (enfants de chœur, maîtres de musique, ordinaire etc.), les informations qui se rapportent au commerce des instruments <sup>11</sup>. En

---

<sup>11</sup>. Les chapitres du premier volume font référence à ces différents tableaux.

second lieu, des répertoires séparés de l'ensemble des programmes des concerts ainsi que ceux des théâtres de Metz et de Nancy entre 1770 et 1810 dont nous avons trouvé trace dans les sources. Si les programmes de 1770 à 1790 ne sont que des prévisions (annonces dans le périodiques), ceux des années 1794-1796 sont établis à partir de la perception des droits d'auteurs. Le dernier volume, lui aussi scindé en deux parties, comprend en premier dans une anthologie des œuvres manuscrites ou imprimées – copies ou originaux – écrites par les compositeurs et découvertes au cours de nos recherches ; elles sont dans leur majorité non répertoriées actuellement. En second lieu, nous avons établi un catalogue de l'ensemble des œuvres écrites par les compositeurs vivant à Metz et à Nancy – ou y ayant plus ou moins longuement séjourné – sur la base du R. I. S. M. auquel nous avons adjoint toutes les informations fournies par l'ensemble des sources. Ainsi, ce bilan donne-t-il la vision la plus exacte de l'état de nos connaissances actuelles.

## **PREMIÈRE PARTIE**

### **LES INSTITUTIONS**

## **L'activité musicale : quelles organisations ?**

Il serait vain d'imaginer une vie musicale intense au XVIII<sup>e</sup> siècle au cœur des villes comme Metz et Nancy du seul fait de certains groupes de la société ; ce qui est vrai aujourd'hui l'était déjà il y a plus de deux siècles.

Deux conditions essentielles sont nécessaires à ce développement : le goût pour la musique, bien évidemment primordial, auquel il faut joindre des possibilités financières. En effet, aucune organisation, aucun ensemble de musiciens professionnels ne peut se concevoir sans un financement sûr et régulier. Art d'utilité, de décoration ou de divertissement, la musique coûte cher et rapporte peu : les recettes provenant de la vente des billets des spectacles ne suffisent généralement pas à équilibrer un budget. Aussi, quels que soient le vocabulaire ou les formules utilisés, théâtres et concerts vivent de subventions. Les chapitres des cathédrales entretiennent eux-mêmes une musique dont la qualité dépend de leurs ressources financières. Concerts et théâtres quant à eux (ce sont des entreprises privées) éprouvent les plus grandes difficultés à poursuivre leurs activités sans des réajustements financiers, des exonérations de charges et d'impôts divers.

Le parcours historique que nous nous sommes fixé doit permettre de définir les institutions musicales des deux villes respectives et leur évolution sur une quarantaine d'années environ (1770-1810) autour de l'axe central de la Révolution dont il importe de comprendre les effets. Nous étudierons donc successivement la musique des cathédrales, les Concerts et Académie de musique, celle des Théâtres et Comédies et enfin celle de la Garde nationale.

Proposer des spectacles aux amateurs, embellir avec faste des cérémonies demeurerait une préoccupation étroite si elle n'était accompagnée d'une volonté de formation adaptée, ce que nécessite la perspective « d'un emploi spécifique dans un ensemble de musiciens professionnels. La formation des musiciens est organisée et gérée de manière privée par l'employeur – le chapitre pour la maîtrise, l'autorité municipale pour la musique de la Garde nationale – alors que l'enseignement de haut niveau est désormais assuré, en 1795, dans une grande école : le Conservatoire à Paris.

Nous nous pencherons donc sur les formations d'études proposées à Metz et à Nancy par les institutions de l'Ancien Régime à l'exception de la maîtrise, indissociable de la musique des chapitres, puis par celles qui possédant un caractère public ou apparenté, sont nées sous la Révolution, conséquence directe des nouvelles orientations politiques.

## CHAPITRE I

### LES CHAPITRES DE METZ, NANCY ET TOUL

Les cathédrales de Metz, Nancy et Toul demeurent des centres musicaux rayonnants, pérennisant non sans évolution, une tradition venue du Moyen Age. L'activité musicale y est intense et riche. Les maîtrises sont des institutions d'éducation et de formation, alors que la création et la diffusion des œuvres reposent sur les différentes structures placées sous l'autorité du maître de musique.

Les lois votées à l'encontre du clergé régulier, le 13 février 1790, agiront comme un couperet, entraînant la suppression des chapitres et par voie de conséquence celle des maîtrises et musiques qui y étaient attachées.

Quoique rapide cette rupture n'est toutefois pas immédiate. La Constitution civile du clergé votée le 12 juillet 1790 ouvre à Metz et à Nancy une courte période transitoire, durant laquelle fonctionne une structure musicale réorganisée. La vague de déchristianisation de la dictature jacobine de Salut public, à la fin de l'année 1793, décide la fermeture des églises au culte catholique <sup>12</sup>, consacrant ainsi la suppression définitive et durable de toute organisation musicale.

---

<sup>12</sup>. Le 3 frimaire an II [23 novembre 1793] la Commune de Paris ferme tous les édifices religieux de la capitale. Cette mesure sera imitée progressivement dans les départements. Cf. Bruno Benoit, *Les Grandes Dates de la Révolution française*, Paris, Larousse, 1989, p. 141. Durant quelques temps encore et malgré l'enlèvement ou la destruction des signes du « fanatisme »,

Afin de mesurer l'étendue de ces disparitions, il est nécessaire de dresser l'état des organisations actives en 1770, d'en appréhender le fonctionnement et l'évolution durant ces années d'incertitude. L'une des difficultés réside dans le fait que bon nombre de documents ont disparu et ce, en dépit de la confiscation des papiers, des inventaires et revêtements d'inventaires établis par une administration tatillonne.

Nous dégagerons ensuite les aspects essentiels de la vie musicale, sans pour autant entrer dans le détail de tous les cérémoniaux pratiqués. Quels types de musique entend-on ? Les cathédrales de Metz, Nancy et Toul sont-elles, grâce à la présence de maîtres de musique de valeur, des centres attractifs ? Peut-on y déceler influences et courants divers ? La proximité de ces trois villes est-elle génératrice d'une activité régionale ?

Enfin, face au démantèlement de toutes ces structures vitales pour les musiciens, nous considérerons l'avenir incertain de ce microcosme jusqu'alors bien protégé.

## Les maîtrises de Metz, Nancy, Toul, écoles de chant, d'instrument et de composition

### La structure des maîtrises

Placées directement sous l'autorité du chapitre qui en gère l'administration et les finances, les maîtrises de Metz et Nancy sont chacune dirigées par un maître de musique laïc, celle de Toul par un prêtre depuis que le chapitre en a pris la décision en 1722<sup>13</sup>, dans un souci de sécurité pour l'éducation et l'instruction des enfants de chœur. Ce maître assure l'enseignement musical des huit enfants<sup>14</sup> de chœur recrutés, l'enseignement général (écriture, lecture, grammaire) étant confié à un directeur ou « directeur ordinaire »<sup>15</sup>. En dehors de leurs services, ces enfants vivent à la maîtrise, sorte de pension musicale à horaires aménagés. Cette maison sert à leur hébergement, et comprend aussi les salles nécessaires à l'organisation des cours. Pour des raisons de commodité, de déplacement en regard des nombreux services auxquels doivent participer les enfants de chœur, la maîtrise est située non loin de la cathédrale. L'ancien bâtiment qui abritait celle de Nancy<sup>16</sup> se trouve actuellement au n° 54, place Mgr Ruch ; celle de Toul<sup>17</sup> est devenue le presbytère de la paroisse de la cathédrale, 3, place des

<sup>13</sup>. Cf. Pierre Etienne Guillaume (abbé), *Notice sur la cathédrale de Toul*, Nancy, A. Lepage, 1867, p. 41.

<sup>14</sup>. C'est le nombre des enfants de chœur à la maîtrise de Toul depuis 1760 et à celle de Nancy depuis 1778 ; précédemment, ils étaient six. Cf. vol. II, pp. 93-94, 161.

<sup>15</sup>. *Ibid.*, p. 146.

<sup>16</sup>. Construit entre 1759 et 1761. Le devis est daté du 28 avril 1759, la décision capitulaire du 16 juin 1759, le traité du 20 juin 1759 et la réception des travaux du 26 juin 1761. Nancy arch. dép., G 309 lia.

<sup>17</sup>. Construite en 1770. Cf. P. E. Guillaume, *op. cit.* (note 13), p. 164.

Clercs. A Metz, la nouvelle maîtrise fut installée en 1763, place Saint Etienne <sup>18</sup>.

### L'entrée à la maîtrise

Annoncée par voie d'affiches ou de placards apposés sur la porte de la cathédrale, diffusée dans toutes les paroisses par des billets d'avertissement envoyés aux curés, la place d'enfant de chœur vacante à la maîtrise est toujours attribuée sur concours <sup>19</sup>. De nombreux candidats se présentent, âgés d'au moins sept ans à Nancy <sup>20</sup>, présélectionnés et présentés par le maître de musique <sup>21</sup>. A Metz, l'admission se fait à l'essai pour une durée de six mois <sup>22</sup>. Enfants de milieu modeste <sup>23</sup> ou encore fils de musicien <sup>24</sup> employé au chapitre ou ailleurs <sup>25</sup>, ils sont recrutés dans les paroisses des villes de Metz et de Nancy alors qu'à Toul l'origine des nombreux candidats se répartit de façon égale entre la ville et la campagne <sup>26</sup>. Le cas d'un enfant <sup>27</sup> venu d'une autre ville, Epinal, demeure isolé.

<sup>18</sup>. Cf. vol. II, p. 114. L'ancien bâtiment construit en 1712, à la place de l'ancienne nef de Saint-Pierre aux Images fut détruit en 1754-1755 lors des travaux de la nouvelle place d'Armes. Cf. Pierre Edouard Wagner et Jean-Louis Jolin, *15 Siècles d'architecture et d'urbanisme autour de la cathédrale de Metz*, Metz, Serpenoise, 1987, pp. 158-162. Quant à ce dernier bâtiment construit, il se situait rue d'Estrée et fut démoli en 1904. Cf. G. Rose, *op. cit.* (note 7), p. 214.

<sup>19</sup>. Cf. vol. II, pp. 14, 26, 29, 99, 100, 102, 105, 107, 145, 168.

<sup>20</sup>. Décision du 15 avril 1758. *Ibid.*, p. 72.

<sup>21</sup>. *Ibid.*, pp. 8, 35.

<sup>22</sup>. A Nancy depuis 1778. *Ibid.*, p. 94.

<sup>23</sup>. Cf. Denise Launay, « L'enseignement de la composition dans les maîtrises, en France, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », *Revue de Musicologie*, t. 68, n<sup>os</sup> 1-2, 1982, variation VI, p. 1. Le père de Théodore est tailleur de pierre et verger à la cathédrale.

<sup>24</sup>. A Nancy : Jattiot, Michelot, Pignolet. A Metz : Loiseau de Persuis, Royer, Simon, Harmand (Hermant).

<sup>25</sup>. Mathieu est le fils d'un chantre de la paroisse Saint-Victor à Metz.

<sup>26</sup>. Cf. vol. II, p. 168.

<sup>27</sup>. François Copa à la maîtrise de Nancy. *Ibid.*, p. 100.

## L'étude du chant

Les enfants de chœur sont reçus sur la qualité de leur voix. Le chant orienté vers le service du chœur reste la base de leur éducation musicale.

Du plain-chant ils doivent pouvoir chanter antiennes, répons, psalmodies notamment. Ils étudient aussi la musique « moderne » pour être en mesure de tenir leurs parties dans les motets, messes et autres psaumes écrits par les maîtres de musique.

Les documents restent muets quant à la progression pédagogique et sur les méthodes employées ; tout au plus trouve-t-on à Nancy la mention de quelque dépense pour acheter des solfèges<sup>28</sup>. L'aptitude à solfier intérieurement et à pratiquer la transposition de tout texte musical demeure le but premier de ces études. Des documents postérieurs à la fermeture des maîtrises peuvent apporter des réponses à quelques-unes de nos interrogations.

Les études musicales devaient aussi développer l'audition intérieure des enfants. Nicolas Mangenot, ancien élève de la maîtrise de la cathédrale de Metz, fait part de sa propre expérience dans un ouvrage<sup>29</sup> publié après la Révolution. Il y affirme que les maîtrisiens solfiaient durant dix à douze années, sans doute sur des solfèges d'Italie<sup>30</sup>, ce qui en faisait des musiciens « ferrés », c'est-à-dire capables d'entendre une partition à la lecture et leur donnait « l'organisation » de l'oreille leur permettant, éventuellement, la copie d'un morceau de musique entendu « aussi facilement qu'un écrivain qui connoît l'ortographe, à qui l'on dicteroit une lettre »<sup>31</sup>.

<sup>28</sup>. *Ibid.*, p. 120.

<sup>29</sup>. Nicolas Mangenot, *Principes de musique composées et dédiés à Monsieur Humbert Fleny*, Epinal, Pellerin, s.d., 45 p. La dédicace permet de situer la parution de cet ouvrage entre les années 1804 et 1814 durant lesquelles le dédicataire fut préfet du département des Vosges.

<sup>30</sup>. Cf. vol. II, p. 735.

<sup>31</sup>. *Ibid.*, pp. 734-736.

Quant aux études d'instrument, il affirme qu'elles ne commençaient qu'après quatre années de vocalisations. Pourtant, lui-même les ayant débutées après seulement deux années, il apparaît clairement que les qualités de l'élève déterminaient, avec souplesse, les étapes de sa formation.

L'enseignement de la musique à la maîtrise repose donc sur « la vocale » considérée par lui comme le fondement essentiel de l'enseignement musical, l'instrument n'ayant rang que d'« accessoire ».

### **Les études d'instrument**

L'enfant de chœur manifestant de l'intérêt pour la musique et doté de réelles qualités peut envisager l'étude d'un instrument avec l'un des symphonistes du chapitre ou avec un professeur privé. A vrai dire, peu de textes nous informent à ce sujet. Le père de l'enfant de chœur, N. Mangenot, demande en 1793 une indemnité équivalente à « ce qu'il en coûtait au [...] chapitre » pour le « maître d'instrum[en]ts qu'il était d[an]s l'usage de don[n]er aux enfants de chœur de la d[erniè]re année de leur service »<sup>32</sup>. Cependant, le remplacement de symphonistes par des enfants de chœur prouve l'existence de ces cours<sup>33</sup>. Abandonné par quelques-uns, poursuivi par d'autres, cet enseignement peut produire les meilleurs fruits et il n'est pas rare de trouver des enfants aptes à jouer plusieurs instruments différents<sup>34</sup>. Bien entendu, l'orgue et le serpent, instruments liturgiques, sont proposés à l'étude des enfants de chœur<sup>35</sup>. Pour ce qui est des autres instruments

---

<sup>32</sup>. *Ibid.*, p. 61. Il y a lieu de penser qu'ils étaient, malgré cette phrase, réservés aux enfants chez lesquels le maître de musique avait décelé des aptitudes musicales.

<sup>33</sup>. *Ibid.*, pp. 100, 110, 115, 134.

<sup>34</sup>. *Ibid.*, p. 61.

<sup>35</sup>. J.-B. Nôtre, Fr. Bidault, pour l'orgue (*ibid.* pp. 158, 163) ; Théodore pour le serpent (*ibid.* p. 130).

étudiés, ils sortent peu de la palette sonore utilisée par la symphonie du chapitre : violons, basse <sup>36</sup>, contrebasse <sup>37</sup>, orgue, hautbois <sup>38</sup>, basson <sup>39</sup>. La maîtrise de Metz fait un peu exception, puisque l'on y rencontre un enfant de chœur jouant de la harpe <sup>40</sup>, et un autre, en l'occurrence Louis Luc Loiseau de Persuis, à qui des cours de forte-piano seront accordés <sup>41</sup>.

Le chapitre acquiert lui-même certains instruments (hautbois et basson, serpent) <sup>42</sup> afin d'en faciliter l'étude à ces enfants de milieu modeste.

### La durée de la scolarité

Dans bon nombre de cas, la durée du temps passé à la maîtrise reste difficile à déterminer avec précision, faute de pouvoir établir des statistiques exactes, en raison de l'anonymat des informations fournies par les textes qui se contentent souvent d'une formule laconique <sup>43</sup> pour indiquer l'entrée ou la sortie d'un enfant de chœur même s'il est entendu qu'il restait jusqu'à la mue. Tous les cas dont l'étude est possible attestent un temps de formation d'une dizaine d'années pour les sujets les plus doués et dont l'apprentissage n'a été ni perturbé ni interrompu <sup>44</sup>.

<sup>36</sup>. *Ibid.*, pp. 20, 28, 30. Basse de violon appelée plus tard violoncelle, mais de taille plus grande que lui. Cf. Marcelle Benoit éd., *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 723.

<sup>37</sup>. Cf. vol. II, pp. 120, 167.

<sup>38</sup>. *Ibid.*, p. 14.

<sup>39</sup>. *Ibid.*, pp. 32, 33, 43, 46, 130.

<sup>40</sup>. *Ibid.*, p. 27.

<sup>41</sup>. *Ibid.*, p. 41. Le chapitre loue l'instrument. Il peut accorder aussi un maître de dessin (*ibid.*, p. 11).

<sup>42</sup>. *Ibid.*, pp. 14, 33, 111, 123, 130.

<sup>43</sup>. Le plus souvent : « on a choisi un nouvel enfant de chœur » ou « pour la sortie du premier enfant de chœur ». *Ibid.*, pp. 14, 20, 21, 24, 26, 27, 29, 37, 38, 40, 43, 45, 89, 91, 92, 102, 103, 105, 130, 136, 145, 155, 156. D'autres textes mentionnent le patronyme (*ibid.*, pp. 10, 27, 29, 32, 35, 40, 41, 45, 47, 61, 71, 92, 100, 105, 107, 124, 144).

<sup>44</sup>. D'autres cas situés hors de la période concernée confirment cette durée. Cf. vol. II, p. 71-72 et vol. III, pp. 3-6.

Diverses causes peuvent mettre fin à cette scolarité : le renvoi pour différents motifs tels l'inaptitude à la musique, ou l'incapacité à progresser. L'indiscipline apparaît rarement à la différence de la maladie, voire du décès.

### **L'étude de la composition**

Denise Launay <sup>45</sup> a montré l'existence de cours de composition dispensés par le maître de musique aux enfants de chœur dans le cadre de l'enseignement musical des maîtrises françaises aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

Qu'en est-il dans les maîtrises de Metz, Nancy et Toul à la fin du siècle suivant ?

Des sources témoignent de l'existence de cours de composition mais sont très antérieures <sup>46</sup> à la période étudiée. Il s'agit des contrats d'engagement des maîtres de musique précisant les obligations et les devoirs de ces derniers au sujet de l'enseignement musical. La tenue de cours de composition fait partie de leurs obligations, mais cet enseignement est conçu comme un supplément réservé aux sujets les plus doués. Ce n'est d'ailleurs là qu'une grande continuité avec la pratique du XVII<sup>e</sup> siècle où les sources notent systématiquement dans les contrats et règlements l'obligation pour le maître de musique de dispenser ces cours aux élèves les plus avancés<sup>47</sup>.

Les quelques feuilles de compte du chapitre de Toul (1751-1760), une fois encore antérieures à notre période, révèlent des sommes données à des enfants de chœur ayant fait chanter une messe de leur composition.

<sup>45</sup>. Cf. D. Launay, *op. cit.* (note 23), pp. 79-90.

<sup>46</sup>. La plus proche date de 1714 (Nancy arch. dép., G 602). Cf. vol. II, pp. 3, 4.

<sup>47</sup>. Cf. René Depoutot, « La vie musicale à Nancy au temps de Jacques Callot », in Y. Ferraton éd., *op. cit.* (note 5) p. 35.

Curieusement, ces auditions cessent en 1757 et 1758. Or, en ces années, le poste de maître de musique reste vacant, ce qui prouve de façon éloquente l'indispensable concours pédagogique de ce dernier auprès des enfants de chœur.

A défaut de textes pour la période prérévolutionnaire – les contrats ont disparu – il existe heureusement quelques cas concrets d'enfants maîtrisant l'écriture musicale à la fin de leur scolarité. Le petit nombre d'exemples d'autant plus rares que le niveau des qualités requises est élevé, ne saurait infirmer l'existence de ces cours. Il est possible d'en citer trois qui sont significatifs : Léopold Bastien-Desormery à Nancy, Louis Luc Loiseau de Persuis à Metz et François Bidault à Toul.

### ***Léopold Bastien-[Desormery]***

En mai 1757, Léopold Bastien [Desormery]<sup>48</sup> est appelé à succéder à Seurat ancien maître de musique décédé quelques mois auparavant<sup>49</sup>. Encore premier enfant de chœur, il écrit et fait exécuter début août 1756 une

---

<sup>48</sup>. A la suite d'A. Jacquot, *La Musique en Lorraine, op. cit.*, (note 1), pp. 156, 174 et *Essai de répertoire des musiciens, chanteurs, compositeurs etc.*, (note 1), p. 45, bien des auteurs (cf. Y. Ferraton, *op. cit.* (note 9), pp. 113, 124, 125), ont mentionné un certain Léopold Bastien, enfant de chœur à la primatiale de Nancy devenu maître de musique et un autre personnage, Léopold Bastien Desormery, né vers 1740 à Bayon, lui aussi enfant de chœur à la primatiale de Nancy avant d'être connu par ses œuvres jouées au Concert spirituel notamment. Léopold Bastien naît à Bayon le 17 décembre 1740, fils de Louis Bastien, sergent puis greffier du marquis de Bayon (Nancy arch. dép. 5 Mi 53 R 2). Il ne peut s'agir que du même personnage, aucune autre naissance dans les années proches ne pouvant correspondre à un enfant nommé Desormery, patronyme qui apparaît bien comme un nom d'emprunt pour un artiste.

<sup>49</sup>. Cf. vol. II, p. 72. Nous n'avons pas trouvé trace de ce décès dans les registres de l'état civil ancien des paroisses de Nancy ni de celles de Lunéville. Sa mort est survenue au début d'août 1756 (le 10 ?). Nancy arch. dép., G 813 reg., f. 95 et G 814 lia., pièce 56.

messe <sup>50</sup>. Il poursuit en 1757 avec plusieurs autres compositions <sup>51</sup>, suscitant les éloges du public et du chapitre désormais assuré de son talent développé avec Seurat lors de ses études à la maîtrise.

Ayant ainsi fait preuve de ses qualités dans l'art de la composition, durant les six mois pendant lesquels il assura l'interim, il est nommé maître de musique à l'âge de dix-sept ans.

### ***Louis Luc Loiseau de Persuis***

C'est un peu plus d'un mois après le décès de son père, Jean-Nicolas était alors maître de musique à la cathédrale, que Louis Luc Loiseau de Persuis sollicite du chapitre l'autorisation de faire exécuter le jour de la fête de sainte Cécile, un motet en musique (*O salutaris hostia*) <sup>52</sup> de sa composition et considéré par lui comme « premice » de son travail. Cette expression rappelle la préparation du « chef-d'œuvre » évoquée par D. Launay <sup>53</sup> à propos de ces enfants de chœur particulièrement doués pour la composition et sortant de la maîtrise après avoir composé et fait exécuter leur œuvre. Louis Luc était alors second enfant de chœur, âgé seulement d'un peu plus de quinze ans <sup>54</sup> et ne devait sortir qu'en octobre 1785 à seize ans et demi.

Le parcours de Bastien-Desormery et celui de Loiseau de Persuis prouvent, si besoin était, l'existence de ces cours de composition dispensés aux enfants les plus doués ainsi que la capacité indéniable de ceux-ci à écrire et proposer à leurs supérieurs des pages d'une qualité reconnue. Même

<sup>50</sup>. Nancy arch. dép., G 813 reg., f. 95 et G 814 lia. pièce 76.

<sup>51</sup>. Cf. vol. II, p. 71-72.

<sup>52</sup>. *Ibid.*, pp. 37-38

<sup>53</sup>. Cf. D. Launay, *op. cit.* (note 23), pp. 84-88.

<sup>54</sup>. 15 ans et 4 mois, puisque né à Metz le 4 juillet 1769.

s'il s'agissait d'une œuvre mineure (qui le prouvera ?), constatons que le fait d'être rapidement travaillée et dirigée par son auteur lors d'une cérémonie, relève d'une judicieuse pédagogie. De surcroît, les œuvres du maître de musique, les passades, sont autant d'exemples qui ne pouvaient qu'encourager les enfants de chœur dans ce travail.

### *François Bidault*

Le chapitre de Toul bénéficiait, semble-t-il, avec François Bidault d'un élément de valeur parmi ses enfants de chœur. Devenu excellent organiste et concourant pour un poste à Verdun <sup>55</sup>, il jouait aussi de la basse <sup>56</sup>. Autorisé à entrer à la Maison-Dieu <sup>57</sup> afin de pouvoir terminer des études qui le mèneront à la prêtrise, il n'en sera pas moins capable de composer. Reçu maître de musique en 1782, les chanoines, pour reconnaissance de son talent, lui offrent la possibilité d'aller à Paris se perfectionner dans l'art de la composition, ce qu'il acceptera <sup>58</sup>.

Ces trois exemples montrent qu'au sortir de la maîtrise, c'est-à-dire vers 17 ou 18 ans – ce qui nous paraît bien jeune aujourd'hui – ces jeunes gens ont acquis un niveau suffisant dans le domaine de la composition pour pouvoir effectuer un séjour à Paris afin de s'y perfectionner.

---

<sup>55</sup>. Cf. vol. II, p. 163. Il n'est pas sûr qu'il l'ait obtenu car il entre l'année suivante (1775) à la Maison-Dieu étant alors premier enfant de chœur.

<sup>56</sup>. *Ibid.*, p. 164.

<sup>57</sup>. C'était le plus ancien hôpital et hospice, fondé en 971 par l'évêque de Toul Saint-Gérard (963-994) et les chanoines de la cathédrale. Cf. Gustave Clanché (abbé), *La Maison-Dieu du chapitre de Toul*, Toul, Imprimerie moderne, 1931, 64 p.

<sup>58</sup>. Cf. vol. II, pp. 165.

## La sortie de la maîtrise et le devenir des enfants de chœur

Soucieux de l'insertion des jeunes gens dans le monde professionnel, le chapitre s'efforce de mettre les enfants de chœur en état de gagner leur vie.

A sa sortie de la maîtrise vers l'âge de dix-sept ans le « grand » ou « premier » enfant de chœur <sup>59</sup> est gratifié dans des formes plus ou moins stables de l'habillement habituel et d'une somme d'argent de 100 livres destinée à permettre un apprentissage chez un maître. A Metz, cette somme s'élève à 300 voire 360 livres <sup>60</sup> – 300 livres de gratification et 60 livres pour l'habillement.

Si l'enfant a fait montre au cours de sa scolarité de réelles qualités musicales, le chapitre peut lui accorder, à sa demande, un maître d'instrument. L'institution prend ainsi en charge le coût de cet enseignement pendant les trois ou six mois qui précèdent la sortie de la maîtrise selon le temps restant avant cette date.

« Apprentissage » ne signifie pas début des études d'instrument, mais correspond bien à une période de perfectionnement, et ce pour plusieurs raisons. En effet, un enfant de chœur peut être appelé à suppléer un instrumentiste et même remplir une place vacante de symphoniste ou d'ordinaire. Quelques-uns – les cas ne sont pas rares – deviennent directement maîtres de musique comme nous l'avons vu. D'autres sont envoyés à Paris pour travailler l'instrument ou la composition avec des maîtres, ce qui serait difficilement concevable dans le cas d'un débutant. Il existe enfin, plusieurs exemples d'enfants de chœur qui, n'ayant pas achevé leurs études entrent dans la symphonie du chapitre à la suite d'une vacance

<sup>59</sup>. Le plus souvent au mois d'avril à la maîtrise de Metz. Cf. vol. III, pp. 3-4.

<sup>60</sup>. Cf. vol. II, pp. 12, 21, 35, 40, 45, 47. Dans le cas d'un renvoi pour incapacité, le chapitre peut le gratifier de l'habillement évalué à 60 livres. A Nancy, la somme n'est que de 100 livres. *Ibid.*, pp. 91, 111.

de poste imprévue. Ces exemples montrent bien le niveau de l'enfant en matière de technique instrumentale.

A Metz quelques enfants <sup>61</sup>, sortis de la maîtrise, demandent leur intégration dans la musique afin de s'exercer au chant ou au jeu du serpent. Postulant pour des places vacantes, ils peuvent s'installer comme musiciens indépendants, mais leur carrière devient parfois difficile à suivre quand la presse ne mentionne pas leur nom ou s'ils ont quitté la région après la période révolutionnaire <sup>62</sup>.

## **Le maître de musique**

### **Sa nomination**

Nous ne possédons aucune information précisant les modalités de recrutement des maîtres de musique <sup>63</sup>.

Si les circonstances de la nomination de Joseph Antoine Lorenziti, à Nancy en 1763 restent inconnues, il est acquis que Jean-Nicolas Loiseau de Persuis <sup>64</sup> n'avait fait que suivre Louis Joseph de Montmorency-Laval <sup>65</sup>, précédemment évêque à Condom <sup>66</sup> et nommé à Metz en août 1760.

---

<sup>61</sup>. *Ibid.*, p. 45.

<sup>62</sup>. Les premiers registres de population conservés pour la ville de Metz datent de 1793 et pour Nancy de 1795.

<sup>63</sup>. La lettre citée par Y. Ferraton (*op. cit.* (note 9), pp. 111-112) doit être lue avec précaution car elle se situe à une époque (1702) où le chapitre de la primatiale de Nancy réorganise, grâce aux recettes apportées par la rentrée en jouissance du Prieuré de Varangéville, une maîtrise qui avait été supprimée (Nancy arch. dép., G 602, f. 115, 18 janvier 1700). A la maîtrise comprenant le maître de musique et six enfants de chœur, le chapitre ajoute la formation d'un corps de musique (chantres et musiciens). D'autre part, il cherche un successeur à Regnault, ancien maître de chapelle du duc Léopold. Le manque d'expérience et de références peut expliquer ce recours à une tierce personne vivant à Paris pour juger des qualités d'un candidat.

<sup>64</sup>. Cf. G. Rose, *op. cit.* (note 7), p. 26.

A Toul, la nomination de François Bidault en 1782 revêt un caractère particulier puisqu'il avait été enfant de chœur et brillant organiste ; le chapitre avait donc une parfaite connaissance de ses talents.

A en croire les registres capitulaires du chapitre de Metz, ces nominations faisaient l'objet de nombreuses tractations <sup>67</sup>. Le successeur de J.-N. Loiseau de Persuis ne fut pas choisi en 1785 sur concours, mais après une étude des dossiers de candidatures étayés par des enquêtes, recommandations et certificats de ses précédents employeurs.

Sa nomination a en effet suivi le processus suivant :

- diffusion de l'information de la vacance de la place,
- proposition de trois maîtres de musique <sup>68</sup>,
- sélection de ces propositions et enquête sur les talents,
- offre du poste au meilleur candidat potentiel.

Le *Te Deum* de Michel François Lauret, maître de musique nouvellement nommé, donné dès le dimanche <sup>69</sup> suivant son arrivée en 1785, apparaît bien comme une audition destinée à prouver sa compétence dans l'art de composer.

---

<sup>65</sup>. Louis Joseph de Montmorency-Laval (1724-1802) prit possession de l'évêché de Metz par procureur le 12 mai 1761, et fut intronisé le 27 mai 1762. Nommé cardinal par Pie VI le 30 mars 1789, il dut émigrer en Allemagne en 1791. Cf. Jean-Baptiste Pelt, *Etudes sur la cathédrale de Metz. Textes extraits principalement des registres capitulaires (1210-1790)*, Metz, Imprimerie Lorraine, 1930, p. 378.

<sup>66</sup>. (Gers).

<sup>67</sup>. La nomination, en 1785, de M. Fr. Lauret comme successeur de J.-N. Loiseau de Persuis, fut précédée d'un courrier abondant et de nombreuses sollicitations. Cf. vol. II, pp. 37, 38.

<sup>68</sup>. Sr Martin, Sr Narbonne et Sr Contal d'Autun. *Ibid.*, p. 37. S'agit-il de Pierre Marie Narbonne qui avait été enfant de chœur et que l'on entendit au Concert spirituel la première fois en 1767 ? Cf. Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel 1725-1790*, Paris, Société française de musicologie/Heugel et C<sup>ie</sup>, 1975, p. 143, n° 808-810, 815, 817, 820, 822.

<sup>69</sup>. Cf. vol. II, p. 39. Le dimanche 18 mars 1785 correspond au dimanche des Rameaux.

## Ses fonctions

Placé sous l'autorité du chapitre, le maître de musique, ordinaire de la musique, appartient au personnel secondaire. Il est responsable de la musique du chapitre ainsi que des enfants de chœur depuis leur entrée jusqu'à leur sortie de la maîtrise. Les fonctions habituelles d'entretien et d'éducation des enfants de chœur entrés à la maîtrise sont bien connues et varient fort peu d'une ville à l'autre. Rappelons, à partir des textes inventoriés des chapitres de Metz, Nancy et Toul, que le maître de musique est chargé de leur entretien, de leur éducation religieuse et morale, enfin et surtout de leur éducation musicale. A ces tâches s'ajoutent celles de la direction de la musique exécutée par les chantres et musiciens, celle de la symphonie, ainsi que la composition d'œuvres destinées à être entendues lors des cérémonies revêtant un éclat particulier, exigées par le cérémonial ou demandées par le chapitre.

Désireux d'entendre de la bonne musique, le chapitre de Metz rappelle à ce propos en 1785 <sup>70</sup> que le maître de musique est rémunéré pour composer pour son église ; le chapitre ayant payé copies et partitions, les œuvres musicales demeurent sa propriété <sup>71</sup>. Seule exception à ce règlement : L. L. Loiseau de Persuis fut autorisé à prendre les doubles des œuvres existantes<sup>72</sup>.

Les termes du contrat d'engagement restent assez vagues et sous-entendent certainement des habitudes. Il faut remonter à 1714 pour trouver

---

<sup>70</sup>. Rappel signifié lors de la succession de son père J.-N. Loiseau de Persuis. Cf. vol. II., p. 39.

<sup>71</sup>. *Ibid.*, pp. 39, 40.

<sup>72</sup>. *Ibid.*, p. 40.

un contrat passé entre le chapitre de Nancy <sup>73</sup> et le maître de musique détaillant la nature et le nombre des pièces à mettre en musique chaque année. Il s'agit de :

| <i>Titre</i>               | <i>Nombre</i> |
|----------------------------|---------------|
| messe                      | 2             |
| <i>Magnificat</i>          | 2             |
| psaume                     | 4             |
| hymne                      | 2             |
| motet                      | 4             |
| <i>Asperges/Vidi aquam</i> | 1             |
| litanies à la Vierge       | 1             |
| <i>Domine salvum</i>       | 4             |

Ce texte isolé et éloigné de la période concernée nous oblige à rester prudent sur d'éventuelles conclusions du fait des particularismes locaux et de leur probable évolution. Il semble pourtant pouvoir, dans une certaine mesure, servir de référence pour le XVIII<sup>e</sup> siècle car l'inventaire de la musique écrite par J. A. Lorenziti établi en 1790 montre une évidente continuité dans ce domaine ; le nombre d'œuvres répertoriées approche la moyenne des pièces demandées annuellement<sup>74</sup>.

<sup>73</sup>. Il s'agit à cette date du chapitre de Saint-Georges. *Ibid.*, pp. 69-70. Les termes de ce contrat sont identiques à ceux qui le précèdent au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>74</sup>. Cf. vol. IV, pp. 93-96.

## Les maîtres de musique de Metz, Nancy et de Toul

Les chapitres de Metz et de Nancy peuvent se prévaloir d'avoir eu à leur tête, durant une période assez longue pour l'époque, des maîtres de musique d'une valeur incontestable. En effet, Jean-Nicolas Loiseau de Persuis a exercé ses fonctions durant 24 ans à la cathédrale de Metz (1762-1784), et J. A. Lorenziti pendant 26 ans à celle de Nancy (1763-1789)<sup>75</sup>. Dirigées par des maîtres connus et joués en France, les maîtrises de Metz et de Nancy purent ainsi bénéficier d'une grande stabilité. J.-N. Loiseau de Persuis fut inscrit au programme du Concert Spirituel à plusieurs reprises<sup>76</sup>, certes avant de venir à Metz, et J. A. Lorenziti fit l'objet de critiques favorables lors de la publication de certaines de ses œuvres instrumentales<sup>77</sup>. Lorsque celui-ci meurt<sup>78</sup>, la prise de la Bastille a déjà eu lieu, et des incertitudes planent sur la maîtrise qui sera définitivement fermée en 1793. Quant à Metz, après un intérim de sept mois assuré par Nicolas Louis Simon, l'un des musiciens de la cathédrale, le maître de musique de Saint-Hilaire de Poitiers, M. Fr. Lauret, succède à J.-N. Loiseau de Persuis.

Durant de nombreuses années, Metz et Nancy ont par conséquent vécu au rythme des créations de J. A. Lorenziti et J.-N. Loiseau de Persuis.

---

<sup>75</sup>. A propos de la prise de fonction de J. A. Lorenziti voir *infra*, p. 571.

<sup>76</sup>. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 68), pp. 121-122, 277 – n° 626, 629, 637, 638, 639.

<sup>77</sup>. Cf. vol. II, pp. 297-299.

<sup>78</sup>. Le 3 décembre 1789 à Nancy. Nancy arch. mun., GG 171.

## **La musique des cathédrales de Metz, Nancy et Toul avant 1789**

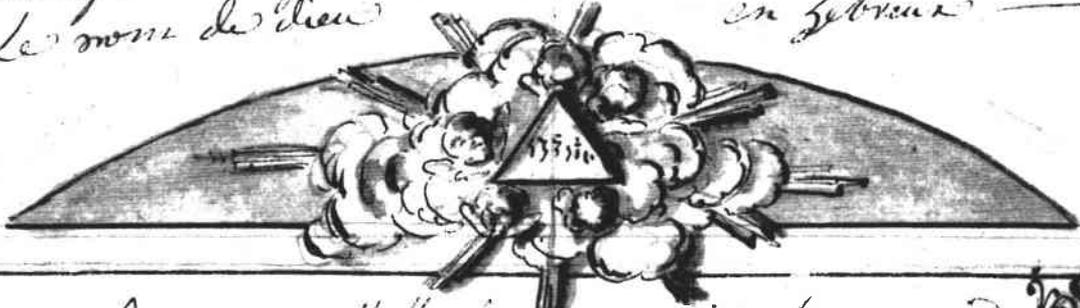
La diversité des traditions, des revenus des chapitres, de la configuration architecturale des cathédrales, et parfois la situation géographique empêchant l'entretien d'une symphonie comme à Toul, tous ces éléments imposent des structures musicales qui, sans être véritablement différentes d'une ville à l'autre, n'en présentent pas moins quelques particularismes. L'étude des registres capitulaires permet de comprendre globalement le système musical de ces cathédrales constitué de trois groupes différents : le chœur, le bas-chœur ou l'ordinaire, et la symphonie. Ce système ne peut être détaillé sans l'existence de registres de comptes soigneusement tenus. Malheureusement, seules les archives du chapitre de Nancy présentent ces garanties.

A Nancy, la musique est organisée en plusieurs structures ayant des fonctions bien précises :

- les enfants de chœur de la maîtrise,
- les sous-chantres,
- l'organiste,
- l'ordinaire,
- la symphonie,
- l'extraordinaire.

155.4

Dans Le fronton sera placé cinq à six tête de chérubins  
proportionnés à la grandeur de l'objet elle seront accompagnés  
de nuages Rayons Les tous sera rattachés par le front avec des  
crampons de fer et le triangle sera de marbre noir avec  
Le nom de Dieu en lettres —



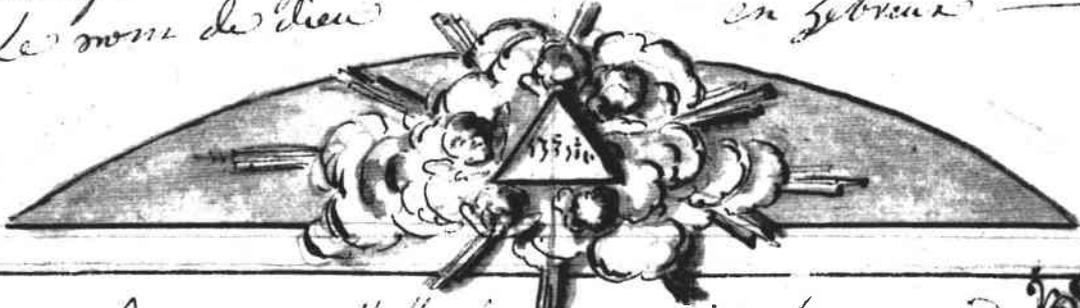
deux consoles les trois pieds sur un pied  
de largeur placés à la tête de pilastres  
qui portent le fronton —



pour la porte des bœufs  
un cartouche en pierre dur. accompagné de deux  
tête de chérubins, Le vuide formant l'ovale  
sera remplie d'un marbre bombé avec une inscription  
gravée et dorée Les côtés seront ornés de guirlandes  
de fleurs —

155.4

Le fronton sera placé ainsi à six têtes de chérubins  
proportionnés à la grandeur de l'objet. Elles seront accompagnées  
de nuages. Rayons. Les tous sera rattachés par le front avec des  
crochets de fer et le triangle sera de marbre noir avec  
Le nom de Dieu en lettres —



deux crochets de fer trois pieds sur un pied  
de large placés à la tête de pilastres  
qui portent le fronton —



pour la porte des bœufs  
un cartouche en pierre dur. accompagné de deux  
têtes de chérubins, Le vuide formant l'ovale  
sera rempli d'un marbre bombé avec une inscription  
gravée et dorée. Les côtés seront ornés de guirlandes  
de fleurs —

## Les enfants de chœur

On l'a vu, le nombre des enfants de chœur est de huit, comme à Metz et à Toul. C'est le signe de maîtrises importantes. Pour l'exécution du chant liturgique, le rôle des enfants de chœur n'est mentionné que dans le chant des versets et répons <sup>79</sup>, des versets des leçons lors des services funèbres <sup>80</sup> et pour l'intonation des litanies lors de la procession du 15 août 1766 <sup>81</sup>. Dans l'exécution de la musique <sup>82</sup>, les quatre plus grands assuraient deux par deux les parties de dessus et de bas-dessus.

## Le chœur des chantres ou sous-chantres

La terminologie utilisée à propos du chœur est particulièrement diverse et donc imprécise, évitant ainsi toute distinction entre chantres ecclésiastiques et laïcs. Les termes de choristes, sous-chantres ou encore vicaires comme à Nancy peuvent désigner les chantres ecclésiastiques mais aussi faire référence à une dignité, voire à une fonction. En résumé, l'acception donnée au mot chœur définit essentiellement l'ensemble des chantres ecclésiastiques, formé des chanoines et vicaires. Présents au chœur,

---

<sup>79</sup>. Cf. vol. II, pp. 85, 99. Le 9 novembre 1771 (*ibid.*, p. 85), le chapitre de Nancy expédie un mandement à un ancien enfant de chœur pour avoir réalisé un recueil des versets et répons de l'année destiné aux enfants de chœur.

<sup>80</sup>. *Ibid.*, p. 76.

<sup>81</sup>. *Ibid.*, pp. 79-80. A Nancy cette cérémonie nouvelle est due au rattachement de la Lorraine à la France.

<sup>82</sup>. Selon le témoignage oral d'un ancien enfant de chœur de la cathédrale de Toul. Cf. G. Clanché (abbé), *op. cit.* (note 6), p. 153. Les documents de référence ont disparu. Cf. *infra*, note 99.

deux à Metz <sup>83</sup>, trois à Nancy <sup>84</sup> et à Toul, ils chantent à tour de rôle au chœur de 1770 jusqu'à la suppression du chapitre.

Leur fonction est d'entonner au lutrin sur le ton donné par le serpent et de chanter, accompagnés de ce dernier, psaumes, antiennes, répons, invitatoires, versets. En outre, ils peuvent chanter en alternance avec le chœur des musiciens ou bien en faux-bourdon.

### **Le bas-chœur ou l'ordinaire**

Les chantres laïcs, appelés musiciens ou encore sous-diacres fériés <sup>85</sup> à Toul, forment le bas-chœur ou l'ordinaire et sont recrutés pour renforcer et seconder de leur « belle voix » <sup>86</sup> le chœur des chantres ecclésiastiques. A Metz, la période d'essai est variable : un mois, trois mois ou un an <sup>87</sup>. Intégré au chœur ou formant le second chœur, l'ordinaire est accompagné lui aussi du serpent. Ces musiciens chantres, à même de chanter en faux-bourdon, de pratiquer le chant sur le livre ou chant battu, interviennent le plus souvent juste après l'intonation des sous-chantres. Lors de la réception de jeunes chantres le chapitre leur accorde un délai d'un mois pour faire l'apprentissage du chant. Il en va de même pour les serpents. Basson, serpent et violoncelle font partie intégrante de cette formation. A Nancy et Toul, le bassoniste doit

---

<sup>83</sup>. Cf. vol. II, pp. 11, 22.

<sup>84</sup>. D'après les livres de comptes de 1771 à 1790 (Metz et Nancy arch. dép., reg., série G).

<sup>85</sup>. Appelés ainsi d'après le cérémonial de 1700 du fait de leur place dans le chœur située au second rang, le premier étant réservé au prêtres et diacres, le troisième aux acolytes et enfants de chœur. Cf. G. Clanché, *op. cit.* (note 6), p. 20.

<sup>86</sup>. Cf. vol. II, pp. 88, 99.

<sup>87</sup>. *Ibid.*, pp. 20, 23, 27, 28, 29, 47.

posséder la technique du serpent afin de pouvoir jouer indifféremment de ces deux instruments.

Le métier de ces musiciens est donc à l'évidence très spécialisé et limité au chant liturgique, ce qui ne manquera pas de leur occasionner les plus graves problèmes lors de la suppression des chapitres.

### *L'ordinaire de Metz*

La composition de l'ordinaire de la cathédrale de Metz n'est donnée avec certitude qu'en 1791<sup>88</sup>. Il se compose alors du maître de musique, des huit enfants de chœur, de treize musiciens et de cinq instruments. Ces treize musiciens représentent le groupe le plus important des trois cathédrales. Dresser une liste exacte pour en définir l'équilibre vocal <sup>89</sup> est délicat tant règne la confusion entre les voix de basse-taille et celles de basse-contre <sup>90</sup>. Il semble pourtant indispensable de séparer le groupe des musiciens de celui des « psalmistes » <sup>91</sup>. En voici le détail :

---

<sup>88</sup>. *Ibid.*, pp. 50-51, 52-53. Ce sont les requêtes de musiciens réclamant leur salaire de janvier 1791 et leur pension après licenciement. En 1775, le secrétaire du chapitre, dans sa réponse à une enquête du chapitre de Nancy, écrit que les musiciens « sont ordinairement en nombre depuis 13. jusqu'à 16. ou 17. » (*ibid.*, p. 136-137), ce qui correspond à la totalité des musiciens auxquels il ajoute les instrumentistes en nombre variable.

<sup>89</sup>. La présence indispensable d'une haute-contre et d'une haute-taille est confirmée en 1765. *Ibid.*, p. 8.

<sup>90</sup>. A cinq mois de distance, les voix des mêmes musiciens sont qualifiées différemment : 6 basses-taille et 3 basses-contre en février, et 1 basse-taille et 8 basses-contre en juillet 1791. *Ibid.*, pp. 50-51 et 52-53.

<sup>91</sup>. D'après une feuille incluse dans le dossier du chanoine Paul Lesprand (Metz arch. dép., 18 J 43) concernant le registre G 497, pp. 42, 43, 44.

|                    | <i>Musiciens</i>                       | <i>Instruments</i>          |
|--------------------|--|-----------------------------|
|                    | 1 haute-contre                         | 1 basson                    |
|                    | 1 haute-taille <sup>92</sup> récitante | 2 serpents                  |
| maître de musique  | 4 basses-taille (1 récitante)          | 1 violoncelle <sup>93</sup> |
| 8 enfants de chœur | 4 basses-contre <sup>94</sup>          | 1 orgue                     |

### *L'ordinaire de Nancy*

A Nancy l'ordinaire comprend comme à Metz le maître de musique, les enfants de chœur, les cinq musiciens <sup>95</sup>, mais encore les huit symphonistes.

Il se présente ainsi :

|                    | <i>Musiciens</i> | <i>Instruments</i> |
|--------------------|------------------|--------------------|
|                    | 1 haute-contre   | 1 basse            |
| maître de musique  | 2 basses-taille  | 2 basson/serpent   |
| 8 enfants de chœur | 2 basses-contre  | 1 orgue            |

<sup>92</sup>. Haute-taille est synonyme de taille par opposition à la voix de basse-taille approximativement la voix de baryton d'aujourd'hui. Cf. Jean Duron art. « basse-taille » et « taille », in M. Benoit éd., *op. cit.* (note 36), pp. 57 et 659. Le terme de récitant indique dans le cas présent un chanteur soliste détaché du chœur. *Ibid.*, p. 602

<sup>93</sup>. Appelé « instrumental », « bassier », « basse-continue et violoncelle ». Cf. *infra* note 107.

<sup>94</sup>. Nous nous fondons sur les textes de 1770 et 1772. Cf. vol. II., pp. 11, 13. Basse-contre : partie de basse chantante en opposition avec la basse-taille ; registre le plus grave des voix d'hommes. Cf. J. Duron, art. « basse-contre », in M. Benoit éd., *op. cit.* (note 36), p. 56.

<sup>95</sup>. Rappelons que le terme de musicien désigne un chantre laïc.

### *Le bas-chœur de Toul*

Il est plus difficile de définir exactement le bas-chœur de la cathédrale de Toul en raison non seulement du peu d'informations fournies par les différents documents, mais encore du fait de leur éparpillement dans le temps : 1782 et 1787 <sup>96</sup>. Cependant, ces deux registres livrent le nombre de onze <sup>97</sup> musiciens chanteurs et instrumentistes y compris le maître de musique <sup>98</sup> qui devaient se répartir <sup>99</sup> comme suit :

|                    | <i>Musiciens</i> | <i>Instruments</i>               |
|--------------------|------------------|----------------------------------|
|                    | 1 haute-contre   | 1 basse <sup>100</sup>           |
|                    | 1 haute-taille   | 1 contrebasse <sup>101</sup>     |
| maître de musique  | 1 basse-taille   | 1 orgue                          |
| 8 enfants de chœur | 4 basses-contre  | 1 basson <sup>102</sup> /serpent |

La présence des seconds haute-contre, haute-taille et basse-taille suivant le témoignage de Buisson <sup>103</sup>, ne peut se concevoir que par le

<sup>96</sup>. Il existe des feuilles de comptes pour les années 1751-1760. Nancy arch. dép., G 114.

<sup>97</sup>. Les effectifs semblent avoir souvent varié en fonction des possibilités financières. Cf. E. Martin, *op. cit.* (note 12), t. 2, pp. 333-345.

<sup>98</sup>. Depuis 1782, le maître de musique est Fr. Bidault qui joue de la basse et de l'orgue.

<sup>99</sup>. Le témoignage tardif d'un ancien enfant de chœur devenu serpent, le père Buisson, est consigné par Monseigneur Delalle, qui fixe ainsi l'état de la musique de la cathédrale de Toul à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : « 2 hautes-contre, 2 tailles-hautes, 4 basses-contre, le maître de musique, 2 dessus, 2 bas-dessus, 2 bassons et 2 serpents ». Il y a une erreur évidente à propos des bassons et serpents, car il n'y a jamais eu 4 instrumentistes mais seulement 2 pouvant jouer les deux instruments. Cf. G. Clanché, *op. cit.* (note 6), p. 153. Ces documents auxquels se réfère G. Clanché, (« Notes sur les institutions et détails biographiques sur les ecclésiastiques à Toul à l'époque de la Révolution »), cotés MB 74 à la bibliothèque diocésaine de Nancy et Toul (F-Villers-les-Nancy), ont disparu. Sous cette cote, il ne reste que des lettres de Mgr Delalle alors évêque de Rodez.

<sup>100</sup>. Henry joue de la basse en 1784. Cf. vol. II, p. 168.

<sup>101</sup>. Instrument acheté en 1784. *Ibid.*, p. 167.

<sup>102</sup>. Un basson a été acheté en 1786. *Ibid.*, p. 97.

concours de chantres ecclésiastiques du chœur. Les basses-contre, appelées voix de tonnerre, étaient employées pour la psalmodie et les basses des faux-bourbons.

### **L'orgue**

Contrairement aux cathédrales de Toul et de Metz, celle de Nancy n'a jamais possédé de petit orgue pour accompagner le chœur, excepté en 1788 durant les travaux de réfection du grand orgue Dupont <sup>104</sup>. L'organiste est donc bien celui du grand orgue de tribune au fond de l'église. Metz possède deux instruments : le grand orgue adossé au mur nord au milieu de la nef, et le petit orgue, aujourd'hui dit du triforium.

### **La symphonie**

L'effectif et la couleur instrumentale de la symphonie permanente entretenue par le chapitre de la cathédrale de Nancy évoluent peu de 1770 à 1790 <sup>105</sup> ; de plus, nous pouvons noter une certaine stabilité du personnel instrumental. Les huit instruments sont les suivants :

---

<sup>103</sup>. Cf. G. Clanché, *op. cit.* (note 6), p. 153.

<sup>104</sup>. Le grand orgue fut construit de 1756 à 1763 par Nicolas et Joseph Dupont. Cf. Christian Lutz et René Depoutot, *Orgues de Lorraine, Meurthe et Moselle*, Metz, Serpenoise, 1990, Inventaire national des orgues, pp. 235-244. Cet orgue portatif fut acheté au Sr Petitpain pour la somme de sept louis (217 livres) et fut réparé en 1789. Cf. vol. II, pp. 114, 115, 119, 134. Dès la fin des travaux du grand orgue, cet orgue portatif fut déposé à la sacristie puis mis en vente. *Ibid.*, p. 120.

<sup>105</sup>. Nancy arch. dép., G 837-867, reg. et lia.

| <i>Instrument</i>               | <i>nombre</i> |
|---------------------------------|---------------|
| hautbois                        | 1             |
| basson                          | 1             |
| violons et altos <sup>106</sup> | 4             |
| basse <sup>107</sup>            | 1             |
| contrebasse                     | 1             |

Le recours à des symphonistes supplémentaires est moins précis mais cependant avéré. A la demande du chapitre, le maître de musique se charge de les inviter et de les rémunérer. Si les mentions anonymes ne permettent malheureusement de préciser ni leur nom, ni les instruments utilisés, il semble indubitable que ces instrumentistes proviennent de l'orchestre du Concert de Nancy <sup>108</sup>.

Le chapitre de Toul, quant à lui, n'entretient pas de symphonie entre 1751 et 1790 <sup>109</sup>. Mais pour solenniser quelques-unes des fêtes importantes, il charge le maître de musique de recruter et de rassembler musiciens et symphonistes. Cette habitude consistait à faire appel, le plus souvent, aux symphonistes des régiments stationnés à Toul <sup>110</sup> et sans doute aussi à ceux

<sup>106</sup>. Les textes ne précisent pas et notent simplement « violons ».

<sup>107</sup>. La basse de violon (4 ou 5 cordes) est encore au début du XVIII<sup>e</sup> siècle un instrument différent du violoncelle tant par la taille que par l'accord, ce qui entraîne des basses moins pleines et moins rondes que le violoncelle. Il servit comme basse d'orchestre jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cf. Jean Duron, « L'orchestre de Marc-Antoine Charpentier », *Revue de Musicologie*, t. 72, n<sup>o</sup>1, 1986, p. 33.

<sup>108</sup>. Cf. *infra* p. 87.

<sup>109</sup>. C'est la conclusion que l'on peut tirer des rares feuilles de comptes (1751-1760 et 1782, 1787). L'absence d'autres registres incite à une certaine prudence, mais il semble possible et même probable que le chapitre de Toul n'ait jamais entretenu de symphonie permanente.

<sup>110</sup>. Cf. vol. II, pp. 166, 170, 171, 172. Toul servit longtemps de passage et d'étape aux armées françaises se dirigeant vers l'Allemagne. Cf. Henry Lepage, *Archives de Toul. Inventaire et documents*, Paris, Wiener aîné et fils, 1858, p. 46.

de Nancy et de Verdun, ainsi qu'il est écrit dans les textes antérieurs à la période concernée <sup>111</sup>.

Parmi ces fêtes, il y a tout d'abord celle de saint Etienne (2 et 3 août) patron de la cathédrale, puis celle de Pâques ainsi que celles de la Toussaint, de Noël et du Jeudi Saint <sup>112</sup>, sans oublier les *Te Deum* <sup>113</sup>, processions et services exceptionnels y compris ceux organisés pour demander « un temps plus clément ».

Il reste le cas de la symphonie de la cathédrale de Metz. Son absence est difficile à imaginer, mais il faut bien reconnaître que nous n'avons pas rencontré la moindre mention établissant son existence ou sa suppression, à l'exception des services extraordinaires dans lesquels elle intervient. Plusieurs sources font état de « Simphonistes Etrangers » <sup>114</sup> et de « Simphonie Et musique Etrangère » <sup>115</sup> employés lors d'un *Te Deum* ou des fêtes de saint Etienne, des événements finalement courants. Le chapitre de Metz entretenait-il une symphonie permanente ? Cela paraît peu probable, mais la perte de sources essentielles comme les registres de comptes laisse planer un certain nombre de conjectures.

### **L'extraordinaire**

Il s'agit de chantres ecclésiastiques employés aux cérémonies exceptionnelles prévues par le cérémonial – Pâques, office des Ténébres –

---

<sup>111</sup>. En 1750, à l'occasion de la fête de saint Etienne, musiciens et symphonistes étaient venus de Lunéville, Nancy et Verdun. Cf. G. Clanché, *op. cit.* (note 6), p. 108.

<sup>112</sup>. Un hautbois du régiment de Saintonges fut appointé en 1778 pour ces fêtes. Cf. vol. II, p. 164.

<sup>113</sup>. *Ibid.*, p. 165.

<sup>114</sup>. *Ibid.*, p. 31.

<sup>115</sup>. *Ibid.*, p. 42.

ou imprévues – naissances, guérisons, services funébrés, couronnement des princes, rois, empereurs, *Te Deum* – se déroulant au cours de l'année. A Nancy, deux chanteurs titulaires pendant les années 1770-1780 <sup>116</sup>, puis trois <sup>117</sup> entre 1781 et 1789 touchent des émoluments. A Toul, Lapertault <sup>118</sup> est payé en 1786-1787 pour avoir chanté à la musique aux fêtes de première classe, de seconde classe et chômées.

### **Le rôle du maître de musique**

Indépendamment de son travail de compositeur, de direction des enfants de chœur, le maître de musique doit faire répéter la musique mise au programme des services <sup>119</sup> et battre la mesure lorsqu'il y a musique <sup>120</sup>. C'est lui aussi, qui tout en jouant de son instrument, dirige la symphonie<sup>121</sup>.

### **Le chant liturgique**

Il n'entre pas dans le cadre de cette étude d'analyser en détail les règlements de musique adoptés à Metz, Nancy <sup>122</sup> et Toul pour l'année

<sup>116</sup>. Exception faite des années 1773 et 1774 durant lesquelles ils sont trois. Cf. vol. III, p. 13.

<sup>117</sup>. Lallemand (Lallemand) prébendé, Guinot et Henry chapelains.

<sup>118</sup>. Cf. vol. II, p. 172.

<sup>119</sup>. *Ibid.*, p. 68.

<sup>120</sup>. *Ibid.*, p. 95.

<sup>121</sup>. J. A. Lorenziti était violoniste. Le texte concernant Joseph Touchemoulin est lui aussi très clair. *Ibid.*, p. 15-16.

<sup>122</sup>. Rappelons que le chapitre de la primatiale de Nancy était soumis à l'autorité du Saint-Siège, l'évêque de Toul n'ayant aucun droit sur lui. Il comprenait quatre dignités et parmi elles celle de grand chantre dont le rôle était de veiller au maintien et au respect du cérémonial en ce qui concerne

liturgique et les services exceptionnels. Rappelons simplement les divers types de musique que nous avons relevés dans les différents textes des chapitres et qui ne présentent d'ailleurs aucune originalité par rapport à la pratique française de cette époque :

- « plain-chant romain »,
- plain chant figuré ou musical <sup>123</sup>,
- psalmodie, alternatim <sup>124</sup>,
- chant en faux-bourdon <sup>125</sup>,
- chant sur livre ou chant battu <sup>126</sup>,
- chant en musique <sup>127</sup>,
- chant en grande musique avec symphonie.

---

la musique et tout ce qui touche généralement le chœur. Les deux sous-chantres, quant à eux, étaient chargés de donner le ton au chœur à la messe et aux différents offices. Cf. Christian Pfister, *Histoire de Nancy*, Paris/Nancy, Berger-Levrault et C<sup>ie</sup>, 1909, rééd. Paris/Nancy, Editions du Palais-Royal/Berger-Levrault, 1974, t. 2, pp. 672-678.

<sup>123</sup>. Il existe à Metz, Nancy et Toul des usages particuliers dans le chant liturgique. Cf. E. Martin, *op. cit.* (note 12), t. 2, pp. 633-658 pour ceux de Toul. Après avoir modifié les mélodies existantes en y ajoutant des altérations, des ornements, le plain-chant musical est l'objet de compositions nouvelles utilisant des signes particuliers comme dans les messes de Henry Du Mont. Cf. Marc Honegger éd., *Science de la musique*, Paris, Bordas, 1976, pp. 803-804.

<sup>124</sup>. Alternance de deux chœurs dans le plain-chant, dans le faux-bourdon, de soliste et chœur dans le plain-chant figuré ou encore entre les chanteurs et l'orgue. *Ibid.*, p. 32.

<sup>125</sup>. Le faux-bourdon est un style de plain-chant écrit à plusieurs parties note contre note (de 2 à 4 selon les effectifs et les possibilités techniques des chanteurs). Le faux-bourdon à trois voix reste le plus courant. Cf. Jean Saint-Arroman, *L'Interprétation de la musique française 1661-1789*, Paris, Champion, t. 2, 1988, pp. 155-160.

<sup>126</sup>. Mode d'exécution du plain-chant fondé sur une improvisation par les chantres d'une ou plusieurs voix à partir d'une mélodie de plain-chant. Cf. Jean-Paul Montagnier, « Le chant sur le livre au XVIII<sup>e</sup> siècle : les traités de Louis-Joseph Marchand et Henry Madin », *Revue de Musicologie*, t. 81, n° 1, 1995, pp. 37-63.

<sup>127</sup>. La formule « musique ordinaire sans symphonie » trouvée dans un texte du chapitre de la cathédrale de Metz fait sans doute référence à ce même type de chant. Cf. vol. II, p. 15.

## La pratique du « chant sur livre »

Les musiciens des cathédrales de Metz, Nancy et Toul pratiquent le chant sur le livre <sup>128</sup> et c'est sans doute de cela dont il s'agit, encore en 1791, lorsqu'un mémoire suggère d'utiliser les deux serpents dans l'exécution du « Contrepoint » <sup>129</sup>.

Le chant sur le livre est aussi la seule pratique du chant liturgique sur laquelle nous possédons des informations précises. En 1771, Joseph Jattiot <sup>130</sup> copie de la musique en chant sur le livre pour le chapitre de la cathédrale de Nancy, et l'inventaire de la musique de la maîtrise en 1791 dans sa rubrique « musique courante » répertorie des « hymnes pour toute l'année en chant sur le livre » <sup>131</sup>. A la cathédrale de Toul, Henry, maître de musique se voit attribuer en 1773 et 1774 une somme de quatre louis « pour avoir travaillé au chant sur le livre » <sup>132</sup>. De façon évidente, cette technique, au demeurant difficile d'exécution, retient l'attention du chapitre au point de gratifier les musiciens qui s'y impliquent sous diverses formes.

## Les caractères du plain-chant selon un chantre nancéien

Dans son manuscrit <sup>133</sup>, Claude Fachot assigne un caractère aux différentes pièces de plain-chant comme les compositeurs le font pour les

<sup>128</sup>. Toul est cité par J.-P. Montagnier, *op. cit.* (note 126), p. 43.

<sup>129</sup>. Cf. vol. II, p. 147-148. Le terme de contrepoint est opposé à celui de faux-bourdon ; il est de plus utilisé au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle pour définir cette technique. *Ibid.*, p. 44.

<sup>130</sup>. Antoine le père, ou Antoine Joseph le fils ?

<sup>131</sup>. Cf. vol. II, p. 155.

<sup>132</sup>. Cela représente une certaine somme. Le texte ne précise pas s'il s'agit, comme pour Jattiot, de copie ou d'heures d'enseignement dispensées pour l'étude du chant sur le livre.

<sup>133</sup>. Cf. vol. II, pp. 138-140. Dans l'avertissement en avant-propos de ce manuscrit (« Messes solennelles antiennes, répons vêpres et complies cantiques et motets et diverses intonations le tout recueilli avec soin par Claude Fachot, clerc tonsuré, étudiant en théologie et séminariste du diocèse

tonalités. Ces caractères attribués au chant vont plus loin que les allures lentes, modérées ou rapides appliquées en fonction de la solennité de la fête. Ainsi, pour lui le chant doit être :

- « véhément » pour les répons,
- « doux et uni » pour les antiennes,
- « noble et élevé » pour les introïts,
- « doux et lent » pour les *Alleluia* et versets,
- « humble, modeste trainant et allongé » pour les traits et graduels,
- tenant « un certain milieu » pour les offertoires et post-communions,
- « la plus grande douceur » pour les préfaces et lamentations.

La solennité de la fête détermine le cérémonial et par là-même les différents types d'exécution musicale, ainsi que le rôle attribué à chaque groupe, y compris celui de l'organiste, au cours des divers offices : matines, messe, vêpres, complies. Il existe de nombreux réglemens<sup>134</sup> et, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, le cérémonial fit l'objet d'une

---

de Nancy y exerçant les fonctions de maître de chant » ), Claude Fachot précise quelques éléments biographiques. Séminariste, il imprima en 1778, « un grand livre de chant » en usage lors des fêtes importantes, qu'il offrit à ses camarades lorsqu'il quitta le Séminaire le 26 juillet 1781. Ayant pris soin d'en prendre une « copie portative » des « pièces de chant qui y étoient contenues » dans un format oblong, elle servit à une nouvelle copie dans un format plus maniable ; c'est l'exemplaire (actuellement sans cote) que nous avons consulté à la Bibliothèque diocésaine de Nancy et Toul (F-Villers-les-Nancy). La qualité de la « copie portative » permit à Claude Leseure, imprimeur à Nancy, d'imprimer les petits graduels et petits antiphonaires à l'usage des diocèses de Toul, Nancy et Saint-Dié (1786 et 1787). Reçu avocat au Parlement de Lorraine et de Bar le 22 mai 1783 puis nommé commissaire le 17 mai 1791 chargé de rassembler les bibliothèques des maisons religieuses supprimées, des émigrés, déportés et condamnés, Cl. Fachot avait aussi pour mission de créer la Bibliothèque centrale du département de la Meurthe. Lors de ses inventaires, il ne retrouva pas son livre de 1778. C'est sous sa direction et avec des vignettes et caractères de sa fabrication qu'un prêtre, Georgin, prébendé de la cathédrale de Nancy imprima en 1784 un grand livre de chant à l'usage de la cathédrale, placé sur un pupitre dans le chœur, inventorié à la Révolution et restitué à la cathédrale amputé de quelques pages portant des fleurs de lys qui avaient été arrachées.

<sup>134</sup>. Cf. vol. II, pp. 19-20, 35, 40, 68-69, 69-70, 71, 73, 86-87.

refonte à Toul (1723)<sup>135</sup>, à Nancy (1772)<sup>136</sup> et à Metz (1778)<sup>137</sup>, conduisant à un reclassement des fêtes et une redéfinition du travail des musiciens.

Le cérémonial fournit peu de détails sur le déroulement des cérémonies habituelles, à la différence des services exceptionnels<sup>138</sup>. Leur caractère d'exception amène le chapitre à consigner dans un règlement du cérémonial des détails sur les exécutions musicales, généralement absents dans les autres textes.

Chantres, musiciens et, à un degré moindre, les enfants de chœur sont chargés de chanter le plain-chant dont l'exécution est émaillée de nombreux incidents de nature à la fois musicale et disciplinaire.

Les difficultés rencontrées, parmi les plus graves, sont de trois ordres dont les deux premiers ne manquent pas d'étonner. La méconnaissance du plain-chant occasionne de fausses intonations, des discordances du chœur qualifiées de « ridicules »<sup>139</sup> et des « Dissonances insupportables »<sup>140</sup>. La qualité de la voix des chantres est discutée, à la fois pour son manque d'intensité<sup>141</sup> mais, plus gravement encore, pour sa fausseté<sup>142</sup> et son mauvais timbre.

<sup>135</sup>. Cf. Pierre Etienne Guillaume, *Histoire du diocèse de Toul et de celui de Nancy*, Nancy, Thomas et Pierron, 1867, t. 4, p. 65.

<sup>136</sup>. Cf. vol. II, pp. 86-88.

<sup>137</sup>. *Ibid.*, p. 23-24.

<sup>138</sup>. *Ibid.*, pp. 17, 18, 35, 71, 72, 74, 75-76, 77-79.

<sup>139</sup>. *Id.*

<sup>140</sup>. *Ibid.*, p. 88. A propos de ces deux qualificatifs, Cl. Fachot pourrait faire référence à la pratique du chant sur le livre et ses inévitables problèmes découlant de l'improvisation collective. Cf. J.-P. Montagnier, *op. cit.* (note 126), pp. 62-63.

<sup>141</sup>. Cf. vol. II, p. 88.

<sup>142</sup>. Il ne s'agit pas de fréquence mais de couleur ou de timbre ; pour une oreille avertie le résultat est identique. Sans doute à force de mal l'utiliser, cette voix se fatigue et fait entendre trop d'harmoniques aiguës ou graves par rapport à son timbre initial ; c'est le cas d'une taille qui « ténorise » ou d'un ténor qui « barytone » etc.

Enfin, les comptes rendus des chapitres insistent régulièrement sur la précipitation <sup>143</sup> des intonations et des psalmodies, sur la lenteur des finales, les mauvaises alternances ainsi que sur l'articulation déficiente des paroles.

Le manuscrit de Cl. Fachot contient plusieurs remarques qui peuvent éclairer différemment ces problèmes. Il y juge la qualité des exécutions habituelles du plain-chant la comparant à celle des pères Cordeliers de Nancy. Il entend, écrit-il, lors de leurs offices la « véritable mélodie » <sup>144</sup> du plain-chant et cet « agréable unisson » <sup>145</sup> obtenu grâce au parfait accord de toutes les voix, ce qui reste pour lui la règle de sa bonne exécution.

La qualité du chant lors des offices des pères Cordeliers vient en premier lieu du fait qu'ils n'admettent pas d'étrangers <sup>146</sup> au lutrin et que l'assistance ne chante pas avec eux. Cette connaissance parfaite des règles du plain-chant fait gravement défaut à bien des chantres ignorants qui l'écorchent <sup>147</sup>. De plus l'assistance composée d'hommes, femmes, jeunes et vieux mêle ses voix « sans règle ni mesure ».

Deuxièmement, par respect pour la qualité de la voix qui peut être très forte tout en restant mélodieuse, les pères Cordeliers chantent les pièces sur un ton qui leur convient <sup>148</sup> en se référant à la dominante <sup>149</sup>, quitte à le baisser dans le cas d'une pièce trop haute et inversement. Comme l'écrit Cl. Fachot, le défaut majeur des chantres reste celui de chanter trop haut ce qui entraîne dans bien des cas la perte de la voix avant l'âge de 50 ans.

Les voix de solistes entendues en d'autres lieux sont comparées au « mugissement de taureaux » et celles du chœur à « un tas d'aboyeurs criant

---

<sup>143</sup>. *Ibid.*, pp. 89, 105.

<sup>144</sup>. *Ibid.*, p. 139.

<sup>145</sup>. *Id.*

<sup>146</sup>. Sauf s'ils sont assurés des connaissances de ces musiciens occasionnels. *Ibid.*, p. 139.

<sup>147</sup>. « chacun se mêle de les Ecorcher ». *Ibid.*, p. 138.

<sup>148</sup>. « qui dit plein chant, dit pleine voix. ». *Ibid.*, p. 140.

<sup>149</sup>. Note entendue le plus souvent.

comme des enragés »<sup>150</sup>. Selon notre auteur, lors du chant de deux messes, celle dite de Chartres et la *Messe royale*<sup>151</sup> (1669) de Henry Du Mont entendues de plus en plus fréquemment, le résultat est déplorable car les voix de l'assistance couvrent chœur et solistes.

Enfin, à propos de ces détails qui dégradent le chant, fruits de l'irrespect des règles, l'exemple des Pères Cordeliers, respirant aux bons endroits, ne forçant pas leur voix pour couvrir le voisin, évitant de presser pour montrer leur connaissance de la musique, accentue la différence de qualité.

Ces dernières remarques mettent en lumière des difficultés relationnelles entre les chantres. Tout autant que la méconnaissance du chant, ces frictions psychologiques entachent le chant liturgique.

A cet égard, nous pouvons tirer un double enseignement de ce manuscrit : il confirme que l'exécution du plain-chant<sup>152</sup> est loin d'être parfaite, tant sur le plan solfégique que vocal et témoigne de la participation du peuple dans les chants connus.

Émanant d'un ancien séminariste de surcroît maître de chant<sup>153</sup> ayant des contacts étroits avec le chapitre, ces jugements sévères méritent considération, d'autant plus que la plupart de ces reproches sont consignés sur les registres capitulaires. Sa référence reste le chant des Pères Cordeliers et non celui du chapitre primatial. Nous aurions souhaité connaître à qui ces critiques s'adressaient...

---

<sup>150</sup>. *Ibid.*, p. 138.

<sup>151</sup>. Messe en plain-chant musical.

<sup>152</sup>. Ce jugement global ne permet pas de préciser s'il s'agit du plain-chant, du faux-bourdon, du chant sur le livre etc., ou bien de toute exécution musicale en général.

<sup>153</sup>. Les nombreuses fautes de rythme constatées dans son manuscrit peuvent surprendre. Cf. vol. IV, pp. 25, 28, 29, 31, 32. Sont-elles le résultat d'une absence de relecture d'un manuscrit inachevé (beaucoup de pages blanches intercalées entre les textes) ? Ou bien faut-il s'interroger sur les réelles qualités musicales de son auteur ?

## La passade

La vie musicale des chapitres est rythmée par le passage de musiciens isolés ou en groupe parcourant la France et l'Europe. Si le XVII<sup>e</sup> siècle est riche de ces musiciens à la limite du vagabondage, en quête d'un emploi ponctuel mais rémunérateur dans une musique de cour ou de collégiale, le XVIII<sup>e</sup> siècle voit ces habitudes se poursuivre avec des musiciens qui profitent des arrêts de la poste aux chevaux dans les villes d'une certaine importance où la vie musicale est florissante ; informés par leurs confrères, ces musiciens voyageurs sont bien renseignés sur l'état de la musique d'une ville <sup>154</sup>.

Du droit de passade signalé en divers endroits <sup>155</sup>, point de mention, mais une réalité de fait à Metz, Nancy, Toul.

Ce séjour est bref, souvent d'une journée, parfois davantage sans toutefois excéder trois jours, excepté dans quelques cas très rares. Moyennant rémunération nourriture et logement, le musicien est autorisé par le chapitre à chanter et le maître de musique <sup>156</sup> à exécuter une œuvre. Dans ce dernier cas, il s'agit d'une forme de diffusion directe des œuvres modernes mais aussi d'un moyen de faire connaître ses œuvres personnelles ou celles d'autrui.

---

<sup>154</sup>. Léopold Mozart fut mis au courant par un certain abbé Henry de la présence à Nancy, qualifiée de « ville si célèbre », d'une comédie et d'un concert. Il souhaite donc dans sa lettre à son fils que Wolfgang profite de son passage pour rendre visite à un maître de chapelle, à un organiste ou à un directeur de musique. Cf. Wolfgang Amadeus Mozart, *Correspondance*, Paris, 1989, Flammarion, t. 3, p. 99.

<sup>155</sup>. Cf. Alex et Janine Beges, *La Vie musicale à Béziers 1590-1790*, Béziers, Société de musicologie du Languedoc, 1982, t. 1, p. 50.

<sup>156</sup>. Cf. vol. II, pp. 124, 173.

Si cette communication fonctionne avec des musiciens de France et de l'étranger – mais en moins grand nombre qu'au siècle précédent semble-t-il – elle est très développée avec les cathédrales ou les collégiales voisines. Fondées sur un réseau de connaissances, les relations personnelles permettent des échanges entre Toul, Saint-Dié, Bar-le-Duc, Metz et Verdun <sup>157</sup> ; Nancy disposant de nombreux musiciens et de structures solides pratique assez peu ces relations de proximité.

Les grandes fêtes locales, comme celle du saint patron à qui l'église est dédiée, sont une période privilégiée pour ces échanges de voisinage entre les différents chapitres accordant régulièrement des autorisations d'absence à des musiciens qui en font la demande pour se rendre à cette occasion <sup>158</sup> dans un autre chapitre. La rémunération de ces musiciens de passage, essentiellement des chanteurs, relève du maître de musique ; c'est pourquoi il ne faut attendre que peu de précisions à ce sujet. Les mentions brèves <sup>159</sup> indiquent quelquefois l'origine et le rang du musicien, la tessiture de sa voix, le nom de l'instrument joué, rarement la nature de la pièce <sup>160</sup> entendue et le nom du musicien.

## **L'influence de Paris**

Depuis longtemps, Paris exerce une forte attraction sur les musiciens, et le rattachement de la Lorraine à la France à la mort de Stanislas en 1766

---

<sup>157</sup>. *Ibid.*, pp. 41, 43, 48, 62, 126, 160, 167, 168, 169.

<sup>158</sup>. *Ibid.*, pp. 166, 167, 168.

<sup>159</sup>. « la passade à un musicien », « à un musicien passant ». *Ibid.*, pp. 33, 46, 123, 124, 128, 129, 130, 134, 170, 171, 172.

<sup>160</sup>. Messe, motet.

ne joue qu'un rôle mineur dans ce domaine. A la différence de Metz et Toul <sup>161</sup>, villes acquises à la France par Henry II en 1552, Nancy passe, sur le plan politique, d'un statut de capitale de duché à celui d'une simple ville de province française, administrée depuis Paris mais auréolée du souvenir d'une splendeur passée.

Au temps des règnes fastueux des ducs de Lorraine Charles III et Henry II les échanges avec Paris sont appréciables. Charles Tessier <sup>162</sup>, musicien du roi de France présente au duc, en 1609, un livre d'airs et en 1616, Claude Elisée d'Horas travaille avec Anthoine Boësset <sup>163</sup>. Cette attirance parisienne n'est donc pas nouvelle.

### **Paris et la musique des cathédrales de province**

Les chapitres de Metz, Nancy et Toul n'échappent pas à cette influence.

Durant cette fin de siècle, Paris est, et reste la référence en matière musicale. C'est auprès des maîtres parisiens que l'on envoie les musiciens se perfectionner ; c'est auprès d'eux que l'on prend des renseignements sur les chanteurs, musiciens, symphonistes candidats à un poste, et c'est encore eux qui indiquent les modalités d'un concours de recrutement et qui, éventuellement, présélectionnent les candidats.

---

<sup>161</sup>. Ces deux villes formaient avec Verdun les Trois Evêchés. Cf. Michel Parisse, Stéphane Gabert, Gérard Canini, *Grandes Dates de l'histoire lorraine*, Nancy, Service des publications de l'Université de Nancy II, 1982, pp. 30-31.

<sup>162</sup>. Cf. R. Depoutot, *op. cit.* (note 47), pp. 28-29.

<sup>163</sup>. *Ibid.*, pp. 24, 26.

### *Paris, pour parfaire ses études*

Certains enfants de chœur développent des qualités musicales avec leur maître de musique durant la dizaine d'années passées à la maîtrise. Le chapitre dans un souci de parfaire les talents de ces élèves mais aussi dans son propre intérêt envoie les plus doués étudier chez des maîtres parisiens pendant trois mois. Quelquefois, ce souhait émane des musiciens eux-mêmes. Ils obtiennent sans difficulté le congé demandé – comme Simonin <sup>164</sup> depuis un an maître de musique à Toul, ainsi qu'une aide financière – c'est le cas de Jattiot <sup>165</sup> à Nancy.

Perfectionner à l'écoute des autres un talent jugé exceptionnel à la fin d'un cursus d'études complet et se former le goût, à savoir le bon goût et donc la modernité, sont les deux raisons essentielles du recours à un maître de la capitale. A cette époque, Paris est jugé irremplaçable pour cet apport. Ainsi partiront Jean-Baptiste Nôtre et Alexis Aubert <sup>166</sup> avec un organiste, Jattiot avec un maître de chant, Simonin et Bidault avec un maître de composition.

Il est impossible, faute de renseignements, de connaître le nom des maîtres parisiens de ces étudiants enfants de chœur à l'exception de celui de

---

<sup>164</sup>. Cf. vol. II, p. 159.

<sup>165</sup>. *Ibid.*, pp. 128-129.

<sup>166</sup>. Qui finalement ne partira pas. A. Aubert auquel la survivance avait été accordée (*ibid.*, p. 104) succède à Christophe Poirel atteint d'infirmités (*ibid.* pp. 106-109) au poste d'organiste du chapitre de Nancy. Son séjour à Paris était prévu pour une période de six mois environ, temps nécessaire aux travaux de réparations du grand orgue par Jean-François Vautrin (*ibid.*, pp. 115-116). Le chapitre avait avancé la somme de 10 louis pour ses frais de voyages mais A. Aubert était toujours présent à Nancy le 25 octobre 1788. Quelles en furent les raisons ? Le déroulement des faits est assez confus. Il semble pourtant que A. Aubert ne se soit pas précipité sur l'offre du chapitre malgré l'avance financière octroyée. A l'étonnement de ce dernier, fin octobre, s'ajoute un délai de travaux sur l'orgue moins long que prévu. C'est alors que le chapitre annule ce voyage d'études et demande le remboursement des 10 louis au moment où A. Aubert envoie « une malle et autres effets » à Paris. Il demande alors un sursis (*ibid.*, pp. 116, 134).

J.-B. Nôtre, élève d'Antoine Calvière <sup>167</sup>, organiste de la Chapelle Royale (1738).

### ***Paris, référence pour trouver des musiciens ou des talents***

Les chanteurs et maîtres de musique en quête d'un poste peuvent être informés de places vacantes grâce aux annonces que l'on fait paraître dans les journaux parisiens et même strasbourgeois <sup>168</sup>.

Mais les relations permanentes de travail ou d'amitié permettent aussi de faire appel à des correspondants parisiens <sup>169</sup> ou habitant d'autres villes, comme Châlons-sur-Marne <sup>170</sup>. Ceux-ci servent de relais et de conseil dans la recherche d'un candidat apte à occuper la place vacante.

### ***Paris, référence pour évaluer un candidat***

Le chapitre de Nancy peut s'en remettre, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, à des maîtres parisiens pour faire subir des épreuves aux divers candidats à la succession d'un maître de musique, pour déterminer puis proposer le plus apte à ce poste <sup>171</sup>. Ces épreuves sont passées en privé et jugées par un maître à Paris ; ce jugement échappe donc dans ce cas au futur employeur qui ne tient compte que de recommandations.

---

<sup>167</sup>. Antoine Calvière (1695-1755) était titulaire de nombreux instruments à Paris parmi lesquels Saint-Germain-des-Près, la Sainte-Chapelle et Notre-Dame. J.-B. Nôtre fut l'un des derniers élèves de ce brillant improvisateur et compositeur. Cf. Marc Honegger éd., *Dictionnaire de la musique, les hommes et leurs œuvres*, Paris, Bordas, 1979, rééd. 1993, p. 168.

<sup>168</sup>. Cf. vol II, pp. 158, 161-162, 167, 200, 240. Certaines de ces annonces paraissent aussi dans les journaux locaux.

<sup>169</sup>. *Ibid.*, pp. 106, 132, 159.

<sup>170</sup>. *Ibid.*, p. 167 ; noté « chaalons ».

<sup>171</sup>. Cf. Y. Ferraton, *op. cit.* (note 9), pp. 111-113.

### *L'influence grandissante de Paris*

Durant l'Ancien Régime, Metz, Nancy et Toul eurent la chance d'être, du fait de la présence d'une maîtrise et d'une symphonie à la cathédrale (Nancy), des centres d'éducation et de diffusion musicales. De plus, les maîtrises et les musiques de Metz et de Nancy bénéficièrent d'une forte stabilité par la présence à leur tête d'un maître de musique de grande qualité pendant de longues années. Nancy possède sans nul doute un atout supplémentaire grâce à la proximité de la cour de Stanislas à Lunéville <sup>172</sup>. Mais la perception des potentialités culturelles de ces villes et de leur capacité à épanouir les talents musicaux évolue considérablement.

L'attraction parisienne s'intensifie tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, les villes de province, y compris Nancy depuis 1766, étant de moins en moins capables de fixer les éléments talentueux. L'évolution marque la désaffection de ces villes de province par les compositeurs. Peu de musiciens de talent, partis à Paris parachever leurs études, reviendront s'installer dans leur ville d'origine. La seule exception, en dehors de Fr. Bidault prêtre, est J.-B. Nôtre en 1754. Mais les L. Bastien-Desormery, Bernard et Joséphine Lorenziti, Anne-Marie Steckler, L. L. Loiseau de Persuis, Louis Victor Simon <sup>173</sup> ne prendront jamais le chemin du retour. Privés d'un poste de maître de musique dans une maîtrise d'importance comme à Metz et Nancy, J. A. Lorenziti et J.-N. Loiseau de Persuis, diffusés et joués sur les scènes parisiennes, auraient aisément quitté les villes lorraines. La suppression des maîtrises anéantira cette institution majeure de stabilisation.

---

<sup>172</sup>. Jusqu'à sa mort en 1766.

<sup>173</sup>. Fils de Louis Simon et d'Agnès Perrin, il est né à Metz le 12 novembre 1764 et mort à Paris le 25 avril 1820. Ses opéras-comiques furent créés aux Variétés Montansier pendant la Révolution. Le livret manuscrit du *Barbier de Bagdat* (comédie lyrique, 1, Charles Palissot de Montenoy et L. V. Simon) mentionne la perte de la musique par son auteur. F-NAm, ss cote (acquisition récente).

Car c'est à Paris que l'on peut faire carrière : se produire, se faire connaître et se faire éditer. Aucune autre ville française à cette époque n'est en mesure d'offrir autant d'atouts.

Lorsque A.-M. Steckler, harpiste de renom née à Metz <sup>174</sup>, revient dans sa ville natale ou à Nancy donner un concert, les comptes rendus de ses succès parisiens l'ont précédée dans les journaux locaux. Quand Joséphine Lorenziti est éditée à Paris, c'est la qualité de ces œuvres reconnue par le public parisien qui est vantée en vue de leur diffusion à Nancy. D'ailleurs les lecteurs des journaux hebdomadaires sont régulièrement informés des événements musicaux parisiens dans la rubrique « Spectacles ».

La saturation des emplois à Paris même peut encore amener un maître de musique à recommander des chantres aux chapitres de province. Dans le cas de Metz, l'acceptation de ce musicien est soumise au jugement préalable d'un correspondant parisien qui, avant d'émettre son avis, doit entendre le candidat dans une église <sup>175</sup>.

Deux phénomènes se conjuguent sans doute dans cette évolution. Si la pression de Paris se développe, la timidité locale facilite cette attraction. Ainsi, lorsqu'une société de maîtres de musique parisiens propose par souscription messes, motets, *Te Deum* etc., le chapitre de Metz, oubliant apparemment la présence de J.-N. Loiseau de Persuis se montre intéressé. Mais il s'attache à limiter les risques pris avec les œuvres retenues, cherchant à s'assurer de leur succès dans d'autres villes avant de les faire entendre à Metz <sup>176</sup>.

---

<sup>174</sup>. Cf. *infra*, p. 530.

<sup>175</sup>. Cf. vol. II, p. 13.

<sup>176</sup>. *Ibid.*, p. 25.

## Les musiques des chapitres entre 1789 et 1793 : une période de transition

### La suppression de l'évêché de Toul

#### La suppression des chapitres

Les lois révolutionnaires du 13 février 1790 décident la suppression du clergé régulier et, par voie de conséquence, celle des maîtrises et musiques. Il incombe désormais aux administrations municipales des grandes villes de redécouper et redistribuer les différentes paroisses. Les églises cathédrales sont alors ramenées à l'état d'église paroissiale dont l'évêque devient le curé.

La Constitution civile du clergé du 12 juillet 1790<sup>177</sup> réduit le nombre des sièges épiscopaux à un seul par département. Un décret du 2 juillet<sup>178</sup> supprime l'évêché de Toul déjà démembré<sup>179</sup> par la création de ceux de Nancy et de Saint-Dié<sup>180</sup> en 1775.

Le chapitre supprimé, le siège épiscopal perdu, les paroisses réduites à deux<sup>181</sup>, Saint-Etienne et Saint-Gengoult, la cathédrale de Toul est ainsi

<sup>177</sup>. « Sanctionnée » par le roi le 24 août 1790.

<sup>178</sup>. Cf. P. E. Guillaume, *op. cit.* (note 135), p. 460. C. Constantin (*L'Evêché du département de la Meurthe de 1791 à 1802 du serment constitutionnel au Concordat*, t. 1, Nancy, Humblot, 1935, p. 5), avance la date du 6 juillet 1790.

<sup>179</sup>. Avec l'accord du dernier évêque de Toul de 1774 à 1790, Etienne François Xavier des Michels de Champorcin (1721-1807). Cf. P. E. Guillaume, *op. cit.* (note 135), t. 5, p. 459.

<sup>180</sup>. La France s'était toujours opposée à la volonté des ducs de Lorraine. Charles III fut le premier à exprimer ce souhait.

<sup>181</sup>. Furent supprimées celles de Saint-Jean, Sainte-Geneviève, Saint-Agnan (Saint-Léon), Saint-Amand, Saint-Pierre au faubourg Saint-Mansuy et Saint-Maximin au faubourg Saint-Evre. Cf. E. Martin, *op. cit.* (note 12), pp. 295-296.

abaissée au rang de simple église paroissiale pourvue d'une musique correspondant à son rang.

En revanche, les cathédrales de Metz et de Nancy <sup>182</sup> portent le titre de paroisse épiscopale et la volonté de donner plus d'éclat aux cérémonies qui peuvent s'y dérouler conduit les responsables politiques, en relation avec les autorités religieuses, à étudier l'établissement d'une structure musicale capable de répondre à cette attente.

Ainsi s'ouvre, pour les cathédrales de Metz et de Nancy, une courte période de transition (1790-1793), durant laquelle une nouvelle organisation musicale tend à correspondre à une destination nouvelle.

### **Les nouvelles organisations musicales**

En dépit des apparences, le changement est important. C'est un nouveau régime qui se met en place même si, comme à Metz, des ecclésiastiques font partie des jurys et si, à Nancy, le Conseil épiscopal <sup>183</sup> est consulté. Désormais la musique des églises épiscopales est élaborée et gérée par le pouvoir politique. En outre, celui-ci n'emploie plus que des musiciens laïcs.

Les délibérations des chapitres de Metz, Nancy et Toul cessent dans le courant de l'année 1790. Les administrations départementales s'intéressent à la fois à l'état et à la qualité de la musique, et à l'avenir des musiciens

---

<sup>182</sup>. Les cinq autres paroisses de Nancy redéfinies par le Directoire du département de la Meurthe sont : Saint-Epvre (dont les offices ont lieu à la chapelle des Cordeliers), Saint-Sébastien, Saint-Nicolas, Saint-Pierre et Saint-Fiacre. *Ibid.*, p. 103.

<sup>183</sup>. Mis en place par Luc François Lalande, évêque constitutionnel du département de la Meurthe succédant à Anne Louis Henry de La Fare émigré en Allemagne en janvier 1791. Elu le 10 mai 1791 au siège de Nancy puis député à la Convention nationale, il abdique le 27 brumaire an II [19 septembre 1793]. Cf. C. Constantin, *op. cit.* (note 178), pp. 426-427, et P. E. Guillaume, *op. cit.* (note 135) t. 5, p. 123.

précédemment attachés aux chapitres supprimés. Des concours de recrutement sont institués afin de pourvoir les places vacantes.

La volonté de doter ces paroisses d'une structure musicale plus simple prédomine. La rupture avec l'ancienne musique des chanoines, considérée comme trop brillante et coûteuse, trop théâtrale donc incompatible avec le service paroissial, va de pair avec l'idée de rendre le culte plus dépouillé, plus simple et plus accessible au peuple. Ces mêmes idées entraînent la destruction de la clôture du chœur, des stalles des chanoines et celle des jubés des cathédrales de Metz <sup>184</sup> et Toul <sup>185</sup>, afin que le peuple puisse voir « la célébration des saints mystères » et suivre le déroulement des cérémonies. La cathédrale de Nancy<sup>186</sup>, de construction bien plus tardive que celles de Metz ou de Toul, édifiée selon les normes de la nouvelle liturgie, n'a jamais possédé de clôture du chœur ni de jubé à la croisée du transept.

## Metz

Le Directoire de district de Metz ayant en responsabilité la totalité de la gestion des paroisses, définit, réglemente et met en place des structures nécessaires à leur fonctionnement. Pour cette raison, il en supprime sept et redessine la carte des nouvelles paroisses ainsi érigées <sup>187</sup>. Dans le même

<sup>184</sup>. La transformation du chœur avait été projetée dès 1771 par Claude Gardeur-Lebrun dans le cadre d'une évolution à la fois liturgique et architecturale. La démolition de la clôture, des stalles et du jubé était en grande partie achevée en 1797.

<sup>185</sup>. Les boiseries et les stalles du chœur de Toul formaient un ensemble datant du XIV<sup>e</sup> siècle et le jubé de style Renaissance (1568), détruit en 1791, atteignait selon certains témoignages, une hauteur de 7 m. Cf. Pierre Simonin, « La démolition du chœur et du jubé de la cathédrale de Toul en 1792 », *Le Pays lorrain*, 91<sup>e</sup> année, vol. 75, n° 2, 1994, pp. 107-116.

<sup>186</sup>. La construction de la cathédrale de Nancy dura de 1703 à 1742, année où elle put être utilisée pour la première fois. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 3, pp. 349-378.

<sup>187</sup>. Furent supprimées celles de Saint-Gengoulf, Saint-Jean la Citadelle, Saint-Marcel, Saint-Livier, Sainte-Croix, Saint-Etienne, Saint-Simplice. Cf. vol. II, p. 451. Les nouvelles paroisses créées par la loi du 17 avril 1791 sont au nombre de cinq : paroisse du Centre (cathédrale), d'Outre-Seille

temps, le Corps municipal réorganise les structures musicales tout en maintenant une différence entre la paroisse du Centre, paroisse épiscopale, et les autres.

### La suppression de la musique du chapitre

La suppression de la musique de l'ancien chapitre de la cathédrale est décidée par le Corps municipal en séance délibérative le 13 mai 1791 et confirmée par celle du 31 mai <sup>188</sup>. Il fixe aussi le cadre de la musique de toutes les paroisses de la ville et donne à celle du Centre l'organisation la plus fournie qui est proche de l'ordinaire du régime précédent.

La nouvelle disposition s'équilibre donc ainsi :

| Paroisse épiscopale      |               | Autres paroisses |               |
|--------------------------|---------------|------------------|---------------|
| <i>Musiciens</i>         | <i>nombre</i> | <i>Musiciens</i> | <i>nombre</i> |
| enfants de chœur         | 6             | enfants de chœur | 4             |
| sous-chantres            | 2             | sous-chantres    | 2             |
| chantres                 | 4             | chantres         | 2             |
| serpent                  | 2             | serpent          | 1             |
| organiste <sup>189</sup> | 1             | organiste        | 1             |

---

(Saint-Maximin), de Seille, (Saint-Martin), de Moselle (Sainte-Ségolène), d'Outre-Moselle (Saint-Vincent). Cf. Jean Eich (abbé), *Histoire religieuse du département de la Moselle pendant la Révolution*, Metz, Le Lorrain, 1964, pp. 237-239.

<sup>188</sup>. Cf. vol. II, pp. 452, 452, 456.

<sup>189</sup>. Pour l'« accompagnement » et « battre la mesure ».

## Les concours de recrutement

Le Corps municipal de Metz régit désormais la totalité de la vie paroissiale <sup>190</sup> et s'emploie à mettre en place la musique dans les différentes paroisses. Ayant destitué tous les titulaires, il remet au concours l'ensemble des places d'enfants de chœur, chantres, sous-chantres, organistes et serpents pour les affecter en fonction des talents reconnus à l'issue des épreuves dans toutes les nouvelles paroisses.

La volonté de réemployer en priorité les ex-musiciens des églises de Metz dans le cadre de cette restructuration se manifeste par la mise en place de conditions d'accès aux premières épreuves de recrutement des chantres et des serpents. Seuls les concours de sous-chantres et d'organistes sont ouverts à tous.

## Déroulement

Ces concours se déroulèrent les 27 et 28 mai 1791 dans l'église Saint-Arnould devant un jury composé des musiciens : François Bolvin <sup>191</sup>, Henry Kandelka <sup>192</sup>, Jean-Baptiste Sornet <sup>193</sup>, Pierre Gilbert <sup>194</sup>, Antoine François Millet <sup>195</sup>, et Bernard Valérien Bourgoïn <sup>196</sup>. A l'exception de H. Kandelka alors clarinette et capitaine en chef de la Garde nationale mais aussi

---

<sup>190</sup>. Le nombre de messes, leurs horaires, ceux des différents services etc.

<sup>191</sup>. Orthographié : Boilevin.

<sup>192</sup>. Orthographié : Codelka.

<sup>193</sup>. Ex-basson du chapitre.

<sup>194</sup>. Ex-violoncelle du chapitre.

<sup>195</sup>. Ex-haute-taille récitante du chapitre.

<sup>196</sup>. Ex-basse-taille du chapitre.

musicien à l'orchestre du théâtre <sup>197</sup>, les membres du jury sont d'anciens musiciens ou instrumentistes du chapitre.

Le 27 mai au matin eut lieu le concours des chantres, et l'après-midi celui des sous-chantres. Celui des serpents s'est tenu le samedi 28 au matin, l'après-midi étant consacré à celui des organistes.

### *Les enfants de chœur*

Seuls les six plus jeunes enfants de chœur <sup>198</sup> de l'ancienne maîtrise restèrent à leur poste à la paroisse épiscopale dans des conditions différentes : ils devront vivre désormais chez leurs parents, d'où des problèmes financiers pour ces derniers qui attendaient de la maîtrise qu'elle assure gratuitement l'éducation de leur enfant et lui offre la possibilité d'une gratification à sa sortie <sup>199</sup>.

Les enfants de chœur des autres paroisses furent nommés à l'issue du concours du 28 mai <sup>200</sup>.

### *Le maître de musique*

Le poste de maître de musique ayant été supprimé, le Corps municipal décide de le rétablir sous une forme totalement différente. Pour chaque paroisse, l'enseignement du cérémonial et de la musique est désormais dévolu au chantre ayant été reçu premier au concours <sup>201</sup>.

---

<sup>197</sup>. Cf. G. Rose, *op. cit.* (note 7), p. 84.

<sup>198</sup>. Cf. vol. II, p. 453.

<sup>199</sup>. *Ibid.*, pp. 53, 55-56, 61.

<sup>200</sup>. *Ibid.*, p. 453.

<sup>201</sup>. *Ibid.*, p. 454.

La paroisse épiscopale fait exception conservant M. Fr. Lauret comme maître de musique jusqu'à la fin de l'année 1791<sup>202</sup> et malgré la nomination « à l'instruction des enfants de chœur » d'Antoine Millet, lui aussi ancien enfant de chœur sorti de la maîtrise en 1781.

### *L'organiste*

Anonymat des candidats, tirage au sort de l'ordre de passage des concurrents : ces modalités présentent des similitudes avec les concours internationaux actuels. Les candidats devaient « toucher » une pièce de plain-chant et une « pièce de musique »<sup>203</sup>. C'est ainsi que Chrétien Harmand (Hermant), précédemment organiste du chapitre, sort vainqueur en retrouvant par la même occasion son poste.

### *Les serpents*

A la suite de celui du 28 mai<sup>204</sup> trois concours supplémentaires eurent lieu, le dernier le 11 octobre 1791<sup>205</sup>, destiné à pourvoir notamment les places des paroisses de Seille et d'Outre-Seille, devant un jury formé de : Fr. Bolvin, H. Kandelka, Chr. Harmand<sup>206</sup>, François Guibert<sup>207</sup>, Blondeau<sup>208</sup>, B. V. Bourgoïn, Pierre Grandjean<sup>209</sup> et Ancelme<sup>210</sup>.

---

<sup>202</sup>. *Ibid.*, pp. 51, 52, 56.

<sup>203</sup>. *Ibid.*, p. 455.

<sup>204</sup>. *Ibid.*, p. 452.

<sup>205</sup>. *Ibid.*, pp. 457, 459, 461.

<sup>206</sup>. Ou Hermant. Organiste de la paroisse épiscopale.

<sup>207</sup>. François Guibert, ex-serpent du chapitre, serpent de la paroisse épiscopale.

<sup>208</sup>. Musicien au régiment de Castella-Suisse enseignant aussi le serpent. *Ibid.*, p. 262.

<sup>209</sup>. (c. 1757-1822), organiste de Saint-Livier puis de la paroisse d'Outre-Moselle.

<sup>210</sup>. Ou Ancel.

### *Les chantres et les sous-chantres*

Le concours pour les places de chantres s'est tenu durant la matinée du 27 mai, réservé aux chantres de la cathédrale, à ceux des collégiales et aux marguilliers des paroisses <sup>211</sup>.

L'après-midi, seuls les chantres ayant échoué au concours du matin et les sous-chantres de la ville de Metz avaient la possibilité de se présenter à celui des sous-chantres.

La mise en place de ces concours tout comme leurs modalités trahissent la volonté d'une sélection rigoureuse pour attribuer les paroisses les plus importantes aux musiciens les plus qualifiés.

### **Nancy**

La mort d'Antoine Lorenziti, en décembre 1789, avait ouvert une période de vacance à la direction de la maîtrise peu avant sa suppression. Désormais, les décisions se rapportant à la musique et à la maîtrise de la cathédrale sont prises par l'Administration du Directoire du département après consultation du Conseil épiscopal du département de la Meurthe <sup>212</sup>. Bien des hésitations jalonnent l'élaboration de cette nouvelle organisation.

Faut-il continuer à séparer les fonctions de maître de musique et de directeur des enfants de chœur <sup>213</sup> ? Ceux-ci doivent-ils vivre dans leur

---

<sup>211</sup>. *Ibid.*, pp. 545, 547.

<sup>212</sup>. Le registre des délibérations a été coté et paraphé le 15 juin 1791. Nancy arch. dép., L 459.

<sup>213</sup>. Ils étaient huit auparavant.

famille ou en pension à la maîtrise ? Faut-il conserver ou supprimer la symphonie ?

Les décisions définitives concernant la musique sont prises le 12 octobre 1791<sup>214</sup>. La nouvelle organisation suit les conclusions et les propositions du rapport demandé par le Directoire du département à Nicolas Boujardet <sup>215</sup> nommé maître de musique le 10 septembre 1791 <sup>216</sup>.

Comme à Metz, la structure élaborée est voisine de l'ancien ordinaire. Elle est conçue sans concours de recrutement, un certain nombre de places étant déjà attribuées :

| <i>Chœur</i>                | <i>nombre</i> | <i>Titulaire</i>  |
|-----------------------------|---------------|-------------------|
| haute-contre                | 1             | Balbâtre          |
| taille <sup>217</sup>       | 2             | Alexandre         |
| basse-taille                | 1             | Parnotte          |
| basse-contre                | 2             | Jattiot, Grison   |
| basse-contre <sup>218</sup> | 2             | Pignolet, Claudin |

<sup>214</sup>. Cf. vol. II, p. 150.

<sup>215</sup>. Il était précédemment maître de musique à la cathédrale de Saint-Dié (Vosges). N. Boujardet affirmant avoir exercé vingt ans « dans une des principales cathédrales [...] de Lorraine », avait présenté le 10 septembre 1791 au Conseil épiscopal un mémoire à propos de la restructuration de la maîtrise et de la musique (*ibid.*, pp. 147-149), puis un plan de composition du chœur de la cathédrale (*ibid.*, p. 150).

<sup>216</sup>. *Ibid.*, p. 149.

<sup>217</sup>. L'une haute et l'autre concordante (synonyme de basse-taille). Terme généralement employé dans la musique d'église.

<sup>218</sup>. Basse-contre pour chanter le plain-chant.

## La musique instrumentale

Les instruments conservés permettent l'exécution du chant liturgique sous sa forme habituelle ainsi que le soutien d'une basse continue<sup>219</sup>.

La symphonie supprimée en juillet 1791 <sup>220</sup> le demeure, mais il est prévu de faire appel à quatre symphonistes pour les jours de solennité ; d'ailleurs, deux de ces places sont déjà réservées à François Grignon (hautbois) et Firmin Félisard (basson), l'évêque se chargeant de pourvoir les deux autres ultérieurement. Les possibilités financières aidant, il est envisagé d'enrichir cet effectif grâce au recrutement de trois musiciens : une haute-contre, un serpent et un basson.

| <i>Instrument</i>          | <i>nombre</i> | <i>Titulaire</i> | <i>précédent titulaire</i> |
|----------------------------|---------------|------------------|----------------------------|
| basson/serpent             | 1             |                  | Vuillaume                  |
| serpent                    | 1             |                  | Michelot                   |
| violoncelle <sup>221</sup> | 1             | Lorenziti J.-B.  | Lorenziti J.-B.            |
| contrebasse                | 1             |                  | Mangin                     |
| organiste                  | 1             | Aubert A.        | Aubert A.                  |

<sup>219</sup>. L'effectif demeure proche de la délibération du Conseil épiscopal du 13 juillet 1791 prévoyant : l'orgue, 1 basson, 2 serpents, 1 basse et 1 contrebasse. *Ibid.*, pp. 140-141.

<sup>220</sup>. Par délibération du Conseil épiscopal du département de la Meurthe lors de sa séance du 13 juillet 1791. *Ibid.*, pp. 140-141.

<sup>221</sup>. Et non plus basse instrumentale.

## **Le nouveau statut de maître de musique**

### **La maîtrise**

La définition du statut de maître de musique posa quelques problèmes comme en témoignent les hésitations <sup>222</sup> du Directoire du département. Avec le nouveau statut, le maître de musique cumule les deux fonctions précédemment séparées de maître de musique et de directeur, la préférence allant à un régime éducatif unique pour les enfants de chœur.

Le plan de N. Boujeardet accepté <sup>223</sup>, on revient à l'ancien statut du maître de musique du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans lequel ce dernier est aussi maître de pension.

Comme à Metz, le nombre des enfants de chœur est réduit à six, mais l'idée de faire vivre les enfants de chœur chez leurs parents hors du temps scolaire et de leurs obligations de service <sup>224</sup> n'est pas retenue et la maîtrise continue à les accueillir. Cette situation n'était sans doute pas du goût de certains administrateurs <sup>225</sup>, qui firent répandre, peu avant sa fermeture définitive en 1793, des bruits alarmants sur l'insalubrité du bâtiment qui abritait l'institution.

### **Les concours de recrutement**

Tout au long de cette période de transition, les nominations de musiciens à une place vacante s'effectuent grâce aux concours habituels qui

---

<sup>222</sup>. *Ibid.*, pp. 142, 146, 149, 150.

<sup>223</sup>. *Ibid.*, pp. 150-152.

<sup>224</sup>. *Ibid.*, pp. 140-141.

<sup>225</sup>. Notamment le citoyen Barail. *Ibid.*, pp. 144-145.

dureront jusqu'en 1793 au gré des nécessités de remplacement. C'est ainsi que des places de chantre, de basson et d'enfants de chœur <sup>226</sup> sont pourvues après un concours passé devant un jury composé – c'est une nouveauté – de commissaires nommés par l'administration et de musiciens invités, ces derniers étant semble-t-il les seuls capables de juger le niveau des candidats.

Personne ne s'étant présenté au concours de recrutement de basson, l'administration se vit obligée de s'en remettre au maître de musique qui proposa un candidat qualifié : F. Félizard <sup>227</sup>. C'est sans doute pour contourner ces difficultés que seront nommés sur leur notoriété <sup>228</sup> les deux musiciens extraordinaires dont les postes sont à pourvoir.

A n'en pas douter ces quelques complications sont liées en grande partie aux incertitudes de l'époque et à l'état de tension politique qui ne cesse de s'amplifier.

## **La musique du chapitre, milieu social avancé ?**

### **Stabilité et sécurité d'emploi**

La réception dans l'un des corps musicaux du chapitre offre une sécurité d'emploi et l'assurance d'une rémunération régulière, sous réserve qu'une insuffisance vocale, instrumentale ou de santé <sup>229</sup> ne se fasse jour. La lecture des délibérations capitulaires de Metz, Nancy ou Toul nous apprend

---

<sup>226</sup>. *Id.*

<sup>227</sup>. *Ibid.*, p. 145.

<sup>228</sup>. *Ibid.*, p. 144. Il s'agit d'Alexandre Claude et François Claudel. Cf. vol. III, pp. 23.

<sup>229</sup>. Cf. vol. II, p. 141.

que seule l'insuffisance vocale entraîne rapidement le renvoi du chanteur, même si un délai permettant de retrouver une place lui est accordé. Une décision de renvoi n'est suivie d'un effet immédiat que lorsque le musicien a trouvé ailleurs un autre emploi. Dans le cas contraire, un délai supplémentaire lui est toujours consenti. Le chapitre de Metz se distingue par sa difficulté manifeste à trouver des chantres qui lui conviennent au vu des multiples renvois effectués à l'issue de la période probatoire <sup>230</sup>. Il est impossible de savoir s'il s'agit d'un niveau d'exigence élevé pour le service demandé, ou de recrutements médiocres liés à un désintérêt pour le chapitre de cette ville.

Ni plus ni moins fréquentes durant cette période que durant les précédentes, l'indiscipline et la négligence sont l'objet de nombreuses remontrances de la part du chapitre <sup>231</sup>. Les motifs entraînant des remarques sont de deux ordres : manque d'assiduité et négligence des musiciens. Les chanoines relèvent fréquemment les absences <sup>232</sup> des musiciens aux offices, ainsi que leur manque de ponctualité et ce, aussi bien pour les sous-chantres que pour le maître de musique <sup>233</sup>.

La tenue durant le service semble régulièrement laisser à désirer. A Nancy, les exemples sont précis : bavardages, rires, dissipation, attitude irrévérencieuse, tout comme ces chantres qui restent assis dans leur stalle alors qu'ils devraient se lever pour entonner ou même aller chanter au lutrin. A Metz, le chapitre rappelle par deux fois aux chantres et aux musiciens l'interdiction formelle, sous peine d'exclusion, de fréquenter l'Hôtel des spectacles pour y jouer, chanter, figurer ou même aider sous quelque

<sup>230</sup>. Une seule fois le chapitre est condamné à verser 60 livres de dommages (au lieu des 600 réclamés) à un chantre, Michel Duverger reçu le 28 juin 1787, précédemment chantre à la cathédrale de Verdun, et renvoyé dès le 18 juillet 1787 avec le motif d'une voix ne convenant pas. *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>231</sup>. *Ibid.*, pp. 123, 140, 141, 160.

<sup>232</sup>. *Ibid.*, pp. 10, 26, 30, 42, 111.

<sup>233</sup>. *Ibid.*, pp. 13, 15, 90, 91, 111, 115.

prétexte que ce soit <sup>234</sup>. Cette injonction concerne également le maître de musique, tenu par ailleurs de ne pas faire répéter des œuvres profanes à la maîtrise <sup>235</sup>, ni de laisser les enfants de chœur aller chanter en ville sans autorisation <sup>236</sup>.

Cependant, toutes ces entorses aux règles établies, tant sur la tenue dans le chœur ou en ville, que sur la qualité du chant, suscitent plutôt la clémence de la part du chapitre ; au-delà des règlements, de leur apparente rigidité, nous observons assez fréquemment une certaine bienveillance à l'égard des perturbateurs : le chapitre se contentant de faire une remarque, une réprimande plus ou moins sévère, ou de donner un avertissement. La retenue sur salaire <sup>237</sup> tout comme l'exclusion sont des sanctions tout à fait exceptionnelles. Le seul cas observé est celui de Pauline, basse-contre à Metz, renvoyé pour « Bruit d'inconduite » <sup>238</sup>.

Enfin le contrat d'engagement proposé à certains musiciens est un contrat de travail à vie comprenant parfois même une convention de retraite. Il prévoit une pension une fois que l'âge ou les infirmités auront rendu le travail impossible.

### **Avantages en nature et gratifications**

Les musiciens du chapitre bénéficient d'avantages en nature liés à leur fonction. A Metz, outre le logement évalué à 40 livres, chacun reçoit une

---

<sup>234</sup>. *Ibid.*, pp. 17, 20.

<sup>235</sup>. *Ibid.*, p. 46.

<sup>236</sup>. *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>237</sup>. *Ibid.*, p. 42.

<sup>238</sup>. *Ibid.*, pp. 22, 23. Il semble s'agir de rumeurs plutôt que d'écarts de conduite relevés dans son emploi. Le seul cas évoqué d'un chantre ayant participé à une rixe à l'extérieur n'entraîne qu'une interdiction temporaire de chanter. *Ibid.*, p. 35.

certaine quantité de blé et de vin, le maître de musique bénéficiant de bois en plus. Pour les musiciens du chapitre de Toul ces avantages représentent environ 19 % du salaire de base <sup>239</sup>. Occasionnellement ils se voient attribuer l'habillement pour les jours simples et solennels.

Qu'il s'agisse d'une aide financière exceptionnelle à l'occasion de leur mariage <sup>240</sup>, d'un décès familial <sup>241</sup> et même d'un renvoi <sup>242</sup>, ou bien d'un voyage à effectuer <sup>243</sup>, d'un remboursement de dette <sup>244</sup>, de la contribution aux dépenses dues à la maladie <sup>245</sup>, de demandes d'augmentation ou d'avance sur salaire <sup>246</sup>, de gratifications <sup>247</sup>, les demandes de secours émanant des musiciens du chapitre sont dans la plupart des cas acceptées <sup>248</sup>. Dans un souci d'encouragement <sup>249</sup>, le chapitre devance parfois ces requêtes en offrant une aide lorsque les temps sont difficiles <sup>250</sup>, sans oublier la petite distribution annuelle lors de la fête de sainte Cécile, patronne des musiciens.

De même, il accorde facilement des autorisations d'absence, à charge pour le musicien ou le maître de musique de se faire remplacer <sup>251</sup>. Les raisons sont multiples : vendanges <sup>252</sup>, séjour médical à Plombières, ville d'eau <sup>253</sup>, vacances <sup>254</sup>. Enfin, la rémunération mensuelle peut être augmentée grâce aux messes spéciales et services extraordinaires.

<sup>239</sup>. En 1789 un musicien gagne 520 livres par an. A cette somme s'ajoutent 62 livres (blé), 10 livres 14 sols (pain, vin, habits), 21 livres 5 sols (gratifications). Le total s'élève à 618 livres 7 sols. *Ibid.*, p. 174.

<sup>240</sup>. *Ibid.*, p. 159.

<sup>241</sup>. *Ibid.*, pp. 40, 100.

<sup>242</sup>. *Ibid.*, pp. 10, 44.

<sup>243</sup>. *Ibid.*, p. 83

<sup>244</sup>. *Ibid.*, pp. 15, 83, 90, 92, 125.

<sup>245</sup>. *Ibid.*, pp. 9, 16, 25, 40, 41, 174.

<sup>246</sup>. *Ibid.*, pp. 16, 21, 36, 46.

<sup>247</sup>. *Ibid.*, pp. 11, 12, 13, 23, 26, 31, 40, 45, 81, 82, 92, 100, 105, 106, 113, 134, 166, 168, 169.

<sup>248</sup>. Le chapitre refuse cependant parfois de donner suite à ces demandes. *Ibid.*, pp. 11, 13, 30, 32, 105, 117.

<sup>249</sup>. *Ibid.*, p. 119.

<sup>250</sup>. *Ibid.*, p. 132.

<sup>251</sup>. *Ibid.*, pp. 112, 113.

<sup>252</sup>. *Ibid.*, pp. 83, 85, 90, 96, 99.

<sup>253</sup>. *Ibid.*, pp. 84, 99, 106, 108, 123.

## **Le statut particulier des musiciens d'église dans la société civile**

Les musiciens des chapitres bénéficient d'un statut particulier en regard de l'impôt et des obligations des citoyens. Entre les différents chapitres lorrains règne un grande disparité de situations<sup>255</sup>.

A la différence de ceux de Toul, les musiciens de Metz ne paient pas la capitation mais sont taxés au Don gratuit<sup>256</sup>. S'ils sont soumis à l'impôt sur leurs cours privés d'instrument – exception faite à Metz des cours d'orgue et de clavecin – ils sont en revanche exonérés sur les cours de chant. De même, ils sont taxés s'ils exercent une seconde profession. Enfin, tous sont astreints au logement et fourniture des gens de guerre<sup>257</sup>.

## **Les conséquences de la Révolution**

### **Conséquences musicales**

La fermeture des chapitres met fin à l'intense travail créateur des maîtres de musique, même si nous savons qu'ils composaient de temps à

---

<sup>254</sup>. D'une durée de 10 jours, 13 jours, 3 semaines ou 1 mois. *Ibid.*, pp. 83, 85, 90, 91, 94, 96, 99, 101, 106, 108, 112, 113, 118.

<sup>255</sup>. Cf. les réponses au questionnaire envoyé par le chapitre de Nancy à ceux de Toul, Metz et Verdun. *Ibid.*, pp. 136-137.

<sup>256</sup>. La capitation et le Don gratuit sont des impôts.

<sup>257</sup>. Les musiciens du chapitre de Verdun paient la capitation mais pas l'impôt sur les cours particuliers et ne sont pas tenus au logement et fournitures des gens de guerre. *Id.*

autre en travestissant des œuvres antérieures en raison d'une surcharge de travail.

La réalité montre que c'est toute la philosophie et la pédagogie d'une éducation qui disparaissent, éducation fondée à la fois sur un enseignement individuel et des réalisations collectives pratiquées journallement.

Une certaine osmose entre tous les acteurs musicaux d'un chapitre, au-delà des clivages et autres intérêts personnels, apparaît comme indispensable car ce microcosme fonctionne en autarcie. Si tous sont employés et payés par le chapitre, les musiciens sont au service et sous l'autorité du maître de musique, lequel est compositeur et musicien à part entière c'est-à-dire instrumentiste, chargé de faire travailler et de diriger les exécutions musicales.

Le second aspect est tout aussi essentiel du fait des liens permanents entre la composition, la création et la diffusion des œuvres. L'audition d'une composition nouvelle est immédiate ; sitôt écrite, elle est exécutée (et oubliée ?). A défaut d'être permanent, le renouvellement de la musique est de ce fait fréquent. Cette éducation pouvait être encourageante mais surtout particulièrement stimulante pour des enfants de chœur ayant la capacité de se destiner à une carrière musicale réalisant puis dirigeant eux-mêmes leur « chef d'œuvre » en public.

La fermeture des chapitres signifie de plus l'arrêt de cet axe de communication que représente la passade. Le maître de musique et le musicien « passant » offraient la possibilité de s'informer, de connaître et surtout de travailler des œuvres de compositeurs différents, d'entendre d'autres chanteurs venus d'ailleurs. C'est ce dialogue et cette communication à double sens sur des sujets d'intérêts communs qui s'interrompent brutalement.

## Conséquences sociales – Les difficultés des musiciens

La suppression des chapitres entraîne des difficultés qui vont croissant entre 1789 et 1793 <sup>258</sup> pour le personnel laïc employé, ce qui représente approximativement pour Nancy quinze, pour Metz seize, pour Toul neuf soit au total environ une quarantaine de personnes. Les nombreuses réclamations de toutes sortes provenant de l'ensemble du personnel en font état<sup>259</sup>.

Pour un certain nombre d'entre-eux c'est la perte d'emploi pure et simple sans aucune perspective d'avenir dans ce métier car c'est sa spécificité même qui disparaît définitivement des statuts. Pour d'autres, notamment les symphonistes du chapitre de Nancy, c'est une source de revenus non négligeable qui se tarit. Les lois révolutionnaires prévoient, dans un premier temps, la prise en charge de la musique des cathédrales par les Directoires de districts, mais les réclamations des musiciens montrent les difficultés réelles de paiement d'autant que les fabriques n'étaient pas autorisées à suppléer l'Etat. D'où des retards parfois considérables de règlements.

A Metz, une fois la constitution des nouvelles paroisses achevée, les musiciens employés à la cathédrale, y compris le maître de musique et les enfants de chœur, touchent régulièrement leur salaire jusqu'au milieu de l'année 1791. C'est alors que tous demandent l'application de l'article 13 du décret du 24 juillet 1790 de l'Assemblée nationale constituante relatif au traitement du clergé, puis celle de l'article 5 de la loi du 26 août 1791,

---

<sup>258</sup>. Les textes confirment l'activité dans les cathédrales de Metz et Nancy jusque dans le courant de cette année.

<sup>259</sup>. *Ibid.* : à Metz, pp. 50-64, 65, 468-469, 476, 664 – à Toul, pp. 173-176.

accordant une pension de retraite proportionnelle aux années passées pour le personnel ayant été employé à vie au service des églises avec obligation de le prouver par un certificat. Sont exclus de ces pensions, les musiciens qui ont été réemployés dans les paroisses nouvellement créées. Les incertitudes des musiciens face à leur avenir s'accroissent jusqu'en 1793, c'est-à-dire à la fermeture des églises au culte catholique. Les conséquences de cette évolution sont d'autant plus importantes qu'elles suppriment de nombreux avantages en nature liés à la fonction. Toutes les réclamations des musiciens « pauvres misérables »<sup>260</sup> en font état.

### *La perte des avantages*

Quels sont donc ces avantages si convoités ?

Il y a d'abord les gratifications attribuées selon le bon vouloir des chanoines récompensant un musicien assidu, venant en aide à un musicien malade, à un musicien vieillissant ou encore à un musicien mauvais gestionnaire de ses biens. Les musiciens de Toul précisent clairement les avantages en nature dont ils bénéficiaient : outre l'habillement à diverses époques de l'année, chacun recevait une certaine quantité de blé, de pain et de vin. De plus, ils bénéficiaient d'un logement gratuit et pouvaient augmenter leurs revenus mensuels grâce aux messes spéciales ou cérémonies extraordinaires.

---

<sup>260</sup>. Assertion du secrétaire du chapitre de Metz en 1775 dans sa réponse au chapitre de Nancy. *Ibid.*, p. 136.

## La spécificité des musiciens d'église

Au-delà de leurs difficultés, les musiciens-chanteurs privés de leur travail, posent le problème de leur avenir. Le métier de musicien d'église, employé à chanter journallement le plain-chant sous toutes ses formes et la musique lors des offices dont il doit connaître le cérémonial, constitue un emploi à temps plein mais aussi un emploi particulier. Le désarroi s'exprime brutalement mais clairement dans une formulation simple : quel autre métier connaissons-nous, pouvons-nous exercer ?

Ces musiciens constatent que de longues études très spécialisées ont été nécessaires à la maîtrise de leur art ; ils n'ont « appris aucun métier ni profession que celle que dieu [leur] a bien voulu [...] accorder »<sup>261</sup>. Ils se sentent donc incapables d'exercer un autre métier que celui de musicien d'église. Il est vrai que certains d'entre eux entrés à la maîtrise dès l'âge de sept ans, ayant étudié durant une dizaine d'années le chant, le cérémonial, les techniques du chant sur livre, etc., éventuellement un instrument, ne s'étant en quelque sorte jamais éloignés de la musique pratiquée à la cathédrale, se trouvent dans une situation quelque peu étriquée au moment où leurs employeurs sont obligés de fermer ces lieux de culte et où il faudrait exercer leur art dans un cadre social, donc esthétique différent. Ils doivent constater amèrement que « les études qu'ils ont faites en la vue de remplir des fonctions » pouvaient leur faire espérer « qu'ils avaient lieu de s'attendre à continuer jusqu'à la fin de leur vie [...] »<sup>262</sup>.

Cette remarque émanant des membres du Directoire de district de Metz résume parfaitement ce problème essentiel rencontré par ces musiciens

---

<sup>261</sup>. Ecrit par Louis Momeux musicien de la cathédrale de Toul. *Ibid.*, p. 175 et encore pp. 175-176.

<sup>262</sup>. *Ibid.*, p. 52.

travaillant dans les chapitres et prouve à quel point le milieu musical y est à la fois restreint et divers. Si quelques-uns d'entre eux, encore jeunes, peuvent envisager une autre activité rémunérée, la reconversion d'un musicien serpent, d'un chanteur vieillissant ou handicapé ne peut s'envisager dans les mêmes termes <sup>263</sup>.

A l'étroit dans l'univers capitulaire (fonctions habituelles, répétitives, univers clos, rigide, hiérarchisé, évolution lente, limitée), de nombreux musiciens possèdent d'autres sources de revenus et notamment celui des cours qu'ils donnent chez les particuliers. Encore faudrait-il que ceux qui possèdent biens ou argent ne soient pas dans l'incertitude face à l'avenir politique<sup>264</sup>. Le problème est donc bien réel : les cours particuliers se font rares et c'est ce que notent les musiciens de Toul et de Metz, qui en font d'ailleurs le constat dans leurs lettres de remontrances <sup>265</sup>.

La fermeture des églises au culte – qui ne fut jamais réellement complète ni définitive – jette donc sur le marché du travail une partie des musiciens employés jusque là par les chapitres. Ceux-ci devront patienter de longues années ne pouvant espérer voir leur situation s'améliorer avant la signature du Concordat, c'est-à-dire pas avant 1803.

---

<sup>263</sup>. *Ibid.*, pp. 174, 175, 176.

<sup>264</sup>. C'est ce qu'écrivit Joseph Alexandre, ex-musicien haute-contre à la cathédrale de Toul. *Ibid.*, p. 175.

<sup>265</sup>. *Ibid.*, pp. 173-176.

## CHAPITRE II

### LES « CONCERTS » A METZ ET A NANCY – LES ACADEMIES DE MUSIQUE A NANCY

Durant les deux derniers tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, on assiste à Nancy, à Metz sans doute, comme dans beaucoup d'autres villes de France d'ailleurs <sup>266</sup>, à la mise en place de plusieurs structures musicales – sociétés régies par des artistes – proposant des concerts publics. Il nous faudrait tenter, à partir des écrits contemporains, de définir la nature de l'organisation matérielle et artistique de chacune de ces entreprises mal connues et peu étudiées jusqu'à présent, puis analyser les travaux de ces Concerts grâce aux programmes fournissant les titres des œuvres jouées, le nom des auteurs et des exécutants. D'emblée, précisons que les informations fragmentaires fournies par quelques textes officiels (certains contrats de musiciens, ainsi que de rares articles parus dans les journaux de l'époque) ne permettront malheureusement pas de répondre à toutes les questions posées, laissant dans l'ombre bien des aspects de la vie de ces organisations comme leurs statuts respectifs, leur durée, la qualité de l'orchestre, des musiciens, du public, des interprètes et des chanteurs, la nature du répertoire vocal instrumental et symphonique. A partir de ces maigres sources, qui sont une

---

<sup>266</sup>. Amiens, Lille, Moulins, Troyes etc. Cf. Albert Babeau, *Les Académies de musique de Troyes au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Troyes, Dufour-Bouquot, 1883, 19 p. ; Ernest Bouchard, *L'Académie de Moulins au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Moulins, 1888, pp. 592-619 ; Léon Lefebvre, *Le Concert de Lille*, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1908, 66 p. ; E. Niquet, *Les Anciennes sociétés musicales d'Amiens*, Cayeux-sur-Mer, Maison-Mabille, 1904, 30 p. *La Vie musicale dans les provinces françaises*, t. 4, reprint Minkoff, Genève, 1980, 309 p., réimpression des éditions de Lille, Troyes, Moulins, Cayeux s/Mer, pp. 83-156, 159-175, 239-266, 268-292. Cf. Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Fischbacher, 1900, 107 p.

nouvelle fois plus abondantes entre 1730 et 1758 que pour la période qui nous occupe, nous chercherons d'abord à établir la liste de ces différents Concerts, puis à cerner la nature des organisations successives en nous aidant des certitudes que nous possédons sur les organisations antérieures, enfin nous tenterons de clarifier leur activité.

### **Existe-t-il un « Concert » à Metz ?**

Divers paiements effectués par la ville de Metz pour avoir joué lors des processions, aux *Te Deum* ou à l'occasion de fêtes attestent bien l'existence de symphonistes dirigés par le « chef des symphonistes »<sup>267</sup>. Néanmoins nous n'avons pas trouvé, sous l'Ancien Régime, trace d'une organisation de concerts réguliers, semblable à celle de Nancy. Un court document révèle une lutte d'influence entre l'administration royale française et la municipalité, cette dernière défendant ses prérogatives quant à la formation d'un Concert. L'Hôtel de ville réagit à une affiche du lieutenant de police autorisant ou suscitant en 1755 « un Concert d'instrumens dans la salle de l'hôtel des Spectacles »<sup>268</sup>. En 1785, une lettre parue dans les *Affiches de Lorraine* indique sans ambiguïté que lors d'un concert donné à l'Hôtel de ville le public avait pu entendre deux grands motets composés par [N. L.] Simon musicien à la cathédrale. Voilà qui ressemble fort à un concert spirituel<sup>269</sup>. De plus ce document laisse entendre que cette manifestation n'était pas

<sup>267</sup>. Précédemment le chef des symphonistes (chef de la corporation des joueurs d'instruments excepté les instruments à clavier) possédait le titre de « Roi des violons ».

<sup>268</sup>. Cf. Metz, arch. mun., DD 27 (4). Financé par la ville, l'Hôtel des spectacles fut jusqu'en 1790, administré par l'autorité militaire engendrant des difficultés clairement exprimées dans cette affaire. L'inventaire de la « musique instrumentale » établi pour l'année 1759-1760 répertorie déjà onze volumes de « pièces dagrement » et quatre de « partitions ». Nous avons encore noté sur ce même document les « quatre parties de la chaconne de M<sup>r</sup> Levince ». *Ibid.*, DD 28 (2).

<sup>269</sup>. Cf. vol. II, p. 246.

isolée, mais s'inscrivait dans une série programmée, attestant par là même de l'existence, au moins en 1785, d'une saison musicale. Ces fragiles indications ne trouvent d'autre éclaircissement, et il faut attendre la fin de l'an III (fin 1795) pour assister à une tentative, solitaire et privée, de structuration d'une institution proposant des concerts au public.

### **Les « Concerts » de Nancy**

De 1731 à 1789, on ne dénombre pas moins de cinq sociétés ayant implanté successivement un Concert, perpétuant ainsi l'héritage de Stanislas, à qui François III avait montré le chemin :

- le Concert de l'Académie de musique,
- le Concert Royal de Nancy <sup>270</sup>,
- le « Concert de Rousselois »,
- le Concert des Amateurs de 1772,
- le Concert des Amateurs de 1774.

### ***Le Concert de l'Académie de Musique***

C'est lors du séjour en Lorraine du duc François III que fut établie l'Académie de musique <sup>271</sup>. Lui-même musicien <sup>272</sup>, le duc, qui l'avait sans

---

<sup>270</sup>. Appelé aussi « Concert de Nancy ».

<sup>271</sup>. Il arriva à Lunéville venant de Vienne (Autriche) le 29 novembre 1729 et quitta définitivement la Lorraine le 25 avril 1731. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 3, pp. 403-405. Nicolas donne pour la date d'arrivée à Lunéville le 28 novembre. Chr. Pfister « Journal de ce qui s'est passé à Nancy depuis la paix de Ryswick conclue le 30 octobre 1697 jusqu'en l'année 1744 inclusivement par le libraire Jean-François Nicolas », *Mémoires de la société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, t. 44, 3<sup>e</sup> série, vol. 27<sup>e</sup>, pp. 216-386. Pour les statuts et règlements voir vol. II, pp. 730-733.

doute suscitée et encouragée, en fut déclaré le protecteur <sup>273</sup>. Cette association constituée le 7 mars 1731 <sup>274</sup> a été autorisée par lettres patentes du 6 avril 1731<sup>275</sup>. François III parti <sup>276</sup>, le duché de Lorraine échangé et Stanislas devenu duc intérimaire en 1737 <sup>277</sup> avant le rattachement définitif à la France en 1766, une nouvelle organisation voit le jour : le Concert Royal de Nancy.

### *Le Concert Royal de Nancy*

Etablie en 1736 ou 1739 <sup>278</sup> grâce à Stanislas, l'Académie royale de musique du Concert <sup>279</sup> de Nancy est une organisation qui, sans aucun doute, fait suite à l'Académie de François III rebaptisée pour des raisons politiques. Elle fut aussi appelée Concert Royal de Nancy, lequel était administré par trois directeurs : de Rarecourt, Dalmas et Tresiet <sup>280</sup>. En 1739, c'est à ces derniers, puis à partir de 1740 à Pierre Noël, son receveur <sup>281</sup>, ancien

---

<sup>272</sup>. Il jouait du violon, de la flûte et faisait des concerts avec ses musiciens à Lunéville. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 3, pp. 404 n. 2, 424. La bibliothèque municipale de Nancy conserve de lui une lettre envoyée de Vienne (Autriche), datée du 10 octobre 1728 et adressée à « mr de Bonsmard » de Saint-Mihiel. François III écrit : « je vous prie de m'en voyer par la première commodité : 12 : concer a enstruma des plus fameu metre de pari et que cela soy de bon gou. [...] françois ». F-NAM, autographe, François de Lorraine, boîte 17.

<sup>273</sup>. Article I des statuts et règlement de l'Académie. Cf. vol. II, p. 730.

<sup>274</sup>. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 3, pp. 424-425.

<sup>275</sup>. *Recueil des edits, ordonnances, déclarations, traités et concordats du règne de Leopold I*, Nancy, J.-B. Cusson, 1734, t. 5, pp. 130-131 (lettres patentes), et pp. 131-134 (statuts et règlements de l'Académie de musique) ; B 172 « confirmation de Letablissement d'une academie de Musique de Nancy », f. 131-f. 132. Nancy arch. dép.

<sup>276</sup>. Le 25 avril 1731. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 3, p. 405.

<sup>277</sup>. Le 21 mars 1737. C'est le chancelier La Galaizière et le baron de Meszeck qui prirent possession du duché au nom du roi de France et de Stanislas. *Ibid.*, pp. 431-443.

<sup>278</sup>. Il est possible que ce « Concert royal » soit né avant son apparition sur les registres des comptes de la ville en 1736, car, à la naissance de sa fille Thérèse le 28 novembre 1736, Etienne Benoit Morel est qualifié de « musicien du concert royal de Lorraine et de la primatialle » (Nancy arch. mun., Saint-Sébastien, GG 16).

<sup>279</sup>. C'est l'intitulé que l'on trouve lors de la naissance le 6 mai 1743 d'Antoine, fils d'Etienne Morel qui est alors le maître de musique de cette société. *Ibid.*, GG 16, f. 40, n° 2208.

<sup>280</sup>. L'Académie de musique en possédait six (art. X des statuts). Cf. vol. II, p. 731.

<sup>281</sup>. Lors de la naissance de son fils Charles Benoît le 14 septembre 1747, Pierre Noël est qualifié de « Trésorier secrétaire de L Académie royalle de musique ». Cf. Henri Lepage, *Les Archives de*

musicien ordinaire de la musique du duc Léopold, que la ville alloue une somme de 2000 livres, somme qui ressemble bien à une subvention. C'est peut-être l'indication qu'un changement de statuts est intervenu. Mais après des difficultés rencontrées au cours des années 1754-1755 <sup>282</sup>, le Concert cesse toute activité le 31 décembre 1756, à la suite d'une décision prise par l'Hôtel de ville, sur les conseils de Stanislas, en date du 18 septembre précédent. Ayant assuré un financement, prêté des locaux, la ville s'octroie le matériel : planches, bancs, amphithéâtre, prend en dépôt la musique <sup>283</sup> et les instruments dans le but avoué de les mettre à la disposition de musiciens, dans le cas d'une éventuelle reprise du Concert. L'institution ne possédait alors qu'un clavecin, un violon, deux tailles de violon et une contrebasse<sup>284</sup>.

### *Le Concert de Rousselois (1771)*

Le Concert Royal disparu, il faut attendre la fin de l'année 1771 pour retrouver un Concert établi par Rousselois, directeur de la Comédie de Nancy. Créée pour diversifier les activités de la Comédie et peut-être pour concurrencer un Concert des Amateurs naissant, cette institution, dont il ne subsiste qu'une seule trace (le compte rendu du premier concert du 25 décembre 1771 publié dans les *Affiches de Lorraine*), a sans nul doute connu une existence éphémère.

---

*Nancy*, Nancy, Lucien Wiener, 1865, t. 4, p. 41. Cette fonction de trésorier-secrétaire, inscrite dans les statuts de l'Académie (art. XIX), ne donne lieu à aucune rétribution (art. XX). Cf. vol. II, p. 732. Lors du décès de sa première femme Marie Madelaine Françoise Normand le 5 août 1727 (Nancy arch. mun., GG 38, n°1917) et de son remariage avec Anne Marguerite Dubois à la paroisse Saint-Sébastien le 15 octobre 1727 (*id.*, n° 1873), il est précisé : « pierre Noël ordinaire de La musique de S.A.R. résidant à Nancy ». Né vers 1680, il est décédé à Nancy le 2 juillet 1768 à l'âge de 88 ans. *Ibid.*, GG 151 et BB 23. Cf. encore vol. II, pp. 568, 569.

<sup>282</sup>. Les directeurs n'ont reçu aucun émolument pour ces années. Est-ce dû à l'imminence de la guerre de Sept ans et aux restrictions budgétaires conséquentes ?

<sup>283</sup>. La femme de l'ancien directeur P. Noël reçoit en 1764 une indemnité pour son travail à la bibliothèque de musique ; il est vrai que les statuts de l'Académie de musique établissaient déjà un poste de bibliothécaire (articles XIII, XIV et XV des statuts). Cf. vol. II, p. 569.

<sup>284</sup>. *Ibid.*, p. 576.

### *Le Concert des Amateurs*

En même temps que le Concert de Rousselois, une société d'amateurs de musique qualifiée de « Société d'Harmoniphiles » fonde, à la fin de l'année 1771 ou au début de 1772 <sup>285</sup>, ce qui s'appellera dès 1773 le Concert des Amateurs de Nancy. Il n'est pas plus aisé de suivre l'évolution de ce Concert que celle des précédents compte tenu des informations parcellaires dont nous disposons.

Ayant rencontré des difficultés dont nous ignorons tout, il disparaît pour resurgir en 1774 <sup>286</sup>, peut-être sous un autre nom et avec de nouveaux statuts. La ville le reprend-elle à son compte ? Continue-t-elle à le subventionner ? Nous n'avons pas trouvé la moindre information à ce propos. Néanmoins nous savons qu'en mars <sup>287</sup> 1779, dans un arrangement signé entre l'ancien directeur <sup>288</sup> et les officiers municipaux, la ville s'engage à payer une dette du Concert en hypothéquant meubles et effets jusqu'à concurrence de 186 livres <sup>289</sup>, afin de les soustraire à une vente et pouvoir éventuellement, les mettre de nouveau à la disposition de musiciens. Là encore, il semble que l'aide de la ville ait consisté à prêter matériel, accessoires et à mettre à disposition les partitions ainsi que le matériel musical mis en réserve lors de la cessation des activités du Concert Royal.

Après 1779, il n'est plus fait aucune mention du Concert des Amateurs avant la période révolutionnaire. Disparut-il à cette date ?

---

<sup>285</sup>. Le texte du journal manque de clarté. *Ibid.*, p. 200.

<sup>286</sup>. *Ibid.*, pp. 582-583.

<sup>287</sup>. Le 24.

<sup>288</sup>. Le chevalier de La Michaudière.

<sup>289</sup>. Ce qui ne représente pas une somme considérable.

## La périodicité des « Concerts »

Le Concert Royal est en activité du premier dimanche après Pâques (Quasimodo) au dimanche de la Passion (dimanche précédant les Rameaux), excepté les mois de congés d'août, septembre et octobre. La saison s'étale sur l'année entière, avec une interruption pendant la Semaine sainte et la semaine qui suit Pâques.

Quant au Concert des Amateurs, né en même temps que celui de Rousselois, il se propose de donner une représentation hebdomadaire le lundi, depuis la semaine de Noël jusqu'à Pâques. La saison du Concert des Amateurs se trouve ainsi singulièrement réduite avec un minimum de trois mois et un maximum de quatre, par rapport à celle du Concert Royal dont la durée est d'environ huit mois.

Le Concert de Rousselois, créé à l'imitation du Concert spirituel de Paris <sup>290</sup>, prévoit un concert les jours de fête religieuse : la Comédie étant alors obligatoirement fermée.

## Les salles des « Concert »

Le siège de l'Académie de musique se trouvait au petit Hôtel des Pages <sup>291</sup> et les concerts se donnaient dans la salle du 1<sup>er</sup> étage. Le Concert Royal s'y tint jusqu'en 1747, année où il emménagea dans la grande salle des Cerfs <sup>292</sup> qui fut arrangée à cet effet. Puis, dès l'ouverture des bâtiments du

<sup>290</sup>. *Ibid.*, p. 200.

<sup>291</sup>. Au n° 4 de la place de la Carrière, anciennement Hôtel des pages et actuellement siège du Tribunal d'Instance. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 3, pp. 425, 439, 443.

<sup>292</sup>. Du fait de la fin des travaux de construction du Palais de l'Intendance, actuel Palais du gouvernement, place de la Carrière. Jean-François Nicolas, *Journal de ce qui s'est passé en Lorraine depuis l'année 1745 jusqu'en l'année 1749*, p. 94. F-NAm, ms. 1849<sup>(1024)</sup>. Publié par Christian

nouvel Hôtel de ville, place Royale en 1755 (place Stanislas actuelle), le Concert Royal s'installa dans la grande salle située au rez-de-chaussée <sup>293</sup> à droite dans le péristyle d'entrée ; elle s'appelait alors salle du Concert. Après la suppression du Concert Royal en 1757, elle servit de salle de danse, et pour cette raison fut nommée « salle des redoutes » <sup>294</sup> dénomination qu'elle conserva durant la Révolution et au-delà.

Si le Concert des Amateurs s'y est produit, la grande salle de la bibliothèque <sup>295</sup> de l'Hôtel de ville accueillit, elle aussi, des concerts comme le prouve l'affiche d'annonce de celui d'Anne-Marie Steckler, le 6 avril 1777 <sup>296</sup>. Le Concert de Rousselois était donné dans la salle de la Comédie, alors que celui des Amateurs avait retrouvé la salle dite du Concert de l'Hôtel de ville, dans laquelle s'était produit le Concert Royal.

### **La structure musicale du Concert Royal**

Seuls deux textes respectivement de 1739 et de 1756, à vrai dire bien éloignées de l'époque que nous nous proposons d'étudier, permettent de jeter les bases d'une réflexion à propos de l'orchestre dont Nancy pouvait disposer avant les événements révolutionnaires.

---

Pfister, « Journal de ce qui s'est passé en Lorraine depuis l'année 1745 jusqu'en l'année 1749 par le libraire Jean-François Nicolas », *Mémoires de la société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, t. 59, 4<sup>e</sup> série, 9<sup>e</sup> volume, 1909, pp. 129-166. D'autre part, Chr. Pfister (*op. cit.* (note 122), t. 3, p. 424), écrit à tort que les concerts eurent lieu à la salle de la Comédie à partir de 1743.

<sup>293</sup>. Nancy arch. mun., Mi 6 S. Plans de la ville de Nancy : « salle du Concert » et « salle des Redoutes ». Voir illustration p. 333.

<sup>294</sup>. *Id.*

<sup>295</sup>. Au premier étage, à côté du salon carré. Cf. René Cuenot, « Les collections de la bibliothèque municipale de Nancy », *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, 6<sup>e</sup> série, t. 48, 1967-1968, p. 172.

<sup>296</sup>. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 3, p. 425 et vol. II, p. 200.

## Le Concert Royal en 1739

Il s'agit tout d'abord de la liste nominative des musiciens du Concert Royal ayant participé au *Te Deum* donné le 1<sup>er</sup> septembre 1739<sup>297</sup> dans l'église des Cordeliers. La structure musicale formée de vingt-quatre musiciens<sup>298</sup> répartis en quatre groupes est la suivante:

|   |                          |               |
|---|--------------------------|---------------|
| <i>Les voix</i> : – les voix récitantes | <i>Les instruments</i> : | – les violons |
| – le chœur                              |                          | – les basses  |

Une difficulté majeure réside dans l'identification des instrumentistes dont le nom n'apparaît nulle part ailleurs. Qui plus est, nous avons affaire parfois à des familles de musiciens vivant sur plusieurs générations : l'absence coutumière de prénoms rend les identifications souvent complexes.

### *Les voix « récitantes »*

Les voix qualifiées de récitantes sont des voix capables de chanter un récit c'est-à-dire des voix de solistes. Elles sont au nombre de six : quatre voix de femmes (David, Rauld, Mercier, Germain) et deux voix d'hommes ( « Dubreuille<sup>299</sup> et P. Noël » ).

<sup>297</sup>. A l'occasion du mariage « Madame Première de France ». Cf. vol. II, p. 568.

<sup>298</sup>. La liste est donnée par H. Lepage, *op. cit.* (note 281), t. 2, pp. 364-365. Nous en avons exclu le porteur d'instruments.

<sup>299</sup>. Pour Dubreuil ?

### *Le chœur*

La demoiselle Durand et deux enfants de chœur forment les dessus, quatre voix d'hommes assurant les parties restantes : Pignolet <sup>300</sup>, Goujon <sup>301</sup>, Martin et Bonel. Les deux voix d'enfants sont-elles incluses habituellement dans l'effectif du chœur ou plus probablement leur présence s'explique-t-elle par la qualité de l'œuvre chantée dans ce cadre religieux ?

### *L'orchestre*

En 1739, l'orchestre qui n'est en cette circonstance peut-être pas au complet (il manque en effet les vents habituels : hautbois, flûte et basson), comprend onze musiciens répartis en « violons » et « basses ». Nous savons que le terme de violon représente la famille des cordes frottées toute entière, ou parfois même désigne l'ensemble des instruments de l'orchestre<sup>302</sup>.

Il y avait donc cinq violons sans autre précision (messieurs Rauld <sup>303</sup>, Claude Bois <sup>304</sup>, Joseph Didillon <sup>305</sup>, Louis Mougeot <sup>306</sup>, Marie-Henry

<sup>300</sup>. Il s'agit sans doute de Jean Pignolet originaire de Bazincourt [-sur-Saulx] (Meuse) plus sûrement que Bazincourt-sur-Epte (Eure) marié à la paroisse Saint-Sébastien de Nancy le 3 février 1708. Son fils Jean-Baptiste est musicien à la primatiale. Nancy arch. dép., 44 J.

<sup>301</sup>. Goujon était musicien à la primatiale en 1741 et maître de chant chez les religieuses Orphelines. Cf. A. Jacquot, *La Musique en Lorraine, op. cit.* (note 1), p. 174.

<sup>302</sup>. Cf. J. Duron, *op. cit.* (note 107), pp. 34-35.

<sup>303</sup>. Musicien de l'Académie royale (1762), compositeur de *L'Hymne vainqueur* selon A. Jacquot, *La Musique en Lorraine, op. cit.* (note 1), p. 149.

<sup>304</sup>. Il joue aux processions de la Fête-Dieu en 1738, 1760, 1765. Nancy arch. mun., CC 412 reg., f. 163 n° 24, CC 498 reg., f. 69 n° 15, CC 500 lia., pièce 127, CC 519 reg. 67 n° 20, CC 520 lia., pièce 142.

<sup>305</sup>. Ce patronyme crée de réelles difficultés. Ici Joseph nommé Didelot signe Didillon. Ailleurs, un autre musicien peut-être, nommé Didillon, signe Didelon etc. Il est difficile de déterminer à quel membre de la famille il est fait référence. Sur le placet de 1739, Joseph Didelon indique qu'il est employé depuis deux années pour jouer du violon et chanter notamment dans les faux-bourçons. Nancy arch. dép., G 793 lia.

Mercier <sup>307</sup>), quatre joueurs de basse (Alberty, Maurice Bidelly <sup>308</sup>, Claude Méja <sup>309</sup>, Etienne Morel <sup>310</sup>), un serpent (François Dunod <sup>311</sup>) et enfin l'organiste de la primatiale Simon Monot <sup>312</sup> qui assurait la basse continue. La doublure des basses pourrait indiquer qu'un musicien était spécialement affecté à la réalisation des récitatifs ; il est possible cependant que l'un d'eux ait joué de la contrebasse ou encore du basson. La rétribution des musiciens étant payée au sieur Rauld, premier de la liste des violons, nous incite à penser qu'il en était le maître de musique.

### Le Concert Royal en 1756

Le second document dresse l'état des sommes dues aux musiciens du Concert de Nancy à la veille de sa dissolution et énumère quelque vingt-sept noms de chanteurs et musiciens. On ne peut cependant distinguer les personnes occupés à des tâches matérielles (accordeur, régisseur, porteur

---

<sup>306</sup>. Il joue à la procession de la Fête-Dieu en 1720 (*ibid.*, H 2040) ; est violoniste au Concert Royal de 1739 à 1741. Cf. A. Jacquot, *La Musique en Lorraine, op. cit.* (note 1), p. 41.

<sup>307</sup>. Né vers 1669, qualifié de grand maître des violons de Lorraine et Barrois, il exerça sous Léopold, Stanislas et à la primatiale de 1708 à 1750 environ. Il est mort à Lunéville le 25 décembre 1756. Cf. A. Jacquot, *La Musique en Lorraine, op. cit.* (note 1), p. 41, et *Essai de répertoire des musiciens chanteurs, compositeurs etc., op. cit.* (note 1), p. 145.

<sup>308</sup>. Maurice Bidelly originaire de Langres (Haute-Marne) s'est marié à Saint-Sébastien le 29 mars 1740 (Nancy arch. dép., 44 J).

<sup>309</sup>. Claude Méja « garçon libraire et bassier » est en 1737 au service des chanoines de la primatiale depuis six ans. Il y remplace le sieur Serrurier et joue même « quelquefois en récitatif » selon son placet. *Ibid.*, G 793.

<sup>310</sup>. Etienne Morel musicien à la primatiale (1737, 1738, 1760) enseigne le violon (?) aux enfants de chœur en 1737 (*ibid.*, G 793). Il s'est marié à Saint-Sébastien le 1<sup>er</sup> juin 1728 (*ibid.*, 44 J Saint-Sébastien).

<sup>311</sup>. Antoine Dunod ou Dunot musicien de la primatiale comme son père Guillaume, né à Besançon (Doubs), s'est marié à Saint-Sébastien le 28 août 1703 (*ibid.*, 44 J Saint-Sébastien). Musicien à la primatiale en 1737, 1738 (*ibid.*, G 793), il joue dans les processions en 1738, et 1760. Cf. Nancy arch. mun., CC 413 lia., pièce 24, CC 500 lia., pièce 181.

<sup>312</sup>. Bien qu'il figure sur la liste des violons, Simon Monot, né en 1699 et décédé en 1773, était organiste à Vézelize (Meurthe-et-Moselle) en 1728, puis à la primatiale à partir de 1738 (Nancy arch. dép., G 793) jusqu'en 1766. Cf. vol. II, pp. 80, 88.

d'instrument etc.) des artistes eux-mêmes. Or, comme nous l'avons évoqué plus haut <sup>313</sup>, la difficulté réside dans l'attribution des rôles respectifs de chacun par l'absence de prénoms pour certains musiciens, une seule et unique fois cités.

### *Le chœur*

Le problème posé précédemment nous plonge dans l'expectative lorsqu'il s'agit de fixer avec précision l'état du chœur du Concert Royal à cette date.

Les chanteurs étaient au nombre de onze, soit sept voix de dessus et cinq voix d'hommes ce qui est assez peu et manque d'équilibre, à moins d'y adjoindre les noms des musiciens pour lesquels nous ne disposons d'aucune référence : de Leindre, Carme, et Vautier. Le chœur formerait alors un ensemble de quatorze voix dont huit d'hommes. L'état du chœur était le suivant :

#### *Femmes*

- Arches (d')
- Cupers
- Haud <sup>315</sup>
- Ibelle
- Morel
- Saint-Denis

#### *Hommes*

- Charles d'Hautemer – basse-taille <sup>314</sup>
- P. Noël
- J.-B. Pignolet fils
- Pignolet père
- Royer (haute-contre) <sup>316</sup>.

<sup>313</sup>. Cf. *supra*, p. 76.

<sup>314</sup>. Musicien à la primatiale en 1756 (Nancy arch. dép., G 814 lia). Il signe D'Hautmer.

<sup>315</sup>. Pour Rauld ?

<sup>316</sup>. Cf. note 314.

### *L'orchestre*

Pour la même raison, la composition de l'orchestre est sujette à quelques incertitudes néanmoins réduites, les musiciens instrumentistes étant plus connus pour figurer dans divers autres documents. L'orchestre du Concert Royal était équilibré ainsi :

| <i>Vents</i>             | <i>Cordes</i>             |
|--------------------------|---------------------------|
|                          |                           |
| hautbois (1)             | violon (3) <sup>317</sup> |
| flûte <sup>318</sup> (1) | quinte de violon          |
| basson (1)               | violoncelle (2-3)         |
|                          | clavecin (1)              |

Cet orchestre est donc à cette date un petit ensemble de chambre tout à fait courant.

### *Les musiciens*

Parmi les musiciens composant l'orchestre du Concert de Nancy, nous retrouvons bien des noms appartenant aussi à l'ordinaire du chapitre de la primatiale <sup>319</sup> :

<sup>317</sup>. Ce nombre comprend aussi les quintes de violons non détaillées.

<sup>318</sup>. Traversière ou à bec. Le musicien doit pouvoir les jouer toutes deux indifféremment.

<sup>319</sup>. Cf. vol. III, pp. 9-10, 12, 16-17.

- Flûtes et hautbois            Joseph Cézan <sup>320</sup>.
- Basson                            Morron <sup>321</sup>.
  
- Violons <sup>322</sup>                        Antoine Isnard <sup>323</sup>, Cl. Bois, J. Didillon.
- Basses                            E. Morel, Pally <sup>324</sup>, Aimé Serrurier <sup>325</sup>.
- Clavecin (et violon)        Chr. Poirel <sup>326</sup>.

L'ensemble paraît dirigé par Antoine Isnard premier violon <sup>327</sup>.

### *Les inconnues*

Il se trouve que six personnes citées <sup>328</sup> ne peuvent recevoir d'attribution. S'agit-il de chanteurs, d'instrumentistes ?

- 
- <sup>320</sup>. C'est ainsi qu'il signe le contrat le nommant Césan. Natif de Cambrai, (Nord) paroisse Saint-Georges, il se marie à Nancy le 17 mai 1740 (Nancy arch. dép., 44 J Saint-Sébastien) et établit une requête pour entrer dans la bourgeoisie le 19 juin 1745, (Nancy arch. mun., BB 51 reg., f. 137). Il est hautbois à la primatiale en 1770. Cf. A. Jacquot, *Essai de répertoire des musiciens, chanteurs, compositeurs etc.*, op. cit. (note 1), p. 178.
- <sup>321</sup>. Ainsi signe-t-il (Nancy arch. mun., DD 48 pièce n° 16), car nous pouvons trouver les orthographes suivantes : Moron ou encore Morzon. Il figure sur la liste des musiciens de la primatiale en 1741. Nancy arch. dép., G 795.
- <sup>322</sup>. Meuran violon est mentionné sur cette liste mais sans rémunération.
- <sup>323</sup>. Né en 1704 et mort à Nancy le 4 juillet 1771, il fut premier violon à la primatiale. Cf. A. Jacquot, *Essai de répertoire des musiciens, chanteurs, compositeurs etc.*, op. cit. (note 1), p. 178.
- <sup>324</sup>. Un certain Tully ou Tally participe à une procession en 1760. Il est probable qu'il s'agisse de la même personne. Nancy arch. mun., CC 500 lia., pièce 181.
- <sup>325</sup>. Joueur de basse à la primatiale en 1737 (Nancy arch. dép., G 793), A. Serrurier est cité pour avoir joué dans les processions de la Fête-Dieu en 1737, 1738, 1760 et 1765. Nancy arch. mun., CC 408 lia., pièce 10, CC 413 lia., pièce 24, CC 500 lia., pièce 181, CC 520 lia., pièce 142. C'est en 1756 que l'on trouve son prénom parfois écrit « Edme ». Nancy arch. dép., G 814 lia.
- <sup>326</sup>. Christophe Poirel, né à Nancy le 16 mai 1720 (*ibid.*, 44 J, Saint-Epvre), marié le 14 mai 1743 (Nancy arch. mun., GG 64 Notre-Dame, f. 107), mort le 10 octobre 1786 (*ibid.* GG 171), est qualifié de « jeune fils » lorsqu'il succède à Jean-Baptiste Mougenot à l'orgue de Saint-Sébastien en 1738 (*ibid.*, BB 26 reg, f. 282). Il quitte cette tribune en mars 1767 pour celle de la primatiale succédant à Simon Monot. Lors de son mariage, Servais Woos violon, est présent comme témoin.
- <sup>327</sup>. Cité en tête des violons il touche plus de trois fois le salaire du musicien suivant le mieux payé. Cf. vol. II, p. 581.
- <sup>328</sup>. Le fils de Laurent Margalé, professeur des enfants de chœur, Pierre Margalez ou Margalet ou Margalé haute-contre, fut enfant de chœur pendant sept ans (Nancy arch. dép., G 793). Il figure lui aussi sur cette liste mais sans rémunération. Musicien de l'Académie, de la primatiale où il fut reçu le 31 mai 1765 (*ibid.*, G 605, f. 248), il fit aussi partie de la musique de Stanislas. Marié le 14 mai 1743 à Saint-Roch (*ibid.*, 44 J Saint-Roch), il mourut le 24 avril 1770 à Nancy.

Il existe pourtant une piste pour Mouchereel et François Morin. Nicolas Mouchereel, fils de Claude Mouchereel <sup>329</sup>, était facteur d'orgues et machiniste en 1766 ; il pourrait donc à ce titre être rémunéré pour des travaux d'entretien des instruments. Fr. Morin, quant à lui, fut engagé en 1755 à la Comédie en tant que souffleur mais aussi chanteur dans les chœurs<sup>330</sup>.

De Leindre touche les mêmes émoluments que P. Noël, est-ce à dire qu'il serait lui aussi chanteur ?

Il reste donc les sieurs Carme, Royer et Vautrin pour lesquels nous aurions tendance à penser à un statut de chanteurs à moins qu'ils ne fassent partie de ces instrumentistes à vent musiciens des régiments engagés ponctuellement, nous dirions vacataires aujourd'hui, pour jouer durant les processions. L'énigme reste donc entière.

### **Les travaux – Le répertoire**

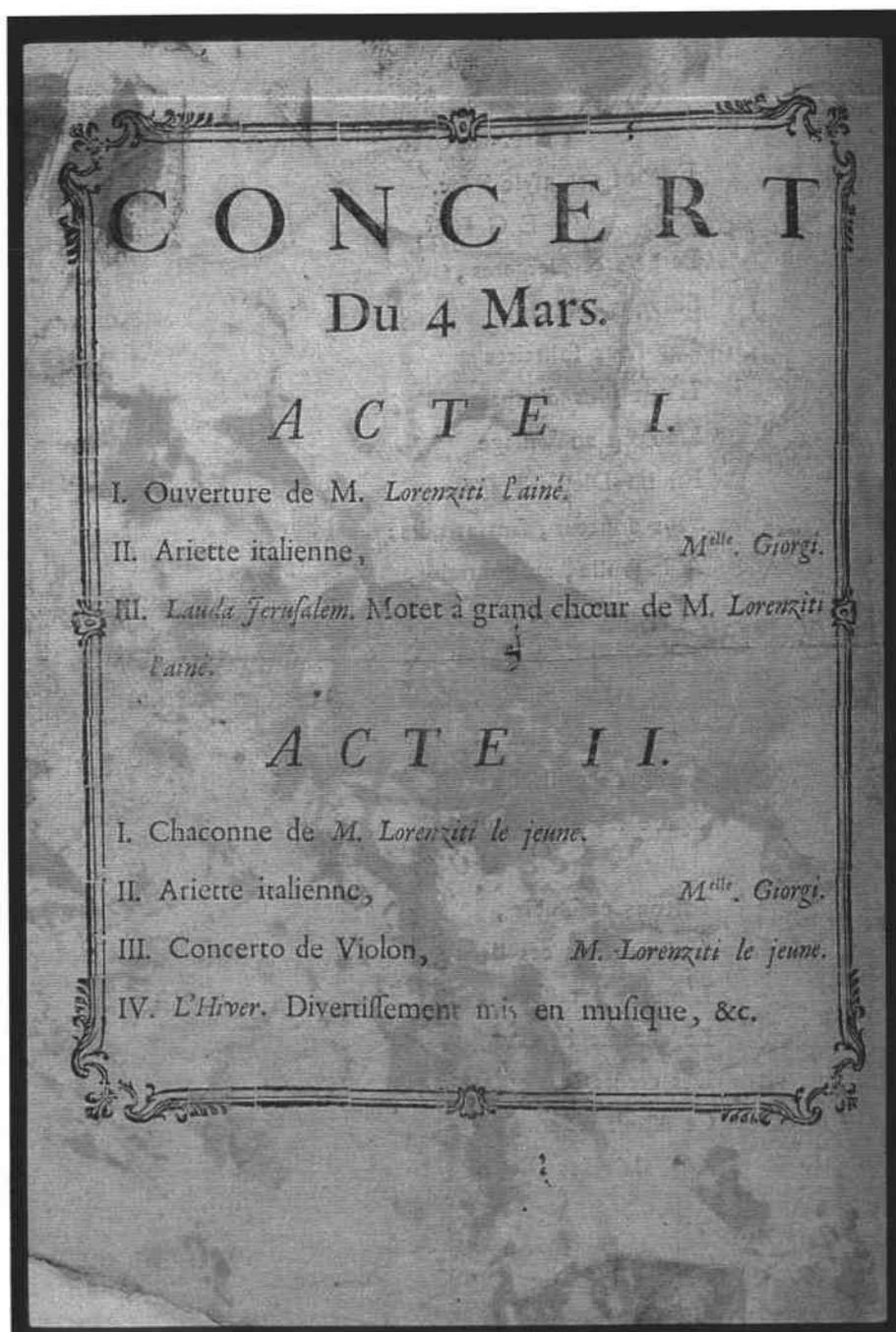
Nous avons vu la difficulté de cerner la nature juridique des sociétés. Comprendre la volonté artistique de ces entreprises s'avère tout aussi complexe.

La lecture de l'inventaire de la musique du Concert Royal énumérant des titres d'opéras de Lully qualifiés d'anciens, d'opéras dits modernes, de motets latins et de cantates françaises ne manque pas de frustrer profondément le chercheur. Cet inventaire est le seul document ouvrant

---

<sup>329</sup>. Facteur d'orgues (1699-1744). Cf. Chr. Lutz et R. Depoutot éd., *op. cit.* (note 104), p. 27. Nicolas est mort à Nancy le 24 pluviôse an VI (12 février 1798) à l'âge de 70 ans. Nancy arch. mun., Mi 3 E 3, f. 2.

<sup>330</sup>. Cf. vol. II, p. 577.



Programme du Concert des amateurs de Nancy du 4 mars (1776). F-NA<sup>m</sup>, ms. 363 (381), n° 4537,

quelque horizon sur le répertoire du Concert Royal ; il fixe par là-même l'étendue de notre ignorance <sup>331</sup>.

D'autre part, les programmes de concert livrent habituellement le titre des œuvres jouées, le nom des compositeurs ainsi que celui des exécutants. Malheureusement, la collection n'a pas été conservée et ce n'est pas la seule affichette de programme et les comptes rendus de presse, quatre en tout et pour tout, qui peuvent nous éclairer. Il s'avère impossible de suppléer cette carence par une source d'information différente.

### *Le Concert Royal*

Dans les années 1750, grâce au Concert Royal les auditeurs nancéiens entendent parmi les œuvres de musique religieuse des motets français, grands ou petits <sup>332</sup>, d'André Campra (1660-1744), Jean Gilles (1668-1705), Michel Richard Delalande (1657-1726), Henri Madin (1698-1748), Jean-Joseph Mouret (1682-1738), et sans doute le *Stabat mater* de Giovanni Battista Pergolesi <sup>333</sup> (1710-1736). Il s'agit là d'un répertoire offert par quelques-uns des plus grands maîtres de la musique française de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La musique instrumentale <sup>334</sup> est presque exclusivement italienne avec de nombreux concertos pour violon d'Antonio Lucio Vivaldi (1698-1741), Tomaso Albinoni (1671-1750), Evariste Felice Dall'Abaco (1675-1742),

---

<sup>331</sup>. *Ibid.*, pp. 571-576.

<sup>332</sup>. *Ibid.*, p. 574. Le grand motet français est une pièce de musique composée sur un texte latin, essentiellement celui des psaumes, avec grand orchestre, chœur et solistes vocaux auxquels les différents versets ou fragments de versets sont confiés. Le petit motet écrit lui aussi sur un texte latin d'origine beaucoup plus variée que ceux du grand motet est destiné à un ensemble instrumental réduit le plus souvent à la basse continue et à un ensemble restreint de solistes.

<sup>333</sup>. Répertoire ainsi : « *Stabat mater Italien* ». Nancy arch. mun., DD 48 lia.

<sup>334</sup>. Cf. vol. II, pp. 574-575.

Giuseppe Matteo Alberti (1685-1751), du français Jean-Marie Leclair <sup>335</sup> (1697-1764) ainsi que tout un répertoire d'airs italiens et de cantates françaises <sup>336</sup> d'auteurs divers parmi lesquels sont cités : Nicolas Bernier (1664-1734), François Collin de Blamont (1690-1760), Louis Nicolas Clérambault (1676-1749), André Campra (1660-1744), Charles Hubert Gervais (1671-1744), Louis Lemaire (1693-c. 1750), Morel <sup>337</sup>, et Jean-Philippe Rameau (1683-1764).

***Le Concert de Rousselois (1771) et le Concert des Amateurs (1771 ou 1772)***

Des programmes offerts par le Concert de Rousselois et celui des Amateurs de 1771 à 1779 il ne reste que quelques bribes publiées dans les journaux, alors qu'ils devaient jouir d'une certaine réputation pour que Léopold Mozart en fût informé à Salzbourg et le signalât à Wolfgang de passage à Nancy en 1778. Ces quelques parcelles de programmation de concerts hebdomadaires donnés pendant quatre mois de l'année, soit de quatorze à seize par an, ne peuvent en aucune façon servir de base à des conclusions sur la musique entendue à Nancy. Ces informations fragmentaires à propos de quatre concerts sur la centaine environ qui auraient pu être donnés entre 1771 et 1779 ne permettent même pas de se hasarder à formuler quelques généralités.

Tout au plus peut-on remarquer que ces quatre programmes proposent des œuvres des compositeurs travaillant à Nancy : un motet à grand chœur

---

<sup>335</sup>. Orthographié « le Clerc ».

<sup>336</sup>. *Ibid.*, pp. 575-576.

<sup>337</sup>. *Ibid.*, p. 575. S'agit-il d'Etienne Morel, musicien à la primatiale et aussi directeur du Concert Royal en 1736 ou de Jacques Morel, violiste et compositeur de la 1<sup>re</sup> moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle ?

de Gaultier <sup>338</sup>, maître de musique de la Comédie, plusieurs œuvres de Joseph Antoine Lorenziti, maître de musique de la cathédrale et maître de musique du Concert des Amateurs ainsi qu'une symphonie à grand orchestre de Valentin Nicolaÿ, musicien indépendant arrivé depuis peu à Nancy.

Le deuxième constat possible montre que, contrairement à ce qui se pratique de nos jours, les solistes virtuoses sont des musiciens les plus brillants du Concert, en l'occurrence J. A. Lorenziti lors du concert d'un 4 mars de cette décennie jouant un concerto de violon.

Apparaissent également (est-ce le hasard du calendrier ? ) deux jeunes enfants violonistes eux-aussi très talentueux dont la participation à ces concerts prouve que l'on y présente, et met en valeur, des talents locaux. Le 11 janvier 1773, l'enfant Henry <sup>339</sup> âgé de dix ans exécute au Concert des Amateurs un concerto pour violon « très difficile », et le fils Lacroix <sup>340</sup> âgé de neuf ans joue aussi le 23 décembre 1775 un concerto pour violon de « Toniski » <sup>341</sup>, qualifié pareillement de « très difficile » par le rédacteur de l'article du journal.

<sup>338</sup>. *Ibid.*, p. 200. S'agit-il de Gauthier auteur d'une scène française jouée au Concert spirituel le 25 décembre 1786 ? Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 68), pp. 182, 189, 334 – n° 1192.

<sup>339</sup>. Cf. vol. II, pp. 202-203. Henry (Bonaventure) violoniste exécuta au Concert spirituel le 21 mars 1780 un concerto pour violon de sa composition. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 68), pp. 208, 313 – n° 1019. Selon François Joseph Fétis, il entre peu après comme premier violon au Théâtre du Beaujolais. Cf. François Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie de la musique*, Paris, Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, 1883-1889, t. 4, p. 295.

<sup>340</sup>. Né en 1766, fils de Lacroix propriétaire des fayenceries de Rambervillers (Vosges) et de Moyen (Meurthe-et-Moselle) et alors élève de Mr Tilly amateur, receveur du bureau de contrôle de Rambervillers. Cf. vol. II, p. 205. Il aurait travaillé ensuite avec Joseph Antoine Lorenziti (cf. Y. Ferraton, *op. cit.* [note 9], p. 118), avant de terminer ses études à Paris de 1780 à 1792. Il y publie en 1784 son opus n°1 : six sonates pour piano et violon. Il quitte la France à cause de la Révolution. Son premier concert à Lübeck, ville où il meurt le 18 juin 1806, a lieu le 3 mai 1795. Cette même année, le 21 novembre, il est qualifié de « preuss, Konzert Meister ». Cf. Georg Karstädt, art. « Lacroix Antoine », M.G.G., Bärenreiter, Kassel/Basel/London/New-York, 1960, t. 8, p. 43-44.

<sup>341</sup>. Non n'avons pu identifier ce compositeur dont le patronyme est sans doute inexactement transcrit. Peut-être Toeschi ? Alessandro (c. 1700-1758), Carlo Guiseppa (1731-1788) ou Giovanni Battista [Maria] Christoph (1735-1800) ? Ce nom n'était pas inconnu dans la région puisque l'« Inventaire général de la musique appartenant au Roy [Stanislas] », classe dans la musique instrumentale « Sept

Ces informations fragmentaires parues dans les journaux ne relatent que le concert d'ouverture de trois saisons (1771-1772, 1772-1773, 1774-1775). Les annonces ou les comptes rendus font état d'un « grand concert vocal et instrumental ». De fait, des œuvres vocales sont intercalées entre les œuvres instrumentales. Ces œuvres courtes (ariettes, ariettes italiennes, petits airs détachés) sont placées entre des œuvres instrumentales ou vocales plus importantes : concerto, symphonies, grand motet, divertissement etc. Cet équilibre identique à celui observé dans les programmations des Concerts d'autres villes françaises et qui suit en cela le goût français de l'époque, cherche avec des programmations éclectiques à éviter la monotonie et la lassitude ou l'ennui du public. Le seul programme conservé d'un Concert des Amateurs, daté du 4 mars 1776 (?) <sup>342</sup> est une illustration parfaite de cette mode ; en voici le détail :

***première partie :***

- |  |                 |
|--|-----------------|
| – ouverture,                           | J. A. Lorenziti |
| – ariette italienne,                   |                 |
| – grand motet <i>Lauda Jerusalem</i> . | J. A. Lorenziti |

***deuxième partie :***

- |             |                                   |
|-------------|-----------------------------------|
| – chaconne, | Lorenziti le jeune <sup>343</sup> |
|-------------|-----------------------------------|

---

livres de Toeschi ». Cf. Albert Jacquot, *Le Mobilier, les objets d'art des châteaux du roi Stanislas*, Paris, Ancienne Maison J. Rouam et C<sup>ie</sup>, 1907, p. 17.

<sup>342</sup>. Cf. *infra*, p. 577.

<sup>343</sup>. Bernard Lorenziti.

- ariette italienne,
- concerto pour violon, Lorenziti le jeune
- divertissement *L'Hiver* <sup>344</sup>. J. A. Lorenziti

Cette conception de la programmation dure bien au-delà de la période révolutionnaire. Deux feuilles faisant état des œuvres jouées lors de concerts, l'un en 1811 et l'autre en 1815 marquent la persistance de ce goût <sup>345</sup>.

### Les statuts des Concerts successifs

L'absence de renseignements plus précis sur les différents Concerts des Amateurs restreint le champ de nos investigations. Les quelques rares éléments d'informations, glanés ici ou là, révèlent l'existence de liens ténus entre l'Académie de Musique et le Concert Royal. Néanmoins, ces détails permettent de supposer que leurs statuts et structures ont servi en partie de base à l'élaboration de ces organisations ultérieures bien que postérieures d'une quinzaine d'années. Ainsi aurions-nous tendance à penser que ces Concerts, à l'exception de celui de Rousselois, fonctionnent sur des bases

<sup>344</sup>. Le divertissement est une pièce dans laquelle sont intercalées des parties de chant et de danse auxquelles on ajoute généralement un vaudeville final. Cf. M. Honegger éd., *op. cit.* (note 123) p. 304. Paroles de Lavo négociant à Nancy. F-NAM, livret imprimé conservé sous la cote : ms. 363<sup>(381)</sup>, n° du document 4537, f. 185-186.

<sup>345</sup>. Le programme du concert de la Société Philharmonique du 18 janvier 1811 imprimé chez Verronais est le suivant : symphonie de Haydn, *Le Sacrifice d'Abraham* scène de Domenico Cimarosa, duo de Guglielmi, andante de symphonie, ouverture de *Montano et Stéphanie*, scène de *Stratonice*, symphonie concertante de Giovanni Battista Viotti, finale del *Matrimonio segreto* de Cimarosa. Cf. Jean-Julien Barbé, « La seconde Société Philharmonique de Metz », *Le Pays lorrain*, t. 20, 1928, pp. 583-584. Le second concert de l'année 1815 proposait les œuvres suivantes : *Songe d'Atis*, ariette (?) italienne, symphonie Bachante, concerto pour flûte, chœur d'*Idoménée*, ouverture de *Marie de Montalban*, duo d'*Aline, reine de Golconde*, symphonie de Franz Joseph Haydn, partie du chœur d'*Idoménée et d'Asurs*. Cf. Metz arch. mun., 2 R 23.

plus ou moins identiques, l'absence totale de document rendant toute certitude impossible à ce sujet.

### *Le rôle de la ville de Nancy.*

Si l'association créant en 1731 l'Académie de Musique est privée, quoique soutenue par François III, le Concert de l'Académie Royale, autrement dit Concert Royal de Nancy qui lui succède, devient une affaire municipale dont nous ignorons les véritables statuts. Il serait fort improbable pourtant qu'ils se soient beaucoup éloignés de ceux de 1731. Peut-être faut-il comprendre que la ville en rémunérant un receveur, tout en mettant à la disposition des Concerts une salle, une bibliothèque ainsi que le matériel utile qu'elle prend en garde, subventionne en quelque sorte une société ou une association privée. Il est vrai que la ville bénéficie en retour d'une animation culturelle importante susceptible d'accroître sa renommée, même à l'étranger, ce dont elle se félicitera plus tard lorsque les temps seront moins favorables.

La ville octroie au Concert Royal une subvention de 2000 livres payée à ses directeurs ou à son receveur P. Noël, aide parfois au paiement d'une facture de travaux mais n'intervient pas dans la gestion financière des spectacles <sup>346</sup>. En revanche, c'est elle qui payera les dettes des Concerts de 1771 et 1774, hypothéquant les instruments de musique et la bibliothèque musicale chaque fois qu'ils durent cesser leurs activités <sup>347</sup>. Consciente du peu de valeur de ce matériel à la revente, elle préfère en assurer la garde en

---

<sup>346</sup>. Cf. vol. II, pp. 568, 569, 570.

<sup>347</sup>. *Ibid.*, pp. 577, 582-583.

vue d'un prêt ultérieur, preuve de l'intérêt que la ville porte à l'existence ou à la poursuite des activités musicales de telles organisations.

## **Les « Concerts » de la période révolutionnaire**

### **A Metz**

Nous avons fait part des difficultés à établir formellement l'existence, sous l'Ancien Régime, d'organisations de concerts structurées à Metz et avons évoqué l'initiative privée et isolée de Jean Baptiste Martin Thomas en 1795. Presque concomitamment deux associations de concerts publics, sans doute concurrentes, voient le jour au début de l'an VI – la Société Philharmonique en octobre, et le Concert en novembre 1797.

### **La Société Philharmonique**

C'est à l'instigation de Frédéric Guillaume Henry Behmer <sup>348</sup>, imprimeur et libraire qu'est créée la première véritable association de concerts à Metz.

---

<sup>348</sup>. Né vers 1758, il était imprimeur-libraire à Deux-Ponts (Zweibrücken-Allemagne) lorsque les troupes françaises occupèrent la ville. La population fut malmenée par les commissaires de la Convention et Fr. G. H. Behmer fut interné du 7 décembre 1793 au 9 décembre 1794 avant d'être libéré sous la condition de s'installer à Metz. Ses outils de travail d'imprimeur et son fonds de libraire lui furent restitués et il poursuivit alors son activité jusqu'en 1807. Il partit alors pour Paris où il mourut le 7 juillet de cette même année. Il avait notamment imprimé en 1781 le quatrième volume des *Mémoires pour servir à l'histoire de Metz* de Dom Tabouillot et en 1785 l'édition des œuvres complètes de Buffon, édition pour laquelle il lui fut intenté un procès en 1799 par la veuve de Georges Louis Leclerc comte de Buffon (1707-1788). Cf. G. Rose, *op. cit.* (note 7), pp. 130-131 et

Répondant favorablement à sa demande, l'Administration municipale autorise le 10 brumaire an VI (31 octobre 1797) la création d'une Société Philharmonique à Metz. Peu de temps après, le 10 pluviôse an VI (29 janvier 1798), Fr. G. H. Behmer, comme J. B. M. Thomas quelques années auparavant, utilise la presse, moyen d'information moderne, pour annoncer au public la création de cette société et lui fournir les détails pratiques de son fonctionnement.

Ainsi propose-t-il aux mélomanes de souscrire pour quinze livres à une série de six concerts, le prix d'entrée des concerts à l'unité valant trois livres.

Les « assemblées » sont prévues par quinzaine le mercredi à 17 heures dans la maison dite « Le Refuge » <sup>349</sup>, lieu d'habitation de Behmer, la première de ces réunions étant fixée au mercredi 12 pluviôse an VI (31 janvier 1798).

En fin commerçant qu'il était, en plus de la souscription proposée, l'imprimeur fait de ses billets d'entrée des billets gagnants par tirage au sort au cours du concert. Et que gagne-t-on ? Un ouvrage de littérature qu'il possède en stock et que l'on peut échanger éventuellement contre un autre de même valeur. Outre son intelligence commerciale Fr. G. H. Behmer fait preuve d'un sens pédagogique remarquable. Les souscripteurs (à l'exclusion des autres auditeurs) sont invités à assister les mercredis où il n'y a pas « assemblée » aux répétitions qui se tiennent chez lui entre 17 h et 20 h. Une fois encore, soulignons le caractère novateur d'une telle politique.

Behmer mit fin à son activité après avoir soldé sa musique jusqu'au 18 août 1805 avant la fermeture définitive du magasin <sup>350</sup>. Est-il parti aussitôt

Jacques Philippe Dommanget, « Dom Tabouillot », *Mémoires de la Société d'archéologie & d'histoire de la Moselle*, t. 10, 1868, p. 117.

<sup>349</sup>. Rue Marcel. Cf. G. Rose, *op. cit.* (note 7), p. 130.

<sup>350</sup>. Cf. vol. II, p. 295.

après à Paris <sup>351</sup> ? G. Rose affirme qu'en 1807 la Société Philharmonique n'existait plus <sup>352</sup>. La Société Philharmonique aurait-elle poursuivi ses travaux en son absence ? Les renseignements n'abondent pas. Cependant, une nouvelle Société Philharmonique est fondée en 1810 sous l'impulsion de Pavani, un artiste italien.

### **Le Concert [d'Amateurs]**

La seconde association fondée par Dussard, Plessis et François Michel Duchauumont <sup>353</sup> reçut le 10 frimaire an VI (30 novembre 1797) <sup>354</sup>, c'est-à-dire un mois après celle de Fr. G. H. Behmer, l'autorisation de la municipalité d'établir un Concert. Le règlement ne nous est pas parvenu <sup>355</sup>, mais cette autorisation était assortie de trois conditions : l'admission au Concert de tout amateur acquittant le droit d'entrée sans distinction sociale, le versement mensuel du quart des recettes à la Caisse de bienfaisance et l'interdiction d'organiser un bal avant ou après le concert. Les concerts étaient donnés dans une salle du Collège <sup>356</sup>, et le montant des frais occasionnés par leur réalisation était reparti entre les musiciens.

Nous ne possédons aucune information complémentaire sinon que cette société – la même ou celle qui aurait pu éventuellement lui succéder –

---

<sup>351</sup>. G. Rose (*op. cit.* (note 7), p. 131) affirme que Fr. G. H. Behmer poursuivit son activité jusqu'en 1807 date à laquelle il partit pour Paris, ce qui est manifestement inexact.

<sup>352</sup>. *Ibid.*, p. 131.

<sup>353</sup>. François Michel Duchauumont né à Saint-Petersbourg (Russie) en 1757, mort à Metz le 8 octobre 1825, est premier violon au théâtre de 1790 à 1799. Il est second chef au théâtre en 1813 et premier violon solo en 1825. Cf. G. Rose, *op. cit.* (note 7), p. 66. En revanche, il est absent de la liste des musiciens de l'orchestre de la Société Philharmonique en 1815. En l'an XI (1802-1803) le registre de population affirme qu'il est arrivé à Metz vers 1783 à l'âge de 24 ans. Cf. vol. III, p. 21.

<sup>354</sup>. Cf. vol. II, pp. 232-233.

<sup>355</sup>. Il était joint à la demande.

<sup>356</sup>. Dite « salle d'exercices ».

existait encore en 1804. Il faut attendre l'an X (1801-1802) pour disposer d'un catalogue du Concert d'Amateurs dressant un « Etat de la Musique Gravée ou Copiée appartenant au Concert d'Amateurs »<sup>357</sup>.

### **Le catalogue du Concert d'Amateurs**

Cet inventaire manuscrit répertorie sur une double feuille les œuvres jouées en l'an X et XI. Au verso, une liste de quinze œuvres, certifiée le 29 germinal an X (19 avril 1802) par Ambroise Prost<sup>358</sup> et contrôlée aussitôt après, le 2 floréal an X (22 avril 1802), par les trois commissaires<sup>359</sup> du Concert d'Amateurs. Au recto, la suite de l'inventaire établit suivant son titre la liste des œuvres jouées aux « Concerts de L'an onze » soit trente trois numéros. Toutefois, si les douze premiers, numérotés de 14 à 25, sont inscrits à l'encre et avec le détail des parties d'instruments copiées, le titre des œuvres suivantes (n<sup>os</sup> 26 à 47) est noté au crayon de papier, les colonnes se rapportant au détail des parties demeurant vierges.

Le catalogue de l'an XI (1802-1803) reste inachevé. Etait-il en cours de réalisation ou bien les œuvres indiquées étaient-elles à un stade de préparation en vue d'un programme futur ? Ce document apporte au moins la preuve que le Concert d'Amateurs a poursuivi ses travaux d'une manière soutenue jusqu'à cette période. L'étude de l'ancien fonds du conservatoire de Metz fait apparaître sur diverses œuvres imprimées figurant aussi sur ce

---

<sup>357</sup>. *Ibid.*, pp. 563-565.

<sup>358</sup>. Ambroise Prost fait partie des musiciens de l'orchestre de la Société philharmonique comme second violon en 1803. *Ibid.*, p. 565.

<sup>359</sup>. Ils ne semblent pas être musiciens.

catalogue, des mentions manuscrites portant le nom du « Concert d'amateurs » ou « Concert d'amateurs Schroeter »<sup>360</sup>.

## Le répertoire

Le répertoire du Concert d'Amateurs pour l'an X et l'an XI comprend des œuvres de musique symphonique écrite par des auteurs germaniques, français et italiens.

Le nouveau style viennois est représenté par les nombreuses œuvres de compositeurs germaniques : Franz Joseph Haydn (1732-1809), Aldabert Gyrowetz<sup>361</sup> (1763-1850), Johann Hermann (1760-1846), Daniel Gottlieb Steibelt (1765-1823) et Franz Anton Hoffmeister (1754-1812). Les italiens résidant à Paris sont présents : Luigi Cherubini<sup>362</sup> (1760-1842), Federico Fiorillo<sup>363</sup> (1755-1823), Giovanni Battista Viotti<sup>364</sup> (1755-1824). Quant aux français, on relève les noms de Jean-Baptiste Davaux<sup>365</sup> (1742-1822), François Devienne<sup>366</sup> (1759-1803), François Joseph Gossec (1734-1829), Gabriel Lemoyne (1772-1815) et Ignace Pleyel (1757-1831). Le public entend donc au cours des concerts un répertoire moderne composé d'ouvertures, de symphonies, symphonies concertantes et concertos.

<sup>360</sup>. Cf. Laurent Schmitt, *Catalogue des fonds musicaux conservés en Lorraine*, Metz, ASSECARM/Serpenoise, 1993, 84 p. La Médiathèque de Metz possède cinq œuvres (parties imprimées et parties manuscrites copiées) formellement reconnaissables et ayant appartenu au Concert d'Amateurs : ouverture de *Lodoïska* (Cherubini), p. 26 n° 83, la *Symphonie de Chasse* (Gossec) p. 32 n° 117, et de Fr. J. Haydn les symphonies 63 (p. 37 n° 142), 93 (p. 43 n° 179), 97 (p. 44 n° 183) et 102 (p. 46 n° 191).

<sup>361</sup>. Orthographié Girovetz. Compositeur très prolifique ayant fréquenté Fr. J. Haydn et W. A. Mozart.

<sup>362</sup>. (1760-1842). Etabli à Paris en 1787, il fut avec G. Viotti l'organisateur du « Théâtre de Monsieur », puis professeur au Conservatoire de Paris (1795) avant d'en devenir le directeur (1822).

<sup>363</sup>. Violoniste et mandoliniste.

<sup>364</sup>. (1755-1824) ; il fut l'un des créateurs de l'école de violon moderne.

<sup>365</sup>. Violoniste et l'un des premiers à écrire des concertos qui eurent un grand succès auprès du public.

<sup>366</sup>. Flûtiste et bassoniste virtuose, il fut professeur au Conservatoire de Paris et incarne le style concertant.

La programmation de cette année (septembre 1802-septembre 1803) marque l'importance de la musique symphonique avec les ouvertures d'opéras à la mode qui représentent plus de 42% des œuvres programmées. Parmi elles, des ouvertures d'opéras qui datent un peu mais dont le succès se confirme : *Alceste*<sup>367</sup> (1767) et *Iphigénie en Aulide* (1774) de Christoph Willibald Gluck<sup>368</sup>, *Paris* (1782) de Peter von Winter, *Armida*<sup>369</sup> (1783) de Fr. J. Haydn, *Panurge dans l'île des lanternes*<sup>370</sup> (1785) de Grétry, *Démophon* (1788) de Cherubini, et bien sûr celles des opéras récents – *Montano et Stéphanie*<sup>371</sup> (1799) d'Henri Montan Berton (1767-1844), *Roméo et Juliette*<sup>372</sup> (1793) de Steibelt, *Castor et Pollux*<sup>373</sup> (1791) de Pierre Joseph Candeille<sup>374</sup>, *Adrien*<sup>375</sup> (1799) et *La Chasse du jeune Henry*<sup>376</sup> (1797) d'Etienne Nicolas Méhul<sup>377</sup>, *Médée*<sup>378</sup> (1797) et *L'Hostellerie portugaise*<sup>379</sup> (1798) de Cherubini, *Il Matrimonio segreto*<sup>380</sup> (1792) de D. Cimarosa et enfin *Marie de Montalban*<sup>381</sup> (1800) de P. von Winter. Il reste d'autres ouvertures à l'attribution incertaine : *Renaud* (Sacchini-1781 ou d'Alayrac-1787), *Lodoïska*<sup>382</sup> (Kreutzer-1793 ou Cherubini-1791), *Dardanus* (Sacchini-1784 ou Stamitz-1798), *Arianna in Naxos*<sup>383</sup> (Haydn-

367. Tragédie, 3, Calzabigi, Vienne, Château, 26 décembre 1767.

368. (1714-1787). *Iphigénie en Aulide* : tragédie, 3, M. F. L. G. L. Rouillet, Paris, Opéra, 19 avril 1774.

369. Ecrit *Armidi*. Cf. vol. II, p. 565. *Dramma eroico*, 3, Porta, Esterhaza, 26 février 1784.

370. Comédie lyrique, 3, Morel de Chédeville, Paris Opéra, 25 janvier 1785.

371. Opéra, 3, Dejaure, POC (Favart), 15 avril 1799.

372. Opéra-comique, 3, A. J. P. de Ségur, Paris Feydau, 9 octobre 1793.

373. Opéra, 5, P. J. J. Bernard, Paris, Opéra, 14 juin 1791.

374. (1744-1827).

375. Opéra, 3, F. B. Hoffman, Paris, Opéra, 4 juin 1799.

376. Intitulé à l'origine *Le Jeune Henry*. Opéra-comique, 2, J. N. Bouilly, Paris, Favart, 1 mai 1797.

377. (1763-1817). Cf. David Charlton, art. « Méhul, Etienne-Nicolas », *The New Grove*, pp. 62-67.

378. Opéra-comique, 3, F. B. Hoffman, Paris, Feydau, 13 mars 1797.

379. Opéra-comique, 1, E. Saint-Aignan, Paris, Feydau, 25 juillet 1798.

380. *Melodrama giocoso*, 2, G. Bertati et D. Garrick, Paris, 7 février 1792.

381. *Marie von Montalban*. *Ernsthaftes Spiegel*, 4, K. Reger, Munich, Hof, 28 janvier 1800.

382. Mention manuscrite « Concert d'amateurs Schroeter » sur les parties de l'ouverture de Cherubini.

Cf. L. Schmitt, *op. cit.* (note 360), n° 83.

383. Ecrit *Ariane*. Cf. vol. II, p. 564.



1791 ou Georg Anton Benda-1779) et *Impressario in Augustie* <sup>384</sup> (Cimarosa-1789 ou Giuseppe Gazzaniga-1789).

La symphonie elle aussi est mise à l'honneur (26%), plus particulièrement celles de Fr. J. Haydn (16%). Sont jouées, une symphonie de Gyrowetz, la *Symphonie de chasse* de Gossec et deux dont l'auteur n'est pas précisé. Cette période marque l'âge de l'épanouissement de la symphonie concertante en Europe. Trois se trouvent sans nom d'auteur <sup>385</sup>. Parmi les six autres, cela équivaut à 16%, notons la quatrième de Fr. Devienne en *fa* maj. (1791), la première de l'opus VII pour deux violons et alto de J.-B. Davaux, une pour deux violons de F. Fiorillo <sup>386</sup>, la deuxième de G. B. Viotti (1787-1788) et enfin la deuxième pour violon et piano d'I. Pleyel.

Un autre aspect met en évidence la production importante de concertos pour violon, écrits par les tenants de la nouvelle école de violon que sont G. Viotti et F. Fiorillo mais fort peu représentés ici ; ne portant pas de numéros d'ordre, nous ne savons pas s'il est possible de décompter le seul inscrit sur ces feuilles <sup>387</sup>. Le peu de place offert aux concertos pour piano écrits par les virtuoses de l'époque peut lui aussi nous étonner, du fait de leur faveur auprès des compositeurs. A l'exception du premier de G. Lemoyne, du troisième de J. Hermann, d'un concerto de Steibelt <sup>388</sup> véritablement originaux, les deux concertos de G. Viotti ne sont que des adaptations de concertos écrits pour le violon à l'origine.

Constatons enfin l'absence totale dans ces concerts d'œuvres de compositeurs locaux.

---

<sup>384</sup>. Ecrit *Impressions*. *Ibid.*, p. 565.

<sup>385</sup>. Dont une pour piano et violon. *Ibid.*, p. 564.

<sup>386</sup>. Il en a écrit deux.

<sup>387</sup>. De plus, sa lecture reste incertaine.

<sup>388</sup>. Il en a écrit huit.

## Les symphonies de Fr. J. Haydn

Neuf symphonies appartenant pour le plus grand nombre aux symphonies dites parisiennes et londonniennes de Fr. J. Haydn furent inscrites à ces programmes. Une « symphonie à grand orchestre en ut », la symphonie n° 63 <sup>389</sup> dite *La Roxelane* puis deux de l'opus 51, trois de l'opus 80, une de l'opus 83 <sup>390</sup> et une de l'opus 98 <sup>391</sup>. Il serait très délicat de tenter de déterminer avec précision le numéro de ces symphonies, le catalogue ne relevant que le numéros dans l'opus, ce qui revoie à l'ordre des symphonies parue dans l'édition utilisée. Or nous savons que la numérotation n'est pas régulière, et varie d'une édition à l'autre. L'opus 51 comprend six symphonies (nos 82 <sup>392</sup> dite « L'Ours », 83 dite « La Poule », 84, 85 dite « La Reine », 86, 87). L'opus 80 comprend les symphonies nos 93, 94, 95, 96 dite « Le Miracle », 97, 98.

## Les musiciens

L'orchestre de 1815 est un ensemble très renouvelé par rapport à celui du théâtre de 1791, mais plus de vingt années les séparent. Il n'y a guère que Martin Amable Brahin <sup>393</sup> timbalier pour avoir fait partie de la musique de la Garde nationale en 1798 et peut-être Jaunez <sup>394</sup>. La liste nominative des

<sup>389</sup>. Mention manuscrite « Concert d'amateurs Schroter ». Cf. L. Schmitt, *op. cit.* (note 360), n° 142.

<sup>390</sup>. Ce sont les n° 93 et 97.

<sup>391</sup>. Les symphonies de l'opus 98 sont les n° 99, 100, 101, 102, 103, 104.

<sup>392</sup>. Mention manuscrite « Concert D'Amateurs » sur certaines parties. *Ibid.*, n° 162.

<sup>393</sup>. Brahin est orthographié Brahain en 1798. Musicien jouant du basson et de la flûte, né à Tours (Indre-et-Loire) en 1762 et mort à Metz le 2 mars 1831 où il s'était fixé venant d'Arras en 1791. Cf. G. Rose, *op. cit.* (note 7), p. 141.

<sup>394</sup>. L'orchestre de 1802 comprend deux musiciens Jaunez, père et fils, basses. L'absence de prénoms laisse bien sûr planer un doute. Cf. vol. II, p. 566.

musiciens montre leur implication dans la musique des régiments stationnés à Metz, notamment parmi les flûtes et les cors. Collignon, seconde flûte, joue dans la musique des Cuirassiers et les seconds cors appartiennent respectivement à la Garde nationale <sup>395</sup> et à la musique du 59<sup>e</sup> régiment.

Comme le veut l'usage, le chef – Fr. Bolvin jusqu'en 1814 ou Henry en 1815 – dirige le Concert d'Amateurs tout en jouant de son instrument.

## **A Nancy**

Pour tenter de reconstituer la nature des organisations des Concerts il nous avait fallu essayer de résoudre bien des énigmes. Pour ce qui concerne la période ayant précédé la Révolution, force a été de reconnaître que nous manquions d'informations précises.

Quant à la période révolutionnaire elle-même, l'examen de documents relatifs à l'existence d'une telle structure, née au début des événements, s'avère peu fructueux.

## **Un Concert des Amateurs en 1790**

La municipalité autorise le 11 novembre 1790<sup>396</sup> l'établissement d'un Concert des Amateurs. Cette seule information à son propos est fournie grâce à une demande déposée le 30 décembre par les musiciens professeurs

---

<sup>395</sup>. La liste indique seulement « cor » ou « cor de la garde ». *Id.*

<sup>396</sup>. *Ibid.*, pp. 587-588. Les registres de délibérations de l'autorité municipale restent muets à ce propos.

de la Garde-Citoyenne, c'est-à-dire les musiciens « professionnels », qui cherchent à obtenir l'autorisation d'une manifestation hebdomadaire, le lundi, ce qui semble indiquer par ailleurs la poursuite d'une habitude prise par le Concert des Amateurs de 1771.

Bien des interrogations subsistent. Cette structure est-elle nouvelle ou prolonge-t-elle un Concert précédent ? Quelle sera sa durée ? Quel répertoire entend-on lors des manifestations ? Autant de questions qui restent actuellement sans réponse.

## **La période post-révolutionnaire**

### **L'orchestre du Concert d'Amateurs à Metz**

A la fin de l'Empire, l'orchestre du Concert d'Amateurs de Metz est bien différent de celui de Nancy quelque quarante années auparavant. Fort de ses soixante et onze musiciens lorsqu'il se produit dans sa formation entière, il est dirigé en 1815 par Henry, violon, successeur de Fr. Bolvin. Les pupitres de cordes et de vents sont équilibrés ; c'est un orchestre moderne pouvant jouer le répertoire contemporain.

#### ***Les cordes***

Au nombre de quarante-six, elles sont réparties en 5 pupitres :

| <i>violons 1</i>  | <i>violons 2</i> | <i>altos</i> | <i>violoncelles</i> | <i>contrebasses</i> |
|-------------------|------------------|--------------|---------------------|---------------------|
| 13 <sup>***</sup> | 13               | 6            | 9                   | 4                   |

### *Les vents*

Les instruments sont au complet : hautbois, flûtes, clarinettes, bassons et pour les cuivres, cors et trompettes divisés par deux auxquels il faut adjoindre un trombone et un serpent. Cet effectif permet de jouer des œuvres à dix sept parties. Ainsi apparaît la division des clarinettes, flûtes, cors et trompettes.

| <i>hautbois</i> | <i>flûtes 1</i> | <i>flûtes 2</i> | <i>clarinette 1</i> | <i>clarinettes 2</i> | <i>bassons</i> |
|-----------------|-----------------|-----------------|---------------------|----------------------|----------------|
| 2               | 3               | 2               | 1                   | 2                    | 2              |

| <i>cors 1</i> | <i>cors 2</i> | <i>trompette 1</i> | <i>trompette 2</i> | <i>trombone</i> | <i>serpent</i> |
|---------------|---------------|--------------------|--------------------|-----------------|----------------|
| 2             | 2             | 1                  | 1                  | 1               | 1              |

### *Les percussions*

En l'absence de cymbaliste cet orchestre ne comprend qu'un percussionniste aux timbales.

## Remarques

Il faut relever l'absence normale de la basse continue désormais disparue, mais la présence tardive d'un serpent <sup>397</sup> qui, d'après le catalogue des partitions copiées pour les concerts de l'an XI <sup>398</sup>, joue la même partie que la contrebasse. La terminologie employée prouve que nous sommes à une époque charnière car, si elle différencie bien les premiers des seconds violons ainsi que les altos, elle demeure toutefois encore assez floue pour les cordes graves.

Le catalogue des œuvres de l'an X ne comporte qu'une seule colonne pour tous ces instruments avec l'intitulé « basses ». Si celui de l'an XI qui lui fait suite précise quelque peu les instruments, il emploie malgré tout, indifféremment, les termes de basse et de violoncelle. La colonne de classement désigne les violoncelles <sup>399</sup> mais nous trouvons dans la colonne observations les mots « basses et contrebasses », ce qui tendrait à prouver que, si les instruments basse et violoncelle sont bien différents, la terminologie n'a pas suivi immédiatement cette évolution. Attestant son utilisation lors de ces concerts, le catalogue de l'an XI comprend une colonne pour les « contrebasses et serpent ». Enfin, l'orchestre des Concerts d'Amateurs possède un trombone qui ne fut utilisé qu'une seule fois jusqu'alors dans l'ouverture d'*Alceste* de Chr. W. Gluck.

---

<sup>397</sup>. Il n'existait plus à l'orchestre de l'Opéra de Paris en 1805. Cf. Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme 1789-1830*, Paris, Flammarion, 1986, p. 63. Cela implique bien l'obligation d'utiliser cet instrument pour la restitution de certaines œuvres symphoniques de cette époque.

<sup>398</sup>. Cf. vol. II, pp. 563-565.

<sup>399</sup>. Précisément « violonc. ». Metz arch. mun., 2 R 23.

## Aspects particuliers de la vie musicale à Metz et à Nancy

La lecture des documents administratifs conservés dans les dépôts d'archives mais aussi des périodiques imprimés autorisent quelques observations générales sur la nature exacte de la profession de musicien : un musicien est-il spécialisé ou polyvalent ? Si la polyvalence existe, reste-t-elle limitée aux métiers musicaux ?

### La bivalence ou polyvalence des musiciens

En 1736, Etienne Morel jouant de la basse <sup>400</sup> est le directeur musical <sup>401</sup> du Concert. Il est nommé en 1743 maître de l'Académie de musique du Concert et ordinaire de la primatiale.

En 1756, une partie des musiciens du Concert Royal joue aussi à la Comédie et forment la symphonie à la primatiale. La vie musicale de Nancy repose sur un même noyau de musiciens qui passent indifféremment du théâtre à l'église, et que l'on retrouve aussi dans la rue, jouant dans les processions <sup>402</sup>.

La chronique des *Affiches Annonces et Avis divers pour la Lorraine et les Trois-Evêchés* <sup>403</sup> relatant le Concert des Amateurs du 11 janvier 1773 signale la présence des frères Lorenziti : Joseph Antoine, au violon principal et Jean-Baptiste au violoncelle obligé, musiciens employés à cette date à la

<sup>400</sup>. Il est parfois indiqué violon.

<sup>401</sup>. Cf. H. Lepage, *op. cit.* (note 281), t. 3, p. 282 et vol. II, p. 579 ; voir aussi la note 310.

<sup>402</sup>. Cf. vol. II, p. 579. Parmi d'autres exemples : Nancy arch. mun., CC 520 lia., pièce 142.

<sup>403</sup>. Cf. vol. II, pp. 202-203.

primatale, l'un en tant que maître de musique, et l'autre comme violoncelle. De même, le Concert établi par Rousselois en 1771 pouvait-il être composé d'autres musiciens que ceux de la Comédie qu'il dirigeait ?

En 1756, bien des musiciens sont encore polyvalents, et les contrats signés cette année-là stipulent pour ceux-ci la possibilité de jouer plusieurs instruments, et d'assurer une partie vocale dans les chœurs. Les musiciens ne sont pas les seuls à pouvoir servir à différents postes. L'enseignement non cloisonné et complet aboutit à une diversité et une richesse d'ouverture englobant bien des techniques d'aujourd'hui dites « spécialisées ». C'est ainsi que le comédien peut pratiquer, outre son métier d'acteur, celui de chanteur et de danseur, talents communs et imbriqués dans les œuvres et les spectacles de cette époque. La pluridisciplinarité découle de l'enseignement polyvalent dispensé alors. En l'absence de toute information sur ce sujet et compte tenu du court laps de temps séparant ces Concerts, il est probable qu'il en était encore ainsi en 1771.

### *Les musiciens*

Un certain nombre de musiciens du Concert Royal de Nancy sont engagés sur leur capacité à jouer plusieurs instruments. Ainsi, Chr. Poirel peut être employé au violon ou au clavecin et bien entendu à la basse continue, Joseph Cézan aux hautbois et flûtes <sup>404</sup>. Le contrat de Joseph Didillon <sup>405</sup> propose une autre variante : il est engagé indifféremment, selon les besoins, comme violoniste et chanteur dans les chœurs.

---

<sup>404</sup>. Il est important de noter le pluriel de « flûtes », indiquant la possibilité pour l'instrumentiste de jouer diverses sortes de flûtes, ce qui est confirmé par le contrat du 9 avril 1756 précisant : « pour jouer de la flûte traversière et de tout autre le cas échéant. ». Nancy arch. mun., DD 48, pièce 16. Cf. vol. II, p. 579.

<sup>405</sup>. Nancy arch. mun., pièce n° 19, le contrat le nommant Didelon. Cf. vol. II, pp. 580-581.

### *Les acteurs*

Si les musiciens sont, par leur éducation, capables de jouer plusieurs instruments différents, d'assurer diverses tâches, il en est de même pour les artistes du théâtre et de la Comédie. Les acteurs de la troupe de la Comédie sont eux-aussi des artistes polyvalents, comme le prouvent les états de Metz (1756, 1759, 1769) et les contrats établis à Nancy en 1755, 1756 et 1757. Parmi ces derniers, nous ne relevons qu'un cas d'actrice engagée sur sa seule qualité de comédienne : Marie-Claire Dancourt <sup>406</sup>. Tous les autres acteurs le furent sur leur capacité à jouer des premiers ou seconds rôles dans la comédie, la tragédie et à chanter à des titres divers dans l'opéra-comique, et même l'opéra pour l'une d'entre-elles, ou encore à figurer dans les ballets <sup>407</sup>. Ainsi, Marie Waneuil est engagée comme chanteuse en première, seconde et troisième dans l'opéra et l'opéra-comique, pour figurer dans les ballets et jouer dans de petites pièces ou des rôles subsidiaires. La demoiselle Leneveu doit, elle aussi, pouvoir jouer les seconds rôles en tous genres, chanter dans l'opéra-comique et figurer dans les ballets pour y danser seule ou en pas de deux. Lors de l'ouverture du Concert de Rousselois, en décembre 1772, la demoiselle Edoux est à la fois chanteuse et claveciniste, exécutant un concerto de clavecin <sup>408</sup>. A Metz, pour la saison 1755-1756, Hyacinthe est actrice et danseuse, alors que Desgraviers, chanteur, est payé pour son « accompagnemens » dans *Bertholde à la cour* <sup>409</sup>.

Rousselois <sup>410</sup>, Michel François Villeneuve et Angélique Boyer <sup>411</sup>, Jean-Etienne Denesle et Catherine Gobert <sup>412</sup>, Louise Perrier <sup>413</sup>, Antoine

<sup>406</sup>. Nancy arch. mun. DD 48, pièce n° 11.

<sup>407</sup>. Cf. vol. II, p. 580 pour Marie Waneuil et p. 578 pour Leneveu.

<sup>408</sup>. *Ibid.*, p. 200.

<sup>409</sup>. Cf. Metz arch. mun., DD 27 lia. La rédaction de ces états ne définit pas clairement le rôle des acteurs de la troupe employés aussi pour chanter. Cf. vol. III, p. 17.

<sup>410</sup>. Nancy arch. mun., DD 48, pièce 9.

François Fournier <sup>414</sup>, Charles d'Hautemer <sup>415</sup> et D'Auvray <sup>416</sup> sont employés au théâtre et pour l'opéra-comique. Aussi peut-on noter l'engagement de couples de comédiens, et parfois de plusieurs membres d'une même famille ; Pitre père est engagé comme répétiteur des ballets, son fils comme violon et ses deux filles pour figurer dans les ballets, seules, dans des pas de deux et de trois et pour jouer des « petits rôles d'utilité » <sup>417</sup>.

Cette tradition vivace avant la Révolution – des comptes rendus de journaux soulignent le talent des artistes dans les comédies comme dans les opéras-comiques – se perpétue ; au Spectacle de Nancy en 1795, tout acteur ou actrice doit paraître dans toutes les pièces même sans y tenir de rôle et pour ce faire chante dans les chœurs <sup>418</sup>. La troupe ainsi composée comprend des acteurs-chanteurs. Le contrat du comédien précise non seulement les rôles pour lesquels il est engagé pour un an, mais aussi dans la plupart des cas, les rôles dans l'opéra-comique. La demoiselle Perés se présente comme « Danseuse et chanteuse » lorsqu'elle sollicite une autorisation à Metz en 1791 <sup>419</sup>.

L'absence de précisions dans la rédaction du contrat peut occulter une réalité : Ch. d'Hautemer engagé en tant qu'acteur dans la troupe de Nancy et non pour des rôles dans l'opéra-comique, est cependant aussi chanteur.

Poursuivant notre analyse nous pouvons affirmer que Simon Gilbert, luthier à Metz, signe un de ses instruments « luthier musicien de la

<sup>411</sup>. *Ibid.*, pièce 8.

<sup>412</sup>. *Ibid.*, pièce 7.

<sup>413</sup>. *Ibid.*, pièce 5.

<sup>414</sup>. *Ibid.*, pièce 4.

<sup>415</sup>. Ou de Hautemer, *ibid.*, pièce 2.

<sup>416</sup>. *Id.*

<sup>417</sup>. Cf. vol. II, pp. 578-579.

<sup>418</sup>. Nancy arch. mun., DD 48.

<sup>419</sup>. Cf. vol. II, p. 468.

cathédrale de Metz 1757 »<sup>420</sup>. Cela montre qu'un musicien peut exercer une seconde activité rémunérée, plus ou moins proche de son art ; non seulement il peut être éclectique dans son métier comme nous venons de le constater, mais il peut encore avoir une seconde activité tout à fait indépendante du monde musical. C'est en l'occurrence ce que montraient les résultats de l'enquête menée par le chapitre de Nancy en 1775. Un musicien attaché aux chapitres de Toul ou Metz avait la possibilité de tenir un commerce quelconque, de « marchandise [...] de vin [...] ou de pensionnaires »<sup>421</sup>.

\*\*\*

L'analyse des activités des organisations de concerts successives de Nancy permet de constater la fragilité de ces structures qui ne peuvent à l'évidence se maintenir très longtemps. Le Concert Royal avait disparu, en 1756, à la suite de difficultés financières causées par la présence simultanée de deux spectacles pourtant différents à Nancy, et parce que le goût du public le portait, de préférence, vers la Comédie<sup>422</sup>.

Les tentatives ultérieures se heurteront toutes, elles aussi, à des difficultés financières : impossibilité d'assurer une trésorerie saine à cause d'un public fluctuant et de rentrées trop faibles en hiver dues au manque de place, incapables d'équilibrer des mois d'été où la ville a été désertée par les abonnés. Dès 1772, Rousselois a des dettes envers la ville et lui doit plus de

<sup>420</sup>. Cf. Albert Jacquot, *La Lutherie lorraine et française depuis ses origines jusqu'à nos jours d'après les archives locales*, Paris, Fischbacher, 1912, p. 117.

<sup>421</sup>. Cf. vol. II, pp. 136-137.

<sup>422</sup>. *Ibid.*, p. 576.

15000 livres en 1774 en raison d'un emprunt contracté pour exécuter des travaux dans la salle du Spectacle.

Nous avons indiqué la demande de musiciens d'un Concert à Nancy en 1790<sup>423</sup>. Il semble bien que l'agitation révolutionnaire ait été, elle aussi, fatale aux concerts d'amateurs, et que durant cette période toute manifestation ait disparu. C'est d'ailleurs ce que laisse entendre le préfet Jean-Joseph Marquis dans son *Mémoire statistique du département de la Meurthe* <sup>424</sup>, écrivant en 1805 qu'« avant la Révolution, il se donnait souvent des Concerts d'amateurs, et l'on voit avec plaisir que ce Goût a commencé à reprendre ».

Sous l'Ancien Régime, Metz connut semble-t-il – les indices sont rares et ténus – diverses activités dans ce domaine. Pourtant, c'est dans cette ville que s'ouvre une ère de vitalité musicale engendrée par la création d'un Concert d'Amateurs, puis d'une nouvelle Société Philharmonique en 1810. Ce projet ayant eut semble-t-il une lente gestation au cours de la période révolutionnaire, donne malgré tout naissance à une structure solide au rayonnement large engendrant une Ecole d'enseignement mutuel de musique, puis une école gratuite de musique vocale <sup>425</sup>. Ce développement des activités musicales, contrairement à ce que nous avons constaté pour la période prérévolutionnaire et révolutionnaire, se poursuivra, apportant la stabilité aux diverses organisations tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>423</sup>. Cf. *supra*, p. 97.

<sup>424</sup>. Nancy arch. dép., 1 M 601 ms., f. 67 et non page 139 comme l'indique Charles Courbe (*Les Rues de Nancy du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Nancy, Imprimerie lorraine, 1886, 2 t., p. 240).

<sup>425</sup>. Cf. Metz arch. mun., 1 R 468-469.

### CHAPITRE III

#### LES THEATRES DE METZ ET DE NANCY

Si la tradition d'une production lyrique officielle est plus ancienne à Nancy, générée par la présence de la cour ducale et notamment grâce au duc Léopold, à qui l'on devait la construction de l'Opéra par Francesco Bibiena <sup>426</sup> puis de l'opéra installé par le roi de Pologne dans un des bâtiments <sup>427</sup> de la place portant aujourd'hui son nom, Metz dispose pour sa part, depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle d'un théâtre qui ne sera pas moins florissant. Les informations sont différentes selon la ville étudiée. Jusqu'à sa gestion privée en 1758, l'histoire de l'Opéra de Nancy se laisse appréhender essentiellement par des documents des années 1755, 1756 et 1757, qui pour se trouver en dehors de la période étudiée n'en sont pas moins utiles dans l'établissement de bases d'analyse. Curieux mais heureux hasard, le Théâtre de Metz ouvre ses portes pratiquement en même temps que celui de Nancy, et cette période est riche d'enseignements.

Ainsi, après avoir constaté la naissance de ces deux bâtiments et par voie de conséquence de ces deux entreprises, nous chercherons à définir leurs statuts et à déterminer les directions successives. Puis, après avoir étudié la nature et la qualité des orchestres et chœurs respectifs, nous nous

<sup>426</sup>. Cf. Michel Antoine, « L'Opéra de Nancy », *Le Pays lorrain*, 46<sup>e</sup> année, n° 1, 1965, 1965, 23 p. La guerre de Trente ans et ses conséquences avaient interrompu la production régulière d'opéras-ballets.

<sup>427</sup>. Dans le bâtiment abritant aujourd'hui le musée des Beaux-Arts.

intéresserons à leur répertoire et plus particulièrement à celui du théâtre de Metz pour lequel nous disposons de programmes très détaillés pendant une décennie (1774-1783), nous permettant ainsi d'avoir une idée assez exacte des spectacles lyriques produits durant les années qui précèdent la Révolution.

L'activité des théâtres de Metz et de Nancy ne s'est pas ralentie durant cette période, nous le savons. Plusieurs questions essentielles se posent alors : quel rôle la Révolution française a-t-elle joué sur le théâtre ? L'agitation politique gagne-t-elle cette institution ? Le théâtre est-il un lieu de délasserment ou bien une estrade pour la propagande ? A la lumière des œuvres mises en scène, cet événement politique majeur provoque-t-il un changement radical dans les habitudes de la production ?

Enfin, il nous faudra nous interroger sur la nature des difficultés financières mettant régulièrement, elles aussi, en péril ces entreprises de spectacle, aboutissant avec la centralisation de l'Empire à la cessation, pour de nombreuses années, des activités du Théâtre de Nancy.

### **L'Hôtel des spectacles de Metz**

C'est sous l'administration du Gouverneur Mr de Belle-Isle <sup>428</sup> qu'est né le projet d'édification de l'Hôtel des Spectacles dont le besoin se faisait sentir, compte-tenu de l'état de délabrement dans lequel se trouvait le Théâtre en Nexirue <sup>429</sup>. Cette construction s'étale de 1739 à 1751 en raison

---

<sup>428</sup>. Charles Louis Auguste Fouquet comte de Belle-Isle, maréchal de France (1684-1761). Arrivé à Metz en 1727, il est nommé gouverneur « ès ville, pays, évêchés de Metz et Verdun » en 1733. Cf. François Yves Le Moigne éd., *Histoire de Metz*, Toulouse, Privat, 1986, pp. 262-265.

<sup>429</sup>. Cette salle de spectacle depuis 1703 faisait suite au Jeu de Paume construit en 1578. Cf. Jean-Julien Barbé, « L'ancienne comédie en Nexirue à Metz », *Le Pays lorrain*, Nancy, t. 20, 1928, pp. 422-424.

d'une longue interruption due à la guerre de 1741, et de divers avatars survenus au cours des travaux d'aménagement intérieur. L'inauguration officielle du 3 juin 1752 fut suivie le 6 juin d'un premier spectacle. Pourtant dès 1758, en raison de la charge financière, la ville avec l'accord du Conseil d'Etat remet la régie à des entrepreneurs avec un privilège exclusif sur les spectacles de « déclamation », de danse et « d'instruments ». A l'instar d'autres villes françaises, ces derniers bénéficient de la jouissance gratuite de la salle, de la mise à disposition du magasin de décors et d'une subvention de 6000 livres par an ramenée progressivement à 4000 livres puis à 2000 livres en 1771 <sup>430</sup>. Durant cette longue période (1739-1790), le théâtre est financé par la municipalité de Metz, mais administré par l'autorité militaire. Indisposée par ces statuts mis en place dès l'ouverture du théâtre, la ville évince l'autorité militaire et reprend ses droits en publiant un règlement le 13 avril 1790 <sup>431</sup>, dans lequel elle marque avec insistance, tout au long des différents articles, ses nouvelles prérogatives en matière de police, de direction et d'administration du théâtre, dénonçant aussi les privilèges anciens des entrepreneurs tout en essayant de créer quelques compensations.

### **Les directions successives**

Durant la période qui nous occupe des changements rapides de directions interviennent jusqu'en 1775, année à partir de laquelle la stabilité permet, sans conteste, le développement de ce théâtre.

---

<sup>430</sup>. Cf. Metz, arch. mun., DD 27 (12, 14). François Fleury se plaint de cette diminution dans sa lettre de juin 1772. Des traités passés avec le directeur avaient précédé ce privilège. *Ibid.*, DD 26.

<sup>431</sup>. Cf. vol. II, pp. 668-671.

| <i>Directeurs</i>                      | <i>Période</i>         |
|--|------------------------|
| François Fleury <sup>432</sup>         | juillet 1770-juin 1772 |
| Louis Henry Labat                      | juin 1772-octobre 1773 |
| Jean Etienne Denesle                   | 1773-1775              |
| J. E. Denesle et Jean-Guillaume Dupuis | 1775-1799              |

### L'orchestre du théâtre

L'orchestre du théâtre rassemble cinq violons, une basse et un clavecin (inventorié dans les meubles jusqu'en 1771), et un nombre indéterminé de musiciens occasionnels en fonction des spectacles : Vocheris et Grette (hautbois) en 1755, huit musiciens de « Lochmann suisse » en 1755-1756. L'effectif affirmé de onze musiciens en 1753, neuf en 1761 stabilisé à seize en 1786 <sup>433</sup> intègre un personnel musical occupé à la copie de musique (Etienne), aux répétitions et exécution des chœurs (Dumont, Simon) :

|                            |                    |  |
|----------------------------|--------------------|--|
| <b>musiciens 1753/1756</b> | <i>violon 1er</i>  | Porte puis Tellier                       |
|                            | <i>violons</i>     | Finet, Lahoussay,<br>Tailbeau/Taillebaut |
|                            | <i>basse</i>       | Lamony                                   |
|                            | <i>violoncelle</i> | Pallis                                   |
|                            | <i>basson</i>      | Etienne                                  |

<sup>432</sup>. François Liard de son véritable nom, né à Paris le 8 mars 1715, est mort à Metz le 30 août 1793. Comédien du duc François III en 1732 puis à la Comédie française, il revient à Metz en 1738. Après divers séjours en France et à l'étranger, il est engagé au Théâtre de Nancy en 1756 où avec Etienne Denesle il passe contrat avec l'Hôtel de ville pour assurer le spectacle sur le théâtre. Il laisse son associé dès 1759. De retour à Metz en 1767, il signe un bail pour l'entreprise de Spectacle avec la ville en janvier 1771, bail dont il demande et obtient l'annulation dès 1772. Cf. Jean-Julien Barbé, « Un chapitre de l'histoire du théâtre de Metz les Fleury, comédiens et chanteurs », *Le Pays lorrain*, t. 17, n° 7, 1925, pp. 321-324.

<sup>433</sup>. Cf. Metz, arch. mun., DD 27 (9, 9 bis, 10), DD 28. Etienne (Estienne), qualifié de basson en 1753, est violon sur un autre document. Les états de 1773-1774 et 1786-1787 (DD 27 [9 bis]) ne fournissent aucune précision sur les attributions des « pensionnaires » de la troupe pour la comédie et l'opéra. Cf. vol. III, p. 17. En 1763, la troupe d'opéra est composée : première chanteuse (Mlle Dubuisson), seconde chanteuse, haute-contre, taille. Cf. Metz, arch. mun., DD 27 (10). Celui de 1769 détaille le rôle de neuf artistes : Mlle Reine, Mmes Dubuisson, Lemoyne, Poisson, Regnault, Mr Lacroisette (tous « chantant ») et Mrs Amiel t., Drouville h.-c., Regnault b.-t. *Id.*

## Les maîtres de musique

Les états manquent de clarté. A la suite de Porte, Tellier premier violon « répétiteur » est sans doute maître de musique du théâtre : il gagne 700 livres en 1756, soit plus du double que les autres violons. En 1759, Finet <sup>434</sup> est à ce poste puis François Bolvin <sup>435</sup> en 1786 qui le conserve jusqu'à son décès en 1814, bien qu'il ait été secondé par François Michel Duchaufmont <sup>436</sup> en 1813.

## Le répertoire du théâtre de Metz de 1770 à 1790

L'activité des théâtres lyriques de Metz et de Nancy durant la période prérévolutionnaire, soit de 1770 à 1789, n'est connue que par l'annonce des programmes hebdomadaires ainsi que les quelques critiques parues dans les journaux. Les informations concernant Nancy sont rares et de fait difficilement exploitables, alors que celles de Metz, parcellaires de 1770 à 1773 et de 1784 à 1789, sont plus systématiques de 1774 à 1783 <sup>437</sup>.

<sup>434</sup>. Un certain Finet, musicien et libraire, demeurant à Sarrelouis est cité dans une annonce en 1782. Est-ce lui ? Cf. vol. II, p. 225.

<sup>435</sup>. Né à Cambrai (Nord) vers 1749 et mort à Metz le 10 décembre 1814. *Ibid.*, p. 139. Selon les registres de recensement il serait arrivé à Metz en 1786. Cf. vol. III p. 21.

<sup>436</sup>. François Michel Duchaufmont, né à Saint-Petersbourg en 1757 et mort à Metz le 8 octobre 1825. Premier violon en 1790, chef en second en 1813 et premier violon solo en 1825. Cf. G. Rose, *op. cit.* (note 7), p. 66.

<sup>437</sup>. Nous avons établi la liste complète des ouvrages programmés aux théâtres de Metz et de Nancy. Cf. vol. III : Metz, pp. 44-67 ; Nancy, pp. 67-74. Des inventaires répertorient les partitions du théâtre de Metz pour différentes années avant 1770. En nombre restreint, ce sont essentiellement des opéra-comiques du début du siècle – *Les Amants de Nanterre* (Jacques Autrau), *Les Petits Comédiens* (Charles François Panard, Barthélémy Christophe Fagan) avec quelques ouvrages

Sans doute existe-t-il des oublis et des erreurs, mais l'étude de ces données ne peut s'établir que sur les dix années durant lesquelles la presse locale fournit le même type d'informations : annonce hebdomadaire des programmes durant toute la saison. Cela ne concerne que la période 1774-1783. Quels enseignements peut-on tirer de ces informations ? Mises en tableaux, elles permettent diverses appréciations. Une constatation s'impose : tout au long de ces dix années, le théâtre de Metz ne produit dans le domaine lyrique que des opéras-comiques.

### L'opéra-comique en France

L'année 1762 marque une date importante dans l'histoire de l'opéra-comique. Son évolution se trouve sensiblement accélérée (les premières représentations ayant eu lieu avant cette date), par la fusion des troupes de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne de Paris en janvier, renforçant du même coup la suprématie des pièces à ariettes <sup>438</sup> sur les comédies en vaudeville <sup>439</sup>. Le goût pour les ariettes, la vogue de la sensibilité qui s'étend à tous les genres, le ton moralisant donné aux propos des gens simples de la campagne font partie des éléments essentiels qui orientent l'opéra-comique vers plus de raffinement, et appellent une musique plus sérieuse<sup>440</sup>.

Ces aspects apporteront progressivement d'importantes modifications dans la taille des chœurs et de l'orchestre : le nombre de chanteurs par

---

récents proches du répertoire de la Comédie de Nancy en 1756 comme nous le verrons plus avant.  
Cf. Metz, arch. mun. DD 28 lia.

<sup>438</sup>. Comédies dont la musique est nouvelle ; simples segments dans des pièces parodiées au départ, puis partitions complètes de musique originale ensuite.

<sup>439</sup>. Comédies dont l'accompagnement musical est basé sur des adaptations de nouvelles paroles sur des airs connus, des vaudevilles ou des airs originaux (parodies).

<sup>440</sup>. Cf. Karin Pendle « L'opéra-comique à Paris de 1762 à 1789 », in Philippe Vendrix éd., *L'Opéra-comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Liège, Mardaga, 1992, pp. 79-177.

parties passant de trois en 1770 à dix-huit en 1783 <sup>441</sup>, ainsi que dans l'équilibre instrumental de ce dernier.

### **Les compositeurs joués au théâtre de Metz**

Les compositeurs français les plus représentatifs du répertoire sont joués au théâtre de Metz, marquant ainsi une évolution identique du goût.

Adolphe Benoît Blaise (mort en 1772), auteur de nombreux opéras-comiques reste un compositeur-arrangeur, certes de talent, combinant parodies et musique originale.

Quant à Egidio Romualdo Duni (1709-1775) <sup>442</sup>, Pierre Alexandre Monsigny et François André Philidor (1726-1817) <sup>443</sup>, ils jouent tous trois un rôle capital dans l'élaboration d'une œuvre lyrique nouvelle plus sérieuse que celui précédemment cultivé. E. R. Duni crée des partitions originales et les ariettes variées qui y abondent possèdent un réel pouvoir dramatique. P. A. Monsigny (1729-1817) se singularise par de nombreuses mélodies expressives. Une solide éducation musicale reçue d'André Campra dont il fut l'élève, ainsi qu'une expérience acquise au cours des voyages qu'il effectua, confèrent aux vingt-quatre opéras-comiques de Fr. A. Philidor des qualités d'ensemble qui faisaient défaut à E. R. Duni et à P. A. Monsigny. Avec ses dons de mélodiste et d'orchestrateur, mis au service d'un sens dramatique profond, André Ernest Modeste Grétry (1741-1813) fut le compositeur le plus doué de cette période, connaissant le succès avec sa

<sup>441</sup>. *Ibid.*, p. 82.

<sup>442</sup>. Cf. Kent M. Smith et Elisabeth Cook, art. « Duni, Egidio Romualdo », *The New Grove of opera*, Londres, Macmillan, 1994, pp. 1275-1278.

<sup>443</sup>. Le plus connu d'une famille de musiciens français. Compromis par la Révolution, il meurt en Angleterre. Son œuvre est importante avec une large part laissée à l'opéra-comique. Cf. Julian Ruhston, art. « Philidor, François André », *The New Grove of opera*, pp. 993-995.

vingtaine d'opéras-comiques <sup>444</sup>. Il faut remarquer la présence discrète de François Joseph Gossec (1734-1829) qui s'affirmera bien plus dans ses œuvres écrites pour la Révolution et de Jean Paul Egide Martini (1741-1816) <sup>445</sup> excellent mélodiste, écrivant surtout une musique agréable et de qualité. Le dernier auteur ayant marqué le théâtre de Metz avec des productions de moyenne importance est Nicolas Dezède (c. 1740-1792) <sup>446</sup>. Il avait gagné la faveur du public par des œuvres empreintes de simplicité, de naturel mais écrites avec de réelles qualités musicales.

### **Les opéras-comiques donnés à Metz**

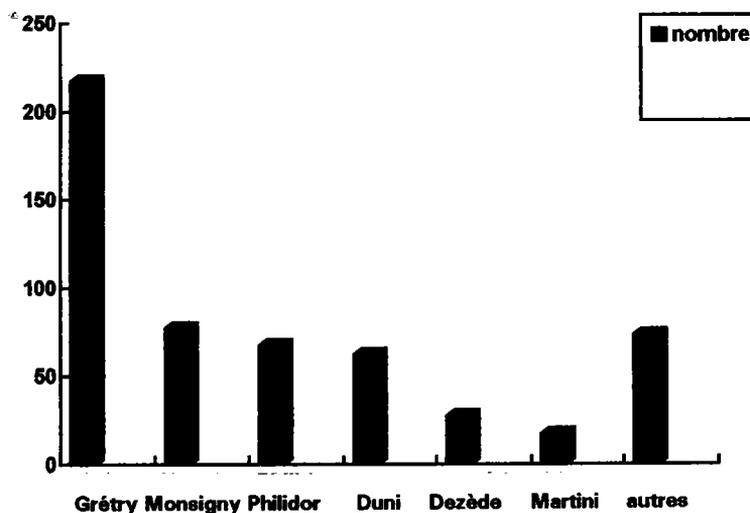
Au cours de ces dix années le théâtre de Metz ne produit dans le domaine lyrique que des opéras-comiques : 523 représentations mettent en scène soixante quatre pièces différentes, écrites par seize auteurs. Tous opéras-comiques confondus, les compositeurs les plus joués sont A. E. M. Grétry avec 217 représentations, soit un peu moins que P. A. Monsigny (77), Fr. A. Philidor (67), E. R. Duni (62) et N. Dezède (27) réunis. J. P. E. Martini cumule 17 représentations, les autres compositeurs n'atteignant pas le nombre de dix.

<sup>444</sup>. Cf. David Charlton, M. Elisabeth, C. Bartlet, *ibid.*, pp. 536-543.

<sup>445</sup>. Johann Paul Egidius Martin dit Schwarzenborff. Né à Freystadt (Allemagne), il vint à Nancy en 1760 où aurait été recueilli par Nicolas Dupont facteur d'orgues alors tout à son chantier de l'orgue de la primatiale. Ayant obtenu un poste à la cour de Stanislas, il aurait aussi enseigné quelques temps la musique à Nancy. Cf. Fr. Claudon, *op. cit.* (note 8), pp. 163-168. Nous avons effectivement trouvé l'acte de fiançailles daté du 22 avril 1764 (Nancy arch. mun. GG 32 n° 1051 f. 31) et l'acte de mariage. Jean Gilles Paul Martini, maître de musique, fils des défunts André Martini, maître de musique et de Marie Barbe Eicher a épousé Marguerite Camelot fille de Nicolas Léopold Camelot et de Marie-Anne Pignolet le 3 mai 1764 à la paroisse Saint-Sébastien, (*ibid.*, n° 1057, f. 32). Ce mariage eut donc lieu peu de temps avant son départ pour Paris. Parmi les témoins des fiançailles notons la présence des deux musiciens de la primatiale - [Joseph Antoine] Lorenziti et Jean-Baptiste Pignolet, sans doute un proche de la mariée.

<sup>446</sup>. Cf. David Charlton, art. « Dezède, Nicolas », *The New Grove of opera*, pp. 1152-1153.

### ***Tableau des représentations des auteurs***



Ainsi cinq auteurs assurent 86,04 % des productions et A. E. M. Grétry, à lui seul, 41,49 %. Ce constat s'applique encore au nombre d'ouvrages représentés par auteurs : seize pour A. E. M. Grétry, dix pour Fr. A. Philidor et E. R. Duni, neuf pour P. A. Monsigny et quatre pour N. Dezède, les autres compositeurs n'ayant eu qu'une ou deux pièces représentées.

### ***La périodicité des productions lyriques***

Si aucun opéra-comique ne tient l'affiche sans interruption, certains sont cependant régulièrement programmés. Il s'agit surtout de *L'Amitié à*

*l'épreuve, ou les Vrais Amis*<sup>447</sup>, *Les Deux Avars*<sup>448</sup>, *La Fausse Magie*<sup>449</sup>, *Le Magnifique*<sup>450</sup>, *Le Silvain*<sup>451</sup>, *Le Tableau parlant*<sup>452</sup>, *Zémire et Azor*<sup>453</sup>, d'A. E. M. Grétry, *Rose et Colas*<sup>454</sup> de P. A. Monsigny, et avec une régularité moins grande (six années dans la décennie) *Julie*<sup>455</sup> de N. Dezède, *Blaise le Savetier*<sup>456</sup>, *Le Bûcheron, ou les Trois Souhais*<sup>457</sup>, *Le Maréchal ferrant*<sup>458</sup>, *Tom Jones*<sup>459</sup>, de F. A. Philidor, *Le Déserteur*<sup>460</sup>, *On ne s'avise jamais de tout*<sup>461</sup> de P. A. Monsigny, *La Bonne Fille*<sup>462</sup>, *Le Milicien*<sup>463</sup> de E. R. Duni, et encore *L'Ami de la maison*<sup>464</sup> d'A. E. M. Grétry.

Les ouvrages les plus représentés au théâtre de Metz<sup>465</sup> furent de Grétry : *Zémire et Azor* et *La Fausse Magie* respectivement vingt-quatre et vingt représentations, *Le Magnifique*, *Les Deux Avars* et *L'Ami de la maison* dix-neuf, *L'Amitié à l'épreuve, ou les Vrais Amis* dix-huit, et de P. A. Monsigny *La Belle Arsène*<sup>466</sup> vingt, *Le Déserteur* dix-neuf et *Rose et Colas* quinze.

447. Comédie mêlée d'ariette, 1, Charles Simon Favart et C. H. Fusée de Voisenon, Fontainebleau, 13 novembre 1770.

448. Opéra bouffon, 2, Charles Georges Fenouillot de Falbaire, Fontainebleau, 27 octobre 1770.

449. Comédie mêlée de chant, 2, Jean-François Marmontel, PCI (Bourgogne), 1<sup>er</sup> février 1775.

450. Comédie mise en musique, 3, Michel Jean Sedaine, PCI (Bourgogne), 4 mars 1773.

451. Comédie mêlée d'ariettes, 1, Ch. S. Favart et C. H. Fusée de Voinesson, Fontainebleau, 13 novembre 1770.

452. Comédie parade, 1, Louis Anseaume, PCI (Bourgogne), 20 septembre 1769.

453. Comédie ballet mêlées de chants et de danses, 4, J.-Fr. Marmontel, Fontainebleau, 9 novembre 1771.

454. Comédie, 1, M. J. Sedaine, PCI (Bourgogne), 8 mars 1764.

455. Comédie mêlée d'ariettes, 3, J. M. Boutet de Monvel, PCI (Bourgogne), 28 septembre 1772.

456. Opéra-bouffon, 1, M. J. Sedaine, POC (Foire Saint-Germain), 9 mars 1759.

457. Opéra-comique, 1, Guichard et N. Castet, PCI (Bourgogne), 28 février 1763.

458. Opéra-comique, 1, A. F. Quétant, OC (PSL), 22 août 1761.

459. Opéra-comique, 3, Antoine Alexandre Henry Poinsinet, PCI, (Bourgogne), 27 février 1765.

460. Drame en prose mêlée de musique, 3, M. J. Sedaine, PCI (Bourgogne), 6 mars 1769.

461. Opéra-comique mêlé de morceaux de musique, 1, M. J. Sedaine, POC (Foire Saint-Laurent), 14 septembre 1761.

462. *La Buona Figliola* [*La Cecchina*], melodrama giocoso, 3, C. Goldoni, Parma Ducale, 26 décembre 1756. A Paris : CI, 8 juin 1761.

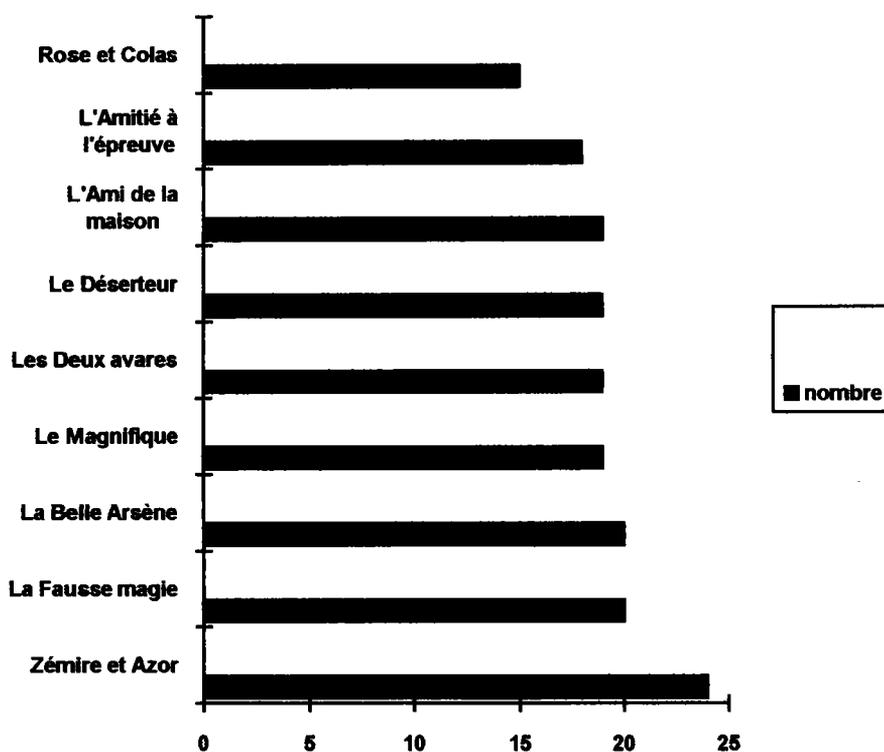
463. Comédie mêlée d'ariettes, 1, L. Anseaume, Versailles, 29 décembre 1762.

464. Comédie mêlée d'ariettes, 3, J.-F. Marmontel, Fontainebleau, 26 octobre 1771.

465. Hôtel des Spectacles.

466. Comédie féerie mêlée d'ariettes, 3, Ch. S. Favart, Fontainebleau, 6 novembre 1773.

*Tableau des opéras-comiques les plus représentés*



Les dix opéras-comiques de Fr. A. Philidor sont programmés assez régulièrement une ou deux fois par an. Seuls, *Le Maréchal ferrant*, *Sancho Pança dans son isle* <sup>467</sup>, *Le Sorcier*<sup>468</sup> et *Tom Jones* atteindront trois représentations.

<sup>467</sup>. Opéra-comique, 1, A. A. H. Poinsinet, PCI (Bourgogne), 8 juillet 1762.

<sup>468</sup>. Opéra-comique, 2, A. A. H. Poinsinet, PCI (Bourgogne), 2 janvier 1764.

### ***Les opéras-comiques programmés plusieurs fois dans l'année***

Il est fréquent qu'un ouvrage ne soit mis au programme qu'une ou deux fois seulement, au cours de la même année. Dans le premier cas, cela s'est produit à cent quarante reprises, et soixante-dix dans le second.

Il n'en va pas de même pour *La Belle Arsène* (Monsigny), qui compte cinq représentations en 1776 puis sept en 1779, *Zémire et Azor* et *Les Deux Avars* six en 1774 tout comme *Le Magnifique* et *Les Trois Fermiers* <sup>469</sup> en 1778. Signalons le cas particulier des *Trois Fermiers* (Dezède) avec treize représentations durant trois années consécutives, soit six en 1778, quatre en 1779 et trois en 1780 <sup>470</sup>, et celui du *Déserteur* (Philidor) donné quatre fois en 1776, 1779, 1780 et 1781.

### ***Les opéras-comiques les plus représentés***

Pour Antoine d'Auvergne (1713-1797) <sup>471</sup>, Adolphe Benoît Blaise (? - c. 1772), Christoph Willibald Gluck <sup>472</sup>, le chevalier d'Herbain (1730 ou 1734-1769) <sup>473</sup>, Joseph Kohaut <sup>474</sup> (1738-1793) G.-B. Pergolesi, et Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), on ne trouve qu'une seule œuvre donnée en représentation mais deux pour Fr. J. Gossec, J. P. E. Martini et d'Orneval.

<sup>469</sup>. Comédie mêlée d'ariettes, 2, J. M. Boutet de Montvel, PCI (Bourgogne), 24 mai 1777.

<sup>470</sup>. Il n'est plus représenté qu'une seule fois en 1781.

<sup>471</sup>. Violoniste, compositeur il dirige l'orchestre de l'Académie Royale de Musique et sera appelé à sa direction à plusieurs reprises. Cf. Françoise Robert, art. « Dauvergne, Antoine », in M. Benoit éd., *op. cit.* (note 36), pp. 207-208.

<sup>472</sup>. Cf. Jeremy Hayes, Bruce Alan Brown, Max Loppert, Winton Deau, art. « Gluck, Christoph Willibald », *The New Grove*, pp. 453-464.

<sup>473</sup>. Cf. David Tunley, art. « Herbain », *The New Grove of opera*, pp. 697-698.

<sup>474</sup>. Autre orthographe Kolault. Cf. Elisabeth Cook et Michel Noiray art. « Kohaut (Wenzel) Joseph (Thomas) », *The New Grove*, p. 1016.

Ces dix auteurs comptent ensemble soixante-quatre représentations pour quatorze ouvrages différents. Voici les plus représentés :

- *L'Amoureux de quinze ans, ou la Double Fête* <sup>475</sup> (12)
- *Nanette et Lucas, ou la Paysanne curieuse* <sup>476</sup> (8)
- *Le Serrurier* <sup>477</sup> (7)
- *La Servante maîtresse* <sup>478</sup> (9)
- *Isabelle et Gertrude, ou les Sylphes supposés* <sup>479</sup> (7)
- *La Partie de chasse d'Henry IV* <sup>480</sup> (6)

Les autres opéras-comiques n'atteindront pas cinq représentations en dix ans.

### *Les auteurs régulièrement mis à l'affiche*

Le répertoire proposé durant une saison peut comporter des ouvrages différents du même compositeur. Ainsi, en 1774 est-il proposé à l'affiche huit ouvrages de E. R. Duni, sept de Fr. A. Philidor en 1775, treize d'A. E. M. Grétry en 1779, douze en 1778 et 1779 enfin six de P. A. Monsigny en 1780.

<sup>475</sup>. Comédie mêlée d'ariettes, 3, P. Laujon, J. P. E. Martini, PCI (Bourgogne), 18 avril 1771.

<sup>476</sup>. Opéra-comique, 1, N. E. Framery, le chevalier d'Herbain, PCI, 14 janvier 1764.

<sup>477</sup>. Opéra-comique, 1, A. F. Quétant, J. Kohaut, PCI, 20 décembre 1764.

<sup>478</sup>. *La Serva padrona*, intermezzi, 2, Gennaro Antonio Federico, Giovanni Battista Pergolesi, Naples, teatro San Bartolomeo, 5 septembre 1733. Cf. Daniel Colas, art. « *(La) Serva Padrona* », in Marc Honegger et Paul Prévost éd., *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, Paris, Bordas, 1991-1992, 3 tomes, pp. 1921-1922.

<sup>479</sup>. Comédie, 1, Ch. S. Favart, A. B. Blaise, 15 août 1765.

<sup>480</sup>. Opéra-comique, Charles Collé. Cf. Bruce Alan Brown, « La diffusion et l'influence de l'opéra-comique en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle », in Ph. Vendrix, *op. cit.* (note 440), p. 296.

### *Les reprises*

Quelques titres d'opéra-comiques reviennent à l'affiche : *Les Troqueurs*<sup>481</sup> (d'Auvergne) seront joués quatre fois en 1775 et 1776, *La Servante maîtresse* (Pergolesi) neuf fois sur cinq années (1774, 1779, 1780, 1781, 1782), *Le Devin de village*<sup>482</sup> (Rousseau) quatre fois (en 1775, 1777, 1782, 1783).

### *Les représentations uniques*

Peu d'œuvres furent représentées une seule fois, c'est néanmoins le cas d'*Aucassin et Nicolette, ou les Mœurs du bon vieux temps*<sup>483</sup> (Grétry), *Mazet*<sup>484</sup> (Duni), *Le Faucon*<sup>485</sup> et *L'Isle sonnante*<sup>486</sup> (Monsigny) ou encore *La Nouvelle Ecole des femmes*<sup>487</sup> (Philidor).

A partir de 1784 les informations sont rares mais il ne semble pas que l'opéra-comique ait pour autant perdu de son attrait. Tout au plus glane-t-on que le 22 septembre 1785 le théâtre produit *Le Barbier de Séville*<sup>488</sup> de Giovanni Paisiello (1740-1816)<sup>489</sup>, en 1788 des extraits de *Iphigénie en Aulide* de Chr. W. Gluck, c'est peu.

<sup>481</sup>. Opéra-comique mêlé d'ariettes, 1, Jean-Joseph Vadé, POC Foire Saint-Laurent, 30 juillet 1753.

<sup>482</sup>. Intermède, 1, Jean-Jacques Rousseau, Fontainebleau, 18 mars 1752.

<sup>483</sup>. Comédie mise en musique, 4, M. J. Sedaine, Versailles 30 décembre 1779.

<sup>484</sup>. Comédie mêlée d'ariettes, 2, L. Anseaume, PCI, 24 septembre 1761.

<sup>485</sup>. Opéra-comique en prose mêlée d'ariettes, 1, M. J. Sedaine, Fontainebleau, 2 novembre 1771.

<sup>486</sup>. Opéra-comique, 3, Collé, Villers-Cotterêts, août 1767.

<sup>487</sup>. Opéra-comique, 3, A. Mouslier de Moissy, PCI (Bourgogne), 11 janvier 1773.

<sup>488</sup>. *Il Barbiere di Seviglia, ou la Precauzione inutile*, dramma giocoso, 4, G. Petrosellini, Saint-Petersbourg, Hermitage, 15/26 septembre 1782.

<sup>489</sup>. Cf. Michael F. Robinson, art. « Paisiello, Giovanni », *The New Grove*, pp. 823-828.

### *Les créations sur le théâtre*

Parmi toutes les œuvres produites, celles qui furent réellement créées sur le théâtre de Metz font exception. Ce constat n'est-il cependant pas déjà exceptionnel en lui-même ? Citons *La Tête à perruque*, opéra-parade en un acte, écrit par deux acteurs de la troupe de Metz <sup>490</sup>, *Le Fermier reconnaissant* de Giroux et L'Artigue le 19 janvier 1777 <sup>491</sup> ou encore l'opéra-comique en un acte, opéra-comique en vaudeville, *Le Mariage patriotique, ou les Vœux accomplis*, écrit sur un texte d'Antoine Denis Crux<sup>492</sup>, acteur habitant Metz, joué pour la première fois le 19 novembre 1781. Il faut surtout relever deux événements lyriques notables : il s'agit en premier lieu de la création le 16 septembre 1774 de l'opéra en un acte de Joseph Touchemoulin : *Le Médecin d'amour* <sup>493</sup>. Pour comprendre la raison d'un fait aussi inhabituel, « nouveauté dont les Provinces offrent peu d'exemples » écrit le journaliste, il est utile de se rappeler que J. Touchemoulin est présent à Metz en 1774 pour diriger une messe qu'il a composée et que les chanoines ont payée 48 livres <sup>494</sup>. Il est donc certain que ces deux événements musicaux eurent lieu à la même époque. *Ariane à Naxe* <sup>495</sup> opéra de G. A. Benda <sup>496</sup> fut donné à Metz en septembre 1779,

<sup>490</sup>. Le dimanche 10 octobre 1773. Cf. G. Rose, *op. cit.* (note 7), p. 69 mais sans référence.

<sup>491</sup>. Opéra nouveau mis au théâtre par un militaire. Cf. *Affiches, Annonces et Avis divers pour la Lorraine et les Trois-Evêchés*, n° 3, jeudi 16 janvier 1777, p. 12. Le livret est imprimé chez Antoine et vendu le dimanche 19 janvier jour de la représentation, au prix de 12 sols.

<sup>492</sup>. Antoine Denis Lecru dit Crux s'installe à Metz vers 1773 puis est engagé au théâtre comme comédien et artiste lyrique, ce qui ne l'empêche pas de taquiner la muse écrivant aussi quelques livrets.

<sup>493</sup>. Cf. vol. II, p. 204. Cet opéra n'est pas répertorié.

<sup>494</sup>. Il est difficile d'en déterminer le date avec précision le chapitre hésitant entre le jour de la fête de saint Etienne (26 décembre) et « un autre jour ». *Ibid.*, p. 15-16. Ce ne peut être avant fin juillet ou début août.

<sup>495</sup>. *Ibid.*, p. 204. *Ariadne auf Naxos*, duodramma, 1, J. C. Brandes, Gotha, 27 janvier 1775.

<sup>496</sup>. Georg Anton Benda (1722-1795). Cf. Thomas Bauman, art. « Benda », *The New Grove of opera*, pp. 399-401.

deux ans avant d'être monté sur le Théâtre des Italiens à Paris, le 20 juillet 1781 avec le titre *Ariane abandonnée* <sup>497</sup>.

## Le Théâtre à Nancy – La Comédie – L'Opéra.

### La Comédie

Le bel Opéra de Léopold détruit, la ville de Nancy réalise avec les débris restant une salle de Comédie <sup>498</sup> qui s'installe bientôt dans le pavillon du nouveau théâtre adossé au Collège de médecine, sur la Place royale tout juste inaugurée <sup>499</sup>. Son ouverture en 1755 <sup>500</sup> (elle sera réaménagée en 1784 et sa contenance alors portée à 1130 places) <sup>501</sup>, donne à la ville le désir de

---

<sup>497</sup>. A. D. Crux, artiste dramatique s'était chargé d'écrire une traduction. Cf. G. Rose, *op. cit.* (note 7), p. 70.

<sup>498</sup>. Inaugurée le 9 février 1750. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 3, p. 622.

<sup>499</sup>. Actuellement musée des Beaux-Arts. Il existe un plan levé de cette salle (1771) et un dessin, vue intérieure du théâtre (1784). Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 3, pp. 625 et 627. Cette salle détruite par un incendie le 4 octobre 1906 entraînera la construction du théâtre actuel par l'architecte Joseph Hornecker, dans le bâtiment qui lui fait face sur la place Stanislas alors siège de l'ancien Evêché. Cette nouvelle salle fut inaugurée en 1919.

<sup>500</sup>. Elle fut inaugurée le 26 novembre 1755 (cf. Chr. Pfister, *op. cit.* [note 122], t. 3, p. 623), mais la première représentation eut lieu le mardi suivant le dimanche de Quasimodo 1756. Cf. Anonyme, *Projet d'abonnement à la nouvelle salle de la comédie*, Nancy, Pierre Antoine, 1755, p. 9.

<sup>501</sup>. D'après le règlement de 1791 et un arrêté du 28 vendémiaire an XI (20 octobre 1802). Cf. vol. II, p. 873.

constituer une Comédie qu'elle souhaite prendre à sa charge. Contrairement à ce que laissent supposer plusieurs textes <sup>502</sup>. Cette prise en charge de la Comédie fut assurée par le Conseil des finances de Stanislas et ce n'est que le 9 février 1759, qu'un arrêté de ce même conseil fait don à la ville de Nancy de l'ensemble des structures et matériels de la Comédie : sols, bâtiments, effets, habillements, décorations, appartenant au théâtre<sup>503</sup>.

### *Les directions successives*

Après une année passée à former une troupe qui se voulait être « la meilleure du royaume », et à rechercher les abonnements annuels, l'Hôtel de ville lui adjoint un ballet dirigé par deux maîtres <sup>504</sup>, ainsi qu'un orchestre composé des meilleurs musiciens du Concert <sup>505</sup>. Cette gestion directe dura peu de temps : dès la saison 1758-1759 la ville confia, par contrat, la direction à des entrepreneurs de spectacle leur offrant la jouissance de la salle et des décors, sans pour autant accorder de subvention <sup>506</sup>. Peu d'entre eux, seuls ou en association à deux, furent en mesure d'arriver au terme de leur bail, vaincus par des ennuis financiers. C'est le cas, entre autres, de Rousselois incapable de rembourser à la ville de Nancy un prêt de 15000 livres malgré un rééchelonnement de la dette <sup>507</sup>. Un seul parmi eux, Fr. Fleury <sup>508</sup>, semble-t-il fit fortune.

<sup>502</sup>. Cf. Anonyme, (*op. cit.* note 500) et trois réglemens pris par la chambre de l'Hôtel de ville les 20 mars, 10 et 30 avril 1756. Nancy arch. mun., FF 9 lia.

<sup>503</sup>. C'est ce qu'affirme un brouillon de lettre du maire de Nancy au préfet du département de la Meurthe le 25 juin 1807. *Ibid.*, (d 1) R 2 2 lia., 1807-1808.

<sup>504</sup>. Eux-mêmes premiers danseurs et 8 figurants et figurantes. Il s'agit d'une ordonnance imprimée de la Chambre de l'Hôtel de ville datée du 10 avril 1756 faisant suite au *Projet d'abonnement* (cf. note 500), avec une nouvelle pagination. Nancy, Pierre Antoine, 1756, p. 1.

<sup>505</sup>. « [...] on a eu soin de composer l'Orchestre de tout ce qu'il y a de mieux au Concert en Clavecinistes, Violons, Basses, Bassons & Hautbois [...] ». *Ibid.*, p. 2.

<sup>506</sup>. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 3, p. 629.

<sup>507</sup>. Nancy arch. mun., DD 48 lia.

<sup>508</sup>. Cf. note 432.

### *Les difficultés*

Si la Comédie de Nancy, à la différence des Concerts, a pu se maintenir sans discontinuer, bien des difficultés ont dû être surmontées.

L'obligation de proposer un spectacle durant la saison d'été a toujours constitué un problème majeur. La salle jugée trop petite l'hiver, en raison d'une grande affluence de spectateurs, se révèle trop grande l'été, Nancy étant désertée par ces derniers <sup>509</sup> ; la salle fait le plein durant quatre mois de l'année seulement et les pertes sont estimées à « un grand tiers ». C'est pourquoi, avant la Révolution, les entrepreneurs devaient déplacer leur spectacle à Lunéville, ville de garnison, les militaires représentant toujours un public important dans la mesure où leur abonnement était obligatoire.

### **Les directeurs du Spectacle**

Les directeurs qui se succèdent à la tête de la Comédie avec le titre de directeur du Spectacle de Nancy sont des gens de métier, ayant été ou étant encore comédiens, jouant dans les spectacles produits.

---

<sup>509</sup>. C'est ce que révèle le courrier échangé en 1774 entre Rousselois et Antoine Martin Chaumont de La Galaizière. Rousselois avait obtenu l'autorisation d'effectuer des travaux d'agrandissement afin d'augmenter le nombre de loges. Nancy arch. mun., DD 48 lia.

| <i>Les directeurs</i>                         | <i>Années d'exercices</i> |
|---|---------------------------|
| J.-E. Denesle et Fr. Fleury <sup>510</sup>    | 1758-1767                 |
| Julien Martin et Joseph Patrat <sup>511</sup> | 1767-1770                 |
| Rousselois <sup>512</sup>                     | 1770-1779                 |
| Chazel  | 1779-1785 (?)             |
| Pierre Maynon Demery                          | 1783 <sup>513</sup> -1791 |

### La saison de spectacles

En 1755 la saison se déroule de novembre à juillet, les mois d'août, septembre et octobre étant des mois de vacances <sup>514</sup>.

Il était prévu quatre représentations par semaine, de novembre au dimanche de la Passion, trois du mardi suivant le dimanche de Quasimodo au 1<sup>er</sup> juin, et deux du 1<sup>er</sup> juin au 1<sup>er</sup> novembre, ou trois jusqu'au 1<sup>er</sup> août, ce qui totalise un maximum de cent quarante représentations par an.

La possibilité de choisir un abonnement ou la représentation existe. Les prix varient de trois livres pour une place au théâtre à douze sols au parterre et par abonnement de quatre à deux louis, ce qui dans ce cas met le prix de la place à treize sols dix deniers par représentation <sup>515</sup>.

<sup>510</sup>. *Id.* et (d 1) 2 R 1 lia.

<sup>511</sup>. Comédiens. Joseph Patrat est l'auteur d'une soixantaine de pièces. *Ibid.*, p. 8.

<sup>512</sup>. Comédien, il avait joué sous la direction de « de Nesle » (Denesle) et son contrat stipulait qu'il devait jouer aussi dans l'opéra-comique. Cf. Armand Paul Vogt, *Le Théâtre à Nancy depuis ses origines jusqu'en 1919*, Nancy, Grandville-Beigue & C<sup>ie</sup>, 1921, pp. 9, 10.

<sup>513</sup>. Nancy arch. mun., (d 1) 2 R 1 lia. En 1790, P. M. Démery rappelle « son privilège confirmé par arrêt de Conseil du Roy du 13 juillet 1786 ». Cf. vol. II, p. 585. D'autre part, il demande et obtient le 16 avril 1785 le rachat par la ville de décors vendus par Chazel, objets déjà achetés à Rousselois. Nancy arch. mun., DD 48 lia.

<sup>514</sup>. Cf. Anonyme, *op. cit.* (note 500), p. 4.

<sup>515</sup>. *Ibid.*, pp. 6-8.

## La composition de l'orchestre du Concert Royal

Les pupitres de l'orchestre du Concert Royal se répartissent de la sorte :

| <i>Vents</i>         | <i>Cordes</i>    |
|----------------------|------------------|
| hautbois             | violon           |
| flûte <sup>516</sup> | quinte de violon |
| basson               | violoncelle      |
|                      | clavecin         |

L'orchestre ainsi défini n'est en lui-même qu'une ossature de base, car l'étude de l'inventaire des parties vocales et instrumentales du Concert de Nancy fait apparaître un ensemble plus important de cordes, mais aussi de cuivres et de percussions, dicté par la nature des opéras nécessitant l'emploi de ces instruments supplémentaires. Il est possible de trouver dans les copies des parties pour les cordes :

- dessus de violons,
- 4 parties de violons <sup>517</sup>
- haute-contre de violon,
- haute-contre de symphonie <sup>518</sup>,
- taille de violon (voix taille),
- taille de symphonie (voix taille) <sup>519</sup>,

<sup>516</sup>. Traversière ou à bec.

<sup>517</sup>. *Les Indes galantes* : opéra-ballet, prol. 4 entr., Louis Fuzelier, J. Ph. Rameau, PARM, 23 août 1735.

<sup>518</sup>. Sic.

<sup>519</sup>. *L'Europe Galante* (opéra-ballet, prol. 4 entr., Antoine Houdar de La Motte, A. Campra, PARM, 24 octobre 1697), *Tancredi* (tragédie en musique, prol. 5, Antoine Danchet, A. Campra, PARM,

- quinte de violon,
- contrebasse.

Cette distribution porte la marque des ensembles de la fin du XVII<sup>e</sup> et du début du XVIII<sup>e</sup> par sa division en cinq parties et la présence de la quinte (ténor de violon) bientôt remplacée par l'alto <sup>520</sup>.

Les vents, eux-aussi, sont plus diversifiés même si l'utilisation des cuivres reste très occasionnelle :

- 2 parties de flûtes dans *Iphigénie en Aulide*,
- cor <sup>521</sup>,
- cor de chasse <sup>522</sup>
- trompette <sup>523</sup>

La seule partie de timbales, trouvée dans un répertoire qui ne dépasse pas l'année 1756, concerne « Les Talents lyriques ».

Quant à la basse continue, elle semble avoir été assez fournie en regard des nombreuses parties copiées. En voici quelques exemples : *Le Triomphe des sens* <sup>524</sup> (3), *Jephté* <sup>525</sup> (5), *Le Triomphe de l'harmonie* <sup>526</sup> (3), *Les Fêtes d'Hébé, ou les Talents lyriques* (5).

7 novembre 1702), *Phaeton* (tragédie en musique, 5, Ph. Quinault, J.-B. Lully, Versailles, 6 janvier 1683), *Roland* (tragédie en musique, 5, Ph. Quinault, J.-B. Lully, Grande Ecurie, Versailles, 18 janvier 1685).

<sup>520</sup>. Dénommée quinte au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cf. Bernard Bardet, art. « Violons, Vingt-quatre », in M. Benoit éd., *op. cit.* (note 36), p. 726.

<sup>521</sup>. *Les Troqueurs* (A. d'Auvergne).

<sup>522</sup>. *Id.*

<sup>523</sup>. *Les Fêtes d'Hébé, ou les Talents lyriques* (opéra-ballet, prol. 3 entr., A. Gautier de Montdorge, J.-Ph. Rameau, PARM, 21 mai 1739).

<sup>524</sup>. Ballet héroïque, prol. 5 entr., Pierre Charles Roy, Jean-Joseph Mouret, PARM, 5 janvier 1732.

<sup>525</sup>. Il s'agit sans doute de la tragédie lyrique, prol. 5 entr., livret de l'abbé Pellegrin, musique de Michel Pignolet de Montéclair, PARM, 28 février 1732.

En 1756, cette distribution fait apparaître que le même musicien joue du hautbois et les divers types de flûte, qu'il y a quatre ou cinq violons – le claveciniste Chr. Poirel, réalisant la basse continue, peut aussi bien jouer du violon – et deux violoncelles : l'un pour la partie de basse et l'autre pour celle de basse continue.

Le terme de violon englobant la famille entière, il y a lieu d'inclure les hautes-contre de violon<sup>527</sup>.

### *Le chœur*

Le chœur du Concert et de la Comédie est le plus souvent à cinq parties, nécessitées par la distribution des œuvres lyriques représentées :

- 1<sup>er</sup> dessus
- 2<sup>e</sup> dessus
- haute-contre
- taille
- basse.

### **L'équilibre de l'orchestre et des chœurs**

Si cet inventaire peut nous éclairer quelque peu, il montre que l'équilibre des chœurs du Concert et de la Comédie de Nancy passe par un

---

<sup>526</sup>. Ballet héroïque, Lefranc de Pompignan, François Lupien Grenet (c. 1700-1753), PARM, 9 mai 1737.

<sup>527</sup>. Ils possèdent les caractéristiques des altos modernes. Cf. J. Duron, *op. cit.* (note 107), p. 27.

renforcement des parties de dessus – souvent au nombre de quatre et de trois pour les basses – les parties intermédiaires : haute-contre et taille se contentant d'un seul chanteur. Nous pouvons constater le même phénomène dans la répartition des cordes au sein de l'orchestre, privilégiant les parties de violon et des basses d'accompagnement. Le nombre d'instruments, exécutant une même partie, varie de même.

### **L'orchestre de la Comédie et du Concert Royal en 1756**

Ce sont les documents eux-mêmes qui semblent accréditer la thèse de l'existence de deux ensembles instrumentaux. De fait, pour la même année 1756, alors que la réalité prouve une référence commune, aucun ne lui attribue le même titre.

D'après leur contrat, musiciens et chanteurs sont engagés par la « Comédie » ; or les sommes payées concernent les musiciens du « Concert de Nancy ». L'inventaire général recense la musique et les instruments de l'« Académie Royale de Musique de Nancy »<sup>528</sup>, alors que celui des parties vocales et instrumentales des opéras de l'inventaire précédent désigne le « Concert de Nancy » comme propriétaire.

De là à imaginer que Nancy possède, en plus de l'orchestre de la primatiale, deux autres ensembles – celui de Concert Royal et celui de la Comédie – il n'y a qu'un pas. Or il n'en est rien. Il n'existe en réalité à Nancy qu'un seul orchestre, à la rigueur peut-on parler de deux unités différentes. Les listes officielles des musiciens jouant dans ces orchestres en 1756 autorisent ce constat.

---

<sup>528</sup>. Cf. vol. II, pp. 606-611.

L'analyse prouve en effet que les trois éventuels ensembles de Nancy, reposent sur un même noyau d'instrumentistes employés à la primatiale, retrouvés au Concert Royal et à la Comédie, à l'exception toutefois du serpent. Ces deux derniers possèdent un ensemble de cordes renforcé <sup>529</sup> (les violons passent de 2 à 4 et les basses de 3 à 4). Enfin, l'orgue de la primatiale disparaît au profit du clavecin, mais conserve le même titulaire. Le nombre des musiciens de Nancy est limité ; ils exercent donc leur profession dans les diverses organisations musicales de la ville.

Le tableau suivant explicite clairement notre raisonnement.

|                       | <i>Primatiale</i> | <i>Concert Royal</i> | <i>Comédie</i> |
|-----------------------|-------------------|----------------------|----------------|
| <i>flûte/hautbois</i> | Césan             | Césan                | Césan          |
| <i>basson</i>         | Morrion           | Morrion              | Morrion        |
| <i>serpent</i>        | Dunod Fr.         |                      |                |
| <i>violon</i>         | Bois Cl.          | Bois Cl.             | Bois Cl.       |
| "                     | Didillon          | Didillon             | Didillon       |
| "                     |                   | Pitre fils           | Pitre          |
| "                     |                   | Isnard               |                |
| "                     |                   |                      | Meuran         |
| <i>basse</i>          | Morel Fr.         | Morel Fr.            | Morel Fr.      |
| "                     | Serrurier A.      | Serrurier A.         | Serrurier A.   |
| "                     | Pally             | Pally                | Pally          |
| "                     |                   | Bidelli              |                |
| <i>orgue/clavecin</i> | Poirel Chr.       | Poirel Chr.          | Poirel Chr.    |

<sup>529</sup>. Cf. vol. III, pp. 16-17.

Il n'en sera pas autrement dans les années 1770 où l'on trouve J. A. Lorenziti, maître de musique à la Primatiale et du Concert des Amateurs et de plus premier violon soliste.

Cette apparente confusion entre les différentes appellations n'est certainement pas fortuite. Plus raisonnablement ne faut-il pas concevoir qu'il n'existe à Nancy qu'une seule structure musicale : c'est l'Académie Royale de Musique de Nancy. Cette structure administrative gèrerait une unité élaborant des programmes lyriques – opéras et cantates : la Comédie –, et une seconde des programmes instrumentaux et religieux : le Concert.

### **Le répertoire de la Comédie de Nancy**

Les renseignements sur les pièces lyriques données à la Comédie restent fragmentaires. En dehors du livre de recettes et de dépenses pour les années 1756 et 1757, comportant le programme donné à chaque séance, les seules sources d'informations restent les journaux périodiques, ainsi que le *Journal* de Durival l'aîné.

Si la Comédie prit un incontestable essor sous le règne de Léopold 1<sup>er</sup>, c'est grâce, une fois encore, à Stanislas qu'elle put connaître un véritable épanouissement.

### ***L'influence de Stanislas***

Stanislas, amoureux des fêtes et des représentations théâtrales, avait fait des châteaux de Lunéville et Jolivet<sup>530</sup> des espaces propres à monter des

---

<sup>530</sup>. (Meurthe-et-Moselle).

opéras. La marquise du Châtelet<sup>531</sup> passe beaucoup de son temps à jouer l'opéra et la comédie, dirigeant les répétitions et chantant avec succès en compagnie de Mme de Lutzelbourg<sup>532</sup> le rôle d'*Issé*<sup>533</sup> d'André Cardinal Destouches (1672-1749), ou encore l'acte de Feu des *Eléments*<sup>534</sup>. A l'occasion d'un événement exceptionnel<sup>535</sup>, on entend le 11 juillet 1762 à Jolivet : *Zaïs*<sup>536</sup>, le 17 à Lunéville, tous les airs de l'opéra-comique : *On ne s'avise jamais de tout*, à Lunéville encore, le 21, les airs de *La Servante maîtresse*, le 22 *Le Maréchal ferrant*, une première fois au dîner puis une seconde au souper, le 24 pendant le dîner : *Le Devin de village* deux fois aussi, le 25 pendant le dîner, les airs du *Peintre amoureux de son modèle*<sup>537</sup>.

Les spectacles produits à la cour sont nombreux, et dénotent une certaine modernité favorisée par l'ouverture d'esprit de Stanislas, les opéras-comiques *On ne s'avise jamais de tout* de P. A. Monsigny et de Fr. A. Philidor *Le Maréchal ferrant* ayant été créés à Paris l'année précédente en 1761. Ainsi qu'il le pratiquait à la primatiale de Nancy<sup>538</sup>, Stanislas n'hésite pas à faire venir son orchestre et sa troupe personnels sur la scène nancéienne, comme en 1751, pour jouer *Zélinde, roi des Silphes*<sup>539</sup> puis

<sup>531</sup>. (1706-1749). Femme du marquis du Châtelet, maîtresse de Voltaire et du poète Saint-Lambert.

<sup>532</sup>. Elle joua les 17, 22 et 26 février 1747 en présence de Voltaire. Cf. *Journal de Durival l'ainé*, F-NAm 1311 (863) ms. vol. 2, f. 45. Cf. Pierre Boyé, *La Cour de Lunéville en 1748 et 1749 ou Voltaire chez le roi Stanislas*, Nancy, G. Crépin-Leblond, 1891, pp. 28-37. Elle l'avait déjà chanté à Sceaux chez la duchesse du Maine avec Mme de Jaucourt.

<sup>533</sup>. Pastorale héroïque, 3, Antoine Houdar de La Motte, Fontainebleau, 7 octobre 1697, Robert Fajon, art. « *Issé* », in M. Honegger et P. Prévost éd., *op. cit.* (note 478), pp. 957-958.

<sup>534</sup>. Ballet, prol., 4 entrées, Pierre Charles Roy, A. C. Destouches et Michel Richard Delalande et dans lequel danse le roi Louis XV lors de sa création à la cour le 31 décembre 1721. Cf. R. Fajon, art. « *(Les) Eléments* », *ibid.*, pp. 592-593.

<sup>535</sup>. Cf. Fillion de Charigneu, *Relation du second voyage de mesdames de France en Lorraine en 1762*, Nancy, Hæner, [1762], pp. 64, 66, 89, 95.

<sup>536</sup>. Ecrit « *Zaïde* » et qui ne peut être le singspiel de W. A. Mozart (c. 1779-1780). *Zaïs*, pastorale, prol., 4 entrées, Louis de Cahusac, J.-P. Rameau, PAR, 29 février 1748. Cf. Yves Jaffrès, art. « *Zaïs* », in M. Honegger et P. Prévost éd., *op. cit.* (note 478), pp. 2267-2268.

<sup>537</sup>. Opéra-comique, 2, L. Anseaume, E. R. Duni, POC, Foire Saint-Laurent, 26 juillet 1757.

<sup>538</sup>. Cf. vol. II, pp. 180, 185.

<sup>539</sup>. Divertissement, 1, François Auguste Paradis de Moncrif, François Rebel et François Francœur, Versailles, 17 mars 1745.

*Philémon et Baucis* <sup>540</sup>. C'est donc le même esprit qu'il insuffle à la Comédie de Nancy jusqu'à sa mort, même si un ralentissement assez net doit être relevé dans les dernières années de sa vie.

### *Les œuvres données en 1756 à la Comédie de Nancy*

S'il n'apparaît pas que Nancy ait eu la primeur d'une création, le temps écoulé entre cette dernière donnée à Paris ou à Fontainebleau et sa représentation à la Comédie de Nancy est souvent assez court. En voici quelques exemples :

|  |                                |
|--|--------------------------------|
| <i>La Serva Padrona</i> <sup>541</sup>                           | Paris 1752, Nancy 1754         |
| <i>Blaise le savetier</i> <sup>542</sup>                         | Paris 1759, Nancy 1760         |
| <i>La Fille mal gardée, ou le Pédant amoureux</i> <sup>543</sup> | Paris 1758, Nancy 1761         |
| <i>On ne s'avise jamais de tout</i>                              | Paris 1761, Nancy 1764         |
| <i>Les Deux Avars</i>  | Fontainebleau 1770, Nancy 1771 |

Fournie par le livre de recettes et de dépenses <sup>544</sup>, notre connaissance exhaustive des œuvres lyriques mises à l'affiche à la Comédie de Nancy se limite aux années 1756 et 1757.

Aux côtés des opéras tels *Zélinde, roi des Silphes* de François Rebel et François Francœur <sup>545</sup>, *Le Feu*, troisième entrée des *Eléments* (1725) <sup>546</sup>

<sup>540</sup>. Écrit « Philémon et Baucis ». Divertissement, N. de Malézien, Jean-Baptiste Matho (1660-1746), château de Châtenoy, 5 août 1703.

<sup>541</sup>. Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). Le titre original, *La Serva padrona*, fut créé à Naples en 1733. Cette reprise à Paris provoqua la fameuse « querelle des Bouffons ».

<sup>542</sup>. Opéra-bouffon, 1, M. J. Sedaine, François André Danican Philidor, Paris, Théâtre de la Foire Saint-Germain, 9 mars 1759.

<sup>543</sup>. Comédie mêlée d'ariettes, 1, Ch. S. Favart, E. R. Duni, PCI, 4 mars 1758.

<sup>544</sup>. Nancy arch. mun., DD 51 reg.

<sup>545</sup>. Divertissement, 1, Fr. A. P. de Moncrif, Fr. Rebel (1701-1775) et F. Francœur (1698-1787), Versailles, 17 mars 1745.

d'A. C. Destouches (1672-1749) et Michel Richard Delalande (1657-1726), sont produits des opéras-comiques en vaudevilles de Favart, *Acajou*<sup>547</sup> (1744), *La Chercheuse d'esprit*<sup>548</sup>, ou encore *Bertolde à la Cour*<sup>549</sup> de Vincenzo Ciampi (1754), et des opéras-comiques à ariettes : *La Servante maîtresse*, *Le Devin de village*<sup>550</sup> et *Les Troqueurs*, tous trois récemment créés (1752 et 1753) à Paris. Au cours de ces deux années (1756-1757), il y eut six représentations de *La Servante maîtresse*, quatre du *Devin de village* et trois des *Troqueurs*. Néanmoins, si en 1757 la production de tragédies lyriques équilibre en nombre de représentations celle des opéras-comiques, la quantité de titres différents proposés est moitié moins importante que ces derniers.

L'inventaire de la bibliothèque musicale comprenant les partitions des œuvres ainsi que celui des parties séparées appartenant au Concert de Nancy, permettent d'apprécier seulement les œuvres qui furent jouées, sans qu'il soit possible de considérer l'évolution du goût. Nous savons que celles-ci furent inscrites au programme, mais nous sommes incapable d'en préciser la date de la première audition ou de la reprise.

Aux côtés des tragédies en musique et tragédies lyriques de Lully, « opéras » qualifiés d' « anciens », nous trouvons un certain nombre d' « opéras modernes » qu'il convient de classer selon différentes périodes.

Si celles de Jean-Joseph Mouret<sup>551</sup>, *Les Amours des dieux*<sup>552</sup> (1723), de A. C. Destouches<sup>553</sup> *Amadis de Grèce*<sup>554</sup> (1699), *Omphale*<sup>555</sup> (1710),

<sup>546</sup>. Opéra-ballet, prol., 4 entrées, A. D. Destouches et M. R. Delalande. Le ballet fut créé en 1721.

<sup>547</sup>. Parodie de *Acajou et Zirphile* de C. Pinot-Duclos, POC (Foire Saint-Germain), 8 mars 1744.

<sup>548</sup>. Acte en vaudeville, Ch. S. Favart, Paris, Théâtre de la foire Saint-Germain, 20 février 1741. Il existe aussi le ballet-pantomime de Maximilien Gardel présenté devant la Cour en novembre 1777. Cf.

Nicolas Lecomte art. « *Chercheuse d'esprit (La)* », in M. Benoit éd., *op. cit.* (note 36), p. 139.

<sup>549</sup>. *Bertoldo* ou *Bertoldino in corte*, opéra-bouffe, Carlo Goldoni, Vincenzo Ciampi, Paris, 1753.

<sup>550</sup>. Intermède, 1 ; livret et musique de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) représenté la première fois à Fontainebleau en 1752.

<sup>551</sup>. (1682-1738).

<sup>552</sup>. Ballet héroïque, prol., 4 entrées, Louis Fuzelier, PARM, 14 septembre 1727.

ou encore de Jean-Baptiste Morin <sup>556</sup> : *La Chasse du cerf* <sup>557</sup> (1709) sont inventoriés, ce sont les tragédies en musique et les opéras-ballet de la fin du XVII<sup>e</sup> ou début du XVIII<sup>e</sup> siècle d'André Campra <sup>558</sup> qui retiennent l'attention et parmi eux : *L'Europe galante* <sup>559</sup> (1696), *Hésione* <sup>560</sup> et *Tancredi*. Viennent ensuite les nombreuses partitions de Jean-Philippe Rameau <sup>561</sup>, telles *Hippolyte et Aricie* <sup>562</sup>, *Les Indes galantes*, *Castor et Pollux* <sup>563</sup>, *Les Fêtes d'Hébé, ou les Talens lyriques*, *Platée* <sup>564</sup>.

Enfin, parmi les ouvrages créés dans les années qui précèdent cet inventaire nous pouvons retenir *Zaïs* (1748) et *Pigmalion* <sup>565</sup> (1748) de J.-Ph. Rameau, *Le Carnaval du Parnasse* <sup>566</sup> (1749), *Titon et L'Aurore* <sup>567</sup> (1753) de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville <sup>568</sup>, *Almasis* <sup>569</sup> (1748) de Joseph Nicolas Pancrace Royer <sup>570</sup>, *Le Devin de village* (1752) de Jean-Jacques Rousseau et *Les Troqueurs* (1753) d'Antoine d'Auvergne.

S'il subsiste des œuvres lyriques telles *Eglé* <sup>571</sup>, *Zélinde, roi des Silphes*, *Les Elémens*, *Ragonde* <sup>572</sup> ou *Vertumne et Pomone*, l'opéra-comique

<sup>553</sup>. (1672-1749).

<sup>554</sup>. Tragédie en musique, prol., 5 entrées. Philippe Quinault, Paris, Théâtre du Palais-Royal, 14 ou 18 janvier 1687.

<sup>555</sup>. Tragédie en musique, prol., 5, Antoine Houdar de La Motte, A. C. Destouches, Versailles, Trianon, 27 février 1700.

<sup>556</sup>. (1677-1745). Cf. David Tunley, art. « Morin, Jean-Baptiste », *The New Grove of opera*, pp. 575-576.

<sup>557</sup>. Divertissement (1709).

<sup>558</sup>. (1660-1744).

<sup>559</sup>. Opéra-ballet, prol., 5 entrées, A. Houdar de la Motte, A. Campra, PARM, 24 octobre 1697.

<sup>560</sup>. Tragédie en musique, prol., 5, Antoine Danchet, PARM, 21 décembre 1700.

<sup>561</sup>. (1683-1764).

<sup>562</sup>. Tragédie lyrique, prol., 5, Simon Joseph Pellegrin (abbé), PARM, 1<sup>er</sup> octobre 1733.

<sup>563</sup>. Tragédie lyrique, prol., 5, Pierre Joseph Bernard, PARM, 24 octobre 1737.

<sup>564</sup>. Ballet bouffon, prol. 3 entrées, Jacques Antreau et A. J. Le Valois d'Orville, Versailles, Théâtre de la Grande Ecurie, 31 mars 1745.

<sup>565</sup>. Acte de ballet, Ballot de Saurot, PARM, 27 août 1748.

<sup>566</sup>. Ballet héroïque, prol., 3, L. Fuzelier, PARM, 23 septembre 1749.

<sup>567</sup>. Pastorale héroïque, prol. 3, Antoine Houdar de La Motte et de La Marre (abbé) et Claude Henri de Fusée de Voisenon, PARM, 9 janvier 1753.

<sup>568</sup>. (1711-1772).

<sup>569</sup>. Acte de ballet, F. A. P. de Montcrif, Versailles, 26 février 1748.

<sup>570</sup>. (1705-1755).

<sup>571</sup>. Pastorale héroïque, 1, P. Laujon, Pierre de La Garde (1717-c. 1792), Versailles, 13 janvier 1748.

souvent à l'affiche dans le répertoire de la Comédie représente plus de 70 % des œuvres mises au programme. Les sources ne font état d'aucune production originale ce qui ne signifie nullement leur inexistence. Malgré tout le catalogue <sup>573</sup> reflète d'assez près la programmation des scènes parisiennes <sup>574</sup>.

### *Le répertoire de la Comédie entre 1770 et 1789*

N. Durival consigne dans son *Journal* quelques productions en 1771 (*Les Deux Avars*) <sup>575</sup>, en 1772 (*Les Deux Avars*, *Le Devin de village*, *Titon et l'Aurore*, *Vertumne et Pomone*, *Le Roi et le Fermier*, *Le Déserteur*) <sup>576</sup> et en 1773 (*Lucile*, *L'Amoureux de quinze ans, ou la Double Fête*) <sup>577</sup>. Autant avouer que nous ne savons quasiment rien, car les informations dont nous disposons – concernant les années 1779, 1786 et 1788 – fournissent en tout, le programme de moins de dix spectacles <sup>578</sup>. Les œuvres lyriques alors entendues ne s'éloignent pas de celles de Metz : *Tom Jones*, *Zémire et Azor*, *La Servante maîtresse*, *L'Amoureux de quinze ans, ou la Double Fête*, *Le Huron* <sup>579</sup>, *Lucile* <sup>580</sup>, *Le Tableau parlant*, *Le Déserteur* <sup>581</sup>, *Colinette à la Cour, ou la*

<sup>572</sup>. Pastorale héroïque, c. 1698.

<sup>573</sup>. Cf. vol. II, pp. 181-187.

<sup>574</sup>. Les affirmations de Michel Antoine reprises par Stéphane Gabert à propos des programmes résolument modernes entendus à la Cour de Stanislas pour plausibles qu'ils soient au vu de l'esprit qui y régnait alors, ne sont étayés d'aucune référence. Cf. Michel Antoine, « La cour de Lorraine dans l'Europe des Lumières », in « La Lorraine dans l'Europe des Lumières », *Annales de l'Est*, 1968, mémoire n° 34, actes du colloque de l'Université de Nancy (24-27 octobre 1966), pp. 69-76 et Stéphane Gabert, *L'Entourage polonais de Stanislas Leszczyński à Lunéville 1737-1766*, Thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Nancy II, 1972, pp. 173-175.

<sup>575</sup>. Cf. vol. II, p. 186.

<sup>576</sup>. *Ibid.*, p. 187.

<sup>577</sup>. *Ibid.*, p. 188.

<sup>578</sup>. Cf. vol. III, pp. 62-63.

<sup>579</sup>. Comédie mêlée d'ariettes, 2, J.-F. Marmontel, A. E. M. Grétry, PCI (Bourgogne), 20 août 1768.

<sup>580</sup>. Comédie mise en musique, 1, J.-F. Marmontel, A. E. M. Grétry, PCI (Bourgogne), 5 janvier 1769.

<sup>581</sup>. Drame en prose mêlé de musique, 3, M. J. Sedaine, P. A. Monsigny, PCI (Bourgogne), 6 mars 1769.

*Double Epreuve* <sup>582</sup> et *La Caravane du Caire* <sup>583</sup>. En 1788, le public applaudit *Iphigénie en Aulide* (Glück), *Didon* <sup>584</sup> et *Renaud et Armide* <sup>585</sup> (Antonio Maria Gasparo Gioacchino Sacchini) <sup>586</sup>. Ces trop rares indications ne peuvent servir à élaborer une analyse du répertoire durant cette période.

### **Les critiques de l'orchestre et des chanteurs du théâtre de Metz et de Nancy.**

Si la presse publie parfois des commentaires critiques sur la production lyrique des théâtres locaux, alors que la rubrique « Spectacles » est pleine de comptes rendus réguliers des événements parisiens, la relation d'un concert est encore plus rare. S'attachant aux artistes entendus, et dans une moindre mesure à l'orchestre, nous y trouvons éventuellement des appréciations plutôt vagues. Ainsi, *Le Médecin d'amour* de Joseph Touchemoulin « a paru un modèle de mélodie, d'expression, de vérité, d'harmonie simple brillante & pure » <sup>587</sup>. Ailleurs, à propos d'une œuvre de [Nicolas Louis] Simon, il est rapporté que « l'ensemble de ce morceau a été bien rendu », puis plus loin que « l'orchestre a joué une petite pièce de symphonie d'un genre vif & gai » <sup>588</sup>. On ne peut être plus imprécis. Les quelques commentaires, fort succincts au demeurant, relatant la prestation d'artistes en concert à Nancy sont d'une extrême banalité, relevant que l'orchestre du

<sup>582</sup>. Comédie lyrique, 3, J. B. Lourdet de Santerre, A. E. M. Grétry, Paris, Opéra, 1<sup>er</sup> janvier 1782.

<sup>583</sup>. Opéra-ballet, 3, Etienne Morel de Chédeville, A. E. M. Grétry, Fontainebleau, 30 octobre 1783.

<sup>584</sup>. Tragédie lyrique, J.-F. Marmontel, N. Piccinni, Fontainebleau, 16 octobre 1783.

<sup>585</sup>. Opéra, 3, J. Leboeuf et S. J. Pellegrin, Paris, Opéra, 28 février 1783.

<sup>586</sup>. (1730-1786).

<sup>587</sup>. Cf. vol. II., p. 204.

<sup>588</sup>. *Ibid.*, pp. 245-246.

Concert des Amateurs était « bien composé en tout genre » ou encore que l'exécution des différents morceaux instrumentaux ou vocaux fut « belle ». Quant aux deux jeunes virtuoses du violon âgés de neuf et dix ans, l'un fut admiré pour ses « talents » et le second pour la légèreté de son coup d'archet, et plus encore pour sa prouesse d'avoir joué avec justesse sur un violon quatre quart. Pourtant, il est possible de trouver un commentaire plus détaillé à propos de l'orchestre ou des artistes, jugés à la fois sur leurs qualités vocales et dramatiques.

### L'orchestre du théâtre de Metz

Un orchestre de qualité est celui qui est « bien composé en tout genre, et disposé dans le meilleur ordre tant pour le coup d'œil, que pour l'effet de l'harmonie »<sup>589</sup>. Tel était celui du Concert des Amateurs de Nancy lors de la représentation du 22 décembre 1772. Une seule mention, émanant d'un amateur<sup>590</sup>, porte une critique précise sur la justesse et l'accompagnement des chanteurs de l'orchestre du théâtre de Metz. Ce « critique » se plaint de l'accord des vents dans *La Chasse* de Fr. A. Philidor<sup>591</sup>, accord jugé « plus haut d'un demi-ton que les autres instruments », et de souhaiter qu'à l'avenir le premier violon, ou à défaut le chef d'orchestre, y fassent plus attention pour éviter une telle cacophonie<sup>592</sup>. Au cours de ce même programme, le

<sup>589</sup>. *Ibid.*, p. 202.

<sup>590</sup>. Il signe : « L. S. D. L. D. V. ». *Ibid.*, pp. 230-231.

<sup>591</sup>. La source attribue *La Chasse* à Fr. A. Philidor, mais elle reste introuvable à ce nom. La seule œuvre lyrique portant ce titre (opéra-comique, 3, Desfontaines [F. G. Fougues], PCI Bourgogne, 12 octobre 1778) est attribuée à Joseph Boulogne Saint-Georges (1739-1799). Ce dernier fils d'un magistrat du Parlement de Metz, fut aussi violoniste talentueux. Il eut Jean-Marie Leclair comme professeur de violon et J. J. Gossec pour la composition. Cf. Elisabeth Cook, art. « Saint-Georges, Joseph Boulogne », *The New Grove of opera*, p. 128, et Ellwood Derr, art. « Saint-Georges, Joseph Boulogne », *The New Grove*, pp. 391-392.

<sup>592</sup>. Cf. vol. II, p. 230.

public entendit aussi *Blaise et Babet, ou la suite des Trois Fermiers* (N. Dezède) et le commentateur regrette que l'accompagnement de l'orchestre fut trop « bruyant », ne s'adaptant pas suffisamment aux différents genres de voix, ce qui est un reproche supplémentaire adressé au chef d'orchestre <sup>593</sup>. Cette fausseté étonnante est sans doute un effet de plume du commentateur. Toujours est-il que la justesse ce jour là fit défaut. Était-ce exceptionnel ou courant ? La possibilité de répondre à une telle question permettrait de porter un jugement sur la véritable valeur de l'orchestre, ce qui n'est pas le cas : faute de documentation.

### Les qualités vocales des chanteurs

Les commentaires à propos des voix restent globalement peu abondants, mais tous mentionnent le timbre de la voix qualifiant de « beau » celui du sieur Clairville, ajoutant souvent une remarque sur la souplesse de celle-ci et le « bon goût » <sup>594</sup>. De la demoiselle Rousselois dont la voix est « superbe », il est écrit « qu'il est impossible d'avoir plus de moyens un plus beau timbre avec autant de flexibilité » <sup>595</sup>. Des éloges identiques vont à la demoiselle Renaud <sup>596</sup>. D'autres articles apprécient « la netteté » de la voix du sieur Soligny <sup>597</sup>, le « goût de son chant », « la tournure délicate du chant » de la demoiselle Spindeler <sup>598</sup>. Les amateurs critiques, auteurs de ces lettres ne manquent pas de souligner parfois l'importance de l'articulation ou encore de la tessiture large de la voix, telle celle du sieur Clairville. Les

<sup>593</sup>. *Ibid.*, p. 231.

<sup>594</sup>. *Ibid.*, pp. 213, 215, 246, 314.

<sup>595</sup>. *Ibid.*, p. 313. Sans doute Marie Josse Rousselois entendue au Concert spirituel. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 68), p. 197 – n° 1263-1265, 1267, 1268, 1275-1279.

<sup>596</sup>. Cf. vol. II, pp. 313-314. A-t-elle chanté au Concert spirituel ? Cf. C. Pierre, *ibid.*, pp. 197, 204, 205.

<sup>597</sup>. Cf. vol. II, p. 215.

<sup>598</sup>. *Ibid.*, p. 216.

chroniqueurs font, toujours avec clarté, la part des qualités vocales et des qualités dramatiques, toutes deux indispensables au bon comédien. Si la demoiselle Durancy ne dispose pas des premières, elle fit preuve dans *Blaise et Babet, ou la Suite des trois fermiers* d'une « extrême sensibilité & [d']une parfaite intelligence de son rôle »<sup>599</sup>.

### Les qualités dramatiques des chanteurs

Les auteurs de ces lettres envoyées aux journaux, amateurs éclairés, insistent sur ce qu'ils considèrent comme essentiel pour un comédien. Les qualités dramatiques requièrent intelligence et sensibilité du rôle – ce que possède la demoiselle Durancy – auxquelles il faut ajouter la capacité de l'acteur à varier son expression et à jouer avec vérité et naturel les personnages qu'il incarne<sup>600</sup>. C'est le cas de la dame Denesle, dont le rôle de la Fée dans *Le Magnifique* « a été rempli de vérité et d'intelligence »<sup>601</sup>. L'absence de cette qualité vaut reproche au sieur Clairville qui devrait se persuader « que le charme de sa voix ne suffit pas pour plaire et qu'il doit s'appliquer davantage à saisir l'intérêt de la scène »<sup>602</sup>. Une remarque identique sera adressée au sieur A. D. Crux, acteur pourtant « doué d'une rare intelligence & qui saisit ordinairement l'esprit de son rôle » pour avoir dans celui de Belval de *Blaise et Babet, ou la Suite des trois fermiers* mis « mal à propos beaucoup de dignité » alors qu'il « devait être simple & naturel comme ces bons villageois au milieu desquels il se trouve »<sup>603</sup>. C'est

---

<sup>599</sup>. *Ibid.*, p. 230. Est-ce Marie-Céleste de Frossac ?

<sup>600</sup>. *Id.*

<sup>601</sup>. *Ibid.*, p. 216.

<sup>602</sup>. *Id.*

<sup>603</sup>. *Ibid.*, p. 230.

ce même manque de naturel de la demoiselle Spindeler, jeune débutante au théâtre de Metz, qui fut relevé dans son rôle de Colinette gardant ses moutons, rôle joué dans l'esprit d'une petite maîtresse<sup>604</sup>.

### Les jeunes chanteurs

Ordinairement, les nouveaux acteurs engagés, même s'ils ne parviennent pas à effacer le souvenir de la voix de leurs prédécesseurs, bénéficient de l'indulgence du public et de celle du chroniqueur, qui ne manque pas – à quelques mois d'intervalle – de rendre compte des progrès intervenus. Le public aurait aimé que la voix de la demoiselle Spindeler fasse oublier celle de la demoiselle Boivisin. En réalité, ces deux voix étaient différentes, possédant chacune leur caractère propre<sup>605</sup>.

Pour être complet, signalons deux critiques relatives à la mise en scène. La première, brève, porte sur un point de détail dans le dernier acte de *La Chasse* et une seconde, beaucoup plus développée, à propos du rôle de la Statue dans *La Belle Arsène* (P. A. Monsigny)<sup>606</sup> pour laquelle le critique conseille de revoir son placement sur scène, la manière dont l'actrice évolue et suggère de modifier le décor afin de valoriser différemment et davantage le jeu de l'actrice<sup>607</sup>.

<sup>604</sup>. *Ibid.*, p. 214. Colinette est un personnage de *La Clochette* (1766). Comédie mêlée d'ariettes, 1, L. Anseume, E. R. Duni, PCI, 24 juillet 1766.

<sup>605</sup>. *Ibid.*, p. 213.

<sup>606</sup>. (1729-1817). Compositeur français ayant collaboré avec M. J. Sedaine pour certains opéra-comiques. La Révolution lui fit perdre ses biens et emplois. En 1800, il fut nommé inspecteur des études au Conservatoire. Cf. M. Honegger éd., *op. cit.* (note 167), p. 848.

<sup>607</sup>. Cf. vol. II, pp. 215-216.

## L'attitude du public

Les chroniques des journaux lorrains mettent aussi en relief les réactions du public. Bien des articles donnent d'ailleurs l'impression d'être rédigés en son nom.

Le spectateur veut être charmé, touché et saisi par l'émotion. Il éprouve ce besoin d'oublier l'espace qui le sépare de la scène, pour communier avec l'acteur qu'il a sous les yeux et donc, avec le personnage. L'illusion doit fonctionner ainsi : « il n'est aucun spectateur qui n'ait partagé, à ce moment délicieux, les transports des deux amants » ou encore, le sieur Soligny « a fait éprouver au public le plaisir d'être ému par des situations touchantes »<sup>608</sup>. D'où ce reproche adressé à la demoiselle Durancy de « s'adresser trop souvent au parterre » valant parce qu'il « détruit l'illusion », même si ce défaut peut également être constaté sur les trois théâtres parisiens <sup>609</sup>. Et l'auteur de la lettre de s'interroger : « N'est-il donc pas possible de l'éviter ? » <sup>610</sup>.

Le succès d'une représentation, et par là-même la satisfaction du public, s'exprime par les applaudissements. Ainsi, le concert de qualité est celui qui s'exécute avec « succès et applaudissements ». Le comédien doit posséder aussi l'art de les « exciter », ce qui nécessite, lorsqu'on est comédien débutant, de « tâtonner [...] l'incertitude du goût du public » <sup>611</sup>. Une seule fois, l'auteur d'un article précise que la demoiselle Spindeler « mérite les applaudissements qu'elle reçoit » <sup>612</sup>, se posant ainsi en juge spécialisé de critique musicale. Pourtant, après avoir détaillé qualités et défauts de *Blaise*

---

<sup>608</sup>. *Ibid.*, p. 215.

<sup>609</sup>. *Ibid.*, p. 230.

<sup>610</sup>. *Id.*

<sup>611</sup>. *Ibid.*, p. 213.

<sup>612</sup>. *Ibid.*, p. 216.

*et Babet, ou la Suite des trois fermiers*, représenté à Metz le mercredi 2 décembre 1784, le « journaliste » conclut de manière péremptoire : « Je désire qu'aux représentations ces défauts s'évanouissent, & certainement rien n'est plus facile <sup>613</sup>. ».

Ce public de Metz fait aussi preuve d'élégance le mardi 23 juillet, lors de la représentation de *L'Ami de la maison*, lorsque, s'étant rendu compte qu'un acteur, néophyte au théâtre et paralysé de timidité, pouvait développer des qualités certaines, il se mit à l'encourager par des applaudissements <sup>614</sup>.

## **La période révolutionnaire**

### **Idéologie – propagande – règlements – censure**

La Comédie devient, durant la Révolution, un lieu où il est facile de véhiculer idéologie et propagande et, pour ces raisons, le pouvoir ne manque pas de le considérer comme un lieu d'éducation et d'instruction publique orienté vers l'affermissement des principes républicains même s'il admet – et c'est une inversion révélatrice – qu'il offre un amusement utile <sup>615</sup>. C'est au théâtre aussi que se manifestent le plus clairement les tendances politiques et leurs modifications du fait de la censure et de la surveillance exercée ; les

---

<sup>613</sup>. *Ibid.*, p. 231.

<sup>614</sup>. *Ibid.*, p. 207.

<sup>615</sup>. *Ibid.*, p. 677.

règlements successifs mettront en évidence le poids de l'administration au gré des orientations politiques auxquelles la vie des théâtres est liée.

Le pouvoir, conscient de la puissance de diffusion des idées sur les scènes de la Comédie, cherche avec une pression qui ira sans cesse croissant, à en faire un lieu d'éducation du citoyen et pour cela tente d'imposer ses décisions. De même est-il contraint, au gré des mouvements politiques, de tenter de s'opposer à la propagation d'idées contraires à son idéologie. A la Comédie, le poids de l'administration est mis en évidence par une censure qui s'exerce de façon impitoyable et aussi par les sanctions prises à l'encontre des artistes et imposées aux directeurs. Toutefois, si les mises en demeure, les menaces d'exclusion furent nombreuses, les textes apportent peu d'éléments en faveur d'une rigueur implacable : tout au plus est-il question de quelques sanctions.

### **Les directeurs durant la période révolutionnaire**

#### ***A Metz***

Bénéficiant d'une grande stabilité la direction du théâtre de Metz prépare un avenir plus serein qu'à Nancy, malgré une activité plus faible.

| <i>Nom des directeurs</i>     | <i>Années d'exercices</i> |
|-------------------------------|---------------------------|
| J.-E. Denesle et J.-G. Dupuis | 1775-1799                 |
| J.-G. Dupuis                  | 1799-1810                 |

80.026<sup>45</sup> **EXERCICE PUBLIC**

D E S

~~100 661~~

**ÉLÈVES DU CONSERVATOIRE  
DE MUSIQUE.**

*Lundi 2.<sup>e</sup> jour Complémentaire (19 Septembre),  
à trois heures après-midi, à la Salle de  
l'Hôtel de Ville.*



Citoyen PROUTIERE, Instituteur.



A N A N C Y,

CHEZ GUIVARD, Imprimeur, Place de la  
République, ci-devant Carrière, n.° 21.

45  
80026

## *A Nancy*

A Nancy, les difficultés rencontrées durant la période précédente s'accroissent comme le confirment les nombreux changements de direction, la durée moyenne étant inférieure à trois années consécutives.

Pierre Mainon Demery <sup>616</sup> ayant obtenu son privilège le 16 juillet 1783 <sup>617</sup> quitte la ville en février 1791 criblé de dettes, et n'ayant assuré ni le paiement des acteurs ni celui des musiciens <sup>618</sup>. Il s'ensuit une certaine confusion. Le 27 janvier 1791, acteurs musiciens et gagistes du théâtre sollicitent – et obtiennent – la permission de poursuivre le spectacle jusqu'à la fin de la saison. P. M. Demery demande le report de la décision du 25 août 1791 (annulant sans doute son privilège) ; il invoque alors l'autorisation du 21 septembre 1791 lui permettant de poursuivre ses activités, « étrange confirmation » comme se plaît à le souligner le Conseil général de la commune <sup>619</sup> le suspendant définitivement de ses fonctions <sup>620</sup>.

Pour lui succéder : deux tentatives originales de direction par des artistes associés, une première fois de Nancy et la seconde de Metz avec à leur tête Jean Baptiste Mériadec Belval <sup>621</sup>, seront vouées à l'échec. Deux limonadiers, François Valdenaire et Hubert Henry, s'étaient portés caution de la Société des artistes dramatiques et entrepreneurs du Spectacle de Metz représentés par Jean-Baptiste Mériadec Belval. Mais le 5 prairial an V (24

<sup>616</sup>. L'orthographe Démercy se rencontre parfois.

<sup>617</sup>. Il ne prend effet qu'à partir de Pâques 1785. Nancy arch. mun., (d 1) R 2-1 lia.

<sup>618</sup>. Ce que laisse présager le règlement temporaire rédigé en hâte en décembre 1790. Cf. vol. II, pp. 587-588.

<sup>619</sup>. *Ibid.*, pp. 593-595.

<sup>620</sup>. Il fait appel. Pour lui succéder la ville se renseigne sur Borsary, entrepreneur du spectacle de Besançon (Doubs). *Ibid.*, p. 589. P. M. Demery sera de retour en 1802 pour deux années, dirigeant simultanément le Spectacle de Strasbourg (Bas-Rhin).

<sup>621</sup>. Le marché est passé le 18 germinal an V (7 avril 1797).

mai 1797) ce bail est rétrocédé d'abord au profit de Fr. Valdenaire et H. Henry, puis de Marie Josse Rousselois et J.-B. Mériadec Belval.

Une conclusion s'impose cependant : à partir de la période révolutionnaire, le théâtre de Nancy s'enfonce progressivement dans les difficultés pour entrer dans une ère de décadence qui aboutit, en 1807, à un arrêté ministériel autorisant seulement une troupe ambulante.

| <i>Nom des directeurs</i>                          | <i>Années d'exercice</i> |
|--|--------------------------|
| Maynon Demery                                      | 1783-1791                |
| Société d'acteurs et musiciens de Nancy            | 1791-1796                |
| Compagnie d'artistes de Metz <sup>622</sup>        | 1796-1797                |
| Marie-Josse Rousselois et Jean-Baptiste Belval     | 1797-1800                |
| Hubert Henry et François Valdenaire <sup>623</sup> | 1800-1802                |
| Maynon Demery                                      | 1802-1804                |
| Jean-Guillame Dupuis <sup>624</sup>                | 1804-1811 <sup>625</sup> |

### **La Société des acteurs et musiciens du Spectacle de Nancy**

Originale et novatrice est cette expérience d'une direction organisée en société, ou association d'artistes, depuis 1791 jusqu'en 1796. Pour sauver le Spectacle de Nancy et leur propre emploi, un certain nombre d'acteurs et

<sup>622</sup>. Avec à leur tête un fondé de pouvoir en la personne de Jean-Baptiste Belval.

<sup>623</sup>. Limonadiers, tenanciers du café établi sous le péristyle du pavillon de la Comédie. Cf. A. P. Vogt, *op. cit.* (note 512), p. 16.

<sup>624</sup>. Simultanément directeur du théâtre de Metz. *Id.*

<sup>625</sup>. Le théâtre ferma brutalement ses portes durant l'hiver 1806, la troupe de la Comédie ayant été appelée à Mayence (Allemagne) pour suivre l'impératrice Joséphine. Cf. A. P. Vogt, *op. cit.* (note 512), p. 18.

musiciens unissent leurs efforts, se groupent en société dont ils prennent la direction. L'acte de constitution est établi le 4 avril 1792 <sup>626</sup>, puis reconduit dans une mouture légèrement différente le 14 floréal an III (23 avril 1795) <sup>627</sup>. Quant au bail passé entre le Directoire du district et les musiciens du Spectacle de Nancy, il est daté du 9 ventôse an III (27 février 1795) <sup>628</sup>.

Il s'agit véritablement d'une association d'artistes dans laquelle le pouvoir de délibération et de décision, qu'il s'agisse du fonctionnement administratif et financier, des relations humaines ou de la programmation, appartient à l'assemblée des sociétaires votant à la majorité. L'acte de constitution de la société énumère article par article le règlement intérieur, prenant largement en considération l'intérêt commun : l'aide bénévole ponctuelle est encouragée, la location d'habits au magasin de la société rendue obligatoire, l'obtention aux personnes de connaissance de places gratuites désormais impossible ; quant à la répartition des recettes, elle tient compte du service qu'implique la fonction.

### **La répartition des recettes entre les sociétaires**

Le bilan financier de l'année établi – donc les dépenses déduites –, les sociétaires touchent la recette suivant une répartition ainsi fixée :

---

<sup>626</sup>. Nancy arch. mun., (d 1) R 2-1 lia. années 1792-1793.

<sup>627</sup>. *Ibid.*, années 1795-1796.

<sup>628</sup>. Cf. vol. II, pp. 656-658.

| emploi                        | nombre de parts   |                   |                  |
|-------------------------------|-------------------|-------------------|------------------|
|                               | <i>Nancy-1792</i> | <i>Nancy-1795</i> | <i>Metz-1794</i> |
| 1 <sup>re</sup> haute-contre  | 1 1/2             | 1                 | 1                |
| 2 <sup>e</sup> haute-contre   | 3/4               | 1                 | 3/4              |
| 1 <sup>re</sup> chanteuse     | 1 1/2             | 1                 | 1                |
| 2 <sup>e</sup> chanteuse      | 1 1/4             | 1                 | 1                |
| 1 <sup>re</sup> basse-taille  | 1 1/4             | 3/4               | 1                |
| 2 <sup>e</sup> basse-taille   | 1/2               | 3/4               |                  |
| (duègne)                      | 1 1/4             | 3/4               |                  |
| (laruette)                    | 1                 | 3/4               |                  |
| (trial)                       | 1                 | 3/4               | 3/4              |
| Mr Garnier – Adélaïde Baillet | 1/2               | 1/2               |                  |
| maître de musique             | 3/4               | 2/3               | 3/4              |
| musiciens de l'orchestre      | 4                 | 4                 |                  |

Il est à remarquer que les rémunérations les plus importantes sont dévolues aux chanteurs et particulièrement aux hautes-contre et dessus « vû les dépenses qu'exige cet emploi ». En 1792, la société rémunère Coste fils – musicien de l'orchestre – 12 livres par mois (en 1795, 80 livres par mois) et Firmin Félizard, engagé comme régisseur perpétuel, 1200 livres par an <sup>629</sup>. Quant à Grandjean, machiniste, il touche le même traitement que le premier cor.

<sup>629</sup>. En 1802, il est encore responsable du dépôt des partitions. Cf. ms. n° 165 de la Société d'archéologie lorraine, f. 100. Nancy arch. dép.

La comparaison des deux répartitions nanciennes montre un rééquilibrage des parts, en 1795 par rapport à 1792, au détriment des chanteurs et comédiens.

### **La société des artistes dramatiques et entrepreneurs du Spectacle de Nancy**

Pour former cette société – conçue dans un état d'esprit voisin de celui qui animait l'organisation précédente – ils sont six artistes messins, donc un peu moins nombreux, à s'engager solidairement. Parmi eux : Denesle et Belval dirigent déjà le Spectacle de Metz <sup>630</sup> mais un seul les représente : J. B. M. Belval. Leur association à Nancy est éphémère : une demi-saison soit du 2<sup>e</sup> jour complémentaire an IV (18 septembre 1796) au 5 prairial an V (4 mai 1797) <sup>631</sup>.

### **La Société des artistes dramatiques du théâtre de Metz**

Postérieure à la naissance de la première société nancéienne, la Société des artistes dramatiques du théâtre de Metz provient de la mutation de l'entreprise du Spectacle de Metz, dont le compromis entre les anciens directeurs Denesle et Dupuis et les artistes fut signé le 29 vendémiaire (20 octobre) et enregistré le 2 frimaire an III (22 novembre 1794). Une large consultation de tous les artistes dramatiques du théâtre avait porté sur les

<sup>630</sup>. Les autres artistes sont : J.-G. Dupuis, Jean Baptiste Oufroy Dutailly, Jean Duclos et Antoine Denis Crux.

<sup>631</sup>. Cf. le contrat entre Marie Josse Rousselot et Hubert Henry et François Valdenaire du 27 février 1799. Nancy arch. mun., (d 1) R 2-1.

points essentiels, en vue de l'élaboration d'un règlement en dix-neuf articles enregistré le même jour. L'aspect fondamental de cette société réside dans le fait que tous les artistes sont sociétaires, possédant des droits et des pouvoirs égaux au sein de cette dernière. Comme à Nancy, les décisions importantes <sup>632</sup> sont prises en assemblée, à la majorité des présents. De même, ce règlement dans son article n° 15 fixe les parts à répartir sur les recettes entre les différents artistes.

## **La vie des théâtres de Metz et de Nancy**

### **La réglementation financière**

Du fait de l'abolition des privilèges le 13 juillet 1789, le directeur du Spectacle ne peut plus désormais toucher le quart de la recette des spectacles. D'autre part, divers droits ayant été corrigés, la gestion d'un tel établissement se trouve sensiblement modifiée.

Le directeur doit néanmoins faire face à de nouvelles taxes. Désormais entreprise privée exempte de subvention, le Spectacle doit payer la location de la salle sur toute l'année, quelles que soient la fréquentation ou les recettes : pour la saison 1796-1797 le loyer de la salle est de 2400 francs à régler en monnaie métallique auquel il faut ajouter les droits de patente, les droits d'auteurs, la taxe pour les pauvres s'élevant à Nancy à 500 francs par

---

<sup>632</sup>. Il s'agit des décisions relatives aux admissions, exclusions, nominations des employés et des dépenses supérieures à 100 livres.

mois sur la comédie et autant sur les trois mois d'opéra <sup>633</sup>, plus le dixième sur les billets du spectacle à la municipalité ; en outre, le Spectacle est contraint de maintenir la représentation au profit des pauvres<sup>634</sup>.

Il s'ensuit des arrangements ponctuels mais fréquents : tels ceux intervenus avec la municipalité pour l'année 1790, à propos de la perception du quart des recettes en vertu du privilège qui sera aboli, ou encore la somme forfaitaire <sup>635</sup> demandée en remplacement du dixième sur les billets.

### **L'importance des militaires au Spectacle**

A Metz comme à Nancy, c'est la présence de la garnison qui permet l'équilibre financier du spectacle. A Metz, l'abonnement obligatoire des officiers de la garnison au théâtre représente l'assurance d'une source de revenus se révélant vitale pour les directeurs du Spectacle permettant alors des rentrées d'argent constantes d'environ 30000 livres : la salle de Metz dispose alors de 1384 places. Le règlement de 1790 réserve comme par le passé, cinquante places à répartir entre les soldats aux troisièmes loges, les mardis, jeudis et vendredis exception faite des jours d'abonnement suspendus. Les autres places gratuites sont supprimées à la réserve de celles des magistrats de service, celles de l'inspecteur de police et de son lieutenant. Les idées politiques qui animent ce public particulier revêtent, de ce fait, une ampleur non négligeable. Le mécontentement des militaires, à l'encontre de deux acteurs pour des faits, qui restent inconnus et à propos desquels la municipalité n'eut aucun commentaire à faire, mais ayant entraîné

---

<sup>633</sup>. Cf. vol. II, pp. 526, 615.

<sup>634</sup>. Cette représentation est une habitude. *Ibid.*, pp. 519, 551, 587, 591, 598, 621, 622, 675, 676.

<sup>635</sup>. *Ibid.*, pp. 621, 622.

la résiliation de leur abonnement met l'entreprise en péril. L'attitude de d'Arcis et Soligny gagnés aux idées nouvelles, tout comme les désordres fréquents survenus au théâtre, provoquent une telle ébullition – depuis le 2 février jusqu'au 17 mars 1790 – parmi les officiers de la garnison qu'elle les conduit, outre le retrait de leur abonnement, à la rédaction d'un règlement en six articles.

La ville de Metz est une ville de garnison importante, même si cette dernière s'est affaiblie depuis 1793, comptant tout de même encore quelque 2000 hommes <sup>636</sup>. En raison de la guerre et par conséquent de l'éloignement des troupes « au delà de nos frontières », la baisse des recettes provoque la réaction de la municipalité alertée par les directeurs pour mettre en œuvre les moyens d'éviter la dissolution de la troupe <sup>637</sup>.

L'obligation de fournir un spectacle durant la saison estivale reste un problème permanent qui resurgit régulièrement surtout lorsque les militaires sont en campagne et par là même absents : en l'an VII, l'administration départementale admet qu'il n'y a pas de garnison <sup>638</sup>. Une seule fois leur demande d'être dispensés de fournir un spectacle d'été (1<sup>er</sup> floréal an V au 30 vendémiaire an VI [20 avril-21 octobre 1797]) sera accordée.

En l'an X (1801-1802), la municipalité de Nancy, à la suite d'une requête des entrepreneurs du Spectacle en butte à de semblables difficultés, reconnaît avec franchise qu'avant la Révolution le Spectacle était déjà obligé

---

<sup>636</sup>. Cf. Jean Lhote, *Aspects de la population de Metz sous le Consulat et l'Empire*, Nancy/Metz, PUN/Serpenoise, 1990, p. 102, 107.

<sup>637</sup>. Cf. vol. II, p. 561.

<sup>638</sup>. Dans son jugement du 9 ventôse an VII (27 février 1799) un différent entre M. J. Rousselois et la municipalité (Nancy) au sujet de l'utilisation du logement du directeur de la Comédie. Cf. note 631.

de se déplacer durant les mois d'été à Lunéville où stationnaient des troupes nombreuses, permettant ainsi une source de revenus « considérables »<sup>639</sup>.

Ces exemples montrent le poids que représentent les militaires dans le commerce du Spectacle, mettant en évidence par là même que le public civil ne suffit pas à le rendre lucratif. Très étonnante est cette remarque d'un chroniqueur à propos de la qualité des productions de l'opéra de Metz, qualité qui « surpasse ce qu'on peut raisonnablement exiger dans une Ville de guerre dont la garnison est si considérablement diminuée »<sup>640</sup>.

### **Le théâtre de Metz**

L'état des structures musicales et administratives de l'Hôtel des spectacles de Metz nous est parvenu grâce à des archives provenant de sources diverses, sans pour autant fournir les précisions qui nous auraient permis d'en posséder une vue d'ensemble.

### **Les réformes juridiques**

La décision la plus radicale est prise le 12 messidor an II (30 juin 1794) à la suite d'un rapport du Comité de surveillance de la municipalité, qui est déjà lui-même la conséquence d'un autre rapport émanant de la Société populaire proposant de supprimer la direction du théâtre et de la remplacer

---

<sup>639</sup>. Cf. vol. II, p. 622.

<sup>640</sup>. En 1779. *Ibid.*, p. 214.

par une association libre, plus conforme à l'esprit jacobin. Cette société eut une existence éphémère, car elle est dissoute le 22 nivôse an III (11 janvier 1795) à la suite de graves difficultés ayant entraîné, notamment, une grève de l'orchestre le 18 brumaire an III (8 novembre 1794). Le Conseil de la commune décida alors de recourir à la procédure des soumissions pour accorder la jouissance de la salle de spectacle. Preuve, s'il en était, de la profonde division des artistes du théâtre de Metz : pas moins de douze soumissions différentes émanent d'artistes dramatiques, de musiciens regroupés ou faisant acte de candidature individuelle. La jouissance du théâtre fut accordée pour une année à J.-E. Denesle et J.-G. Dupuis qui, il faut le préciser, avaient soumissionné séparément : J.-E. Denesle avec Catherine Gobert son épouse ainsi que Jean-Baptiste Belval, et J.-G. Dupuis seul. Cette convention fut renouvelée le 10 brumaire an IV (1<sup>er</sup> octobre 1795) par un bail commençant le 1<sup>er</sup> floréal an IV (20 avril 1796).

### **Les jours de spectacle, les horaires**

Les spectacles se tiennent généralement en fin d'après-midi et l'on note la poursuite des habitudes héritées de longue date. En 1791 – du 1<sup>er</sup> octobre jusqu'au 1<sup>er</sup> avril – le spectacle doit débiter à 17 heures précises, pour se terminer à 20 h 30 au plus tard et, le reste de l'année <sup>641</sup>, de 17 h 30 à 20 h 45. Puis, le lever de rideau doit s'effectuer à 17 h 15 : telle est la décision ou le rappel du Conseil de la commune du 19 pluviôse an II (7 février 1794) face au laxisme, semble-t-il, de l'ensemble des employés <sup>642</sup>.

---

<sup>641</sup>. Horaire fourni par l'arrêté du maire de Nancy du 28 vendémiaire an XI [20 octobre 1801].

<sup>642</sup>. *Ibid.*, p. 499.

Le règlement de l'an III stipule que le spectacle doit commencer à 17 heures précises, par une ouverture ou une symphonie suivie à 17 h 15 du spectacle proprement dit, pour se terminer au plus tard à 20 h 30, et ce du 1<sup>er</sup> germinal (21 mars) au 1<sup>er</sup> vendémiaire (22 septembre).

A dater du 9 brumaire an VII (30 octobre 1798) sauf rare exception, le Spectacle donna une représentation journalière.

### **Les règlements**

Le premier règlement, comme nous l'avons signalé plus haut, fut publié en 1790 et mis en application jusqu'au suivant, arrêté et signé le 22 messidor an III (10 juillet 1795). Ce nouveau règlement s'inspire largement du précédent et seuls quelques articles précisent la remise du programme et les horaires <sup>643</sup>.

### **L'orchestre du théâtre de Metz**

En 1791 l'ossature de base de l'orchestre dirigé par Fr. Bolvin, maître de musique, ne représente encore qu'un petit ensemble dans lequel les clarinettes ont fait leur apparition, mais où il manque encore des titulaires aux pupitres des cuivres.

En voici la composition :

---

<sup>643</sup>. *Ibid.*, p. 510.

|                       | <i>Instruments</i> | <i>nombre</i> |
|-----------------------|--------------------|---------------|
| <i>Vents</i>          | clarinette         | 1             |
|                       | hautbois/flûte     | 1             |
| <i>Cordes</i>         | violon             | 6-7 (?)       |
|                       | basse              | 2             |
| <i>Percussions</i>    | timbales           | 2 (?)         |
| <i>Basse continue</i> | clavecin           | 1             |

### *Les titulaires de l'orchestre*

| <i>Nom des musiciens</i>         | <i>instrument</i> |
|----------------------------------|-------------------|
| G. A. F. Bardelle <sup>644</sup> | hautbois/flûte    |
| H. Kandelka                      | clarinette        |
| J.-B. Davrange                   | violon            |
| François Duchauumont             | "                 |
| E. Finet                         | "                 |
| Jean-Thomas Karr                 | "                 |
| Clément Auguste Lahoussaye       | "                 |
| J. A. E. Seyfert                 | "                 |
| Fr. Bolvin (chef) <sup>645</sup> | basse             |

<sup>644</sup>. Ou plutôt Bardel ?

<sup>645</sup>. En 1795 l'orchestre du théâtre est dirigé par Jean-Baptiste Quaisain ou Quaizain (né en 1767 selon J.-J. Barbé, *op. cit.* (note 4), p. 158. Cf. Metz arch. mun., 2 R 11 rév. lia. : contrat de la Société des artistes dramatiques du 2 frimaire an III (22 novembre 1794). Un certain Quaisain est musicien de la Garde nationale de Metz en (1795). Cf. vol. II, p. 506. Enfin, à Nancy en 1809, est représenté *Le*

|                                  |             |
|----------------------------------|-------------|
| Clément Augustin Duhautlondelle  | violoncelle |
| J. B. M. Thomas                  | basse       |
| Jean Charles Antoine Ferrouillat | clavecin    |
| Bernard Valérien Bourgoïn        | timbales    |

Nous ne sommes pas en mesure de déterminer les instruments joués par les musiciens suivants : Duhautlondel (Mimi), Antoine Kiffert, Nicolas Mangenot et Porte <sup>646</sup>.

### **L'orchestre du Spectacle de Nancy**

Notre connaissance des artistes attachés au spectacle dirigé par Marie-Josse Rousselois tant musiciens d'orchestre que chanteurs nous est fournie par deux sources différentes.

En premier, la Société d'acteurs de Nancy offre un aperçu de la composition de l'orchestre du Spectacle en 1792 et 1795 <sup>647</sup> ; aperçu seulement car la liste des musiciens est manifestement incomplète, l'ensemble des musiciens et chanteurs n'ayant pas souscrit leur adhésion à la dite société. Nous relevons le nom de dix-sept musiciens dont neuf ne peuvent être associés à un instrument. L'orchestre comprend hautbois, basson, serpent (?) clarinette, cors, violoncelles et contrebasse. Il va de soi

---

*Siège du clocher*, mélodrame comique à grand spectacle, librettiste Alexandre Bernos, musique de Quaizin. *Ibid.*, p. 399. Est-ce toujours le même personnage ?

<sup>646</sup>. Peut-être violon alto selon une indication fournie par Laurent Schmitt.

<sup>647</sup>. Nancy arch. mun., (d 1) R 2-1, contrat du 4 avril 1792 et 27 février 1795.

qu'il n'y manque ni violons, ni violons altos mais il n'est pas possible d'associer le nom d'un musicien à ces instruments.

### *Composition de l'orchestre de 1792*

|                    | <i>musicien</i> | <i>instruments</i> | <i>nombre</i> |
|--------------------|-----------------|--------------------|---------------|
| <i>Vents</i>       | Fr. G. Wachter  | clarinette         | 1             |
|                    |                 | hautbois/flûte     | 1             |
|                    | F. Félizard     | basson             | 1             |
|                    | Michelot        | serpent            | 1             |
|                    | Kreubé          | cor                | 1             |
|                    | Fr. Claudel     | cor                | 1             |
| <i>Cordes</i>      | ?               | ?                  | ?             |
|                    | J.-B. Lorenziti | violoncelle        | 1             |
|                    | Fr. Proutière   | contrebasse        | 1             |
| <i>Percussions</i> |                 |                    | ?             |

Il reste six musiciens auxquels nous ne pouvons attribuer d'instrument, faute d'information, même si les pupitres des cordes et percussions demeurent vides : Nicolas Alexandre, Jean Claude, Jean-Antoine Illée, François Jeanmaire, René Joseph Lehr (violon ? ), Nicolas Mengin et Charles Reinhard. L'article n° 7 du contrat mentionne qu'en dehors de la générale, les répétitions habituelles sont assurées avec « les quatre musiciens d'usage ».

La seconde source de renseignements, légèrement postérieure à la précédente (elle date de 1797)<sup>648</sup>, dresse un état très complet et rigoureux de l'ensemble des « Citoyens et Citoyennes attachés au Spectacle » signé de la main même de sa directrice : Marie [Josse] Rousselois. Si ce document exceptionnel précise nom, prénom, âge, lieu de naissance, profession, lieu de résidence l'année précédente pour tous les artistes, il ne détermine pas plus que le document antérieur l'instrument joué. Nous possédons donc avec précision la formation nancéienne en 1797 mais sommes incapable de répartir ces musiciens par pupitre.

Dix-neuf musiciens sont titulaires dans l'orchestre du Spectacle mais l'effectif peut rassembler une trentaine de personnes dans une formation élargie<sup>649</sup>. Si des noms rencontrés précédemment sont toujours présents : François Claudel, Firmin Félizard, Jean-Antoine Illée, Christophe Frédéric Kreubé, René Lehr, Jean-Baptiste Lorenziti, François Gaspard Wachter, d'autres font leur apparition : Léonard Cliquet, François Grignon, André Kalzemberg, Charles Frédéric Kreubé, Georges Lange, Joseph Laroche, Jean-Baptiste Michel, Benoit Parisot, Jean-Philippe Peret, Charles Reinhard, Joseph Rubi, Baltazard Trœstler. Bien entendu certains d'entre eux appartenaient au groupe précédent puisqu'il s'est révélé incomplet<sup>650</sup>.

La profession principale de trois d'entre eux est étrangère à celle de musicien professionnel : G. Lange est avocat B. Trœstler est organiste et

<sup>648</sup>. Nancy arch. dép., L 186<sup>1</sup>, lia. Albert Troux (*La Révolution en Lorraine études, récits, documents*, Nancy, Georges Thomas, 1931, pp. 123-125), a publié ce texte. Persuadé de lire des anomalies orthographiques mais ne sachant les résoudre – il ne fait pas œuvre d'historien de la musique et ne fait que citer ce texte sans l'exploiter –, il l'a transcrit tel quel.

<sup>649</sup>. L'inventaire des meubles du spectacle rédigé le 23 nivôse an VIII fait état du besoin d'une mise en place de trente tabourets. Nancy arch. dép., ms. n° 165 de la Société d'archéologie lorraine, f. 85-f. 86.

<sup>650</sup>. Cf. vol. III : tableau des personnels, pp. 17-19.

Joseph Laroche est « en service »<sup>651</sup>. Cet orchestre formé en réalité d'une minorité de musiciens nés à Nancy, traduit à la fois une difficulté dans le domaine de la formation et une persistance de la mobilité de ce personnel. De plus, si tous sont déclarés « résidant à Nancy », trois seulement en sont natifs, six autres étant venus des pays allemands, seuls ou avec leurs parents. La plupart, sont originaires de villes de la région (Lunéville, Metz, Pont-à-Mousson, Rosheim, Thionville) à l'exception d'un seul, né à Nevers<sup>652</sup>.

### **Les artistes – Les chanteurs solistes**

La première rubrique intitulée « Artistes » regroupe quelques quatorze personnes tant hommes que femmes. Sous cette appellation le regroupement de comédiens est-il sous-entendu ?

Certains noms sont qualifiés de « musicien » d'autres non. La comparaison avec d'autres listes permet de procéder à une certaine sélection.

- Fay(e) Etienne, 28 ans<sup>653</sup> professeur de musique vient de Paris.
- Michelot Hyacinthe<sup>654</sup>, 32 ans musicien à Nancy.
- Vaudrelan Jacques Antoine<sup>655</sup>, 32 ans musicien.
- Rousselois Marie[-Josse]<sup>656</sup>, 31 ans musicienne à Nancy.
- Cornu Adélaïde femme Borme<sup>657</sup>, 26 ans musicienne vient de Paris.

---

<sup>651</sup>. Quelle signification donner à cette expression ?

<sup>652</sup>. (Nièvre).

<sup>653</sup>. Né à Tours (Indre-et-Loire).

<sup>654</sup>. Né à Saint-Dié.

<sup>655</sup>. Né à Saint-Denis. Six départements français possèdent une localité de ce nom.

<sup>656</sup>. Née à Nancy.

<sup>657</sup>. Née à Paris.

– Leclerc Adélaïde femme Guilminot <sup>658</sup>, 39 ans musicienne vient de Paris.

### **Les chœurs**

Le chœur du Spectacle de Nancy forme un groupe de onze chanteurs<sup>659</sup> dont la majorité n'est pas répertoriée comme musicien venus d'autres villes françaises.

#### *Le chœur des femmes*

Composé de cinq femmes la majorité d'entre elles sont jeunes, ne sont pas spécialistes ni originaires de Nancy. Parmi elles, une seule est qualifiée de musicienne – Marie-Thérèse Guilminot <sup>660</sup> – deux autres étant couturières et deux « sans état ». La proportion d'amateurs est donc importante. Ces chanteuses sont jeunes : trois ont moins de vingt ans : Marie Guillemintot (16 ans), Thérèse Boureth (?) (18 ans), et Jeanne Tournier (19 ans). Anne Marie Joseph Reignier <sup>661</sup> (25 ans) et la « musicienne », mère de M.-T. Guillemintot est la plus âgée (39 ans).

---

<sup>658</sup>. Née à Paris.

<sup>659</sup>. Nous avons écarté du groupe des femmes le nom de deux hommes se trouvant en fin de liste (François Dusuel et François Baraban) respectivement maître de danse et pensionnaire de l'Etat. Cf. L. 186<sup>1</sup>. Nancy arch. dép.

<sup>660</sup>. Femme de François Dominique Caussin.

<sup>661</sup>. Elle est la femme de Jacques Antoine Vaudrelan.

Seules Th. Boureth et J. Tournier sont nées et habitantes de Nancy. Quant aux autres, habituées aux voyages de cette profession, pour elles-mêmes ou pour suivre leurs maris, leurs horizons sont bien divers<sup>662</sup>.

### *Le chœur des hommes*

A l'exception de leur jeunesse (le plus jeune à 29 ans), nous pouvons refaire les mêmes constats pour le chœur des hommes, mais dans des proportions différentes. Des sept chanteurs, trois seulement sont amateurs, trois sont nés à Nancy et quatre d'entre eux viennent d'une autre ville : deux de Paris, un d'Amiens<sup>663</sup> et un de Rouen<sup>664</sup>.

### **Les chanteurs**

Les chanteurs solistes sont au nombre de sept :

- 1<sup>re</sup> et 2<sup>de</sup> chanteuse (dessus),
- 1<sup>re</sup> et 2<sup>de</sup> haute-contre,
- 1<sup>re</sup> basse-taille<sup>665</sup>,
- 2<sup>de</sup> basse-taille.

Il convient d'y adjoindre deux voix de femmes (l'une jouant les premières amoureuses, l'autre les duègnes), ainsi qu'une voix de ténor

---

<sup>662</sup>. Marie Thérèse Guilminot née à Avallon (Yonne) s'y trouvait en 1796. Sa fille née à Toulouse (Haute-Garonne) se trouvait à Paris l'année précédente. Quant à Anne-Marie Joseph[e] Reignier elle arrive de Bruxelles où elle est née.

<sup>663</sup>. (Somme).

<sup>664</sup>. (Seine-Maritime).

<sup>665</sup>. Deux premières basses-tailles se partagent le rôle.

comique (laruette) et une voix « grêle » (trial). Aucun détail sur l'état du chœur n'est établi pour cette période.

### **Les théâtres de Metz et de Nancy : tribunes politiques**

La Comédie, lieu de spectacle public où l'on entend pièces de théâtre et opéras, est aussi un lieu où l'évolution des mentalités est très perceptible, et où le public marque spontanément son opinion. La scène est devenue une tribune où l'idée exprimée est appréhendée avec force car le contact entre le comédien et le spectateur, et donc entre l'acteur et le public, est étroit. Il est ainsi aisé d'y véhiculer idéologie et propagande. Le pouvoir révolutionnaire n'oubliera pas que le théâtre est une institution lui permettant d'atteindre directement le peuple. C'est ainsi que les tendances politiques et leurs inflexions s'y manifestent clairement, du fait de la censure et de la surveillance exercées. Les orientations politiques, auxquelles la vie des théâtres est liée, se reflète dans la nature même des pièces programmées.

Si le pouvoir politique confère, encore en 1790, à la Comédie un rôle de délassement pour les citoyens, c'est surtout vers celui d'instruction et d'éducation du peuple qu'il s'oriente rapidement considérant ces lieux de spectacle comme « une école de morale » et le théâtre joué ou chanté comme « un exercice utile pour l'esprit »<sup>666</sup> pour tous les citoyens sans distinction d'âge. En séance délibérative l'Administration municipale de Nancy considère le théâtre comme une « école des mœurs » car « c'est là que l'on apprend à haïr le vice et à respecter la Vertu »<sup>667</sup>. En l'an VI, le

---

<sup>666</sup>. *Ibid.*, p. 462.

<sup>667</sup>. Nancy arch. mun., (d 1) R 2-1, 1796-1797, séance du 8 fructidor an IV (25 août 1796).

Spectacle est une « école continuelle de patriotisme »<sup>668</sup>, « un levier puissant pour raviver le véritable esprit public »<sup>669</sup> et les délassements que l'on y propose doivent recéler « les vertus républicaines »<sup>670</sup> : les pièces proposées doivent être morales et patriotiques. C'est au théâtre que les étapes politiques de la Révolution – dictature de Salut public, Convention thermidorienne, Directoire – prennent tout leur sens. La volonté propagandiste des œuvres programmées s'accompagne d'un cortège de censures et de réglementations justifiées, au nom du mauvais exemple donné au peuple par les divertissements critiques à son égard, et de celui de la liberté.

Sans être vraiment un creuset de fermentation politique, la Comédie met en présence trois entités avec des dangers d'opposition importants. Les risques de dérapages violents sont extrêmes du fait de la confrontation de tendances politiques opposées, mais aussi de responsabilités différentes. La faiblesse des directeurs de ces établissements réside dans le fait qu'ils sont otages, à la fois des aspirations contradictoires du public et de celles des autorités et qu'en outre, ils ne peuvent négliger l'aspect commercial de leur entreprise.

C'est ainsi que la Comédie est le théâtre de nombreux troubles durant toute la période révolutionnaire.

### **L'attitude des professionnels du théâtre**

Délicate est la situation des directeurs, des acteurs, chanteurs et musiciens de théâtre pendant la période révolutionnaire. Tout ce qui est

---

<sup>668</sup>. Cf. vol. II, p. 536.

<sup>669</sup>. *Ibid.*, p. 529.

<sup>670</sup>. *Ibid.*, p. 536.

programmé, déclamé, joué, chanté, est considéré comme chargé de symboles faisant référence à l'esprit de tel ou tel groupe et surtout comme l'affirmation d'une prise de position parfois volontaire. Bien plus, le pouvoir s'empare de la scène pour tenter d'en faire une tribune.

### *Les directeurs*

Les directeurs de spectacles sont confrontés à la fois aux décisions et règlements divers imposés par les différentes administrations, ainsi qu'au maintien de l'équilibre financier de leur entreprise.

Il est enjoint aux directeurs de la Comédie en 1792 de satisfaire les souhaits du public lorsqu'il s'agit de pièces patriotiques dont les idées sont conformes à celles du pouvoir<sup>671</sup>.

Quant à la conduite des directeurs successifs, manifestant une opinion hostile à la Révolution, diverses remarques sont faites. Est-ce un autre excès du système ? Ainsi est supprimée la clause de l'attribution du marché du Spectacle au plus offrant. Il lui est préféré à Nancy, un marché de gré à gré, facilitant la mise en place de directeurs acquis à la cause révolutionnaire et « sur la scène, la décence et l'exemple des bonnes mœurs »<sup>672</sup>.

Dès 1790, les relations entre l'entrepreneur du Spectacle et la municipalité sont placées sur un plan moral, le directeur devant faire la preuve qu'il est « un citoyen actif de Nancy ». Sa conduite et ses discours sont analysés et c'est au nom du peuple, que le Corps municipal s'indigne. Insensiblement l'état du pouvoir politique se resserre et, en 1792, c'est au

---

<sup>671</sup>. *Ibid.*, p. 592.

<sup>672</sup>. *Ibid.*, p. 613.

procureur que revient le choix des pièces qu'il convient de programmer et du jour de la représentation au profit des pauvres.

L'an VI marque un nouveau raidissement dans cette attitude. Par le règlement du 18 vendémiaire <sup>673</sup>, non seulement la direction doit le premier jour de chaque décade déposer au bureau de police de l'administration la liste des pièces jouées durant cette décade, mais il ne peut faire représenter que des pièces ayant été jouées à Paris, ce qu'il doit lui-même justifier en joignant à sa demande l'extrait du *Journal des Spectacles*. Cet arrêté freine la production des auteurs locaux obligés de soumettre leurs œuvres à l'examen de la censure pour obtenir l'autorisation municipale de jouer <sup>674</sup>. Plus encore, elle a l'obligation de remettre la dernière décade de chaque mois le répertoire prévu pour le mois à venir. De même, sur l'affiche annonçant le spectacle doit désormais figurer le titre de l'air chéri des républicains que l'orchestre joue avant la représentation. Peu après, s'ajoute encore l'autorisation de l'administration municipale, et la censure s'étend aux pièces écrites dans les départements <sup>675</sup> par des auteurs peu connus. Ces recommandations n'eurent le plus souvent que peu d'effet car les rappels à l'ordre sont réguliers.

### *Le maître de musique*

Le problème posé à Nancy en 1792 <sup>676</sup> est le seul mentionné tout au long de cette période. Selon les tendances politiques du moment, le maître de musique était soumis à l'obligation d'accéder aux désirs du public ou de s'en tenir strictement aux règlements en vigueur.

---

<sup>673</sup>. *Ibid.*, pp. 526-527.

<sup>674</sup>. *Ibid.*, p. 527.

<sup>675</sup>. *Id.*

<sup>676</sup>. Cf. *infra*, p. 345.

### ***Les acteurs***

Dès janvier 1790, la municipalité de Nancy fait supprimer sur les affiches le titre de Comédiens du Roy pour celui de Comédiens de Nancy <sup>677</sup>. Les comptes rendus mettent en évidence l'attitude partielle ou engagée de certains acteurs auxquels il est reproché de juger opportun ou non et de décider, eux-mêmes, d'accéder aux demandes du public, privilégiant celles qui correspondent à leurs idées, même si ces dernières émanent d'une minorité, nonobstant l'opposition du plus grand nombre de spectateurs <sup>678</sup>. L'engagement manifeste des acteurs d'Arcis et Soligny sur la scène de Metz en février 1790 est l'incident le plus grave <sup>679</sup>.

### **Les difficultés des Spectacles de Metz et de Nancy**

D'évidentes difficultés de gestion apparaissent en décembre 1790, au point de provoquer l'établissement d'un règlement pour la Comédie, stipulant notamment que tous les directeurs et comédiens sont autorisés à poursuivre les représentations jusqu'au dimanche des Rameaux <sup>680</sup>. Nous avons vu aussi le poids financier que représente l'abonnement obligatoire des militaires. Mais la tranquillité est loin de régner au Spectacle ; des pratiques anciennes

---

<sup>677</sup>. Le 20 janvier. Cf. vol. II, p. 586.

<sup>678</sup>. *Ibid.*, p. 461.

<sup>679</sup>. Cf. *supra* p. 151.

<sup>680</sup>. Les comédiens de Nancy nomment eux-mêmes directeur et receveur. La municipalité ne l'entendant pas de cette oreille réagit en exerçant un chantage à l'argent : si les comédiens démissionnent, ils payent leurs dettes et remboursent les abonnements sur leurs deniers, s'ils assurent les représentations, ils acceptent le règlement. Cf. vol. II, p. 588.

sont perpétuées mais utilisées au profit du sentiment politique individuel : le spectacle est troublé par bien des désordres.

### **Les troubles à Metz et à Nancy**

Les désordres qui agitent les lieux de spectacle parisiens atteignent ceux de Metz et de Nancy. Les Comédies sont gagnées par l'agitation politique où s'affrontent parfois les partisans des différentes factions. Si l'effervescence ne semble pas atteindre la gravité et la permanence de la capitale, la turbulence des spectateurs se manifeste de manières identiques et les risques de dérapages violents, de la part d'individus prêts à tous les extrémismes, sont tels que les autorités municipales sont amenées à interdire l'entrée aux porteurs de cannes et de manteaux par crainte qu'ils n'y dissimulent, pistolets, sabres ou épées<sup>681</sup>. Est-ce un effet de la censure ou une réalité ? L'ensemble des rapports ou mentions consignés indiquent immanquablement que les désordres sont le fait d'une minorité<sup>682</sup>.

Le règlement de 1790 de la Comédie de Metz prévoyait toutes sortes de bruits à proscrire au spectacle depuis les cris, même pour demander la reprise d'un passage, jusqu'aux applaudissements ou huées, afin de ne pas troubler le bon ordre. Les articles VI et XVIII de l'arrêté pris par le maire de Nancy, cette fois en date du 28 vendémiaire an XI (20 octobre 1802), sont identiques à celui du règlement du Conseil général de la commune de Metz datant de 1795<sup>683</sup> ; ce n'étaient là que des moyens ordinaires et habituels de l'expression du public, qui à cause de l'effervescence politique, exprime son

---

<sup>681</sup>. *Ibid.*, p. 519.

<sup>682</sup>. *Ibid.*, pp. 522, 624.

<sup>683</sup>. Article XVII. *Ibid.*, p. 510.

opposition par des cris, des paroles insultantes et des sifflets, son ironie par des « applaudissements outrés » et par des « clameurs indécentes »<sup>684</sup>. Une lecture plus attentive de ces textes montre que ces points de règlements, du début et de la fin de la période révolutionnaire, s'adressent aux groupes, aux minorités, qui par leurs manifestations bruyantes pourraient gêner « la majorité des assistants de jouir tranquillement du spectacle ». Ainsi, le 18 octobre 1790 à Metz, ce sont des élèves de l'Ecole d'artillerie qui sèment le trouble, sifflant avec des flageolets. Bien des spectacles furent marqués, voire interrompus, par l'agitation. Aussi, des règlements sont régulièrement élaborés pour interdire sifflets, huées, bruits intempestifs ou encore la vocifération de paroles obscènes et le jet de billets.

Ce public peut également, réclamer une pièce à la place de celle inscrite au programme, voire la suppression de celle-ci et faire tellement de bruit que la pièce soit interrompue<sup>685</sup>. Les nombreux problèmes survenus au théâtre sont nés durant des comédies et opéras-comiques ou opéras civiques sans que l'on puisse toujours déterminer la nature exacte de la pièce. Non seulement le public manifeste spontanément et bruyamment son approbation ou sa désapprobation d'une œuvre, d'un texte, d'un passage, d'un air, mais le pouvoir, lui aussi, est en permanence attentif à ces réactions, soit qu'il s'en réjouisse, soit qu'il les condamne lors de changement politiques en élaborant un règlement plus restrictif que le précédent. Tour à tour, public et pouvoir tentent d'exercer une sorte de dictature sur le théâtre.

---

<sup>684</sup>. *Ibid.*, p. 461.

<sup>685</sup>. *Ibid.*, p. 522.

## Les billets

Une habitude consistait à jeter sur la scène du théâtre des billets que ramassaient les acteurs ou les chanteurs. Sur ces billets, étaient formulées des demandes particulières de spectateurs pour faire lire ou chanter en public entre les pièces des morceaux de leur composition. Ces demandes étaient satisfaites sur le champ : lecture du billet, chant du texte sur l'air demandé, reprise d'un passage, reprise d'un air. Il est clair qu'une telle pratique ne pouvait devenir que problématique durant la période révolutionnaire. Représentant une arme à double tranchant pour le pouvoir, elle risque à tout moment de révéler, de mettre en valeur ou de fournir une tribune aux opposants du régime alors en place.

C'est ainsi que dès 1790 cette habitude, manifestation individuelle de liberté personnelle, peut devenir un délit répréhensible.

Le règlement des ordonnances de 1790 interdit au public de jeter des lettres ou papiers. Il en proscriit la lecture publique et fait défense aux acteurs de déférer à toute demande. Puis dès 1791 cette lecture est soumise à la censure. Les billets doivent donc être reçus avant le spectacle, à la mairie, afin que les magistrats puissent juger de la suite à donner <sup>686</sup>. En conséquence, il est également interdit aux acteurs de céder aux injonctions des assistants. Il semble que ce problème n'ait jamais ni trouvé de solution définitive ni de parade efficace, car l'autorité municipale réitère régulièrement ces interdictions. L'article n° 20 de l'arrêté du maire de Nancy du 28 vendémiaire an XI (20 octobre 1802) en fait à nouveau rappel <sup>687</sup>. Le 4 messidor an III (22 juin 1795), mention est faite au Conseil de la commune

---

<sup>686</sup>. En l'an III, *ibid.*, p. 510.

<sup>687</sup>. *Ibid.*, p. 873.

d'une nouvelle perturbation, la troisième en peu de temps survenue la veille au spectacle à cause d'un billet jeté et lu au public <sup>688</sup>. A partir de 1796, aucun billet ou écrit ne peut être lu sans l'accord d'un magistrat délégué à cette fonction. Avec son accord leur lecture ne peut se faire qu'en présence de son auteur et éventuellement d'une personne se portant caution. Cette pratique met en lumière la responsabilité publique de son auteur<sup>689</sup>.

### Les airs, chants et chansons

Les paroles et l'air d'un chant peuvent servir de signe d'affirmation ou de ralliement à une appartenance politique. Aussi deviennent-ils source de conflits au théâtre.

A Nancy, c'est l'opposition entre le public et les musiciens à propos de l'air *Ça-ira* qu'un tumulte a lieu. Les versions divergent sur ce sujet, mais il se trouve que la presse en a rendu compte. Selon la municipalité, le maître de musique de la Comédie refusant de satisfaire les demandes du public est responsable. Le journal <sup>690</sup> rapporte qu'au spectacle du 5 février 1792 cinq à six personnes – la délibération du Corps municipal parle du « public » – réclament l'air *Ça-ira*, ce que le maître de musique refusa. Sur ordre de la municipalité il s'y serait contraint, mais le bruit était tel qu'on ne put l'entendre <sup>691</sup>.

---

<sup>688</sup>. *Ibid.*, pp. 509-510.

<sup>689</sup>. *Ibid.*, p. 510.

<sup>690</sup>. *Ibid.*, p. 264.

<sup>691</sup>. Ainsi se défend-il lors de son audition après convocation par la municipalité. Ces mêmes cinq ou six personnes ont réclamé ensuite le remplacement immédiat de la pièce au programme *Nina, ou la Folle par amour* (N. M. d'Alayrac) au profit de *La Ligue des tyrans* ou bien *Les Rigueurs du cloître* (H. M. Berton). L'explication fournie par le directeur sur l'impossibilité pour les acteurs de jouer ces pièces au pied levé, ne suffit pas à calmer les esprits, au contraire. *Ibid.*, p. 592.

L'effervescence peut naître dans le public, chaque camp s'opposant par l'air et la chanson qui lui est propre. Ainsi à Metz, les 14 et 23 thermidor an III (1<sup>er</sup> et 10 août 1795), pendant les entr'actes, certains spectateurs s'affrontent, les uns chantant *Le Réveil du peuple*<sup>692</sup>, les autres *La Marseillaise* avant d'engendrer de sérieux troubles. *La Marseillaise* est encore à l'origine du désordre des 19 et 20 vendémiaire an IV (11 et 12 octobre 1795), les uns voulant la chanter, les autres tentant de s'y opposer, ce qui se termine par des violences entre militaires et républicains, amenant le conseil municipal à la fermeture du théâtre pour une dizaine de jours<sup>693</sup>.

Il va de soi, que le pouvoir se préoccupe rapidement de régler ce moyen d'expression difficile à maîtriser pour s'en servir bientôt à ses fins personnelles et contre ses adversaires. Dès l'an II, l'arrêté du Comité de salut public oblige les artistes à chanter l'*Hymne de la liberté*<sup>694</sup> ou « l'air Ca-ira et Hymne des Marseillais »<sup>695</sup> tout en les invitant à satisfaire sans réserve à la demande du public (ce qui est interdit pour les billets jetés sur la scène). Devant la menace permanente que fait peser l'exécution de chants patriotiques, la Sûreté générale et les Comités de salut public prennent un arrêté en l'an III, reconduit en l'an IV, interdisant de chanter ou lire sur une scène d'autres airs, chansons et hymnes que ceux qui font partie des pièces annoncées et jouées<sup>696</sup>. A Nancy en septembre 1797, des mesures administratives conservatoires sont prises pour empêcher les « airs propres à réveiller l'esprit de parti que des individus se proposeraient de chanter »<sup>697</sup>.

---

<sup>692</sup>. Chant entendu la première fois le 30 nivôse an III (19 janvier 1795), paroles de Jean-Marie Souriguière de Saint-Marc, musique de Pierre Gaveaux. Cf. M. Honegger et P. Prévost éd., *op. cit.* (note 478), p. 1756.

<sup>693</sup>. Du 21 vendémiaire au 2 brumaire (13 octobre au 23 octobre).

<sup>694</sup>. Cf. *infra* note 1209.

<sup>695</sup>. Cf. vol. II, p. 598.

<sup>696</sup>. *Ibid.*, pp. 511, 517, 526.

<sup>697</sup>. *Ibid.*, p. 624.

Le 10 brumaire an VI (31 octobre 1797), les directeurs du spectacle reçoivent l'injonction de faire exécuter des airs civiques par l'orchestre, avant chaque spectacle et durant les entractes, et de faire chanter entre les deux pièces des hymnes, odes et autres morceaux patriotiques <sup>698</sup>. Il est à remarquer que cette tradition de jouer avant la représentation même théâtrale et durant les entractes n'est ni nouvelle ni spécifique à la France. Lors de son voyage dans les pays d'Europe en 1772, Charles Burney mentionne la même pratique dans un théâtre viennois <sup>699</sup>. Pourtant ici une intention paraît claire : il s'agit de meubler tous les temps morts pour éviter les manifestations intempestives d'opposants, tout en tentant de faire passer des messages s'apparentant à une propagande ; l'esprit du peuple, ici le public, est constamment encadré, voire recadré. Il arrive même qu'un arrêté précise aux directeurs les airs républicains qu'ils sont tenus de faire exécuter et ceux qui sont défendus. Il existe celui du 16 vendémiaire an VI (7 octobre 1797) <sup>700</sup> à Nancy et celui du 24 ventôse de l'an VI (14 mars 1798) à Metz.

Il ne semble pas que ces obligations aient été respectées, du moins en permanence, car des rappels à l'ordre sont notifiés aux directeurs de spectacle oublieux du respect de ces arrêtés ; de certaines mises en demeure transparaît l'exaspération de l'administration communale <sup>701</sup>.

C'est aussi pour éviter les « murmures » d'un public s'impatientant et qui pourraient dégénérer en raison du peu de respect des horaires, que des

---

<sup>698</sup> *Ibid.*, pp. 529-530.

<sup>699</sup> Cf. Charles Burney, *Voyage, musical dans l'Europe des Lumières*, Paris, Flammarion, 1992, p. 310, traduction française de Michel Noiray des titres originaux *The Present State of music in France and Italy, The Present State of music in Germany, The Netherlands, and the United Provinces*, Londres, 1772 et 1773. Ch. Burney s'était rendu au théâtre appelé Kärntnertortheater.

<sup>700</sup> La réglementation est extrêmement tatillonne : « L'air que l'on devra jouer, sera toujours annoncé Sur l'affiche de la manière suivante : [...] l'Orchestre jouera avant la Levée de la Toile, L'Air, (il faudra indiquer l'air). ». Cf. vol. II, p. 625.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 537.

mesures sévères seront prises à l'encontre des musiciens, artistes dramatiques ou employés retardataires <sup>702</sup>.

Dans ce contexte, les initiatives privées relevant de la meilleure intention peuvent se heurter à la désapprobation de l'administration. Sans malice apparente, le premier violon de l'orchestre Fr. M. Duchauumont entraîne les musiciens (le maître de musique était absent) dans l'exécution de l'air *Malbrougk* <sup>703</sup> entre deux pièces, le 8 brumaire an VII (29 octobre 1798). Parodié par des spectateurs, à l'adresse des généraux de Metz Jourdan, « Crnoff » et des jeunes conscrits, il s'ensuivit une réprobation générale. Bien qu'il se fût défendu de toute intention pernicieuse, Duchauumont fut « mis à pied » par les directeurs du théâtre sur ordre de l'Administration municipale, et les directeurs se trouvèrent eux-mêmes condamnés à donner une représentation gratuite au profit des pauvres, avec la menace de fermeture en cas de récidive. Une autre fois, en l'an VIII, un administrateur municipal, ayant entendu entre les deux pièces, l'annonce d'une victoire remportée par les armées françaises en Italie a ordonné, suivant l'habitude, l'exécution du chant patriotique *Serrons-nous, défendons nos droits et l'arche sainte de nos lois* <sup>704</sup>. Ce refrain fut jugé inconvenant et le chanteur dut expliquer que cette décision n'était pas de son fait, et qu'il ne fallait y voir par conséquent aucune mauvaise intention <sup>705</sup>.

---

<sup>702</sup>. *Ibid.*, p. 494.

<sup>703</sup>. Air ancien mis en vogue en 1784. Cf. P. A. Capelle, *La Clé du caveau à l'usage des chansonniers français et étrangers des amateurs, auteurs, acteurs, chef d'orchestre et de tous les amis du vaudeville et de la chanson*, Paris, A. Costelle, 1872, 4<sup>e</sup> éd., n° 1632, p. 735.

<sup>704</sup>. Nous n'avons pu identifier ce chant. Un chant (*Défendons nos lois*) cité par Constant Pierre (*Les Hymnes et chansons de la Révolution*, Paris, Imprimerie nationale, p. 735, n° 1632,) semble assez éloigné de ce texte.

<sup>705</sup>. Cf. vol. II, p. 559.

## Le contexte économique et politique à Nancy

Nous avons déjà évoqué les problèmes liés à l'absence des militaires dans leur garnison. L'agitation politique permanente a fait fuir les étrangers et désorganisé les familles fortunées. La réduction de la garnison, la médiocrité des fortunes, le manque ou la rareté de monnaie métallique, la stagnation du commerce, toutes ces causes ajoutées provoquent une désaffection du public pour les lieux de divertissement par crainte de l'avenir mais également par souci d'économies. Cet état de fait amplifie les difficultés pour les entrepreneurs de spectacle, difficultés déjà bien présentes avant les événements révolutionnaires <sup>706</sup>. Lorsque M. J. Rousselois devient, avec J.-B. Mériadec Belval, directrice du Spectacle de Nancy en 1797, tous deux attendent des bénéfices de leur entreprise. Il n'en sera rien : la première année n'est source d'aucun profit. La seconde, se terminant le 20 avril 1799, se solde par un déficit considérable de l'ordre de 40 000 francs <sup>707</sup>.

## L'activité des théâtres de Metz et de Nancy

La poursuite de la production lyrique à Metz et à Nancy est attestée <sup>708</sup> mais les dépôts d'archives n'ont rien conservé de celle-ci et pour cause : l'activité des théâtres relevait d'une initiative privée. Il revient

<sup>706</sup>. Nancy arch. mun., (d 1) R 2-1 lia. Jugement de l'Administration départementale rendu le 9 ventôse an VII (27 février 1799) pour le différent entre M. J. Rousselois et la municipalité.

<sup>707</sup>. *Id.*

<sup>708</sup>. C'est en 1926 que René Paquet (*Bibliographie analytique de l'histoire de Metz pendant la Révolution (1789-1800)*, Paris, Auguste Picard, 1926, t. 3, pp. 1417-1423), s'inscrit en faux contre les affirmations ayant cours depuis un article de Charles Abel reprises par Jean-Julien Barbé (*Le Théâtre à Metz, notes et souvenirs*, Metz, Vanière, 1908, p. 16). Ce dernier auteur revient sur ses conclusions dans « Le théâtre à Metz pendant la Révolution (1790-an II) », *Annales historiques de la Révolution française*, 1928, p. 1. En ce qui concerne le théâtre de Nancy, voir A. P. Vogt, *op. cit.* (note 512) pp. 13-15.

cependant à Marie-Claire Le Moigne-Mussat <sup>709</sup>, non seulement de l'avoir confirmé mais aussi de l'avoir présenté, grâce à l'inventaire des registres de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques qu'elle a réalisé. Il s'agit d'un état exhaustif de leurs travaux depuis août 1794 à mars 1796, c'est-à-dire pendant la Convention thermidorienne et les débuts du Directoire ; les registres des années ultérieures ne nous sont pas parvenus. L'existence de ces deux registres résulte de l'application des lois des 13 janvier 1791 et 3 septembre 1793, sur la protection de la propriété artistique et les droits à percevoir.

### **Le répertoire à Metz et à Nancy entre 1794 et 1796**

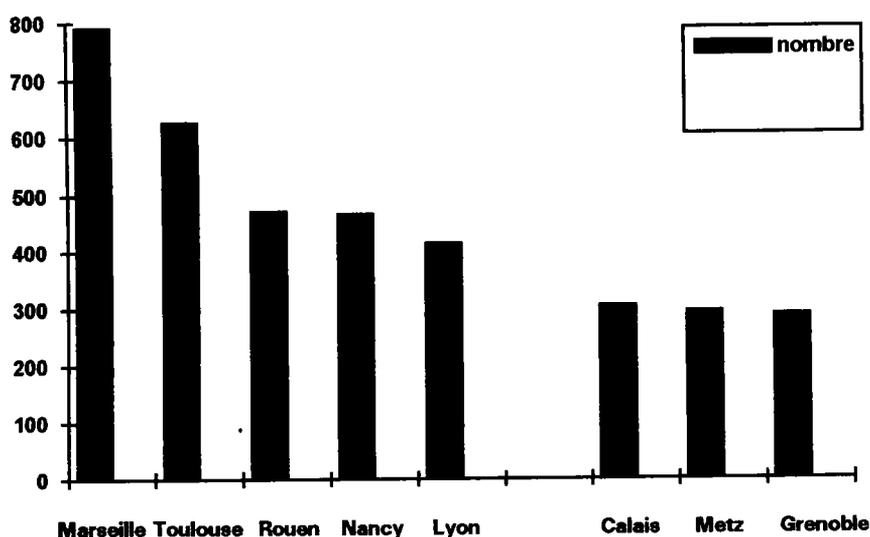
L'activité du théâtre lyrique de Nancy apparaît nettement supérieure à celle de Metz avec 467 représentations contre 295 <sup>710</sup>. Sur le plan national, excepté Paris, Nancy arrive au quatrième rang de l'activité lyrique en France derrière Marseille, Toulouse et Rouen mais avant Lyon et Montpellier <sup>711</sup>, alors que Metz est en 23<sup>e</sup> position dans ce classement comprenant quarante quatre villes, juste devant Grenoble.

---

<sup>709</sup>. Cf. Marie-Claire Le Moigne-Mussat, « L'activité des théâtres lyriques en province », in Jean-Rémy Julien et Jean Mongrédien éd., *Le Tambour et la Harpe*, Paris, Du May, 1991, pp. 57-79.

<sup>710</sup>. Soit 36,84 % en moins. Nous avons relevé la programmation des théâtres de Metz et de Nancy depuis 1794. Cf. vol. III, pp. 61-67 (Metz) et 68-73 (Nancy).

<sup>711</sup>. Nancy est oublié dans ce classement. *Ibid.*, p. 58.



### Metz, Nancy et les théâtres français

Parmi les compositeurs qui bénéficient d'une audience moyenne dans la plupart des villes françaises, il ne se trouve guère que Louis Abel Beffroy de Reigny <sup>712</sup> qui soit totalement délaissé dans ces deux villes, auquel nous pouvons ajouter J. P. E. Martini, Jean-Pierre Solié <sup>713</sup>, peu programmés. A l'inverse aucune des deux scènes lorraines ne produit Luigi Cherubini <sup>714</sup>, Louis Emmanuel Jadin <sup>715</sup>, Henri Joseph Rigel <sup>716</sup>, Daniel Gottlieb Steibelt <sup>717</sup>

<sup>712</sup>. (1757-1811). Auteur du livret et de la musique de quelques œuvres scéniques. Cf. M. Honegger éd., *op. cit.* (note 167), p. 89.

<sup>713</sup>. (1755-1812). Chanteur (ténor) et violoncelliste, il écrit un grand nombre d'opéras comiques. *Ibid.*, p. 1189-1190.

<sup>714</sup>. (1760-1842). Il s'établit à Paris en 1787. Compositeur très prolifique dans tous les genres il obtient un large succès avec ses œuvres lyriques. Il est nommé directeur du Conservatoire en 1822. *Ibid.*, p. 208.

<sup>715</sup>. (1768-1853). Auteur d'œuvres pour le théâtre lyrique, il fut l'un des premiers compositeurs français à écrire pour le piano-forte. *Ibid.*, p. 543.

<sup>716</sup>. (1741-1799). Compositeur de nombreuses œuvres instrumentales ; à partir de 1780 il se consacre essentiellement au théâtre. *Ibid.*, p. 1060.

<sup>717</sup>. (1765-1823). Connu essentiellement pour ses talents de pianiste, il écrivit quelques opéra-comiques. *Ibid.*, p. 1205.

et Antoine Trial <sup>718</sup> imitant en cela la majorité des théâtres français, à deux ou trois exceptions près.

### Les programmations originales à Metz et Nancy

Globalement les ouvrages représentés sur les scènes messine et nancéenne sont dans la ligne des programmes entendus sur les théâtres de France. A cela deux exceptions cependant : Metz et Narbonne sont les seules villes à donner *La Discipline républicaine* <sup>719</sup> de Charles Gabriel Foignet (1737-1795) <sup>720</sup> dont les autres œuvres sont jouées dans sept villes. Nancy, quant à elle, fait partie des cinq villes ayant fait entendre *La Caverne* <sup>721</sup> de Jean-François Le Sueur (1760-1837) <sup>722</sup>.

Si les deux théâtres lorrains mettent en scène certains auteurs il leur arrive de proposer des productions différentes. Parmi les auteurs nouveaux, Nancy met en scène six pièces de Prosper Didier Deshayes <sup>723</sup>, P. Gaveaux, J.-Fr. Le Sueur, E. N. Méhul, auteurs absents des programmes messins. Metz ne monte pas *Lodoïska, ou les Tartares* <sup>724</sup> de R. Kreutzer, à l'inverse on y fait représenter (en plus de *La Discipline républicaine*) de Ch. G.

<sup>718</sup>. Écrit quelques opéra-comiques. Son nom est passé à la postérité grâce à l'expression « voix de trial » signifiant une voix grêle. Cf. David Russel Hulme, art. « Antoine Trial, Antoine », *The New Grove of opera*, pp. 807-808.

<sup>719</sup>. Fait historique, 1, Plancher de Valcour, POC (Favart), 20 avril 1794.

<sup>720</sup>. (1750-1823). Sa carrière de compositeur débute en 1791 et il fut réputé pour ses mises en scène somptueuses. Cf. M. Honegger éd., *op. cit.* (note 167), p. 355.

<sup>721</sup>. Drame lyrique, 3, P. Dercy, POC (Feydau), 16 février 1793.

<sup>722</sup>. Sa carrière est fort remplie : maître de chapelle à Notre-Dame de Paris (1786), inspecteur du Conservatoire (1795), maître de chapelle des Tuileries (1804), chef d'orchestre de l'Opéra (1815) et professeur de composition au Conservatoire (1817). Cf. Jean Mongrédien, art. « Lesueur, Jean-François », *The New Grove of opera*, pp. 1156-1157.

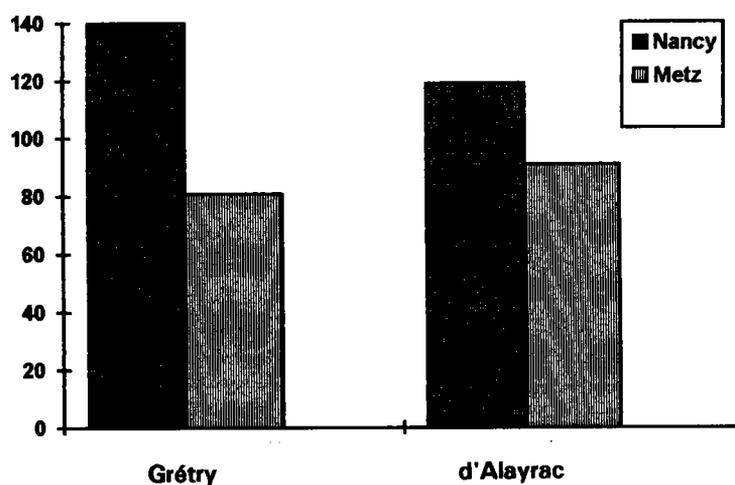
<sup>723</sup>. Compositeur mort à Paris vers 1815. *Ibid.*, p. 273.

<sup>724</sup>. Comédie mêlée d'ariettes, 3, J. E. B. Dejaure, PCI, 1<sup>er</sup> août 1791.

Foignet, *Les Pommiers et le Moulin*<sup>725</sup> et *Les Prétendus*<sup>726</sup> de Jean-Baptiste Lemoyne<sup>727</sup> que le public nancéien n'entendra pas.

### Les auteurs les plus représentés

A. M. Grétry avec 140 représentations à Nancy, 81 à Metz et Nicolas Marie d'Alayrac<sup>728</sup> 119 à Nancy, 91 à Metz sont les compositeurs les plus joués ; il est vrai qu'ils sont de loin les plus prolifiques.



Les programmations des deux villes font état d'un équilibre inattendu, même s'il se vérifie dans la France entière, entre les opéras-comiques écrits avant 1789 et ceux créés à partir de 1790 : sur le nombre total de représentation d'ouvrages donnés à Nancy (467), 142 ouvrages ont été écrits

<sup>725</sup>. Comédie lyrique, N. J. Forgeot, PO, 20 janvier 1790.

<sup>726</sup>. Comédie lyrique, M. A. J. Rochon de Chabannes, PO, 2 juin 1789.

<sup>727</sup>. (1751-1796). Cf. John Wagstaff, art. « Lemoyne, Jean-Baptiste », *The New Grove of opera*, pp. 1143-1144.

<sup>728</sup>. (1753-1809). Auteur de quelques œuvres instrumentales et de nombreuses œuvres lyriques qui, grâce à son sens du théâtre rencontrèrent le succès. Cf. M. Honegger éd., *op. cit.* (note 167), p. 10.

après 1789 ce qui correspond à 30,4 % de la production totale. A Metz, sur un total de deux cent quatre vingt-quinze représentations, cent quatre vingt quatre productions appartiennent à cette catégorie, soit 37,6 % de la programmation, indiquant ainsi une orientation légèrement différente de ce théâtre en faveur des nouvelles pièces.

### Les ouvrages représentés à Metz et à Nancy : comparaison

Constatons tout d'abord que le nombre de représentations d'une même pièce écrite après 1789 est à peu près équivalent entre les deux villes. Les écarts sont faibles et ne représentent que quelques unités : deux en moyenne. Quelques différences plus importantes apparaissent cependant avec *Claudine, ou le Petit Commissionnaire*<sup>729</sup> d'Antonio Bartolomeo Bruni<sup>730</sup> (10-16), *La Soirée orageuse*<sup>731</sup> de N. M. d'Alayrac (5-13). Ces chiffres ne traduisent cependant pas une politique radicalement différente entre ces villes. Parmi les œuvres les plus représentées nous trouvons à Nancy *Claudine, ou le Petit Commissionnaire* d'A. B. Bruni (16 fois), puis viennent *La Soirée orageuse* (13 fois), *Camille, ou le Souterrain*<sup>732</sup> (12 fois) de N. d'Alayrac et *Paul et Virginie*<sup>733</sup> de R. Kreutzer (11 fois). Metz

<sup>729</sup>. Comédie mêlée d'ariettes, 1, J. M. Deschamps, Feydau, 6 mars 1794.

<sup>730</sup>. (1757-1821). Violoniste, chef d'orchestre au Théâtre de Monsieur, puis à l'Opéra-Comique et à l'Opéra Italien, auteur d'opéras-comiques qui eurent un certain succès. Cf. Michael Fend, Michel Noiray, art. « Bruni, Antonio Bartolomeo », *The New Grove of opera*, p. 622.

<sup>731</sup>. Comédie mêlée d'ariettes, 1, Radet, PCI, 29 mai 1790.

<sup>732</sup>. Comédie mêlée de musique, 3, Marsollier de Vivetières, PCI, 19 mars 1791.

<sup>733</sup>. Comédie mêlée d'ariettes, 3, E. G. F. de Favières, PCI, 15 janvier 1791.

représente *Les Visitandines* <sup>734</sup> de Fr. Devienne (12 fois), *Philippe et Georgette* <sup>735</sup> de d'Alayrac (11 fois) et *Claudine, ou le Petit commissionnaire* de A. B. Bruni (10 fois).

Le pourcentage des pièces nouvelles, soit environ 30 %, montre bien l'attrait de la nouveauté des responsables de la programmation, mais il en fut toujours ainsi. Ajoutons à cela, le nombre important d'opéras-comiques écrits bien avant les événements révolutionnaires et maintenus à l'affiche d'une année sur l'autre. L'univers du spectacle de Metz et de Nancy, comme dans la France entière d'ailleurs <sup>736</sup>, reste au divertissement et le goût du public est très attaché au répertoire de l'opéra-comique. Nous sommes loin des vitupérations du *Moniteur* du 12 mai 1794 écrivant qu'il fallait « remplacer ces miniatures décolorées par des tableaux mâles et vigoureux qui présentent aux républicains l'image de leurs devoirs ».

### **Un constat inattendu**

L'inventaire des deux registres de la S. A. C. D. relatifs aux droits d'auteurs perçus entre 1794 et 1796 mènent à une observation assez inattendue : bien que particulièrement actif, le théâtre lyrique de Nancy est l'un de ceux qui rapporte le moins de droits d'auteurs, se situant à parité en général avec celui de Metz dont l'activité est bien moindre. Pour mémoire rappelons que le nombre d'ouvrages représentés à Nancy pour cette période est de 467 et Metz 295. Or, le montant des droits perçus par œuvre représentée est toujours comparable à celui de villes ayant programmé au

<sup>734</sup>. Comédie mêlée d'ariettes, 2, L. B. Picard, Feydau, 7 août 1792.

<sup>735</sup>. Comédie mêlée d'ariettes, 1, Boutet de Montvel, PCI, 28 décembre 1791.

<sup>736</sup>. Cf. M. Cl. Le Moigne-Mussat, *op. cit.* (note 709), pp. 57-66.

cours de ces vingt mois un total de titres inférieur en nombre. Les recettes sont souvent comparables à celles de villes comme Carcassonne <sup>737</sup> (322), Calais <sup>738</sup> (305), ou même Valenciennes <sup>739</sup> (108) pour certains spectacles alors que celles de Metz sont proches de Dunkerque <sup>740</sup> (339), Béziers <sup>741</sup> (322) ou Brest <sup>742</sup> (183).

L'activité du théâtre de Nancy ne peut justifier ce bilan. Il faut donc chercher ailleurs la raison de ces maigres résultats et dans une moindre mesure ceux de Metz. D'une part, le nombre de places disponibles explique-t-il en partie cette observation : Nancy à un déficit de 254 places par rapport à Metz disposant d'un total de 1384 places. D'autre part, le nombre des spectateurs se maintient sans doute à un niveau insuffisant, constat malheureusement émis à de nombreuses reprises, engendrant les difficultés financières qui sont à l'origine de sa suppression.

### **Le devenir des théâtres de Metz et de Nancy durant la période postrévolutionnaire**

En l'an XII (1803-1804), le préfet du département de la Meurthe dans une lettre adressée au ministre de l'Intérieur, fait part de l' « état de décadence » dans lequel se trouve le Théâtre de Nancy <sup>743</sup>. Dans ce courrier du 2 prairial an XIII (22 mai 1805), il fait état d'une réponse envoyée au Chambellan dont nous n'avons pas trouvé trace. Il y détaillait toutes les

---

<sup>737</sup>. (Aude).

<sup>738</sup>. (Pas-de-Calais).

<sup>739</sup>. (Nord).

<sup>740</sup>. *Id.*

<sup>741</sup>. (Hérault).

<sup>742</sup>. (Finistère).

<sup>743</sup>. Jean-Joseph Marquis, nommé le 12 ventôse an VIII [3 mars 1800]. Cf. vol. II, p. 864.

mesures prises pour remédier à cette situation difficile, mesures qu'il jugeait malgré tout encore insuffisantes pour sauver le théâtre. En 1806, en effet, le ministre de l'Intérieur fit paraître un décret daté du 8 juin, divisant la France en trois catégories pour les spectacles. La province était répartie en deux catégories : les villes ayant le droit de posséder une troupe sédentaire – c'est le cas de Metz – et les autres – représentant la grande majorité – dont Nancy, devant se contenter d'une troupe ambulante <sup>744</sup>. Nancy eut beau faire valoir dans un courrier abondant l'ancienneté de son théâtre <sup>745</sup>, la présence d'une troupe capable de jouer aussi bien la comédie que l'opéra, celle d'un ballet complet composé de dix danseurs, la qualité des spectacle donné été comme hiver <sup>746</sup> depuis plus d'un siècle sans interruption, la possibilité de monter un spectacle toute l'année même en l'absence d'une garnison, la beauté de la ville située au centre de trois départements, siège du quartier général de la quatrième division militaire, de la Cour d'appel, le retour des étrangers pouvant faire retrouver un commerce florissant comme avant la Révolution <sup>747</sup>, rien n'y fit : la décision du ministre fut irrévocable. Après bien des difficultés entre les préfetures des deux départements mais aussi entre les municipalités respectives, le 5 février 1811 Charles Dupuis renonçait à son privilège à compter du lendemain en faveur d'Abraham Antoine Herbelot, artiste du théâtre de Metz, directeur nommé par le gouvernement, comme tous les autres directeurs de théâtre de France <sup>748</sup> et

---

<sup>744</sup>. Cf. Anonyme, *Règlement pour le théâtre*, Paris, Imprimerie impériale, 1807, pp. 11-12.

<sup>745</sup>. Depuis 1707.

<sup>746</sup>. Ce qui est inexact et en contradiction avec les constats faits par différents partenaires à diverses époques.

<sup>747</sup>. Cf. vol. II, p. 651-652. Voir aussi, Nancy arch. mun., (d 1) R 2 2, lia. 1807-1808, la lettre datée du 22 juin 1807 du maire au ministre et lia. 1809-1810, celle du maire de Nancy au préfet du département de la Meurthe en date du 18 décembre 1809.

<sup>748</sup>. Malgré le décret de 1806, Ch. Dupuis avait conservé la direction du théâtre fort de son droit, car son bail courait jusqu'au 23 septembre 1811. Nancy arch. mun., (d 1) R 2 2, 1810-1811 lia.

qui créa deux troupes distinctes : l'une de comédie, l'autre pour l'opéra lui permettant d'alterner régulièrement les spectacles entre Metz et Nancy.

### **L'évolution du théâtre de Nancy et sa chute**

Ainsi que nous l'avons montré, l'activité du Théâtre de Nancy entre 1794 et 1796 faisait preuve d'une vitalité rendant sa disparition quelques années plus tard inconcevable, même si l'amoncellement de difficultés permet de s'interroger sur son devenir. Pourtant ces problèmes ne peuvent expliquer qu'en partie seulement sa chute.

#### **Les difficultés**

La période qui s'ouvre dès 1796-1797, (les années de la fin de la Révolution et années post-révolutionnaires), présente de nombreux défis aux directeurs des théâtres et sème bien des embûches sur leur chemin. Les habitudes du public, troublées par les années révolutionnaires, et l'incertitude de l'avenir ont pour conséquence la désertion des spectacles. Les changements fréquents d'administrateurs <sup>749</sup> révèlent un marasme financier profond, confirmé par les demandes incessantes de réduction de loyer à partir de 1800 ce qui d'ailleurs n'est pas spécifique à Nancy mais généralisé en France, avec même des prêts gratuits de salle comme à Metz ou Nantes <sup>750</sup>. Les difficultés financières inhérentes à cette situation deviennent

---

<sup>749</sup>. Le 16 floréal an VIII (6 mai 1800), Fr. Valdenaire et H. Henry remettent l'administration du Spectacle entre les mains d'une nouvelle société d'artistes réunis.

<sup>750</sup>. (Loire-Atlantique).

importantes. M. J. Rousselois succédant à la Société des artistes de Metz en 1797 <sup>751</sup> s'engage dans une expérience différente pour tenter de redresser la situation financière : elle conçoit alors l'idée de se consacrer à un seul genre (comédie ou opéra ?), sans succès.

A la demande du directeur, la ville de Nancy réduit le loyer de 2400 à 600 francs pour l'année théâtrale 1803-1804. De plus, cette situation financière ne peut s'améliorer avec le départ de la garnison en 1804, et les pertes sont évaluées par P. M. Demery à 1800 francs par mois. Ainsi, la gestion de la crise du Théâtre de Nancy par la municipalité prouve une méconnaissance des problèmes et une lenteur navrante à réagir, alors que la plupart des grandes villes françaises ont consenti des efforts financiers pour maintenir leur spectacle.

### **Les conséquences**

L'état de la troupe du théâtre et la production sont victimes de la situation financière peut-être elle-même induite par un laisser-aller administratif sous la nouvelle direction de P. M. Démery, auquel il est reproché de « graves torts ». En effet, durant la saison 1803-1804 naît un fort mécontentement dans le public. Les autorités municipales et préfectorales s'en émeuvent car, dans cette troupe d'opéra incomplète devant donner une ou deux représentations par semaine, manquent cinq ou six artistes pour les rôles essentiels <sup>752</sup>. Conséquence ou non, le répertoire offert s'en trouve limité et les reprises nombreuses, ce qui ne manque pas de lasser

---

<sup>751</sup>. Le 5 prairial an V (24 mai 1797).

<sup>752</sup>. Nancy arch. mun., (d 1) R 2 2 lia., lettre adressée par le préfet au maire le 11 nivôse an XII (2 janvier 1804).

un public qui va s'amenuisant. De plus, si la troupe pour le spectacle d'hiver est incomplète, celle de l'été demeure insuffisante. Cet état de fait produit d'autres effets. Les artistes jouissant d'une certaine réputation ne s'engagent plus au théâtre de Nancy, préférant se fixer dans une ville où ils ont la possibilité de signer un contrat pour l'année entière, ainsi assurés de revenus pendant l'été. Comble de malchance, la troupe de Nancy sous la direction de J.-G. Dupuis dut se rendre à Mayence (Allemagne) pour suivre l'impératrice Joséphine ; l'interruption inopinée du spectacle pendant l'hiver 1806 fut brutale. La même année paraissait le règlement sur les théâtres sédentaires et ambulants. Cette décision fâcheuse, puisque Nancy perdit sa troupe sédentaire, n'aurait cependant pas dû surprendre. Le préfet J.-J. Marquis <sup>753</sup> dans une lettre adressée au maire de la ville le 4<sup>e</sup> jour complémentaire an X (21 septembre 1802) écrivait : « le Théâtre de Nancy ne peut être considéré que comme théâtre de 3<sup>eme</sup> ordre » <sup>754</sup> signifiant par là un état de grand délabrement, qui s'accroît encore les années suivantes.

### **L'alternance du Spectacle entre Metz et Nancy**

La situation fluctuante des deux théâtres de Metz et de Nancy fait germer l'idée d'une fusion des deux troupes, quelques années avant la décision ministérielle de supprimer la troupe sédentaire à Nancy. Durant les six mois au cours desquels les artistes de Metz ont assuré la direction du Spectacle (à compter du 2<sup>e</sup> jour complémentaire an IV [18 septembre 1796]) les productions semblent avoir été alterné comédie et opéra entre les

---

<sup>753</sup>. Cf. note 743.

<sup>754</sup>. Nancy arch. mun., (d 1) R 2 2 lia.

deux villes ; cela n'est pas confirmé, du moins était-ce le souhait des artistes <sup>755</sup>. A leur instigation, il s'agit de tenter un « rapprochement entre les deux villes » pour mettre en commun les potentialités des deux troupes, ce qui réduirait les frais et augmenterait les recettes. Cette solution permettait la viabilité financière des deux théâtres ainsi que la possibilité d'attirer des artistes de renom rehaussant la qualité des spectacles. Deux événements indépendants firent progresser cette idée. D'une part, J.-G. Dupuis, directeur du Théâtre de Metz, devint aussi directeur de celui de Nancy en 1804 succédant à P. M. Demery. D'autre part, la troupe de Metz ne voulut pas alterner avec celle de Nancy en 1806 lors de l'absence de la troupe nancéienne en déplacement à Mayence. Cette alternance fut réalisée peu avant la fin du bail de J. G. Dupuis, car le préfet de la Meurthe se plaignit de la durée trop longue des séjours de la troupe dans la même ville (deux à trois mois) et obtint un accord pour une durée de deux mois au plus <sup>756</sup>. Cette situation de monopole anticipait sur les décisions du futur directeur du théâtre sédentaire de Metz : Abraham Antoine Herbelot.

### **Metz ou Nancy ?**

Dans la lutte entre les deux villes pour posséder une troupe sédentaire, Nancy doit laisser à Metz l'acquis d'une population plus nombreuse ainsi qu'une forte garnison. Il reste que cette décision de fixer à Nancy une troupe ambulante pouvant se produire dans d'autres villes, voire de petites villes des département de la Meurthe (Lunéville, Toul, Pont-à-Mousson, Phalsbourg,

---

<sup>755</sup>. Exposés de M. J. Rousselois daté des 26 fructidor an VI (12 septembre 1798) et 29 pluviôse an VII (17 février 1799). *Ibid.*, (d 1) R 2 1 lia.

<sup>756</sup>. *Ibid.*, lettres des 2 et 26 octobre 1810.

Sarre-Union), de la Meuse (Bar-sur-Ornain, Verdun) et de la Moselle, (Longwy, Thionville) reste surprenante. En effet, un rapport de J.-G. Dupuis, directeur des spectacles de Metz et de Nancy, affirme sans détour en 1807 que malgré bien des désavantages entre Nancy et Metz, au détriment, de Nancy les recettes des deux théâtres sont équivalentes, ce qui confirme par là même un meilleur rapport à Nancy <sup>757</sup>. Les charges sont différentes : nulles à Metz qui vote en supplément un secours de 3000 francs – plus lourdes à Nancy, elles grèvent les recettes : 5600 francs de loyer par an ; il convient d'ajouter la perception du droit des pauvres et un coût supérieur des dépenses de fonctionnement. La charge des salaires de l'ensemble des artistes comédiens et chanteurs représente un total de 67300 francs de 1805 à 1808. Ainsi donc, de l'aveu même du directeur de l'entreprise, celle de Nancy est plus rentable que celle de Metz grâce à un public plus nombreux, éventuellement grossi par les étrangers et les voyageurs de passage.

### **Les troupes des théâtres de Metz et de Nancy – Généralités**

La loi des 13 et 19 janvier 1791 reconnaissait la liberté de l'industrie théâtrale, mais le décret du 8 juin 1806 rétablissait le régime du privilège. Si la censure n'est pas abolie – elle est même bien présente –, la tutelle administrative responsable de son application apparaît moins rigide et moins tatillonne. Le directeur est toujours soumis à l'obligation de fournir <sup>758</sup> sa programmation mais elle est devenue trimestrielle, donc deux fois seulement

<sup>757</sup>. *Ibid.*, (d 1) R 2 2 lia. 1806-1807, lettre de J.-G. Dupuis du 22 juin 1807.

<sup>758</sup>. Une vingtaine de jours avant le début du trimestre avec les titres, genres, nom des auteurs.

par saison, et peut même subir quelques modifications ponctuelles ; le directeur est toujours tenu d'indiquer les théâtres parisiens sur lesquels sont jouées les pièces programmées. Le jet des billets d'une composition personnelle sur la scène reste interdit et soumis à une lecture préalable en mairie. C'est aussi vers l'administration que sont désormais orientées les réclamations du public contre les artistes. Bien risqué, quelques années auparavant, aurait été cet article 18 du règlement du 20 octobre 1802 prescrivant que le « droit d'applaudir et de censurer ne doit pas nuire à celui qui est acquis à la majorité des assistants »<sup>759</sup>. L'habitude de jouer une symphonie pendant les entractes et entre les pièces se perpétue sans que cela révèle pour autant une intention de faire barrage au tumulte. Quant aux horaires ils ne semblent pas changer : hiver 17 heures-20 h 30, été 17 h 15-20 h 30<sup>760</sup>. Il existe toujours des difficultés, puis des risques lorsqu'il s'agit d'établir une comparaison entre les effectifs, les rémunérations des artistes d'une troupe de théâtre. Il en va de même pour le prix des places lorsque les sources d'information, concernant des années non consécutives voire même des périodes très espacées, sont éparpillées<sup>761</sup>. Ces listes offrent la plupart du temps une présentation différente avec plus ou moins de précisions, certaines se contentant de donner le nombre global des artistes lyriques, d'autres ne faisant pas de différence entre les chanteurs et les choristes.

A partir des années 1790, l'énumération des artistes de la troupe comporte parfois la tessiture des hommes, puis plus régulièrement précise leur emploi – rôles à tablier, seconds et troisièmes rôles, les mères nobles, les vieilles, les premières et secondes amoureuses, les grandes coquettes – enfin classe, cet emploi en référence à une vedette des scènes

<sup>759</sup>. Cf. vol. II, pp. 863-864.

<sup>760</sup>. *Ibid.*, p. 864.

<sup>761</sup>. Si certaines listes énumèrent avec précision tous les artistes lyriques, d'autres mentions ont été relevées dans des lettres ou des circulaires.

parisiennes : les rôles d'elleviou, de philippe, colin, solié, martin, dozainville, saint-aubin, dugazon jeune et mère, carline, trial<sup>762</sup>, etc.

### **L'orchestre et la troupe lyrique du théâtre à Metz**

En 1811, l'orchestre comprend dix-neuf musiciens dont le chef d'orchestre est toujours Fr. Bolvin, mais la troupe du théâtre est double : comédie et opéra, fonctionnant sur une structure composée ainsi : sept chanteurs et cinq chanteuses solistes<sup>763</sup>.

L'effectif de la troupe lyrique est toujours réduit, variant peu durant cette période, sept hommes et six ou cinq femmes en 1793<sup>764</sup>. Il s'étoffe cependant, passant à treize hommes et douze femmes pour la saison 1809-1810, puis à douze hommes, six femmes dont la place n'est pas déterminée et onze choristes en 1813<sup>765</sup>. Il s'agit là de la première mention chiffrée du chœur du théâtre de Metz.

Cette troupe semble extrêmement changeante se réduisant entre 1810<sup>766</sup> et 1813<sup>767</sup> de dix-neuf à douze personnes avec seulement cinq chanteurs communs pour ces années. Metz devenant le siège d'une troupe sédentaire, la dépense commune aux deux villes (Metz et Nancy) pour

<sup>762</sup>. *Ibid.*, p. 785. Cf. Arthur Pougin, *Figures d'opéra-comique Madame Dugazon Elleviou les Gavaudan*, Paris, Tresse, 1875, reprint Genève, Minkoff, 1973, 234 p.

<sup>763</sup>. Paris arch. nat., F 21 1174 ; lettre manuscrite du préfet du département de la Moselle au ministre de l'Intérieur datée du 8 février 1813.

<sup>764</sup>. Cf. J. Mongrédien, *op. cit.* (note 397), p. 140

<sup>765</sup>. Cf. vol. II, pp. 857. Elle comprend dix-huit enfants pouvant être employés dans les petits ballets.

<sup>766</sup>. Paris, arch. nat., F 21 1197. En 1810, les chanteurs sont : Cerf, Colon, Desvignes, Dutailly, Gamez, Lefaiivre, Thibouville, Samson, Aumont, Bernard, Cesard, Oulmanne, Thiriet ; les chanteuses : Babe, Bolvin, Ascour, Egner, Fay, Garnier, Julienne, Pouzeaux, Théodore, Théodore, Martin.

<sup>767</sup>. Paris arch. nat., F 21 1174. Liste des chanteurs (1813) : Cerf, Colon, Desvignes, Marido, Martin, Olivier, Pincon ; les chanteuses : Colon, Le Dey, Le Fortier, Martin, Pouzeaux.

la saison 1809-1810 fait état d'une troupe de treize hommes et onze femmes. La différence de rémunération entre les chanteurs laisse supposer qu'un certain nombre d'entre eux font partie du chœur (cinq hommes et cinq femmes).

### **La troupe du théâtre de Nancy**

La troupe s'articule autour de sociétaires, artistes, musiciens et gagistes. Il est très difficile de déterminer avec précision les comédiens et les chanteurs, car en dehors de la liste des musiciens et des chœurs, celle des sociétaires et artistes pensionnaires manque singulièrement de clarté.

En 1802, l'orchestre du théâtre de Nancy compte dix-huit musiciens <sup>768</sup> dirigés par R. J. Lehr. L'état nominatif énumère le nom de ces musiciens dont quelques-uns nous sont inconnus. Pourtant certains d'entre eux rencontrés dans une activité commerciale (Charles Reinhard, Balthazard Trœstler) jouent désormais dans cet orchestre.

### **La troupe entre 1805 et 1808**

En 1802, deux femmes et cinq hommes forment le chœur du théâtre. A la veille de sa suppression en 1806, la troupe jouant l'opéra à Nancy est composée d'une quinzaine de chanteurs titulaires (huit hommes, sept femmes et un enfant (le petit Grandville). Chaque chanteur est susceptible de remplir plusieurs rôles : Ancilla est engagé pour jouer les premiers amoureux

---

<sup>768</sup>. Cf. A. Vogt, *op. cit.* (note 512) p. 18.

(ellevious et gavaudans) – Lemoulle ceux de 3<sup>e</sup> basse-taille et utilités – Henriette Fleury ceux de 2<sup>e</sup> amoureux et travestis.

A l'évidence, la troupe de Nancy est recrutée sur un horizon géographique vaste si l'on en croit la liste des engagements pour la comédie et l'opéra entre 1805-1808. La moitié d'entre eux faisaient déjà partie de la troupe de Metz ou Nancy : Lemetteyer (3<sup>e</sup> amoureux, grandes utilités), Adelaïde sa femme, Grandville (2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> amoureux) et Rousseau (laruettes, julliets) sont de Metz ; Castella (dugazons mère), Dutailly (1<sup>re</sup> basse-taille, rôles à tabliers, chérons), Garnier (1<sup>re</sup> duègne) sont de Nancy. Tous les autres artistes sont venus des théâtres de Limoges <sup>769</sup> (Jean Leroux basse-taille – les martins, lays, jeunes premiers), Bayonne <sup>770</sup> (Barbaret – les jeunes amoureux, michus, colins), Nanterre (Wilsan – les dugasons, saint-aubins et rôles de corcet), Paris (Henriette Fleury), Genève (Ancilla).

Les différentes listes de comédiens montrent aussi un renouvellement important des chanteurs d'une année sur l'autre : pour les années 1806, 1807 et 1808 quatre chanteurs seulement restent à Nancy ; encore faut-il remarquer que ce sont ceux qui étaient à Metz ou à Nancy précédemment.

### **Les rémunérations des chanteurs**

Les salaires touchés par les artistes accusent une différence entre les hommes et les femmes au détriment ces dernières. Les rôles principaux sont rémunérés ainsi : Ancilla 4600 francs , Wilsan 3300 et les rôles secondaires sont payés de manière équivalente, soit 1800 francs.

---

<sup>769</sup>. (Haute-Vienne).

<sup>770</sup>. (Pyrénées-Atlantique).

Quelques années plus tard, l'écart s'est singulièrement creusé entre le salaire des hommes et des femmes, ainsi qu'entre les rôles eux-mêmes. Les rémunérations des hommes sont bien plus élevées que celles des chanteuses ; à qualité d'emploi équivalent la différence est de 2200 francs par an (elle n'était que de 1300 auparavant). L'éventail des salaires, dans la troupe commune de Metz et Nancy pour la saison 1809-1810, s'étale pour les hommes de 6400 francs (Colon, 1<sup>re</sup> haute-contre) à 2000 francs (Desvignes, seconds et troisièmes rôles). Pour les femmes, Fay(e) touche 4200 francs, Pouzeaux (seconde chanteuse) et Egner 1700<sup>771</sup>.

En ce qui concerne les artistes qui semblent faire partie des chœurs<sup>772</sup>, leur salaire oscille entre 1000 et 600 francs pour les hommes et 550 et 500 francs pour les femmes.

### **Le prix des places**

La même difficulté soulevée au sujet des effectifs resurgit lorsqu'il s'agit de comparer les rémunérations des musiciens et des chanteurs, comme à vouloir comparer les tarifs pratiqués dans les théâtres respectifs pour des années, qui de plus, ne sont pas identiques. Il est impossible de chercher à comparer des situations très différentes. Nous nous contenterons donc de formuler des constatations et des remarques générales.

---

<sup>771</sup>. Ces chanteuses sont apparemment de nouvelles recrues. Le document des Archives nationales (F 21 1174), permet sans trop de risques d'attribuer à Fay(e) le rôle de première chanteuse et Egner celui des vieilles.

<sup>772</sup>. Sans précision, il pourrait s'agir d'employés à la réalisation des spectacles.

### *A Metz*

En 1790, le prix d'une place varie entre 3 livres pour une loge secrète et 12 sols pour le parterre et troisième<sup>773</sup>, premières, balcons, amphithéâtre et parquet valant 2 livres 8 sols, les secondes étant fixés à 1 livres 4 sols <sup>774</sup>. Ces prix vont croissant et passent à 20 livres pour les premières loges et les premières des secondes, de 1 livre 4 sols à 10 livres pour les secondes et de 12 sols à 5 livres pour les troisièmes et le parterre. En 1796, ces mêmes catégories valent respectivement 100, 50 et 25 livres. Si nous connaissons plus précisément certains tarifs pratiqués en 1795 et 1796, l'augmentation des prix à la consommation et l'inflation galopante rendent difficile une appréciation du rapport réel de ces tarifs entre eux <sup>775</sup>. Il est assuré pourtant, que le public se raréfie à Metz comme à Nancy du fait de l'augmentation du prix des places dans les dernières années révolutionnaires <sup>776</sup>.

### *A Nancy*

Il fut organisé à Nancy en 1806, un système d'abonnement annuel assurant une place à tous les spectacles de la saison, pour un tarif moins onéreux vendu aux abonnés à la moitié de son prix, à l'exception des abonnements suspendus.

Cette année-là, Charles Dupuis, directeur indiquant une « légère augmentation des prix » propose des places à un prix moins élevé pour les femmes que pour les hommes. L'abonnement annuel (quinze représentations

<sup>773</sup>. En 1792 cette même place peut valoir entre 12 et 48 sols. Cf. J. Mongredien, *op. cit.* (note 397), p. 139.

<sup>774</sup>. Cf. vol. II, p. 670.

<sup>775</sup>. *Ibid.*, p. 509.

<sup>776</sup>. Cf. Zoltan Etienne Harsany, « Le théâtre en France et particulièrement à Metz sous la Révolution », *Mémoires de l'Académie Nationale de Metz*, 149-150<sup>e</sup> années, 1967-1969, 5<sup>e</sup> série, t. 13, p. 172.

par mois) pour les femmes est de 80 francs et 100 francs pour une loge réservée alors que le tarif pour les hommes atteint 112 et 130 francs<sup>777</sup>.

### Le répertoire à Metz et à Nancy

Selon les affirmations du préfet du département de la Moselle<sup>778</sup> le répertoire entendu à l'opéra, qui est plus suivi que la comédie, propose « tous les opéras comiques de nos meilleurs compositeurs, comme Gretry, Dalairac, Champein, Dellamaria<sup>779</sup>, &a »<sup>780</sup>. Il est pourtant malaisé de connaître la production des théâtres entre 1800 et 1810 car seul un « Catalogue des Opéras composant le répertoire de la troupe d'opéra de Metz »<sup>781</sup> se propose à notre étude ; ne serait-ce pas plutôt un inventaire des partitions que recèle la bibliothèque ? En tout état de cause il ne peut nous révéler ni les séries de programmation ni les dates de création sur le théâtre ; sans être négligeable son intérêt demeure limité.

Au-delà des pièces lyriques déjà relevées, la liste<sup>782</sup> des « Opéras » énumère en particulier les noms de H. M. Berton (*Ponce de Léon*<sup>783</sup>, *Les Maris garçons*<sup>784</sup>, *Ninon chez Madame de Sévigné*<sup>785</sup>), François Adrien Boïeldieu (*Zoraïme et Zulnar*)<sup>786</sup>, Charles Simon Catel (*L'Auberge de*

<sup>777</sup>. Cf. vol. II, p. 784.

<sup>778</sup>. Lettre envoyée au ministre de l'Intérieur en date du 8 février 1813.

<sup>779</sup>. Compositeur français (1769-1800) né à Marseille et ayant travaillé en Italie avec G. Paisiello. De retour à Paris en 1796, il remporte un grand succès avec ses opéras-comiques. Cf. M. Honegger éd., *op. cit.* (note 167), p. 269.

<sup>780</sup>. Paris arch. nat., F 21 1174 lia.

<sup>781</sup>. *Ibid.* Ce catalogue non daté peut avoir été rédigé en 1813.

<sup>782</sup>. Elle comprend deux cent treize numéros.

<sup>783</sup>. Opéra-bouffon, 3, H. M. Berton, POC (Favart), 4 mars 1797.

<sup>784</sup>. Comédie mêlée de chants, P. Ch. Gaugiran-Nanteuil, POC (Feydau), 15 juillet 1806.

<sup>785</sup>. Comédie mêlée de chants, Ch. M. J. B. Mercier Dupaty, POC (Feydau), 26 septembre 1808.

<sup>786</sup>. Opéra-comique, 3, Saint-Just, POC (Favart), 10 mai 1798.

*Bagnères*)<sup>787</sup>, N. M. d'Alayrac (*Lina, ou le Mystère*<sup>788</sup>, *Gulistan, ou le Hulla de Samarcande*<sup>789</sup>, *Picaros et Diego, ou la Folle soirée*<sup>790</sup>, *Adolphe et Clara, ou les Deux Prisonniers*<sup>791</sup>), Pierre Gaveaux (*Le Trompeur trompé*<sup>792</sup>, *L'Echelle de soie*<sup>793</sup>), Nicolas Isouard (1775-1818), (*Un jour à Paris, ou la Leçon singulière*<sup>794</sup>, *Léonce, ou le Fils adoptif*<sup>795</sup>, *Michel-Ange*<sup>796</sup>), E. N. Méhul (*Les Deux Aveugles de Tolède*<sup>797</sup>, *Stratonice*<sup>798</sup>) mais encore Louis Alexandre Piccinni (1779-1850), (*L'Avis au public, ou le Physionomiste en défaut*)<sup>799</sup> et Gaspare Spontini (*La Vestale*<sup>800</sup>, *Milton*<sup>801</sup>).

### Des œuvres lyriques « à grand spectacle »

Sur les théâtres de Metz et de Nancy, des œuvres lyriques appelées parfois mélodrame d'un « genre nouveau » font leur apparition sous le Consulat. En fait, se cotoient des œuvres nouvelles : citons à Nancy : *La Paix, ou le Triomphe de l'humanité*<sup>802</sup> (1797), *L'Empereur à Boulogne*<sup>803</sup> (1804), *Le Tribunal invisible, ou le Fils criminel*<sup>804</sup> (1809), *Henry de*

<sup>787</sup>. Opéra-bouffon, 3, C. Jalabert, POC (Feydau), 23 avril 1807.

<sup>788</sup>. Opéra, 3, J. A. de Révéroni Saint-Cyr, POC (Feydau), 8 octobre 1807.

<sup>789</sup>. Opéra-comique, 3, Ch. G. Etienne et Auguste Etienne Xavier Poisson de La Chabeaussière, POC, 30 septembre 1805.

<sup>790</sup>. Opéra-bouffon, 1, L. E. F. C. Mercier Dupaty, POC (Feydau), 3 mai 1803.

<sup>791</sup>. Comédie, 1, Marsollier de Vivetières, POC (Favart), 10 février 1799.

<sup>792</sup>. Opéra-comique, 1, B. Valville, Paris, 2 août 1800.

<sup>793</sup>. Opéra-comique, 1, François Antoine Eugène de Planard, Paris, 22 août, 1808.

<sup>794</sup>. Opéra-comique mêlé de musique, 3, Ch. G. Etienne, POC, 9 juin 1804.

<sup>795</sup>. Comédie mêlée de musique, 2, B. J. Marsollier des Vivetières, POC, 18 novembre 1805.

<sup>796</sup>. Opéra, 1, Etienne Joseph Bernard Delrieu, POC, 11 décembre 1802.

<sup>797</sup>. Opéra-comique, 1, B. J. Marsollier des Vivetières, POC (Feydau), 28 janvier 1806.

<sup>798</sup>. Comédie-héroïque, 1, Hoffman, PCI, 28 mars 1793.

<sup>799</sup>. Opéra-comique, 2, Marc Antoine Madeleine Désaugiers, POC (Feydau), 27 octobre 1804.

<sup>800</sup>. Tragédie lyrique, 3, de Jouy, Paris, Opéra, 15 décembre 1807.

<sup>801</sup>. Fait historique, 1, E. de Jouy et J. M. A. M. Dieulafoy, POC (Favart), 27 novembre 1804.

<sup>802</sup>. Cf. vol. II, pp. 782-783. Fait historique à grand spectacle mêlé de chants, Guivard, Louis Jadin, Nancy, Théâtre, 24 frimaire an VI (17 décembre 1797).

<sup>803</sup>. *Ibid.* p. 359. Œuvre absente des répertoires.

<sup>804</sup>. *Ibid.*, p. 400.

*Bavière*<sup>805</sup> (1808) et des opéra-comiques anciens mais dont la mise en scène a été mise au goût du jour à Metz : *Les [Fausses] Confidences* (1803)<sup>806</sup>, *Richard Cœur-de-lion*<sup>807</sup> (1784) et à Nancy *Henry IV, ou la Bataille d'Ivry* (1774)<sup>808</sup>. Ces pièces sont dites « à grand spectacle » et s'affirment comme un spectacle militaire. D'un caractère historique prononcé, elles traduisent l'émergence d'un théâtre lyrique militaire investissant du même coup la scène.

L'ensemble des pièces de ce genre présentées à Metz et à Nancy dévoile de nombreux points communs. Dominées par un réalisme primaire encore accentué par les pantomimes et la « musique imitative », ces représentations reconstituent sur le théâtre des scènes courantes de la vie et de l'art militaire. Prépondérants sont donc les effets de masse mettant en scène deux cents militaires (nombre régulièrement cité) de la garnison qui effectuent évolutions et mouvements divers : combats, batailles, rangées, charges, défilés ... Une troupe nombreuse reconstitue sur la scène : combat naval, prise de château ponctués de cris des blessés, cris de victoire et coups de canon. Cette débauche d'éléments sonores d'un réalisme absolu nécessite parfois la présence (ou plutôt) la répartition spatiale de plusieurs orchestres dans l'enceinte du théâtre<sup>809</sup>. L'annonce du *Combat naval* (1804) de Marti<sup>810</sup> prévient le public qu'« Après le combat, il y aura un débarquement et la prise d'un fort, action mise en pantomime ».

---

<sup>805</sup>. *Ibid.*, p. 384.

<sup>806</sup>. *Ibid.*, p. 293. Comédie mêlée de chants, 2, A. J. Jars, N. Isouard, 31 mars 1803.

<sup>807</sup>. *Ibid.* p. 296. Comédie mise en musique, 3, M. J. Sedaine, A. E. M. Grétry, PCI (Favart), 21 octobre 1784. Donné à Metz en 1806.

<sup>808</sup>. *Ibid.*, p. 787. Drame lyrique, 3, B. F. de Rosoi, J. P. E. Martini, PCI (Bourgogne), 14 novembre 1774. Donné à Nancy en 1815.

<sup>809</sup>. La participation d'artistes lyriques n'apparaît pas clairement.

<sup>810</sup>. Dans *Le Combat naval*. *Ibid.*, p. 357. S'agit-il d'Anselme Marti (c. 1750- ?), compositeur de messes motets et opérettes. Cf. Fr. J. Fétis, *op. cit.* (note 339), Supplément et complément, Paris, Firmin Didot et C<sup>ie</sup>, 1878 et 1881, t. 2, p. 173.

Cette sorte de spectacle n'est pas née spontanément bien que son développement sous l'ère napoléonienne soit manifeste. En 1797, le 14 décembre (24 frimaire an VI) fut programmé à Nancy *La Paix, ou le Triomphe de l'humanité* « fait historique à grand spectacle » de Louis Jadin ; la musique est perdue, seul le livret nous est parvenu <sup>811</sup>. Dans cette pièce, « chant », ariettes, couplets, trio et septuor cotoyent décharges d'artillerie et vivats.

La chute de Napoléon ne devait pas marquer la fin de ce genre, pour un temps au moins (mais cela dépasse le cadre historique de notre étude). Effectivement, le 7 août 1815 a lieu à Nancy, la première représentation de *Henry IV [roi de France], ou la Bataille d'Ivry*, opéra en trois actes à grand spectacle dans lequel sont prévus : marches, combats et évolutions militaires ainsi que les cris de « vive le Roi » <sup>812</sup>. Le théâtre lyrique avait donc fini, pour une part, par intégrer le spectacle sonore offert par les manifestations officielles de la rue pendant près de dix années <sup>813</sup>. Dès 1800, le « célèbre compositeur allemand [...] Boam » <sup>814</sup> avait proposé un grand concert vocal et instrumental en trois actes mettant en œuvre « 88 musiciens, 18 tambours et 24 soldats [...] le feu de peloton d'une armée entière » étant réalisé par « plusieurs mécaniques ». Apparenté à un fait historique mis en musique – il représente la bataille de Marengo <sup>815</sup> – ce spectacle était sans doute, lui aussi, à la recherche du plus grand réalisme.

---

<sup>811</sup>. *Ibid.*, pp. 782-783.

<sup>812</sup>. *Ibid.*, p. 787.

<sup>813</sup>. Il faut noter l'extension des composantes de ces spectacles au ballet. À côté du déserteur, des figurants et figurantes, évoluent aussi la gendarmerie et les troupes françaises dans le ballet *Le Déserteur* (Nancy 1804). Cf. vol. II, p. 783. Quel en est l'auteur ? P. A. Monsigny (1769) ? R. Kreutzer (1788) ?

<sup>814</sup>. *Ibid.*, p. 336. À la transcription phonétique de ce patronyme pourrait s'ajouter une coquille. Notre recherche dans diverses directions (Baum, Baumann, Boehm, Böhm, Bohème) est restée infructueuse.

<sup>815</sup>. Victoire napoléonienne en 1800.

\*\*\*

Au sortir de cette période mouvementée et pleine d'excès, le rôle du théâtre conserve dans l'esprit du pouvoir politique encore un rôle d'éducation, mais « pour former le goût et adoucir les mœurs ».

La scission de la troupe de Metz en deux pour la comédie et l'opéra, du fait de l'alternance des spectacles entre Metz et Nancy, ravive une querelle déjà ancienne entre les deux villes, mais surtout entraîne une spécialisation accrue entre les comédiens du théâtre et les artistes de l'opéra.

Metz demeure durant une grande partie de la Restauration <sup>816</sup> le chef-lieu de l'arrondissement théâtral créé par le centralisme autoritaire de l'Empire, Metz restant le siège d'une troupe sédentaire et Nancy celui d'une troupe ambulante. Cet état de fait durera jusqu'en 1824, Nancy retrouvant grâce à une ordonnance de Charles X l'autorisation de posséder un théâtre sédentaire avec la possibilité de jouer à Toul et à Lunéville <sup>817</sup>.

Le théâtre, scène pour la comédie et pour l'opéra, deux spectacles bien différents et pourtant très imbriqués par la polyvalence des « acteurs comédiens chanteurs », est une institution très fragile. Depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle nous constatons la permanence de difficultés financières qui entraînent des changements fréquents de direction. La Révolution ne tarit pas la production d'opéras-comiques – ses opéras historiques ne feront pas recette – mais elle engendre deux soucis majeurs pour les directeurs. Les nouvelles lois sur les droits de propriété des auteurs et la perception des taxes qui en découlent, entraînent des surcoûts financiers, alors que parallèlement les militaires assurant une grande part des recettes – leur

<sup>816</sup>. La première Restauration va d'avril 1814 à mars 1815 et la seconde Restauration de juillet 1815 à juillet 1830.

<sup>817</sup>. Cf. A. P. Vogt, *op. cit.* (note 512), p. 16-27.

abonnement est obligatoire – sont absents des villes de spectacle : éloignés à cause de la guerre. Ajoutant quelques arrières pensées politiques aux difficultés financières, qui vont croissant, Nancy perd sa troupe sédentaire au profit de Metz.

S'il est difficile, voire impossible, de classer les musiciens de l'orchestre, ceux de la Comédie et du Concert à Nancy aux quelques spectacles ponctuels produits, pas plus que ceux du Concert d'Amateurs et du Théâtre de Metz jusqu'aux premiers temps du XIX<sup>e</sup> siècle, il est certain que la scission, ou plutôt la spécialisation, de ces deux organisations est achevée vers les années 1810.

Il en va de même pour l'emploi des acteurs et chanteurs au théâtre et pour ceux du Spectacle de Metz en particulier. Si la spécificité de la fonction offre, sans doute encore quelques exemples contraires, la différence semble bien marquée et désormais, il s'agit là de deux métiers différents, dont le processus fut accéléré à Metz du fait de l'obligation de séparer la troupe de comédie de celle de l'opéra, afin de permettre l'alternance d'un spectacle mensuel entre ces deux villes. Quel rôle la Révolution a-t-elle jouée dans cette évolution ? Il est difficile de le mesurer, mais il semble que ce processus était inscrit dans la définition même de ces métiers.

## CHAPITRE IV

### UNE ORGANISATION MUSICALE TYPIQUEMENT REVOLUTIONNAIRE : LA MUSIQUE DE LA GARDE NATIONALE

Dans les villes, sous l'Ancien Régime, la tranquillité des citoyens et le bon ordre sont assurés en partie par la milice bourgeoise chargée de la garde de quelques postes et d'un service de patrouille ; lors de l'arrivée d'hôtes de marque, elle a pour charge de contenir la foule aux abords du passage des cortèges. Les premiers soubresauts et l'effervescence révolutionnaires amènent sa disparition par la naissance de la Garde nationale, appelée pour un temps Garde citoyenne à Nancy, instituant en son sein l'existence d'un ensemble de musique, création originale de la Révolution.

Après avoir défini la Garde nationale nous étudierons les parcours historiques curieusement différents de la musique de la Garde nationale de Metz et celle de Nancy. Ensuite nous analyserons les ensembles musicaux respectifs, leur composition et préciserons les rôles qui leur furent assignés pendant la période révolutionnaire. Nés spontanément avec la Garde nationale ces groupes musicaux n'eurent aucun mal à se constituer : qui sont donc, les musiciens formant ces orchestres ? Quels sentiments pouvaient les animer ? Leurs rapports avec les administrations municipales furent-ils

faciles ? Enfin, des informations particulièrement précises et concordantes autour de certains sujets nous permettront de poser quelques conclusions générales.

### **La Garde nationale**

Organisation civile, la Garde nationale, fonctionne selon des schémas militaires : organisée en bataillons et compagnies, dirigée par un état-major, dotée de la hiérarchie habituelle (officiers, sous-officiers), vouée au maintien de l'ordre et de la tranquillité publique, au respect de la loi : c'est en quelque sorte une armée civile.

La Garde nationale est née de la volonté d'assemblées tenues dès juillet 1789 et soucieuses d'assurer la tranquillité, le maintien de l'ordre et de la paix pour les citoyens. Relevant d'un caractère essentiellement municipal, elle devait favoriser l'entretien de l'union et la confiance entre les militaires et les habitants <sup>818</sup>. Pourtant, ses rapports avec l'autorité militaire évoluent rapidement : de l'acceptation d'une autorité de tutelle affichée à l'origine, elle aboutit à l'indépendance, ce qui ne manque pas d'engendrer de nombreux conflits avec l'autorité militaire et les municipalités (celle de Metz en particulier).

L'implication prépondérante de la bourgeoisie dans la Garde nationale est évidente, tant par crainte des turbulences et de l'agitation populaire que dans le but de faire triompher les idées nouvelles ; l'élément populaire en sera d'ailleurs bientôt évincé. Pourtant, la Garde nationale perd son

---

<sup>818</sup>. Cf. René Tournès, *La Garde nationale dans le département de la Meurthe pendant la Révolution (1789-1802)*, Angers, Société d'imprimerie et de publicité, 1920, pp. 1-13.

importance dans les villes de façon constante et rapide jusqu'à la fin de la Convention. Sous le Directoire, elle n'est plus qu'une force purement intérieure, auxiliaire et occasionnelle de la police ou de la gendarmerie : la Révolution terminée, son existence n'a plus de raison d'être, et pour faire face aux ennemis extérieurs le gouvernement consulaire dispose alors d'une armée puissante.

### **La musique de la Garde nationale**

Dès sa naissance, la Garde nationale institue une section de musique appelée musique de la Garde nationale à Metz, et musique de la Garde citoyenne à Nancy. Pourtant, comme nous l'expliquerons plus avant, ces orchestres vivent sur un héritage du passé.

#### ***Son statut***

La musique de la Garde nationale fait partie intégrante de l'organisation mère, mais fonctionne elle-même en autarcie, comme un état dans l'état, ce qui notamment exaspère la municipalité de Metz. Bien que dispensés de service militaire, les musiciens répartis dans les différents bataillons sont tenus de les réintégrer en cas d'émeute ou d'alarme.

#### ***Son rôle***

Le rôle essentiel de cette musique patriotique est de participer activement à toutes les cérémonies organisées auxquelles assistent les

membres de l'administration municipale – *Te Deum*, feu de la Saint-Jean, fête de la Fédération, etc. – puis, selon la formule maintes fois utilisée, « d'embellir les fêtes nationales ». Ainsi, la musique de la Garde nationale assure de nombreux services. Ce rôle décoratif se développe rapidement, auquel s'ajoutent en filigrane, ceux de pédagogie et de propagande.

De même, les musiciens qui peuvent être momentanément intégrés à un corps d'armée assurent, hors de ce temps, les services occasionnels de gardes nationaux auxquels de joint une autre fonction, musicale celle-là, dans une compagnie autonome <sup>819</sup>. Plus tard, les musiciens et artistes dramatiques du Spectacle participant aux fêtes nationales seront exemptés des services dans la Garde nationale par un arrêté municipal à Metz du 24 fructidor an VI (10 septembre 1798) <sup>820</sup>.

## La musique de la Garde Nationale de Metz

### Historique

Le Conseil général d'administration de la Garde nationale prend délibération, le 4 août 1790 sans consultation des autorités municipales, de créer une Compagnie de musique formée quelques jours plus tard, avec à sa tête Jean Antoine Eloy Seyfert <sup>821</sup>. Son histoire plus mouvementée que celle

---

<sup>819</sup>. Cf. vol. II, p. 488.

<sup>820</sup>. *Ibid.*, p. 548.

<sup>821</sup>. *Ibid.*, p. 445. Un doute peut subsister quant à la date exacte de création d'une compagnie de musique à l'intérieur de la Garde nationale. La rédaction des délibérations du Corps municipal ne permet cependant pas de trancher clairement. Ainsi, le 26 juin 1790 : « [...] un Détachement de la garde nationale aiant la musique à leur tête [...] » ou le 14 juillet : « [...] Ce cortège précédé de la musique de la Ville [...] ». Ces « musiques » sont-elles encore du même type que celles utilisées lors des

de Nancy démontre, une fois encore, les rapports difficiles entre l'autorité militaire et la municipalité <sup>822</sup>.

Tout d'abord appelée Compagnie de la Musique de la Garde Nationale de Metz à sa création en 1790, elle prend le titre de Société de Musique de la Garde Nationale de Metz lors d'une restructuration en 1792 <sup>823</sup>.

Dans quel but fut organisée, le 5 juin 1792 <sup>824</sup>, une réunion privée chez Henri Kandelka <sup>825</sup> capitaine de la compagnie ? Était-ce une conséquence de la réorganisation <sup>826</sup> de la Garde nationale effectuée au courant d'avril ? Il s'agissait de composer (ou de recomposer ?) l'orchestre donc de choisir les musiciens, fixer avec eux les répétitions et définir l'état d'esprit devant les animer dans leurs fonctions. Plus tard, des élections marquant peut-être des difficultés amènent des changements à la tête de l'organisation. Tenues le 26 floréal an III <sup>827</sup> (15 mai 1795), elles nomment Fizaine <sup>828</sup> au grade de chef supérieur de musique, H. Kandelka à celui de chef de la première section (il en était précédemment le capitaine) et A. Collard <sup>829</sup> chef de la seconde. Un nouveau changement est réalisé à la tête de la compagnie avant septembre 1797 car Decker en est le chef courant août <sup>830</sup>.

---

processions religieuses ? Le 29 août, J. A. E. Seyfert capitaine reçoit de Mr Depois de Nancy une paire de cymbales neuves. *Ibid.*, p. 445.

<sup>822</sup>. La construction du Théâtre, sa gestion juridique et financière avait mis à mal ces relations. Cf. *supra*, p. 109.

<sup>823</sup>. A moins que l'organisation précédente ait été dissoute.

<sup>824</sup>. Cf. vol. II, pp. 470-472.

<sup>825</sup>. Henry Kandelka né le 20 août 1751 à Düsseldorf (Allemagne) était fils d'un maître de musique. Chef de musique au régiment de Béarn en garnison à Metz où il se marie (1775). Clarinette dans la musique de la Garde nationale et dans celle du régiment de Piémont-Infanterie, il joue également dans l'orchestre du théâtre dès 1790. Cf. vol. III, p. 20.

<sup>826</sup>. Cf. vol. II, p. 467.

<sup>827</sup>. *Ibid.*, pp. 506-509. Voir illustration, p. 215.

<sup>828</sup>. Par 17 voix contre 13 à Kandelka qui perd sans doute la direction. Bassoniste nommé, sans prénom, il est peut-être le fils de François Fizaine maître perruquier à Metz.

<sup>829</sup>. Elu contre Decker. Antoine Collard né à Saint-Quentin (Aisne), musicien au régiment de Condé devenu 55<sup>e</sup> régiment d'infanterie en garnison à Metz. Cf. G. Rose, *op. cit.* (note 7), p. 85.

<sup>830</sup>. Cf. vol. II, p. 525.

Pourtant le 19 brumaire an VI (9 novembre 1797), la municipalité de Metz dissout purement et simplement la compagnie de musique de la Garde Nationale et lui substitue une structure nouvelle – une société d'artistes et d'amateurs <sup>831</sup> –, supprimant ainsi une organisation calquée sur l'armée, mais gérée et réglementée de manière trop indépendante. Il en résulte une institution présentant des différences sensibles avec la précédente, même si une terminologie militaire (section, ordres, obeïr, Etat-major) ne disparaît pas totalement du règlement. Cette décision semble avoir provoqué quelques remous parmi les musiciens. La rédaction d'une pétition demandant des éclaircissements sur les raisons ayant conduit la municipalité à la dissolution de la société précédente et apparemment leur refus de rendre les instruments suscite une mise en garde sévère de la part de l'administration municipale <sup>832</sup>.

### **Les orchestres**

L'orchestre de la musique de la Garde Nationale est un ensemble de vents et de percussions dont l'effectif et l'équilibre instrumental varient au cours de cette période. Si certaines transformations nous sont connues de manière imprécise, l'état détaillé de l'ensemble instrumental des années 1792 et 1797 nous est parvenu.

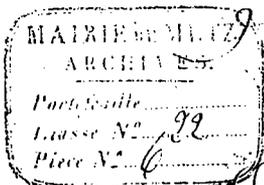
---

<sup>831</sup>. *Ibid.*, pp. 530-532.

<sup>832</sup>. *Ibid.*, p. 532.

11 10 93  
Règlement de la  
Société de Musique de la garde N<sup>o</sup> 1<sup>o</sup>  
de Metz

215



Art. 1<sup>er</sup>

La Société sera définitivement  
Composée de Quarante Citoyens

La liste des Citoyens qui la  
Composent de même définitivement  
arrêté à compter de ce jour.

Pour multiplier l'agrement des  
Citoyens de la Garde Nationale  
et pour l'utilité du service la Société  
de Musique sera divisée en deux  
sections.

Lorsque la Garde N<sup>o</sup> prendra les  
armes la 1<sup>re</sup> section marchera à la tête,  
et la deuxième au Centre.

Pour faire cette division il y aura  
un Conseil composé de six membres  
nommés par la Société qui seront joint  
au Citoyen chargé de la musique qui  
seront cette division de manière  
à ce que les Cabarets soient  
partagés et que l'une & l'autre  
des sections soient aussi agréable.

Il y aura un Chef Supérieur  
de Musique nommé par la Société  
entière.

Il y aura un Chef par chaque  
Section nommé par chacune d'elles.

Pour pouvoir être élu Chef, il faudra  
avoir été Citoyen, conformément à  
la Loi qui le veut depuis le Caporal,  
Jusqu'au Général.

Les Chefs sectionnaires seront  
subordonnés au Chef Supérieur.

Les Citoyens de la Société seront  
subordonnés à leurs Chefs toute la fois  
qu'ils seront de service outouts la fois  
qu'il y aura des rassemblements de Musique  
concernant la Garde Nationale.

Les Citoyens qui manqueraient soit à leur  
service soit au respect, ou à l'obéissance  
due à leurs Chefs, seront punis  
conformément à l'organisation de la Garde  
N<sup>o</sup> Section V<sup>me</sup> de la discipline des  
Citoyens servans en Qualité de  
Garde National.

Il y aura répétition au moins une fois  
par semaine à moins de cas extraordinaires  
ou le Chef choisira l'heure.

### *La Compagnie de musique de la Garde nationale*

Nous ne savons rien ni de la composition, ni des effectifs de la Compagnie de la musique de la Garde Nationale lors de sa création en 1790. En 1791, les répétitions hebdomadaires sont au nombre de deux <sup>833</sup>. Il faut attendre 1792 pour posséder l'état exact, en hommes et en instruments, du groupe formé le 5 juin. Les vingt-six ou vingt-sept instrumentistes, se répartissent ainsi :

|                    | <i>Instruments</i> | <i>nombre</i>        |
|--------------------|--------------------|----------------------|
| <i>bois</i>        | petite flûte       | 2                    |
|                    | clarinette         | 11                   |
|                    | basson             | 3                    |
|                    | serpent            | 1                    |
| <i>cuvres</i>      | trompette          | 1 (?) <sup>834</sup> |
|                    | cor                | 4                    |
| <i>percussions</i> | cymbales           | 1                    |
|                    | tambourin          | 3 (?)                |

La liste des musiciens <sup>835</sup> placés sous le commandement de H. Kandelka, que l'on retrouve dans une autre énumération, répartis cette fois dans les différents bataillons de la Garde nationale est la suivante :

<sup>833</sup>. La salle octroyée ainsi que le chauffage ont fait l'objet d'un accord entre le Corps municipal et le colonel général de la Garde nationale. *Ibid.*, p. 448.

<sup>834</sup>. L'imprécision du texte ne permet aucune certitude. *Ibid.*, p. 471.

<sup>835</sup>. Il est parfois délicat de choisir une option pour orthographier un nom face aux multiples propositions différentes rencontrées. *Ibid.*, pp. 471-472.

**Petite flûte** : André père, Georges Albert Frédéric Bardel.

**Clarinete** : André fils, Blanchet, Brissaac, Collin, Doucet, Dodin, Godchaux « ouleufs » ou « ouletif », Henry, Jacquin, H. Kandelka, Meunier.

**Basson** : Boullaud fils, Joseph Hellebiecq, Lebrun.

**Serpent** : Ancelle, Hoffman fils.

**Cor** : Capiomont, Guetener, Marchal fils, Poinsignon.

**Trompette** : Jaunez le jeune <sup>836</sup>.

**Cymbales** : Bernard Valérien Bourgoin.

**Tambourin** : François Alaise, Matter fils, Antoine François Millet.

La composition de cet ensemble dans lequel apparaissent bon nombre d'amateurs, d'anciens musiciens de la musique de la cathédrale ainsi que quelques noms juifs, s'est sans doute modifiée au fil des ans, bien que nous n'en ayons pas de preuve tangible. Ainsi, une pièce isolée fait état du prêt à la Garde nationale par le District, de deux tambours, d'une grosse caisse, d'une paire de cymbales et d'une trompette <sup>837</sup>. Cette information datée de mars 1794 signale un groupe de percussions plus nombreux, plus diversifié et d'un caractère militaire plus accentué qu'à l'origine.

---

<sup>836</sup>. Il exerce le métier d'avoué.

<sup>837</sup>. *Ibid.*, p. 500.

### ***La première Société de musique de la Garde nationale***

A une date qui nous est inconnue, la Compagnie de musique s'est muée en Société de musique de la Garde nationale. C'est elle que nous retrouvons le 26 floréal an III (15 mai 1795), date marquante puisque un nouveau règlement est défini et que des élections sont tenues <sup>838</sup>. Le nombre des musiciens est porté à quarante, dirigés par un chef de musique et deux chefs de section.

### ***La seconde Société de musique de la Garde nationale***

La nouvelle Société de la musique de la Garde nationale naît sur les cendres de son homonyme, organisation dissoute par la municipalité le 19 brumaire an VI (9 novembre 1797).

Les statuts de cette nouvelle société, outre la suppression du grade de chef supérieur, instituent l'existence de deux sections chapeautées par un chef <sup>839</sup> nommé par la société. Ces deux sections entraînant une division de l'orchestre sont équilibrées en sorte que leur qualité soit égale. Quant aux éventuelles places vacantes, elles doivent être pourvues par concours.

L'orchestre, renforcé depuis 1795 de plus d'un tiers d'instrumentistes supplémentaires par rapport à celui de 1792, est modifié dans son équilibre instrumental. Avec trois places réservées à des chanteurs professionnels, que la municipalité se réserve le droit d'inviter, l'effectif de la Société de musique de la Garde nationale s'élève à quarante musiciens <sup>840</sup>. Il est vrai

---

<sup>838</sup>. *Ibid.*, pp. 506-509.

<sup>839</sup>. Appelés premier et second chef. C'est le premier chef qui reçoit les ordres et les transmet.

<sup>840</sup>. *Ibid.*, pp. 530-531.

qu'en 1797 la place laissée au chant du peuple s'est considérablement réduite, et que l'on fait le plus souvent appel à ces artistes.

Le groupe instrumental se présente donc ainsi :

|                    |   |    |
|--------------------|---|----|
| <i>bois</i>        | [petite] flûte                                  | 4  |
|                    | clarinette                                      | 14 |
|                    | basson  | 6  |
|                    | serpent   | 1  |
| <i>cuivres</i>     | trompette                                       | 2  |
|                    | cor   | 2  |
| <i>percussions</i> | cymbales, triangle, tambour turc, grosse caisse | 8  |

Qui sont les chefs de section ? A la vérité, la liste des musiciens ne le précise pas. Cependant, les noms de H. Kandelka et Fizaine figurent en tête de liste des clarinettes pour le premier et des bassons pour le second ; or ces musiciens avaient par le passé assumé de semblables responsabilités. Est-ce significatif ? Quoi qu'il en soit, en août 1798, ces fonctions sont assurées par Decker et Jean-Baptiste Fibich <sup>841</sup> respectivement chefs de la première et seconde section <sup>842</sup>. La formation musicale est composée ainsi :

<sup>841</sup>. Jean-Baptiste Fibich ou Fibick ou Fiby. Recensé comme musicien en l'an XI, âgé de 35 ans et considéré habitant de Metz depuis deux ans seulement. Cf. vol. III, p. 22.

<sup>842</sup>. Cf. vol. II, p. 544.

**Flûte** : André père, Aubelliane, G. A. Fr. Bardel, Gand.

**Clarinete** : Blanchet, Choné, Davrange, Delboce, Germain Flèche, Hyeronimus, Hocquard, Jacquin, H. Kandelka, Martin, Martin le jeune, Olive auxquels s'ajoutent Deolle et Martine.

**Basson** : « Abraham » (pour Martin Amable Brahain ? ), Frédéric Guillaume Henry Behmer, Fizaine, Lebrun, Peret, Renauld.

**Serpent** : Ancelle.

**Cor** : Deville, Duloque, Kainer, Martine.

**Trompette** : Lesueur, Schmitt.

**Percussions** : Fr. Alaise, Blaise, Clément Auguste Duchaumont.

Des « artistes dramatiques » du théâtre, appelés à chanter les couplets et les hymnes lors des cérémonies, font désormais partie de la Société de musique de la Garde nationale : Jean-Baptiste Duclos, Jean-Baptiste Dutailly, Jacques Hudry, Pierron, Michel Théodore.

### **Les difficiles relations avec la municipalité de Metz**

La création de la Compagnie de musique de la Garde nationale en 1790 entraîne un climat de tension avec la municipalité, celle-ci relevant une absence totale de concertation, et considérant ses statuts contraires aux ordonnances militaires en vigueur. Notre connaissance s'arrête sur ces premières difficultés. Autre signe de tension : la municipalité accepte de payer, en 1792, les dépenses de l'année 1791 mais s'interroge sur le bien

fondé de son financement pour les années ultérieures <sup>843</sup>. Les difficultés perdurent jusqu'en 1797, année durant laquelle la municipalité saisit l'occasion qui se présente pour dissoudre la Compagnie de musique et la remplacer par une Société aux statuts détachés des références militaires, réduisant du même coup l'indépendance et l'autonomie de réglementation et de gestion de la nouvelle organisation.

## **La musique de la Garde citoyenne de Nancy**

### **Historique**

La Garde citoyenne de Nancy, rapidement nommée Garde nationale, est constituée en assemblée réunie à l'Hôtel de ville le 24 juillet et ses deux bataillons entièrement formés le 30 août 1789 <sup>844</sup>. Si la Garde citoyenne de Nancy acceptait dans son règlement du 16 juillet la tutelle de l'autorité

---

<sup>843</sup>. *Ibid.*, p. 465. Elle avait déjà payé sans difficulté en janvier 1792 un mémoire d'un montant de 108 livres. *Ibid.*, p. 460.

<sup>844</sup>. Les deux bataillons prêtèrent serment et furent bénis à la cathédrale de Nancy le 18 octobre. *Ibid.*, pp. 583-584.

militaire, il en allait tout autrement dans le règlement définitif voté par ses membres, soumis et approuvé par les représentants de la commune le 9 octobre de la même année.

Dresser un historique précis de l'évolution de la compagnie de musique de Nancy reste malaisé, étant donné la rareté des renseignements, ce qui pourrait signifier une histoire bien plus calme que celle de son homologue de Metz. Seule affirmation possible : à une date indéterminée mais antérieure à décembre 1790, la Garde citoyenne de Nancy a perdu sa dénomination au profit de celle de Garde nationale, entraînant celle de la section de musique désormais appelée musique de la Garde nationale.

### **Les statuts**

Organisation civile indépendante de toute organisation militaire, elle compte une compagnie de musique appelée « Musique patriotique de la Garde Citoyenne de Nancy »<sup>845</sup> avec à sa tête, un premier et un second chef qui reçoivent leurs ordres de l'Etat-major. Dotée de sa propre police interne tout comme les autres compagnies, la Musique de la Garde Citoyenne de Nancy forme une entité très indépendante au sein de la Garde Citoyenne, d'autant que sa spécificité aidant, nul ne peut en faire partie sans un agrément spécial<sup>846</sup>. Est-ce un signe d'une structure stable qui n'aurait pas connu de secousses majeures ? Il existe peu de textes faisant référence à la

---

<sup>845</sup>. *Ibid.*, pp. 408-413.

<sup>846</sup>. *Ibid.*, p. 413.

musique de la Garde nationale : il faut pourvoir une place vacante en juin 1792 et autoriser en 1794 <sup>847</sup> les comédiens, musiciens et chanteurs à se faire remplacer pour leur service dans la garde les jours de décade.

### Les chefs de musique

La musique fut dirigée par son fondateur, professeur et capitaine en chef, François Gaspard Wachter dès 1789, Mr Luxer avocat étant capitaine en second. Il reste à sa tête au moins jusqu'en août 1794 <sup>848</sup>. Entre cette date et mars 1800 où Jean-Antoine Illé <sup>849</sup> en est le capitaine, nulle information.

La structure et le règlement précis de ce corps de musique nous sont fournis par l'*Almanach de la Garde Citoyenne de Nancy* <sup>850</sup>.

### L'orchestre de la Garde citoyenne

Etabli et formé par son chef, l'orchestre était composé de quarante-quatre musiciens. C'est donc une organisation assez conséquente sensiblement différente de celle de Metz, mise en évidence par le tableau suivant et dans laquelle la répartition des instruments s'organise comme suit :

<sup>847</sup>. *Ibid.*, respectivement pp. 592 et 602.

<sup>848</sup>. Est-il sur le point de partir lorsqu'il demande à la municipalité une attestation sur son rôle à la tête de la Garde nationale depuis 1789 ? *Ibid.*, p. 602.

<sup>849</sup>. *Ibid.*, p. 651. Jean Antoine Illée est arrivé à Nancy, d'après les registres de population, en 1790. Le 14 vendémiaire an IV (26 septembre 1795) il est qualifié de « musicien », et le 13 fructidor an VII (30 août 1799) d'« artiste ». Nancy arch. mun., Mi 5 E 3 et Mi 3 E 1. En 1799, il a 42 ans et réside au n° 421, cours de la Liberté (Cours Léopold actuel). Cf. vol. III, p. 27. A la mort de sa femme le 25 novembre 1846 à Nancy, il est mentionné décédé et « ancien chef de musique ». (Nancy arch. mun., Mi E 3 D 14). Ce musicien avait été rémunéré le 10 octobre 1798 pour avoir copié la musique d'un hymne chanté le jour de la fête du 18-Fructidor an VI (4 septembre 1798). Cf. vol. II, p. 640.

<sup>850</sup>. *Almanach de la Garde citoyenne de Nancy année 1790*, Nancy, Cl. Sigisbert Lamort, 1790, 125 p.

|                    |                             |    |
|--------------------|-----------------------------|----|
| <i>bois</i>        | petite flûte                | 10 |
|                    | clarinette                  | 11 |
|                    | basson                      | 6  |
|                    | serpent                     | 2  |
| <i>cuivres</i>     | cor                         | 4  |
| <i>percussions</i> | cymbales                    | 2  |
|                    | tambour de basque, triangle | 7  |
|                    | grosse caisse               | 2  |

Il est donc composé de vents (bois et cuivres) et de percussions. Les bois – comme l'ensemble nancéien – sont largement dominés par les clarinettes –, et les cuivres à cette date sont au nombre de quatre cors, à l'exception de toute trompette.

### **La musique de la Garde nationale : nouveauté ou continuité ?**

La naissance concomitante de la Garde nationale et de sa musique pourrait être jugée comme un événement inédit. A Nancy – comme à Metz sans doute mais nous ne disposons pas des mêmes renseignements –, la Garde nationale remplace la Milice bourgeoise et la musique qu'elle met en place est une réplique, voire la continuité de celle que la milice entretenait.

Nous ne possédons guère de renseignements sur la musique de la Milice bourgeoise de Metz. Un événement exceptionnel, la visite de Louis XV en 1744, bien que situé très en-deçà de notre période de référence nous

apporte quelques précisions. Cette visite entraîne, malgré la présence de la musique du roi <sup>851</sup>, la formation éphémère de bataillons spéciaux dans la milice bourgeoise <sup>852</sup>. Au sein des compagnies des Petits et Grands Cadets nous dénombrons dix-huit musiciens : deux cors de chasse, sept hautbois, un basson et huit tambours <sup>853</sup>. La chronique consacrée à ce séjour ne relate cependant que les interventions générales et vagues de ces musiciens. Il est nécessaire d'effectuer un retour historique d'une trentaine d'années (1761 et 1762) pour trouver trace de celle de Nancy. De fait, les princesses Adélaïde et Victoire – petites filles de Stanislas – font un voyage en Lorraine et sont accueillies, venant de Lunéville le 26 août 1761, à Laneuveville-devant-Nancy par la musique de la Milice bourgeoise de Nancy. Celle-ci est composée de « timbales, trompettes, cors de chasse & clarinettes » <sup>854</sup>. C'est un ensemble plus fourni encore qui se fait entendre le lendemain sur la place Louis XV <sup>855</sup>, mesdames étant à la fenêtre, puisque fifres hautbois et tambours y ont été adjoints <sup>856</sup>. Il se dégage de ces récits que la musique de la Milice bourgeoise est proportionnée aux possibilités musicales d'une ville. Celle d'Epinal est composée de fifres et tambours, celle de Rambervillers de « timbales, fifres & tambours ». Les auteurs de ces « récits » utilisent déjà un vocabulaire très usité sous la Révolution : la musique du bataillon la

---

<sup>851</sup>. Musique, timbales et trompettes de la maison du roi sont présentes. Anonyme, *Journal de ce qui s'est fait pour la réception du roy dans la ville de Metz, le 4 août 1744. Avec un recueil de plusieurs pièces sur le même sujet, & sur les accidens survenus pendant son séjour*, Metz, V<sup>ve</sup> Pierre Collignon, 1744, p. 36.

<sup>852</sup>. Pour faire une « Revue générale de tous les bourgeois ».

<sup>853</sup>. Les instruments sont ainsi répartis : 3 hautbois, 2 tambours dans la compagnie des Petits Cadets, 2 cors, 4 hautbois, 2 tambours dans la compagnie des Grands Cadets et 1 tambour dans les deuxième, troisième quatrième et cinquième compagnie.

<sup>854</sup>. Cf. Fillion de Charigneu, *Journal de ce qui s'est passé à l'arrivée, & pendant le séjour de mesdames de France, Adélaïde & Victoire, à Lunéville, au château de la Malgrange & à Nancy*, Nancy, V<sup>ve</sup> et Claude Leseure, 1761, p. 53.

<sup>855</sup>. Place Stanislas actuelle.

<sup>856</sup>. *Ibid.*, p. 57.

Milice et cavalerie bourgeoise de Lunéville forte de « quatre tambours, d'un fifre, deux hautbois, deux violons, & Quatre cors de chasse » est qualifiée de « symphonie guerrière ». La musique militaire est aussi de plus en plus présente lors des cérémonies publiques. Indépendamment des timbales et trompettes ouvrant tous les cortèges, la foule se pressant au passage d'Adélaïde et Victoire et de la princesse de Saxe peut entendre « une très belle fanfare Allemande ». En 1781, lors des réjouissances données à l'occasion de la naissance du Dauphin <sup>857</sup>, un corps de musique militaire ouvre le cortège se rendant à la cathédrale et l'on place un orchestre militaire à côté de chaque fontaine de la place Louis XV <sup>858</sup>.

Les orchestres de la Garde nationale ne sont donc pas une création originale liée à la Révolution française, et leur constitution ne s'appuie que sur l'héritage de l'organisation qui l'a précédée. La musique de la Milice bourgeoise de Nancy est proche des ensembles militaires : elle ne comporte que des vents, bois avec, notons-le au passage, des clarinettes, cuivres et des percussions, timbales et tambours tout instrument à cordes en étant désormais exclu.

Il est certain qu'un tel ensemble, évoluant au cours des trente années précédant la Révolution, sert de base à l'élaboration de la musique de la Garde nationale dans laquelle les hautbois ont disparu, mais ayant intégré bassons et serpents, alors que les percussions se sont enrichies de tambours, cymbales, triangle et grosse caisse.

---

<sup>857</sup>. Louis Joseph Xavier François (1781-1789).

<sup>858</sup>. Cf. Anonyme, *Relation des réjouissances faites à Nancy, à l'occasion de la naissance de monseigneur le Dauphin*, Nancy, H. Hæner, s.d., 8 p.

## Les musiciens

L' « Almanach de la Garde Citoyenne » donne la liste des musiciens de la musique patriotique de la Garde-citoyenne, tout en faisant état de leur métier <sup>859</sup>, ce qui permet de relever que bon nombre d'entre eux sont des amateurs ou plutôt des non-professionnels mais excellents musiciens appartenant à un milieu social élevé pour la plupart. De fait, on y trouve avocats, légistes, architectes, négociants, licenciés en droit et en médecine et même un peintre. Il nous faut tout d'abord tenter de clarifier une imprécision, qui pourrait infirmer notre constat. En effet, le titre de professeur accolé à certains noms, signifie-t-il professeur de musique ? Deux raisons permettent de le penser.

En premier lieu, il est indiqué que Mr Krinslin <sup>860</sup> (serpent ou basson) est professeur de langue latine, ce qui le singularise des autres dont le patronyme est suivi de la seule mention de professeur. En second lieu, la quasi-totalité de ceux-ci – dix-sept sur dix-huit – sont effectivement des musiciens dont les noms sont apparus à diverses reprises dans les répertoires de la population nancéenne pour avoir exercé leur métier dans des structures établies, maîtrise, Concert des Amateurs ou Spectacle de Nancy. Seul Adam demeure inconnu des différentes sources. Ainsi, on peut observer que les musiciens (que l'on qualifierait de professionnels aujourd'hui ne représentent que 43%, soit 19 sur 44, les non-professionnels se situant à 57%, soit 25 sur 44. C'est l'organisation musicale regroupant le plus grand nombre d'amateurs justifié, comme nous le verrons plus loin, par sa filiation avec la musique de l'ancienne Milice bourgeoise. Cette

---

<sup>859</sup>. Leur adresse aussi est mentionnée.

<sup>860</sup>. Cf. vol. II, p. 411.

répartition entre musiciens professionnels et non-professionnels permet d'établir le tableau suivant :

|                          | <i>total</i> | <i>prof.</i> | <i>%</i> |  | <i>non prof.</i> | <i>%</i> |
|--------------------------|--------------|--------------|----------|--|------------------|----------|
| <i>pte flûte</i>         | 11           | 2            | 18       |  | 9                | 82       |
| <i>clarinette</i>        | 10           | 2            | 20       |  | 8                | 80       |
| <i>basson et serpent</i> | 8            | 4            | 50       |  | 4                | 50       |
| <i>cors</i>              | 4            | 3            | 75       |  | 1                | 25       |
| <i>percussions</i>       | 11           | 11           | 82       |  | 2                | 18       |

La lecture de ce tableau autorise un certain nombre de remarques. Les pupitres de petite flûte (flageolet) et de clarinette sont tenus par une forte proportion de musiciens non professionnels, apportant la preuve que l'éducation bourgeoise ne se conçoit pas sans apprentissage musical. Il montre l'intérêt marqué pour ce nouvel instrument qu'est la clarinette, et aussi sa diffusion dans le monde musical ; la présence d'un seul clarinetiste professionnel (G. Wachter) se justifie par le fait que la musique écrite pour cet instrument est encore réduite, et que l'orchestre de la Comédie ou du Concert des Amateurs dispose de clarinettes en nombre suffisant, bien que restreint. Enfin, si la répartition est équilibrée pour les serpents et les bassons, le cor instrument délicat et difficile nécessitant de bons techniciens est joué par trois professionnels sur les quatre. Ainsi, cette formation

regroupe-t-elle dix-neuf <sup>861</sup> spécialistes parmi les quarante-quatre musiciens. Qui donc sont ces musiciens de la Garde nationale ?

### **Les musiciens des gardes nationales de Metz et de Nancy**

Certains des musiciens jouant dans la musique de la Garde nationale de Metz, tels les chanteurs B. V. Bourgoïn (basse-taille) et A. Fr. Millet jouant des percussions (cymbales et tambourins) ainsi que Ancel conservant son serpent, étaient employés dans la musique du chapitre, d'autres dans l'orchestre du théâtre. Le premier capitaine de la musique de la Garde nationale fut E. Seyfert, violon lui aussi au théâtre. L'orchestre de 1792 compte en son sein H. Kandelka (clarinette), B. V. Bourgoïn (timbalier à l'orchestre) et G. A. F. Bardel (hautbois et flûte) jouant ici du fifre. Ainsi, le premier orchestre de la Garde nationale de Metz ne recrute donc que peu d'anciens musiciens de la cathédrale du fait de l'absence de symphonie. Il faut de plus émettre une réserve à propos de ces musiciens à cause de l'omission de prénoms sur les différentes listes ; ainsi une certaine prudence doit être de mise dans l'exposé précédent.

D'une toute autre ampleur est le phénomène nancéien. Observons tout d'abord que sur les dix-neuf musiciens professionnels de la Musique de la Garde citoyenne de Nancy, six d'entre-eux étaient attachés à la symphonie de la primatiale : Firmin Félizard, François Grignon, François Jeanmaire, J.-B. Lorenziti, Hyacinthe Michelot, François Proutière et Jacques Théodore avant 1789. Malgré sa « suppression », en fait sa sérieuse réorganisation, certains parmi ces derniers continuent à y exercer (Félizard, Grignon,

---

<sup>861</sup>. Dix-huit, plus Bousquet fils alors élève musicien.

Lorenziti, Mangin maître des enfants de chœur, Michelot) ; d'autres Jean Claude et François Claudel <sup>862</sup> entrent dans le chœur à l'occasion d'un recrutement de musiciens extraordinaires. Ainsi donc, la moitié des musiciens de la musique de la Garde citoyenne provient de la musique de la primatiale.

Cependant, bon nombre d'entre eux, auxquels il faut ajouter Christophe Frédéric Kreubé, R. J. Lehr, Jean-Baptiste Michel et Joseph (?) Vuillaume, sont titulaires d'un pupitre dans l'orchestre du théâtre ; c'est ce que confirme la comparaison entre la liste des musiciens de la Garde nationale et celle de l'orchestre du Spectacle <sup>863</sup>.

Parmi ces symphonistes de la primatiale ou du théâtre, peu pratiquent leur instrument ; Fr. Grignon (hautbois et flûtes) joue du fifre, H. Michelot du serpent, J. Théodore du basson. Tous les autres servent aux percussions : R. J. Lehr (corde ?) et J.-B. Lorenziti (violoncelle) au triangle ou au tambour de basque, Fr. Proutière (contrebasse) et F. Félizard (basson) jouent des cymbales, Fr. Jeanmaire (cordes ?) et J. Claude (chant) de la grosse caisse. Nicolas Boujardet, dernier maître de musique de la cathédrale, entre dans la musique de la Garde Nationale à l'occasion de la vacance d'une place <sup>864</sup>.

La forte proportion de musiciens professionnels aux pupitres des diverses percussions ne peut s'expliquer que par l'impossibilité, surtout lorsqu'ils chantent ou jouent des instruments à cordes, de s'intégrer dans un ensemble de vents. Leur participation active, soutenue par une solide conviction politique en faveur de la Révolution, ne pouvait s'effectuer que dans le jeu des cymbales, tambours de basque et autre grosse caisse. Quant

---

<sup>862</sup>. Plusieurs fois nommé Glaudel.

<sup>863</sup>. Il n'existe pas de liste des musiciens et chanteurs avant 1802, mais seulement un état des sociétaires du Spectacle de Nancy en 1797. Cf. vol. III, pp. 17-19.

<sup>864</sup>. Cf. note 215.

aux autres musiciens <sup>865</sup>, à l'exception de Joseph Vuillaume, corniste, peut-être parent avec Henry Vuillaume basson à la primatiale, Thévenin, futur chef d'orchestre du théâtre, Colot et Konrad Adam <sup>866</sup>, ils apparaîtront à nouveau sur les registres de population dès 1795 avec la mention imprécise de musicien : il s'agit de Bousquet fils et Grandville <sup>867</sup>.

Il semble bien que la continuité de la musique de la Milice bourgeoise, au travers de celle de la Garde nationale, amène sans soubresaut ces mêmes musiciens, qui ont l'habitude de travailler dans les divers ensembles de musique de Nancy, à s'intégrer dans la musique de la Garde citoyenne.

### **La compagnie des tambours de la Garde nationale et de la Garde citoyenne**

La musique de la Garde nationale à Metz et celle de la Garde citoyenne à Nancy intègrent une compagnie de tambours autonome répondant aux ordres d'un Tambour-major et de l'autorité municipale <sup>868</sup>. Le service demandé est particulier : participation aux cérémonies publiques, accompagnement des autorités et annonce « au son de la caisse » des arrêtés et avis <sup>869</sup> ; il est ainsi interdit à quiconque de se servir de ces instruments pour ses propres besoins <sup>870</sup>.

A Metz, la suppression de cette compagnie est envisagée dès 1801, le corps de musique d'un régiment étant en état de remplir ces fonctions sans

---

<sup>865</sup>. Cf. vol. II, pp. 411 et 412.

<sup>866</sup>. Agé de 50 ans en 1791, il habite dans la 3<sup>e</sup> section au n° 80, rue Saint-Julien. Nancy arch. dép., L 1676.

<sup>867</sup>. Lenain dit Granville, artiste dramatique. Cf. vol. III, p. 27.

<sup>868</sup>. Cf. vol. II, p. 413.

<sup>869</sup>. *Ibid.*, pp. 487, 494.

<sup>870</sup>. *Ibid.*, p. 539. En 1810, Griffet est Tambour-major dans la Garde nationale. *Ibid.*, p. 405.

difficulté <sup>871</sup> ; dans cette réflexion, la charge financière de la compagnie représente un élément aussi important que celui de la paix à venir.

### ***Le nombre des tambours de la compagnie de Metz***

Nous ne sommes pas en mesure de déterminer le nombre des tambours sur toute la durée de la période de son existence. Il est certain qu'il a beaucoup varié et dans un sens regressif. A chaque compagnie de la musique de la Garde nationale est attaché un instrumentiste <sup>872</sup>. Proche de la quarantaine <sup>873</sup>, ce nombre fut réduit à vingt-trois en février 1793 <sup>874</sup> pour passer à douze en 1796 <sup>875</sup>, nombre pratiquement identique à Nancy à la même époque (treize) <sup>876</sup>.

### ***Ce que gagne un tambour***

En 1792 à Metz, un tambour touche douze livres vingt-cinq sols par mois, tambour et habit de fonction fournis. L'entretien de l'instrument et de l'habillement incombant à la municipalité, celle-ci retient vingt-cinq sols mensuels. Le changement de monnaie et l'inflation rendent illusoire toute comparaison. En 1796, un tambour gagne 6 francs par mois, le Tambour-major le double et l'adjudant 25 francs <sup>877</sup>. Apparemment réguliers, ces

---

<sup>871</sup>. *Ibid.*, p. 561.

<sup>872</sup>. Il en est de même à Nancy dans la musique de la Garde citoyenne. *Ibid.*, p. 413

<sup>873</sup>. Si l'on s'en réfère à la somme des salaires versés globalement. *Ibid.*, pp. 475-476. Le chiffre 9, donné en 1792, ne rassemble sans doute pas la totalité des instrumentistes. *Ibid.*, p. 448.

<sup>874</sup>. *Ibid.*, p. 488.

<sup>875</sup>. *Ibid.*, p. 614.

<sup>876</sup>. Nancy arch. dép., L 186<sup>1</sup> lia.

<sup>877</sup>. Cf. vol. II, p. 614.

régléments suscitent quelques réclamations à propos des assignats ou d'insuffisance de salaire compte tenu de services supplémentaires<sup>878</sup>.

### **Quelques musiciens de la Garde nationale de Nancy et de Metz**

Certains musiciens de la Garde nationale Nancy et de Metz, apparus au cours de notre recherche comme des musiciens de premier plan, méritent une attention plus grande en raison de leur qualité.

#### ***François Gaspard Wachter***

François Gaspard Wachter<sup>879</sup> est né le 10 avril 1755 à Lunéville<sup>880</sup>. Son père Conrad Frantz Wachter né vers 1710 en Allemagne<sup>881</sup>, marié à Marie-Catherine Rudiment le 21 octobre 1746 à Nancy<sup>882</sup> et mort à Lunéville le 16 mai 1778<sup>883</sup>, avait été trompette des Plaisirs de Stanislas, puis pensionnaire et enfin musicien ordinaire de la Gendarmerie du roi de France<sup>884</sup>. A vrai dire, nous savons peu de choses sur François Gaspard qualifié de musicien de la Gendarmerie (1779)<sup>885</sup>, puis de trompette des Gardes du corps du roi de France et officier de sa maison (1781)<sup>886</sup>, si ce

<sup>878</sup>. *Ibid.*, pp. 457, 458, 505, 513, 524-525.

<sup>879</sup>. Il est possible de trouver l'orthographe Vachter, et même la déformation Vacter, Valchter ou encore Vuachter et Vuakter (Nancy arch. mun., GG 65).

<sup>880</sup>. Nancy arch. dép., 44 J 328, vol. 15, p. 235.

<sup>881</sup>. A « vors Bourgk » sans doute Wurtzbourg (Allemagne) selon l'acte de mariage sur les registres de la paroisse Notre-Dame. Nancy arch. mun., GG 65.

<sup>882</sup>. Nancy arch. mun., paroisse Notre-Dame, GG 65, f. 65. Autre orthographe Ruttiment. Son père Joseph Rudiment avait été sellier du duc Léopold. Nancy arch. mun., GG 65 : mariage le 20 avril 1751 de Marie-Anne Rudiment.

<sup>883</sup>. Nancy arch. dép., 44 J 328, vol. 15, p. 235.

<sup>884</sup>. *Id.*

<sup>885</sup>. Lors de son mariage avec Françoise Antoinette Anselde dite Philbert à Lunéville le 17 octobre 1775. (Nancy arch. dép. 44 J 328, vol. 15, p. 235).

<sup>886</sup>. A la naissance à Lunéville le 13 avril 1781 de sa fille Marie-Rose. *Id.*

n'est qu'il s'est installé à Nancy en 1782 <sup>887</sup> où il est répertorié dès 1790 <sup>888</sup> comme professeur de musique <sup>889</sup>, musicien en 1795-1797 <sup>890</sup> et instituteur (1798) <sup>891</sup> – serait-ce une erreur ? – habitant régulièrement rue de l'Esplanade <sup>892</sup>. Son adhésion à la cause révolutionnaire s'exprime par sa participation aux assemblées municipales ; désigné officier municipal par la brève municipalité de Nicolas Géhin <sup>893</sup>, il fait partie du groupe des notables de plusieurs municipalités successives de 1793 à 1795 <sup>894</sup>. François Gaspard, capitaine en chef de la musique patriotique de la Garde-citoyenne joue de la clarinette. A son sujet se pose une question à laquelle il est, en l'état actuel des informations, impossible de répondre par l'affirmative. Constant Pierre relève dans les travaux du Concert spirituel le succès d'un « nommé Wachter » clarinettiste qui intervint dans les programmes à plusieurs reprises comme exécutant en 1782 <sup>895</sup>, 1786 <sup>896</sup>, 1790 <sup>897</sup> et comme interprète de ses propres œuvres en 1786 <sup>898</sup> et 1787 <sup>899</sup>. Admiré pour la

<sup>887</sup>. Cf. vol. III, p. 28.

<sup>888</sup>. Il habite au n° 347, rue Saint-Georges puis au n° 410 de la rue de l'Esplanade.

<sup>889</sup>. Inscription des citoyens actifs de la commune de Nancy inscrits pour le service de la Garde nationale (1791). Nancy arch. dép., L 1676 lia.

<sup>890</sup>. Cf. vol. III, p. 26.

<sup>891</sup>. *Ibid.*, p. 28.

<sup>892</sup>. Il a résidé successivement aux n°s 347 rue Saint-Georges (1789), 410, rue de l'Esplanade (1791), 110 rue de l'Esplanade (1797), 210 (autre erreur ?) rue de l'Esplanade. Cf. vol. II, p. 410. Il est qualifié de rentier lors du décès de sa fille Marie-Rose le 9 mai 1809 à Nancy, sans que l'on puisse en déduire qu'il habite toujours la ville. Nancy arch. mun., Mi E 3, N 48, décès 1809.

<sup>893</sup>. Du 4 au 15 septembre 1793.

<sup>894</sup>. Sous la présidence des maires suivants : Emmanuel Glasson-Brice (1<sup>er</sup> octobre-30 novembre 1793), Joseph François Wulliez (8 octobre- 14 décembre 1794), et Claude Joseph Mallarmé (14 décembre 1794-30 avril 1795). Cf. Christian Pfister, *Les Assemblées électorales dans le département de la Meurthe les districts, les cantons et la ville de Nancy*, Nancy/Paris, Société d'archéologie/Berger-Levrault, 1912, pp. 233, 235, 237, 239.

<sup>895</sup>. Au concert du 2 février dans un concerto pour clarinette de Giovanni Punto et un autre concerto au concert du 6 avril. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 68), pp. 319-320 – n° 1065 et 1081.

<sup>896</sup>. Au concert du 2 février 1786 dans un concerto pour clarinette de J.-B. de Saint-Georges. *Ibid.*, p. 334, n° 1194.

<sup>897</sup>. Au concert du 28 mars 1790 dans une symphonie concertante pour 2 clarinettes d'Etienne Solère. *Ibid.*, p. 343 – n° 1268.

<sup>898</sup>. Au concert du 24 décembre lors de la première audition d'un concerto pour clarinette puis le lendemain dans la même œuvre. *Ibid.*, pp. 333-334 – n° 1192, 1193, 1194. Cf. aussi vol. II, p. 417.

<sup>899</sup>. Au concert du 30 mars dans un nouveau concerto pour clarinette. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 68), p. 334 – n° 1197.

netteté, la force, la beauté et la pureté des sons qu'il tirait de son instrument, mais aussi pour la qualité de ses nuances et malgré quelques écarts de mauvais goût, il eut du succès au Concert spirituel <sup>900</sup>. Ce nommé Wachter serait-il François Gaspard clarinettiste chef de la musique de la Garde Citoyenne de Nancy ?

### ***Charles Frédéric Kreubé*** <sup>901</sup>

Christophe Frédéric Kreubé né vers 1747 à Stuttgart, épouse à Lunéville Marie-Madeleine Seiffertin le 5 novembre 1777 <sup>902</sup>. Fixé à Nancy en 1788, rue des Volontaires puis place du Peuple <sup>903</sup>, il y meurt le 17 mars 1800 <sup>904</sup>. Son fils Charles Frédéric <sup>905</sup> né le 5 novembre 1777 à Lunéville, l'y suit en 1789 et s'installe avec ses parents, place du Peuple au n° 246 où il vit jusqu'en 1798-1799 avant de gagner Paris. Il meurt en 1846 à Saint-Denis.

### ***Henry Kandelka***

Henry Kandelka clarinettiste, né à Düsseldorf <sup>906</sup>, fils d'un maître de musique, est successivement chef de musique du régiment de Béarn stationné à Metz en 1775 puis du régiment de Piémont en 1789 <sup>907</sup>. En 1790,

<sup>900</sup>. *Ibid.*, p. 215.

<sup>901</sup>. Les registres de population de Nancy le mentionnent sous le patronyme de Kreubi.

<sup>902</sup>. Nancy arch. dép., 44 J 328, vol. 8, f. 189.

<sup>903</sup>. Au n° 61 en 1791 puis au n° 29 en 1795. Cf. vol. III, pp. 24, 25, 27.

<sup>904</sup>. Nancy arch. mun., Mi E 3 décès 1800, f. 96.

<sup>905</sup>. La bibliothèque municipale de Nancy conserve un portrait (gravure). F-NAM, fonds de localités lorraines.

<sup>906</sup>. (Allemagne, Land de Rhénanie du Nord-Westphalie. Le 20 août 1751. Cf. G. Rose, *op. cit.* (note 7), p. 84. Son père, présent à son premier mariage – il signe Carl Kandelka – était maître de musique du chapitre de Düsseldorf. Metz arch. mun., GG 134, f. 32-f. 33.

<sup>907</sup>. Ces précisions sont fournies par deux actes de mariage : celui du 4 juillet 1775, à la paroisse Saint-Martin, sur lequel il signe « Henricus Kandelka » (Metz arch. mun., GG 134, f. 32-f. 33), puis celui du 22 septembre 1789 après une courte période de veuvage, à la paroisse Saint-Gorgon (*ibid.*, GG 97, f. 30-f. 31).

il est simultanément musicien dans l'orchestre du théâtre, capitaine de la musique de la Garde nationale. Il est remplacé à la tête de ce groupe en 1795. En l'an V, il est domicilié place de la Loi, n° 269 <sup>908</sup>, mais est absent des registres de 1801.

### **Les musiciens d'origine germanique en Lorraine**

L'étude de la population des musiciens et des facteurs d'instruments résidant à Nancy et Metz met en évidence un phénomène, n'ayant fait à ce jour l'objet d'aucune attention particulière et qui va s'amplifiant tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle avec une accélération marquée au début des événements révolutionnaires ; il s'agit de l'arrivée en Lorraine, c'est-à-dire à Lunéville, à Nancy et à Metz de musiciens d'origine germanique qui pour la plupart se fixeront sur place alors que d'autres, peu nombreux ne feront que passer. Attirés par le rayonnement de la cour brillante de Stanislas, ces musiciens des pays allemands s'installent à Lunéville au côté des musiciens français. Venus pour exercer leur talent, ils sont admis dans les diverses structures musicales du roi de Pologne : les « Timbales et Trompettes des plaisirs du Roy » <sup>909</sup>, la « Musique ordinaire du Roy » ou encore la musique militaire des divers régiments qui comprend timbales, tambours, trompettes, cors de chasse, hautbois et fifres <sup>910</sup>.

---

<sup>908</sup>. Cf. vol. III, p. 20.

<sup>909</sup>. Anonyme, *Relation de la dédicace de la statue pédestre de sa majesté très chrétienne érigée par sa majesté le roy de Pologne dans sa ville de Nancy, capitale de la Lorraine le 26. novembre 1755*, Nancy, Pierre Antoine, [1755], p. 10.

<sup>910</sup>. Cf. Fillion de Charigneu, *op. cit.* (note 535), p. 28.

Le cadre temporel de notre étude ne nous permet pas de remonter plus avant dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, mais il est acquis que sous le règne du duc Léopold né à Innsbruck <sup>911</sup>, élevé à Vienne et d'une éducation toute germanique, la composition de la cour est cosmopolite <sup>912</sup>. Bon nombre de places importantes étaient tenues par des étrangers : une partie des secrétaires du cabinet ducal étaient allemands, gentilhommes et chambellans français, italiens, allemands ou encore espagnols. La lecture de quelques actes des registres paroissiaux de Lunéville confirme la présence, sous ce règne, d'employés d'origine germanique<sup>913</sup>, présence encore renforcée par l'existence de la compagnie des Cent-suisse de la garde<sup>914</sup>. Ce n'est donc pas un fait nouveau, mais une situation qui se développe et s'intensifie.

Les premiers musiciens venus d'Allemagne se fixent donc à Lunéville, mais la mort de Stanislas en 1766 sonne le glas de la vie de cour. Nancy devient alors le pôle d'attraction du fait de ses activités musicales développées par le Concert et la Comédie. Cette effervescence musicale – Metz possède aussi une Comédie très active – ouvre la possibilité d'y développer des activités commerciales annexes : lutherie, facture instrumentale, diffusion et vente de partitions pour satisfaire les besoins des professionnels, ainsi que celui des nombreux amateurs. Le cas d'un musicien de la cour de Lunéville se fixant à Metz reste exceptionnel car l'axe de circulation de musiciens germaniques dans cette dernière ville est indépendant de celui de Nancy.

---

<sup>911</sup>. Le 11 septembre 1679 ; arrivé en Lorraine en 1698, il est mort à Lunéville le 22 mars 1729.

<sup>912</sup>. Cf. Michel Antoine, *op. cit.* (note 574), pp. 69-76 et Georges Livet, « La Lorraine et les relations internationales », *ibid.*, pp. 15-50.

<sup>913</sup>. Johann Melchior Diettmann né à Virsbourg (Wurtzbourg ?) en Franconie (Bavière) est vitrier de l'hôtel de S.A.R. depuis 1711. Nancy arch. dép., 44 J 328, vol. 5, f. 81.

<sup>914</sup>. Jost von Esch (Vonesche) né dans le canton de Lucerne (Suisse) était garde suisse du duc Léopold depuis 1702. Sans doute peut-il être rapproché de Jean Jodoc von Esch (J. J. Vonesche) facteur d'orgues, né en 1692 à Sainte-Croix-en-Plaine (Haut-Rhin) d'une famille originaire elle aussi de Lucerne. *Ibid.*, vol. 15, f. 227. Voir aussi Chr. Lutz et R. Depoutot, *op. cit.* (note 104) p. 29.

Si les musiciens arrivés durant la première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle créent des liens matrimoniaux avec une compagne de même origine, leurs enfants contractent un mariage mixte en épousant des français, tout comme les musiciens qui s'installeront plus tard. Ces derniers, venus seuls, ne trouvent plus une véritable colonie d'allemands, car intégrée rapidement, cette population se fondait peu à peu dans la société française.

Nous assistons aussi au développement de véritables familles de musiciens. Issus de ce milieu, leur père ou eux-mêmes, attachés à une cour ducale ou princière servaient dans les organisations musicales. C'est le cas de Joseph Lorenziti, Pierre Henry Malter et Christoph Frédéric Kreubé. Les enfants nés de certains mariages embrassent eux aussi une carrière musicale – François Gaspard Wachter, Marguerite Kandelka, Charles Frédéric Kreubé, Pierre François Henry Malter, Joseph Stetzle. Ainsi, pour ce que nous pouvons en connaître, trois voire quatre générations successives parfois pratiquent le métier de musicien.

D'autres servent dans l'armée ou la gendarmerie. La présence à Lunéville de la gendarmerie et de régiments, la place importante que tient l'armée à Metz et à Nancy, villes de garnison, ne peut que favoriser cet état de fait. A partir du Consulat, Metz accueille les services administratifs <sup>915</sup> de l'armée. Ces musiciens des corps militaires intègrent rapidement la musique de la Garde Nationale de Metz, ainsi que celle de la Garde citoyenne de Nancy.

Enfin, nous avons rencontré à Metz comme à Nancy plusieurs musiciens portant un nom à consonance germanique, dont nous n'avons pu déterminer l'origine faute de preuves tangibles, tels Jean-Augustin Bentz ou

---

<sup>915</sup>. Cf. J. Lhote, *op. cit.* (note 636), pp. 97-109.

Beltz, Pierre Huntz, François Zelmer <sup>916</sup> à Nancy, Wolfgang Mettel à Metz. Cette connaissance n'ajouterait rien à notre propos mais conforterait l'idée de l'amplitude du phénomène.

### **Les musiciens germaniques du temps de la cour de Stanislas**

Attirés par le rayonnement intellectuel et artistique de la cour de Lunéville généré par Stanislas, amateur raffiné et averti de musique, amoureux des arts et des lettres, des musiciens sont venus des pays germaniques exercer leurs talents dans la musique du roi de Pologne. Les registres paroissiaux de Saint-Jacques de Lunéville conservent la trace de certains baptêmes mariages ou décès.

Parmi bien des noms citons : Antoine Joseph Krumpholtz <sup>917</sup> musicien du duc Léopold (1730), Jean-Georges Kleinhaus ordinaire de la musique, Jean-Ignace Jeller <sup>918</sup> directeur de l'orchestre (1741), Jacob Klezel trompette des plaisirs (1742).

Jean-Baptiste Klimrath, ordinaire de la musique (1759) puis claveciniste du roi (1763) <sup>919</sup>, exécute avec la demoiselle Bayard l'ainée <sup>920</sup> un « concerto » pour deux clavecins de sa composition <sup>921</sup> au château de Lunéville, lors du second voyage en Lorraine des filles de Louis XV, Adelaïde et Victoire.

---

<sup>916</sup>. Orthographié « Zelmeur ».

<sup>917</sup>. A la naissance de son fils Joseph le 22 avril. Autre orthographe Krumpel. Sa femme est Elisabeth Festmosin. Nancy arch. dép., 44 J 328, vol. 8, p. 190.

<sup>918</sup>. Orthographié aussi Hyeller ; né en Silésie. Ses lettres de naturalité datent du 22 mai 1741. Cf. S. Gabert, *op. cit.* (note 574), p. 32.

<sup>919</sup>. Nancy arch. dép., 44 J 328, vol. 8, p. 182-183.

<sup>920</sup>. Il est impossible de situer cette claveciniste dont l'orthographe du nom pourrait être Baillard.

<sup>921</sup>. Orthographié Climeratte. Cf. Fillion de Charigneu, *op. cit.* (note 535), p. 65.

Louis Victor Malter <sup>922</sup> natif de Stuttgart <sup>923</sup>, second violon dans l'ordinaire de la musique (1761) <sup>924</sup>, était le fils de Pierre Henry Malter maître d'exercices à la cour du duc de Wurtemberg <sup>925</sup>. Son passage fut de courte durée car il devient musicien au théâtre de Metz, sans doute dès 1763 <sup>926</sup>.

### **Les musiciens germaniques à Nancy avant la Révolution**

La qualité de la musique de la primatiale, les activités de l'Académie Royale de Musique et de la Comédie conféraient à Nancy une certaine renommée qui pouvait inciter des musiciens grands voyageurs à s'y arrêter pour y chercher du travail, et ce en dépit de l'attraction exercée par l'univers artistique de Lunéville.

Valentin Nicolaÿ, arrivé d'une contrée germanique, résida à Nancy depuis 1770 environ jusqu'en 1804. Son activité de compositeur y fut intense <sup>927</sup>.

En 1763, Joseph Antoine Lorenziti vint occuper le poste de maître de musique à la primatiale. Fils de Joseph Lorenziti qui fut maître de chapelle du prince de Nassau-Weilburg, il entraîne son frère Jean-

---

<sup>922</sup>. Né en 1729 et mort à Metz le 7 janvier 1804. Cf. G. Rose, *op. cit.* (note 7), p. 179.

<sup>923</sup>. Allemagne, Land de Bade-Wurtemberg.

<sup>924</sup>. Lors de son mariage à Lunéville le 3 février 1761. (Nancy arch. dép., 44 J 328, vol 10, p. 50).

<sup>925</sup>. Orthographié « Wirtemberg ».

<sup>926</sup>. Pierre Henry son fils, naît dans cette ville la même année.

<sup>927</sup>. Cf. *infra*, p. 547.

Baptiste <sup>928</sup> né à Francfort-sur-le-Main <sup>929</sup> arrivé quelques années plus tard (1770).

Christophe Frédéric Kreubé est musicien du corps de la Gendarmerie en 1777 <sup>930</sup>. Son père Christoph Friedrich, lui aussi musicien, était attaché à la cour de Wurtemberg.

Matthias Stezle né <sup>931</sup> à Hoffweier <sup>932</sup> fixé tout d'abord à Lay-Saint-Christophe <sup>933</sup> tient le poste d'organiste de Saint-Roch de 1786 <sup>934</sup> à la fermeture des églises.

Jean-Baptiste Michel né en Franconie, musicien dans l'orchestre du Spectacle en 1797 emménage à Nancy en 1788 : il a alors 40 ans <sup>935</sup>.

Quant à Charles Reinhart <sup>936</sup> natif de Oesfeld <sup>937</sup> arrivé en 1787 <sup>938</sup> et Jean Bürkart <sup>939</sup>, ils déclarent tous deux leurs commerces <sup>940</sup> de lutherie et de facture instrumentale le 29 mars 1788.

<sup>928</sup>. Né vers 1749 et mort à Nancy le 20 janvier 1811, marié à Saint-Roch de Nancy le 13 février 1776 avec Marie-Thérèse Robin fille de Jean-Baptiste maître tapissier à Nancy. Il figure sur l'acte de mariage une erreur de prénom incompréhensible : Jean Adam Marian au lieu de Jean-Baptiste. Cf. A. Jacquot, *Essai de répertoire des artistes lorrains, les musiciens, chanteurs, compositeurs, etc., op. cit.* (note 1), p. 48. Il conclut à l'existence d'un autre frère ou le confond avec Joseph-Antoine (*La Musique en Lorraine, op. cit.* (note 1), pp. 174, 180).

<sup>929</sup>. (Allemagne), Land de Hesse.

<sup>930</sup>. A la naissance de son fils Charles Frédéric le 5 novembre à Lunéville. Nancy arch. dép., 44 J 328, t. 8, f. 189.

<sup>931</sup>. Vers 1729. Vigneron, il se marie à Lay-Saint-Christophe (Meurthe-et-Moselle) le 22 avril 1766 (Nancy arch. dép., 2 E 303) et meurt le 3 mars 1809.

<sup>932</sup>. Orthographié Hoffwyr (Allemagne), Land de Bade-Wurtemberg.

<sup>933</sup>. (Meurthe-et-Moselle).

<sup>934</sup>. Le 19 avril 1786. Nancy arch. mun., BB 42, f. 55.

<sup>935</sup>. Cf. vol. III, pp. 24-28.

<sup>936</sup>. Autres orthographes : Reinhard, Rheynard, Reynhard. Il demeure alors « près du Pont-Mouja ». Nancy arch. mun., HH 99, f. 15 n° 109). Né vers 1745, marié à Metz le 19 novembre 1771, divorcé le 8 germinal an VI (28 mars 1798), remarié le 7 floréal an VI (26 avril 1798), il meurt le 30 mars 1818 à 76 ans à Nancy.

<sup>937</sup>. Autres orthographes : Osfeld ou Oeufeld, province de Bamberg en Prusse et actuellement Land de Bavière.

<sup>938</sup>. Plusieurs dates différentes sont fournies par les registres de population : 1775, 1786. « Registre contenant les déclarations des particuliers qui exercent des commerces, professions que sa Majesté n'a pas jugé à propos d'eriger en communauté. », f. 15, n° 109 (Nancy arch. mun., HH 99). Cependant plusieurs dates sont proposées dans les différents registres de population : 1775, 1786 et 1787. Il habite successivement au n° 139, rue de la Fédération (1795), rue Saint-Georges actuelle, puis aux n° 213 et 214, rue de l'Esplanade (rue Stanislas actuelle) à Nancy. Cf. vol. III, pp. 25, 28.

<sup>939</sup>. *Ibid.*, f. 17, n° 122. Il habite alors rue de la Source.

## Les musiciens germaniques arrivés pendant la période révolutionnaire

Ce mouvement se poursuit avec les événements révolutionnaires français.

Melchior Karllein <sup>941</sup>, né vers 1758 à Flatow <sup>942</sup> en Franconie ou à Wurtzbourg, est musicien à la Comédie en 1787 <sup>943</sup>.

André Antoine Kaltzenberg <sup>944</sup>, né en Franconie ou dans le Wurtemberg, est arrivé en 1789 ou 1790. Cette dernière année est assurée en ce qui concerne la fixation de Jean-Antoine Illée <sup>945</sup> né à Cologne et musicien dans l'orchestre du Spectacle en 1797 <sup>946</sup>.

S'étant marié à Lunéville en 1792 <sup>947</sup> alors qu'il était musicien dans le corps des grenadiers de la cavalerie en garnison à Strasbourg, Joseph Flad fils d'un bourgeois de Mannheim <sup>948</sup>, s'installe à Nancy en vendémiaire an XII (1803).

<sup>940</sup>. Suivant l'édit de mai 1779.

<sup>941</sup>. C'est ainsi qu'il signe, mais on trouve d'autres orthographes : Karlin, Carlein, Carlin. Né vers 1762, il habite au n°1 du faubourg de la Meurthe (1795), puis 45, rue Bouzey (est-ce la rue Bénézet, rue Gustave Simon actuelle (1795) à Nancy ? Cf. vol. III, p. 24.

<sup>942</sup>. Allemagne, Land de Brandebourg. Orthographié « Flaton en Franconie ».

<sup>943</sup>. Nancy arch. mun., HH 99 « Registre contenant les déclarations des particuliers agréés aux communautés des corps et métiers en exécution de l'édit du mois de may 1779. », f. 151, n° 2045. Il demeure rue Saint-Dizier et dépose le 15 mars 1787 une demande d'autorisation pour vendre « vin et bière à pot et assiette » dans un appartement qu'il a loué à la Dlle Dousset. Le registre de population de l'an IV donne l'année 1795 comme année d'arrivée à Nancy. Cf. vol. III, p. 24.

<sup>944</sup>. Autres orthographes : Kaltzemberg, Kalttemberg, Kalçemberg. Né vers 1749, mort à Nancy le 30 avril 1826, il habite successivement au n° 40 de la rue Montesquieu puis au n° 139 de la rue de la Fédération. *Ibid.*, pp. 25, 27.

<sup>945</sup>. C'est ainsi qu'il signe.

<sup>946</sup>. Il va de soit que ce patronyme ici francisé pourrait être celui d'Iller. L'année de sa naissance est controversée : selon le registre de population de 1797 ce serait 1755, la liste des musiciens de la même année fournissant l'année 1761. *Ibid.*, p. 27.

<sup>947</sup>. Le 19 janvier. Nancy arch. dép., 44 J 328, vol. 6, p. 57.

<sup>948</sup>. Allemagne, Land de Bade-Wurtemberg.

## Les musiciens germaniques à Metz

L'ampleur de cette immigration est tout aussi sensible à Metz ; en 1791, le tiers des musiciens du théâtre est d'origine germanique. Il est cependant impossible de mesurer une éventuelle influence exercée par la cour de Lunéville ou la ville de Nancy. Faute de précisions, l'arrivée à Metz de ces artistes s'avère aléatoire et à des dates approximatives.

Albert Bardel <sup>949</sup> (?) né à Mannheim et Clément Augustin Duhaulondel né à Bonn étaient employés au théâtre en 1791. Ce dernier, veuf, épouse le 22 février 1791 à Metz Anne Lahoussaye <sup>950</sup>.

Jean-Thomas Karr est né à Landau <sup>951</sup> vers 1724. Veuf, il se remarie <sup>952</sup> à l'âge de 62 ans vivant de son poste de violoniste au théâtre, ainsi que de son commerce de marchand de musique.

Jean Antoine Eloy Seyfert <sup>953</sup> né à Wurtzbourg vers 1760, épouse à Metz en 1787 où il est violoniste au théâtre, Anne Ferrouillat. Peintre de talent, de surcroît, il fut aussi capitaine de la musique de la Garde nationale en 1790 avant de rentrer en Allemagne, car il appartenait à la noblesse. Ce baron revint à Metz en 1802 et y vécut jusqu'en 1820, année d'un nouveau départ. Habitué du château de Cuvry avant la Révolution, il mettait alors en scène des opéras-comiques tout en dirigeant l'orchestre <sup>954</sup>.

<sup>949</sup>. Orthographié Bardelle. Il meurt le 30 avril 1834 à Metz.

<sup>950</sup>. Metz arch. mun., GG 203, f. 6.

<sup>951</sup>. Le premier enfant de J.-Th. Karr et Barbe Fischerin né à Metz est Joseph Alexis, le 17 juillet 1760. Metz arch. mun., GG 8, f. 11. Il meurt le 24 janvier 1801 à l'âge de 77 ans. *Ibid.* 1 E 3, f. 15. Il existe trois villes d'Allemagne portant ce nom : dans le Land de Rhénanie-Palatinat, dans celui de Hesse et celui de Bavière avec le nom de Landau-an-der-Isar.

<sup>952</sup>. Le 30 juillet 1788. Metz arch. mun., GG 10, f. 14-f. 14.

<sup>953</sup>. Sur l'acte de mariage du 8 mai 1787, il signe Aloys Andon Seyfert. Metz arch. mun., GG 202, f. 17-f. 18. Parmi les témoins se trouve Michel François Lauret (maître de musique à la cathédrale).

<sup>954</sup>. Cf. Auguste Migette, ms. 1282-1283, Metz, Médiathèque.

Jean-Gérard Naurath originaire de Trèves <sup>955</sup> tient commerce comme marchand d'instruments tout en étant professeur de musique (1761)<sup>956</sup>.

En 1789, Wolfgang Mettel est musicien au régiment Esterhazy-Hussards en garnison à Metz en 1789

Pierre Antoine Jean Baptiste Godfrin, né à Francfort-sur-le-Main vers 1714, est organiste de la paroisse Sainte-Croix lorsqu'il se marie en 1737 <sup>957</sup>. Il tient la tribune de Saint-Victor en 1791 <sup>958</sup>.

Les premiers volumes conservés du recensement nominatif de la population messine datent de l'an V <sup>959</sup>, et ceux de population nancéienne de 1795. Annuels, ils peuvent présenter de sérieuses lacunes selon les sections. Il est cependant possible de constater une immigration germanique importante durant plusieurs décennies.

### *Deux artistes particuliers.*

Le cas de Jean Paul Aegidius Schwarzenborff-Martini est un peu différent ; arrivé par hasard, semble-t-il, il ne s'y serait fixé que peu de temps <sup>960</sup>. Quant à Claude Gardel <sup>961</sup>, maître de danse et musicien né à Paris en 1774, il est engagé au théâtre de Metz en 1753 venant de Mannheim puis

<sup>955</sup>. (Allemagne), Land de Rhénanie-Palatinat ; Trèves était la capitale de l'Electorat des Nassau-Sarrebruck.

<sup>956</sup>. Né vers 1729 il se marie à Metz le 14 avril 1761 et meurt le 16 mars 1798. Parmi les témoins de son mariage : Pierre Joseph Maillard ancien maître de musique de la cathédrale et Nicolas Carbonnar, premier entrepreneur des bâtiments de sa majesté le roi de Pologne à Lunéville, oncle de la mariée. Metz arch. mun., paroisse Saint-Gorgon, f. 5.

<sup>957</sup>. Parmi les témoins notons la présence de Joseph Lepicard facteur d'orgues. Metz arch. mun. GG 5, f. 28-f. 29. Mort à Metz le 20 avril 1796.

<sup>958</sup>. Cf. vol. II, pp. 483 et 54, 55, 57 pour ses demandes de paiement en 1791 et 1792.

<sup>959</sup>. Le premier relevé nominatif de habitants de Metz a été effectué en 1791. Les premiers prenant en compte la profession des habitants datent de l'an V mais seul le registre de la 5<sup>o</sup> section est conservé. Pour l'an IX manquent les registres de deux sections la 3<sup>o</sup> et la 5<sup>o</sup>. Pour les années suivantes les registres sont au complet. Cf. J. Lhote, *op. cit.* (note 636), pp. 57-61.

<sup>960</sup>. Cf. note 445.

<sup>961</sup>. Cf. M. Honegger éd., *op. cit.* (note 167), p. 391.

intègre l'Académie Royale de Musique de Nancy en 1755 avant d'être nommé en 1760 compositeur des ballets de la cour à Paris.

\*\*\*

Les ensembles instrumentaux intégrés à la Garde nationale de Metz et de Nancy, mais bénéficiant d'une grande autonomie, recèlent plusieurs originalités pour le moins surprenants : – des amateurs jouant leur propre instrument et des musiciens de profession cantonnés aux percussions puisque leur instrument ne peut faire partie de l'orchestre – des clarinettes d'origine germanique à la tête du groupe de musiciens (H. Kandelka à Metz, Fr. G. Wachter à Nancy) et dans une organisation révolutionnaire – à Metz, des musiciens juifs intégrés à l'ensemble alors qu'ils n'ont cessé d'être rejetés.

Pour autant que ces formations instrumentales aient une origine cela apparaît limpide – elle s'inscrit dans la continuité de la musique de l'ancienne Milice bourgeoise –, elles disparaissent progressivement, victimes à la fois de la cessation des fêtes révolutionnaires et de la concurrence des musiques des régiments désormais chargées d'animer défilés et parades ; cela prouve une fois encore la place prise par la culture militaire. Pourtant cet évanouissement n'est pas très clair, car à la mention exceptionnelle « musique de la Garde nationale », les procès-verbaux substituent rapidement en référence au groupe instrumental, celles de « musique militaire », « musique guerrière » ou simplement « corps de musique ». Malgré ou du fait de la fréquence de ses prestations, son répertoire demeure

limité dans les genres et dans la variété des œuvres jouées <sup>962</sup>. L'objet fixé – l'embellissement des fêtes révolutionnaires – disparaît avec elles, entraînant à la fois la formation et les œuvres qui ne sauront donner naissance à une autre forme.

L'étude de la musique de la Garde nationale a permis d'établir la présence à sa tête et dans ses rangs de musiciens d'origine germanique. L'approfondissement de cette recherche jusque dans le domaine généalogique permet de découvrir l'existence d'un véritable courant migratoire venu des pays allemands, de Bavière et même de la ville de Wurtzbourg en particulier vers Lunéville, siège de la cour ducale puis vers Nancy à la mort de Stanislas ; de moindre ampleur et moins précis, ce phénomène peut être vérifié à Metz aussi. Ce flux migratoire est perceptible dans toutes les couches de la société musicale : compositeur, maître de musique, musicien, professeur, luthier et facteur d'orgues. La présence à Nancy de J. A. Lorenziti et de V. Nicolaÿ ne s'expliquent pas autrement.

---

<sup>962</sup>. Cf. *infra*, p. 547.

## CHAPITRE V

### L'ENSEIGNEMENT

#### **Des musiciens formés dans quelles structures et par qui ?**

Il est étonnant de constater, tout au long de ces années, la présence constante de musiciens, de chanteurs travaillant au Spectacle ou à la Comédie, établissements que nous avons essayé de décrire avec le maximum de précision. Hormis les artistes venus d'autres provinces françaises et des pays étrangers, force est de constater l'impossibilité de répondre à une question essentielle concernant les musiciens autochtones : qui les a formés ? Quelle structure de formation était en place pour cet enseignement ? Cette question est d'autant plus importante du fait de la nature de l'orchestre symphonique de Metz fort, de ses 71 musiciens en 1803.

Il existe toujours les maîtres privés et nous verrons l'importance de ce type de formation <sup>963</sup>. Vers 1800, les maîtrises ont disparu depuis plus de dix ans selon les villes, mais elles préparaient surtout à un emploi de musicien très spécialisé. De plus, nous n'avons aucune information sur un éventuel enseignement dispensé à l'intérieur des structures telles que les différents

---

<sup>963</sup>. Cf. *infra*, chapitre IX, p. 501.

Concerts, à l'imitation de ce qui était organisé à l'Académie Royale de Musique de Nancy. On ne peut imaginer ces ensembles, Théâtre, Concert et même musique de la Garde Nationale sans un institut de formation. L'école municipale de musique de Metz proposant des cours de chant, d'instrument et de solfège ouverts aux garçons et aux filles, avec pour directeur Desvignes, ne voit le jour que le 31 décembre 1835 <sup>964</sup>. Elle fut cependant précédée de plusieurs tentatives plus ou moins privées, comme l'enseignement établi grâce à l'aide de la Société Philharmonique (1818), de l'Ecole d'enseignement mutuel de musique <sup>965</sup> (1820) ou encore de l'Ecole gratuite de musique vocale (1821) <sup>966</sup>.

L'enseignement, objet de préoccupation constante de la part des Assemblées révolutionnaires, reste l'un des domaines dans lequel les réformes, ou leurs tentatives, traduisent une véritable volonté politique de la part des différents pouvoirs successifs pour réformer, réorganiser ou réorienter. La Constituante, La Législative et la Convention à ses débuts, mettent à mal les institutions scolaires et universitaires tout en proposant des plans de restructuration.

La Constituante voulut doter le pays d'un nouveau système d'enseignement mais dut se contenter d'assurer la marche des établissements d'enseignement qui existaient <sup>967</sup>. Par le décret du 29 frimaire an II (19 décembre 1793) <sup>968</sup> elle crée une instruction publique commune à tous les citoyens, contrôlée par l'Etat, gratuite et obligatoire pour les parties d'enseignement indispensables pour tous. L'article 22 de la *Déclaration des*

---

<sup>964</sup>. Metz arch. mun., 1 R 470, lia.

<sup>965</sup>. Avec le Sr. Pavani ou Pavany comme professeur.

<sup>966</sup>. Metz arch. mun., 1 R 468, lia.

<sup>967</sup>. Le 28 octobre 1790, elle ajourne la vente des biens leur appartenant et subventionne les collèges. Cf. Albert Soboul, *Histoire de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1962, t. 2, p. 357.

<sup>968</sup>. Décret Bouquier.

*droits de l'homme et du citoyen* stipule aussi que l'instruction est un besoin pour tous.

La Convention fit œuvre de reconstruction, mais le Directoire revient sur certains acquis, la bourgeoisie thermidorienne infléchissant l'œuvre des Montagnards dans le sens des intérêts de sa classe en abandonnant gratuité et obligation par la loi Daunou du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795)<sup>969</sup>. Le pouvoir révolutionnaire hérite donc d'un enseignement primaire et secondaire entièrement tenu par des congrégations d'hommes et de femmes à l'exception de quelques établissements privés ; la loi du 18 août 1792 provoque le retrait des congrégations entraînant rapidement la disparition des collèges. Celui de Nancy, ouvert par les Jésuites en 1616, déménagea en 1793 avant son remplacement par l'Ecole centrale<sup>970</sup>, mais subit une période de troubles de 1790 à 1793. De même, la Convention attachait beaucoup d'importance à l'enseignement secondaire, puisqu'il s'agissait de former les nouveaux cadres de la société et de l'Etat.

Le Directoire s'efforça de développer les Ecoles centrales qui connurent un réel succès de 1796 à 1802 mais furent supprimées par Bonaparte pour faire place aux lycées. A cette époque, le manque d'argent pour les écoles primaires et la formation des maîtres favorisent un nouveau développement de l'enseignement privé confessionnel, placé certes sous la surveillance des municipalités.

---

<sup>969</sup>. Pierre Claude François Daunou (1761-1840).

<sup>970</sup>. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 2, pp. 883-920.

## Les collèges de l'Ancien Régime, les écoles centrales, les lycées, l'enseignement supérieur

Un décret de 1795, puis la loi Daunou du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795) amènent la création des écoles centrales <sup>971</sup> qui dispensent une formation générale et technique englobant à la fois l'enseignement secondaire et supérieur.

Les écoles centrales disparaissent faisant place aux lycées créés par le décret du 11 floréal an X (1<sup>er</sup> avril 1802) et l'arrêté du 16 floréal an XI (21 avril 1803) fixe l'établissement de celui du département de la Meurthe à Nancy <sup>972</sup> et celui du département de la Moselle à Metz.

Les universités, supprimées par la Convention, furent remplacées par des écoles spéciales. C'est ainsi que fut institué le 18 brumaire an II (8 novembre 1793), l'Institut national de musique établi à Paris le 16 thermidor an III (3 août 1795) sous le nom de Conservatoire de musique qui est une école spécialement dévolue à l'enseignement de la musique.

Après la Révolution, alors que l'instruction publique stagne, renaissent les écoles particulières, le plus souvent installées dans les maisons privées ce qui est parfaitement légal, la constitution ayant proclamé la liberté de

---

<sup>971</sup>. Le décret date du 7 ventôse an III (25 février 1795). La loi du 18 germinal an IV (7 avril 1796) établit celle du département de la Moselle à Metz et celle de la Meurthe à Nancy. Ces écoles centrales fonctionnaient sans appareil administratif comme une faculté et non comme un lycée. L'enseignement y était divisé en trois cycles d'études allant de 12 à 18 ans sur le rapport de Joseph Lakanal (1762-1845) et les enseignements sont facultatifs. La loi du 11 floréal an X (1<sup>er</sup> mai 1802) signe leur disparition au profit des lycées. Celui de Metz utilise ce qu'il reste des bâtiments de l'ancienne abbaye Saint-Vincent. Cf. Marcel Grosdidier de Matons, « A travers Metz - L'Abbaye et l'église Saint-Vincent ». L'Ecole centrale de Nancy était située dans les bâtiments de l'Université (actuelle Bibliothèque municipale) et ceux de l'ancien monastère de la Visitation dont certains forment encore une partie du lycée Henri Poincaré. Cf. Pierre Clémendot, *Le Département de la Meurthe à l'époque du Directoire*, Raon-L'Etape, Fetzer S. A., 1966, pp. 399-438. Celle de Metz utilisait les bâtiments de Petits Carmes ou Carmes déchaux. Cf. P. Chevreux, « L'Ecole centrale de la Moselle », *La Révolution française*, t. 66, 1914, pp. 293-298.

<sup>972</sup>. Dans les bâtiments de l'ancien couvent des Minimes et du monastère de la Visitation.

l'enseignement. La situation florissante qu'elles connaissent alors, ce qui n'est d'ailleurs pas spécifique aux départements de la Moselle et de la Meurthe, semble émouvoir le Directoire et l'incite à prendre des mesures efficaces pour tenter de développer l'instruction publique, mais divers arrêtés dont celui du 17 pluviôse an IV (6 février 1796) pris pour surveiller et contrôler les cours privés ou libres, se révéleront d'une moindre efficacité.

## **L'enseignement de la musique et les structures d'enseignement à Metz et à Nancy**

### **Les tambours de la Garde nationale à Metz**

Existe-t-il des cours de formation pour les musiciens de la Garde nationale ? Aucune certitude ne vient conforter une réponse, bien qu'une structure de formation à l'intérieur de la compagnie des tambours de la Garde nationale de Metz ne fasse aucun doute : le remplacement de trois tambours est envisagé en 1791 avec des enfants de l'hôpital Saint-Nicolas, auxquels il serait appris à « battre de la caisse »<sup>973</sup>. L'année suivante il est explicitement décidé de choisir « parmi ceux des Elèves qui seront les mieux instruits pour remplacer » les tambours détachés dans un bataillon de l'armée<sup>974</sup>.

---

<sup>973</sup>. Cf. vol. II, pp. 449, 451.

<sup>974</sup>. *Ibid.*, p. 475.

## L'enseignement spécialisé

Nous avons relevé l'existence de cours de chant dispensés par des musiciens choisis dans les « Statuts et Reglemens de l'Académie de musique » de 1731 <sup>975</sup>. Cette information reste la seule à concerner un enseignement semi-public, encore que ce dernier soit doublement restrictif à cette date, puisqu'il s'agit de former des voix qui pourraient « être utiles à l'Académie » et qu'il s'adresse exclusivement à des personnes « hors d'état de pouvoir payer des maîtres ». Il est impossible de savoir si ces cours se sont poursuivis dans le cadre de l'Académie Royale de Musique sous Stanislas et de celui du Concert des amateurs.

Il faut attendre l'an X (1801-1802) pour découvrir, par le biais du *Journal la Meurthe* <sup>976</sup>, l'existence d'un conservatoire de musique à Nancy. Selon le journal, le 25 fructidor an X (9 septembre 1802) « les élèves du conservatoire de musique ont eu leurs concours publics, à l'école centrale, leurs progrès ont été couronnés par les applaudissemens les plus vifs ; à la fin de la séance, ils ont exécuté un morceau d'ensemble avec beaucoup de précision ». Quelles indications nous sont données par ce bref article ?

Tout d'abord, il est certain qu'une école « publique » spécialisée dans l'enseignement de la musique appelée conservatoire, en référence à celui de Paris, existe bel et bien à Nancy en 1802. En second lieu, le bilan de l'année scolaire des élèves, s'achevant en septembre, est sanctionné par un concours public qui se termine par l'audition d'une œuvre exécutée par l'ensemble des élèves.

---

<sup>975</sup>. Article XXIX des statuts.

<sup>976</sup>. N° 728, 25 fructidor an X (12 septembre 1802), p. 5.

Bien évidemment, il laisse certains points dans l'ombre. Ce conservatoire était-il mixte ? Quels étaient les instruments enseignés ? Des cours de chant étaient-ils proposés aux élèves ? Le morceau d'ensemble, dont il est question, avait-il l'esprit de ces « exercices public d'élèves » ou concerts d'élèves éventuellement dirigés par les élèves les plus doués comme au Conservatoire de Paris <sup>977</sup> ? A ces questions il nous faut tenter de répondre.

Un imprimé publié chez Guivard donne le programme de l'*Exercice public des élèves du conservatoire de musique* <sup>978</sup> prévu le lundi 2<sup>e</sup> jour complémentaire (19 septembre) de l'année 1803 <sup>979</sup>, l'année suivante donc, « à la salle de l'Hôtel de ville » certainement la salle dite du Concert. Ce document est-il complet ? Rien n'est moins sûr <sup>980</sup>, ce qui nous oblige à la plus grande prudence quant à l'établissement des structures d'enseignement de ce conservatoire.

Deux niveaux sont constitués : le « premier » et le « second cours ». Sept élèves du premier cours (trois garçons et quatre filles) et treize du second (huit garçons et cinq filles) doivent participer à ces exercices. Si nous ne pouvons affirmer que d'autres cours sont organisés, il est certain que cet établissement est mixte.

<sup>977</sup>. Cf. J. Mongrédien, *op. cit.* (note 397), pp. 209-211 et Jean Mongrédien, « Les premiers exercices publics d'élèves (1800-1815) d'après la presse contemporaine », in Anne Bongrain et Yves Gérard éd., *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995 – Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique*, Paris, Buchet/Chastel, 1996, pp. 15-37.

<sup>978</sup>. F-NAm 80026<sup>45</sup>. Anonyme, *Exercice public des élèves du conservatoire de musique*, Nancy, Guivard, 1803, 2 folios. Voir illustration, p. 152.

<sup>979</sup>. Le document ne précise pas l'année. Cf. Anonyme, *L'Art de vérifier les dates des faits historiques, des chartes, des chroniques, et autres anciens monumens, depuis la naissance de Notre-Seigneur*, Paris, Alexandre Jombert Jeune, 1783, 3<sup>e</sup> édition. Deux années peuvent correspondre pour cette date, mais il est peu vraisemblable que ce soit celle de 1808, le calendrier grégorien ayant été rétabli à partir du 1<sup>er</sup> janvier 1806.

<sup>980</sup>. Il se présente sous la forme de deux feuillets assurément détachés d'un ensemble.

Il est prévu d'interroger les élèves du premier niveau sur des notions élémentaires de solfège telles que la valeur des signes de notes et de silence, comment battre la mesure à deux et à trois temps, le rôle des clés, celui des altérations (dièse, bémol, bécarre), leur ordre, comment reconnaître le ton d'une pièce suivant leur quantité à la clé. Censés répondre à ces questions, ils doivent encore chanter des leçons extraites du manuel de solfège italien dont ils disposent, et en rapport avec les sujets au programme.

Les élèves du second cours doivent pouvoir répondre à des questions portant sur les mesures binaires et ternaires, les mesures composées, des rythmes (croches, triolets, doubles croches, sextolets), les tons relatifs et les agréments. Sont également au programme des notions élémentaires d'analyse (accord de 5, 5/,  $\frac{7}{4}$ ), ainsi que deux agréments le « roucoulement » et le flatté. Cependant, pour ces notions les réponses doivent être empruntées au « Solfège italien ». De plus, les élèves doivent exécuter « en chœur et à grand orchestre » des extraits d'*Iphigénie en Tauride* et un duo d'*Armide* de « Gluk ».

Ainsi donc, ce document ne mentionne aucun cours d'instrument, ce qui n'autorise pas la déduction de leur inexistence pour la raison indiquée plus haut. Les deux cours dont il est question sont des classes de solfège de premier niveau, discipline dont l'apprentissage se fait grâce à un manuel de solfège. Pourtant, dès le second cours, hormis encore une notion historique (l'origine des dièses et bémols), apparaît nettement la mise en relation de l'apprentissage des connaissances avec la pratique vocale d'extraits d'œuvres de grands maîtres. Il est possible d'imaginer que l'orchestre utilisé pour ces chœurs et airs d'opéra soit formé des musiciens et amateurs de Nancy ou bien encore, comme en 1802, des élèves eux-mêmes.

## **Ce que pourrait être le Conservatoire de Nancy**

La musique est-elle une matière inscrite au programme de l'enseignement de l'Ecole Centrale du département de la Meurthe créée en 1795 ? De nombreuses disciplines, y compris le dessin, sont dispensées, mais la musique ne figure pas sur cette liste, pas plus d'ailleurs que sur celle de l'Ecole centrale du département de la Moselle à Metz. L'hypothèse d'une école privée, dont le cursus d'études, les méthodes d'enseignement et les différentes disciplines enseignées par des professeurs spécialistes de chaque instrument font référence à celles pratiquées au Conservatoire de Paris, n'est pas à écarter. Ce serait donc cette référence à la capitale et aux établissements italiens qui aurait autorisé un intitulé semblable pour cette école.

## **François Proutière premier directeur ?**

Le nom du citoyen Proutière « instituteur » figure sur la première page de l'imprimé dont il est question ici. De qui s'agit-il ? Fort probablement de François Proutière musicien originaire d'Angers, né courant juillet 1759 et arrivé à Nancy en 1782 <sup>981</sup>. Son nom apparaît sur les registres capitulaires en 1785 ; il joue alors de la contrebasse dans la symphonie de la primatiale <sup>982</sup>. Il est pourtant renvoyé en août 1788 au motif qu'il « ne remplissoit point avec exactitude les devoirs de sa place et qu'il étoit ordinairement supplée par le sr collot » désormais employé à sa place <sup>983</sup>. Habitant rue de la

<sup>981</sup>. Cf. vol. III, p. 28. Le registre de population de 1795 indique une année erronée (1788). *Ibid.*, p. 24.

Il se marie à Nancy, paroisse Saint Epvre, le 28 novembre 1789. Nancy arch. mun. GG 103, f. 230.

<sup>982</sup>. Cf. vol. III, pp. 10, 13.

<sup>983</sup>. Cf. vol. II, p. 115.

Source, « musicien » citoyen éligible sur le deuxième quartier paroisse Saint-Epvre, il joue des cymbales dans la musique de la Garde nationale <sup>984</sup>. Ses activités ne se limitent pas à ces emplois car il fait partie du groupe des musiciens du spectacle signataires d'un bail en février 1795 pour la jouissance gratuite de la salle <sup>985</sup> ; il jouerait donc de la contrebasse dans l'orchestre de la Comédie. C'est alors qu'il se trouve à la tête du Conservatoire de Nancy en 1803.

### **Les élèves de l'an XI (1802-1803)**

La grande majorité des élèves du Conservatoire sont nancéiens ; trois sont originaires d'autres villes – Paris et Angers – cette dernière étant celle de François Proutière. Il serait pourtant bien surprenant que les élèves porteurs du même patronyme ne soient pas apparentés. Parmi tous ces élèves, quatre possèdent un nom bien connu dans le milieu musical depuis de longues années : Michelot et bien évidemment Proutière.

La liste des élèves du premier cours, les filles étant majoritaires s'établit ainsi :

- Nicolas Martin Zuffi,
- Léonard Marie Millet,
- Jean-Baptiste Michelot,
- Marie Gervaise,

---

<sup>984</sup>. *Ibid.*, pp. 412, 857.

<sup>985</sup>. *Ibid.*, pp. 656-658.

- Thérèse Guivard,
- Victoire Corneille Dumesnil, (Paris)
- Justine Collenot.

Le nombre des élèves du second cours est presque double de celui du premier, avec une majorité de garçons cette fois :

- Jean-Baptiste Proutière,
- François Hyppolite Mennet,
- Joseph Auguste Monchi,
- Hyacinthe Desromains, (Paris)
- Nicolas Bertin,
- Marc Prospère Martin,
- Frédéric Proutière (Angers),
- Charles Mandel,
- Joséphine Colin,
- Aimé[e] Villeneuve,
- Marguerite Bonheur,
- Suzanne Lapoussière,
- Anne Proutière.

### **Joseph Alexandre**

Faut-il, comme Ch. Courbe, supposer que Joseph Alexandre ait pu être le fondateur de ce conservatoire ? Il est vrai que ce dernier fait paraître une

annonce dans le *Journal de la Meurthe* du 20 septembre 1804 <sup>986</sup> à la suite de son changement d'adresse pour informer le public qu'il continue « son école de musique vocale et instrumentale », et que des maîtres choisis enseigneront « le chant, le violon, l'alto, la flûte et le piano », ce qui ressemblerait à ce conservatoire décrit plus haut, avec toutes les caractéristiques d'une école privée. Ch. Courbe mentionne cet article de presse et s'interroge déjà sur la fondation, la nature et la durée de vie de cette école sans pouvoir y apporter la moindre réponse. Tout en notant qu'aucun historien nancéien n'a jusqu'alors évoqué son existence, il émet l'hypothèse qu'elle dut subir le même sort que l'école de sculpture et, par conséquent, se trouva dans l'obligation d'abandonner les bâtiments de l'ancien couvent de la Visitation ou se dissoudre en l'an XII (1803-1804) pour laisser la place au lycée <sup>987</sup>.

D'après les registres de population de l'an V (1796-1797), Joseph Alexandre, originaire de Verdun, serait arrivé à Nancy en 1790 ; il n'est cependant pas répertorié sur les registres de l'an IV (1795-1796) <sup>988</sup>. Il réside successivement en différents endroits mais informe en 1804, par voie de presse, le changement de son lieu d'habitation au n° 429, rue de la Commune <sup>989</sup> : il lui est impératif d'indiquer la nouvelle adresse de l'école de musique qu'il continue à diriger <sup>990</sup>.

---

<sup>986</sup>. *Ibid.*, p. 360.

<sup>987</sup>. Cf. Ch. Courbe, *op. cit.* (note 424), pp. 240-241. Le lycée de Nancy a ouvert ses portes le 23 avril 1804. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 2, p. 917.

<sup>988</sup>. Ce sont les premiers registres de la population nancéienne. Nancy arch. mun., F 1 reg. 1-8. Cf. vol. III, p. 26.

<sup>989</sup>. Elle devient plus tard la rue Saint-Julien.

<sup>990</sup>. « faisant angle à celle des Tiercelins où est l'évêché », ce qui correspond au n° 20 de la rue des Tiercelins. *Ibid.*, F 1 Pop., vol. 52. Il habita auparavant au n° 443, rue Voltaire (rue Saint-Nicolas actuelle), *ibid.*, vol. 10, puis au n° 363, rue des Orphelines, *ibid.*, vol. 25. Cf. vol. II, p. 360 et vol. III, pp. 25, 26.

## Le Conservatoire de Metz

L'existence d'un Conservatoire de musique à Metz n'a pas été relevée jusqu'à ce jour. À l'évidence, les mentions – il ne s'agit que de cela – de cette institution sont très rares. Nous en avons relevé quatre, trois sur les affiches publiant le programme de fêtes nationales et une dans les registres de délibérations du Conseil municipal de Metz qui se rapporte à une fête funèbre.

Historiquement, la première mention date du 24 vendémiaire an III (15 octobre 1794) et indique que « L'institut de musique [exécutera] les chants civiques et les hymnes à la Victoire »<sup>991</sup>. Les autres citations désignent sans équivoque un Conservatoire de musique : le 13 fructidor an V (30 août 1797), « Le Conservatoire de musique exécutera des symphonies et des hymnes » pour la fête de la République<sup>992</sup>, puis le 10 prairial an VII (29 mai 1799) à la fête de la Reconnaissance un membre du Conservatoire de musique fit exécuter un morceau de sa composition, ce que confirme le compte rendu de délibération du Conseil municipal de ce même jour, ce « morceau » se révélant être une ode. Aussitôt après le 12 prairial an VII (31 mai 1799), il est prévu de redonner cette ode mais, cette fois, le texte livre le nom du compositeur : il s'agit du citoyen Lamparelli, membre du Conservatoire de musique<sup>993</sup>.

---

<sup>991</sup>. Cf. vol. II, p. 715.

<sup>992</sup>. *Ibid.*, p. 701.

<sup>993</sup>. L'information est encore rapportée par le *Journal des départemens de la Moselle, de la Meurthe, &c.* du 20 prairial an VII (8 juin 1799). *Ibid.*, pp. 556, 717. Selon Fr. J. Fétis, Antoine Lamparelli (1761-1832) élève d'Amboni pour le chant, se serait fixé à Paris vers 1800 comme professeur de chant et aurait publié plusieurs recueils de romances et chansonnettes italiennes. Ayant quitté Paris, il aurait voyagé dans différents départemens. Sa présence est signalée à Lille (1816), Troyes (1820) et enfin à Vitry-le-François où il meurt. Cf. Fr. J. Fétis, *op. cit.* (note 339), t. 5, p. 182 et Robert Eitner éd., *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1900-1904, t. 6, p. 29.

## L'enseignement de la musique aux collèges et lycées de Metz et de Nancy

### La musique dans l'enseignement des jésuites sous l'Ancien Régime

Le Collège de Nancy avait été fondé par les jésuites et avait ouvert ses portes en 1616 <sup>994</sup>, puis, repris par les chanoines réguliers après leur expulsion du duché en 1768 <sup>995</sup>, il s'installe de 1793 à 1796 dans les bâtiments du l'ancien couvent de la Visitation. S'il est certain que des concerts eurent lieu à la Mission des jésuites – cela est rapporté par Nicolas Durival <sup>996</sup> – nous n'avons pas la moindre idée de l'existence ou non d'un enseignement musical dispensé par ces religieux dans le cadre du Collège.

---

<sup>994</sup>. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 2, p. 885. Situé entre la rue Saint-Dizier et la rue des Carmes, son église devint celle de la paroisse Saint-Roch. En 1793, le Collège laisse la place à l'Ecole centrale du département de la Meurthe en 1796. *Ibid.*, pp. 883-920.

<sup>995</sup>. L'ordre avait été aboli en France en 1764. *Ibid.*, p. 896.

<sup>996</sup>. En avril 1755, Pierre Jélyotte avant de rentrer à Paris, chante pendant 4 à 5 jours chez le roi à Lunéville, puis le 26 avril « chante beaucoup d'airs d'opéra aux Jésuites de la Mission, en présence de tout Nancy et de quelques personnes de la cour de Lunéville » et encore le 27 au château de la Malgrange. Cf. vol. II, p. 181. Ce chanteur avait déjà chanté à la Mission le 26 avril 1744 avant de se produire au Concert spirituel notamment en 1745, 1747, et 1756. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 68), pp. 27, 86, 89, 96, 123. Voir aussi Arthur Pougin, *Un Chanteur de l'Opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle, Pierre Jélyotte et les chanteurs de son temps*, Paris, Fischbacher, 1905, reprint Genève, Minkoff, 1973, 235 p.

## La musique au Lycée

La musique ne faisait pas partie des matières proposées dans les écoles centrales de Metz ou de Nancy. Plus tard, selon l'extrait du *Prospectus du Lycée de Nancy* – l'établissement doit ouvrir ses portes le 23 avril 1804 –, les maîtres d'écriture, de dessin et de danse, enseignements inclus dans le cursus scolaire ne sont pas à la charge des parents. Les « leçons de musique »<sup>997</sup> sont quant à elles facultatives, réservées aux élèves dont les parents en ont émis le vœu, et font bien entendu l'objet d'un paiement particulier. Une mention du règlement ne manque pas de préciser le caractère secondaire de la matière, la reléguant dans le domaine des divertissements en signifiant clairement que les enfants « ne pourront s'y livrer que dans les tems de récréation ».

En dépit d'un nouvel essor de la musique auprès de la jeunesse le préfet J.-J. Marquis, dans son *Mémoire statistique [...]* confirme cette dérive de la musique vers un enseignement particulier en écrivant que « la musique est devenue même une partie essentielle de l'éducation parmi les gens aisés »<sup>998</sup>.

## L'héritage des collèges de l'Ancien Régime

Les écoles centrales puis les lycées ont hérité des collèges de l'Ancien Régime les exercices et concours publics de fin d'année qui attiraient toujours un nombreux public, tout comme la distribution solennelle des prix récompensant les meilleurs sujets. Il y en eut même à la fin du premier

<sup>997</sup>. Cf. vol. II, p. 293.

<sup>998</sup>. Cf. Jean-Joseph Marquis, *Mémoire statistique du département de la Meurthe*, Paris, Imprimerie nationale, an XIII, 231 p. Les originaux manuscrits se trouvent aux archives départementales de Meurthe-et-Moselle à Nancy dans la sous-série 1 M 601.

semestre <sup>999</sup>. La musique dont nous savons malheureusement peu de choses, occupait une place particulière dans le déroulement d'un cérémonial immuable. L'entrée du préfet qui présidait souvent cette distribution solennelle, était marquée par l'exécution d' « une musique ». Apparentés au cérémonial des cultes révolutionnaires, différents hymnes sont joués ou chantés <sup>1000</sup>. Cette cérémonie comprenait un discours précédant la distribution proprement dite et prononcé par un des professeurs. Chaque nomination d'élève à qui un prix était décerné était saluée par des applaudissements et par les « fanfares » d'une musique militaire formée d'élèves du Lycée. Cet ensemble instrumental ressemblait-il à celui de la Garde nationale ? Les élèves des écoles centrales ne sont pas pour autant hermétiques à la pratique instrumentale comme le prouve la relation d'une fête organisée en l'honneur d'un professeur d'histoire et au cours de laquelle un orchestre en partie composé d'élèves fait entendre des symphonies <sup>1001</sup>.

---

<sup>999</sup>. Cf. vol. II, pp. 518, 557.

<sup>1000</sup>. *Ibid.* p. 344. En septembre 1802, cette cérémonie a pour cadre l'actuel temple protestant Saint-Jean à Nancy.

<sup>1001</sup>. *Ibid.* pp. 350, 351.

\*\*\*

Metz et Nancy ont su développer, sous l'Ancien Régime, des organisations musicales fort actives à l'ombre de leur cathédrale, au sein de leur théâtre, dans les différentes salles de concert et dans la rue. Mais l'Eglise sortira ruinée de ces années de tourmente : fortune confisquée, domaines vendus ; de plus, la division du clergé entraîne un schisme entre assermentés et réfractaires. La Révolution française mit donc fin de façon brutale à une institution séculaire : prise dans la vague révolutionnaire, la maîtrise est balayée et les lois votées entraînent la dispersion du personnel musical. Centre d'enseignement professionnel, centre de création et de recherche, la maîtrise et plus globalement l'univers des cathédrales est un centre de communication, car nous ne pouvons oublier l'intense passage des musiciens qui transitaient par ces lieux. Bien avant 1789, des signes inquiétants de fragilité affectent Concerts et Théâtres. Sans conséquence sur la survie des théâtres, les événements révolutionnaires obligent les Concerts à fermer leurs portes. Tout conduit à croire en effet que ces derniers, déjà en grande difficulté avant la Révolution, furent contraints à cesser leur activité, à la différence du théâtre objet de toutes les attentions du pouvoir pendant la tourmente, ce qui ne lui procura pas que des bienfaits d'ailleurs, mais l'obligea à vivre avec toutes les vicissitudes et les aléas de la politique durant une dizaine d'années.

C'est la seule institution qui poursuivit son travail de création, traversant le temps sans faiblir malgré des difficultés de taille. Une ombre vient obscurcir ce tableau : Nancy avec une troupe ambulante devient un satellite de l'entreprise de Metz, installée chef-lieu d'arrondissement de la production lyrique qui alterne désormais ses spectacles avec sa rivale.

Structure mineure et discrète, la musique de la Milice bourgeoise devenue musique de la Garde nationale se développe et acquiert un rôle des plus importants, au même titre que son organisation mère : la Garde nationale. Musique militaire, elle devient l'indispensable accompagnement de toutes les fêtes nationales et autres cérémonies publiques durant toute cette décennie. Les trente années précédant la Révolution n'apportent pas de réponse à la question sur le chapitre d'un enseignement musical plus ou moins public, en dehors de celui dispensé à la maîtrise. Est-ce à dire que les années révolutionnaires nous renseignent mieux ? Certes non. Pourtant, durant cette période, nous pouvons saisir les frémissements de la gestation d'un enseignement spécialisé laïc et officiel de la musique. C'est sur ces bases que s'édifient plus tard, des écoles de musique dont les appellations diverses ne doivent pas cacher la réalité. A Metz et à Nancy, une institution d'enseignement musical public, fondamentale puisque parvenue jusqu'à nos jours, aura une mission bien différente. Elle est en effet orientée vers l'étude de l'instrument et celle de l'oreille : la formation des musiciens sert l'exécutant en premier lieu, la création apparaissant reléguée au second plan.

Le maître de musique des cathédrales cristallisait autour de lui les forces vives du monde musical de Metz ou de Nancy, assurant en outre une part essentielle dans le travail de création locale. Nous l'avons rencontré aussi à la tête de l'orchestre des Concerts. Nous pouvons considérer que, si sa présence insufflait l'élan créatif, ce dernier prenait en fait sa source dans l'existence même de la musique de la cathédrale. Le coup porté à la vie musicale de ces villes respectives est donc très dur. La création musicale lorraine devient quasi inexistante, essentiellement par manque de compositeurs locaux. Il est vrai que cette activité était inscrite dans le contrat de travail du maître de musique de la maîtrise, ce qui ne l'empêchait

d'ailleurs pas de dépasser largement ce cadre un peu étroit de la musique religieuse. L'absence de ces maîtres, la toute puissance de la musique créée à Paris, contraint les théâtres de province comme Metz et Nancy à se tourner vers un répertoire que l'on pourrait qualifier d'officiel, tant la référence parisienne est soulignée en permanence.

Si quelques talents locaux se sont révélés, ce furent essentiellement des virtuoses qui bien vite quittèrent la région. Quant aux maîtres de musique féconds, nous ne pouvons pas dire qu'ils furent lorrains d'origine mais seulement d'adoption. Qu'en est-il des musiciens ? L'éclectisme des musiciens est notoire, la plupart exerçant avec un égal bonheur à l'intérieur de l'ensemble des institutions musicales existantes. Les musiciens que le maître de musique dirige assurent des services dans toutes les institutions déclarées de la ville. De plus, ils restent aptes à servir à plusieurs pupitres instrumentaux ou vocaux ainsi qu'ils l'ont appris, suivant en cela une pratique fort ancienne. La Révolution modifie peu ce comportement, la plupart des musiciens traversant cette période intégrés à la musique de la Garde nationale tiennent leur place au pupitre de l'orchestre du théâtre et des nouveaux concerts dont nous connaissons peu de choses malgré la certitude de leur activité. A vrai dire, il semble que dans ce domaine les choses aient peu changé. Pourtant les musiciens abordent la musique au début du XIX<sup>e</sup> siècle différemment de leurs prédécesseurs. Est-ce une conséquence de la Révolution, ou bien encore le résultat d'une inéluctable évolution ? La considération la plus nette est la régression de la polyvalence au profit de la spécialisation qui commence à se faire jour. Du fait de la scission de la troupe de Metz en deux – secteurs dramatique et lyrique – pour assurer alternativement le spectacle de Nancy et de Metz nous assistons à la naissance de deux catégories d'artistes distincts, annulant même la

possibilité pour les comédiens de chanter désormais dans les chœurs. Il ne faut pas donner à cette situation un rôle qu'elle ne possède pas. Le phénomène est général, surtout dans la dissociation d'emplois paramusicaux : c'est là qu'il est le plus sensible, mais il apparaît clairement dans les métiers de la musique aussi.

Au moment où nous laissons les institutions musicales messines et nanciennes, s'ouvre une période de calme et de stabilité qui ne peut que favoriser l'épanouissement du monde artistique. Les Concerts renaissent à Nancy, la Société philharmonique grâce à un orchestre moderne travaille intensément à la diffusion d'un répertoire nouveau. Metz, seule ville lorraine à posséder désormais un théâtre sédentaire, organise des activités soutenues. Mêmes les cathédrales tentent de restructurer une maîtrise dont les statuts sont radicalement différents de ceux du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour autant, Nancy doit patienter jusqu'en 1832 alors que Metz vit au rythme des ouvertures et fermetures.

Outre une forte et permanente tendance à la création sur les scènes des Comédies, il est besoin ici d'en tempérer le propos. Certains opéras-comiques sont repris ou maintenus au répertoire plusieurs années de suite et même sur une plus longue période. Cette pratique démontre que l'idée répandue de l'œuvre écrite, jouée et oubliée est inexacte durant la période concernée pour le genre lyrique. Quant aux programmes du début du XIX<sup>e</sup> siècle, ils font une part de plus en plus large au courant symphonique venu des pays germaniques et l'on note une timide apparition des genres de musique de chambre même si parmi les œuvres jouées ne figurent toujours pas celles de W. A. Mozart ou Ludwig van Beethoven. Ces informations résultent de l'existence de sources qui, appartenant à la période moderne des archives sont alors plus abondantes, plus cohérentes et plus précises.

## **DEUXIÈME PARTIE**

### **LA VIE MUSICALE AU QUOTIDIEN**

La vie musicale de villes comme Metz ou Nancy est en grande partie tributaire de la production des Concerts, de la Comédie, du Spectacle ou des Sociétés musicales : autant de propositions de programmes nombreux et variés, alliées au souci d'offrir des nouveautés flattant ainsi le goût du public. Les cérémonies religieuses organisées par les chanoines des cathédrales atteignent parfois un faste que seules ces communautés argentées peuvent s'offrir. Soucieuses de la qualité musicale de leurs services, elles possèdent un établissement de formation interne, la maîtrise, dont la suppression engendre de réelles difficultés ; hésitations, tâtonnements et restructurations diverses précèdent la naissance des écoles de musique laïques.

Cependant, l'ensemble de ces communautés d'artistes ne vit que de ce qu'elles produisent et donc du temps de création ou de re-création auquel sont conviés les auditeurs. C'est le cas du culte et des cérémonies ; c'est aussi celui du culte révolutionnaire. Mais par delà toutes ces manifestations et loin des structures d'Etat existe un monde fait de quotidienneté bien plus difficile à cerner : celui de la société privée. En effet, cohabitent le monde du commerce, des facteurs d'instruments, des marchands de musique, celui de l'enseignement privé et particulier, celui des concerts organisés en dehors des institutions habituelles par des artistes attachés à leur terre natale ou de passage ; il suffit alors de quelques affichettes et affiches, d'une annonce dans le journal pour organiser un événement musical.

Pour aborder cette vie musicale quotidienne et événementielle, nous développerons tout d'abord le temps des fêtes religieuses de l'Ancien

Régime, celles de la Révolution, puis le temps de la danse étroitement lié à celui de la fête. Nous consacrerons ensuite nos investigations au monde du commerce et de la facture instrumentale, réservant un chapitre à l'orgue et sa facture, la Révolution ayant eu à son encontre une politique tout à fait particulière. Enfin, après nous être appliqué à comprendre les systèmes éducatifs parallèles et privés, nous chercherons à découvrir l'activité culturelle de Metz et de Nancy au gré des concerts privés au cours desquels se sont produits des musiciens célèbres, nous attardant au passage sur les artistes lorrains renommés. Nous aurons soin tout au long de cette seconde partie de marquer l'originalité ou la banalité des événements.

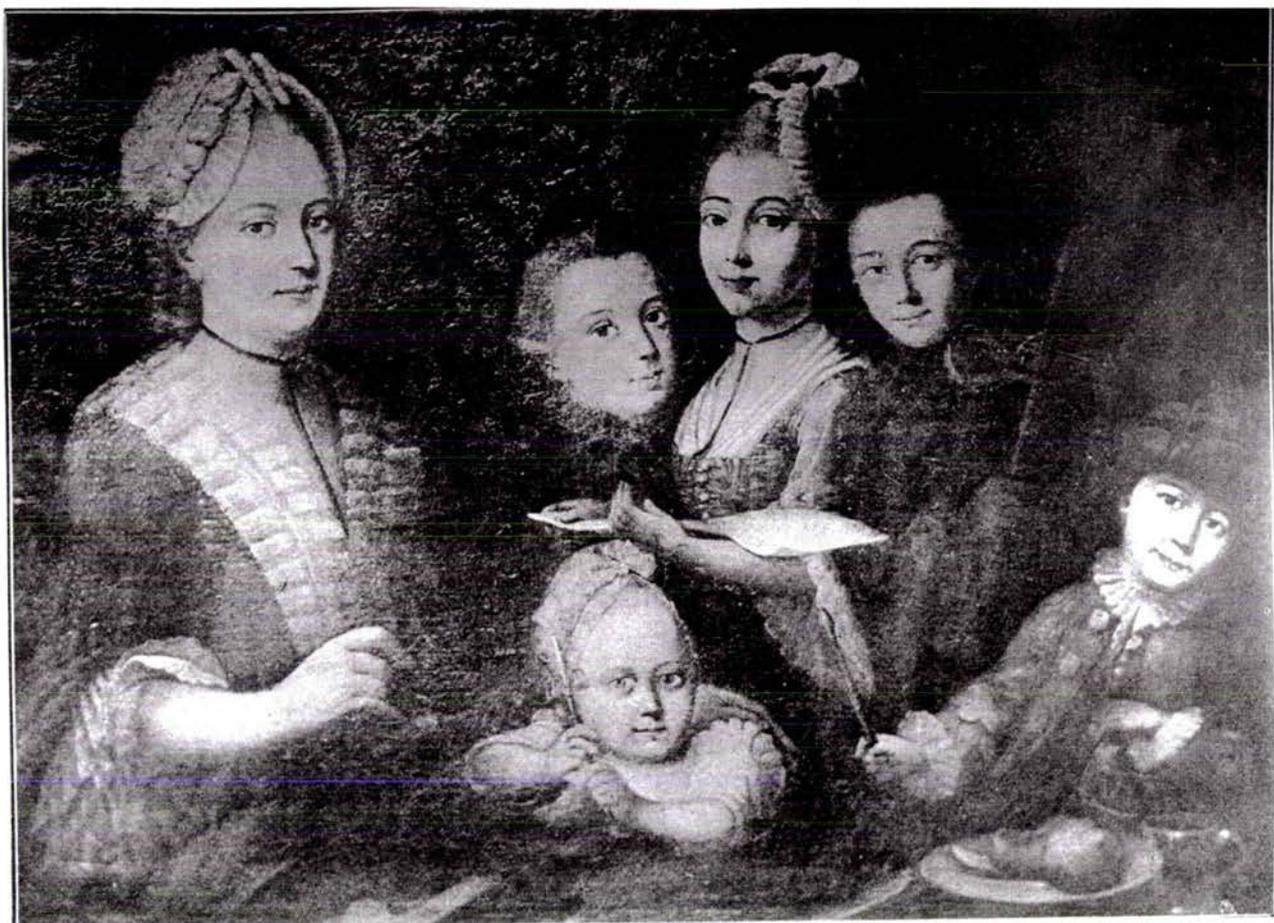


Tableau de la famille Lorenziti (le père n'apparaît pas) : la mère ; trois garçons dont un violoniste (Joseph Antoine ? ), celui de droite pouvant être Jean-Baptiste violoncelliste et le plus jeune assis à droite, Bernard ; deux filles parmi lesquelles une chanteuse (Joséphine ? ) et une toute jeune enfant. Localisation actuelle inconnue, cliché extrait d'A. Jacquot, *Répertoire des artistes lorrains*, Paris Fischbacher, 1904, entre les pp. 48 et 49.

## CHAPITRE I

### LES FÊTES RELIGIEUSES DE L'ANCIEN RÉGIME

La musique a sans conteste vocation d'embellissement dans les cérémonies religieuses et de divertissement à la comédie, au spectacle ou au concert. Les différentes couches de la société ont-elles accès aux salles du Spectacle ? Rien n'est moins sûr. Il est dans ces années des moments de réjouissance comme dans toute autre période : c'est le temps de la fête. Fête religieuse débordant largement son cadre, fête de réjouissance collective pour un événement joyeux, fête funèbre au cours de laquelle les Français – les Lorrains le sont depuis 1766 –, la France toute entière se voile de tristesse. La fête, événement fédérateur, trouve avec la politique révolutionnaire un développement imprévu. Elle intervient comme rarement au cœur même de la vie : il y en a une chaque décade. Si nombreuses sont celles qui se terminent par un bal ou des danses, autre moment de la fête ; toutes font grand usage de musique.

Rythmée par le calendrier spirituel des grandes fêtes religieuses, l'année compte d'autres moments de fêtes fixes auxquels nous devons ajouter des cérémonies ponctuelles liées à l'actualité. La fête du saint patron auquel est dédiée la cathédrale, les processions, puis les *Te Deum*, les services funèbres ou encore le rétablissement du Parlement à Metz sont des espaces

temporels au cours desquels la musique prend une part dont l'importance varie avec la nature de l'événement. Ces moments de fête fournissent-ils des pratiques musicales différentes ou originales ? Tentant de répondre à cette interrogation, nous définirons le déroulement particulier de chaque type de fête, nous distinguerons les interventions des musiciens des cathédrales et celles éventuelles des intervenants extérieurs, avant de nous pencher sur le rôle des cloches et des autres objets sonores dans l'environnement des villes à cette occasion.

### **Les fêtes patronales**

Chaque cathédrale est sous la protection d'un saint patron dont la fête est inscrite au calendrier et que l'on célèbre chaque année : saint Etienne à Metz et Toul (3 août), saint Sigisbert à Nancy (1<sup>er</sup> février). Si la fête de saint Sigisbert est déplacée au dimanche le plus proche qui suit le 1<sup>er</sup> février, la fête de l'Invention de saint Etienne doit être observée « comme le saint jour de Dimanche »<sup>1002</sup>. Ces fêtes locales sont célébrées avec faste tant à Metz qu'à Toul – la qualité de la musique le prouve. Lorsque le chapitre invite des musiciens étrangers parfois même des chanteurs, les offices, la messe en particulier, sont chantés en musique avec symphonie. En 1774, à la cathédrale de Metz, Joseph Touchemoulin dirige une messe avec symphonie de sa composition à laquelle participe son fils violoniste<sup>1003</sup>. Comme dans le cas des processions, apparaît à Toul notamment et de plus en plus fréquemment la musique des régiments stationnés, tel le régiment de

---

<sup>1002</sup>. Cf. *Office divin conforme aux bréviaires et missel (de Toul) adoptés par monseigneur l'évêque et primat de Nancy pour son diocèse*, Nancy, Frères Leseure, 1782, t. 4, p. xix.

<sup>1003</sup>. Cf. vol. II, pp. 15-16.

Saintonges <sup>1004</sup>. Il n'est fait cependant nulle mention sur la présence du peuple ou de sa participation aux offices prévus pour ces fêtes.

### Les services funèbres

Il nous faut rappeler en préambule que, si Metz et Toul sont devenues françaises *de jure* en 1648 <sup>1005</sup>, les services funèbres des rois et des membres de la famille royale de France ne concernent pas Nancy avant 1766, année du rattachement de la Lorraine à la France, même si les événements familiaux autour de la monarchie sont proches des préoccupations de la cour de Stanislas.

La mort du Dauphin en décembre 1765, célébrée le 3 février 1766, est marquée dans les deux villes de Metz et Nancy par des cérémonies religieuses dans les cathédrales. A Metz, la célébration se déroule au chœur avec la musique placée sur le jubé (pour des raisons de commodité) <sup>1006</sup>. A Nancy, elle revêt un certain faste signifié par la présence officiante du cardinal de Choiseul <sup>1007</sup> ainsi que celle de la musique du roi de Pologne, duc de Lorraine, placée sous les orgues sans que nous sachions ce qu'elle joua ce jour-là. La messe des morts chantée observe le rite habituel suivi de l'absoute. Les répons *Subvenite* et *Qui Lazarum resuscitasti* sont alternés par deux chœurs de quatre basses-contre accompagnés chacun du serpent. Comme il se doit, le plain-chant s'exécute « posément et gravement » et,

---

<sup>1004</sup>. *Ibid.*, p. 164.

<sup>1005</sup>. Par le traité de Westphalie (1648). Cf. M. Parisse, S. Gaber, G. Canini, *op. cit.* (note 161), p. 40.

<sup>1006</sup>. Cf. vol. II, p. 9.

<sup>1007</sup>. Antoine Cleriadus Choiseul-Beaupré, cardinal primat de Lorraine et archevêque de Besançon (Doubs).

pendant le retour du prélat à la sacristie, le psaume *De profundis* est chanté en faux-bourdon <sup>1008</sup>.

Toutes ces cérémonies à caractère plus ou moins exceptionnel restent d'un certain point de vue privées : dans le sens ou non seulement l'ensemble des rites se déroule à l'intérieur de l'église, même si la participation du peuple et de la société bourgeoise – elle est probable mais pas avérée – se réduit à assister à un spectacle auditif et visuel, connu et répétitif. De plus, la procession a lieu dans la cathédrale et ne concerne que les officiants. A Metz, ce caractère privé est encore plus accentué puisque tout se passe dans l'enceinte du chœur, lieu réservé aux seuls religieux. Les différentes sonneries de deux cloches graves, à la volée, à des heures précises, la veille et le jour même de la célébration, sont l'unique lien réel avec le monde extérieur.

### **Les *Te Deum***

Les différents pouvoirs temporels et spirituels – le roi, les municipalités, l'évêque – ordonnent de faire chanter un *Te Deum* « en actions de grâce » pour célébrer des événements divers : le sacre du roi, « l'heureux accouchement de la reine », la proclamation de la paix (1783), le retour de la paix civile (1789), etc. Chantés le plus souvent à l'issue des vêpres, quoiqu'on puisse les entendre à la fin des complies ou d'une messe matinale, ils revêtent le plus souvent un caractère solennel justifiant des moyens musicaux inhabituels, bien que très variables d'une ville à l'autre. A Metz, en 1781, il est fait appel à la musique et à une symphonie, ce qui est

---

<sup>1008</sup>. *Ibid.*, pp. 77-79.

important compte tenu de l'absence de symphonie à la cathédrale. A Nancy pour la même circonstance le *Te Deum* est chanté en plain-chant à la différence du *Domine salvum fac regem* chanté en musique, alors qu'à Toul le chapitre lui aussi privé de symphonie, fait appel en 1783<sup>1009</sup> à huit musiciens d'un régiment ou à des symphonistes, ce qui ne fait que confirmer une pratique déjà ancienne à la cathédrale<sup>1010</sup>.

### **Les processions de la Fête-Dieu et de l'Assomption.**

Les symphonistes de Nancy, le plus souvent d'ailleurs ceux de la primatiale, assurent une partie musicale pendant la procession de la Fête-Dieu selon un usage maintes fois renouvelé au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il s'avère délicat de les dénombrer car seul l'un des musiciens est rémunéré, à charge pour lui de répartir la somme donnée entre tous les autres. Pourtant un changement s'opère en 1764. Tout d'abord ponctuel il devient habituel : des musiques militaires succèdent au groupe des symphonistes<sup>1011</sup>. Précisons que plusieurs processions différentes sont organisées notamment par la ville de Nancy et une autre par les chanoines de la primatiale. Ce recours à un ensemble de musique militaire – il n'est pas nouveau mais est resté exceptionnel au cours de la période précédente – marque une évolution. En 1727 déjà, la paroisse Saint-Sébastien s'était

<sup>1009</sup>. La messe chantée lors de ce *Te Deum* du 12 décembre 1783 pourrait avoir été composée par J. A. Lorenziti, puisque le chapitre fait venir la musique de Nancy par courrier spécial. *Ibid.*, p. 167.

<sup>1010</sup>. Les rares comptes du chapitre de Toul mentionnent presque systématiquement la présence de musiciens symphonistes étrangers pour les *Te Deum* et d'autres fêtes. *Ibid.*, pp. 164, 166, 167, 168, 170, 171, 172.

<sup>1011</sup>. En 1760 l'« Etat des musiciens symphonistes » mentionne les noms de « A. Serrurier, Bois, Vors (Woos), Morel, Henry Villaume, Dunod, Tully, Didillon ». Nancy arch. mun., CC 500 lia. pièce 181. A Metz, des « joueurs d'instruments pour la procession le jour du Tedeum » en décembre 1781 touchent 13 livres. Metz, arch. mun. BB 97 reg., f. 55.

assurée des services des « six trompettes de la gendarmerie de S. A. R. » pour la procession de la Fête-Dieu <sup>1012</sup>. Le corps des Grenadiers de France est présent à la procession de 1764, ce qui lui vaut en outre une rémunération double : 62 livres 6 sous au lieu des 31 livres données aux musiciens. A quels moments ces musiciens intervenaient-ils ? Pendant la procession ou bien seulement aux reposoirs ? Hasarder une réponse à cette question demeure délicat. S'il est possible de jouer des instruments à vent tout en marchant – comme le démontre le texte consacré à la procession de l'Assomption de 1766 à Nancy <sup>1013</sup> –, le problème se pose pour les cordes. Il ne semble pas que cela ait été pratiqué ; un mandement remis à un employé chargé de « transporter les instruments d'un reposoir à l'autre » <sup>1014</sup> est là pour accréditer la thèse d'une exécution musicale avec des cordes lors des stations (reposoir, chapelle).

### *La musique des régiments employés par la ville de Nancy*

La ville de Nancy invite régulièrement la musique des régiments qui stationnent : en 1764 la musique du corps des Grenadiers de France <sup>1015</sup>, en 1772 la musique du régiment de Touraine, deux tambours et huit musiciens <sup>1016</sup>, en 1779 et 1780 la musique du régiment de royal Bavière <sup>1017</sup>. La même pratique vaut pour les processions de la primatiale : tambours et musique des régiments sont régulièrement employés pour cette fête qui fournit l'occasion de rassembler une musique extraordinaire <sup>1018</sup>.

---

<sup>1012</sup>. *Ibid.*, CC 359 reg., fol. 64.

<sup>1013</sup>. Cf. vol. II, pp. 70-80.

<sup>1014</sup>. *Ibid.*, p. 155.

<sup>1015</sup>. Nancy arch. mun., CC 515 reg., fol. 113 art. 20.

<sup>1016</sup>. *Ibid.*, CC 596, lia. 11, pièce 38.

<sup>1017</sup>. *Ibid.*, CC 591 lia., pièce 58, et CC 596 lia. pièce 38, signées « Perny tambour major ».

<sup>1018</sup>. Cf. vol. II, pp. 123, 124, 126, 127, 129, 130.

### ***La procession de la Fête-Dieu de la primatiale***

Indépendante de la procession organisée par la ville de Nancy, la primatiale organise séparément la sienne. Comme la ville, les chanoines sollicitent régulièrement durant les trente années précédant la Révolution la musique des régiments stationnés <sup>1019</sup>. Il est difficile d'en connaître les participants. Déjà en 1767 « tambours et clarinettes » <sup>1020</sup> y figurent. On y trouve le régiment de Touraine ou encore le régiment du Roy, même si de temps à autres, des symphonistes sont encore présents.

### **La procession de l'Assomption**

Ce n'est qu'à la mort de Stanislas que les nancéiens découvrent la célébration de cette fête annuelle, en vigueur dans tout le royaume de France à la date du 15 août. A cette occasion sont engagés des corps de musique de régiments comme celui de Touraine ou celle du corps des Grenadiers <sup>1021</sup>.

La première procession organisée en 1766 par la primatiale est décrite, succinctement certes, avec suffisamment de précisions pour éclairer quelques détails de son déroulement <sup>1022</sup>. Cela tendrait à prouver le caractère routinier des autres : l'absence de renseignement ou d'information ne signifiant pas l'absence de la manifestation, mais plutôt l'inutilité du compte rendu à la différence de celui de 1766 qui n'a pas de précédent. Le 15 août

---

<sup>1019</sup>. *Ibid.*, pp. 123, 124.

<sup>1020</sup>. *Ibid.*, p. 123.

<sup>1021</sup>. *Ibid.*, pp. 123, 124, 130, 131, 133, 134.

<sup>1022</sup>. *Ibid.*, pp. 79-80.

1766, les clergés séculier et régulier ainsi que les corps constitués se rassemblent à la primatiale avant de se mettre en marche pour la procession proprement dite. Durant cette dernière alternent le chant des enfants de chœur et celui des musiciens en faux-bourdon. Le chant des litanies alterne lui aussi avec les « fanfares » jouées par la musique du régiment du roi.

Au cours de cette cérémonie deux motets à la Vierge sont exécutés en grande musique : l'un à l'église des Dominicains et le second *Sub tuum praesidium*, au retour à la primatiale ; on entend aussi le psaume *Exaudiat* en faux-bourdon. Il est difficile d'affirmer que cet événement nouveau – c'est la première fois qu'il a lieu – possède un caractère aussi développé en raison de sa nouveauté ou s'il restera ainsi élaboré.

Cette procession mélange les contrastes car elle est constituée de religieux (réguliers, séculiers) et de laïcs (les corps constitués). Elle foule aussi le sol d'enceintes religieuses (églises des Dominicains<sup>1023</sup>, de la primatiale) et profanes (rues, places) alternant encore musique religieuse (motets, litanies, faux-bourdon) et musique profane (fanfares).

### *La musique*

Les textes que nous possédons rendent difficile une tentative de précision sur la formation ainsi que sur les musiciens employés lors de ces fêtes. De rares mentions attestent à plusieurs reprises la présence de deux tambours, sans doute pour ouvrir le cortège. La seule indication chiffrée, relative aux musiciens du régiment du roi lors de celle de la Fête-Dieu de

---

<sup>1023</sup>. La station devait se faire dans l'église Notre-Dame, mais le mauvais temps a perturbé les prévisions. *Ibid.*, p. 80.

1786 <sup>1024</sup>, fournit le nombre de vingt-huit musiciens sans aller au-delà de cette précision.

### **Le rétablissement du Parlement à Metz**

Alors qu'il souhaitait absorber la Cour souveraine de Nancy, le Parlement de Metz supprimé le 21 octobre 1771 <sup>1025</sup> se trouve réuni à cette dernière, ce que Metz perçoit comme une « humiliante punition ». Son rétablissement en septembre 1775 donne lieu à deux *Te Deum* : l'un à l'annonce de cette « heureuse nouvelle » <sup>1026</sup> et l'autre le jour de son installation <sup>1027</sup>. L'un comme l'autre revêtent un caractère très solennel : le premier placé après les complies est chanté en musique et avec symphonie <sup>1028</sup> et le second le 5 octobre 1775, lui aussi en musique et avec symphonie, en clôture d'une messe au cours de laquelle on entendit différents motets dont le *Domine salvum fac Regem*.

### **Le rôle des cloches**

Il est nécessaire d'attribuer aux cloches un rang égal à celui des autres instruments en raison du rôle éminent qui leur est assigné. De plus, il est nécessaire d'intégrer une notion d'espace plus large aux cloches : leur place,

---

<sup>1024</sup>. *Ibid.*, p. 133.

<sup>1025</sup>. Par décision du chancelier de Maupéou. Cf. François-Yves Le Moigne éd., *op. cit.* (note 428), pp. 303-304.

<sup>1026</sup>. Cf. vol. II, p. 17.

<sup>1027</sup>. *Ibid.*, p. 18.

<sup>1028</sup>. Rappelons que le chapitre de Metz ne semble pas posséder de symphonie et se voit donc dans l'obligation de faire appel à des « musiciens étrangers ».

en haut de la tour d'une église et la qualité de leur facture impliquent une diffusion spatiale sphérique qui, pour cette raison, porte loin et partout dans un espace circonscrit certes, mais étendu. Le son des cloches est perçu par les oreilles d'un public se trouvant à l'extérieur comme à l'intérieur, volontaire ou non ; elles n'atteignent pas seulement les auditeurs confinés dans une salle, une cour, une rue ou une place mais sonnent pour tous. Bien avant la Révolution des missions précises sont assignées à la sonnerie des cloches. Ces sonneries adaptées au message qu'elles diffusent sont donc variées. A la différence de la ville de Metz, celle de Nancy ne possède pas dans le clocher de la cathédrale une cloche lui appartenant et dont elle peut user pour ses propres besoins. La ville de Metz est en effet propriétaire de la tour de Mutte abritant la cloche dite de Mutte <sup>1029</sup> destinée à son usage propre et exclusif.

### **La sonnerie d'annonce**

Les sonneries de cloches possèdent un rôle d'annonce publique pour un événement particulier habituel ou bien exceptionnel. Horloges publiques, elles informent de la tenue des offices dans les églises et peuvent jalonner le déroulement d'une cérémonie funèbre sonnante pendant le chant du *Liberate me*.

Toutes les cloches de la ville sonnent en volée pendant huit jours, à deux reprises dans la journée (12 et 17 heures) participant aux réjouissances programmées à Metz pour la naissance du Dauphin en 1781 <sup>1030</sup>. Les

<sup>1029</sup>. Ce nom semble avoir été donné pour son rôle de rassemblement ou d'ameutement du peuple.

Fondue une douzaine de fois depuis 1381 jusqu'en 1605, elle pèse onze tonnes et sonne un *fa* dièse.

Cf. Jean-Louis Jolin, *La Cathédrale Saint-Etienne*, Thionville, Gérard Klopp, 1992, non paginé.

<sup>1030</sup>. *Ibid.*, p. 31.

sonneries de cloches réservées aux personnages de haut rang annoncent leur arrivée dans la ville. Lorsque les princesses Adélaïde et Victoire arrivent à Nancy en 1762, elles sont accueillies au son de toutes les cloches des églises de la ville <sup>1031</sup>. L'apparition du primat devant la cathédrale est saluée par la sonnerie des cloches en volée pendant un quart d'heure <sup>1032</sup>. Leur audition est donc étendue au monde profane, car il ne s'agit ici que de ponctuer sa venue à un office. Le chapitre étend encore ce champ profane associant le son des cloches au même personnage, mais à son retour à Nancy « après une longue absence » <sup>1033</sup>. Leur utilisation bénéficie donc à une personnalité de haut rang de la religion catholique mais en dehors de ses fonctions sacerdotales ; c'est une extension importante du cadre initial. Le premier cas peut être considéré comme habituel dans la mesure où il s'agit de l'arrivée d'un célébrant à un office ; dans le second, leur emploi indique seulement la présence de l'autorité religieuse en question. Le *Te Deum* organisé le 5 octobre 1775 donne lieu, à l'entrée en cortège de « messieurs du Parlement » dans la cathédrale de Metz « au Son de toutes les Cloches », avant la rencontre avec « ces messieurs du chapitre » au milieu de l'église <sup>1034</sup>.

Elles signalent la présence en ses murs du primat de Lorraine. Depuis 1758, une cloche sonne à 20 heures pendant un quart d'heure tous les jours où il réside à Nancy, informant de ce fait la population qu'il se trouve dans ses appartements <sup>1035</sup> ; c'est un message auditif et non visuel s'apparentant au flottement d'un drapeau sur un bâtiment pendant la présence de son locataire.

---

<sup>1031</sup>. Cf. Delespine, *Relation du voyage de mesdames Adélaïde et Victoire à Plombières depuis leur départ de Marly, le 30 juin 1761, jusqu'à leur retour à Versailles, le 28 septembre de la même année*, Paris, G. Desprez, [1762], p. 47. Il est en de même dans toutes les villes qu'elles traversent.

<sup>1032</sup>. Cf. vol. II, p. 72.

<sup>1033</sup>. *Id.*

<sup>1034</sup>. *Ibid.*, p. 19.

<sup>1035</sup>. *Ibid.*, p. 72.

### *Les types de sonneries*

L'importance de la solennité d'une fête, le caractère d'une cérémonie définissent la sonnerie des cloches car elles peuvent être sonnées seulement à la primatiale ou sonner en même temps dans toutes les églises de la ville.

Pour les sonneries funèbres deux cloches graves sonnent à la volée la veille à 12, 15 heures 45 et 18 heures et le jour de la cérémonie pendant un quart d'heure à l'heure de la célébration. Ainsi chaque sonnerie annonçant la messe funèbre est suivie de celle des deux cloches graves.

En 1786, il est question d'une « grosse sonnerie »<sup>1036</sup> pour annoncer la fête des Apôtres et celle de la Compassion de la Vierge, comme aux fêtes doubles de seconde classe. Les habitants d'une ville connaissent bien entendu la symbolique attachée aux différentes sonneries, aidés par les affiches qui en précisent les horaires, à Metz notamment.

---

<sup>1036</sup>. *Ibid.*, p. 107.

\*\*\*

Les fêtes religieuses rythment l'année liturgique, ne serait-ce que par la cessation des travaux et à cette occasion « l'ouverture » des danses en fin de journée. Habituelles ou événementielles les cérémonies se déroulent dans l'église et à l'extérieur : les processions parcourent la ville. Il faudrait à cet égard ne pas oublier le faste grandiose des processions de la Fête-Dieu à Nancy <sup>1037</sup>. Cette actualité religieuse dans laquelle les maîtres de musique sont étroitement impliqués, reste source de création musicale : ils écrivent tout autant pour la fête ponctuelle que pour celle de la liturgie courante. Les processions portent en elles le futur cortège des fêtes révolutionnaires. Prenant possession de la rue et de la place Royale à Nancy, elles sont ouvertes au monde militaire ; le corps de musique de régiments a remplacé le groupe des violons qui l'animait auparavant. Ces fêtes servent de base à la fête révolutionnaire : l'étonnante ambiguïté du religieux et du laïc, bien présente dans les dernières cérémonies religieuses de l'Ancien Régime, se prolonge jusqu'aux premières fêtes.

---

<sup>1037</sup>. Une gravure représente une phase d'une Fête-Dieu à Nancy sur la place Stanislas à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. F-NAm, Fonds Thierry-Solet, gravures, T S 5 2.

## CHAPITRE II

### LES FÊTES RÉVOLUTIONNAIRES

Les sources principales de renseignements relatives aux fêtes révolutionnaires émanent de chroniques journalistiques et des procès-verbaux consignés sur les registres des délibérations des Corps municipaux ou de l'Administration municipale ; restent quelques informations fournies grâce à quelques tirés à part de programmes, de couplets chantés ou encore quelques mentions manuscrites éparses.

Les documents provenant des conseil municipaux sont de qualité inégale, mais révélateurs de l'évolution même de ces fêtes. Qu'ils rapportent des préparatifs ou décrivent la cérémonie, ils s'attachent le plus souvent à l'ordre : ordre du temps, ordre de l'espace, ordre des hommes, en un mot ordre de la mise en scène. Si le parcours des cortèges est précisé, si les discours sont intégralement transcrits, si les interventions musicales sont indiquées, le musicologue reste sur sa faim tant il se heurte à des problèmes délicats à résoudre. Les journaux qui accordent une large place au récit de ces fêtes fournissent détails et anecdotes, s'attardant davantage à restituer l'état d'esprit du temps, décrivant de façon un peu plus précise certaines phases du déroulement de la fête.

Pourtant, l'ensemble des sources nous laisse un sentiment de frustration lorsqu'il s'agit d'évoquer le peuple qui participe à ces nombreuses

cérémonies, ce qui ne manque de soulever des interrogations auxquelles il nous faudra tenter de répondre.

La présence du peuple, quand elle est mentionnée, fait rarement l'objet de commentaires. La terminologie habituellement employée est : « le peuple », « les citoyens », « une foule ». Quelquefois on peut lire : « une foule immense » ou « foule innombrable de citoyens », ce qui n'est guère plus explicite, ou encore « des citoyens de tous âges et de tout sexe », ce qui permet d'affirmer qu'il y avait beaucoup de monde... jeunes et vieux... hommes et femmes confondus... sans plus.

Mais beaucoup de monde par rapport à quoi ? Au nombre d'habitants des villes de Nancy ou de Metz ? La population de Nancy compte 30 000 âmes <sup>1038</sup> et celle de Metz à 35 000 <sup>1039</sup> environ. Les rares chiffres dont nous disposons (moins de dix fois sur la totalité des sources) proposent environ 3000 personnes, ce qui constitue un maximum puisqu'on y associe la mention « foule immense de citoyens ». Ce nombre représentant environ 10% des populations nancéienne ou messine est en soi effectivement important.

Cette foule peut-elle se définir par rapport à l'espace où se déroule la cérémonie ? Cet espace peut être fermé comme celui de la place Stanislas dite du Peuple à Nancy ou la place d'Armes dite place de la Loi à Metz, ou bien ouvert : la Pépinière à Nancy, le Champ-de-Mars à Metz. Cependant, les espaces clos sont restreints et ne peuvent contenir un nombre illimité de personnes surtout si l'on tient compte de la présence sur ces lieux, des troupes de Lignes, de la Garde nationale, de tous ceux qui formeront le cortège, des éléments décoratifs ou théâtraux mis en place pour la fête <sup>1040</sup>.

<sup>1038</sup>. Cf. Odette Voillard, *Nancy au XIX<sup>e</sup> siècle 1815-1871 une bourgeoisie urbaine*, Paris, Ophris, 1978, pp. 2-3.

<sup>1039</sup>. Cf. J. Lhote, *op. cit.* (note 636), pp. 77-109.

<sup>1040</sup>. Cf. Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 148-157.

Qui constitue le peuple ? De quel peuple s'agit-il ? Est-ce l'ensemble des classes sociales confondues, grands et petits bourgeois, artisans, travailleurs occasionnels, pauvres ? En l'absence de précisions, mais persuadé de l'évolution constante de la situation et donc de la composition de cette foule au gré des changements politiques, acceptons le terme de foule. La seule mention un peu plus précise émane du *Journal de la Meurthe* soulignant que les personnes qui déambulaient dans Nancy étaient des artisans.

Seul aspect à pouvoir être étudié de façon plus approfondie, l'attitude du peuple à l'égard de ces fêtes : sa participation et son enthousiasme peuvent montrer son adhésion. Mais peut-on réellement parler de participation lorsque celle-ci est réduite la plupart du temps à une simple présence ? Ces fêtes sont-elles collectives, individuelles, ou encore sont-elles la fête d'un groupe social particulier ? L'enthousiasme est-il collectif ou individuel, constant, fluctuant, ou s'est-il éteint rapidement ?

Les journaux que l'on peut objectivement soupçonner d'une certaine complaisance, éventuellement temporaire à l'égard des différents pouvoirs successifs, permettent parfois une approche plus précise de ces données, alors que les comptes rendus des conseils municipaux, manuscrits ou imprimés, restent une nouvelle fois quasiment muets.

Nous sommes frappés à la lecture des diverses sources relatives aux premières fêtes communes, (nationales, civiques, patriotiques ou décadares...) par différents aspects qui apparaissent clairement, relevés d'ailleurs par tous ceux qui se sont intéressés à ce sujet : joie, enthousiasme, volonté réelle de fraternisation, manifestations individuelles, simples pour abattre les barrières, toutes les barrières ; cette volonté semble aboutir à une communion réelle de sentiments, qu'il s'agisse d'événements joyeux ou

tragiques. Ainsi à Nancy, le 14 juillet 1790, « les artisans revêtus de leurs plus beaux habillemens se montraient dès le matin, malgré la pluie, dans les rues, la joie dans le cœur et sur le visage »<sup>1041</sup>. Les journaux rapportent en grand nombre actes et marques de fraternisation : « [au retour de la fête] les citoyens ont régalé tous les soldats de la garnison et eux même ont reçu et donné réciproquement de la fraternité la plus franche et la plus sincère »<sup>1042</sup>. C'est le but que se fixe le législateur en instituant ces fêtes : « entretenir la fraternité entre les citoyens et les attacher a la patrie et aux lois »<sup>1043</sup>. A diverses reprises d'ailleurs, les gouvernements insistent sur la portée morale et politique de ces institutions.

A Lunéville, les gardes citoyens et les carabiniers échangent leurs vêtements au cours d'un bal qui termine la journée, ce qui engendre une grande gaîté, les troupes de Lignes et la Garde nationale étant confondus ne faisaient « plus qu'un seul corps ». A Boulay<sup>1044</sup>, où la liesse était générale, chaque citoyen « s'empressait de donner des marques publiques de son amour de la patrie et pour la nouvelle constitution »<sup>1045</sup>. A Metz, lors de la cérémonie de la prestation de serment du 27 juin 1792, les hommes de la Garde nationale et ceux des troupes de Lignes ne formant qu'un même corps animé du même esprit s'embrassent après avoir prêté serment. Fait noté à maintes reprises par l'ensemble des correspondants et remarquable en soi, aucun désordre n'est venu, à cette époque, perturber cette absence d'ordre. Même le vent, qui abat la partie supérieure de l'autel patriotique élevé dans la « Prairie de Tomblaine » pour la fête de la Fédération de Nancy en 1790, suscite ce commentaire significatif : « La voûte du ciel est

---

<sup>1041</sup>. Cf. vol. II, p. 316.

<sup>1042</sup>. *Id.*

<sup>1043</sup>. *Ibid.*, p. 687.

<sup>1044</sup>. (Moselle).

<sup>1045</sup>. *Ibid.*, p. 254.

le seul couronnement qui convienne à l'autel du Dieu de la liberté »<sup>1046</sup>. L'espace de liberté, de tolérance, l'espace que l'homme tient à se donner doit être complet et total. L'homme croit briser à la fois son individualité et son individualisme, à la manière de l'espace qui s'étend devant lui embrassant la nature tout entière jusqu'au cosmos. Cette volonté de communion se définit et se lit aussi dans les heures d'une tristesse qui se veut nationale. Les morts de L'Affaire de Nancy<sup>1047</sup>, ne sont plus les morts de telle ou telle famille, de la ville de Nancy, du département de la Meurthe : ils sont tout cela, et aussi ceux de toute la nation, d'où la recherche d'une émotion commune<sup>1048</sup>.

Un changement apparaîtra très vite dans ce rêve collectif, cette illusion populaire, illusion du peuple. Durant ces années de mutation, l'espace de stabilité est constamment réduit. L'article rédigé à propos de la fête de la Fédération qui eut lieu à Nancy en 1792, affirme que cette fête de la Jeunesse et de la Liberté était plus belle et plus respectable chaque année ; par le vocabulaire utilisé, il traduit clairement le changement qui est déjà en train de s'opérer. Le chroniqueur parle de vérité courageuse et un peu austère, indispensable au maintien de la liberté, de l'exigence des grands sacrifices, du mélange de joie et de devoir qui conférait à cette réunion un caractère décent et digne, « caractère qui convient aux hommes libres » ; il conclut sur le caractère de gaîté noble et modérée, « sans rien de bruyant ni excessif ». De fait, une mise en garde contre tout laxisme ne tarde pas à intervenir. On explique alors qu'il convient de célébrer ces fêtes avec tout l'empressement et toute l'allégresse possibles, mais sans nuire au travail industriel et agricole, l'oisiveté étant alors considérée comme « un crime

<sup>1046</sup>. *Ibid.*, p. 316.

<sup>1047</sup>. Les trois régiments de la garnison de Nancy se mutinent contre leur officiers. Chargée de rétablir l'ordre, la garnison de Metz marche sur Nancy. A la porte de Stainville, un incident dégénère, provoquant la mort de trois cent hommes parmi lesquels le lieutenant André Désilles qui s'était interposé.

<sup>1048</sup>. Cf. M. Ozouf, *op. cit.* (note 1040), pp. 91-135.

contre la patrie ». Respectable, décente, simple, sobre, sage, respectueuse, digne, noble, modérée, sans excès de tous ordres, la fête n'est plus la fête. Elle est figée, en premier lieu pour celui qui aurait dû en être l'acteur principal : le peuple.

La musique et le bruit jouent un rôle considérable dans ces fêtes <sup>1049</sup>. Quelle est leur destination première ? Quelles sont leurs attributions ? Qui sont les musiciens actifs ? Entend-on une musique d'ornement, d'émotion, ou bien les deux mêlées ? *Les Affiches des Evêchés et Lorraine* <sup>1050</sup> relatent la cérémonie funèbre qui eut lieu à Paris, au Champ-de-Mars, le 21 septembre 1790 en mémoire des victimes de l'Affaire de Nancy du 31 août précédent. Il est difficile d'en connaître l'auteur, correspondant particulier, journaliste parisien ou chroniqueur lorrain. Cet article est cependant l'unique compte rendu paru dans la presse locale sur la fête parisienne, la relation de cette cérémonie funèbre en Lorraine en étant quasiment exclue : aucune mention n'est faite du service chanté à la cathédrale de Metz ou à celle de Nancy. Plus loquaces à propos du service de la ville de Toul du 17 décembre <sup>1051</sup>, les journaux se contentent des relations habituelles et de citer d'autres villes, en précisant que les descriptions sont toutes identiques et qu'elles présentent les mêmes tableaux et les mêmes caractéristiques <sup>1052</sup>.

Les lecteurs de ce journal ont sans doute pu être frappés, à moins qu'ils y fussent déjà sensibles eux-mêmes, par l'effet et l'émotion que produit la musique sur les participants. La remarque a déjà été faite sur ce sujet <sup>1053</sup> et nous ne faisons qu'apporter un autre regard : « Pendant la messe il a régné dans tout le champ un silence religieux : il n'étoit interrompu que

<sup>1049</sup>. *Ibid.*, pp. 478-483 et Michel Vovelle, *Les Métamorphoses de la fête en Provence de 1750 à 1820*, Paris, Aubier-Flammarion, 1976, pp. 208-215.

<sup>1050</sup>. Cf. vol. II, p. 260.

<sup>1051</sup>. *Ibid.*, p. 261.

<sup>1052</sup>. *Ibid.*, p. 262.

<sup>1053</sup>. Cf. J. Mongrédien, *op. cit.* (note 397) p. 45.

par le fremissement que faisait éprouver une musique funèbre et touchante. Un tambour d'airain, sur lequel on frappait par intervalle de grand coups, rendoit comme un gémissement »<sup>1054</sup>.

Comment donc analyser la fête révolutionnaire, les fêtes révolutionnaires ? Existe-t-il des genres ou des formes de fête ? Comment la fête évolue-t-elle de 1789-91 à 1797-98 ? Peut-on lui appliquer les mêmes critères d'analyse ? Une étude historique évolutive en permettra la saisie affinée dans ses différentes composantes. La réalité ne montre-t-elle pas que, de même qu'il est impossible d'appliquer un processus identique d'analyse à la musique française du XVIII<sup>e</sup> siècle et à la musique révolutionnaire, comparer ces fêtes à des périodes peu éloignées les unes des autres, mais finalement différentes, n'est pas d'une grande efficacité, à moins de leur appliquer une double analyse qui tienne compte à la fois de leur caractère spécifique et de leur éventuelle évolution.

A l'enthousiasme populaire de 1789 répond l'indifférence de l'an VI. (septembre 1797-septembre 1798). La fête ne peut plus être car la lassitude s'est installée. Lassitude de la fête, de l'économie en difficulté, des morts, des discours, des flonflons, des défilés, bref, de l'agitation. La « foule innombrable » ou « le peuple immense des citoyens » est devenu « un public qui a témoigné par ses applaudissements »<sup>1055</sup> ou « un grand concours de spectateurs ». Le Ministre de l'Intérieur souligne dans sa lettre du 3 ventôse an VI (21 février 1798) : « il ne faut [...] rien négliger pour que le Peuple qui sera spectateur des cérémonies soit commodément placé et puisse sans fatigue jouir du spectacle ». Les chants guerriers de 1792-1793 ont été remplacés par l'air *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa*

---

<sup>1054</sup>. Cf. vol. II, p. 260.

<sup>1055</sup>. *Ibid.*, p. 286.

*famille ?* <sup>1056</sup>. Ainsi que le dit le général Hoche dans un discours prononcé à Metz le 26 messidor an V (14 juillet 1797) : « Au 14 Juillet 1789, il fallait de l'enthousiasme de l'énergie [...] il ne faut plus maintenant que la modération, de la sagesse » <sup>1057</sup>.

D'ailleurs, ce 14 juillet 1797 met en valeur un homme pour ses actes courageux et lui rend hommage ; une course à cheval est organisée avec distribution de prix. La fête est terminée et comparé à ceux des années 1790, 1791 et 1792, le commentaire du journal sera succinct. Aussi court soit-il, cet article n'en est pas moins important, puisque le précédent date de 1795.

A ces nombreuses interrogations nous allons tenter d'apporter des réponses qui privilégient l'aspect musical. Après avoir défini la fête révolutionnaire dans ses aspects esthétiques, rituels et catégoriels, nous analyserons les phases qui font leur construction en prenant en compte l'ensemble des aspects sonores. Nous présenterons les conditions de création à Metz et à Nancy des chants qui font partie du répertoire en usage dans ces célébrations. Bien que cela s'avère délicat, nous tenterons de cerner chaque type de fête voulue par la Convention et par le Directoire à la recherche d'une originalité musicale, avant de nous pencher sur leur survie sous le Consulat et l'Empire.

### **La fête révolutionnaire : définition**

Les fêtes furent créées par la Convention, réfléchies par les Comités d'Instruction et de Salut public. Comment les révolutionnaires pourraient-ils

---

<sup>1056</sup>. Air extrait de *Lucile* d'A. E. M. Grétry.

<sup>1057</sup>. *Id.*

la définir autrement qu'en la comparant du point de vue esthétique et fonctionnel aux fêtes de l'Ancien Régime ?

Ces dernières sont jugées insignifiantes et destinées à maintenir le peuple dans l'ignorance. Les chroniqueurs ne manquent pas de rappeler qu'ordonnées par la police, elles étaient vécues comme une contrainte d'autant plus désagréable qu'elles étaient assorties d'amendes pour ceux qui voulaient s'y soustraire ; le peuple forcé d'être présent était fortement encadré tout au long de la manifestation. Les emprunts liturgiques grecs et persans <sup>1058</sup>, « allégories ingénieuses » chez ces derniers, avaient été détournés pour devenir des « mystères dégoûtants ».

Les autorités ne cachent pas qu'à un ordre nouveau (le maître est alors la Loi) correspondent des sentiments, des cœurs, un courage nouveaux. Elles estiment que le temps n'est plus d'ordonner des fêtes et qu'il faut laisser les citoyens donner libre cours à leur allégresse.

Les fêtes nouvelles se veulent donc inspirées par la nature sans dissimuler une forte volonté pédagogique et propagandiste <sup>1059</sup>. Il s'agit d'atteindre l'individu et l'esprit public, ce qui revient à éduquer l'homme pour en faire bénéficier la société. Pour atteindre ce but, la première idée est d'organiser de grands rassemblements car l'homme est alors plus facile à « persuader » et à émouvoir. Mais ce rassemblement est aussi prétexte à l'instruction, à l'éducation des vertus morales et des lois du gouvernement. Comment réaliser au mieux ces idées sinon en « occupant » le citoyen le jour consacré au repos ? Tous les effets, tous les soins pédagogiques sont mis au service de cette volonté « d'inculquer ». Il faut le « conduire [...] par des sentiers de fleurs », « piquer sa curiosité », « flatter ses sens ».

---

<sup>1058</sup>. Cf. M. Ozouf, *op. cit.* (note 1040), pp. 217-225.

<sup>1059</sup>. *Ibid.*, pp. 326-360.

L'imagination des poètes et des artistes doit fournir les idées pour la conception de ces fêtes ; ainsi, les chorèges nommés deviennent les grands préparateurs et ordonnateurs. Cette idée de réunir des citoyens par des réjouissances le jour de repos (l'oisiveté est proscrite) pour favoriser la fraternisation et préparer le travail des jours suivants est fréquemment véhiculée par les journaux régionaux.

A vrai dire, ces fêtes sont-elles nées grâce à la Révolution ? Certes, il est indéniable que la volonté des différentes assemblées en a permis l'organisation et le développement. Il est clair cependant qu'elles naissent et prennent de l'ampleur car elles correspondent parfaitement à l'esprit du temps. Elles sont pourtant en gestation bien avant 1789 <sup>1060</sup>. Ainsi, un chroniqueur du *Journal de Nancy* relate une fête célébrée le 25 octobre 1779 dans le petit village de Vouxei <sup>1061</sup>, près de Neufchâteau, fête instituée quelques années auparavant, et portant les germes d'un certain nombre d'éléments de la future fête révolutionnaire.

Intitulée « Fête des Mœurs », son but est d'encourager les bonnes mœurs et le travail agricole, ce n'est donc plus tout à fait une fête religieuse, même si la référence à Dieu est explicite. Le curé de la paroisse <sup>1062</sup>, instigateur de cette fête, a réuni la totalité de ses fidèles, dans l'esprit d'une communauté élargie pour récompenser quatre garçons, jugés les plus sages et les meilleurs cultivateurs, et quatre filles considérées les plus vertueuses et les meilleures ouvrières. Ces jeunes gens, élus, sont donnés en exemple à toute l'assemblée, comme cela est pratiqué lors des fêtes « aux Epoux »,

<sup>1060</sup>. Cf. Roland Mortier « Prélude à la fête révolutionnaire : la « Fête bocagère dans la poésie descriptive de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », in Jean Ehrard et Paul Viallaneix éd., *Les Fêtes de la Révolution*, Paris, Société des études robespierristes, 1977, actes du colloque de Clermont-Ferrand (1974), pp. 73-84.

<sup>1061</sup>. (Vosges). Cf. vol. II, pp. 300-304.

<sup>1062</sup>. L'abbé Duquesnoy. Sa paroisse comprend aussi les villages de Courcelles, Dollaincourt et Imbre-court. Cf. Pierfite (abbé), « Le P. Duquesnoy, curé de Vouxei, promoteur des comices agricoles et des expositions », *Le Pays lorrain*, t. 6, n° 7, 1909, pp. 385-402.

« aux Vieillards », « à la Pudeur », « aux Bienfaiteurs de l'humanité ». Pour marquer cette reconnaissance, il leur est solennellement remis des prix consistant en doubles cœurs d'or et médailles d'argent, ainsi que des accessits : mouchoirs pour les filles et cravates pour les garçons. Tous ces objets portent l'inscription « Travail et vertu », les médailles représentant divers attributs de l'agriculteur et de la nature : la charrue, la main, le soleil, la pluie etc. Sans doute disposées ensemble avant la distribution, toutes ces récompenses sont surmontées d'une couronne de chêne, autre symbole utilisé dans les célébrations révolutionnaires<sup>1063</sup>. C'est après les vêpres que tout le monde s'assemble devant l'église, tandis que le lendemain est célébrée une messe solennelle. Des discours, et non des sermons, sont prononcés par le curé à diverses reprises ; les moments les plus longs au cœur des fêtes révolutionnaires sont justement ces discours.

La musique agrmente la fête pour l'embellir, intervenant lors de la mise en place (avant le premier discours du curé), puis lors du bal champêtre qui suit la cérémonie. Les fêtes révolutionnaires se terminent la plupart du temps par des bals publics, une des fonctions de la musique étant leur « embellissement ».

C'est en fait la fête de l'homme de la terre qui se déroule en plein air, encadrée par la religion, mais déjà hors de son lieu habituel, l'église, deux autres composantes des célébrations révolutionnaires. La fête de Vouxei est-elle isolée, fruit de la volonté du curé de plusieurs villages ? Cela reste, jusqu'à présent, le seul exemple qui nous soit relaté de manière aussi détaillée.

---

<sup>1063</sup>. Lors de ces dernières, les récompenses sont toujours symboliques telles une couronne de chêne placée sur la tête, la jouissance de l'estime publique, l'inscription de son nom sur un procès-verbal, l'honneur de porter le drapeau ou encore de chanter l'hymne à la Patrie.

## L'esthétique des fêtes

Cette question a fait l'objet de nombreuses études <sup>1064</sup> qui définissent parfaitement les divers caractères esthétiques donnés à ces fêtes. Nancy et Metz n'échappent pas à ceux-là. A vrai dire, toutes les fêtes articulées autour de sujets différents, et malgré une évolution durant cette période de dix années, ne peuvent cacher des emprunts se rapportant à un héritage plus ou moins lointain, à défaut d'avoir pu faire table rase du passé <sup>1065</sup>.

Ainsi, les jeunes filles qui jettent des pétales de fleurs devant le passage du livre de la Loi, lors de la pompe funèbre de Jacques Guillaume Simoneau, ne font-elles que s'inspirer d'une tradition qui est parvenue jusqu'à nous, à savoir la procession de la Fête-Dieu <sup>1066</sup>. Lorsque la Déclaration des droits de l'homme est promenée majestueusement, portée par le maire de Metz, le 9 nivose an II [29 décembre 1793] <sup>1067</sup>, exposée au regard de tous le long du parcours, nous sommes encore très proche de cette même fête.

D'autres aspects, tels ceux de la décoration et de la mise en scène, nous plongent dans le néoclassicisme, goût artistique du moment, avec ses pyramides, obélisques, couronnes de laurier ou de feuille de chêne, urnes dans lesquelles brûle de l'encens, mais aussi chars transportant la déesse Raison et autres statues parfois armées d'une massue prompte à écraser

---

<sup>1064</sup>. Cf. M. Ozouf, *op. cit.* (note 1040), 476 p., M. Vovelle, *op. cit.* (note 1049), 300 p., J. Ehrard et P. Viallaneix éd., *op. cit.* (note 1060), 645 p., Serge Bianchi, art. « Les cultes révolutionnaires », in Albert Soboul, Jean-René Surrateau, François Guédron éd., *Dictionnaire de la Révolution française*, Paris, P.U.F., 1989, pp. 451-452 et M. Vovelle, art. « Les fêtes révolutionnaires », *ibid.*, pp. 451-452.

<sup>1065</sup>. Cf. Louis Bergeron, « Evolution de la fête révolutionnaire, chronologie et typologie », in J. Ehrard et P. Viallaneix éd., *op. cit.* (note 1060), pp. 121-129.

<sup>1066</sup>. Le jet de fleurs dans l'urne funéraire à la fête funèbre organisée pour Bonnier et Roberjeot rappelle cette pratique. Cf. vol. II, p. 330.

<sup>1067</sup>. *Ibid.*, p. 270.

toute renaissance du fanatisme religieux <sup>1068</sup>. Divers amalgames créent toutes sortes d'ambiguïtés auxquelles s'ajoutent les marques de la Révolution <sup>1069</sup> : cocardes, rubans tricolores, piques, inscriptions moralisatrices, arbre de la Liberté, et toujours ces jeunes gens, et surtout ces jeunes filles habillées de longues tuniques blanches ainsi que ces « vieillards sexagénaires ».

### Le cérémonial

Même si la différence entre les fêtes civiques « à la Jeunesse », « aux Epoux » ou « aux Vieillards » et les autres fêtes, plus historiques, est assez évidente, même si l'évolution des fêtes est très nette – mi-religieuse, mi-laïque au début de cette période, puis fête civique à la recherche d'un cérémonial propre qui ne parvient pas à s'enraciner, enfin fête civile qui réintègre les cadres religieux <sup>1070</sup> –, le cérémonial de la fête révolutionnaire reste quasiment immuable, malgré les changements possibles à l'intérieur des séquences <sup>1071</sup>. La grande constante de ces fêtes est l'empreinte de plus en plus forte d'un ordre militaire avec sa rigueur et son ordonnancement.

---

<sup>1068</sup>. Cf. Annie Jourdan, « L'allégorie révolutionnaire, de la Liberté à la République », *Dix-huitième siècle*, n° 27, 1995, pp. 503-532.

<sup>1069</sup>. Cf. M. Vovelle, *op. cit.* (note 1049), pp. 180-206.

<sup>1070</sup>. Les dernières cérémonies du Consulat, avec cortèges pour se rendre à un office religieux solennel, suivies d'un défilé militaire et d'une revue des troupes en présence d'une foule nombreuse, des élèves des écoles encadrés de leurs instituteurs et professeurs, étaient encore en honneur il y a quelques années.

<sup>1071</sup>. Cf. M. Ozouf, *op. cit.* (note 1040), pp. 441-474 et M. Vovelle, *op. cit.* (note 1049), pp. 102-146.

En voici le déroulement habituel :

La veille au soir :

- \* annonce de la fête.

Le jour même, au matin :

- \* nouvelle annonce,
- \* rassemblement de la troupe sur la place et, on le suppose, rassemblement du peuple,
- \* assemblée des autorités civiles et militaires à la maison commune à l'heure précisée puis sortie des autorités,
- \* formation du cortège dans l'ordre prévu,
- \* rassemblement sur le lieu de la célébration,
- \* discours du maire <sup>1072</sup>,
- \* réalisation de la mise en scène propre à la fête,
- \* cortège pour le retour (avec arrêt possible à l'arbre de la Liberté),
- \* défilé militaire sur la place,
- \* dispersion.

En fin d'après midi ou le soir :

- \* danses, courses, jeux, bal, illumination...

---

<sup>1072</sup>. Ce discours était toujours assez long ; vers les années 1796-97 il y en eu parfois un second, voire un troisième. Cf. M. Ozouf, *ibid.*, pp. 353-360 et M. Vovelle, *ibid.*, pp. 207-212.

La durée moyenne de ces cérémonies se situe entre deux et trois heures. Comme on le constate, elles peuvent être fort longues, débutant parfois à 10 heures du matin, pour se terminer à 14 heures 30 l'après midi, soit une durée de quatre heures et demi.

### **Nature des fêtes révolutionnaires**

A vrai dire, deux sortes de fêtes coexistent. L'histoire retient essentiellement les plus spectaculaires, c'est-à-dire les fêtes nationales et les fêtes ponctuelles, laissant dans l'ombre les fêtes décadaires de moindre importance, sans doute trop fréquentes donc lassantes, cependant utilisées plus tard (1798-1799), pour revivifier un élan qui s'était sérieusement ralenti : nous voulons parler de ces fêtes décadaires appelées « simples et ordinaires ».

Différents classements, proposés par les spécialistes qui se sont intéressés au sujet, mettant divers éléments en valeur, sont possibles. Ces fêtes, essentiellement de plein-air <sup>1073</sup>, offrent les aspects les plus variés. Rien n'est définitivement figé, dans une évolution apparemment rapide. La réalité montre que les premières fêtes puisent largement dans le cérémonial catholique <sup>1074</sup>. Les cérémonies présentent bien des équivoques, sortant les éléments et les officiers du culte (autel, évêque, célébrants, etc.) du cadre habituel de l'église pour une célébration en pleine nature – la plaine de Tomblaine à Nancy, le Champ-de-Mars à Metz. Elles conservent en permanence un caractère hiératique hérité de la religion chrétienne et des

---

<sup>1073</sup>. Au point qu'un temps pluvieux puisse accélérer leur déroulement ou même l'annuler.

<sup>1074</sup>. La liberté de culte a été accordée aux protestants par la Constituante et aux juifs en 1807 seulement.

civilisations de l'Antiquité. Les cathédrales deviennent temples de la Raison, temples de l'Être suprême, temples décadaires, puis de nouvelles cathédrales. La plaine de Tomblaine, le cirque de la Pépinière à Nancy, le Champ-de-Mars à Metz sont ornés d'un autel de la Patrie installé aussi dans le temple décadaire. L'évêque, administrant le baptême en ces divers lieux, accepte pour parrains des officiers municipaux ; la *Marseillaise*, air chéri, guerrier, hymne à la liberté, franchissant les portes de l'église devient alors un cantique « mélodieux ». On peut objecter que la volonté de supprimer toutes les marques du fanatisme et de la royauté a bien été réelle et fut réalisée au détriment de nombreuses œuvres d'art aujourd'hui disparues. Comment classer les fêtes célébrées à Metz et à Nancy ?

### *Les fêtes commémorant un événement révolutionnaire*

Ces fêtes, établies par le vote de lois, sont les points de repères qui jalonnent les différentes étapes de cette période et célèbrent les événements les plus importants tels la prise de la Bastille ou la mort du roi Louis XVI. Ainsi seront les fêtes du 14-Juillet, des 9 et 10-Thermidor<sup>1075</sup> (27-28 juillet), de l'Anniversaire de la juste punition (1<sup>er</sup> pluviôse 20-21 janvier) et du 18-Fructidor<sup>1076</sup>. La fête du 14-Juillet porte de nombreuses appellations au gré des circonstances : proclamation de l'Acte constitutionnel, fête de l'Acte constitutionnel, prestation du Serment des troupes de Lignes, Pacte fédératif, fête de la Fédération, fête du Serment civique, fête du Serment fédératif, fête nationale.

---

<sup>1075</sup>. Appelée aussi fête de la Liberté.

<sup>1076</sup>. Successivement loi ou décret des 10 thermidor an IV [28 juillet 1796], 3 brumaire [25 octobre], 21 nivôse an III [10 janvier 1795], 18 fructidor an VII [4 septembre 1799].

### *Les fêtes de la société*

Voulues par la Convention, elles exaltent les vertus des différents groupes sociaux et familiaux au sein de la société ; ces fêtes possèdent un point commun par l'omniprésence des vieillards choisis et présentés pour leur exemplarité au regard de la société et récompensés publiquement : fête à la Jeunesse (10 germinal – 30 ou 31 mars), aux Époux (10 floréal – 29 ou 30 avril), aux Vieillards (10 fructidor – 27 ou 28 août)<sup>1077</sup>. Les propositions d'autres thèmes n'ont pas manqué : à l'Amour conjugal, paternel, filial, à la Tendresse maternelle etc.<sup>1078</sup>

### *Les fêtes moralisatrices et philosophiques*

La fête de la Raison (1793) et celle de l'Être suprême (1794) sont les exemples mêmes des fêtes révolutionnaires qui auraient pu engendrer un transfert de sacralité, mais qui ne s'est jamais effectué<sup>1079</sup>.

### *Les cérémonies funèbres*

La disparition, décès ou assassinat, de personnalités importantes de la République, les victoires militaires remportées sur l'ennemi et les accords de paix signés offrent le prétexte à l'organisation de fêtes, de réjouissances ou de pompes funèbres grandioses.

<sup>1077</sup>. Institué dans l'ordre : les 3 brumaire an IV [24 octobre 1794], 27 germinal an IV [27 mars 1794], 3 brumaire an IV.

<sup>1078</sup>. Cf. vol. II, pp. 417-429 et 800-820.

<sup>1079</sup>. Robespierre souhaitait-il ce transfert ou cherchait-il par ce culte à éteindre en douceur tout élan religieux ? Cf. Maurice Dommanget, « Robespierre et les cultes », *Annales historiques de la Révolution française*, t. 1, 1924, pp. 193-216.

Parmi ces dernières les plus marquantes sont : celles des morts de l’Affaire de Nancy (1790), de l’assassinat de Jacques Guillaume Simoneau (1792), puis d’Ange Elisabeth Louis Antoine Bonnier d’Alco et Claude Roberjot (1799)<sup>1080</sup> et enfin les funérailles du maréchal Hoche (1797) et du général Joubert (1799). La pompe funèbre, ordonnée à l’occasion de l’assassinat de J. G. Simoneau maire d’Etampes, fut récupérée pour s’intituler « Fête de la Loi », reléguant ainsi la victime à l’arrière plan.

### *Les fêtes militaires*

« La patrie en danger », la défense de la France, de la République contre les coalisés développent des sentiments patriotiques forts que les conventionnels puis le Directoire tenteront de raviver par des fêtes régulières organisées autour de la fête de la Paix<sup>1081</sup>, de la Reconnaissance et des Victoires<sup>1082</sup>, ou éphémères : la Prise de Toulon ou la fête Savoisiennne. La liste complète de toutes les fêtes révolutionnaires organisées à Metz entre 1789 et 1799 a été établie par Philippe Delaleux<sup>1083</sup>. Il est aisé d’imaginer ces fêtes remplies de bruits et de musiques résonnant de cris, de coups de canon, de chants et de morceaux joués par la musique de la Garde nationale. Pour cette raison, détaillons en premier lieu l’environnement sonore dans lequel elles baignent.

---

<sup>1080</sup>. Plénipotentiaires français, ils sont assassinés à leur départ de Rastadt le 28 avril 1799, par des soldats autrichiens.

<sup>1081</sup>. Il s’agit de la paix conclue avec l’empereur, roi de Hongrie et de Bohême et le pape. Elle est fixée au 10 pluviôse [29 ou 30 janvier].

<sup>1082</sup>. Elle est célébrée le 10 prairial [29, 30 mai].

<sup>1083</sup>. Cf. Philippe Delaleux, *Les Fêtes de la Révolution à Metz 1789 an VIII-1799*, Mémoire de maîtrise, Université de Metz, 1985, pp. 207-213.

## **L'environnement sonore de la fête – Les éléments sonores de la fête**

La fête résonne d'applaudissements, de cris, de discours et de lectures, de battue du tambour, du « bruit » de cloches, de coups de canons et de salves de mousquetterie. L'intérêt de ces éléments ou objets sonores, de ces instruments est mis en évidence à la fois par la permanence de leur utilisation et par le rôle qui leur est dévolu. Tout au long de la fête se succèdent ou se superposent plusieurs de ces éléments. L'interrogation sur l'originalité de la formule, « au bruit de » est vaine, car elle n'est ni typique de cette époque – elle est utilisée régulièrement bien avant ces dates – ni sélective car elle s'applique indistinctement aux cloches, à la musique, au canon et au mousquet.

### **Les applaudissements**

Ils peuvent constituer un élément non négligeable de cet univers sonore. Le plus souvent spontanés, marques d'encouragement, d'acquiescement et de partage des sentiments, les applaudissements interrompent ou suivent les discours, les serments et accompagnent le passage des cortèges. Les formules lues dans les procès-verbaux sont elles-mêmes très explicites affirmant que telle action fut applaudie « avec enthousiasme » <sup>1084</sup> s'est déroulée « sous les applaudissements

---

<sup>1084</sup>. Cf. vol. II, p. 511.

universels »<sup>1085</sup> ou bien encore « aux applaudissements unanimes »<sup>1086</sup>. Encore faut-il que le peuple soit présent à la fête ce qui est loin d'être le cas tout au long de ces dix années. Intégrés à la panoplie des éléments sonores susceptibles de servir la propagande, ils ne sont pas oubliés des révolutionnaires qui peuvent inviter les parents à s'asseoir devant leur maison pour applaudir au passage du cortège<sup>1087</sup> et le programme de préparation peut prévoir le moment de leur intervention.

### **La voix non chantée : la parole – le cri**

Autre élément très présent dans toutes les fêtes : la voix. L'éloquence et la déclamation de l'orateur sont au centre de toute cérémonie par les discours qui peuvent être au nombre de trois, souvent fort longs, et dont le contenu et la signification sont loin d'être à la portée de tout auditeur. Ils sont remplacés à partir de 1798 dans le culte décadaire par la lecture des lois, du bulletin décadaire et du tableau des naissances, décès et divorces<sup>1088</sup>. Bien que la place des discours et lectures dans la durée de la fête soit dominant – avec les cortèges ce sont les phases les plus longues et de beaucoup –, ils sont animés par un seul locuteur, auquel nous pouvons opposer l'ensemble des voix du peuple clamant et criant, participant ainsi de manière le plus souvent spontanée et brève aux cérémonies, ce qui est une nouvelle opposition.

---

<sup>1085</sup>. *Ibid.*, pp. 470, 512, 517, 535, 621, 631, 680.

<sup>1086</sup>. *Ibid.*, pp. 470, 538, 541, 546, 680.

<sup>1087</sup>. *Ibid.*, p. 279.

<sup>1088</sup>. *Ibid.*, p. 533.

## Les cris

Second élément, autre manifestation essentielle de la voix, exempte de déclamation ou d'éloquence : ce sont les cris. Ils intègrent l'univers sonore par une projection dont le motif ne peut être que l'enthousiasme des convictions. Autant que par le chant, le peuple affirme sa présence et son soutien par le moyen simple de la voix criée, et c'est pour cette raison qu'il faut les considérer, dès à présent, comme l'une des participations fondamentales du peuple aux fêtes nationales.

## Leur nature

L'exaltation du cri définit la conviction. Sa nature sonore dépend à la fois du nombre de personnes, de leur enthousiasme ainsi que de l'acoustique du lieu de son émission. Le « vivat » de 1000 personnes au Champ-de-Mars à Metz, à la Pépinière à Nancy est très différent de celui de la place de la Loi et de la place du Peuple (place Stanislas actuelle), et à plus forte raison de celui retentissant dans les cathédrales Saint-Etienne à Metz et Notre-Dame à Nancy.

Les clameurs se meuvent dans l'espace dans un contrepoint anarchique improvisé ; on lit alors la formule « aux cris de vive [...] mille fois répétés »<sup>1089</sup>. Elles peuvent être en d'autres circonstances homophoniques et donc rythmiques et bien ordonnancées ; ce sont alors clameurs ou huées collectives. Les premières supposent un peuple désordonné et les secondes un peuple attentif et silencieux, prêt à clamer collectivement en répons à un

---

<sup>1089</sup>. *Ibid.*, pp. 280, 442, 683.

rythme donné. Cris de joie, cris d'enthousiasme, cris de haine, de vengeance ou cris de foi, porteurs d'un message individuel ou collectif, ils peuvent être spontanés ou organisés.

### *Les cris spontanés*

La définition de la fête implique l'idée de défoulement, de spontanéité et d'inorganisation <sup>1090</sup>. Le peuple, le groupe manifeste, exprime spontanément approbation, désapprobation et sentiments en criant. Ce mode d'expression s'intensifie au contact des amis, des individus, du groupe ou de la foule. L'émotion engendrée par le sentiment de beauté et de communion crée un besoin irrésistible d'interrompre le discours, au détour d'un mot, d'une phrase, d'une idée, au passage d'un personnage, à l'arrivée du cortège, à la vue d'un défilé... Ce sont les acclamations et huées, cris de « Vive la République », « Vive la loi, Haine aux tyrans [...] mille fois répétés » comme le rapportent les divers comptes rendus et qui forment une sorte de contrepoint anarchique et improvisé dans lequel l'individu maîtrise son indépendance, pour participer individuellement ou collectivement de l'endroit où il se trouve (dans la rue, dans une foule, à son balcon, à sa fenêtre...). Les cris sont devenus un élément structurel des célébrations, non seulement en raison de leur fréquence mais aussi parce que le pouvoir révolutionnaire les a organisés, afin de les intégrer au cérémonial et les utiliser au service de sa propagande <sup>1091</sup>.

<sup>1090</sup>. Cf. M. Ozouf, *op. cit.* (note 1040), pp. 63-65.

<sup>1091</sup>. A titre d'exemple, nous donnons quelques références, tout en précisant que ces acclamations sont entendues de manière systématique dans toutes les fêtes. Cf. vol. II, pp. 280, 283, 285, 327, 329, 330, 332.

### *Les cris organisés*

Ces cris sont ceux de la fête qui se raidit, se fige ou se « momifie », mais aussi de celle qui craint les débordements – comme nous l'avons vu, déviation a priori naturelle <sup>1092</sup> – ou qui endoctrine. Suivant les périodes, les plans de préparation des fêtes indiquent le moment précis où les cris doivent être entendus, celui du mot d'ordre à lancer le plus fréquemment « Vive la République », à la fin d'une cérémonie sur la place du Peuple, à l'arrivée des sections devant l'arbre de la Liberté, à la fin du chant d'un hymne (trois fois) ; le cri général « Union ! Fraternité ! Vive la République ! » doit être proféré en même temps que quatre coups de canon <sup>1093</sup>, ce qui suppose toujours dans ces cas précis un minimum d'information ou de préparation. Certains discours sont eux mêmes porteurs de cette invitation, concluant souvent par ce verbe à l'impératif : « Vive [...] » ou encore plus clairement « acceptons & crions » <sup>1094</sup> ainsi que peuvent l'entendre les assistants.

Bien que cela ne soit pas précisé, il semble indispensable qu'un crieur professionnel proclame en premier, suivi immédiatement par tout le peuple répétant d'une seule voix. Ce cri de masse est projeté à la manière d'une percussion ; cri collectif, il présente une valeur intrinsèque induite par le texte. Ces cris préparés, insérés dans un cérémonial strict, relèvent de la propagande et servent à dynamiser les foules. Ce sont des cris de foi mettant en valeur le thème de la fête du jour et destinés à raviver les convictions en la doctrine. Ils peuvent être clameurs de haine collective, dont le sens est différent du fait de la préparation, devenant alors davantage l'expression d'un pouvoir contre un autre qu'une manifestation bruyante mais

---

<sup>1092</sup>. Cf. M. Vovelle, *op. cit.* (note 1049), pp. 58-65.

<sup>1093</sup>. Cf. vol. II, p. 839.

<sup>1094</sup>. *Ibid.*, p. 683.

spontanée du peuple. Cependant, à l'imitation de l'église catholique, on imprime un fascicule traitant du cérémonial à respecter lors des diverses fêtes qui sont hiérarchisées. Le cri doit intervenir à des moments précis, jalonnant et rythmant les cérémonies : l'entrée du Conseil général de la commune dans le temple décadaire, après les chants qui précèdent la lecture des lois, pendant l'accolade fraternelle donnée à un citoyen par le maire, l'instituteur et l'agent national, ou encore en réponse à la prière à l'Être suprême dite par le maire <sup>1095</sup>.

Le cérémonial montre la structure répons de certains cris. C'est en écho à « Citoyens, voilà la liste des tyrans du monde » que le peuple crie : « Périissent les tyrans » <sup>1096</sup>. Cependant dans la plupart des cas, le peuple ne fait que répéter le cri entendu : le « Vive la République » des jeunes époux, ou des mères de famille et des nourrices. Les cris du peuple, comme autrefois les sonneries de cloches, interviennent aux moments forts des célébrations. Ils rendent le peuple actif et tentent de l'associer aux symboles mis en valeur lors des différentes fêtes.

### Les cloches

Des études ont mis en évidence le rôle important des cloches dans le paysage sonore de l'Homme <sup>1097</sup>. Ph. John Van Tiggelen a souligné leur rôle dans la création de rythmes (mesure du temps, source d'information), de ponctuation par leur émergence dans l'environnement sonore et enfin,

<sup>1095</sup>. *Ibid.*, pp. 800, 814, 815, 817.

<sup>1096</sup>. *Ibid.*, p. 803.

<sup>1097</sup>. Cf. R. Murray Schafer, *Le Paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès, 1991, pp. 83-93 et Ph. John Van Tiggelen, « Fêtes et cérémonies de la Révolution en Belgique », in J. R. Julien et J. Mongrédién éd., *op. cit.* (709), pp. 98-100.

d'espace dans le rapport entre objet et espace englobant <sup>1098</sup>. Leur sonnerie relève à la fois d'un usage civil et religieux. Placées dans les clochers des églises et des nombreux couvents elles sonnent les offices, l'appel des fidèles ; utilisées aussi pour un usage civil, elles rythment les heures, signalent l'ouverture des portes de la ville et l'appel aux travaux des champs le matin et le soir après le coucher du soleil, leur fin et la fermeture des portes. Les sonneries, très précises et diversifiées, permettent à l'auditeur d'en comprendre instantanément le message : dans le cas des incendies, le mode de sonnerie contenait une indication sur le lieu et la nature du feu (feu de cheminée ou incendie). La Révolution modifie en profondeur tous les paramètres de cet univers sonore. Le nombre des cloches décroît du fait de la volonté politique aboutissant à la suppression des couvents et de certaines paroisses et encore de la résolution de n'en garder qu'une seule par clocher <sup>1099</sup>. La polyphonie qui en résulte n'en est que plus réduite. L'usage civil des cloches s'intensifie au détriment de l'usage religieux, ce dernier disparaissant totalement pendant les années 1793 à 1803. Ainsi à Metz, en l'an VIII, est-il pris un arrêté interdisant la sonnerie des cloches pour l'exercice du culte <sup>1100</sup>. Les cloches sauvegardées interviennent donc dans les fêtes révolutionnaires.

---

<sup>1098</sup>. Cf. Ph. J. Van Tiggelen, *op. cit.* (note précédente), pp. 98-100.

<sup>1099</sup>. La sous-série 1 Q des archives départementales de Meurthe et Moselle (Nancy) conserve les liasses provenant des districts, consacrées aux matières métalliques et parmi elles, de nombreux documents relatifs à la descente des cloches, pesage, estimation et envoi à la fonderie de Metz.

<sup>1100</sup>. Cf. vol. II, p. 666.

## Les fêtes révolutionnaires avec sonnerie

Si l'absence de coups de mousquets et de canon, ainsi que nous l'observons, peut marquer certaines fêtes, toutes font entendre au moins pour l'annonce la veille au soir et le jour même le matin une sonnerie de cloches ; seul le service du général Hoche semble pourtant en être absent à moins que le compte rendu l'ait omis, ce qui paraît possible. Il est des fêtes durant lesquelles la sonnerie s'octroie une place plus marquée que celles des deux annonces : la veille au soir et le jour même au matin. Exceptionnelles cependant demeurent ses interventions au cours d'une cérémonie comme celle de Reconnaissance et des Victoires à Nancy en 1797 <sup>1101</sup>.

## Les différentes sonneries

A la différence de l'artillerie, peu de précisions se rapportent aux cloches. Nous devons nous contenter des « sonneries » le plus souvent « en volée ». Quant au nombre de volées, des mentions fréquentes signalent à Metz, surtout dans les préparations de fête, que trois volées de Mutte sont prévues <sup>1102</sup>.

---

<sup>1101</sup>. *Ibid.*, p. 619.

<sup>1102</sup>. *Ibid.*, pp. 692, 702, 712. Au sein de la fête de la proclamation de l'Acte constitutionnel, les stations sur chaque place furent ainsi solennisées. *Ibid.*, p. 490.

## **Les salves d'artillerie – Les coups de canon – Les décharges de mousquetterie**

Les fêtes et cérémonies révolutionnaires abondent de coups de canons et de mousquets, de salves d'artillerie et de mousquetterie dont le nombre, qui n'est pas le fruit du hasard, a fait lors de la préparation, l'objet d'une étude et d'une réflexion. L'artillerie mise en valeur, parfois placée à la vue de tous près de l'autel de la Patrie, est généralement disposée autour de la ville sur les remparts ceinturant Metz et ceux de la Citadelle <sup>1103</sup> à Nancy pour tonner. Ces éléments sonores dont la signification globale n'échappe à personne ont des fonctions précises, comme les sonneries de cloches : donneurs d'ordre, ils rythment la durée des célébrations.

Les mentions vagues – « on entendit le canon », « au bruit du canon » –, constatons-le, sont les plus fréquentes et ne manquent pas de laisser subsister bien des questions quant à leur signification exacte ; malgré cela, d'autres indications plus précises permettent de répondre aux interrogations sur le nombre de coups, la manière dont l'artillerie tonne, l'endroit d'où partent les coups, détaillant parfois le nombre de canons mis à feu, le nombre d'explosions entendues mettant ainsi en évidence une certaine variété.

---

<sup>1103</sup>. *Ibid.*, pp. 272, 280, 480, 515, 517, 523, 587, 704, 705, 706, 713, 715, 716. A Nancy, totalement bouleversés à diverses époques mais surtout fin XIX<sup>e</sup> siècle, la Citadelle, les bastions « Le Marquis » et « du Danemark » étaient situés dans le périmètre ceinturé par la rue de la Craffe, le boulevard Charles V, la rue Jean Lamour et celle de la Citadelle actuelles. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 2, pp. 425-430.

## La nature de ces objets sonores

Le nombre de coups de canon tirés apparaît variable, mais n'est pas laissé au hasard. Il peut être tiré « un coup de canon »<sup>1104</sup> ou bien trois<sup>1105</sup> ou encore une salve générale d'artillerie<sup>1106</sup>, une salve de 12 pièces de canon<sup>1107</sup> ou trois salves<sup>1108</sup>. Les coups de canon peuvent être tirés séparément, groupés mais précis dans leur nombre : « six coups »<sup>1109</sup> pour le service funèbre des ministres assassinés à Rastadt, ou cinq tirés toutes les cinq minutes à Metz à l'occasion de celui de J. G. Simoneau<sup>1110</sup>.

Les coups de canon et salves d'artillerie sont tirés des remparts ou des portes de la ville de Metz. La décharge générale peut provenir elle aussi des remparts<sup>1111</sup>. Lors de la fête de la Victoire et de la Reconnaissance de l'an IV, les canons des remparts et des portes de la ville interviennent simultanément<sup>1112</sup> ou bien successivement au cours de la fête, tirés de plusieurs endroits différents<sup>1113</sup>. La régularité des tirs, dont les espaces sont calculés, joue un rôle de jalonnement expressif sur la durée du temps d'annonce<sup>1114</sup>.

<sup>1104</sup>. Cf. vol. II, pp. 270, 273, 474, 495, 497, 512, 523, 527, 607, 626, 648, 705, 709, 710, 713, 716, 836.

<sup>1105</sup>. *Ibid.*, pp. 322, 709, 835, 860.

<sup>1106</sup>. *Ibid.*, pp. 512, 533, 535, 694, 709, 860.

<sup>1107</sup>. *Ibid.*, p. 706.

<sup>1108</sup>. *Ibid.*, pp. 265, 712.

<sup>1109</sup>. *Ibid.*, p. 648.

<sup>1110</sup>. *Ibid.*, p. 625.

<sup>1111</sup>. *Ibid.*, pp. 627, 682, 705, 713, 715, 716.

<sup>1112</sup>. *Ibid.*, pp. 270, 273, 495, 497.

<sup>1113</sup>. *Ibid.*, pp. 490.

<sup>1114</sup>. *Ibid.*, pp. 527, 528, 557, 627.

### **La qualité des éléments sonores dans la fête**

Cloches, canons, mousquets sont entendus de manières diverses. Leurs interventions se font sur l'ensemble des phases de la fête. Chaque objet sonore peut être entendu en soliste, mais parfois aussi en juxtaposition <sup>1115</sup>, pour marquer un moment particulier et avec une fonction précise. Pourtant, en bien des occasions ce sont cloches et artillerie mêlées qui se font entendre <sup>1116</sup>.

### **Le rôle des éléments sonores dans la fête**

L'utilisation de ce matériel sonore revêt un caractère particulier dans la mesure où son audition couvre un espace important ; cette remarque nous oblige à considérer que, si l'espace de perception des explosions provoquées par l'artillerie et les sonneries de cloches est large, celui des décharges de mousquetterie est déjà beaucoup plus restreint, alors que tous les autres sont pratiquement localisés à l'endroit même de leur émission. Les éléments perçus de très loin véhiculent des messages nouveaux, distincts de ceux entendus habituellement et destinés à être compris du plus grand nombre. En dehors du moment de la fête, ils annoncent et informent ; durant son déroulement, leur rôle est triple : ils l'accompagnent, la rythment, ils contiennent des messages d'information et sont porteurs d'ordres destinés aux acteurs.

---

<sup>1115</sup>. *Ibid.*, p. 528.

<sup>1116</sup>. *Ibid.*, pp. 280, 480, 515, 535, 633, 641, 705, 715, 716.

### ***Rôle d'annonce***

Sonnerie de cloches, salves d'artillerie, battue de tambours et autres coups de canons annoncent régulièrement la tenue d'une fête, celle des assemblées pour la lecture des lois et actes de l'autorité publique. Essentiellement spatiale, couvrant l'espace total de la cité, elle peut, de temps à autre, être plus concentrée localement ; elle est alors réalisée par une proclamation sur chaque place, avec tambours et musiciens. L'annonce se déroule toujours en deux temps : la première fois la veille au soir au coucher du soleil, le plus souvent à 19 heures voire 21 heures, et le jour même, à plusieurs reprises, éventuellement au lever du soleil <sup>1117</sup>, puis à 9 heures. A Metz, par exemple, la cloche de Mutte sonne la première, entraînant la volée des autres cloches de la ville, la battue des tambours et les décharges d'artillerie tirées sur les remparts. Les sonneries peuvent durer une heure et les coups de canon se compter jusqu'à quatre vingt-sept <sup>1118</sup>, dans un environnement sonore changeant, les canons placés tout autour de la ville tirant successivement. Quelques rares fois ce cérémonial fait place à une formule différente.

### ***Rôle d'information***

La cloche de Mutte de Metz, celle du « temple » à Nancy annoncent ou destinent leurs sons aux citoyens en diverses occasions : réjouissance de la paix conclue entre la République et le roi de Prusse, réjouissance des succès des armées de la République en Hollande, de la paix d'Utrecht, des victoires

---

<sup>1117</sup>. Les horaires varient donc en fonction du lever de soleil : 3 heures pour la fête de l'Être suprême à Metz le 20 prairial an II [8 juin 1794], ou plus couramment à 6 heures.

<sup>1118</sup>. Cf. vol. II, p. 490.

dans le Nord ; les cloches peuvent sonner aussi pour la découverte de la conspiration de Robespierre <sup>1119</sup> et exceptionnellement lors du passage d'un personnage important dans la ville. Selon les textes, les cloches sont donc porteuses d'allégresse. D'ailleurs, chaque acte organisé mérite une mention particulière : une promenade est « civique », les danses « républicaines », le bruit « patriotique » <sup>1120</sup>... Toutes ces sonneries imprévues s'ajoutent aux autres (déjà nombreuses), entraînant des paiements casuels aux sonneurs<sup>1121</sup>.

Le cœur des fêtes peut être marqué par une dramatisation, toujours dans un sens informatif. Un exemple isolé mais révélateur le montre : lors de la fête de la Juste punition, « L'Instant Précis de la Célébration » est marqué de deux coups de cloches <sup>1122</sup>.

### ***Rôle d'accompagnement***

Au cours des premières années de la Révolution, lorsque la fête possède encore une forte assise religieuse catholique, une salve d'artillerie peut accompagner le chant du *Te Deum* (1790, 1791) et les cloches se mettre à sonner (*Te Deum* entre 1789 et 1793 lors du Serment fédératif). Les cloches escortent les cortèges : ceux de la fête de la Fondation de la République en 1796 et 1798). Ceux de la fête des Epoux et des Vieillards de 1797 et 1798 défilent au son de la musique et des cloches. Elles peuvent tinter du matin (6 heures) jusqu'à la fin de la cérémonie funèbre pour les ministres assassinés à Rastadt (1799) <sup>1123</sup>.

---

<sup>1119</sup>. *Ibid.*, p. 502.

<sup>1120</sup>. *Ibid.*, respectivement pp. 330, 826, 827, 828, 834, 860 – 273 – 320.

<sup>1121</sup>. *Ibid.*, p. 542.

<sup>1122</sup>. *Ibid.*, p. 604.

<sup>1123</sup>. *Ibid.*, p. 556.

### *Rôle rythmique – Intimation d'ordre*

Au-delà de l'annonce, ces éléments sonores ponctuent régulièrement le déroulement des fêtes dans une sorte de rythme de la mise en scène, mais sont aussi présents aux moments les plus intenses ou aux instants chargés d'une forte symbolique.

C'est en entendant deux coups de canon que les chœurs dispersés dans la ville chantent la même œuvre (1794)<sup>1124</sup>. Ils marquent le départ du cortège ; douze coups de canon peuvent signaler l'arrivée des élus municipaux sur le lieu de la célébration ou éventuellement marquer les différentes stations le long du parcours : l'instant précis de la prestation du serment ou la fin du serment, le début d'un discours ou d'un feu de joie. La Mutte sonne lorsque les autorités sortent de la mairie (1798) pour se rendre au Champ-de-Mars. Dans le cas de plusieurs proclamations successives, il arrive que chacune d'entre elles – qui s'effectue sur une place différente – soit saluée à l'instant même par une salve. A vrai dire, ils mettent en évidence les points forts des fêtes.

C'est aussi au son du canon que le cortège se met en marche, et à l'audition de la salve que l'on doit commencer la décoration extérieure des maisons (1794)<sup>1125</sup>. La réalité montre que les participants, mais aussi les absents sont informés du déroulement, car des affiches posées quelques jours auparavant précisent « l'ordre de marche ». Véritablement utilisé au service d'une politique et totalement intégré à ses diverses manifestations, cet environnement sonore, par son particularisme, devait signifier un rôle civique patriotique, à l'instar du rôle religieux des cloches avant 1789.

---

<sup>1124</sup>. *Ibid.*, p. 836.

<sup>1125</sup>. *Ibid.*, p. 276.

Sous le Consulat, les célébrations étant de nouveau articulées autour d'un *Te Deum*, les décharges d'artillerie ont disparu : les cloches sonnées en volées portent encore des messages d'annonce, d'information et possèdent toujours un rôle rythmique <sup>1126</sup>. Ce matériel sonore prend un caractère très particulier à l'occasion de la fête de la Fédération 1790 : outre sa signification individuelle et locale, il porte le même instant partagé par le peuple de France tout entier <sup>1127</sup>.

### **L'amalgame sonore**

Outre les diverses fonctions de ces trois éléments sonores, les cérémonies paraissent marquées par un élément supplémentaire : l'amalgame. Cloches et canon sont souvent entendus ensemble, désignés par la formule « au bruit du canon et des cloches mêlés ». Il existe d'ailleurs une sorte de permanence du trio : cloches, artillerie, tambours. Cet amalgame sonore s'est transformé, les églises ont été démunies de leurs cloches pour n'en garder qu'une le plus souvent <sup>1128</sup>, alors que celles de l'ensemble des couvents furent descendues pour être réparties selon des critères divers ; ainsi, les volées de Nancy ou de Metz se sont sensiblement modifiées dès 1792.

Il existe bien une structure sonore raisonnée, dont la nature donne à la fête son caractère particulier. Plusieurs éléments se superposent dans une sorte de contrepoint pouvant être à deux, trois, et même dans des cas extrêmes à six : canon, mousquet, cloches, applaudissements, cris et

<sup>1126</sup>. En 1791, le signal était donné par l'apparition d'un drapeau en haut de la tour de la cathédrale de Metz.

<sup>1127</sup>. Essentiellement les premières années, le 14 juillet lors du Serment fédératif.

<sup>1128</sup>. La cathédrale de Metz comportait onze cloches ; dix furent détruites en 1793.

musique. Très fréquemment placés aux extrémités de la fête, sonneries de cloches et coups de canon se trouvent mêlés ou successifs, les seconds débutant au son de la cloche. On entend parfois un contrepoint très dense avec cloches, tambours, musique, décharges de mousquetterie ; le *Te Deum* peut se chanter au son des cloches, au bruit des acclamations et des salves d'artillerie, auxquelles il est facile d'ajouter des salves de mousquetterie. Ce fond sonore plus ou moins intense apparaît bien comme une caractéristique de certaines de ces fêtes, sorte d'ostinato rythmant le déroulement général mais aussi grappe sonore de bruit et de sons mouvants dans la superposition de tous ces éléments ainsi que dans l'espace (la disposition des canons de Metz provoque un effet tournant). Il est écrit que la cérémonie ou la fête, s'est déroulée « au son du bruit des cloches », « de l'artillerie » et « aux applaudissements universels ». Le procès-verbal de la proclamation de la déclaration de guerre contre le roi de Hongrie et de Bohême <sup>1129</sup> faite à Nancy le 25 avril 1792, résume cette perception sonore, relevant que durant cette fête civique « on a fait plusieurs salves d'artillerie dont le bruit était couvert par des acclamations réitérées, [...] la musique n'ayant cessé de jouer l'air chéri ça-ira durant toute la cérémonie »<sup>1130</sup>.

### Signification

La qualité de la fête, son lustre commandent le caractère et la qualité de l'orchestration de tous les éléments sonores. L'amalgame sonore est donc le reflet ou la traduction de cette qualité : l'importance de la fête engendre sa

---

<sup>1129</sup>. Cf. vol. II, pp. 265-266.

<sup>1130</sup>. *Ibid.*, p. 266.

densité, apportant éclat, pompe et allégresse. L'expression recherchée nécessite parfois l'abandon de certains d'entre-eux dont l'esthétique sonore pourrait nuire à l'atmosphère de la fête ; à Metz comme à Nancy, celles de la Jeunesse, des Epoux, de la Vieillesse et de l'Agriculture possèdent un cérémonial exempt de l'utilisation du canon ou du mousquet mais pourvu des seules sonneries de cloches. Au contraire, l'annonce d'autres fêtes <sup>1131</sup> – celles de la Souveraineté du peuple (1798, 1799), de la Reconnaissance et des Victoires – en font une utilisation intensive non seulement pour l'annonce mais aussi par le cumul de l'ensemble des rôles que nous avons définis plus haut. Relevons enfin qu'aucun applaudissement et peu de cris scandent le déroulement d'un service funèbre.

## **Remarques sur les éléments sonores**

### **Acoustique**

Le point commun le plus marquant entre la sonnerie des cloches et les explosions provoquées par les décharges d'artillerie réside dans la possibilité de leur émergence hors de la masse des objets sonores et de leur capacité à être perçus sur une vaste étendue. Ainsi, les coups de canons tirés à Metz par l'artillerie disposée de manière spatiale, présentent un aspect particulièrement intéressant sur le plan acoustique. Ils peuvent être tirés des remparts qui cernent la ville ou encore de chaque porte, provoquant un encerclement sonore d'une grande intensité (lorsque les explosions sont simultanées), ou encore un effet spatial mouvant, lorsque les canons tirent

---

<sup>1131</sup>. *Ibid.*, respectivement pp. 633, 641 et 609, 618, 636, 637, 645.

alternativement ou successivement, provoquant un effet toujours remarqué : on lit alors qu'« une musique guerrière réunie au son harmonieux de la Mutte a retenti de toutes parts »<sup>1132</sup>.

### **Nouveauté ou pérennité de l'environnement sonore ?**

L'environnement sonore des fêtes révolutionnaires est-il différent de celui des fêtes de l'Ancien Régime ? Sonneries de cloches, bruits des canon et des mousquets sont-ils des nouveautés dans l'espace sonore ? Le « journal » relatant « ce qui s'est passé » lors d'une fête ou d'un événement particulier est souvent peu avare de détails sur les interventions de ces objets sonores et instruments. Les passages ou séjours de personnages illustres proches de la famille royale de France donnent lieu à des fêtes qui font un usage intensif des sonneries de cloches et des tirs d'artillerie, participant par leur intervention aux fêtes et réjouissances publiques, accompagnant les cortèges des personnages illustres dès leur arrivée à la porte de la ville ou à leur départ jusqu'à leur sortie de la ville<sup>1133</sup>. L'espace est donc en ces circonstances investi de l'ensemble de ces bruits.

Mais, les autorités leur accordent-elles la même signification ? Leur rôle est-il semblable ? Leur demande-t-on d'être porteur des mêmes messages ?

---

<sup>1132</sup>. *Ibid.*, p. 705.

<sup>1133</sup>. Adélaïde et Victoire traversent la ville de Nancy au son de toutes les cloches tout comme la fête donnée à l'occasion de la naissance du Dauphin en 1781. Cf. Delespine, *Relation du second voyage de mesdames Adélaïde et Victoire à Plombières*, Paris, G. Desprez, 1762, p. 47 et Anonyme, *op. cit.* (note 858), p. 7. La « réjouissance » de la naissance du Dauphin en décembre 1781 entraîne à Metz la dépense pour « 3 décharges de 12 pièces d'artillerie [...] au moment du souper du 19 ». Metz, arch. mun., BB 97 reg., f. 169.

Cloches et canons possèdent déjà ce rôle d'annonce ainsi que ce rôle informatif, la Mutte et toutes les cloches de la ville sonnait au moment de l'entrée du roi dans Metz, saluée, de plus, par les cent cinquante canons placés sur les remparts et tirant chacun trois fois. Il en va ainsi à l'entrée du roi dans la cathédrale et sa sortie de la ville alors que l'on chante un *Te Deum* <sup>1134</sup>. L'arrivée à Metz de Louis XV en 1744, celle d'Adélaïde et Victoire en 1762 dans les villes qui se trouvent sur la route de Plombières s'effectuent dans la même ambiance sonore.

Cette sonorisation – musique, explosions de canon, de mousquets, sonnerie des cloches – reparaît à certains moments de la fête. Outre cet amalgame sonore, il nous faut encore remarquer que les effets spatiaux relevés depuis les remparts sont déjà utilisés en 1744 ; les décharges de mousquetterie venues de l'Esplanade <sup>1135</sup> alternent avec les coups de canon tirés depuis la ville et de la Citadelle.

Les cloches sont symbole de joie et d'allégresse. La cloche de Mutte et toutes celles de la ville sonnent « le bonheur dont devoient jouir de voir le même jour leur Auguste & bon Maître » <sup>1136</sup>. La Mutte est censée apporter quiétude aux messins le soir tintant trois coups destinés à sa Majesté ; la présence du roi ne modifie que le type de sonnerie : trois volées de Mutte accompagnée de toutes les cloches de la ville lui souhaitent « le bon Soir ». Cette notion expressive est telle que l'état de santé de Louis XV donnant de grandes inquiétudes, les cloches se taisent y compris lors de la procession du 15 août <sup>1137</sup> avant de se faire à nouveau entendre à partir du 25, la santé du roi s'améliorant <sup>1138</sup>.

---

<sup>1134</sup>. Cf. Anonyme, *op. cit.* (note 851), pp. 14, 15, 47.

<sup>1135</sup>. *Ibid.*, pp. 14, 47.

<sup>1136</sup>. *Ibid.*, p. 12.

<sup>1137</sup>. L'artillerie reste muette pendant la maladie du roi afin de ne pas le gêner.

<sup>1138</sup>. *Ibid.*, p. 46.

Les explosions provoquées par l'artillerie sont, elles aussi, symbole de réjouissance. Les « Mousquetaires Noirs » logés à Montigny pour l'occasion, la santé du roi se rétablissant, marquent leur joie par une fête annoncée notamment par « des décharges [...] de petits Canons » qui « ne cessent pas de tirer depuis 4 heures du soir jusqu'à l'aube du jour du lendemain »<sup>1139</sup>.

La fête révolutionnaire fait un usage plus intensif encore des objets sonores et des instruments. Ces fêtes sont plus nombreuses et reviennent tous les décadis. Ce qui marquait les événements exceptionnels dans lesquels étaient impliqués les plus hauts personnages de l'Etat – le roi ou les membres de sa famille – se banalise ; il est désormais le plus souvent fait référence à une idée, un concept concrétisé par une allégorie. Il serait donc plus judicieux de comparer cet aspect sonore à celui se référant au culte catholique sous l'Ancien Régime avec ses sonneries habituelles.

La fête funèbre du maréchal de Lannes, une dizaine d'années après la fin des années révolutionnaires, atteste une certaine continuité et montre que les cloches et l'artillerie n'ont rien perdu de cette tradition. Le canon et le « son funèbre » des cloches annoncent l'imminence d'un événement à la population<sup>1140</sup>, marquent l'entrée et la sortie du convoi aux portes respectives de la ville de Nancy. L'artillerie accentue la dramatisation de l'événement : le canon redouble lorsque le convoi approche de la porte Saint-Nicolas lors de son arrivée, et de la porte de Toul lors de son départ<sup>1141</sup>. De plus les cloches sonnent encore pendant les différents offices organisés.

---

<sup>1139</sup>. *Ibid.*, p. 34.

<sup>1140</sup>. La population n'avait apparemment pas été prévenue du passage du convoi.

<sup>1141</sup>. Cf. vol. II, p. 405.

### **Importance des phénomènes sonores**

Les chroniques des journaux et comptes rendus administratifs marquent la place prise par le son des cloches, le bruit de l'artillerie et de la mousquetterie. Sans doute est-il utile de limiter l'importance de ces phénomènes sonores et ce à divers titres.

Sonneries et explosions, dans une moindre mesure les décharges de mousquetterie, peuvent être entendues dans un vaste espace (encore faudrait-il tenir compte de l'effet du sens du vent), mais elles ne peuvent guère parler aux non-participants à la fête en dehors du rôle le plus clair qui est celui d'annonce. Ainsi lorsque sonne l'heure d'un service religieux, le message est explicite pour celui qui s'y rend, le non-pratiquant pouvant se contenter d'un repère temporel. Or des sonneries et explosions interviennent au cours du déroulement de la cérémonie ; ponctuations rythmiques de la fête, elles ne peuvent être perçues dans leur totalité par celui qui ne prend pas part à la fête, même si le programme placardé et éventuellement lu précise le moment de l'intervention. De fait, plus l'espace est vaste (distance réelle entre l'oreille de l'auditeur et la source sonore en l'absence de tout champ visuel), plus l'information devient illisible.

### **La musique dans les fêtes nationales**

Les multiples cérémonies appelées fêtes nationales ne se conçoivent pas sans un recours important à la musique vocale et instrumentale. On y entend symphonies, hymnes patriotiques, guerriers, des « airs chéris » des Français, airs « analogues à la circonstance », couplets « sur l'air de », airs

de danses, ou encore des morceaux, marches lugubres, etc. Rien n'est plus imprécis que la terminologie utilisée. L'ensemble des textes leur attribue une fonction d'embellissement qui semble un peu étriquée en regard de ses nombreuses interventions.

### **Les ensembles instrumentaux**

Les sons de la musique des troupes de Lignes à Nancy, de la musique de la garnison à Metz, des fanfares, de la Compagnie de musique de la Garde citoyenne à Nancy et celle de la Garde nationale à Metz dont nous avons détaillé les structures <sup>1142</sup> retentissent. Ces ensembles instrumentaux appelés le plus souvent « musique guerrière » et parfois « musique militaire » <sup>1143</sup>, interviennent lors du déroulement des fêtes et s'ajoutent aux bruits et sons étudiés dans l'environnement sonore. Une seule fois est imprimée dans une circulaire l'intention d'une autre formation instrumentale. Peut-être est-elle destinée en priorité aux villes moyennes, bourgs ou villages, car si « un tambour doit ouvrir la marche » le cortège est précédé de « quelques violons » <sup>1144</sup>.

### **La musique vocale**

Le temps de la fête permet d'entendre chants, hymnes, airs, chantés sans aucun doute de manières fort diverses, difficiles à apprécier en raison

<sup>1142</sup>. Cf. *supra*, pp. 209-233.

<sup>1143</sup>. Cette seconde formule est plus volontiers utilisée dans les délibérations du directoire du département de la Meurthe. Nancy arch. dép., L 95, f. 68, 107, 161 – L 97, f. 20 – L 98, f. 61, f. 91.

<sup>1144</sup>. *Ibid.*, L 98 f. 111, séance du 23 thermidor an VII (10 août 1799).

de l'imprécision des textes ; en effet, la relation des fêtes nationales, consignée dans les procès-verbaux des corps municipaux, se contente la plupart du temps des mentions : « on a chanté », « on a joué », ou encore « on exécute l'air »<sup>1145</sup>. Ces formules utilisées dans les programmes de préparation sont sans doute sagement recopiées sur les comptes rendus précédents et l'on ne constate aucune différence de vocabulaire. Heureusement, quelques chroniques parues dans les journaux locaux, certains tirés à part, sont moins avares de détails sur ces exécutions musicales, assez éloignées de ce que l'on pourrait imaginer *a priori*. Les exécutions sont fort différentes, suivant le lieu où l'on se trouve : dans la rue, en plein air, dans le temple décadaire ou dans la maison commune. Bien sûr le peuple chante lorsqu'il est présent, tout comme les autorités, mais il est fait appel durant les dernières années révolutionnaires aux « artistes dramatiques » pour le répertoire prévu.

### **La musique durant les différentes phases de la fête à Nancy et à Metz**

De nombreuses formules sont transcrites sur les registres pour indiquer les interventions musicales, or il n'est pas toujours aisé d'en comprendre la signification. Parfois même aucune précision sur la musique entendue ne vient ponctuer le récit de certaines célébrations. Seule une mention générale rend alors compte que les cérémonies se sont déroulées « au bruit du Canon et des Tambours » ou de « différents morceaux de musique et des

---

<sup>1145</sup>. La rédaction des registres du Directoire du département est tout aussi vague. Nancy arch. dép., L 73-79.

chants analogues à l'objet de la fête ». D'autres notent le chant de l'orchestre (1796) <sup>1146</sup> ou spécifient que la musique fit entendre des chants <sup>1147</sup>. Lorsqu'il est écrit que « l'orchestre a chanté l'ode du 18 fructidor », doit-on comprendre que l'orchestre a joué instrumentalement un morceau d'origine vocale ? Une difficulté semblable se présente à la lecture de : « L'Orchestre a exécuté à grand chœur le chant du 18 fructidor » <sup>1148</sup>. Cette formule est reprise pour l'exécution du « Serment républicain » et pour le chœur à trois voix de Luigi Cherubini, sans que la présence de l'orchestre soit précisée <sup>1149</sup>. Faut-il concevoir dans cette formule la présence de l'orchestre de la Garde nationale et d'un chœur <sup>1150</sup> ? La terminologie employée – selon son ancienne acception – suggère une destination vocale pour cette *Ode sur le 18 fructidor* de L. Cherubini <sup>1151</sup>. Doit-on pour autant écarter une transcription instrumentale de ce chœur ? L'absence de mention attestant la présence de chanteurs pourrait permettre de s'orienter vers cette seconde hypothèse.

### *Signification de l'expression « couplets chantés »*

La rédaction habituelle utilisée à de nombreuses reprises – « couplets » ou « musique analogue à la circonstance » ou « à l'objet de la fête » pour indiquer les chants prévus ou entendus, – ne pose pas de problème de compréhension. La plupart des écrits poétiques sont exécutés sur un timbre.

<sup>1146</sup>. Cf. vol. II, p. 512.

<sup>1147</sup>. *Ibid.*, pp. 523, 546.

<sup>1148</sup>. *Ibid.*, p. 551.

<sup>1149</sup>. *Ibid.*, pp. 552, 553. L'*Ode sur le 18 fructidor*, œuvre écrite pour soli, chœur et orchestre d'harmonie fut créée à Paris le 4 septembre 1798 pour commémorer l'occupation de Paris par Bonaparte et le général Hoche. Reprenant en partie les instructions de la *Manière de célébrer les fêtes* [...], les quatre premiers couplets sont chantés à l'unisson par des voix appartenant à des groupes différents (dessus, haute-contre, taille, basse-taille) avec un accompagnement orchestral différent. Le dernier est le chœur des guerriers, écrit pour haute-contre, taille et basse taille en polyphonie. Cf. M. Honegger et P. Prévost éd., *op. cit.* (note 478), pp. 1479-1480.

<sup>1150</sup>. La formule pouvant être réécrite ainsi : l'orchestre a exécuté avec un grand chœur.

<sup>1151</sup>. Cf. vol. II, p. 605.

Cette expression signifie donc que des paroles originales écrites par des paroliers, dont la plupart nous sont inconnus, étaient alors chantées sur des airs familiers de tous et selon la formule maintes fois utilisée « sur l'air de »<sup>1152</sup>. Divers imprimés indiquent les airs sur lesquels devaient être chantés ces « couplets ». Nous pouvons ainsi observer que les timbres utilisés sont variés : *L'Hymne des Marseillois*, *La Victoire en chantant* voisinent avec *Le Petit Matelot*<sup>1153</sup>, l'air du vaudeville des *Visitandines* ou encore celui du *Confiteor*<sup>1154</sup>. L'ensemble des couplets publiés à Nancy, couplets à chanter ou ayant été chantés lors d'une fête, indiquent l'air sur lequel ils doivent être ou furent exécutés.

C'est ce que confirment les imprimés de cette époque intitulés couplets, hymnes ou autres épitres, y compris ceux qui se rapportent à des fêtes dans de petites villes, telle Château-Salins<sup>1155</sup>, où des couplets du citoyen Vimont sont chantés sur l'air du *Chant du départ* (1798)<sup>1156</sup>.

### Une nécessaire prudence à la lecture des comptes rendus

La transcription des fêtes sur les registres des actes de l'autorité municipale oblige à une prudence certaine lorsqu'il faut tenter d'établir quelques généralités face au cérémonial observé pour une même fête d'une année à l'autre. Au-delà d'une évolution probable ou de changements possibles, il convient de ne pas écarter d'emblée la possibilité de rédactions

<sup>1152</sup>. A propos de cette formule, cf. *infra*, p. 413.

<sup>1153</sup>. Ou *De la petite pipe de tabac*, ou *Contre les chagrins de la vie* extrait du *Petit Matelot*, ou le *Mariage impromptu*, opéra-comique, 1, C. A. G. Pigault-Lebrunn, P. Gaveaux, POC (Feydau), 7 janvier 1796. Cf. P. A. Capelle, *op. cit.* (note 703), n° 108.

<sup>1154</sup>. Ou *Mon père je viens devant vous*. Air employé par Desaugiers dans sa chanson de *L'Anglais au Caveau anglais*, ou *Rocher de Cancalle*. Cf. P. A. Capelle, *ibid.*, n° 292, p. 248.

<sup>1155</sup>. (Moselle).

<sup>1156</sup>. Cf. vol. II, pp. 327-328.

écourtées ou plus sèches et donc moins détaillées. Mais employons-nous à présent à fixer la place de la musique dans les phases successives du cérémonial de la fête : les cortèges, le cœur même de la cérémonie et enfin les éventuelles étapes de conclusion.

### **Particularité nancéienne : la musique sur le balcon de l'Hôtel de ville**

Le balcon de l'Hôtel de ville de Nancy sur la place du Peuple se présente comme un endroit idéal, sur un plan esthétique et acoustique, pour y placer un ensemble de musiciens.

La présence de l'orchestre de la Garde nationale installé sur ce balcon est signalée pour la première fois le 20 prairial an II (8 juin 1794) accompagnant les chœurs dans deux couplets sur l'air de *Allons enfants de la Patrie* <sup>1157</sup>. La seconde apparaît lors de la fête de la proclamation de la Constitution le 26 vendémiaire an IV (18 octobre 1795), son intervention se situant après un discours <sup>1158</sup>. La mention de cette pratique à défaut de pouvoir faire référence à un usage antérieur est donc elle-même assez tardive. La musique jouée de cet endroit possède-t-elle une destination particulière ? En premier lieu, elle a valeur de musique de concert dans deux circonstances bien déterminées. L'orchestre exécute à la fin de la cérémonie des airs et chants civiques pendant que des décharges d'artillerie se font entendre. Cette pratique reste exceptionnelle, tout comme l'unique fois où la musique prend une allure de concert à la demande du général de division

---

<sup>1157</sup>. « Ordre de marche de la fête de l'Être suprême ». *Ibid.*, pp. 836, 840-841.

<sup>1158</sup>. *Ibid.*, p. 606.

invitant tous les musiciens de l'ensemble des corps d'armée à donner un « concert patriotique et guerrier » en conclusion de la fête de la Jeunesse de 1796 <sup>1159</sup>. A la fête des Epoux (1797) et celle de la Paix (1798), sa fonction est de donner un concert « agréable » tout au long des repas offert dans une salle de l'Hôtel de ville <sup>1160</sup>.

Cependant l'emploi le plus fréquent de l'orchestre de la Garde nationale désigné sous la dénomination de « musique guerrière » et placé sur « le balcon » de la maison commune est habituellement bien différent. Cet ensemble dont le concert débute soit à 9 heures, soit à 9 heures 30 se fait entendre pendant que les hommes de la Garde nationale sédentaire, de la garnison et éventuellement de la cavalerie présente sur place à cette époque se rangent en ordre de bataille. Cette mise en place précède l'arrivée des autorités constituées se réunissant à la Maison commune, avant l'ouverture des cérémonies qui doivent débiter à 10 heures précises. Durant ce moment musical, dont la durée varie entre trente minutes et une heure – notons une pratique assez régulière lors des fêtes de 1797 à 1798 <sup>1161</sup> –, sont entendus airs patriotiques et guerriers, « les airs chéris des français » ou encore « les airs les plus touchants » lors de la fête des Vieillards (1796, 1797). Ces exécutions ont vocation d'introduire la fête, de créer l'ambiance et encore de meubler le temps, puisque nous observons des variantes timides certes, mais tout de même significatives dans le choix de la musique retenu <sup>1162</sup>.

L'orchestre est-il le seul à diffuser de la musique depuis cet emplacement ? Nous avons relevé l'accompagnement de chœurs lors de la fête de l'Etre suprême en 1794 <sup>1163</sup>. Citons le seul autre exemple rencontré

<sup>1159</sup>. *Ibid.*, p. 607.

<sup>1160</sup>. *Ibid.*, pp. 608, 609, 620, 631.

<sup>1161</sup>. Fêtes de la Reconnaissance et des Victoires, de la Paix, du 14-Juillet, du 10-Thermidor, et des Vieillards. *Ibid.*, pp. 609, 603, 619, 621, 622, 624.

<sup>1162</sup>. *Ibid.*, pp. 601, 603, 604, 608, 614, 615, 616, 617, 619, 626, 650.

<sup>1163</sup>. Cf. *infra*, p. 360.

lors de la fête des Epoux en 1796, où « Musique et chanteurs formoient Sur le Balcon un concert agréable » <sup>1164</sup> avant la réunion des autorités à la mairie. De même est-il inhabituel de relever le bruit du canon (fêtes du 14-Juillet et du 10-Thermidor 1797) <sup>1165</sup> pendant l'exécution de cette musique que nous pouvons qualifier de musique d'ambiance et considérer comme une véritable ouverture à la fête, au même titre que ces symphonies jouées à la Comédie durant le quart d'heure précédant le lever du rideau.

### ***Innovation ou tradition***

Si nous n'avons pas rencontré une pratique semblable, à cet emplacement, avant les événements révolutionnaires, il nous faut cependant indiquer qu'un mode identique « sonorisation » peut être relevé à Nancy, lors de la rentrée publique du Parlement le 28 octobre 1788. Durant toute la tenue de l'assemblée du Parlement – c'est-à-dire de 8 heures à midi – « un grand nombre de Musiciens, placés sur le balcon de la Chambre consulaire, vis-à-vis du Palais, ont fait entendre la plus belle Symphonie », le peuple y répondant par des cris de joie <sup>1166</sup>.

### ***Perennité***

Cet usage se perpétue au cours de la période suivante avec Napoléon. A l'occasion de la fête de l'empereur, l'annonce de cette dernière, outre les sonneries de cloches la veille au soir et les décharges de mousquetterie à intervalles réguliers, « une musique guerrière » se fait entendre du

---

<sup>1164</sup>. *Ibid.*, p. 603.

<sup>1165</sup>. *Ibid.*, pp. 616, 617.

<sup>1166</sup>. *Ibid.*, p. 246.

balcon <sup>1167</sup>. En 1810, la musique de la Garde nationale « exécute des airs analogues » alors que les cloches annoncent la veille, samedi 21 avril, la fête du lendemain <sup>1168</sup> ; le dimanche dès midi, alors que sonnent les cloches, cet ensemble se fait entendre y compris durant le banquet servi à l'Hôtel de ville <sup>1169</sup>. Nous observons donc un retour à la notion simple de concert donné par la musique de la Garde nationale composée de musiciens amateurs, la veille de la fête consacrée à la naissance du roi de Rome <sup>1170</sup> ; il est alors prévu de jouer durant toute la promenade du soir des nancéiens.

### **Le cortège**

La fête révolutionnaire, fête mobile, se déplace dans la ville suivant des itinéraires fixés avec précision mais changeant au gré des situations politiques <sup>1171</sup>. A côté des cortèges intégrés au cérémonial de la fête, qui d'ailleurs ne se conçoit pas sans eux, il s'en trouvent d'autres, plus modestes et plus restreints, chargés d'annoncer la fête.

#### ***Les cortèges annonçant la fête***

Nous avons rencontré – il ne s'agit que de quelques unités – de petits cortèges (le nombre des participants est limité) sillonnant la ville de Nancy la veille d'une fête, allant de place en place proclamer la tenue de la fête du

<sup>1167</sup>. *Ibid.*, p. 373.

<sup>1168</sup>. Fête des mariages de dix militaires en retraite avec des jeunes filles de Nancy.

<sup>1169</sup>. *Ibid.*, pp. 403, 655.

<sup>1170</sup>. Le 9 juin 1811. Préparation de la fête, article II.

<sup>1171</sup>. Le parcours des cortèges à Metz a été étudié. Cf. Philippe Delaleux, « Les fêtes de la Révolution à Metz 1789-an VIII (1799) », *Les Cahiers lorrains*, 1789, n° 2, 3, 4, pp. 349-366. Pour leur signification voir aussi M. Vovelle, *op. cit.* (note 1049), pp. 168-179, M. Ozouf, *op. cit.* (note 1040), pp. 205-259.

lendemain. Qu'il s'agisse de proclamer la loi martiale (1789), d'annoncer la fête de la proclamation de la Loi abolissant la monarchie <sup>1172</sup> ou de l'Acte constitutionnel (1793), ces petits cortèges font usage de musique. Quoique exceptionnelle, la participation de la musique du régiment du roi pour la proclamation de la loi martiale en novembre 1789 <sup>1173</sup> paraît être dans l'ordre des choses. A Nancy, si celui de l'annonce de l'envoi constitutionnel (1793) semble être d'une ordonnance simple avec musique en tête, celui de la proclamation de la nouvelle constitution de l'an III est beaucoup plus élaboré, les hommes d'un détachement militaire, appariteurs, commissaires de police, officier municipal et hérault sont en effet précédés de quatre tambours et autant de trompettes <sup>1174</sup>. Un imprimé fournit avec minutie les détails de cette phase préparatoire de la fête à L'Être suprême du lendemain, le 20 prairial an II (8 juin 1794) à Nancy <sup>1175</sup>.

Le 19 prairial (7 juin) à 19 heures, se réunit sur la place du Peuple un groupe de tambours et de musiciens. Le cortège restreint composé d'un trompette à cheval suivi de deux appariteurs, d'un officier municipal accompagné d'un chef de légion et d'un porte-drapeau ainsi que du « groupe de tambours et musiciens » se transporte sur chaque place de la ville de Nancy (ville vieille et ville neuve). Là, l'officier municipal, après un roulement de tambour et trois sonneries de trompette, fait lecture de l'annonce de la fête du lendemain, suivie de la musique jouant l'air *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?*.

L'organisation générale de cortèges donnée avec plus de précision que de coutume pour certaines fêtes des années 1797-1799 rappelle ce dernier

---

<sup>1172</sup>. La monarchie fut abolie par la Convention réunie dans la salle du Manège le 21 septembre 1792.

<sup>1173</sup>. Cf. vol. II, pp. 584-585.

<sup>1174</sup>. *Ibid.*, pp. 599-606.

<sup>1175</sup>. *Ibid.*, pp. 834-845.

type. Sans pouvoir ni vouloir faire l'amalgame, ce texte nous autorise l'approche d'une certaine vérité.

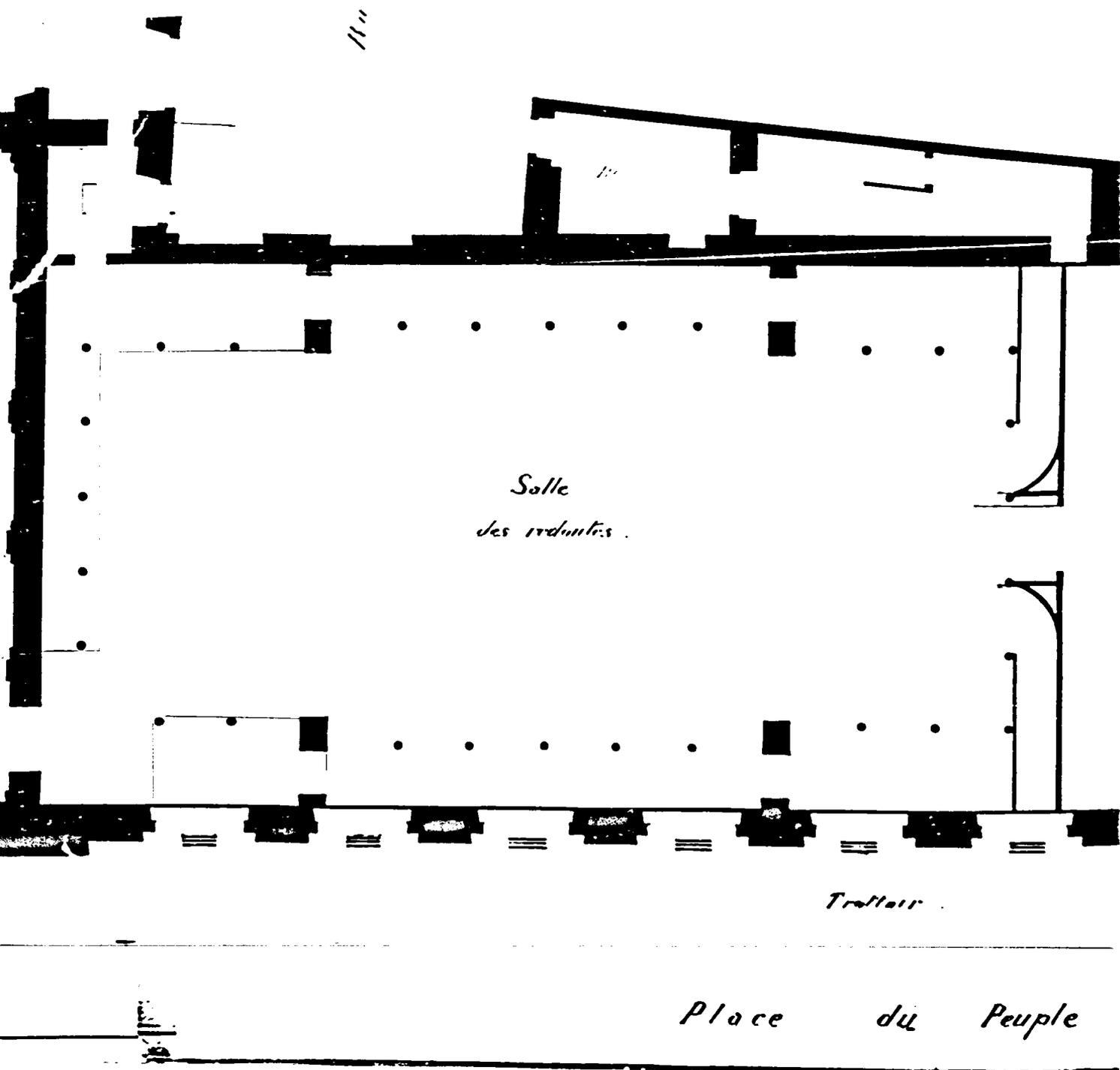
### **Les cortèges de la fête**

Toute fête comporte plusieurs cortèges : le premier, constitué au sortir de la maison commune dans laquelle se sont rassemblées les autorités municipales, se rend sur le lieu de la célébration du jour (cathédrale appelée temple de la Raison, de l'Être suprême puis temple décadaire, Champ-de-Mars, place du Peuple, Cirque de la Pépinière ou encore Palais du Gouvernement suivant un itinéraire variable selon les années. Cette célébration terminée, il n'est pas rare que le cortège se mette à nouveau en place pour se rendre sur la place de la Loi à Metz, de la Constitution à Nancy, près de l'arbre de la Liberté avant le retour sur la place du Peuple où a lieu un défilé clôturant les cérémonies.

Plus la fête se fige – c'est-à-dire dès 1795 –, plus l'ordre du cortège est stéréotypé et plus il est connu avec précision. Pourtant, tous les récits confirment que la marche est ouverte par des tambours et des trompettes, la musique de la Garde nationale précédant toujours les autorités municipales et départementales qui ferment le cortège <sup>1176</sup>. L'ordre de départ peut être marqué de divers événements musicaux mais c'est au son d'une musique guerrière et patriotique qu'il se déplace. Plus tard, les rapports municipaux mentionnent l'alternance de morceaux instrumentaux et d'hymnes chantés.

---

<sup>1176</sup>. Dans le cortège la place d'une catégorie sociale détermine l'importance du groupe ou de l'individu. Plus sa place se trouve en fin de cortège plus sa position est majeure. Cf. Ph. Delaleux, *op. cit.* (note 1171), p. 362. C'est encore un vestige de la liturgie catholique.



Plan de la salle des redoutes, ancienne salle du Concert royal à l'Hôtel de ville de Nancy.

Nancy, arch. mun. Mi 6 S.

## La place de musique dans les cortèges à Metz

De 1789 à 1798, il est rare de constater que la musique – les tambours et l'orchestre de la Garde nationale <sup>1177</sup> – ne se trouve pas en tête du cortège soit que cela soit précisé, soit que cela doive être compris grâce à une formule vague « avec la musique en tête » ou encore « tambours et musique en tête ». La seule mention différente date de 1790, le compte rendu de la Fédération générale indiquant « la musique de la ville » <sup>1178</sup>. A partir de 1798, l'ordre de marche, fourni avec précision, est donné en totalité dans les textes et notamment sur les affiches de préparation de la fête :

- 4 ou 6 trompettes à cheval,
- la Gendarmerie nationale,
- 4 tambours,
- l'orchestre de la Garde nationale.

La place des tambours n'est pas aisée à déterminer, les rédactions confondant le plus souvent dans un même groupe tambours et musique de la Garde nationale. Les rares textes fournissant des renseignements explicites nous amènent à comprendre que les tambours précèdent l'orchestre de la Garde nationale. Deux d'entre eux seulement détaillent l'ordre du cortège, attestant, que si la musique est en tête du cortège, elle est elle-même précédée des symboles (l'Oeil et le Coq) lors de la fête de la Victoire (1793), et des tambours lors de celle des Epoux (1799) <sup>1179</sup>. C'est

<sup>1177</sup>. La seule information différente précisant « la musique de la ville » date de 1790 à la fête de la Fédération générale. Cf. vol. II, pp. 436-437.

<sup>1178</sup>. *Ibid.*, pp. 436-437.

<sup>1179</sup>. *Ibid.*, pp. 497, 697.

déjà le cas de la fête du Génie (1794) rapporté par un témoin oculaire messin encore enfant à cette époque <sup>1180</sup>.

## A Nancy

Le détail de l'ordre des cortèges n'est réellement précisé qu'à partir de l'an VI (septembre 1797-août 1798), la mention la plus fréquemment rencontrée étant : « le cortège s'est dirigé au son de la musique », ce qui tendrait à signifier que sa place était bien en tête. Une deuxième construction « précédé d'une musique guerrière » <sup>1181</sup> ne doit pas être la source d'un contresens car ce sont les autorités qui sont précédées et non l'ensemble du cortège. Il semble pourtant – et cela avec une certaine continuité – que, si nous pouvons observer des cortèges avec la musique à leur tête <sup>1182</sup>, la position de la musique dans les cortèges nancéiens diffère sensiblement de celle des cortèges messins car, dans bon nombre de cas, l'orchestre de la Garde nationale se trouve en fin, placé juste devant les autorités constituées civiles et militaires. Mais il est vrai aussi, qu'un ou deux trompettes à cheval l'ouvrent en compagnie (une seule fois) d'un timbalier lui aussi à cheval <sup>1183</sup>. Une autre particularité marque les cortèges de Nancy. Plusieurs groupes constitués de deux tambours jouant de manière intermittente des roulements sont répartis à diverses places <sup>1184</sup>. Les cortèges funèbres respectent cette disposition <sup>1185</sup>. Durant leur cheminement est entendue une « musique

---

<sup>1180</sup>. Cf. F. Munier, « Notice sur le calendrier républicain et sur les fêtes décadaires », *Mémoires de l'Académie royale de Metz*, 28<sup>e</sup> année, 1847, p. 121.

<sup>1181</sup>. Cf. vol. II, p. 604.

<sup>1182</sup>. *Ibid.*, pp. 680, 707, 713, 716.

<sup>1183</sup>. *Ibid.*, pp. 629, 646, 835.

<sup>1184</sup>. *Ibid.*, pp. 637-638, 647-648.

<sup>1185</sup>. *Ibid.*, p. 626.

guerrière entremêlées d'hymnes »<sup>1186</sup>. Voilà de nouveau une singulière formule. Quel sens faut-il lui donner ? Les hymnes sont-ils chantés par un chœur intégré au cortège ? Il n'est pas fait état de la présence de chanteurs. Le peuple reprend-il les textes lorsqu'il reconnaît l'air joué ? A cette époque le peuple ne fait pas partie du cortège, et nous sommes amenés à supposer que marches et morceaux instrumentaux alternaient avec des airs révolutionnaires joués par la musique de la Garde nationale.

Du temps de la Convention montagnarde et des décisions du comité de Salut public – entre juin 1793 et juillet 1794 – et sous l'impulsion de Robespierre<sup>1187</sup>, l'élaboration du programme de la fête place d'autres cortèges dans lesquels la musique joue un rôle important.

### *Les cortèges de rassemblement – le matin de la fête*

Le jour de la fête – très tôt le matin (au lever du jour) – après des concerts musicaux sur les différentes places, les divers groupes de chanteurs se rendent sur la place de la Loi à Metz, (sur la place du Peuple à Nancy), pour s'unir et chanter ensemble. Les fêtes de la dictature de Salut public développent cet aspect de la fête cherchant à couvrir le maximum d'espace. La précision minutieuse de leur déroulement nous permet de connaître les chants entendus tout au long de ce parcours.

A Nancy, deux coups de canon marquent le départ de chaque section à 10 heures ; le cortège de rassemblement fait converger les chars des huit sections sur la place du Peuple en chantant *Défendons nos Lois*<sup>1188</sup>.

<sup>1186</sup>. *Ibid.*, p. 621, 622, 649.

<sup>1187</sup>. Maximilien de Robespierre (1758-1794). Avocat, député conventionnel, il est l'âme du comité de Salut public. Associé à la Terreur, il est à l'origine de la fête de l'Être suprême.

<sup>1188</sup>. *Ibid.*, p. 838. « Invocation » ou « Hymne républicain » sur l'air *Valeureux Français*. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 704) p. 735, n° 1632.

Toujours dans cette volonté de théâtralisation, un cortège formé de trois chars – il attend l'arrivée de ceux des huit sections – fait mouvement sur place. Sur deux d'entre eux a pris place un chœur de jeunes filles, sur le troisième un chœur de jeunes gens chantant l'hymne *Aux Mânes des défenseurs de la Patrie* <sup>1189</sup>. Il ne va pas de soi que les célébrations messines puissent s'inscrire dans ce cadre car rien n'est écrit sur cet aspect du déroulement de la fête. Pourtant, le programme en bien des points rejoint celui de Nancy, même si l'emploi du temps ne dit mot de ce qui se passe entre les activités débutant à l'aurore et une nouvelle phase commençant à 9 ou 10 heures le matin.

Le cortège suivant se rendant à la Pépinière est précédé d'un groupe de tambours et de deux trompettes <sup>1190</sup>.

Lors de défilés plus somptueux ou lorsque l'exige l'éclat de la fête sont disposés à diverses places, sans doute régulièrement, des groupes de deux tambours et trompettes. Des dispositions identiques peuvent être relevées lors des célébrations de la Victoire, de la Paix (1798) <sup>1191</sup>. L'ordonnancement différent des cortèges messins et nancéiens n'a pas livré sa raison d'être sinon celle d'une libre mise en scène des cérémonies.

### **La cérémonie proprement dite**

Il est utile de circonscrire précisément la cérémonie en elle-même, selon l'idée des hommes de la Révolution, ce qui n'est pas aisé au milieu de toutes ces célébrations longues et remplies de mouvements divers. Tous les

<sup>1189</sup>. *Ibid.*, pp. 826-831. Paroles de C. Thiebaut, chef de bureau à l'administration du département de la Meurthe, sur *L'Air des Marseillais*. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 704), p. 678 n° 1316.

<sup>1190</sup>. Cf. vol. II, p. 839.

<sup>1191</sup>. *Ibid.*, pp. 558, 606, 629, 646.

rapports le mentionnent, la cérémonie se situe sur le lieu de la célébration, là où le cortège a conduit les participants, jusqu'à l'instant du départ de ce lieu. Sa position est donc centrale dans la fête ; de plus, au cœur de la cérémonie est placé le moment fort autour d'un ou plusieurs discours, ou d'une allégorie théâtrale mise en scène et jouée par un certain nombre de figurants. Toutes les autres évolutions, liées à l'idée centrale de la fête, restent secondaires. Le temps de la cérémonie se divise habituellement en trois périodes.

### *Le début de la cérémonie*

La cérémonie ne peut commencer que lorsque tous les participants sont arrivés en cortège et les autorités placées, instant pouvant être marqué par le bruit du canon ou de l'artillerie à la recherche du silence. La cérémonie proprement dite débute toujours par des chants accompagnés de la musique. Parfois un texte plus explicite relate que deux chants civiques eux-mêmes précédés de divers morceaux de musique l'ont ouverte. L'ordre ne se révèle pourtant pas immuable, la musique pouvant exécuter au préalable les « airs chéris des républicains » avant que les chanteurs entonnent différents hymnes et chants civiques, repris en chœur par le peuple <sup>1192</sup>, quand il est présent. Ces hymnes et chants précèdent le discours prononcé le plus souvent par le premier magistrat de la ville, la terminologie utilisée variant tout au long de cette période <sup>1193</sup>.

---

<sup>1192</sup>. *Ibid.*, pp. 607, 608.

<sup>1193</sup>. Maire, président de l'administration municipale élu ou nommé.

*Au cœur de la cérémonie ou la musique au service de la  
théâtralisation*

Il est des fêtes nationales au cours desquelles une action symbolique ou allégorique est prévue indépendamment du discours. Certaines se prêtent plus que d'autres à ce genre de théâtralisation – telles les fêtes des 9 et 10-Thermidor, celles des Vieillards, de la Reconnaissance et des Victoires entre autres. Les moments durant lesquels la symbolique doit marquer les esprits sont renforcés par l'intervention de l'orchestre ou des chanteurs. Ainsi, l'instant précis de la plantation de l'arbre de la Liberté (1792) est marqué d'une salve d'artillerie et d'airs guerriers, et le couronnement des élèves méritants de morceaux joués par les ensembles instrumentaux présents. Pendant la distribution de fleurs et le couronnement des quatre vieillards, au cours de la fête qui leur est consacrée, « une musique douce et harmonieuse exécute les airs patriotiques les plus agréables »<sup>1194</sup>. La musique « applaudit »<sup>1195</sup> chaque citation d'un trait mémorable lors de la fête de la Reconnaissance et des Victoires. Le char de la Victoire s'avance devant l'autel de la patrie, pendant qu'alternent « chants d'allégresse et des airs patriotiques »<sup>1196</sup>. Les exemples de théâtralisation les plus dramatisés restent ceux des fêtes indissociables des 9 et 10-Thermidor, bien que se déroulant en deux temps : le 9, le trône représentant la royauté déchu est fracassé à coup de massues et de haches ; le 10, les débris de ce trône recouverts d'un manteau tricolore sont dévoilés puis incendiés. Ces scènes ainsi que les déplacements des autorités pour se rendre à l'endroit prévu

---

<sup>1194</sup>. *Ibid.*, p. 614.

<sup>1195</sup>. *Ibid.*, p. 610.

<sup>1196</sup>. *Ibid.*, p. 619.

sont accompagnés du « bruit du canon », de fanfares et airs civiques en guise d'intermèdes.

Peut-être faut-il noter à Metz une dramatisation plus intense qu'à Nancy, lors de ces fêtes des 9 et 10-Thermidor <sup>1197</sup>. Est-ce seulement dû à la qualité des comptes rendus plus précis ? En 1796 comme en 1797, la démolition du trône est accompagnée de cris de haine à la royauté, de vivats à la République et de décharges de mousquetterie en superposition à celles de l'artillerie. Alors que l'on plante des drapeaux sur les débris du trône, l'orchestre joue l'hymne *Veillons au salut de l'Empire* <sup>1198</sup>. Cette même année, le cérémonial plus détaillé – une fois n'est pas coutume – prévoit le chant de *La Marseillaise* par l'orchestre, puis des airs guerriers lors du renversement du trône et enfin nouvelle exécution de *Veillons au salut de l'empire*. Lorsque le président est de retour à l'autel de la Patrie, l'orchestre exécute un morceau patriotique et à nouveau *La Marseillaise* après son discours. Pendant que le feu consume le trône, l'orchestre joue *Le Chant du départ* dont les couplets sont chantés successivement par un artiste lyrique du théâtre intégré à chacun des six groupes <sup>1199</sup> (pères, mères de famille, etc.). Lors de la même cérémonie en 1798, il est chanté « un hymne contenant une invocation à la liberté » <sup>1200</sup>.

### *Après le discours, la fin de la cérémonie*

La phase finale de la cérémonie débute après les éventuelles acclamations marquant la fin du discours. Une nouvelle période musicale

<sup>1197</sup>. *Ibid.*, pp. 513-515.

<sup>1198</sup>. Texte publié en 1791. Ce chœur pouvu de nouvelles paroles (A. D. S. Boy) devint un hymne à la Liberté en 1792 dans *L'Offrande à la Liberté* de Fr.-J. Gossec exécutée le 25 mars aux Champs-Élysées. Cf. M. Honegger et P. Prévost éd., *op. cit.* (note 478), pp. 2154-2155.

<sup>1199</sup>. Ces six groupes avaient été auparavant chargés d'incendier le trône. Cf. vol. II, p. 515.

<sup>1200</sup>. *Ibid.*, p. 650.

précède le départ du cortège de retour quels que soient les itinéraires et dispositions prévus. Bruits du canon et du tambour peuvent intervenir, précédant les chant civiques et morceaux de musique joués par l'orchestre placé sur une estrade ou sur le balcon de la maison commune, selon le lieu de la cérémonie. Le départ du cortège n'intervient qu'après la fin de ces chants auxquels il faut ajouter cris, applaudissements, bruit du canon et des tambours.

### *Autour de l'arbre de la Liberté*

La plantation de l'arbre de la Liberté, objet de symbole, donne lieu à des festivités particulières. Nombreux sont les cortèges à se rendre là où il est planté : place de la Loi à Metz et place de la Constitution à Nancy (place Henri Mengin actuelle). Le fait que ce « chêne verdoyant » se trouve à Metz sur la place devant la mairie, alors qu'il est nécessaire de faire un large détour à Nancy pour s'y rendre donne un autre relief aux cérémonies nancéiennes. Autre différence – sans doute consécutive de ce qui précède – cette étape, à Metz, n'est marquée d'aucune action particulière puisque placée en début de fête, alors qu'à Nancy le cortège y fait toujours une halte, à une exception près <sup>1201</sup>, après la cérémonie principale et avant le retour sur la place du Peuple. Les cortèges funèbres du général Joubert et des ministres assassinés à Rastadt s'y rendent eux aussi. Airs et hymnes divers sont entonnés lors de cette station. Elle est précisée pour la première fois dans le cérémonial des fêtes révolutionnaires nancéiennes le 10 floréal an IV (29

---

<sup>1201</sup>. Fête du 10-Thermidor an VIII (28 juillet 1799). *Ibid.*, p. 650.

avril 1796), au cours de la fête des Epoux, et la dernière fois lors de la fête du 10-Thermidor an VIII (28 juillet 1799)<sup>1202</sup>.

La seconde plantation d'un arbre de la Liberté en novembre 1792 à Nancy avait donné lieu à une véritable fête. Le cortège s'y était rendu au son de *La Marseillaise* chantée et jouée<sup>1203</sup>, hymne entendu lui aussi lors de la plantation d'un arbre dans la commune d'Heillecourt le 11 novembre 1792<sup>1204</sup>.

Les rapports rédigés parlent peu de musique instrumentale ; autour de cet arbre sont chantés des « hymnes patriotiques »<sup>1205</sup> expression utilisée le plus fréquemment mais aussi la plus imprécise selon l'habitude. Après ces chants – deux fois seulement selon les textes – furent exécutés par la musique de la Garde nationale des « airs agréables et patriotiques » : lors de la fête de la Jeunesse et celle de la Reconnaissance et des Victoires de l'an IV<sup>1206</sup> ; pour cette dernière sont énumérés *Veillons au salut de l'empire*, *La Marseillaise* et le *Chant du départ*. Les premiers comptes rendus apportent quelques précisions sur les chants et leur exécution. Le chant le plus fréquemment entendu reste *Amour sacré de la patrie*<sup>1207</sup>, mais on rencontre encore *Liberté reçoit l'hommage d'un peuple digne de toi*<sup>1208</sup>. Le président peut entonner l'*Hymne à la liberté*<sup>1209</sup> suivi des chanteurs, le peuple enchaînant *L'Air des cris de vive la République*<sup>1210</sup>. Une autre fois, le

<sup>1202</sup>. *Ibid.*, respectivement pp. 609 et 650.

<sup>1203</sup>. *Ibid.*, pp. 321, 322.

<sup>1204</sup>. *Ibid.*, p. 192.

<sup>1205</sup>. *Ibid.*, pp. 604, 634, 642, 645.

<sup>1206</sup>. *Ibid.*, pp. 607, 610.

<sup>1207</sup>. Texte du sixième couplet de *La Marseillaise*. *Ibid.*, pp. 627, 628, 629, 630, 631, 634, 636, 638, 639, 642, 645, 647, 650, 651, 791, 806, 871, 872, 873, 874.

<sup>1208</sup>. *Ibid.*, p. 636. Est-ce l'hymne *Reçois l'hommage O Liberté ?* Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 704), p. 371, n° 94.

<sup>1209</sup>. Il existe un certain nombre d'hymnes à la Liberté : Ignace Pleyel (1791) pp. 216-221 n° 11, François Joseph Gossec (1792), pp. 279-283, n° 18, Guichard, pp. 215-216 n° 10. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 704).

<sup>1210</sup>. Cf. vol. II, p. 609.

peuple enchaîne après l'intonation du président <sup>1211</sup>. Lorsque le peuple est absent, les chants sont exécutés par les autorités elles-mêmes. Lorsqu'il n'est pas indiqué que les chœurs (de jeunes filles et jeunes gens) ont eux-mêmes prêté leur concours, nous devons nous contenter de la formule « on a chanté » <sup>1212</sup>. La fête de l'Être suprême de l'an II <sup>1213</sup> prévoit quant à elle un discours au pied de l'arbre de la Liberté encadré de musique : dès que l'orateur s'avance la musique joue une fanfare (prélude ?), puis les chœurs chantent un hymne sur l'air *Valeureux français* <sup>1214</sup>. La conclusion de la cérémonie est ponctuée de deux coups de canon <sup>1215</sup>.

### Les chants révolutionnaires

En définissant le déroulement des fêtes révolutionnaires, nous avons relevé les hymnes et chants joués ou chantés qui appartiennent au répertoire contemporain mis au service de la signification morale de ces cérémonies. La période révolutionnaire se singularise du fait de la naissance et la diffusion rapide d'un ensemble très important de poésies et de chants nouveaux dont les textes peuvent exalter la Nation, le Peuple, les vertus patriotiques ou railler le roi, les aristocrates, Robespierre...

---

<sup>1211</sup>. *Ibid.*, p. 607, 610.

<sup>1212</sup>. *Ibid.*, pp. 611, 627, 631, 634, 636, pour ne citer que quelques exemples.

<sup>1213</sup>. 20 prairial an II [8 juin 1794].

<sup>1214</sup>. *Ou Hymne des français* (1793). Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 704), n° 898, p. 602.

<sup>1215</sup>. Cf. vol. II., pp. 836, 838, 839.

## Apparition des premiers chants révolutionnaires à Metz et Nancy

Il n'est pas vain d'étudier le temps écoulé entre la naissance d'un timbre, d'un air et son utilisation dans la région concernée par notre étude, par rapport à son lieu d'origine, ou son lieu de diffusion, et surtout dans ce cas à Paris, centre éminent, à la fois centralisateur et promoteur de toute l'activité révolutionnaire. Les seuls chants méritant une attention particulière sont : *Ça-ira* et *La Marseillaise*. Deux raisons à cela. D'une part, seuls ces deux chants furent nommés, considérés comme une nouveauté parce que porteurs d'un message ; d'autre part, le flou des textes rend illusoire le désir de fixer avec précision la création des autres airs célèbres dans les deux villes concernées. Pour des raisons purement historiques nous considérerons Metz et Nancy séparément, même si ces deux chants apparaissent au cours d'une même période dans chacune de ces deux villes <sup>1216</sup>.

### L'air *Ça-ira*

L'air de contredanse, *Le Carillon national*, écrit pour deux violons par le violoniste Bécourt, ayant reçu des paroles de Ladré <sup>1217</sup> fut chanté à la fête de la Fédération en juillet 1790 avant d'être l'objet de nombreuses parodies.

---

<sup>1216</sup>. Apparition ne signifie nullement que ces airs sont exécutés ou chantés pour la première fois, mais que journaux ou comptes rendus en font état pour la première fois.

<sup>1217</sup>. Cf. M. Honegger et P. Prévost éd., *op. cit.* (note 478), p. 272. et A. de Place, *La Vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris, Fayard, 1989, p. 17.

### *L'air Ça-ira à Metz*

Le 18 mars 1792, au Champ-de-Mars à Metz, durant la cérémonie de prestation de Serment, après le « je le jure » prononcé par les commandants en chef et en second des six bataillons de la Garde nationale de Metz, la musique fit entendre cet air <sup>1218</sup>. Peu après, le 2 avril en conclusion de la cérémonie de bénédiction des drapeaux du 71<sup>e</sup> régiment d'infanterie, la musique le faisait retentir dans la cathédrale en présence de l'évêque <sup>1219</sup> et encore le 20 mai à la plantation de l'arbre de la Liberté <sup>1220</sup>.

### *L'air Ça-ira à Nancy*

La relation, par le journal, d'un incident survenu au Spectacle de Nancy, le dimanche 5 octobre 1792 <sup>1221</sup>, informe d'un désordre causé par les musiciens – le maître de musique selon la municipalité <sup>1222</sup> – qui auraient refusé d'exécuter l'air *Ça-ira* réclamé par cinq ou six personnes. Sur les registres de délibérations de l'assemblée municipale une seconde mention plus tardive (mars 1793) à ce propos ne fait que rapporter les recommandations des commissaires de la Convention sur son jeu fréquent à la Comédie <sup>1223</sup>.

---

<sup>1218</sup>. Cf. vol. II, pp. 463-464.

<sup>1219</sup>. *Ibid.*, p. 466.

<sup>1220</sup>. *Ibid.*, pp. 470 et 680.

<sup>1221</sup>. *Ibid.*, p. 264.

<sup>1222</sup>. La version du journal ne corrobore pas tout à fait celle du maître de musique. Cf. *supra*, p. 179.

<sup>1223</sup>. Cf. vol. II, p. 598.

### *La Marseillaise*

Composé la nuit du 25 au 26 avril 1792 par le capitaine du génie Claude Joseph Rouget de Lisle <sup>1224</sup>, poète et musicien amateur alors à Strasbourg <sup>1225</sup>, le *Chant de guerre pour l'armée du Rhin* – c'est son premier titre – grâce à une propagation foudroyante <sup>1226</sup> est entendu partout ; il fait son apparition presque simultanément, une fois encore, à Nancy et à Metz en octobre 1792.

### *La Marseillaise à Metz*

Les directeurs du Spectacle sont engagés par le Corps municipal, dès le 9 octobre 1792, « a faire chanter l'himne Marseilloise » <sup>1227</sup>. La même invitation est envoyée le 12 aux curés des paroisses de la ville, les priant de la faire chanter à la fin des offices <sup>1228</sup>, ce qui fut exécuté dès le 14 dans plusieurs paroisses de la ville ainsi que le rapporte le journal <sup>1229</sup>. Au même moment (18 octobre), la Société des amis de la Liberté et de l'Égalité décide de faire chanter ce « cantique mélodieux » à chaque séance. Dès cette époque, *La Marseillaise* sera programmée de façon régulière pour être exécutée notamment dès la proclamation de la fin de l'état de siège à Metz le

<sup>1224</sup>. (1760-1836).

<sup>1225</sup>. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 704), p. 223 n° 14 et M. Honegger et P. Prévost éd., *op. cit.* (note 478), pp. 1194-1195.

<sup>1226</sup>. Il fut baptisé ensuite *Hymne de Marseillais* en raison de sa diffusion par le bataillon des fédérés Marseillais de Barbaroux appelés à Paris lors de l'insurrection du 10 août. *Id.*

<sup>1227</sup>. Cf. vol. II, p. 478.

<sup>1228</sup>. L'évêque Nicolas Francin, demanda à voir cet hymne le 13 octobre pour en étudier la conformité avec l'article 14 titre premier du décret du 12 juillet 1790. Les exécutions du dimanche 14 relèveraient-elles plus de la spontanéité que d'une autorisation ?

<sup>1229</sup>. *Ibid.*, p. 268.

18 octobre, et au cours des fêtes civiques y compris celle du 21 octobre célébrant la victoire des armées de la république en Savoie <sup>1230</sup>.

Une remarque s'impose : *La Marseillaise* fut entendue à Metz dans les lieux d'assemblées. Preuve de son succès populaire, églises et salle de spectacle, rues, espaces laïcs ou religieux sans doute fréquentés par les mêmes personnes, retentissent de cet hymne, son succès provenant de la parfaite correspondance entre le texte et les sentiments des citoyens.

### *La Marseillaise à Nancy*

Nicolas Luton dit Durival écrit dans son *Journal* qu'elle fut jouée par la musique lors de la proclamation des décrets sur la République le 7 octobre 1792 <sup>1231</sup>.

Ce n'est que le 25 de ce mois qu'elle apparaît officiellement sur un registre du Corps municipal, devant être chantée sur la place du Peuple <sup>1232</sup> lors du retour des citoyens partis pour défendre Briey. Peu après, il est prévu de la chanter sur la place de la Liberté <sup>1233</sup>, lors de la cérémonie du 11 novembre <sup>1234</sup>. A Toul, le 6 novembre pour la fête civique des armées de Savoie, elle est chantée par de jeunes citoyennes sur la place de Fédération. Désormais, aucune fête ou cérémonie ne se concevra sans une ou plusieurs exécutions de *La Marseillaise*. Il n'est pas inutile de signaler la même diffusion rapide en dehors des villes. N. Durival écrit dans son journal qu'elle fut chantée par les habitants d'Heillecourt lors de la cérémonie du 11 novembre, au moment de la plantation de l'arbre de la Liberté <sup>1235</sup>.

<sup>1230</sup>. *Ibid.*, pp. 479, 480.

<sup>1231</sup>. *Ibid.*, p. 192.

<sup>1232</sup>. Cf. note 855. *Ibid.*, p. 596.

<sup>1233</sup>. Place Carnot actuelle.

<sup>1234</sup>. *Id.*

<sup>1235</sup>. Village situé à quelques kilomètres du centre de Nancy où il s'était retiré. *Ibid.*, p. 192.

## Leur diffusion

De quelle manière ces chants se sont-ils propagés aussi rapidement ?

Répondre à cette interrogation n'est pas aisé au vu des maigres informations dont nous disposons. Rien de ce qui est rapporté sur les diverses formes d'apprentissage des chants révolutionnaires (joueurs de violon faisant travailler des individus volontaires et intéressés aux coins des rues ou sur des places publiques) ne se lit ici, ce qui ne signifie nullement l'absence de telles pratiques <sup>1236</sup>. Une seule mention pourrait faire état d'une répétition des chants sur place avant la cérémonie <sup>1237</sup>.

En revanche, plusieurs témoignages, de provenances diverses, indiquent la diffusion de ces chants grâce aux imprimés. A Metz, la Société des amis de la Liberté et de l'Égalité fait imprimer *La Marseillaise* à trois mille exemplaires pour les « distribuer à tous les citoyens » <sup>1238</sup>. Parfois, les couplets à chanter sont imprimés pour être donnés aux militaires comme aux habitants. Soulignons que l'on recourt facilement à ces supports pour affichage et souvent du jour au lendemain (un ordre de marche, le déroulement d'une cérémonie, une information, une délibération du Corps municipal), ou encore pour une distribution de tout ce qui est jugé digne d'intérêt, « d'édification » du peuple (un discours, des couplets, une chanson...). A Nancy, ces imprimés peuvent être destinés à un groupe social défini : aux fonctionnaires, capitaines et autres citoyens accompagnant le

<sup>1236</sup>. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 704), pp. 1-6. Les jours précédant la première fête de l'Être suprême à Paris, les chanteurs des sections apprennent les hymnes avec les membres de l'Institut national de musique. Cf. M. Dommanget, *op. cit.* (note 1079), p. 230.

<sup>1237</sup>. Un seul texte peut laisser imaginer un travail collectif de la sorte. Cf. vol. II, p. 278.

<sup>1238</sup>. *Ibid.*, pp. 267-268.

cortège de la fête du 10 floréal an VII (29 avril 1799) <sup>1239</sup>. L'immédiat semble la règle. La décision de célébrer une fête, d'organiser un défilé, trouve sa concrétisation dès le lendemain.

Le texte intégral de *La Marseillaise*, quant à lui, a bénéficié d'une publication dans le *Journal de la Moselle* <sup>1240</sup>.

Il est certain que l'apprentissage des chants révolutionnaires ou du moins des refrains les plus connus s'est faite par audition et leur diffusion de façon orale, dans les endroits privilégiés comme les lieux de rassemblement que sont la Comédie, le Concert, les églises, les salles de réunions de diverses sociétés savantes ou philosophiques. Considéré comme un « cantique mélodieux », l'*Hymne Marseilloise* fut entendu dans plusieurs paroisses de Metz en 1792. La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle voit une floraison sans précédent d'œuvres à chanter sur un timbre : « sur l'air de [...] ». D'autre part, les airs d'opéra étaient joués, repris, variés par les organistes, ce qui avait pour conséquence de propager et de remettre en mémoire et donc de faire entrer le profane à l'église <sup>1241</sup>. Tous ces glissements successifs firent que rien ne pouvait s'opposer à l'introduction des airs connus de tous, chantés ou fredonnés par le plus grand nombre. Le « public » devait les entendre, arrangés par les virtuoses du clavier, avec un réel plaisir.

L'ayant adopté, la Société des amis de la Liberté et de l'Égalité de Metz décide rapidement de chanter cet hymne lors de chaque séance journalière <sup>1242</sup>.

---

<sup>1239</sup>. *Ibid.*, p. 643.

<sup>1240</sup>. *Ibid.*, p. 267.

<sup>1241</sup>. Cf. Jean-Paul Lécot, « Préface », in Jean-Philippe Rameau, *Symphonies entremêlées d'airs chantans, ariettes, récitatifs mesurez, duo, trio, quatuor & chœurs ordonnés en concerts*, Genève, Slatkine, 1984, pp. I-IV.

<sup>1242</sup>. Cf. vol. II, p. 268.

Suivant en cela une pratique courante aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles dans tous les théâtres et les salles de concert, le public avait l'habitude de demander – et d'obtenir d'ailleurs – l'exécution d'un air, de couplets, éventuellement écrits sur un papier jeté sur la scène <sup>1243</sup>. A Nancy, un groupe de spectateurs exige l'exécution du *Ça-ira*. La Révolution accentue cette tradition, les spectateurs ou auditeurs en useront et abuseront au gré des circonstances, des événements, des changements politiques ; chaque camp, saisissant le prétexte d'un mot ou d'une phrase pour se laisser aller au chahut, au persiflage, exige que tel acteur ou chanteur connu pour ses opinions politiques vienne lui-même chanter un texte à l'opposé de ses convictions <sup>1244</sup>.

La connaissance des premiers et principaux airs révolutionnaires s'explique donc à la fois par la diffusion des textes grâce aux journaux et aux sociétés savantes, aux incitations des élus, et surtout à la pratique des timbres permettant une assimilation rapide des textes nouveaux, lesquels peuvent faire l'objet d'une distribution sous forme de tracts avant les cérémonies <sup>1245</sup>.

Ces imprimés apportent une réponse à certaines interrogations. La quantité d'exemplaires tirés donne une appréciation sur le nombre de participants aux fêtes et, par là-même, autorise un jugement sur l'intérêt ou la désaffection du peuple pour celles-ci, ce que ne manquent pas de confirmer d'autres analyses. Le nombre d'exemplaires est fonction des destinataires ; il met aussi en lumière les véritables acteurs de ces fêtes nationales.

Il est encore légitime de s'interroger sur l'apparition tardive en Lorraine (en 1792) du chant *Ça-ira*, quelque deux années après sa composition,

---

<sup>1243</sup>. Cf. *supra*, p. 178.

<sup>1244</sup>. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 704), p. 9-30.

<sup>1245</sup>. Cf. vol. II, p. 324.

comparée à l'envahissement de *La Marseillaise*, six mois après sa création à Strasbourg. Le sentiment d'un grand succès populaire affectant *La Marseillaise* force l'évidence, succès moins net pour *Ça-ira*. Cette réserve pourrait expliquer aussi une banalisation qui, de ce fait, n'est pas relevée par les journaux ou les délibérations municipales. Notre raisonnement tendrait donc démontrer qu'il ne faut peut-être pas pour *Ça-ira* s'en tenir aux dates fournies, mais considérer qu'il était présent dans de nombreuses bouches bien avant.

### **A propos d'autres chants patriotiques**

A défaut de pouvoir établir avec précision les dates des exécutions originelles de certains autres chants patriotiques, « airs chéris des républicains », nous avons relevé la première mention faisant effectivement état de son audition. Il va de soi qu'elle ne saurait s'octroyer cette valeur de création, mais qu'elle ne peut être qu'un repère à mettre, avec prudence, en relation avec la naissance parisienne de ces chants.

### ***Le Chant du départ***

Exécuté pour la première fois à la fête du 14-Juillet à Paris en 1794, la musique de ce chant révolutionnaire est de É. N. Méhul sur des paroles de Marie-Joseph de Chenier <sup>1246</sup>. A Nancy, l'orchestre de la Garde nationale le fait retentir au cours de la fête de la Jeunesse du 10 germinal an IV (30 mars

---

<sup>1246</sup>. Cf. M. Honegger et P. Prévost éd., *op. cit.* (note 478), pp. 343-344.

1796)<sup>1247</sup>, et à Metz lors de la fête du 10-Thermidor (8 août) de la même année<sup>1248</sup>.

### *Veillons au Salut de l'Empire*

Ce chant patriotique compris au nombre des « airs chéris des républicains » d'un nommé Boy, officier de l'armée du Rhin fut associé à une musique composée en 1787 par N. M. d'Alayrac, puis publié en 1791 avant d'être orchestré par Fr.-J. Gossec en 1792<sup>1249</sup>. Les orchestres des gardes nationales de Metz et de Nancy le jouèrent en 1796. Les nancéiens l'entendirent avec le *Le Chant du départ* le 30 mars 1796 et les messins présents à la fête de l'Agriculture du 10 messidor (28 juin)<sup>1250</sup>.

## **Les diverses fêtes de la Révolution à Metz et à Nancy**

Après nous être intéressé aux éléments constitutifs des fêtes, il nous faut à présent les étudier en particulier, rechercher l'usage et la qualité de la musique jouée dans le déroulement spécifique des fêtes. Cette approche est rendue inégale selon la fête, conséquence de la valeur des sources. Nous

<sup>1247</sup>. Cf. vol. II, p. 607.

<sup>1248</sup>. *Ibid.*, p. 515.

<sup>1249</sup>. A l'origine sérénade galante chantée dans la comédie mêlée d'ariettes *Renaud d'Ast* (PCI, 1787) de Nicolas Marie d'Alayrac sur des paroles amphigouriques de J. B. Badet et P. Y. Barré. Napoléon I<sup>er</sup> en fit son chant officiel. Cf. M. Honegger et P. Prévost éd., *op. cit.* (note 478), pp. 2154-2155.

<sup>1250</sup>. Cf. vol. II, p. 513.

tenterons de mettre en valeur la spécificité de ces fêtes répétitives et, à dire vrai, monotones, ne négligeant pas de fixer la place de la musique dans leur déroulement original sans allonger inutilement notre analyse. Nous traiterons en premier des fêtes encore équivoques, à mi-chemin entre religion et laïcité, puis de la fête à l'Être suprême et celles voulues par la Convention, enfin celles que le Directoire a ajoutées avant la réorganisation du culte décadaire.

### **Des fêtes de transition : entre religion et laïcité**

Les fêtes de 1789 à 1791 chargées de professions de foi de groupes civils rassemblent religion et laïcité. Ainsi, le choix du lieu de culte, église et lieu public ouvert (prairie), sont retenus : messe et *Te Deum* sont chantés en pleine nature. Les acteurs présents sont les autorités religieuses et civiles avec, à leur tête, l'évêque ou son représentant et le maire pour la bénédiction d'un serment républicain ou encore le baptême d'un enfant tenu par le maire. Musique religieuse et laïque se côtoient : les musiciens des cathédrales faisant entendre la musique religieuse sont présents ainsi que l'orchestre de la Garde nationale. La musique de la Garde nationale concentre l'ambiguïté : son orchestre était alors en partie composé des musiciens issus de la musique des cathédrales, certes supprimées ou plutôt alors en fort bouleversement. Cette coexistence est éphémère ; la fête de 1792 n'est déjà plus qu'une fête laïque.

## Le serment de la Garde citoyenne à Nancy

La première et seule fête de cette nature s'est déroulée à la cathédrale de Nancy puis sur la place Royale <sup>1251</sup> le 18 octobre 1789. A la cathédrale, la musique du chapitre, qui n'est pas encore supprimée, et l'orchestre de la Garde citoyenne interviennent séparément lors du déroulement de la messe : celle du chapitre chante « differens motets » <sup>1252</sup> et l'orchestre de la Garde citoyenne exécute « plusieurs simphonies » <sup>1253</sup>. Cette bivalence est plus profonde qu'il y paraît, certains musiciens du chapitre jouant déjà dans la musique de la Garde nationale.

## Une fête religieuse : la réception de l'évêque constitutionnel de Metz

Décidé par l'administration municipale, le cérémonial de réception de Nicolas Francin évêque constitutionnel de Metz en avril 1791 <sup>1254</sup> se déroule en deux temps : réception et intronisation. Seules les cloches sont mises à contribution lors de l'entrée du prélat dans la ville et de sa prise de possession de la cathédrale, le lendemain.

La procession qui le conduit de ses appartements à la cathédrale retentit du *Veni Creator* entonné à son départ. L'orgue prend le relais dès son entrée dans la cathédrale pendant que le cortège se rend au chœur. Après une courte prière, sous-chantres et chantres exécutent un *Te Deum* entonné par le premier sous-chantre depuis le lutrin. Ensuite peut

<sup>1251</sup>. Cf. note 855.

<sup>1252</sup>. Leur place se trouve à l'offertoire, après l'élévation et à la fin de la messe.

<sup>1253</sup>. Cf. vol. II, pp. 578-579.

<sup>1254</sup>. *Ibid.*, pp. 449-450.

commencer la messe du Saint-Esprit en musique avec, suivant la coutume, un motet à l'offertoire. Ces éléments montrent un déroulement selon le rite habituel.

**La fête de la Fédération générale (1790, 1791) <sup>1255</sup>, de l'anniversaire de la Fédération (1791) <sup>1256</sup>, du Serment fédératif (1790, 1792) <sup>1257</sup>, du Serment des troupes de Lignes (1791) <sup>1258</sup>**

Les cérémonies de 1790 et 1791 annoncées à l'aurore par toutes les cloches de la ville auxquelles se joignent les canons de la Citadelle <sup>1259</sup> se déroulent le matin dans « la plaine de Tomblaine » à Nancy. La célébration d'une messe annoncée à l'assistance par un roulement de tambour auquel répondent des salves d'artillerie ouvre celle de 1791. Le cœur de cette cérémonie est laïc : c'est la prestation de Serment dramatisé par l'heure à laquelle il est prononcé – à 12 heures précises en 1790 –, suivi d'un *Te Deum* chanté en plain-chant et faux-bourdon en 1790 et 1791 <sup>1260</sup>. Celui de l'année 1790 est chanté « lestement » <sup>1261</sup> en raison de la pluie, ce qui représente une contradiction avec les usages anciens : le lustre de la fête exigeait de le chanter lentement. Semblable à celle de 1790, la cérémonie de prestation de Serment des troupes de Lignes du 14 juillet 1791 possède la particularité d'avoir été marquée par une mise en condition musicale : le jour

<sup>1255</sup>. *Ibid.*, pp. 316 (Lunéville), 441, 442 (Metz).

<sup>1256</sup>. *Ibid.*, p. 267.

<sup>1257</sup>. *Ibid.*, pp. 262, 267 (1790), 473-474 (1792).

<sup>1258</sup>. *Ibid.*, pp. 441 (Metz), 589-590 (Nancy).

<sup>1259</sup>. *Ibid.*, pp. 315-316, 581. Il faut avoir en mémoire qu'à cette occasion l'effet sonore fut particulier du fait de la présence dans tous les clochers de la ville de nombreuses cloches engendrant ainsi une musique différente de celle observée plus tard lorsque bon nombre d'entre-elles auront été descendues.

<sup>1260</sup>. *Ibid.*, pp. 315-316, 584.

<sup>1261</sup>. *Ibid.*, p. 258.

de la cérémonie et une partie de la nuit précédente avaient été consacrés à faire entendre de la musique jouée par la Garde nationale.

Ces fêtes de 1790 et 1791, outre le fait qu'elles ont lieu en plein air (à Nancy), se déroulent désormais sans la musique des chapitres mais avec des formations de transition. La musique de la Garde nationale assure donc seule cette fonction, même s'il faut admettre la présence de musiciens spécialisés dans la musique religieuse pour exécuter le *Te Deum* chanté en fauxbourdon. A Metz, en 1791, le serment est prêté à la cathédrale où l'on chante une messe en musique, alors que les fêtes de la Fédération de 1790 et 1791 ont pour cadre le Champ-de-Mars. Celle de la Fédération de 1791 est ouverte par le chant du *Veni Creator*, toutes deux (1790 et 1791) sont conclues par un *Te Deum*, celui de l'Acte constitutionnel étant en « grande musique ».

Dès 1792, les musiciens des cathédrales sont absents : à Metz lors de la Prestation de serment la musique joue l'air *Ça-ira* dès le serment prêté.

### Les fêtes de la Convention

Notre connaissance des cérémonials réellement pratiqués au cours de la fête de la Raison puis de l'Être suprême reste très parcellaire car ces célébrations n'ont existé que peu de temps. Cela peut susciter quelques regrets : l'an II (1794) voit la publication à Nancy de deux ouvrages, certes du même auteur, mais traitant spécialement de ce sujet et faisant des propositions sur la manière de célébrer le culte <sup>1262</sup>. Bien que destinés aux

<sup>1262</sup>. Ces imprimés destinés à la campagne étendent leurs propositions à l'architecture, la décoration et à l'agencement des lieux de culte. C. Thiébaud est alors chef de bureau de l'administration du département de la Meurthe. Ses deux ouvrages sont : *Manière de célébrer les fêtes décadaires et décoration des temples dans les communes de campagne*, Nancy, Guivard, an II, 68 p. et *Almanach*

célébrations de campagne, ces documents facilitent une approche globale de la musique pratiquée. Les autres fêtes de la Convention dont l'existence s'étend jusqu'à la fin des années révolutionnaires sont mieux connues bien qu'elles pèchent par une grande monotonie.

### **La célébration du culte décadaire à la campagne : propositions de C. Thiébaut**

C. Thiébaut ne détaille qu'un seul type de célébration pour les cultes décadaires. L'ossature de base de la fête est respectée : annonce, cortège, réunion au temple décadaire, lecture des lois. Quant au discours et à la musique pendant la durée des cultes, leur rôle apparaît capital.

Les hymnes sont chantés par des groupes (chœur) et la lecture de ce « guide » atteste que le chœur souhaité dans la plupart des célébrations est celui des « jeunes gens » et plus rarement celui formé d'un garçon et d'une fille (fête à l'Amour de la Patrie, fête à l'Amour), des mères (fête de l'Enfance) ou celui des pères et leurs fils (fête à l'Amour paternel). Aucune référence n'est faite à un quelconque ensemble instrumental. Cela ne saurait pourtant en nier l'existence, la mise en parallèle des rapports des municipalités en 1799 permettant d'envisager sa participation, à condition de la moduler en fonction du potentiel musical local, y compris celle de l'orgue s'il existe et s'il est en état de fonctionner. Loin d'être secondaire est la

---

*du peuple pour la troisième année de la république française, une indivisible et démocratique*, Nancy, Guivard, an III, 48 p. Cf. vol. II, respectivement pp. 795-826 et 414-430. Ces deux volumes publient en vérité le décret de Robespierre, lui même repris d'un projet rédigé par Mathieu député de l'Oise. Cf. Albert Mathiez, « Robespierre et le culte de l'Être suprême », *Annales révolutionnaires*, t. 3, 1910, pp. 209-238. Citoyen d'Epinal, C. Thiébaut avait publié dans cette ville, chez Hæner en 1793, une pièce intitulée *La Révolution française*. Paris arch. nat., F 17 1005<sup>A</sup>, plaquette 2, dossier 757 ; elle se trouve en réalité dans le dossier 763.

question de l'apprentissage des chants et des répétitions. Nous verrons toujours à propos de la fête de la Juste punition de 1799, le rôle primordial joué par les instituteurs et institutrices dans cette démarche. Aucun texte ne corrobore la mise en pratique de ces propositions, mais il est sûr que la vérité ne saurait trop s'en éloigner.

Chaque décade, il est prévu que le tambour batte le rappel le matin mais en l'absence de garnison dans les petites bourgades et les villages aucune décharge d'artillerie ne se fait entendre. L'usage de sonnerie de cloches est moins évidente mais possible : nous savons qu'un certain nombre de cloches confisquées avaient été réparties dans les municipalités au lieu d'être envoyées à la fonderie. Les mères et leurs enfants entrant au temple décadaire chanteraient un hymne à l'Être suprême : *Incrédules, qui voudriez [...] sur l'air Je ne suis plus dans l'âge heureux*, hymne répété par tous les citoyens <sup>1263</sup>. Mais à l'instant précis de l'entrée du Conseil général de la commune, venu en cortège au son du tambour jusqu'au pied de l'autel de la patrie, c'est le cri « Vive la République » qui doit retentir. La lecture des lois serait suivie d'hymnes à la Liberté ou de l'hymne du jour, chantés par un chœur de jeunes filles placé devant l'autel de la patrie.

Dans l'ouvrage de Thiébaud, cette séquence est à la fois plus précise et plus développée ; après l'hommage à l'Être suprême, plusieurs chœurs successifs seraient entendus chantant les hymnes : *Père de l'univers* par les jeunes filles, *O Toi, que mon cœur adore* sur l'air *Aussitôt que la lumière* <sup>1264</sup> par les jeunes garçons, *Le Français n'est plus l'esclave* sur le même air par les mères de famille, *Délivrés de l'esclavage* sur l'air *Cœurs sensibles*,

<sup>1263</sup>. Cf. C. Thiébaud, *op. cit.* (note précédente). L'hymne est *Père de l'Univers [...] Paroles de Th.*

Desorgues, musique de Fr. J. Gossec. Solo avec refrain et accompagnement d'orchestre d'harmonie entendu le 20 prairial an II. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 704), pp. 321-325, n° 49. Nous n'avons pu identifier l'air *Je ne suis plus dans l'âge heureux*.

<sup>1264</sup>. Chanson de Tissier. Pierre Augustin Caron de Beaumarchais en a fait le vaudeville final du *Mariage de Figaro*. Cf. P. A. Capelle, *op. cit.* (note 703), p. 246.

*cœurs fidèles* <sup>1265</sup> par tous les citoyens et citoyennes et l'hymne de la décade par une jeune fille et un jeune garçon. A cette place interviendrait un nouveau cri de « Vive la République ». Enfin, après le discours « on » chanterait des hymnes à l'Union de la Patrie. Les précisions du second volume indiquent que le chœur des jeunes filles ferait entendre l'hymne *Des Soldats morts pour la patrie* sur *L'Air des Marseillais* avant que l'ensemble des participants fasse résonner *Chantons à jamais* sur l'air *Valeureux français*.

### **La fête à l'Être suprême à Metz et à Nancy** <sup>1266</sup>

Une brève information inscrite dans le registre des délibérations du Corps municipal signale la tenue de cette fête à Metz indiquant seulement qu'il y eut foule et que l'on y entendit, outre le discours habituel, des morceaux de musique et des hymnes patriotiques.

Nous avons déjà mentionné l'imprimé de préparation de celle de l'Être suprême à Nancy en 1794, lors de l'analyse des différentes phases de la fête. La cathédrale vit le déroulement d'une cérémonie au cours de laquelle l'arrivée des autorités fut saluée par l'orgue jouant « le bruit de Guerre » <sup>1267</sup> avant que les musiciens chantent « en chœur » l'hymne à la Liberté.

---

<sup>1265</sup>. *Id.*

<sup>1266</sup>. Cf. vol. II, pp. 194 (Hellecourt), 276, 278 (Metz), 324, 602, 834-845 (Nancy).

<sup>1267</sup>. Avant la Révolution, il avait été demandé à l'organiste de la cathédrale de Toul de le toucher le moins souvent possible. *Ibid.*, p. 169. D'autre part, la pose d'un jeu de grosse caisse militaire par Jean-François Vautrin à l'orgue de Nancy avait été envisagé en septembre 1788. *Ibid.*, p. 116.

### *Les particularités de cette fête*

A Metz, très tôt le matin à quatre heures, des groupes sillonnent rues et faubourgs chantant l'air *Allons danser sous ces ormeaux*.

Cette phase est détaillée à Nancy. Cinq groupes <sup>1268</sup> ou chœurs se rendent sur différentes places <sup>1269</sup>. A six heures, ils chantent un hymne sur l'air *Amis laissons là l'histoire* <sup>1270</sup>, puis tous convergeant vers la place du Peuple où « les yeux fixés sur le faisceau » autour duquel ils se sont disposés, ils font entendre, alors accompagnés de l'orchestre de la Garde nationale placée sur le balcon de la maison commune, deux couplets sur l'air *Allons enfants de la Patrie*.

De la lecture de préparation de fêtes de cette période 1794-1795 se dégage la certitude d'une pratique consistant à faire chanter ou jouer sur certaines places dès l'aurore. Le 20 messidor an II (8 juillet 1794), « une musique simple » exécute « cet air naïf dont le refrain est : *C'est encore aujourd'hui la fête, la fête des bonnes gens* ». Autre cas semblable le jour de la fête du Peuple français (5<sup>e</sup> jour complémentaire an II - 21 septembre 1794) ou « une musique guerrière [...] a retenti de toutes parts ». A Metz, la fête dont le déroulement est inverse à celui de Nancy – la cérémonie au Temple de l'Être suprême est située en conclusion de la journée – s'ouvre par une période musicale plutôt inhabituelle à l'issue du discours du maire au Champ-de-Mars.

Successivement, un adolescent sur l'air *Où courent ces peuples épars* <sup>1271</sup>, une femme et une jeune fille sur l'air *On compterait les*

<sup>1268</sup>. Ils sont formés chacun de deux femmes (mères de famille), deux filles de 15 ans et deux de 12 ans, quatre hommes (pères de famille), un vieillard et quatre garçons de 15 ans. *Ibid.*, pp. 835-836.

<sup>1269</sup>. Places de la Réclusion, de la Liberté, de la Réunion, de la Constitution (Mengin actuelle), faubourgs de la République (Saint-Pierre actuel) et de la Constitution (des Trois Maisons actuel).

<sup>1270</sup>. Air *Dans le sein d'une cruelle : Ami [...]* Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 704), n° 1329, p. 680.

<sup>1271</sup>. Ariette patriotique pour chant et clavecin. *Ibid.*, n° 929, pp. 606-607.

*diamans* <sup>1272</sup> chantent des couplets, le peuple répétant le refrain du premier couplet <sup>1273</sup>. Le décadi suivant il est prévu de faire chanter des couplets par « les adolescents, les meres et les filles » <sup>1274</sup> au temple de l'Être suprême. En vérité, ce déroulement se révèle être proche des recommandations parues à Nancy : elles furent donc mises en pratique.

L'article IX du décret de la Convention nationale du 18 floréal an II (7 mai 1794) invitait « tous les talens à l'honneur de concourir par tous les moyens qui peuvent contribuer à l'embellissement [...] des Fêtes [...] » <sup>1275</sup>. La *Manière de célébrer les fêtes décadaires* parue à Nancy précise justement le rôle des groupes de la société dans leurs interventions chantées lors des cérémonies : celles des jeunes filles, des jeunes garçons, des mères de famille, des citoyens et des citoyennes. La volonté de remplir le temps et l'espace de musique est manifeste. Toutefois, ces imprimés ne comportent que des propositions et ces célébrations ne furent effectives que sur une courte durée : octobre 1794 à janvier 1795. Ainsi que nous l'avons relevé, un certain nombre de recommandations furent appliquées ; il est néanmoins difficile de dresser l'inventaire exact des pratiques réelles en l'absence de comptes rendus suffisamment détaillés.

### **Les fêtes de la Convention thermidorienne**

Ces fêtes furent instituées par la loi du 3 brumaire an IV (26 octobre 1795) complétée par celle du 23 nivôse an IV (13 janvier 1796) auxquelles le Directoire ajouta celles de la Souveraineté du peuple et du 18-Fructidor.

<sup>1272</sup>. Chanson française d'avant 1789.

<sup>1273</sup>. Cf. vol. II, pp. 276-278.

<sup>1274</sup>. *Ibid.*, p. 279.

<sup>1275</sup>. *Ibid.*, p. 795.

## Les fêtes morales de la famille

Parmi les sept fêtes à célébrer se trouvent celles de la Jeunesse <sup>1276</sup> (10 germinal), des Epoux <sup>1277</sup> (10 floréal) et celle des Vieillards <sup>1278</sup> (10 fructidor).

Leur annonce se fait à Metz comme à Nancy sans décharge d'artillerie, mais au son de la cloche, sans doute la veille <sup>1279</sup> et le matin. Seule exception : celle des Vieillards à Nancy en 1796 « annoncée au son des cloches et salves d'artillerie mêlées ».

A Nancy, la fête des Epoux qui se tient au temple décadaire et celle des Vieillards à la Pépinière nécessitent donc un cortège dans chaque cas ; lors de la fête des Epoux de Metz en 1799, organisée à la salle électorale, la cérémonie débute par l'exécution de morceaux patriotiques, airs, chants ou symphonies à grand orchestre (fête des Epoux de 1799). Une seule fois, lors de la fête des Epoux de 1797, un artiste lyrique chante *Le Chant du départ* à la suite du morceau patriotique de l'orchestre. A Metz et à Nancy, les différents discours sont séparés par des hymnes, morceaux et chants patriotiques. A Nancy (1796), les « airs chéris des républicains » précèdent hymnes et chants civiques entonnés par des chanteurs et répétés en chœur par un peuple nombreux.

<sup>1276</sup>. *Ibid.*, pp. 516-520, 537-538, 699-701, 870-871 (Metz), 607, 616-617 (Nancy).

<sup>1277</sup>. *Ibid.*, pp. 538, 539, 697-698 (Metz), 608-609, 617-618, 642-644 (Nancy).

<sup>1278</sup>. *Ibid.*, pp. 516-517, 706-709 (Metz), 613-614, 639-640, 651 (Nancy).

<sup>1279</sup>. Cette précision n'est donnée qu'à Nancy. Il est cependant peu probable qu'il n'en fut pas de même à Metz, vu les habitudes prises.

Au cours de ces fêtes, la remise des prix aux élèves s'effectue au son des fanfares (1797, 1798). Pendant le couronnement et la distribution de fleurs à quatre vieillards ou aux couples choisis pour leur exemplarité, « une musique douce et harmonieuse » accompagne ces honneurs sous les applaudissements. L'orchestre (Metz, 1799) peut jouer des airs patriotiques ou « les airs les plus agréables ». Sous cette appellation se cachent bien des airs variés sans doute puisqu'une information plus précise en 1798 indique l'air *Jeunes amans cueillez des fleurs*<sup>1280</sup> (1798).

Chants guerriers (1797, 1798), airs et morceaux patriotiques concluent ces fêtes à Metz, alors qu'à Nancy les cérémonies s'achèvent par un cortège se rendant à l'arbre de la Liberté au son d'une musique harmonieuse. Le président entonne un hymne repris par les chanteurs lyriques, avant *L'Air des cris de la Liberté*<sup>1281</sup> que le peuple présent fait retentir. Sur la place du Peuple peut avoir lieu un défilé au son de la musique et des cloches.

### **La fête de l'Agriculture**<sup>1282</sup>

Une fois encore, alors que Nancy célèbre le matin, les cérémonies de Metz ont lieu l'après-midi (1796). L'annonce est faite au son du tambour et de la cloche du temple<sup>1283</sup>, et le rassemblement des citoyens commandé par des battues de tambour et des fanfares dans les différents quartiers.

---

<sup>1280</sup>. Air extrait de *Léonore, ou l'Amour conjugal*, fait historique, livret de J. M. Bouilly, 2 actes, musique de Pierre Gaveaux Paris Théâtre Feydau, 19 février 1798, à moins que ce ne soit l'air ancien retouché par Marc Antoine Désaugiers. Cf. P. A. Capelle, *op. cit.* (note 703), n° 257.

<sup>1281</sup>. Non répertorié sous ce titre ; il existe plusieurs : *Air des cris de [...]*.

<sup>1282</sup>. Cf. vol. II, pp. 522-523, 696 (Metz), 648-649 (Nancy).

<sup>1283</sup>. L'annonce de la fête de 1797 est faite par la cloche dite Marie en raison de l'impossibilité de faire sonner la cloche de Mutte.

A Metz, elle débute avec un hymne à la Patrie exécuté par l'orchestre (1797). A Nancy, le cortège se dirige tout d'abord sur la place de la Constitution <sup>1284</sup>, autour de l'arbre de la Liberté avant de se rendre à la Pépinière, alors qu'alternent hymnes chantés et morceaux de musique.

Au moment symbolique, le maire de Metz trace un sillon <sup>1285</sup> ; musique, cris et vivats retentissent alors, avant que l'orchestre entonne *Veillons au salut de l'Empire*. La cérémonie durant laquelle n'a cessé de sonner la cloche de Mutte, se termine avec *La Marseillaise* chantée par « le chœur du peuple ». La célébration de 1797 à Metz, annulée pour cause de temps pluvieux, se tient sans doute au temple décadaire <sup>1286</sup> selon un cérémonial réduit à sa plus simple expression : l'orchestre joue en ouverture un morceau patriotique suivi d' « une voix chantant *Veillons au salut de l'empire* ». Un morceau de musique clôt la cérémonie.

### **L'anniversaire de la Fondation de la République à Metz** <sup>1287</sup>

Sans doute cette fête a-t-elle existé à Nancy : nous n'en avons cependant pas trouvé trace. Placée le 1<sup>er</sup> vendémiaire (22 septembre), elle a été organisée à Metz durant trois années : 1796, 1797, 1798. Si celles des années 1796 et 1798 possèdent des points communs, celle de 1797 semble très austère, du moins dans ce que le compte rendu succinct laisse paraître.

Elle est annoncée le jour même à 12 heures par une salve générale et au son de la cloche de Mutte – en volée en 1798, trois volées en 1797 et

<sup>1284</sup>. Cf. note 1269.

<sup>1285</sup>. Celui de Nancy consiste en un échange d'outils agraires et d'armes entre des laboureurs et des hommes armés.

<sup>1286</sup>. La formule est : « sur le lieu habituel des séances ». Eglise située rue de la Chèvre, ancien local de la Société populaire.

<sup>1287</sup>. *Ibid.*, pp. 518-519.

1802 –. Le cortège précédé de la musique de la Garde nationale jouant des morceaux patriotiques se rend à la cathédrale, le mauvais temps ayant interdit l'Esplanade ; celui de 1798 se déplace au son de la cloche de Mutte et de la musique de la Garde nationale. Discours d'introduction, symphonies et hymnes ouvrent celle de 1797, l'exécution d'une symphonie celle de 1798 <sup>1288</sup>. Après la lecture des lois et la distribution des prix aux élèves de langue allemande, la cérémonie (1796) débute par le chant « d'un hymne nouveau analogue à la fête » exécuté par un citoyen et se termine par des cris, vivats salves d'artillerie et de mousquetterie.

### **Fête de la Reconnaissance et des Victoires** <sup>1289</sup>

A Metz (1796), les autorités se réunissent au son de la Mutte tandis que l'orchestre accompagne le chant patriotique sur des couplets du citoyen Viville. Le cortège étant arrivé au Champ-de-Mars, la musique joue des hymnes patriotiques avant qu'applaudissements et une salve générale ponctuent la fin du discours. Applaudissements et fanfares jalonnent la distribution des branches de lauriers. Si la fête de 1797 est marquée par l'audition de couplets civiques par deux chanteurs militaires – Carette chef d'escadron auteur des couplets et Morlot général de division chantant lui aussi un autre couplet <sup>1290</sup> –, celle de 1799 prend une allure différente du fait du récent assassinat des ministres à Rastadt. Elle se déroule au temple : l'orchestre joue l' « air des airs civiques » puis un chanteur fait entendre une ode dont le refrain se termine par les cris de « vengeance »

<sup>1288</sup>. L'affiche de 1801 n'indique plus la place de la musique.

<sup>1289</sup>. *Ibid.*, pp. 609-611, 618-620, 637-639 (Nancy), 714-717 (Metz).

<sup>1290</sup>. *Ibid.*, p. 542.

répétés en chœur par l'assemblée. En conclusion, le serment républicain est exécuté à grand chœur.

A Nancy, les annonces la veille et le jour même sont faites par plusieurs salves d'artillerie pendant la sonnerie des cloches et battue des tambours (1798). Le départ du cortège pour la Pépinière est annoncé par les cloches (1797) et son arrivée par un décharge d'artillerie (1798). Les cérémonies débutent par le bruit du canon, puis musique et chants civiques chantés par « mille voix » ou encore symphonie vocale et instrumentale en alternance font entendre airs patriotiques et musique guerrière. Pour finir, la musique de la Garde nationale joue les « airs des cris de vive la nation » avant que le cortège se rende sur la place de l'arbre de la Liberté, où le maire entonne un chant suivi des voix d'un peuple « nombreux ». La musique exécute encore des « airs agréables et patriotiques » (1797) ou *Liberté reçois l'hommage* (1798)<sup>1291</sup>.

### **Les fêtes des 9 et 10-Thermidor** <sup>1292</sup>

Ces fêtes ont revêtu divers aspects : celui de simples cérémonies sans mise en scène (Metz, 1795), avec des jeux et courses (Metz 1797), ou encore dramatisées à l'extrême, comme nous l'avons vu <sup>1293</sup>, se déroulant sur deux jours consécutifs, ou concentrées sur une seule journée le 9 ou le 10 thermidor (27-28 ou 28-29 juillet) <sup>1294</sup>. Habituellement annoncée par le canon

<sup>1291</sup>. Air non identifié. Est-ce *Reçois l'hommage O Liberté !* ? Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 704), p. 371.

<sup>1292</sup>. Cf. vol. II, pp. 511, 514-515, 524, 544, 702, 705, 706 (Metz), 605, 611, 622-623, 639, 650 (Nancy).

<sup>1293</sup>. Cf. *supra*, p. 340.

<sup>1294</sup>. A Metz en 1795 et à Nancy en 1795 1797, 1798, 1799.

et les cloches, celle de Nancy en 1795 est proclamée en différents secteurs de la ville au son de quatre tambours <sup>1295</sup>.

Plusieurs particularités peuvent être relevées. La cérémonie organisée à Nancy (1795) se déroule en partie dans le temple de l'Être suprême où l'orchestre joue « un chœur à trois voix du Célèbre Cueurubiny » <sup>1296</sup>. Celle de 1796 est introduite par la musique placée sur le balcon de l'Hôtel de ville et dans le cortège alternent chants et morceaux instrumentaux.

Enfin, la fête de l'an IV (1796), à Metz, est la seule à avoir fait l'objet d'une préparation musicale <sup>1297</sup>. Cette organisation montre clairement la présence de chanteurs du Spectacle « à la maison Commune » puis sur l'Esplanade placés « au pied de l'Autel » de la Patrie avant de s'intégrer aux divers groupes (pères, mères de famille etc.). Ce qu'ils chantent n'est guère facile à identifier puisque l'orchestre « exécutera » des morceaux patriotiques, « des airs guerriers » mais « chantera l'hymne Marseillaise » et « l'Air Veillons au salut de l'empire ». En revanche, aucun doute sur l'exécution du « Champ du départ » : l'orchestre joue le refrain et chaque chanteur et chanteuse réparti dans les groupes se charge d'un couplet en soliste.

### **La Juste punition ou l'Anniversaire de la mort du tyran** <sup>1298</sup>

Célébrée la première fois le 2 pluviôse an III (21 janvier 1795), date anniversaire de l'exécution de Louis XVI sous le titre « Anniversaire de la mort du tyran », la fête est encore appelée : « Jour anniversaire de la juste

---

<sup>1295</sup>. *Ibid.*, p. 605.

<sup>1296</sup>. *Id.*

<sup>1297</sup>. *Ibid.*, pp. 514-515.

<sup>1298</sup>. *Ibid.*, pp. 503-504, 709-711 (Metz), 604-605, 826-834 (Nancy).

punition du dernier roi des français » (1796) ou « Jour anniversaire de la mort du dernier roi des français » (1798). A Metz sonne la cloche de Mutte, « dès la pointe du jour », sans intervention du canon. Après un coup de canon marquant le début de la cérémonie, airs et hymnes patriotiques ouvrent la fête. Au cœur de la célébration, le trône est renversé par une décharge de mousquetterie (1795). Trois coups de canon (1796) ou une salve d'artillerie (1798) annoncent, après le discours, un serment prononcé par tous les fonctionnaires : « Je jure haine à la royauté et à l'anarchie [...] ». Une nouvelle salve d'artillerie informe le peuple de l'accomplissement de cette prestation. Le canon tonne une dernière fois : la cérémonie est terminée. En 1795, le cortège se rend au temple de l'Être suprême où sont chantés des chants patriotiques <sup>1299</sup>.

A Nancy en 1795, la tenue de la fête est proclamée dans la ville et le canon tonne. Deux coups de cloche sont entendus au moment même où débute la fête. Le cortège, précédé d'une « musique guerrière », mène les participants au tribunal criminel. Là, « quelques morceaux » ouvrent la cérémonie et des couplets chantés en chœur « analogues à la circonstance la concluent ». Cette fois encore, le cortège se rend à l'arbre de la Liberté où l'on entend des hymnes patriotiques, puis sur la place de Peuple <sup>1300</sup> où sont chantés des hymnes et exécutés des morceaux de musique sur fond de bruit du canon.

---

<sup>1299</sup>. *Ibid.*, p. 504.

<sup>1300</sup>. Près du piedestal qui portait, avant 1792, la statue de Louis XV. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 3, pp. 501-520.

**La fête de l'anniversaire de la Juste Puniton, les 2 ou 4 plûviose  
an VII (21 ou 23 janvier 1799) dans les départements de la Moselle  
et de la Meurthe**

Concentrée sur les villes de Metz et de Nancy, notre étude ne saurait s'en départir sans raison. Des rapports municipaux de cette fête célébrée en l'an VII, provenant des villages et bourgs les plus importants transmis aux préfets, furent envoyés à Paris au ministre de tutelle. Ces rapports écrits, rédigés par toutes les municipalités des départements de la Moselle et de la Meurthe ne sont pas toujours d'une égale qualité de rédaction et de précision, mais ils sont en nombre suffisamment important pour permettre d'établir une rapide comparaison avec les célébrations citadines et constater la pénétration de la fête révolutionnaire dans les campagnes. Ils offrent surtout une autre photographie, parfois plus précise, de leur déroulement et apportent un précieux complément d'informations.

Nous ne pouvons manquer de rappeler ici l'ouvrage de C. Thiébaut destiné spécialement à la célébration des fêtes révolutionnaires à la campagne. Nous n'en connaissons pas la diffusion, mais il va de soi qu'un tel imprimé ne pouvait que favoriser la connaissance des rites préconisés pour les cultes révolutionnaires <sup>1301</sup>.

---

<sup>1301</sup>. Cf. C. Thiébaut, *op. cit.* (note 1262). Cette observation doit être entourée de la plus extrême prudence. Nos recherches au C. A. R. A. N. nous ont permis de consulter l'ensemble des rapports et nous devons convenir qu'un certain nombre d'entre eux montrent de bien timides célébrations.

## Les chants

### *Quand chante-on ? Où chante-t-on ?*

De ces rapports se dégagent quelques généralités sur les moments durant lesquels la musique se fait entendre, généralités qui ne s'éloignent jamais des rituels observés à Metz et à Nancy : pendant les cortèges à l'aller et au retour, au début et à la fin de la cérémonie, dans le temple et autour de l'arbre de la Liberté. Nous possédons peu de renseignements sur l'emplacement de ces groupes musicaux à la fois dans le cortège et dans le temple. La pratique suit sans aucun doute celle observée dans les villes selon les instructions et ouvrages consacrés à ces cérémonies. Quelques rapports indiquent que des tambours battant (Neuviller) <sup>1302</sup> ou que « la marche Guerrière des tambours » (Vaudémont) <sup>1303</sup> précèdent le cortège et que la musique se trouve au milieu de ce dernier (Bayon) <sup>1304</sup>. Au temple, rien dans ces rapports ne nous aide sur le placement de la musique sinon qu'à Fribourg « Des jeunes citoyennes se placèrent dans le chœur pour chanter des himnes à la Liberté » <sup>1305</sup>.

### *Quels chants ?*

Les airs joués, les hymnes et chants patriotiques entendus dans les différentes localités de Moselle et de Meurthe à l'occasion de cette fête particulière ne montrent pas une réelle originalité ni identité particulière, en

---

<sup>1302</sup>. Cf. vol. II, p. 873.

<sup>1303</sup>. *Ibid.*, p. 874.

<sup>1304</sup>. *Ibid.*, p. 867.

<sup>1305</sup>. *Ibid.*, p. 870.

rapport avec le thème de la célébration. Chaque ville ou village programme le chant de son choix parfois impossible à déterminer, le texte mentionnant simplement les hymnes analogues à la Révolution ou bien encore les airs chéris... Ainsi peut-on entendre *La Marseillaise*<sup>1306</sup> mentionnée sous ses diverses appellations connues (Amance, Arracourt, Augny, Baccarat, Bioncourt, Blâmont, Blénod, Chanteheux, Dalhain, Dieuze, Leintrey, Lixheim, Lorquin, Lunéville, Nancy extra muros, Neuville, Royaumeix, Sarre-libre<sup>1307</sup>, Vaudémont, Vitry), *Veillons au salut de l'Empire*<sup>1308</sup> (Augny, Lunéville, Neuville, Rosières-aux-Salines, Toul, Vaudémont), *Le Chant du départ*<sup>1309</sup> (Augny, Bourdonnay, Marsal, Vaudémont), *L'Invocation à l'Être suprême*<sup>1310</sup> (Conflans, Foug, Niderviller), *Nous ne reconnaissons plus en détestant les rois*<sup>1311</sup> (Albestroff, Frouard), *Quels accens ? Quels transports ?*<sup>1312</sup> (Bioncourt, Vaudémont), *Haïssons tous les rois*<sup>1313</sup> (Bioncourt, Royaumeix), *Amis laissons là l'histoire*<sup>1314</sup> (Bioncourt, Conflans), *Ça-ira*<sup>1315</sup> (Rosières-aux-Salines) et *La Versaillaise*<sup>1316</sup> (Amance). Parmi ces chants, il se trouve un exemple d'air du répertoire commun d'opéra-comique, *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa*

<sup>1306</sup>. *Ibid.*, pp. 862, 863, 866, 867, 868, 869, 871, 872, 873, 874.

<sup>1307</sup>. Château-Salins (Moselle).

<sup>1308</sup>. *Ibid.*, pp. 863, 872, 873, 874.

<sup>1309</sup>. *Ibid.*, pp. 863, 868, 872, 874.

<sup>1310</sup>. *Ibid.*, pp. 862, 870, 873. Paroles de Delaporte, musique pour soli, chœur avec accompagnement d'orchestre d'Adrien l'aîné, 1794. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 704), p. 328 n° 58.

<sup>1311</sup>. *Ibid.*, pp. 866, 870. Air de *La Versaillaise*.

<sup>1312</sup>. *Ibid.*, pp. 874, 876. *Id.*

<sup>1313</sup>. *Ibid.*, pp. 867, 873.

<sup>1314</sup>. *Ibid.*, pp. 862, 867. Chanté sur l'air *Dans le Sein d'une cruelle*, chanson française. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 704) p. 680, n° 1327

<sup>1315</sup>. *Ibid.*, p. 873.

<sup>1316</sup>. *Ibid.*, p. 866. *Hymne des Versaillais*, paroles de Delrieu, musique de François Giroust (1738-1799), désigné par *En détestant les rois* ou *Quels accens quels transports !* chanté sur le refrain *Nous ne nous reconnaissons en détestant les rois*. Chanté à la fête civique pour l'inauguration du buste de Le Pelletier de Saint-Fargeau et J.-P. Marat, à Paris le 14 brumaire an II (4 novembre 1793). Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 704) pp. 616-618, n° 980.

*famille* ? <sup>1317</sup> entendu dans trois communes : Augny, Lunéville et Sarrebourg.

### ***Qui chante ?***

Il existe une grande diversité de manières d'exécuter les chants. La jeunesse y participe : jeunes gens et jeunes filles <sup>1318</sup> chantent à Baccarat, Bayon, Haroué, mais à Fribourg, Hellimer et Sarreguemines seules des jeunes filles font entendre le son de leur voix <sup>1319</sup>. Dans certaines communes, l'école est partie prenante durant ces fêtes. On entend alors les enfants des écoles primaires <sup>1320</sup> à Leintrey, à Lixheim, à Rombas chanter quelques couplets ou des hymnes patriotiques et les instituteurs à Einville <sup>1321</sup>, instituteurs et institutrices à Foug <sup>1322</sup>, chanter eux-mêmes hymnes et invocations à l'Être suprême. Les fonctionnaires publics, c'est-à-dire les membres du corps municipal, ne sont pas en reste : ils chantent à Bioncourt <sup>1323</sup>. L'exécution de ces chants par un groupe <sup>1324</sup> comme à Marsal, Vaudémont et Blénod est exceptionnel car les autres comptes rendus indiquent la participation du peuple qui chante alors « en chœur » <sup>1325</sup> (Albestroff, Blénod, Neuviller, Rosières-aux-Salines, Royaumeix) ou « en grand chœur » <sup>1326</sup> (Lunéville, Toul), ce qui pourrait signifier une exécution polyphonique rendue effectivement possible grâce à un nombre plus conséquent de musiciens. Dans certains villages ou bourgs,

<sup>1317</sup>. Cf. vol. II, pp. 863, 872, 874.

<sup>1318</sup>. *Ibid.*, pp. 866, 867, 871.

<sup>1319</sup>. *Ibid.*, pp. 862, 870.

<sup>1320</sup>. *Ibid.*, pp. 862, 871.

<sup>1321</sup>. *Ibid.*, p. 869.

<sup>1322</sup>. *Ibid.*, p. 870.

<sup>1323</sup>. *Ibid.*, p. 867.

<sup>1324</sup>. *Ibid.*, pp. 868, 872, 874.

<sup>1325</sup>. *Ibid.*, pp. 866, 868, 873.

<sup>1326</sup>. *Ibid.*, pp. 872, 874.

l'intonation des chants est assurée par le premier magistrat ou le président de la commune <sup>1327</sup> (Arracourt, Chanteheux, Dieulouard, Vitry) ou encore par l'assemblée tout entière <sup>1328</sup> (Lorquin, Royaumeix). Dans tous les cas, l'intonation est suivie de l'exécution par l'ensemble des participants appelés « amis de la liberté » ou « peuple » ou « assemblée ».

La plupart des comptes rendus mentionnent les acclamations, des cris pontuant en général la fin d'une phase importante ou encore au cours du cortège, des cris mêlés au son des instruments.

### *Les ensembles de musiciens*

L'orgue, resté sur la tribune de certaines églises, est utilisé lors de cette fête comme au temps des célébrations du culte catholique avant la Révolution. Hymnes et chants patriotiques retentissent au son des instruments et de celui de l'orgue mêlés à Augny, Sarre-Libre, tandis qu'à Vic l'orgue accompagne le chant de l'assistance <sup>1329</sup>. Plus rare dans le département de la Meurthe, cette pratique est fréquente en Moselle. Il ne faut pourtant pas conclure à un caractère exceptionnel du phénomène. Une enquête faite dans le département de la Meurthe montre, sans aucune réserve, que l'orgue à quelques exceptions près ne laisse pas les municipalités indifférentes. Si, pour des raisons d'architecture, d'argent, d'absence d'organiste, certaines d'entre elles ne souhaitent pas faire l'acquisition d'un instrument pour le temple décadent, la grande majorité désire être retenue dans la perspective d'une redistribution. Celles qui possèdent un orgue émettent le vœu de pouvoir disposer de moyens

---

<sup>1327</sup>. *Ibid.*, pp. 861, 866, 869.

<sup>1328</sup>. *Ibid.*, pp. 871, 873.

<sup>1329</sup>. *Ibid.*, respectivement pp. 862, 863, 875.

financiers pour une remise en état afin de « contribuer à l'embellissement des fêtes nationales et décadaires ». D'autres encore, parmi celles qui en sont pourvues, s'inquiètent de l'éventualité de cette redistribution et s'empressent d'indiquer dans cette enquête que leur instrument est « absolument nécessaire pour les fêtes Instituées »<sup>1330</sup>. La ville de Dieuze appuie son propos précisant que l'orgue supplée la symphonie des jeunes musiciens lorsque ceux-ci sont absents pour « cause de défense de la patrie »<sup>1331</sup>. Il est manifeste que les instruments en place et en état de marche sont utilisés lors des célébrations dans l'exécution ou l'accompagnement des chants, apportant la preuve que la campagne organise des célébrations identiques à celle de la ville, à la nuance près que les moyens musicaux potentiels sont différents. Il y a lieu d'étendre ces conclusions aux autres fêtes se déroulant hors des grandes métropoles lorraines et ce malgré l'absence de traces écrites, car il paraît évident que ce phénomène relevé de façon ponctuelle n'est pas une manifestation isolée, mais résulte bien d'habitudes prises dans leur déroulement. Il existe de nombreux exemples de musique alternée entre le chant et la musique instrumentale nécessitant la présence de plusieurs groupes différents, ce qui peut être le cas de villes de moyenne importance. Ainsi, l'alternance peut se faire entre la musique instrumentale qui exécute des airs patriotiques et guerriers et des tambours jouant des interludes (Aigny, Fribourg)<sup>1332</sup>, ou entre un chœur et la musique instrumentale qui répète le couplet (Dieulouard)<sup>1333</sup>. A Fribourg, le rapport précise que les tambours « donnèrent un Ban alternativement à la fin de chaque strophe »<sup>1334</sup> confirmant ainsi l'allure d'interlude de ces interventions.

<sup>1330</sup>. Nancy arch. dép., Q. 726 canton de Dieuze. Il s'agit d'états renvoyés par les cantons (27 au total) au sujet des orgues, en exécution de la lettre circulaire du 24 messidor an VII (12 juillet 1799).

<sup>1331</sup>. Cf. vol. II, p. 869.

<sup>1332</sup>. *Ibid.*, pp. 863, 870.

<sup>1333</sup>. *Ibid.*, p. 869.

<sup>1334</sup>. *Ibid.*, p. 870.

Il va de soi que la taille du village, du bourg ou de la petite ville définit l'éclat donné aux festivités. Les finances locales sont aussi un élément à prendre en compte dans cette situation, car elles délimitent la mise en œuvre de moyens musicaux plus ou moins importants. Cependant bien plus déterminante encore est, semble-t-il, la capacité à trouver des artistes musiciens locaux. Le petit village se contente de la sonnerie de la cloche, quand il en dispose, et de tambours (Bourdonnay, Neuville) <sup>1335</sup> – dans ce cas le peuple chante lui-même après l'intonation des autorités hymnes et chants patriotiques aidé ou non en cela par les enfants des écoles et leurs instituteurs. Il existe ensuite le groupe de musiciens. Ce terme vague doit être interprété avec beaucoup de précautions, pouvant désigner les tambours jusqu'à englober un ensemble plus fourni comprenant des instruments à vent appelés instruments guerriers. A deux reprises pourtant, apparaissent des violons (Bioncourt, Einville) <sup>1336</sup>, ce qui pourrait indiquer que ces groupes ne sont pas formés uniquement de vents et que ces orchestres rassemblent un nombre indéterminé et variable de musiciens sans distinction particulière.

Il reste enfin les amateurs et les artistes à Lunéville et à Toul : les rapports notent alors que les hymnes furent exécutés « en grand chœur » <sup>1337</sup>. Il n'est pas douteux que l'éclat de la fête dans ces deux villes se rapproche de celui observé à Metz et Nancy. Un phénomène identique peut être remarqué dans la mise en place des possibilités sonores qui vont de l'absence de moyens aux salves d'artillerie et de mousquetterie (Baccarat, Dalhain) <sup>1338</sup>, en passant par les pétards (Bioncourt) <sup>1339</sup> et les décharges de « boêtes » (Fénétrange, Fribourg) <sup>1340</sup>.

<sup>1335</sup>. *Ibid.*, pp. 868, 873.

<sup>1336</sup>. *Ibid.*, pp. 867, 869. Seraient-ce des ménétriers ?

<sup>1337</sup>. *Ibid.*, pp. 872, 874.

<sup>1338</sup>. *Ibid.*, pp. 866, 869.

<sup>1339</sup>. *Ibid.*, p. 867.

<sup>1340</sup>. *Ibid.*, pp. 870.

## Les fêtes du Directoire

### La fête du 14-Juillet – la fête de la Concorde

Célébrée irrégulièrement, la fête de l'anniversaire de la prise de la Bastille, « fête de la Concorde » ou « fête du 14 juillet », fut définitivement fixée par le décret du 10 thermidor an IV (28 juillet 1796). L'annonce est faite la veille et le jour même par des salves à intervalles réguliers <sup>1341</sup> pour une cérémonie ayant lieu le matin à Nancy et en fin d'après-midi à Metz (an V et VI). Les affiches publiées à Metz donnent le programme montrant un recours conséquent aux sonneries de cloche.

A Metz en 1797, lors du rassemblement à la maison commune à 17 heures, après les airs patriotiques joués par l'orchestre, « une voix chante » un hymne composé pour cette circonstance précédant un discours et le départ du cortège pour le Champ-de-Mars au son de la musique. Le canon tonne au sortir de la ville et à l'arrivée des autorités devant l'autel de la Patrie. La cérémonie, à laquelle de nombreux citoyens assistent, débute par des airs patriotiques et guerriers puis en conclusion de nouveau, « un Artiste Lyrique » accompagné de l'orchestre <sup>1342</sup> chante un couplet sur l'air *On compterait les diamans* <sup>1343</sup>, à la gloire du général Hoche qui préside les cérémonies, ce que confirme le journal dans sa chronique <sup>1344</sup>.

<sup>1341</sup>. A Metz. *Ibid.*, p. 523.

<sup>1342</sup>. C'est ce que l'on peut éventuellement comprendre, le texte étant le suivant : « l'orchestre se fit entendre, et un artiste chanta [...] ». *Ibid.*, p. 523.

<sup>1343</sup>. Chanson. Cf. P. A. Capelle, *op. cit.* (note 703), n° 423, p. 250.

<sup>1344</sup>. Cf. vol. II, pp. 286-287, 518-519.

A Nancy, précédant le cortège devant se rendre à la Pépinière durant lequel on entend une alternance de chant et de musique instrumentale, la musique de la Garde nationale joue les airs chéris des français sur le balcon de l'Hôtel de ville. Comme c'est souvent le cas, hymne à la Liberté et chants civiques clôturent les cérémonies avant un festival de bruits : vivats, coups de canon, tambours et sons harmonieux de la musique. Plus tard, en 1799, le cortège se dirige sur la place où se trouve l'arbre de la Liberté, puis au temple décadaire où l'on chante des chants et des hymnes à la Liberté le cortège revenant au son de la musique et des tambours sur la place du Peuple.

### **Fête de la Souveraineté du peuple (1798 et 1799) <sup>1345</sup>**

Annoncée la veille et le jour même à 6 heures par des salves d'artillerie et le son des cloches, la cérémonie débute à la maison commune par des morceaux patriotiques et se termine par *Le Chant du retour* de N. E. Méhul <sup>1346</sup>. Après le retour à la maison commune un nouveau départ pour le Champ-de-Mars est indiqué par le son de la Mutte. En 1799, la fête se termine par un chœur général.

A Nancy, la mise en place des participants s'effectue devant la maison militaire <sup>1347</sup>. Après l'arrivée du cortège conduit par la musique de l'orchestre,

<sup>1345</sup>. *Ibid.*, pp. 327-328 (Château-Salins), 535-536, 717-718 (Metz), 633-634, 641-642 (Nancy), 851-854 (Vézelize).

<sup>1346</sup>. Hymne pour la paix, paroles de M. J. Chénier, chœur à quatre voix (hommes et femmes) avec accompagnement de musique d'harmonie. Chanté au palais du Directoire à Paris le 20 frimaire an VI (10 décembre 1797). Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 704), pp. 408-409.

<sup>1347</sup>. Palais du Gouvernement actuel.

on entonne l'hymne *Amour sacré de la patrie* ; en conclusion la musique joue l'air *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?* (1797 et 1798). La lecture de clôture est marquée par douze coups de canon et les participants chantent en chœur des « couplets analogues à la fête ».

L'instant dramatique – les hommes dirigent leurs baguettes pour former un faisceau – est annoncé par les trompettes les tambours battant la charge, suivis d'une décharge de douze coups de canon (1798).

### **La fête du 18-Fructidor** <sup>1348</sup>

La fête de Metz (1798) – celle de Nancy n'est que brièvement résumée par un article de journal – connaît un développement inaccoutumé avec pas moins de trois discours, trois cortèges et un épilogue l'après-midi.

Après une annonce au bruit du canon et de la cloche de Mutte le matin, une première réunion se tient dans la salle électorale, où les autorités sont reçues au son d'une musique guerrière précédant l'ouverture de la séance par une symphonie à grand orchestre. *Veillons au salut de l'Empire* s'enchaîne à un discours, alors que les autorités découvrent la statue de la Liberté sous les cris et applaudissements. A la suite du second discours, l'orchestre joue *La Victoire en chantant* <sup>1349</sup>, puis une symphonie lorsque le président dépose une couronne de lauriers sur le faisceau d'armes, et enfin *Ode à l'Indépendance* <sup>1350</sup> alors que l'assemblée est revenue à l'Hôtel de ville.

<sup>1348</sup>. Cf. vol. II, pp. 325, 640 (Nancy), 546-548 (Metz). Cette fête commémore le coup d'Etat du 18 fructidor an V (4 septembre 1797) contre les monarchistes.

<sup>1349</sup>. Début de la première strophe du *Chant du départ*.

<sup>1350</sup>. Œuvre non répertoriée sous ce titre.

## La fête pour la paix conclue avec l'empereur d'Allemagne

(1798)<sup>1351</sup>

Elle fut célébrée à Metz et à Nancy à deux dates différentes<sup>1352</sup> et annoncée, la veille et le jour même, par des salves de canon mêlées au son des cloches.

A Metz un cortège, dans lequel la musique est précédée des tambours et de six trompettes à cheval, se rend place de la Loi et en d'autres places, où après avoir battu un ban et sonné de la trompette la proclamation de la paix est suivie de vivats et de musique. Les participants s'étant rendus à la salle électorale, la cérémonie débute avec symphonie jouée par l'orchestre, suivie d'un morceau patriotique chanté par un « acteur » et se conclut par des vivats alors que l'orchestre joue à nouveau.

A Nancy et comme nous l'avons déjà noté, la fête débute par la cérémonie même, dès l'arrivée du cortège au temple de la Paix<sup>1353</sup>. La distribution de couronnes de lauriers aux défenseurs par les déesses aussitôt leur descente du char est marquée par des décharges d'artillerie et de mousquetterie. L'orchestre joue alors un hymne à la Liberté. A la suite du discours, au moment où les autorités portent leur regard vers l'intérieur du temple, des artistes lyriques Ducaire, Delers et M. J. Rousselois<sup>1354</sup> chantent des couplets à la Paix, repris en chœur. Le signal de la mise en route du cortège vers l'arbre de la Liberté, devant lequel sera chanté *La Marseillaise*, est donné par le *Chant du départ*.

---

<sup>1351</sup>. *Ibid.*, p. 401.

<sup>1352</sup>. A Metz : le 20 pluviôse an VI (8 février 1798).

<sup>1353</sup>. *Ibid.*, note 67.

<sup>1354</sup>. Marie-Josse Rousselois était alors directrice du Spectacle et l'on peut supposer que les deux autres noms font partie de la troupe.

## Le culte décadaire

La loi du 13 fructidor an VI (30 août 1798) régleme le culte décadaire centré autour de la lecture des lois et actes de l'autorité publique parus durant la décade, du bulletin décadaire, des naissances, décès, divorces, actes d'adoption survenus durant la décade et procède à la célébration des mariages.

A Metz, la première manifestation eut lieu le 10 vendémiaire an VII (1<sup>er</sup> octobre 1798). Le culte de ces fêtes figées qui rencontre très rapidement des difficultés de silence, de décence et de respect au point d'en limiter l'accès <sup>1355</sup> observe un cérémonial assez froid mais recourt, lui aussi, à un cortège ouvert par des tambours et la musique de la Garde nationale pour se rendre au lieu de sa célébration <sup>1356</sup>.

La cérémonie débute toujours par un morceau patriotique, une invocation à la Liberté exécutée à grand orchestre (1798), un chant ou « l'hymne du 18 fructidor » (1798) <sup>1357</sup>. A Nancy, la rédaction du compte rendu de ces cultes omet tout détail. La musique jouant airs et morceaux patriotiques entrecoupe les lectures successives, et la célébration des mariages peut être marquée de musique. Ces ternes célébrations se terminent par des hymnes patriotiques, républicains ou un « Serment Républicain joué à grand chœur » <sup>1358</sup>.

Un point commun unit les deux villes dans ces célébrations. Par un curieux retour dont l'histoire sait nous surprendre, l'administration

<sup>1355</sup>. *Ibid.*, p. 552.

<sup>1356</sup>. Eglise rue de la Chèvre à Metz et la cathédrale à Nancy.

<sup>1357</sup>. *Ibid.*, pp. 551, 553.

<sup>1358</sup>. *Ibid.*, pp. 551, 552, 553.

municipale messine hésite entre l'église de la rue de la Chèvre et la « Cathédrale » pour ce culte. Le temple décadaire de la rue de la Chèvre accueille l'assemblée du 16 germinal an VII (5 avril 1799), demandant l'étude d'un possible transport dans cette salle décadaire de l'un des deux instruments qui se trouvent encore à la cathédrale afin de suppléer « au défaut de la musique vocale et instrumentale »<sup>1359</sup> lors de ces cultes. Parallèlement, l'administration municipale de Nancy dans ses « Dispositions pour la Célébration des fêtes Décadaires »<sup>1360</sup> prévoit « lors de l'entrée des Corps constituées et à leur sortie »<sup>1361</sup> des chants ou airs patriotiques joués par l'organiste, qui avait repris du service depuis le 20 ventôse an VI (10 mars 1798)<sup>1362</sup>.

### Les services funèbres

Au cours de ces années, les administrations mirent en place des cérémonies pour célébrer la mémoire d'hommes disparus : morts dans la violence (meurtres ou assassinats) ou de mort naturelle comme le général Lazare Hoche ; de là viennent toutes les différences de leur conception malgré des points communs existant tant dans la réalisation que dans les symboles utilisés.

---

<sup>1359</sup>. *Ibid.*, p. 554. Il s'agit sans doute de l'orgue du triforium actuel, mais ce projet n'aboutit pas.

<sup>1360</sup>. *Ibid.*, p. 632.

<sup>1361</sup>. *Ibid.*, p. 633.

<sup>1362</sup>. C'est ce que l'on doit comprendre indirectement par le paiement d'une somme de 36 francs à Boileau, cordonnier de Nancy, pour avoir soufflé l'orgue. *Ibid.*, p. 644.

### Services pour les morts de l'Affaire de Nancy (1790)

Si un compte rendu détaillé de la cérémonie parisienne <sup>1363</sup> paraît dans le *Journal des départemens de la Moselle, de la Meurthe, des Ardennes et des Vosges*, rien au-delà de quelques lignes insignifiantes ne signale qu'une cérémonie s'est déroulée à Nancy <sup>1364</sup>. Le même périodique informe ses lecteurs qu'à Toul une messe fut chantée par les meilleurs musiciens de la ville, renforcés par ceux de Nancy <sup>1365</sup>.

### Le service pour Jacques Guillaume Simoneau à Nancy <sup>1366</sup>

Le maire d'Etampes J. G. Simoneau avait été tué au mois de mars. A sa mémoire, une fête civique appelée fête de la Loi <sup>1367</sup> se déroule sur deux journées (les 3 et 4 juin 1792). La première est une sorte de fête laïque, la seconde un service religieux présidé par l'évêque constitutionnel. L'ensemble des instruments exécute dès le début de la cérémonie, à la cathédrale de Nancy, une musique « analogue à la circonstance » suivie du chant d'un hymne français par N. Brice <sup>1368</sup>, la musique étant de Valentin Nicolaÿ et les paroles du maire Adrien Cyprien Duquesnoy <sup>1369</sup>. A la suite du discours de l'évêque, l'orchestre exécute l'ouverture de *Démophon* de Luigi Cherubini <sup>1370</sup>. Le lendemain 4 juin, au cours du service religieux sans doute

---

<sup>1363</sup>. *Ibid.*, pp. 260-261.

<sup>1364</sup>. *Ibid.*, p. 260.

<sup>1365</sup>. *Ibid.*, p. 261.

<sup>1366</sup>. *Ibid.*, pp. 318-319.

<sup>1367</sup>. Sur les aspects ambigus de cette fête, cf. M. Ozouf, *op. cit.* (note 1040), pp. 110-129.

<sup>1368</sup>. Cf. vol. II, p. 593.

<sup>1369</sup>. *Ibid.*, p. 781.

<sup>1370</sup>. *Ibid.*, pp. 318-319. *Démophon*, tragédie lyrique, J. Fr. Marmontel, Paris, Opéra, 2 décembre 1788.

présidé par l'évêque – le texte est laconique –, l'hymne de V. Nicolaÿ est à nouveau exécuté.

### **Les services funèbres du général Lazare Hoche (1797)<sup>1371</sup> et des ministres assassinés à Rastadt (1799)<sup>1372</sup>**

L'annonce de la fête funèbre du général Lazare Hoche (1768-1797) s'effectue en deux temps<sup>1373</sup>, mais le cérémonial des deux cérémonies, bien que différent, reste identique : à Nancy le canon tonne cinq fois à intervalles réguliers de cinq minutes, et à Metz une fois tous les quarts d'heure, de 6 heures du matin jusqu'au début de la cérémonie. Pour les ministres assassinés à Rastadt, la population entend des salves d'artillerie, sonneries de cloches, bruit des tambours drapés : la veille et le jour même.

Durant le parcours des cortèges funèbres du général Hoche et des ministres assassinés à Rastadt – la marche est ouverte par la musique – alternent airs lugubres joués par la musique de la Garde nationale et roulements de tambours couverts d'un drap noir, ce qui en atténue et modifie singulièrement le timbre.

Ces deux fêtes sont marquées de l'audition de plusieurs œuvres originales. A Metz, le 30 vendémiaire an VI (21 octobre 1797), l'orchestre et un chœur produisent à la cathédrale « l'hymne de chienier » écrit en cette circonstance<sup>1374</sup>. Le service funèbre du Général Hoche célébré à Nancy le même jour, donne l'occasion de faire entendre au Cirque de la Pépinière une

<sup>1371</sup>. *Ibid.*, pp. 527, 528-529 (Metz), 625-627 (Nancy).

<sup>1372</sup>. *Ibid.*, pp. 289, 555, 556, 717 (Metz), 329-330, 645-648 (Nancy).

<sup>1373</sup>. L'annonce de la veille ne concerne que Nancy. Il est évident qu'il en est de même à Metz, bien que cela ne soit pas indiqué.

<sup>1374</sup>. *Ibid.*, pp. 528-529.

marche funèbre et un hymne funèbre <sup>1375</sup> de Hyacinthe Jadin (1776-1800) <sup>1376</sup> chanté par Ducaire artiste lyrique puis, en fin de cérémonie, un hymne funèbre de V. Nicolaj <sup>1377</sup>.

Les cérémonies du 20 prairial an VII (8 juin 1799) pour A. E. L. A. Bonnier d'Alco et Cl. Roberjeot permettent d'entendre à Metz entre autres musiques <sup>1378</sup> une « ode Sur l'assassinat » de Lamparelli <sup>1379</sup> et à Nancy, au Cirque de la Pépinière, un chant et une symphonie lugubre <sup>1380</sup> sans précision d'auteur. En ce lieu, début et fin des discours sont ponctués d'un coup de canon (effet d'annonce) et l'instant dramatique – un défilé des militaires déposant une branche de chêne devant la pyramide – se déroule au bruit d'un coup de canon tiré toutes les trois minutes. En conclusion, *Le Chant du départ* précède une décharge d'artillerie qui sonne la fin de la cérémonie et le départ du cortège de retour.

### Fonction et expression de la musique

Au sein de la fête révolutionnaire, la musique assure bien évidemment les fonctions habituelles d'accompagnement, de renforcement de la symbolique ou du caractère festif de ces cérémonies.

<sup>1375</sup>. Paroles du citoyen Blaise.

<sup>1376</sup>. Professeur au Conservatoire de Paris de 1796-1799. Cf. Nathalie Castinel, *Aube d'une vie musicale sous la Révolution, la vie et l'œuvre de Hyacinthe Jadin 1776-1800*, Lyon, Aléas éditeur, 1991, pp. 29-45.

<sup>1377</sup>. Cf. vol. II, p. 627. Est-ce une œuvre originale ou bien celle écrite pour J.-G. Simoneau ?

<sup>1378</sup>. Lors de la promulgation du manifeste du directoire exécutif sur l'assassinat des ministres le 30 floréal (19 mai), l'orchestre avait joué de nombreux airs et chants pour une fois nommés. Parmi eux : « ou courent ces peuples épars », « le Chant du 18 fructidor », « Veillons au salut de l'empire ». *Ibid.*, p. 555.

<sup>1379</sup>. Cf. note 993. Sans doute réside-t-il quelques temps à Metz au cours de ses pérégrinations dans les départements français.

<sup>1380</sup>. *Ibid.*, p. 647. Le *Journal de la Meurthe* confirme l'exécution de ce « chant & de la simphonie lugubre ». *Ibid.*, p. 331.

Il est clair pourtant, que les interventions musicales sont à la fois destinées à un espace local, celui de l'espace où se déroulent les festivités, celui dans lequel sont perçus les éléments sonores (rues avoisinantes, etc.) et un espace beaucoup plus étendu, englobant toute la ville, et pour lequel sont envoyés en permanence des signaux sonores perceptibles et compréhensibles de loin avec l'artillerie et les cloches.

A vrai dire, peu de mentions sur les buts de cette musique. Nous avons assimilé ces moments, ces instants de dramatisation, au spectacle symbolique proche du réalisme. Mais la musique accompagne et son rôle traduit davantage une mise au service de l'essentiel. Rarement sa fonction est définie comme devant susciter une émotion même si, de fait, elle doit faire impression sur les auditeurs. La musique demeure au second plan dans cet univers symbolique. L'imprimé de l'inauguration du drapeau genevois à Metz est explicite : « au son d'une musique vive & gaie, en signe de la joie que doit inspirer à chacun cette heureuse harmonie des peuples »<sup>1381</sup>. C'est bien l'harmonie des peuples (américains, genevois et français) qui doit réjouir les citoyens ; la musique par son côté vif et gai est là pour en donner seulement le signe ambiant.

La signification de la fête n'est pas sans importance sur le choix de la musique utilisée. Lors de la fête des Vieillards et des Epoux, une musique douce, harmonieuse joue les « airs les plus patriotiques et les plus agréables » et rappelons le, en l'absence de l'artillerie, à la différence des fêtes de la Reconnaissance et des Victoires des 9 et 10-Thermidor ou de la Juste Puniton.

---

<sup>1381</sup>. *Ibid.*, pp. 716-720.

## Musique de masse

La notion de musique de masse est présentée comme un phénomène marquant et typique de la musique révolutionnaire. Lorsqu'il est présent, ce qui est loin d'être constant, le peuple crie, applaudit et chante. La lecture de l'ensemble des rapports, comptes rendus et autres mémoires sur les fêtes prouve que l'importance quantitative des musiciens reste habituelle, même si certaines concentrations se sont produites : elles sont nées de la réunion de quelques groupes de musiciens.

Ainsi que nous l'avons indiqué, les ressources musicales en hommes ne sont extensibles ni à Metz ni à Nancy. Déjà en 1789 et 1790 les nouvelles structures de la Garde nationale employaient des musiciens titulaires des cathédrales et des théâtres. L'orchestre est donc strictement limité au nombre des musiciens que nous connaissons. Il est possible qu'à Metz la présence de régiments ait amené les responsables à étoffer le groupe instrumental. C'est le cas pour la fête de la Prise de Toulon du 20 nivôse an II (9 janvier 1794), l'orchestre étant alors composé des « musiciens de la garde Nationale et de la garnison »<sup>1382</sup>. Quant aux chœurs, la question soulevée doit trouver une réponse différente. D'une part, le nombre de choristes professionnels utilisés, en dehors du peuple lui-même, ne peut excéder le potentiel des ressources que Metz et Nancy recèlent respectivement à la Comédie. A ces chanteurs, il faut adjoindre des amateurs dont le nombre ne peut relever que de la simple supputation, à un exemple près. Tenant compte des chiffres proposés, insistons sur le terme de proposition, pour la célébration de la fête de l'Être suprême de l'an II en particulier : le nombre

---

<sup>1382</sup>. Metz arch. mun. 3 K 1-11. La somme allouée pour les deux jours de service est de 150 livres. Les cinquante tambours reçoivent 331 livres pour les deux jours et deux nuits.

de chanteurs réunis sur la place du Peuple à Nancy à l'arrivée de tous les chœurs des sections atteint le chiffre de cent cinquante <sup>1383</sup>. Ces chanteurs représentent bien un chœur de masse qui, en l'occurrence demeure un exemple unique.

Il est possible de s'interroger sur l'effet sonore produit par le chant soliste d'une ou deux personnes sur une place ou au milieu du Cirque de la Pépinière et à plus forte raison au Champ-de-Mars ou dans la « prairie de Tomblaine ». La puissance de la diffusion semble minime compte tenu de l'acoustique et du bruit ambiant.

Quant au peuple, la question de sa participation se pose. Quel est son rôle musical dans une cérémonie ? Lorsqu'il est présent, il crie et applaudit librement ou sur ordre, et chante. L'ensemble des textes donne à penser – il faut le déduire des différentes interventions – qu'au peuple sont dévolus les refrains, les couplets étant réservés aux artistes ou à l'orchestre. Sa participation musicale est donc assez réduite, ce qui ne surprend guère.

### **Les fêtes postérieures au 18 brumaire an VIII (9 novembre 1799) <sup>1384</sup>**

Après des années difficiles dans bien des domaines, le retour à plus de calme, de sérénité et de tolérance permet à la vie musicale de retrouver une certaine activité notamment avec les célébrations religieuses. Sans parler d'explosion, il faut bien reconnaître une profusion de cérémonies dans

---

<sup>1383</sup>. Les deux premiers chœurs rassemblent 15 personnes chacun et les quatre autres regroupent 30 chanteurs.

<sup>1384</sup>. Ce coup d'état des 18 et 19 brumaire an VIII (9 et 10 novembre 1799) aboutit à la nomination des trois consuls Napoléon Bonaparte (1769-1821), Louis Emmanuel Sieyès (1748-1836), Roger Ducos (1747-1816) et marque la fin de la Révolution.

lesquelles la musique retrouve un souffle différent. Les fêtes révolutionnaires disparaissent presque en totalité alors que le nombre des célébrations religieuses est notable ; la fête décadaire est remplacée par une fête religieuse. Il ne faudrait pourtant pas croire à un strict retour des manières de l'Ancien Régime ; au-delà des changements structurels et politiques, l'évolution des mentalités est sensible.

La réouverture des églises au culte et la signature du Concordat donnent au pouvoir temporel et spirituel l'occasion de faire à nouveau chanter des *Te Deum* en différentes occasions qui, rapidement, se concentrent autour du culte personnel napoléonien, des victoires militaires et de la conclusion des traités de paix <sup>1385</sup>. Ces célébrations ne sont plus le seul fait des catholiques puisque juifs et protestants manifestent dans leurs lieux de culte respectifs par leurs chants d'action de grâce, comme le font aussi les élèves du lycée impérial de Nancy <sup>1386</sup>. Lorsque l'événement mérite un certain faste, le *Te Deum* <sup>1387</sup> catholique fait suite à une messe parfois chantée en « grande musique », telle la messe parodiée de Balbâtre <sup>1388</sup> ; dans le cas contraire, il est situé en fin d'après midi à l'issue des vêpres. Les protestants de Nancy profitent de l'inauguration de leur nouveau lieu de culte (1807) pour chanter un *Te Deum* avec « une musique à grand orchestre » pour la victoire de Dantzig <sup>1389</sup>. A la synagogue de Metz, les juifs chantent en 1805 un hymne à grand orchestre à l'occasion de l'anniversaire du sacre de l'empereur <sup>1390</sup>. A Nancy, ils chantent des

<sup>1385</sup>. Les victoires sur les Autrichiens, les Prussiens, les Espagnols la paix avec l'Autriche. Cf. vol. II, pp. 344, 356, 370, 375, 395, 401.

<sup>1386</sup>. *Ibid.*, p. 364.

<sup>1387</sup>. Les mandements de l'évêque pour l'organisation d'un *Te Deum* concernent l'ensemble des paroisses du département.

<sup>1388</sup>. « Sur la musique des célèbres Gluck, Piccini et Sacchini ». *Ibid.*, p. 362.

<sup>1389</sup>. L'inauguration du temple, (précédemment l'église Saint-Joseph des Prémontrés, place Maginot actuelle) eut lieu le 12 juillet 1807. *Ibid.*, pp. 377 et 378 et Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 2, pp. 148-149.

<sup>1390</sup>. Cf. vol. II, p. 294.

cantiques, un hymne pour la reddition de Dantzig <sup>1391</sup> mais « un cantique, chanté à grand orchestre » pour la victoire de Friedland <sup>1392</sup>.

Les fêtes importantes, le sacre <sup>1393</sup>, l'intronisation comme roi d'Italie <sup>1394</sup>, la prise de Dantzig <sup>1395</sup>, la bataille de Friedland puisent pour ces solennités, selon les souhaits du ministre des cultes, dans un répertoire d'éléments sonores sans surprise : sonneries de cloches et même salves d'artillerie annoncent ces festivités.

Le Concordat donne aussi l'occasion aux musiciens de faire revivre la tradition de la fête de sainte Cécile : ce qui était confiné au monde de la musique de la cathédrale est à nouveau célébré publiquement. Du fait des interdictions passées mais aussi des temps nouveaux, cette fête devient publique et revêt une certaine solennité. Les nancéiens informés par le journal prennent connaissance du programme <sup>1396</sup>. Ces messes solennisées avec faste à Nancy renouent avec la diffusion d'œuvres de compositeurs locaux : messe de J. A. Lorenziti (1802), messe parodie de Balbâtre sur des airs de Gluck, Piccinni, Sacchini (1804) <sup>1397</sup>, messe en musique (sans nom d'auteur) et deux motets de Benoît Parisot (1808) <sup>1398</sup>. Fait rare et inattendu à l'annonce de la mort de Michael Haydn (1737-1806), professeurs et amateurs organisent un service chanté à la cathédrale en 1804 ; la messe est de Balbâtre sur la musique de Haydn, Gluck, Vogel et Piccinni <sup>1399</sup>.

Le coup d'état des 18-19 brumaire an VIII (9-10 novembre 1799) porte au pouvoir Napoléon Bonaparte qui rapidement gravit les marches le menant

---

<sup>1391</sup>. *Ibid.*, p. 356

<sup>1392</sup>. *Ibid.*, p. 378.

<sup>1393</sup>. *Ibid.*, p. 363.

<sup>1394</sup>. *Ibid.*, p. 364.

<sup>1395</sup>. *Ibid.*, p. 377.

<sup>1396</sup>. *Ibid.*, pp. 348, 362, 394.

<sup>1397</sup>. *Ibid.*, p. 362.

<sup>1398</sup>. *Ibid.*, p. 394.

<sup>1399</sup>. *Ibid.*, pp. 362, 363.

à son couronnement <sup>1400</sup> comme empereur des français, sous le nom de Napoléon I<sup>er</sup> ; il devient du même coup l'objet d'une vénération que l'on avait oubliée avec Louis XVI. Son couronnement, la célébration de celui-ci les années suivantes, l'anniversaire de l'empereur et la saint Napoléon deviennent le prétexte à l'organisation de cérémonies pour lesquelles nous retrouvons des points communs avec les fêtes de cette période et les précédentes : annonce la veille et le jour même par des sonneries de cloches et quelquefois usage de l'artillerie, messe ou chant d'un *Te Deum* à la primatiale ainsi que des services solennels au temple protestant et à la synagogue. La messe à la cathédrale peut revêtir un aspect très solennel et programmer pour cette circonstance un messe parodiée de Balbatre <sup>1401</sup>. L'instauration de la célébration de mariages de jeunes filles avec des militaires rappelle la cristallisation des fêtes révolutionnaires continuant à offrir bals, concerts, opéra-comique <sup>1402</sup> à l'intérieur du cadre de la fête.

Le pouvoir personnel et le culte de la personnalité napoléonien donnent au passage à Nancy des personnes de son entourage – Joseph Bonaparte, sa femme, sa mère – un relief particulier qui n'est pas sans rappeler celui de mesdames Adélaïde et Victoire. Ainsi qu'il se pratiquait sous l'Ancien Régime, l'entrée de la famille impériale dans la ville est saluée par des salves d'artillerie ou de mousquetterie <sup>1403</sup>, pour sa femme <sup>1404</sup>, par des sonnerie de cloches. A la porte de la ville, sur les marches de la préfecture, ils sont accueillis au son de l'air *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?* joué par la musique de la Garde nationale <sup>1405</sup>. Des cris fusent le long du

---

<sup>1400</sup>. Le 2 décembre 1804 à Notre-Dame de Paris.

<sup>1401</sup>. *Ibid.*, p. 362.

<sup>1402</sup>. *Ibid.*, pp. 358, 359, 407.

<sup>1403</sup>. Il était 3 heures du matin lorsque mesdames arrivent. *Ibid.*, p. 366.

<sup>1404</sup>. Joséphine Tascher de La Pagerie veuve du général de Beauharnais (1763-1814).

<sup>1405</sup>. *Ibid.*, pp. 336, 339, 360, 601, 366.

parcours, même lorsque le cortège arrive à 3 heures de matin – ce fut le cas pour le voyage à Plombières – en retard sur l'horaire prévu <sup>1406</sup>.

Insensiblement, la date anniversaire de la prise de la Bastille s'impose comme fête du peuple français alors que les fêtes décadaires disparaissent rapidement. Toujours annoncée par des salves d'artillerie et des sonneries de cloches, encore articulée autour d'un discours déclamé à la Pépinière à l'autel de la Patrie, elles se limitent aux cortèges d'aller et de retour. Celle de 1801 se distingue par son consensus : autorités civiles, militaires, administration et évêque marchent côte à côte dans le cortège rythmé par le son des cloches, le bruit du canon et la musique militaire. Pourtant, quelques événements rappellent le déroulement des fêtes révolutionnaires : la publication du Bulletin officiel de l'armée de réserve <sup>1407</sup>, la proclamation du Traité de paix de Lunéville <sup>1408</sup> ou la fête de la Fondation de la République sont annoncées, la veille et le matin du jour même, par des salves d'artillerie et des sonneries de cloches. Les cortèges qui sillonnent les rues ou se rendent à la Pépinière sont accompagnés de tambours et de musique <sup>1409</sup> et le discours central se trouve encore encadré de morceaux de musique.

### **Le convoi funèbre du maréchal Lannes, duc de Montebello <sup>1410</sup>**

Quelque dix années après le coup d'état du 18 brumaire an VIII (9 novembre 1799) – fin mai début juin 1810 –, le convoi funèbre ramenant la

---

<sup>1406</sup>. *Ibid.*, pp. 360, 361, 366, 367.

<sup>1407</sup>. *Ibid.*, p. 334.

<sup>1408</sup>. *Ibid.*, p. 337.

<sup>1409</sup>. *Ibid.*, p. 344-345.

<sup>1410</sup>. *Ibid.*, pp. 404, 405, 406.

# A LA LYRE.

## MAGASIN

DE MUSIQUE ET D'INSTRUMENS,

A METZ,

*Chez M. THOMAS, Professeur de Musique\*, rue  
des Clercs, N° 3, vis-à-vis l'Hôtel de l'Europe.*

On y fait la commission pour la musique et pour  
les instrumens.

On se charge de faire copier la musique et réparer  
les instrumens.

On donne à loyer la musique et les instrumens.

On y trouve tout ce qui concerne la musique et  
la lutherie, au prix le plus modéré.

(Les lettres et demandes doivent être affranchies.)

*Nota.* La connoissance des conditions du loyer de musique  
et d'instrumens, ainsi que de ces remises, se donnent audit  
Magasin. On peut aussi s'y procurer celle du catalogue de  
musique.

\* Pour le solfège, le chant, la guitare et le violoncelle.

dépouille mortelle du maréchal Lannes, duc de Montebello <sup>1411</sup>, fait étape à Lunéville puis à Nancy <sup>1412</sup>. Qualifié de fête funèbre, cet événement marque sa différence dans ses acquis et innovations avec celles qui furent organisées pendant la période précédente.

Le peuple simple spectateur informé au dernier moment semble silencieux et les autorités constituées avec le clergé, évêque en tête, sont les véritables acteurs. A cette date à Nancy, toutes les cérémonies se déroulent à la cathédrale et durant quelque cinq journées se succèdent messe d'obsèques, service solennel, offices... Le religieux catholique a donc retrouvé toute sa place. D'ailleurs, autorités civiles et religieuses, ensemble, accueillent puis raccompagnent le convoi funèbre aux portes de Nancy, unies dans un même cortège-procession dans la ville, de la porte Saint-Nicolas à la cathédrale, puis de la cathédrale à la porte de Toul <sup>1413</sup>.

Tout au long du trajet de ces cortèges-processions, le clergé chante des psaumes a capella alors que, à intervalles réguliers les tambours voilés battent des roulements qualifiés de funèbres et la musique de la Garde d'honneur joue « un morceau sublime » original <sup>1414</sup>. Dans la cathédrale au cours des divers services, les chantres exécutent *De profundis* en fauxbourdon et *Libera me*, tandis que le 10 juillet, lors d'un nouveau service solennel, la musique de la Garde d'honneur <sup>1415</sup> fait entendre plusieurs morceaux d'E. N. Méhul <sup>1416</sup>.

---

<sup>1411</sup>. Jean Lannes duc de Montebello, maréchal de France (1769-1809), mortellement blessé à Essling (Allemagne).

<sup>1412</sup>. A Lunéville du 27 au 30 mai et à Nancy du 31 mai au 4 juin 1809.

<sup>1413</sup>. *Ibid.*, pp. 404-406.

<sup>1414</sup>. *Ibid.*, p. 405.

<sup>1415</sup>. Est-ce la musique de la Garde nationale ?

<sup>1416</sup>. *Ibid.*, p. 406.

Ainsi la tradition ne s'est pas perdue, des chantres renouent avec le faux-bourdon et reprennent ces chants religieux que les dix années révolutionnaires n'ont pu enfouir.

### **La musique royale de Prusse à Nancy**

Pendant quelques années <sup>1417</sup> sont retenus à Nancy des prisonniers de guerre prussiens et, parmi eux, un groupe de musiciens de la « musique royale prussienne » participant à quelques manifestations. Leur orchestre accompagne jusqu'aux portes de la ville une colonne de cinq cents prisonniers en partance pour Dijon <sup>1418</sup> et joue des « fanfares » au cours de la fête organisée par ces prisonniers le jour de la fête de leur souverain le 3 août 1807 <sup>1419</sup>. Il est plus inattendu de les retrouver unis à l'orchestre des professeurs et des amateurs de Nancy, placés ensemble près de l'Hôtel de ville, place Napoléon <sup>1420</sup>, lors de la publication de la paix conclue avec la Russie et la Prusse <sup>1421</sup>. Signe d'une heureuse communication, ils remercient les habitants de Nancy de leur généreuse hospitalité par le biais d'une annonce dans le *Journal de la Meurthe*, alors que leur retour au pays est fixé au 1<sup>er</sup> janvier 1809 <sup>1422</sup>.

---

<sup>1417</sup>. Les dates extrêmes données par les articles du journal sont 1807-1809.

<sup>1418</sup>. *Ibid.*, p. 376.

<sup>1419</sup>. *Ibid.*, p. 380.

<sup>1420</sup>. Cf. note 855.

<sup>1421</sup>. *Ibid.*, p. 379.

<sup>1422</sup>. *Ibid.*, p. 395.

## Des modifications dans le déroulement des fêtes

De notables différences entre le déroulement de ces fêtes et les précédentes sont à relever. Dès qu'elles touchent à la vie de la communauté nationale elles revêtent un caractère consensuel : dans le cortège se rendant au tribunal pour la prestation de Serment des juges on remarque les autorités municipales, des militaires, des commissaires de police, les chanoines et l'évêque. A nouveau, les célébrations quittent de plus en plus souvent le cirque de la Pépinière pour se tenir dans un périmètre très circonscrit comme à la porte d'entrée de l'hôtel de ville sans détour à l'arbre de la Liberté ou dans le prétoire du tribunal. L'annonce de la tenue de la fête abandonne sa manière guerrière et redonne aux cloches une place essentielle et au canon le soin d'accentuer leur caractère festif. La musique vocale retrouve les professionnels en toutes circonstances et il n'est plus question que de musique militaire <sup>1423</sup> jouée par la musique de la Garde d'honneur <sup>1424</sup> ou la musique de la Garde nationale <sup>1425</sup> exécutant morceaux de musique et fanfares. Les cris de haine ont disparu ; restent les cris de joie et vivats le plus souvent à nouveau personnalisés : « vive l'Empereur, vive l'Impératrice » <sup>1426</sup>.

---

<sup>1423</sup>. *Ibid.*, p. 358

<sup>1424</sup>. *Ibid.*, p. 403.

<sup>1425</sup>. *Ibid.*, p. 407.

<sup>1426</sup>. *Ibid.*, p. 379.

\*\*\*

Nous concluons notre tentative d'analyse des fêtes de la Révolution à Metz et à Nancy avec une certaine perplexité. Certes, nous avons parcouru le chemin de la fête populaire à la fête figée, de la participation du peuple à son exclusion par peur de ses sarcasmes <sup>1427</sup>, de sa musique remise progressivement dans les mains et la bouche des professionnels, de ce retour aux *Te Deum*, au faux-bourdon, aux messes, de l'extension de l'art militaire.

Pourtant nous sommes perplexe d'avoir envisagé de les classer – elles semblent nombreuses et variées – de les disséquer et de les trouver insaisissables : malgré leurs différences, elles se ressemblent toutes. Nous avons bien remarqué, par exemple, l'ambiance douce et calme de la musique des fêtes familiales à l'opposé des fêtes des 9 et 10-Thermidor ou de la Juste punition avec leur profusion de coups de canon et de décharges de mousquetterie.

Perplexe, nous le sommes encore face à la puissance de la volonté politique et philosophique qui préside à leur élaboration alors qu'elles apparaissent simples voire banales dans leur conception. Et si tant de mise en scène, tant de théâtre résultaient d'un malentendu : malentendu des hommes politiques ayant tout misé sur la propagande pour l'éducation du peuple ; erreur de penser que l'éducation d'un peuple est facile. Le déluge d'abstraction que furent les discours placés au cœur des cérémonies, et souvent intégralement transcrits dans les registres des actes municipaux, ne peut être assimilé par le peuple lorsqu'il était encore présent. Par ces fêtes, le pouvoir semble tenter de persuader le peuple que ses difficultés sont au centre de ses préoccupations.

---

<sup>1427</sup>. *Ibid.*, p. 328.

Bien des interrogations persistent donc. Sans doute ne connaissons nous jamais avec précision ce que les orchestres de la Garde nationale ont joué, ce que le peuple, les artistes des théâtres ont chanté. Nous avons dû le plus souvent nous contenter des « airs guerriers », des « airs chéris », d'une « musique jouée analogue à la circonstance ». C'est pourquoi nous restons persuadé que les rapports venus de la campagne sur le déroulement de la fête de la Juste punition de l'an VII portent une partie de la réponse.

Il apparaît peu probable que l'exécution des chants ait été polyphonique et nos certitudes sont réduites quant à savoir s'ils furent-ils chantés par le peuple à l'unisson et a capella, ou par des artistes lyriques du théâtre avec quelques réalisations d'alternance de temps à autres. De même ne pouvons nous préciser, s'ils furent accompagnés de l'orgue ou de l'orchestre de la Garde nationale. Il nous faut peut-être admettre que rien n'est vraiment clair durant cette période en dehors de certains excès. Effectivement, les églises n'ont jamais été définitivement fermées et il y a peu de différence entre un cortège révolutionnaire et une procession. Ainsi pourquoi vouloir des fêtes révolutionnaires dissemblables, alors que dans son ordonnancement, rien ne ressemble plus à un culte religieux qu'un culte laïc ? Pourtant un fossé profond sépare ces mondes. Ce qui anime notre intérêt demeure sans réponse et nous ignorons presque tout de ce que l'on chante, de ce que l'on joue, des manières, des moments et des raisons de ces exécutions. La difficulté de saisir le « cœur » des fêtes révolutionnaires se trouve bien là. Il reste que toute fête se termine par des danses. La Révolution développe cette notion de bal public, autre temps de fête qu'il nous faut à présent chercher à connaître.

## CHAPITRE III

### LE TEMPS DE LA DANSE

Les journaux manuscrits et imprimés, les relations historiques rapportant des manifestations diverses, mentionnent le plus souvent de manière laconique bals, ballets, redoutes ou danses programmées qui sont la plupart du temps l'aboutissement logique de la fête. Après 1789, les comptes rendus d'assemblées municipales montrent le souci des élus d'organiser de manière systématique les bals et les représentations du Spectacle clôturant la fin de la journée des fêtes décadaires. Ces mêmes sources mettent en évidence, grâce à des règlements de police, un univers de salles de danses privées dirigées par des professeurs de danse mais aussi des particuliers.

Sans vouloir trop approfondir ce domaine presque extérieur à notre étude – les précisions musicales sont fort rares –, nous en dégagerons cependant les aspects principaux en nous interrogeant sur les organisateurs de ce divertissement, sur les lieux, les temps des ballets, danses et redoutes puis tenterons de remarquer les points communs et de montrer les évolutions perceptibles au cours de cette période allant de 1770 à 1810 environ.

## **En quelles occasions danse-t-on avant, pendant et après la Révolution ?**

Il n'est pas de fête révolutionnaire (14-Juillet, de la Paix, des Victoires, de la prise de Toulon, de l'Agriculture etc.) qui, selon le souhait des municipalités, ne se termine par un bal <sup>1428</sup> ; ce divertissement est d'ailleurs établi chaque décade.

Plus tard, sous le Consulat et l'Empire, le passage de la Grande Armée <sup>1429</sup>, l'anniversaire de Napoléon <sup>1430</sup>, sa fête, l'anniversaire de son couronnement <sup>1431</sup>, le passage de personnalités ou de membre de sa famille sont autant de prétextes à la tenue de bals. Liées à la personnalisation du pouvoir, ces manifestations auxquelles la population, sans y être formellement invitée, pouvait se détendre par la danse <sup>1432</sup>, nous rapprochent de ce que nous connaissions de la période antérieure à 1789, lors de la venue des filles de Louis XV, de la naissance du Dauphin <sup>1433</sup> ou du couronnement de Louis XVI.

Si l'arrivée de l'Ambassade russe à Nancy (1801) est un prétexte à l'organisation d'un bal paré (redoute), il ne s'avère cependant pas indispensable qu'un événement particulier survienne pour qu'un bal soit décidé, puis autorisé ; bien que le commerce de salles de danse soit florissant, l'initiative individuelle ou celle d'un groupe peut en favoriser l'existence. Le *Journal* de N. Durival est rempli de ces autorisations

---

<sup>1428</sup>. *Ibid.*, 272, 280, 281, 470, 489, 490, 491, 496, 498, 500, 513, 514, 534, 535, 590, 602, 611, 612, 614, 629, 639, 681, 686, 696, 712.

<sup>1429</sup>. *Ibid.*, pp. 393, 394.

<sup>1430</sup>. *Ibid.*, p. 359.

<sup>1431</sup>. *Ibid.*, p. 365.

<sup>1432</sup>. *Ibid.*, p. 369.

<sup>1433</sup>. *Ibid.*, p. 308.

accordées à un particulier ou à une société pour une redoute ou un bal avec les simples mentions : « bal » ou « redoute » sans autre précision.

### **Les salles de danse**

Bals et redoutes, publics ou privés, favorisent rassemblements et regroupement de classes sociales différentes en des lieux qui suscitent une attention pleine d'inquiétude de la part des élus et du pouvoir.

#### **La salle du Concert puis des redoutes sous l'Ancien Régime**

A Nancy, la salle du Concert royal puis du Concert des amateurs servit en même temps de salle des redoutes ; elle porta d'ailleurs ce nom de « salle des redoutes » lorsque le Concert fut supprimé. Cet usage d'accueillir des bals organisés par la haute société <sup>1434</sup> faisait suite à une pratique semblable dans l'ancienne salle située actuellement place de la Carrière, avant son installation place Stanislas <sup>1435</sup> à une époque où Bébé, le nain de Stanislas, dansait en public sur le théâtre <sup>1436</sup>. La ville organisait des redoutes, lors des fêtes données à l'occasion d'événements dignes de réjouissances publiques, comme celui du sacre de Louis XVI en 1775 <sup>1437</sup>.

---

<sup>1434</sup>. *Ibid.*, p. 187.

<sup>1435</sup>. *Ibid.*, p. 180. Nicolas Ferri, bouffon, de Stanislas. Cf. A. Benoit, « Bébé le nain de Stanislas 1741-1764 », *Bulletin de la société philomatique vosgienne*, tiré à part, années 1883-1884, 18 p.

<sup>1436</sup>. *Id.*

<sup>1437</sup>. Cf. vol. II, p. 189.

## Les salons de Plombières

Autres lieux de danse : les salons. Nous sommes assez mal renseignés sur les pratiques de l'Ancien Régime, mais il est probable que la société bourgeoise et aristocratique se réunissait dans ses salons, ainsi qu'il est possible de le vérifier à Plombières <sup>1438</sup>. Les fréquents séjours de N. Durival dans cette ville, le courrier envoyé par son frère l'autorisent à consigner diverses observations sur la vie des estivants. Ce monde en villégiature « chasse l'ennui par des bals » fréquents donnés dans les salons des aristocrates présents <sup>1439</sup>. Il est indéniable que de nombreux bals se sont tenus dans les salons messins et nancéiens ; cet usage relevant du domaine privé, les sources habituelles en font rarement état.

## La période révolutionnaire

Les lieux de danse sont très variés et les conditions météorologiques n'interfèrent pas obligatoirement dans les choix de pistes à l'air libre ou à l'intérieur. A Metz et à Nancy, si les salles de l'Hôtel de ville sont très prisées <sup>1440</sup>, celles du Département <sup>1441</sup> le sont également ; plus utilisées à Nancy, les salles du Spectacle ou de la Comédie offrent aussi leur parquet aux danseurs <sup>1442</sup>.

---

<sup>1438</sup>. (Vosges).

<sup>1439</sup>. *Ibid.*, pp. 184, 188, 189.

<sup>1440</sup>. *Ibid.*, pp. 273, 393, 397, 498, 500, 656, 712.

<sup>1441</sup>. *Ibid.*, pp. 480, 482.

<sup>1442</sup>. *Ibid.*, pp. 534, 535, 553, 654, 695, 712.

A l'extérieur, des bals sont autorisés dans chaque section des villes, la place de la Loi <sup>1443</sup>, le Champ-de-Mars et les jardins de Boufflers <sup>1444</sup> à Metz, ceux de la Pépinière, sur la place du Peuple <sup>1445</sup> à Nancy, mais plus généralement « dans les rues & dans les places publiques » <sup>1446</sup>. Quelques comptes rendus de fêtes révolutionnaires signalent des danses autour d'un bûcher (lors de la destruction des symboles du fanatisme) <sup>1447</sup>, de l'arbre de la Liberté <sup>1448</sup>, de « l'autel de la patrie et de la statue de la Liberté » <sup>1449</sup> ; mais ces exemples relèvent peut-être plutôt de la farandole que du bal.

### *Les salles à Patard*

En 1793 l'administration municipale de Nancy met en délibération puis vote quatre articles contre l'existence des salles appelées « vulgairement Salle à Patard » à cause des désordres, rixes journaliers et même des meurtres qui altèrent dangereusement l'ordre et la tranquillité publique <sup>1450</sup>. De quelles salles de danse est-il donc question ? Le patard étant de la petite monnaie ancienne, ces salles étaient sans doute ouvertes à des gens de condition sociale pauvre, moyennant une somme modique comme droit d'entrée.

---

<sup>1443</sup>. Place d'Armes actuelle.

<sup>1444</sup>. *Ibid.*, pp. 335, 358, 365, 393, 656, 696, 712.

<sup>1445</sup>. Cf. note 855.

<sup>1446</sup>. *Ibid.*, p. 255, 602, 841.

<sup>1447</sup>. *Ibid.*, p. 493.

<sup>1448</sup>. *Ibid.*, pp. 280, 493, 686, 866.

<sup>1449</sup>. *Ibid.*, p. 612.

<sup>1450</sup>. *Ibid.*, pp. 596-597.

## Le commerce du bal

La période révolutionnaire est riche en demandes d'autorisations d'ouverture de salles de bals chez les maîtres de danse et les particuliers, ce qui n'est pas sans poser de sérieux problèmes touchant à l'ordre public et aux bonnes mœurs. Les autorités considèrent aussi certaines de ces salles – soupçonnées d'un point de vue politique de n'être qu'un « foyer de discorde, d'intrigue et de contre révolution »<sup>1451</sup> – comme des lieux de débauche, repère du libertinage pour « les filles publiques ». Un militaire, Georges Marc, obtient en 1792 l'autorisation d'ouvrir une salle de cours de danse sous la surveillance de la police et avec interdiction d'y admettre « des personnes du sexe »<sup>1452</sup>.

Les professeurs de danse ne sont pas les seuls à solliciter une patente pour ouvrir des bals ; directeurs du Spectacle mais aussi acteurs, comédiens, musiciens se constituent en société pour offrir ce divertissement<sup>1453</sup> à des rythmes différents (décade, année). A Metz, la femme Bolzain, « cabaretière », voit son bal fermé pour cause de « désordres [...] et rixes journalier » en 1797<sup>1454</sup>. Pierre Bolzain<sup>1455</sup> obtient l'autorisation de le rouvrir en 1799, jusqu'à l'heure de la retraite (22 heures) moyennant le versement du quart des recettes. Il se trouve encore Vuillaumé<sup>1456</sup>, Blanchard<sup>1457</sup> un joueur de violon, Pierre L'huillier et Jacques Bertaux, maîtres à danser à Nancy<sup>1458</sup>, aux prises avec des difficultés de maintien de l'ordre dans leur salle de la Pépinière et qui ressemblent à celles

---

<sup>1451</sup>. *Ibid.*, p. 553.

<sup>1452</sup>. *Ibid.*, p. 478.

<sup>1453</sup>. *Ibid.*, pp. 499, 586, 587, 598, 601, 602, 654.

<sup>1454</sup>. *Ibid.*, p. 525.

<sup>1455</sup>. Orthographié Balzin mais à la même adresse. *Ibid.*, p. 554.

<sup>1456</sup>. *Ibid.*, 591.

<sup>1457</sup>. *Ibid.*, p. 589.

<sup>1458</sup>. *Ibid.*, pp. 602, 604 et vol III pp. 23, 24.

auxquelles doit faire face le patron de la salle située dans l'ancienne maîtrise de Nancy <sup>1459</sup>.

Mais sommes nous bien renseignés sur ce commerce privé ? En 1811, une réclamation d'A. A. Herbelot <sup>1460</sup> directeur du spectacle de Metz exigeant entre autres le privilège exclusif sur les bals et redoutes de Metz, fournit l'information de la tenue de bals et redoutes dans la salle du Spectacle « constamment remplie au point que souvent les danses sont interrompues faute d'espace » <sup>1461</sup> ; ce sont les seuls à autoriser les « personnes masquées ». Le « bal dit de Serpenoise » sis rue Serpenoise est quant à lui prisé par la bourgeoisie. Il existe aussi un bal privé de Société qui se tient chaque semaine à l'Hôtel de ville, durant le carnaval, où se retrouvent « les personnes abonnées au Spectacle » et encore les « bals de guinguette » fréquentés par « les soldats de la garnison » lesquels payent 10 centimes par contre-danse.

### **Bals et redoutes**

Les sources dissocient bal et redoute, marquant ainsi une différence entre ces deux divertissements. A en croire les textes, les redoutes ne sont pas de simples bals ; la mention « bal paré », le plus souvent accolée,

---

<sup>1459</sup>. Cf. vol. II, pp. 525, 553, 559, 585, 589, 590, 591, 600, 602, 604, 605.

<sup>1460</sup>. Extrait d'une délibération du conseil municipal de Metz du 20 décembre 1811. Paris, arch. nat., F 21 117 lia. et Metz, arch. mun. 1 D 3, reg., f. 275-f. 276. A. A. Herbelot se plaint de la concurrence des concerts, spectacles et autres bals. Il demandait entre-autres 1/5 des recettes à son profit sur le bal de Serpenoise. La municipalité dans son argumentation, affirme que les concerts se tiennent en dehors des jours de spectacles et qu'il n'y a rien à revendiquer sur les bals privés. Pour les autres, elle note que leurs recettes sont faibles et que les habitués de la Comédie ne les fréquentent pas.

<sup>1461</sup>. Cf. Metz, arch. mun. 1 D 3, f. 275.

indique que déguisements et travestissements étaient de mise <sup>1462</sup>. Il n'est pas certain que la redoute puisse être assimilée au simple bal masqué.

### Les bals publics

Comme l'indique leur dénomination, ces bals sont ouverts à la population tout entière. De même que directeurs du Spectacle ou autorités municipales peuvent offrir des séances de comédie, d'opéra à la population <sup>1463</sup> – elles sont plus fréquentes à partir de 1789 qu'au cours de la période précédente –, les bals peuvent être eux aussi « gratuits » <sup>1464</sup>. L'usage veut de surcroît que spectacles <sup>1465</sup> et bals <sup>1466</sup> soient parfois organisés au profit de diverses catégories sociales : les nouveaux époux, les pauvres ou les défenseurs de la Patrie.

### Le ballet

Malgré des informations éparses, il est probable qu'une production de ballets ait été régulière, ne serait-ce que dans le cadre du Spectacle pour faire suite à certains ouvrages <sup>1467</sup> dramatiques. C'est en tout cas ce qu'affirme un rapport faisant référence à une situation nancéienne datant du duc Léopold <sup>1468</sup>. La présence quasi-permanente de premiers danseur et

<sup>1462</sup>. Cf. vol. II, pp. 484.

<sup>1463</sup>. Cette habitude était déjà en honneur sous Stanislas. *Ibid.*, pp. 178, 189, 288, 308, 309, 534, 695.

<sup>1464</sup>. *Ibid.*, pp. 288, 534, 535, 536, 607, 634, 695.

<sup>1465</sup>. *Ibid.*, pp. 587, 591, 598, 675, 676.

<sup>1466</sup>. *Ibid.*, pp. 309, 333, 395.

<sup>1467</sup>. Le cas se présente déjà à Nancy en 1761. Une comédie est suivie d'un ballet « ou une petite Lyonnaise a dansé ». Cf. N. Durival, *Journal de Durival l'aîné*, NAM, 1314 (863), f. 151.

<sup>1468</sup>. Cf. vol. II, p. 653.

danseuse, de huit figurants et figurantes <sup>1469</sup> étaye cette présomption, d'autant plus forte que nous avons fait état de l'éclectisme requis chez les musiciens encore présents en 1791, éclectisme confirmé par la demande déposée par la demoiselle Perès « danseuse et Chanteuse » pour « exercer ses talents » à Metz <sup>1470</sup>.

### *Sous l'Ancien Régime*

Faisant suite à un concert d'enfants, la « petite » Gardel se fait remarquer dans le *Ballet des nymphes*, imaginé par le lieutenant-général du baillage de Nancy <sup>1471</sup> et joué à deux reprises : une première fois le 25 août 1761 puis devant les princesses Adélaïde et Victoire <sup>1472</sup>.

L'indication de la présence à Nancy des danseurs du ballet de Strasbourg pour les spectacles de *Renaud et Armide* <sup>1473</sup>, *Colinette à la cour, ou la Double Epreuve* et *La Caravane du Caire* dans lesquels le sieur Blache, premier danseur de la troupe <sup>1474</sup> se distingue, demeure une information isolée.

### *Un ballet post-révolutionnaire*

Les ballets subissent eux aussi l'influence du « style militaire » propre à cette période avec des évolutions sur le théâtre. Le *Ballet du déserteur*, produit à Nancy en 1804 par Huss maître de ballet à Paris, fait évoluer des artistes et parmi eux : « gendarmerie, troupes françaises, etc, etc. » <sup>1475</sup>.

---

<sup>1469</sup>. *Id.*

<sup>1470</sup>. « pendant quelques jours ». *Ibid.*, p. 459. Artiste non répertoriée.

<sup>1471</sup>. Mengin.

<sup>1472</sup>. *Ibid.*, p. 183. Stanislas possédait une troupe personnelle à Lunéville. *Ibid.*, p. 194.

<sup>1473</sup>. Comédie, Florent Carton sieur d'Ancourt dit Dancourt (1611-1725), ? , Paris, 12 juin 1697.

<sup>1474</sup>. *Ibid.*, p. 313.

<sup>1475</sup>. *Ibid.*, pp. 783, 784.

## Quelles danses pratique-t-on ?

A dire vrai, ce qui attise notre curiosité ne sort pas de l'ombre. Sans aucun doute, les danses font partie d'un répertoire à la mode malgré l'impression qu'à la campagne et parfois en ville subsistent ici ou là des danses populaires.

### *Valses selon Durival*

Les précisions fournissant des informations sur les danses pratiquées sont rares voire exceptionnelles. N. Durival écrit dans son journal en juillet 1773 une phrase prouvant la pénétration de la valse dans la région : « On danse à Plombières des allemandes à la manière alsacienne, et on appelle cela Valses <sup>1476</sup>. »

### *Après la Révolution*

Parmi les divertissements « républicains » outre les « danses républicaines » figurent, citées une fois, des farandoles (1798) <sup>1477</sup>. Alors qu'un maître de danse arrivé de Paris (1802) se propose d'enseigner les « nouveaux pas de danses françaises allemandes etc... » <sup>1478</sup> plus tardivement encore (1808), B. Tröestler, marchand de musique, offre à sa clientèle la souscription de « 72 nouvelles contre-danse, arrangées pour forte-piano et avec les figures » <sup>1479</sup>. Ces seules précisions nous renseignent médiocrement et, de plus, de manière diffuse sur des pratiques privées, mais

---

<sup>1476</sup>. *Ibid.*, p. 188.

<sup>1477</sup>. *Ibid.*, p. 637.

<sup>1478</sup>. *Ibid.*, p. 290.

<sup>1479</sup>. *Ibid.*, p. 383.

restent muettes à propos des danses populaires, qui pourtant semblent être les danses spontanées des militaires « chantant des rondeaux » place Napoléon <sup>1480</sup> à Nancy en 1806.

### Les musiciens, les orchestres

Sans que l'on possède d'indication détaillée sur la formation instrumentale utilisée à Plombières, nous savons que les musiciens d'un régiment stationné à Epinal ou des musiciens allemands accompagnés de quelques violons de Nancy <sup>1481</sup> assurent, en 1773, la musique de bals donnés dans ce salon dont l'entrée est payante <sup>1482</sup>.

« L'orchestre placé sur la galerie jouait les airs de danse les plus nouveaux » <sup>1483</sup>. Malgré cette assertion, il se trouve peu de cas de bals avec un public nombreux. Au contraire, on voit se multiplier à Metz ou à Nancy les pistes de danse réparties dans plusieurs salles de l'Hôtel de ville ou en plusieurs endroits de la Pépinière <sup>1484</sup>, à moins que l'espace soit encore plus important puisqu'un bal est ouvert dans chaque section de la ville <sup>1485</sup>.

La puissance sonore des instruments et la surface des salles disponible nécessite la multiplication d'ensembles restreints de musiciens. A Metz, vingt musiciens sont répartis en petits groupes dans les salles de l'Hôtel de ville, ouvertes selon les besoins à la danse pour les bals de décade (1794) <sup>1486</sup>. A Nancy, plusieurs orchestres s'installent en divers endroits de

---

<sup>1480</sup>. Cf. note 855. *Ibid.*, p. 371.

<sup>1481</sup>. *Ibid.*, p. 188.

<sup>1482</sup>. Le billet coûte 36 sols. *Ibid.*, p. 189.

<sup>1483</sup>. A Nancy, lors de la prestation du Serment des troupes de Lignes en 1791. *Ibid.*, p. 590.

<sup>1484</sup>. *Ibid.*, pp. 273, 335.

<sup>1485</sup>. *Ibid.*, p. 491.

<sup>1486</sup>. *Ibid.*, p. 273.

la Pépinière (1799)<sup>1487</sup>. Lors de la fête du 10 août 1793, les messins dansent dans chacune des cinq sections de la ville, au son d'orchestres composés de cinq ou six musiciens<sup>1488</sup>. Leur nombre est plus faible encore lors de la fête du 10-Thermidor 1795<sup>1489</sup> : ils sont douze, soit deux ou trois violons pour chaque section. En 1806, à l'occasion d'un bal offert à la population pour l'anniversaire de la naissance de l'empereur, « [...] 22. musiciens Employés à l'orchestre », disposés dans la salle du bal, touchent 194 francs<sup>1490</sup>.

Ces ensembles animant bals privés et bals publics ne sont donc pas identiques. Sur les places publiques, dans les rues de Metz ce sont encore et uniquement des violons embauchés et donc rémunérés par la ville pour les jours de fêtes<sup>1491</sup> ; deux cents livres sont distribuées « aux musiciens jouant du violon pendant les bals » de la fête du 20 nivôse an II (9 janvier 1794)<sup>1492</sup>. Les bals des festivités villageoises ou ceux des bourgs nous renseigneraient-ils plus avant ? Pas davantage. A Einville, « joueurs de Violons et autres instruments » font danser à l'issue de la fête de la Juste punition (1799)<sup>1493</sup>. Il n'est donc pas certain, loin de là, que les instruments à vent aient, à cette époque, déjà fait leur entrée parmi les ménétriers.

---

<sup>1487</sup>. *Ibid.*, p. 335.

<sup>1488</sup>. Les deux textes ne fournissent pas le même nombre de musiciens (26 et 30). *Ibid.*, p. 491.

<sup>1489</sup>. *Ibid.*, p. 516. Les groupes formés étaient donc de deux ou trois musiciens.

<sup>1490</sup>. Metz arch. mun. 3 K 1 rév. lia. Varlet, musicien, touche 8 francs « pour copie de musique ».

<sup>1491</sup>. Cf. vol. II, pp. 443, 602.

<sup>1492</sup>. Metz arch. mun., 3 K 1 rév. lia.

<sup>1493</sup>. *Ibid.*, p. 869.

## Les règlements et la pression policière sous la Révolution

Si une surveillance étroite s'exerçait avant 1789 sur les salles de danse, lieux de rassemblement suspects mais peut-être plus encore jugés dangereux quant au maintien des bonnes mœurs, cette pression s'amplifie durant la décennie suivante, tout en restant irrégulière au gré des changements politiques. Une ordonnance du 10 février 1786 publiée à Nancy interdit à tous les maîtres à danser, joueurs de violon et autres personnes de tenir des bals sans autorisation <sup>1494</sup>.

Le terme de redoute peut gêner l'esprit révolutionnaire du simple fait qu'il rappelle l'Ancien Régime. Ces regroupements nocturnes restent difficiles à surveiller et la Société populaire de Metz demande leur suppression <sup>1495</sup> ; masques et déguisements sont dorénavant interdits dans la rue, sur les places y compris dans les salles (1799) <sup>1496</sup>, bien que certaines d'entre-elles autorisent le masque une fois l'entrée de la salle de redoute franchie <sup>1497</sup>.

Le souci d'une réglementation tatillonne va de pair avec le besoin d'une adaptation permanente du mode de surveillance, compte tenu de la difficulté des contrôles et des contournements fréquents des arrêtés. Ces entorses aux règlements entraînent régulièrement la fermeture, pour une durée plus ou moins longue, des salles de danse. L'administration municipale de Metz permet les bals privés organisés dans la journée par les directeurs du Spectacle, mais non ceux de nuit (1794) <sup>1498</sup>. Bals privés et bals nocturnes avaient déjà été interdits dès janvier 1793 : la patrie étant considérée en

---

<sup>1494</sup>. *Ibid.*, p. 237.

<sup>1495</sup>. *Ibid.*, pp. 498, 499.

<sup>1496</sup>. *Ibid.*, p. 329.

<sup>1497</sup>. *Ibid.*, p. 598.

<sup>1498</sup>. *Ibid.*, pp. 498, 499.

danger, les redoutes furent autorisées jusqu'à la limite horaire de 22 heures <sup>1499</sup>. Signe d'un relâchement certain, des gardes nationaux affectés aux salles de redoute de Metz posent eux-mêmes problème au pouvoir en 1799 : chargés de la surveillance et du maintien de l'ordre, ils n'hésitent pas à quitter leur poste pour se mêler aux danseurs <sup>1500</sup>. Afin de faire face aux difficultés engendrées par la danse en général, la municipalité de Metz avait fini par interdire par plusieurs arrêtés successifs <sup>1501</sup> – malgré une intervention des maîtres de danse <sup>1502</sup> – toute forme de bal chez les particuliers mais pour faire bonne mesure avait autorisé un bal décadaire au Spectacle. Le corps municipal de Nancy sujet aux mêmes difficultés n'agit pas de façon différente et peut revenir sur une autorisation fraîchement accordée <sup>1503</sup> : elle régleme aussi les bals et décide leur interdiction en dehors des quintidis et décadis (1799) <sup>1504</sup>.

\*\*\*

A ce divertissement prisé de toutes les couches de la société, la Révolution apporte une notion de régularité et de lien avec les événements politiques en instituant des bals « publics » sans que les différents milieux sociaux se cotoient forcément. Si la répétition des fêtes révolutionnaires

---

<sup>1499</sup>. *Ibid.*, p. 553.

<sup>1500</sup>. *Ibid.*, pp. 551, 554.

<sup>1501</sup>. Arrêtés des 22, 25, brumaire an VI [12, 15 novembre 1797] et 14 brumaire an VII [4 novembre 1798].

<sup>1502</sup>. *Ibid.*, p. 487.

<sup>1503</sup>. *Ibid.*, pp. 600, 635.

<sup>1504</sup>. *Ibid.*, p. 329.

multiplie les possibilités des bals publics, tous les événements nationaux importants donnent, comme par le passé, l'occasion de danser. De plus, après 1803, le retour du curé dans la paroisse, la publication d'un *senatus-consulte* sont autant d'opportunités nouvelles à ce type de divertissement <sup>1505</sup>. Il ne faut certes pas oublier de mentionner qu'au-delà du ponctuel se perpétue et s'intensifie peut-être une tradition du bal populaire et privé. S'il n'est pas aisé d'en trouver trace du fait de son caractère privé et traditionnel, l'enseignement fort prisé de la danse ne pouvait manquer de donner à ces pratiques des impulsions vitales. J.-J. Marquis confirme que dans le département de la Meurthe « L'on aime beaucoup la danse » et que « les bals de société sont nombreux pendant l'hiver » et « toutes les saisons », alors qu'une « multitude de rondeaux » « rassemblent la jeunesse au milieu des rues » durant les soirées d'été <sup>1506</sup>.

---

<sup>1505</sup>. *Ibid.*, pp. 350, 358.

<sup>1506</sup>. Cf. J.-J. Marquis, *op. cit.* (note 998), p. 139.

## CHAPITRE IV

### LA CHANSON, LA CHANSON A TIMBRE

Il est nécessaire de lire les récits des séjours des filles de Louis XV en Lorraine, en 1761 et 1762 pour apprécier un usage courant : celui des compliments spontanés ; nos informations peu nombreuses sont donc le reflet d'habitudes.

Ainsi perçoit-on clairement que l'adulation de ces personnages donne lieu, lors de leurs déplacements en province, à la récitation de vers et au chant de couplets en leur honneur, à leur gloire. Dans tous les cas, une fois l'autorisation accordée, ce qui prouve leur caractère spontané, jeunes bergères, femmes de pêcheurs – en quelque sorte des gens modestes – chantent des couplets sur un timbre <sup>1507</sup>. Il est rare d'entendre ces vers sur une composition originale, l'ensemble des « relations » ne présentant que deux exemples : à Epinal, vers et musique sont de la demoiselle Prudhomme<sup>1508</sup>, tout comme celle écrite par l'abbé de Boufflers pour la fête de Stanislas – une seconde fois exécutée d'ailleurs en 1762 <sup>1509</sup> par une

---

<sup>1507</sup>. Cf. Henri Antoine Regnard de Gironcourt, *Description des fêtes données à mes dames de France Adélaïde et Victoire dans la ville d'Epinal*, Nancy, Pierre Antoine, [1762], pp. 35-37, 50-51, 57-60, 69.

<sup>1508</sup>. *Ibid.*, pp. 73-75. Cette demoiselle faisait partie de la Congrégation d'Epinal.

<sup>1509</sup>. Cf. Delespine, *op. cit.* (note 1133), pp. 68-71.

chanteuse de la musique du roi –, ce qui montre une pratique étendue à toutes les couches de la société.

La chanson représente donc une part non négligeable de la culture musicale des peuples ; écrite, chantée, elle s'infiltré dans toutes les couches de la société. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, parallèlement aux chansons nouvelles, se perpétue une tradition bien différente de la nôtre : écrites, diffusées, elles pouvaient ainsi survivre longtemps (plusieurs siècles pour certaines) grâce à un habillage littéraire nouveau, posé sur une même mélodie : ce sont les chansons à timbre.

Sans vouloir nous attarder sur un genre, à l'intérieur duquel le message écrit prime sur la musique – ce qui serait donc l'objet d'une autre étude spécifique –, nous définirons la chanson à timbre, puis nous nous intéresserons au contenu poétique des couplets tout en citant quelques auteurs. Enfin, après avoir procédé à un classement des timbres utilisés pour véhiculer cette poésie, nous tenterons de dégager les aspects essentiels de leur évolution et du rôle qui leur fut assigné entre 1789 et 1799.

### **La diffusion**

Grâce aux périodiques lorrains d'avant 1789, puis à l'édition d'imprimés entre 1789 et 1799, couplets, chansons, romances et autres œuvres littéraires de taille restreinte foisonnent. Au temps de l'Ancien Régime, les deux principaux journaux hebdomadaires lorrains de Metz et de Nancy publient sans cesse des œuvres littéraires, fussent-elles brèves, à chanter sur un air connu, ou bien relatent le chant de couplets lors de diverses

manifestations <sup>1510</sup>. L'importance de ces extraordinaires véhicules d'information et de propagande n'échappe pas aux jacobins <sup>1511</sup>. La musique – outre une diffusion naturelle par la rue, le théâtre et la maison – trouve un auxiliaire de choix avec les organistes qui n'hésitent pas à utiliser des « aires sous-lesquels sont adaptés des paroles trop libres » <sup>1512</sup>. C'est la recommandation faite par les autorités municipales aux organistes de Metz, réaction semble-t-il due à certaines exagérations.

### **Le contenu poétique**

A priori, tout événement peut servir de prétexte à la rédaction de « couplets sur l'air » d'une chanson : la naissance du Dauphin, la mort de l'Empereur, le passage ou la visite d'une personnalité <sup>1513</sup>, de groupes tels la Garde nationale et l'armée. Les événements sont rapportés et commentés de manière quasi immédiate : les couplets historiques ont quelque chose d'actuel <sup>1514</sup>. La période révolutionnaire se révèle, quant à elle, propice à l'impression de couplets sur des sujets s'inspirant de l'actualité et la commentant ; elle abonde surtout d'hymnes, souvent naïfs – à la gloire de la Paix, de la Liberté, de la Nation, de l'Armée, des défenseurs de la République <sup>1515</sup> –, destinés à être entendus à l'occasion de la Fédération du

<sup>1510</sup>. Cf. vol. II., pp. 247, 256, 258, 263, 271, 274, 276, 278, 279, 286, 288, 294, 295, 305, 309, 337, 359, 361, 368, 369, 384, 390, 392, 393, 394, 482.

<sup>1511</sup>. L'idée de publier de la musique pour enrichir le répertoire nouveau est accueillie à Paris avec enthousiasme. Le pouvoir met des fonds nécessaires à la disposition du Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales, puis de l'Ouvrage périodique de chansons et romances civiques.

<sup>1512</sup>. *Ibid.*, p. 452.

<sup>1513</sup>. Adélaïde et Victoire (1761 et 1762), Joséphine (1801, 1804, 1805).

<sup>1514</sup>. Remarque écrite à propos de la romance historique. Cf. Frits Noske, *La Mélodie française de Berlioz à Duparc*, Paris/Amsterdam, Presses universitaires de France/North-Holland publishing company, 1954, p. 2.

<sup>1515</sup>. Cf. vol. II, pp. 256, 258, 263, 323, 337.

département de la Moselle, de la Fédération générale, du Serment civique, des fêtes révolutionnaires (fête de l'Être suprême, du 14-Juillet) etc. Ces textes véhiculent propos anticléricaux puis réconciliateurs à l'époque du Concordat <sup>1516</sup>, joutes littéraires à caractère satirique ou polémique <sup>1517</sup> ou bien pamphlets contre des hommes politiques.

S'ils relatent des faits locaux écrits par des gens du cru, les éditeurs peuvent aussi imprimer des chansons patriotiques à diffusion nationale : *La Guingueringuette* <sup>1518</sup>, à laquelle répondra *La Nouvelle Guingueringuette* d'origine nancéienne <sup>1519</sup>, ou *La Carmagnole marseillaise, sur la prise de Toulon* <sup>1520</sup>.

### ***Les couplets amoureux***

La pratique de la chanson à timbre marque, au cours des années, une nette évolution. Souvent, le message préserve l'anonymat tant de l'auteur que du destinataire. C'est le cas des textes de déclaration amoureuse. Les premières années de la Révolution, comme les décennies précédentes, voient encore fleurir romances, couplets dévolus à des destinataires toujours anonymes, ce qui facilite les déclarations ou les confidences amoureuses en toutes occasions (Nouvel An, fête des Rois, réélection d'un maire en 1791) <sup>1521</sup>. Dans le cas d'une satire, la personne concernée est, quant à elle,

<sup>1516</sup>. *Ibid.*, pp. 345-347. Le texte fut suivi d'une parution au titre identique mais avec en parallèle toujours sur l'air : *Le Cœur de mon Annette, &c.*, la chanson et sa parodie pouvant se chanter selon les indications « à deux chœurs, par manière de Dialogue » ; à la manière du plain-chant alterné en quelque sorte. F-NAm, 4192<sup>u</sup>.

<sup>1517</sup>. Cf. vol. II, pp. 736-739. Ces couplets adressés à M. Anthoine et à M. Mengin sont une critique mordante.

<sup>1518</sup>. *Ibid.*, pp. 773-775. Chantée par l'auteur Bonnet-Bonneville de Marseille au Théâtre national en l'an II. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 704), p. 643 –n° 1117.

<sup>1519</sup>. Cf. vol. II., respectivement pp. 777-779 .

<sup>1520</sup>. *Ibid.*, pp. 775-777.

<sup>1521</sup>. Pour la seule année 1791, dans le *Journal du département de la Meurthe* : n° 1 p. 7, n° 2 p. 15, n° 5 p. 39, n° 6 p. 10, n° 7 p. 56, n° 12 p. 95, n° 33 p. 262, n° 36 p. 287, n° 48 p. 382.

clairement identifiée. Nathalie Verstraeten note une sensible évolution à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle de la chanson d'amour, licencieuse ou grivoise, vers la romance pastorale et sentimentale, tout comme dans la chanson satirique dont le caractère politique s'accroît<sup>1522</sup>. Remarquons encore que les compositions à chanter sur des hymnes et airs révolutionnaires sont elles-mêmes des textes à forte connotation politique. Il convient donc de séparer textes à caractère personnel et textes politiques.

### *Les couplets de propagande*

Sous la Révolution, la chanson à timbre possède cette qualité supplémentaire en ce qu'elle sert de véhicule à la propagande et à la formation des esprits au civisme<sup>1523</sup>. Elle est à la fois un support informatif et éducatif. Elle intègre par conséquent la marque d'un pouvoir qui s'affirme aussi par le biais de la musique, autre signe de ralliement qui définit le camp auquel on appartient : les révolutionnaires chantent *La Marseillaise*, les royalistes *Le Réveil du peuple*<sup>1524</sup>, les partisans de l'Empire *Veillons au salut de l'Empire*, hymne pourtant républicain mais qui doit son appropriation grâce à l'ambiguïté du mot « Empire »<sup>1525</sup>. Un rapport de Pierre Auguste Mauger dit Marat<sup>1526</sup> rapporte la réaction de patriotes

---

<sup>1522</sup>. Cf. vol. II, p. 138.

<sup>1523</sup>. Cf. Jean-Louis Jam, « Fonction des hymnes révolutionnaires », in Jean Ehrard et Paul Viallaneix, *op. cit.*, (note 1060), pp. 434-441.

<sup>1524</sup>. Écrit pour une voix avec basse puis accompagnement de grand orchestre. Les couplets sont chantés à la réunion des citoyens de la section Guillaume Tell le 19 janvier 1795. Cf. Ginette et Georges Marty, *Dictionnaire des chansons de la Révolution 1787-1799*, Paris, Tallandier, 1988, pp. 195-197.

<sup>1525</sup>. Cf. Nathalie Verstraeten, « La chanson populaire française de 1789 à la Restauration. Evolution et fonctions », *Etudes sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, n° XVII, 1990, p. 145.

<sup>1526</sup>. Personnage missionné par le Conseil exécutif et provisoire dans les départements de la Meurthe et de la Moselle. Il est présent à Nancy entre le 9 août et le 19 novembre 1793. Cf. P. Denis, *Les Municipalités de Nancy (1790-1910)*, Nancy, A. Crépin-Leblond, 1910, pp. 9-13.

empêchant un juge du tribunal et un juge de paix de chanter des chansons royalistes dans une auberge (1794)<sup>1527</sup>.

Si chaque camp possède sa référence musicale, cette dernière peut – tout en conservant la musique – contrefaire le texte (*contrefactum*) dans une intention burlesque, caricaturale, voire satirique : des paroles parodiques peuvent être mises sur des airs révolutionnaires comme des timbres de chant catholiques peuvent supporter des textes profondément anticléricaux.

### *La querelle entre Metz et Nancy*

Bien que différent des couplets traditionnels – il est écrit en prose –, l'« Épître des nancéiens aux messins [...] », consacré à la rivalité ancestrale entre les deux villes – cette fois à propos du Parlement perdu par Nancy – est affublé lui aussi du timbre « Ah ! comme il y viendra » tiré de *Rose et Colas* de P. A. Monsigny<sup>1528</sup>.

### **Les auteurs**

Les auteurs de ces couplets ne sont pas toujours identifiables – leur nom n'est pas indiqué pour des prétextes divers – car l'anonymat favorise l'impunité en cas d'attaque ou de réponse à un texte agressif lui-même anonyme<sup>1529</sup>. A Metz comme à Nancy, au milieu d'auteurs connus se

---

<sup>1527</sup>. Cf. vol. II, p. 865.

<sup>1528</sup>. *Ibid.*, pp. 753-754.

<sup>1529</sup>. *Ibid.*, pp. 736-739.

détachent deux noms pour avoir à maintes reprises taquiné la muse et publié des couplets : Antoine Denis Lecru et Louis Laugier.

### ***Antoine Denis Lecru dit Crux***

Né à Compiègne en 1743, il vient à Metz vers 1773 pour travailler au théâtre, engagé comme acteur et chanteur. Directeur associé du théâtre en 1799, il quitte Metz l'année suivante pour se rendre en Allemagne <sup>1530</sup>. Poète à ses heures, il écrit couplets <sup>1531</sup>, divertissement, livret d'opéra-comique et scène lyrique ou encore un drame intitulé *Le Siège de Metz* <sup>1532</sup>.

### ***Louis Laugier***

Ce marseillais né vers 1747, fixé à Nancy depuis les années 1780, est un auteur poétique assez fécond <sup>1533</sup>. Beaucoup d'œuvres manuscrites dans le genre de la petite poésie : poème, pastorale, vaudeville, ode, éloge... lui sont attribuées.

### ***Bonnet-Bonneville***

Commissaire-inspecteur à la levée du 25<sup>e</sup> des chevaux, originaire de Marseille envoyé à Nancy, il publie chez Guivard trois chansons

---

<sup>1530</sup>. Marié à Mannheim en 1767 où est née en 1773 une fille qui devient violoniste. Ce mariage fut dissout à Metz en 1793. Cf. G. Rose, *op. cit.* (note 7), p. 106.

<sup>1531</sup>. Cf. vol. II, p. 482.

<sup>1532</sup>. Cf. G. Rose, *op. cit.* (note 7), p. 106. Le titre de ce drame fait référence au *Siège de Lille* : opéra-comique, 1, Bertin d'Antilly, Rodolphe Kreutzer, Paris Feydau, 1792.

<sup>1533</sup>. Les historiens rappellent la philanthropie du personnage publiant et organisant des bals au profit des pauvres. Cf. L. A. Michel, *op. cit.* (note 3), pp. 299-300.

patriotiques : *La Guinguinguette, La Nouvelle Guinguinguette et La Carmagnole marseillaise, sur la prise de Toulon* <sup>1534</sup>.

### En quelles circonstances ces couplets sont-ils chantés ?

La publication des couplets dévolus à un quelconque destinataire ne doit pas masquer leur usage courant. La relation du passage des filles de Louis XV à Nancy en 1762 fait état de cette coutume par un hermite appelé « Frère zélé » chantant, après permission, sa chanson sur l'air *Quand je pense à Jannette* <sup>1535</sup>. Venant de Plombières, sur le chemin du retour (à Rambervillers), un « pèlerin » fait entendre une chanson sur un air tiré d'*Annette et Lubin* <sup>1536</sup>. D'ailleurs, au cours de ce voyage furent exécutés des couplets sur : *Où s'en vont ces gais bergers, Tiens voilà une pipe, Reçois dans ton golbelet* <sup>1537</sup>, *Du Port Mahon* <sup>1538</sup> ou *Ton Humeur est Catherine* <sup>1539</sup>. Sous le Consulat et l'Empire, le pouvoir personnel redonne vie aux textes glorifiant les personnages de l'Etat ou de leur famille et la Restauration perpétue cette tradition <sup>1540</sup>. Le théâtre est lui aussi un lieu de prédilection pour chanter des couplets, soit en l'honneur d'invités de marque, soit à la demande du public <sup>1541</sup>.

<sup>1534</sup>. Cf. vol. II, pp. 773-779. Il est l'auteur de nombreux autres couplets.

<sup>1535</sup>. Cf. Fillion de Charigneu, *op. cit.* (note 535), p. 34.

<sup>1536</sup>. *Ibid.*, p. 112. *Annette et Lubin* : cnda, 1, J.-B. Favart et J.-B. Lourd et Santerre, Ad. B. Blaise puis J. P. E. Martini, PCI, 15 février 1762.

<sup>1537</sup>. *Est-ce Reçois dans ton galetas ou Enfin, v'la donc qu'il est bâclé*, chanson de Pirou et Vadé. Cf. P. A. Capelle, *op. cit.* (note 703), n° 505 et p. 250.

<sup>1538</sup>. *Le Port Mahon est pris ou Ces braves insulaires ou Chansonnier mes confrères* ; chanson de Collé. *Ibid.*, n° 352 et p. 112.

<sup>1539</sup>. *Contredanse de L'Enfantin* employée dans une ronde de Ducray-Duminil. Cf. P. A. Capelle, *op. cit.* (note 703), n° 560 et p. 251.

<sup>1540</sup>. Cf. *Les Couplets chantés à la R. L. St. J. à l'Orient de Nancy, le 24 décembre 1815*. Air de *La Bataille d'Ivry (Vive Henri ! Vive Henry !)*, 3 p. F-NA m, 80548.

<sup>1541</sup>. Cf. note 1243.

## L'origine des timbres

Les couplets imprimés fournissent, sous le titre de la chanson, l'indication du timbre à utiliser dont l'origine provient soit d'une chanson populaire, d'une danse, d'un cantique ou d'une ariette empruntée à l'opéra comique. *La Clé du caveau* répertorie couplets et timbres et fournit la musique <sup>1542</sup>.

## *Les chants populaires*

Jusqu'en 1789 règnent en maître les airs à succès tirés des opéras-comiques ainsi que des chansons beaucoup plus anciennes, qu'elles soient ou non populaires. Ces dernières sont toujours véhiculées avec nostalgie. N. Durival consigne dans son *Journal*, à la date du 22 août 1771, la mort d'une centenaire « fort gaye » qui « chantoit les Chansons plaisantes du vieux tems » <sup>1543</sup>. Les airs font référence à des chansons dont l'origine remonte au XVI<sup>e</sup> siècle – *Charmante Gabrielle* <sup>1544</sup> (air d'Henry IV), *Réveillez-vous belle endormie* <sup>1545</sup>, *Les Bourgeois de Châtres* <sup>1546</sup> –, au XVII<sup>e</sup> siècle – l'air de *Joconde* <sup>1547</sup>, de *La Baronne* <sup>1548</sup>, *La Bonne Aventure ô gué* <sup>1549</sup>, *Ton Humeur est Catherine* –, au XVIII<sup>e</sup> siècle – *Menuet*

<sup>1542</sup>. Cf. P. Capelle, *op. cit.* (note 703).

<sup>1543</sup>. Cf. vol. II, p. 186.

<sup>1544</sup>. Air d'Eustache Du Caurroy composé pour un Noël. Cf. P. A. Capelle, *op. cit.* (note 703), n° 95 et p. 246.

<sup>1545</sup>. Ou *Philis, plus avare que tendre*, chanson de Dufresny. *Ibid.*, n° 512 et p. 250.

<sup>1546</sup>. Air d'un Noël d'E. Du Caurroy. *Ibid.*, n° 564 et p. 251.

<sup>1547</sup>. Ou *Monsieur l'curé n'espérez plus*, chanson ancienne. *Ibid.* n° 659 et p. 252.

<sup>1548</sup>. Air de la chanson de Régnard employé dans différents vaudevilles. *Ibid.*, n° 665.

<sup>1549</sup>. Ou *Dedans mon petit réduit*, chanson de Pouteau. *Ibid.*, n° 302 et p. 248.

(d'Exaudet) <sup>1550</sup>, *Malb'roug s'en va en guerre*. Délicates à classer, mais pouvant être considérées comme tombées dans le domaine populaire quelques mélodies sont tirées des chants latins des cérémonies catholiques tels l'air du *Confiteor, O Filii* <sup>1551</sup> ou *Chantons Laetamini* <sup>1552</sup>.

### ***L'opéra-comique***

Avant 1789, les airs à succès extraits d'opéras-comiques d'A. E. M. Grétry (air de *La Rosière*) <sup>1553</sup>, N. Dezède (*Lison dormait*) <sup>1554</sup>, N. d'Alayrac (air de *Sargines*) <sup>1555</sup>, J. P. E. Martini (*Pour un peuple aimable et sensible*) <sup>1556</sup>, puis des extraits d'œuvres nouvelles parues entre 1790 et 1800 procurent elles aussi quelques airs : d'A. B. Bruni (air de *L'Officier de fortune*), Fr. Devienne (air des *Visitandines*), Jean-Pierre Solié (*Femmes voulez-vous éprouver*) <sup>1557</sup>. Nous n'avons proposé que quelques citations extraites des ouvrages qui fournissent la majeure partie des timbres utilisés. L'air le plus populaire – il résiste au temps et aux fluctuations politiques – est celui du quatuor de *Lucile* d'A. E. M. Grétry : *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?* <sup>1558</sup>

Ce dernier timbre mérite une attention plus particulière, parce qu'il traverse l'ensemble de cette période dans une version, certes plus

<sup>1550</sup>. Ou *Point de bruit* ou *Cet étang* d'André Joseph Exaudet. Cf. P. A. Capelle, *op. cit.* (note 703), n° 752.

<sup>1551</sup>. Chant catholique pour le temps pascal.

<sup>1552</sup>. Ou *Puisque c'est votre fête*, chanson de Lattaignant. Air employé pour une ronde de table d'Armand Gouffé. *Ibid.*, n° 99 et p. 246.

<sup>1553</sup>. Extrait de *La Rosière de Salency*.

<sup>1554</sup>. Extrait de *Julie*.

<sup>1555</sup>. *Sargines* (1788).

<sup>1556</sup>. Extrait de *Henry IV, ou la Bataille d'Ivry* (1774).

<sup>1557</sup>. Extrait du *Secret* (1796).

<sup>1558</sup>. Arthur Pougin (*Figures d'opéra-comique*, Paris, Tresse, 1875, pp. 11-12), cite L'air *On dit qu'à quinze ans* extrait lui aussi de *Lucile* et devenu un air populaire.

instrumentale, que sur des couplets <sup>1559</sup>. Joué par la musique de la Garde nationale, son plaisir mélodique allié au caractère explicite des paroles offre maintes occasions de le faire entendre. L'accueil d'un dignitaire de l'Etat arrivant sur un lieu de rassemblement vaut son audition : ainsi l'arrivée du roi pénétrant dans sa loge à l'Opéra <sup>1560</sup>, tout comme celle de Jean de Brie dans Nancy, seul survivant du massacre de Rastadt en 1799 <sup>1561</sup>, ou l'accueil de Joséphine et de la mère de Bonaparte puis de l'impératrice seule en 1804 et 1805, ou encore de l'ambassadeur russe de passage en cette ville <sup>1562</sup>. Il fait partie de la musique entendue au cours de fêtes révolutionnaires : la fête de la Souveraineté du peuple – à Nancy en 1798 et 1799 <sup>1563</sup> – ou celle de l'anniversaire de la Juste Punition à Lunéville et à Augny<sup>1564</sup> (1799).

### *Les airs révolutionnaires*

Quelques hymnes ou airs chéris des révolutionnaires remportent sitôt leur création un véritable succès populaire : *La Marseillaise*, *Veillons au salut de l'Empire*, *Ça-ira*. Dès leur diffusion, ces derniers – leur nombre est très restreint mais on peut leur adjoindre l'ariette patriotique *Où courent ces peuples épars ?* <sup>1565</sup> – servent de support musical à d'autres couplets émanant d'auteurs divers.

<sup>1559</sup>. Cf. vol. II, pp. 264, 285, 330, 634, 642, 763, 793.

<sup>1560</sup>. Le 26 septembre 1791 à Paris. *Ibid.*, p. 392.

<sup>1561</sup>. *Ibid.*, pp. 330-331.

<sup>1562</sup>. *Ibid.*, pp. 339, 361, 366, 337.

<sup>1563</sup>. *Ibid.*, pp. 634, 642.

<sup>1564</sup>. *Ibid.*, pp. 863, 872.

<sup>1565</sup>. Ariette patriotique pour chant et accompagnement de clavecin (1792). Musique identique à celle de *Roland à Roncevaux* de Rouget de Lisle et de *La Marche des Pyrénées*. La musique pourrait n'être qu'une adaptation à partir de celle de Rouget de Lisle. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 704), pp. 275-278, 606-607, 929.

## L'évolution des timbres utilisés durant les années 1770-1810

Cette période couvre trois phases distinctes – la fin de l'Ancien Régime, les dix années révolutionnaires, puis celles du Consulat et une partie de l'Empire – et l'analyse d'une éventuelle modification de comportement se lit au travers des sources dont nous disposons.

Aux côtés de l'opéra-comique qui fournit une grande part des airs à la mode, quelques uns appartiennent encore à l'opéra ancien (le *Chœur des Trembleurs* <sup>1566</sup> de J.-B. Lully). Cependant, une grande quantité de timbres sont hérités de la culture populaire.

### *Les timbres des célébrations révolutionnaires*

Les célébrations nouvelles des fêtes décadaires ne peuvent s'enraciner et disparaissent donc paisiblement faute d'une adhésion populaire <sup>1567</sup>. La logique rencontrée avec le protestantisme au XVI<sup>e</sup> siècle se retrouve ici ; table rase n'ayant pu (et ne pouvant) être faite du passé, si les propositions utilisent comme timbre des hymnes nouveaux (*La Marseillaise*, *La Carmagnole* <sup>1568</sup>, *Veillons au salut de l'Empire*), le poids des timbres anciens reste très important : sur trente-six proposés pour autant de célébrations différentes, trente et un sont des airs populaires ou extraits d'opéras-comiques, quatre seulement sur des hymnes révolutionnaires, un seul sur un « air nouveau » <sup>1569</sup>. La réalité du déroulement des célébrations

<sup>1566</sup>. Extrait d'*Isis* (1677). Tragédie en musique, Philippe Quinault, J.-B. Lully, Saint-Germain-en-Laye, 5 janvier 1677.

<sup>1567</sup>. Cf. L. Bergeron, *op. cit.* (note 1065), pp. 127-129.

<sup>1568</sup>. Chanson révolutionnaire sans doute d'inspiration collective, née probablement à la suite des événements parisiens du 10 août 1792. Cf. France Vernillat, « La Carmagnole », in M. Honegger et P. Prévost éd., *op. cit.* (note 478), pp. 301-302.

<sup>1569</sup>. Sic. Cf. vol. II, p. 820.

expose un aspect différent des timbres. Effectivement, il est fait usage, pour les six hymnes de la fête de l'Anniversaire de la mort du tyran (1793), du seul et unique *Air des marseillais*<sup>1570</sup>, ceux de la fête de l'Etre suprême (1793) étant *L'Air des marseillais* (deux hymnes), *Amis laissons là l'histoire*<sup>1571</sup> (deux hymnes), *Valeureux français*<sup>1572</sup> et « air nouveau » (un hymne). Reconnaissons l'indigence de la variété des timbres utilisés<sup>1573</sup>. Ce constat traduit le poids du passé pour l'homme de la rue imprégné de culture populaire, opposé au désir de propagande politique souhaité par les nouveaux responsables du pays.

### *Les timbres utilisés sous le Consulat et l'Empire*

Les années du Consulat et de l'Empire marquent une nette régression de cette habitude : peu de couplets – parfois même pas du tout – sont publiés dans la presse qui est devenue une presse d'information sur laquelle une censure s'exerce toujours. Malgré tout, la pratique des timbres se perpétue tout en donnant l'impression de s'essouffler. Nous avons la possibilité de nous en rendre compte lors des fêtes militaires. C'est au cours d'une réception offerte lors du passage de la Grande Armée à Nancy que l'on acquiert la certitude d'une pratique bien plus fréquente que ne le laissent supposer les textes : les couplets imprimés sont distribués aux convives avant d'être chantés par un artiste<sup>1574</sup>. Face au succès remporté auprès de ces officiers, « plusieurs de ces couplets furent répétés » alors que la

<sup>1570</sup>. *Ibid.*, pp. 822, 823, 824, 825, 829-831.

<sup>1571</sup>. Paroles de Delatre, musique de l'air *Dans le sein d'une cruelle* ou *Les Enfants de la patrie*. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 704), p. 680 n° 1329.

<sup>1572</sup>. Autrement appelé *Hymne des français*. *Ibid.*, p. 602 n° 898.

<sup>1573</sup>. Cf. vol. II, pp. 840-845.

<sup>1574</sup>. *Ibid.*, pp. 389-392. Cette distribution d'imprimés se pratique dans d'autres cas encore. *Ibid.*, p. 265.

plupart des convives reprenaient les refrains. Certes, le contenu de ces vers chantés sur les airs *Du Petit matelot* puis de l'air *Du Pas redoublé de l'infanterie* <sup>1575</sup> (ce qui montre aussi la pénétration du militaire y compris dans ce domaine) ne pouvait que les combler :

« DIGNES Héros dont la victoire, Seconda les talens guerriers, Des prodiges de votre gloire, L'EUROPE admire les merveilles Qu'enfanta le Nord sous vos pas [...] VOUS allez voir la France entière Sur vos traces semer des fleurs Que NANCY, cueille la première Pour l'offrir à ses défenseurs ! [...] CE n'est plus chez nous ces lions Qu'on vit dans les batailles, Tous autant de NAPOLEONS, Assaillir cent murailles Dans nos remparts, gais, bons amis, Français, toujours aimables, Ce n'est qu'avec nos ennemis, Qu'ils sont inexorables. »

### Le rôle des couplets

La chanson est, jusqu'à la chute de Robespierre en 1794, le mode d'expression de l'ensemble du peuple qui se retrouve dans les célébrations décennaires. Pas une réunion, pas un défilé, pas un rassemblement au cours desquels ne soient chantés quelques strophes ou quelques couplets. Les premiers événements sont marqués par la chanson : expression de joie et d'allégresse que l'on entend partout au cœur de la fête, bien sûr, mais encore dans la rue, sur les places et entonnée par des gens heureux. Cet usage prévaut au départ de conscrits <sup>1576</sup>.

---

<sup>1575</sup>. Date de 1798. *Ibid.*, p. 391. Ancien pas redoublé de l'Infanterie employé dans *Une Journée chez Bancelin* (vaudeville). Cf. P. A. Capelle, *op. cit.* (note 703), n° 756.

<sup>1576</sup>. Cf. vol. II, pp. 371, 374, 375.

Après cette période, le peuple devient, à quelques exceptions près, le grand absent des célébrations et cérémonies même si, en 1797, se fait jour une tentative de raviver la flamme révolutionnaire, ce qui n'empêche pas les autorités et les participants de maintenir l'utilisation des chants.

### Les risques

Tous les pouvoirs craignent les idées subversives mais plus encore les moyens qui les diffusent et les répandent. Sous l'Ancien Régime, la position de N. Durival est éloquente à ce sujet. De par ses fonctions de lieutenant de police de Nancy, N. Durival s'intéresse beaucoup à la chanson dangereuse donc délictueuse, aux textes politiques, pamphlets, satires, écrits contre tel ou tel personnage de pouvoir ou proche du pouvoir. Il relève donc les chansons écrites contre la marquise du Châtelet, contre le chancelier de Chaumont de la Galaizière sans oublier, en policier méticuleux, d'en relever le timbre <sup>1577</sup>. De même, il relate l'emprisonnement d'un cordonnier « pour avoir fait chanter des chansons satyriques <sup>1578</sup> ». En 1792, les responsables messins, constatant des rassemblements autour de chanteurs sur des places publiques, n'agissent pas très différemment : les chanteurs sont reconduits hors de la ville <sup>1579</sup>. Les autorités peuvent réduire le temps de vente (1793) <sup>1580</sup> ou interdire (1790) la vente et la distribution d'une chanson « incendiaire [et] dangereuse » <sup>1581</sup> pour les nancéiens.

---

<sup>1577</sup>. *Ibid.*, pp. 179, 181, 187.

<sup>1578</sup>. *Ibid.*, p. 185.

<sup>1579</sup>. *Ibid.*, p. 475.

<sup>1580</sup>. *Ibid.*, p. 485.

<sup>1581</sup>. *Ibid.*, pp. 445-446. Ces deux textes ne comportaient ni le nom de l'auteur ni celui de l'imprimeur.

## L'ambiguïté du rapport texte-musique

Des couplets écrits, mis « sur l'air de » procèdent-ils du simple échange de texte ou supposent-ils la connaissance d'un autre texte chanté ; sont-ils prétexte à diverses utilisations ?

Le *Dialogue entre Tranchefétu et Prêtatou*<sup>1582</sup> témoigne de la façon dont un texte chanté, est utilisé pour son pouvoir évocateur, d'autant que cette pièce n'inclut aucun chant mais seulement des airs joués par la musique. Le texte évoque la fraternité : la musique joue l'air *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?*<sup>1583</sup> ; lorsque citoyens et officiers murmurent « d'une façon effrayante » contre le général de Noue, l'air *On va lui percer le flanc, en plein plan*<sup>1584</sup> est joué. L'air *Vous étiez ce que vous n'êtes plus*<sup>1585</sup> accueille l'arrivée de l'armée à Nancy, dissipe sa joie et son rêve introduisant l'information du drame qui s'y joue : nous sommes alors en pleine Affaire de Nancy. Une note précise même qu'un autre chef de musique aurait fait jouer *Le Malheur me rend intrépide, j'ai tout perdu, je ne crains rien*<sup>1586</sup>. Dans certains cas précis, la volonté d'écrire un texte évocateur à chanter sur un timbre ne paraît pas fortuit : *Les Adieux de Nancy à son Parlement* se chante sur l'air *Je t'attends, belle Henriette* ou *Dans le cœur d'une cruelle*<sup>1587</sup>. Certains timbres sont tout de même utilisés pour eux-mêmes, sans intention de transposition quelconque : *La Peignée*

---

<sup>1582</sup>. *Ibid.*, pp. 762-764.

<sup>1583</sup>. *Ibid.*, p. 763.

<sup>1584</sup>. *Ibid.*, p. 764. Ou *Ran, tan, plan, tire, lire* ; air ancien employé dans *Les Rêveries grecques*.

Cf. P. A. Capelle, *op. cit.* (note 703), n° 504, p. 250.

<sup>1585</sup>. Cf. vol. II, p. 764. Air non répertorié.

<sup>1586</sup>. *Id.* Air non répertorié.

<sup>1587</sup>. *Ibid.* pp. 754-758. Air extrait de *L'Amant Statue* de N. M. d'Alayrac. Cf. P. A. Capelle, *op. cit.* (note 703), n° 117, p. 246.

*de Saint Gauzelin* (couplets sur l'Affaire de Nancy) se chante sur l'air *Tiens voila ma pipe* <sup>1588</sup>.

\*\*\*

Faisant partie d'un domaine musical tout à fait particulier, le compositeur n'a pas à intervenir, le poète fait son choix parmi de nombreux textes et détermine seul le timbre à utiliser : il rime ses couplets sous ce rapport. Il ne faut donc attendre aucune création musicale locale pas plus qu'un investissement particulier des musiciens dans ce genre poético-musical.

---

<sup>1588</sup>. Cf. vol. II, pp. 758-762. Ou *Malgré la bataille* ou *Si vous aviez vu monsieur de Catinat*. Chanson de l'abbé de Mangenot, air employé pour une chanson de Panard et pour une ronde d'Armand Gouffé. Cf. P. A. Capelle, *op. cit.* (note 703), n° 22, p. 245.

## CHAPITRE V

### LE COMMERCE DE MUSIQUE

L'intensité de la vie musicale d'une cité ne peut se réduire à ses institutions et aux animations aussi vivaces soient-elles. L'ensemble des activités sont le plus souvent interdépendantes surtout pour des métropoles moyennes que sont Metz et Nancy. Celles qui relèvent du commerce en sont à la fois le reflet et le moteur tournés vers le particulier, autre révélateur de l'intérêt et du niveau culturel d'une cité. Ce monde de marchands, facteurs d'instruments et enseignants régulant l'offre et la demande entraîne la circulation des idées, des partitions et des instruments. Dans un premier temps, intéressons nous aux marchands de musique. Metz et Nancy sont-elles des villes au commerce florissant ? Mais au juste, qu'est-ce qu'un marchand de musique ? Que propose-t-il à ses clients ? Tout en approfondissant ce domaine, nous chercherons à saisir et à comprendre une éventuelle évolution de ce métier.

## Les marchands de musique sous l'Ancien Régime

*L'Almanach musical* publié à Paris cite dans l'édition de son premier tome, en 1775, les sieurs « Marechal » et « Maguerre » comme marchands de musique respectivement à Metz et à Nancy, puis dans le tome V, paru en 1779, Marchal (sans doute pour Mareschal) et R. They à Metz puis Capy, P. L'Hery et Maguer[r]e à Nancy qui exercent encore en 1783 <sup>1589</sup>. Qu'est-ce qu'un marchand de musique avant la Révolution ?

La réponse nous est apportée par la presse hebdomadaire uniquement car il n'existe pas de statut spécifique de cette profession et le marchand de musique – il faut comprendre de partitions imprimées – se révèle être un commerçant plutôt éclectique, non spécialisé dans la vente de musique. Michel Maguerre, Maquer ou Macquerre <sup>1590</sup>, marchand d'estampes et de musique, semble plutôt exercer un métier de vendeur itinérant, se déplaçant à Metz pour tenir commerce durant deux semaines en 1778 dans la salle du café de Verdun ou encore installant sa baraque pour la foire en avril 1779 <sup>1591</sup>. Marchand d'estampes, grand voyageur lui aussi – il rentre d'Angleterre passant par Paris –, le sieur Boré s'arrête à Nancy pour débiter de la musique au Palais <sup>1592</sup> en février 1776.

Le commerce de partitions de musique n'est cependant pas l'apanage exclusif des marchands d'estampes. Lanchère le jeune, bijoutier et quincaillier à Metz, autre participant à la foire, propose sur place et dans son magasin de Metz en avril 1787 et 1789 des partitions de musique <sup>1593</sup> tout

<sup>1589</sup>. Cf. vol. II, pp. 434, 435, 437.

<sup>1590</sup>. Décédé à Nancy le 29 mars 1791 à la paroisse Saint-Roch sous le nom de « Maquère ». Il avait 65 ans et était né à « Coutances en Normandie ». Nancy arch. mun., GG 153, f. 7.

<sup>1591</sup>. Cf. vol. II, pp. 212, 214.

<sup>1592</sup>. Il s'agit sans doute du Palais du gouvernement. *Ibid.*, p. 206.

<sup>1593</sup>. *Ibid.*, p. 241.

comme le sieur André, marchand sans autre précision, rue Saint-Dizier à Nancy en 1781 <sup>1594</sup>. En revanche, correspondant davantage à certaines de nos habitudes actuelles, en 1787 et 1788 le libraire Devilly, en Fournirue à Metz, possède de la musique dans ses rayons <sup>1595</sup>.

Ainsi, vendre des partitions de musique avant la période révolutionnaire constitue une activité secondaire pour des commerçants par ailleurs libraires, bijoutiers ou marchands d'estampes. S'il peut paraître curieux de trouver des partitions chez un bijoutier, en revanche la possibilité de s'en procurer chez un libraire et même un marchand d'estampes, activités proches des métiers de la gravure, semble plus logique.

### **Le commerce par petites annonces**

Les commerçants cités plus haut ne sont pas les seuls à faire commerce de partitions de musique. Des particuliers passent des offres de vente dans la rubrique des petites annonces des journaux locaux.

En 1777, Jean Charles Antoine Ferouillat, maître de musique de Metz, rétrocède, en totalité ou au détail, une très importante collection de partitions. Il est probable que l'offre anonyme de 1780 pour une valeur d'achat estimée à 6000 livres, provienne du même personnage, les propositions de vente étant voisines <sup>1596</sup>. Des particuliers vendant leurs instruments saisissent l'occasion pour se séparer des partitions en leur possession. En 1786, chez le libraire Devilly sont mises en vente deux

---

<sup>1594</sup>. *Ibid.*, p. 223.

<sup>1595</sup>. *Ibid.*, pp. 242, 243. Ce marchand libraire réclame au district le paiement d'une somme pour « fourniture d'encre papier, plumes et faites aux enfants de chœur » de la cathédrale le 7 février 1791. *Ibid.*, p. 51.

<sup>1596</sup>. *Ibid.*, pp. 209, 217.

clarinettes et quarante cahiers de musique plus une méthode moyennant un supplément de trente six livres. Cette pratique déborde le cadre de l'Ancien Régime. Le citoyen Pambour fait la même proposition en 1794 <sup>1597</sup>, tandis que deux annonces de novembre 1798 et 1801 offrent en même temps que divers instruments à cordes, des partitions de musique déposés au n° 537, rue des Récollets à Metz <sup>1598</sup>. En 1804, une harpe est proposée à l'achat à Nancy accompagnée de « beaucoup » de musique destinée à l'instrument <sup>1599</sup>. L'offre de musique d'harmonie accompagnée d'une grande quantité d'instruments, de l'adjudant-major au 8<sup>e</sup> régiment de chasseurs à cheval de Thionville Plazeau ne serait-elle pas liée à la dissolution de musique de la Garde nationale ? Professeur de chant, de clavecin et de cistre, la demoiselle Jacquin, ayant profité d'un voyage à Paris pour acheter « quantité d'airs & les plus nouvelles ariettes d'accompagnement de sistre & de clavecin », les propose aux amateurs <sup>1600</sup> et les utilise comme argument valorisant la qualité de ses cours.

### **Etre commerçant durant la période révolutionnaire**

Un changement important s'opère au cours de la période révolutionnaire sans qu'il soit possible de déterminer le rôle des événements politiques dans cette évolution ; peut-être marque-t-il les débuts d'une spécialisation du monde musical, peut-être est-il induit par l'obligation pour les musiciens de diversifier leurs sources de revenus face aux difficultés de cette période instable.

---

<sup>1597</sup>. *Ibid.*, p. 276.

<sup>1598</sup>. *Ibid.*, pp. 288, 290.

<sup>1599</sup>. *Ibid.*, p. 356.

<sup>1600</sup>. *Ibid.*, p. 224.

Toujours est-il que les marchands de musique, c'est ainsi qu'ils se qualifient désormais, exercent encore plusieurs professions, toutes proches des métiers de la musique. En premier lieu musiciens de profession, leur commerce est une activité d'appoint. Le cas typique est celui de Jean-Baptiste Lorenziti violoncelliste au Concert, au Spectacle, professeur de musique et qui, bien que n'ayant pas de magasin, vend des pianos provenant de Paris tout en faisant de la publicité pour les œuvres composées par sa sœur Joséphine <sup>1601</sup>.

### *A Metz*

Frédéric Guillaume Henry Behmer était imprimeur et libraire à Deux-Ponts <sup>1602</sup> à l'enseigne Samson et Cie lorsqu'il fut pris comme otage par les troupes françaises en octobre 1793 <sup>1603</sup>. Libéré, son imprimerie et son fonds de libraire restitués, il s'installe à Metz pour y poursuivre ses activités <sup>1604</sup>. Amateur de musique, musicien lui-même jouant du basson dans la musique de la Garde nationale, il est à l'origine de la création de la Société Philharmonique. Il solde, en juillet 1805, son stock de partitions avant fermeture définitive le 18 août.

### *A Nancy*

Baltazard Tröetzler né à Rosheim <sup>1605</sup> est musicien organiste <sup>1606</sup> lorsqu'il se fixe à Nancy en 1791 et ouvre un commerce comme marchand

<sup>1601</sup>. *Ibid.*, pp. 376, 377, 380, 382.

<sup>1602</sup>. Actuellement Zweibrücken (Allemagne).

<sup>1603</sup>. Cf. note 348.

<sup>1604</sup>. Contrairement à ce qu'écrit G. Rose (*ibid.*, p. 131), il meurt fin de l'année 1808 ou début de 1809 ses héritiers mettant à nouveau en vente « quantité de bonne musique ». Cf. vol. II, p. 396.

<sup>1605</sup>. (Bas-Rhin).

de musique en 1792. Tout en dispensant encore des cours – il est aussi professeur de piano et d'harmonie –, il est appelé en 1810 pour l'expertise de l'orgue de Saint-Sébastien de Nancy <sup>1607</sup>.

### Nouvelle évolution au début du XIX<sup>e</sup> siècle

Sous le Consulat et l'Empire, une nouvelle évolution marque ce commerce toujours tenu par des professeurs de musique. Le commerçant de musique embrasse pratiquement tous les secteurs musicaux à l'exception de la fabrication des instruments et propose commission, location, vente d'instruments et de partitions, mais encore réparation, copie, vente d'accessoires et même un catalogue de partitions.

C'est tout l'éventail que propose Jean Baptiste Martin Thomas dans son magasin au n° 3 rue des Clercs à Metz, à l'enseigne « A La Lyre » <sup>1608</sup>, tout comme B. Parisot musicien de Nancy, diffusé par B. Trœstler quelques années auparavant, qui ouvre un magasin de musique rue des Minimes n° 244, pour y vendre instruments de musique, méthodes, traités d'harmonie, de composition et partitions en tous genres <sup>1609</sup> ; c'est déjà le commerce moderne.

---

<sup>1606</sup>. Il est organiste de l'orgue des chanoines de Poussay de 1785 à 1790. Cf. Christian Lutz et Paul Farinez éd., *Orgues de Lorraine Vosges*, Metz, ASSECARM/Serpinoise, 1991, Inventaire national des orgues, p. 80.

<sup>1607</sup>. Le rapport du sacristain affirme que « M. Trœchler » n'avait pas « réussi à tirer » de l'instrument des sons aussi « harmonieux » qu'Alexis Aubert organiste de la cathédrale. Cf. René Depoutot, *Un instrument – L'orgue de St-Joseph de Nancy l'orgue de Moyen*, [Nancy], Association pour la renaissance de l'orgue de St-Joseph, [1987], pp. 14-16.

<sup>1608</sup>. Cf. Anonyme, *Ecole musicale de M. Thomas*, Metz, Collignon, p. 5. F-NAm, 1952P.

<sup>1609</sup>. Cf. vol. II, pp. 385-386.

Trois annonces parues dans les journaux, successivement en 1803 <sup>1610</sup>, 1808 <sup>1611</sup> et 1810 <sup>1612</sup>, informent le public que B. Parisot a en dépôt un piano Erard et d'autres instruments sans autre précision. Il vend aussi des partitions pour « tous les instrumens ». Son annonce de 1808 précise qu'il a en magasin les œuvres des grands maîtres, des méthodes modernes, traités d'harmonie et de composition, les airs les plus nouveaux avec accompagnement de guitare ou harpe ainsi que des partitions des airs tirés des opéras à la mode pour orchestre d'harmonie (composés de 6 à 8 instruments).

B. Trœstler ne s'en tient pas uniquement à la vente de publications musicales, mais développe et organise la diffusion de musique. En 1810, alors qu'il est établi au n° 320 rue de la Constitution <sup>1613</sup>, ce commerçant fait publier l'information selon laquelle son abonnement de piano-forte recommence, à raison d'un cahier par semaine, à des prix fortement dégressifs : 12 francs pour trois mois, 18 francs pour six ou 30 francs pour l'année. Cet abonnement est original car il s'agit en fait d'un prêt régulier d'une semaine à l'autre : en rapportant le cahier prêté, le suivant est fourni. Il propose encore en 1808, au prix de 9 francs en souscription ou 21 francs hors souscription, un volume de soixante-douze contredanses choisies et arrangées pour le forte-piano avec les figures de danses <sup>1614</sup>. Autre originalité (ou nouveauté), en 1807 B. Trœstler vend aussi des billets pour le concert du 4 décembre de Giuseppe Caffro <sup>1615</sup>.

---

<sup>1610</sup>. *Ibid.*, p. 351.

<sup>1611</sup>. *Ibid.*, p. 385.

<sup>1612</sup>. Il réside alors Petite place de Grève. *Ibid.*, p. 402.

<sup>1613</sup>. Rue Saint-Georges actuelle.

<sup>1614</sup>. *Ibid.*, p. 374.

<sup>1615</sup>. *Ibid.*, p. 381.

## Quelle musique vend-on ?

Certaines annonces imprécises indiquent qu'il se vend des ariettes d'opéras ou de la musique gravée des meilleurs maîtres ou encore des cahiers de musique vocale et instrumentale. Pourtant, d'autres mentionnent le genre, le compositeur et l'instrumentation des partitions offertes aux acheteurs. Il ne saurait être question de prétendre connaître exactement les œuvres des auteurs mises en vente dans les magasins de musique car notre connaissance s'arrête à ce qui est publié dans les petites annonces des journaux.

### *Les collections particulières*

Plusieurs offres de vente de partitions émanent de particuliers anonymes. En 1782, à Metz, sont proposées six symphonies de Pierre Hyacinthe Azaïs et six de Christian Cannabich. Un autre particulier <sup>1616</sup> vend en brumaire an VII (octobre-novembre 1798) des opéras en partitions et avec les parties séparées, des morceaux de musique instrumentale puis, en novembre 1801, quatuors, quintellis, sextuors et symphonies de Giuseppe Maria Cambini <sup>1617</sup>, Franz Joseph Haydn <sup>1618</sup>, Ignace Pleyel <sup>1619</sup> et Stamitz <sup>1620</sup>. En 1805, F. G. H. Behmer solde, sans référence d'auteur, de la musique pour clavecin et harpe, « quelques morceaux de chant (mais

---

<sup>1616</sup>. Il réside au n° 537 rue des Récollets.

<sup>1617</sup>. (1746-1811). Il est orthographié « Combiny ».

<sup>1618</sup>. (1732-1809).

<sup>1619</sup>. Ignace Pleyel (1757-1831), compositeur, éditeur de musique et facteur d'instruments. Cf. M. Honegger éd., *op. cit.* (note 167), pp. 984-985.

<sup>1620</sup>. Sans doute Anton Thadäus Stamitz (1750-av. 1809), violoniste et compositeur. *Ibid.*, pp. 1201-1202.

aucune ariette détachée) », des « duos, trios, quatuors, quintelli et concerti pour violon, clarinette, cor et flûte » ainsi que de la musique pour harmonie <sup>1621</sup>.

### ***Le cas de Jean Charles Antoine Ferouillat***

En 1777, J. C. A. Ferouillat se sépare de tout ou partie de sa collection de partitions et la met en vente, ce qui ne représente pas moins de quatre cent deux œuvres. Il est toutefois certain qu'elle provient de sa bibliothèque : soit réservée à son usage personnel, soit qu'elle ait pu servir lors des concerts d'émulation de ses élèves. On y relève aussi bien de la musique symphonique, de la musique de chambre, un peu de musique vocale essentiellement d'auteurs italiens, germaniques ainsi que quelques français, mais encore de la musique pour clavecin <sup>1622</sup>, des sonates, trios, quatuors, ouvertures et symphonies pour le violon.

### ***Les publications locales***

En 1783, la demoiselle Karr <sup>1623</sup> propose une souscription à un nouveau journal de musique au prix de 24 livres par an. Il ne peut s'agir que du *Choix de musique* <sup>1624</sup> paraissant en 1783 et 1784 et dont le premier numéro est daté du 15 juillet. Il contient beaucoup de musique vocale (ariettes et romances) mais aussi des pièces instrumentales avec accompagnement de violon de Muzio Clementi, A. E. M. Grétry, Fr. J. Haydn, Hemmerlein,

<sup>1621</sup>. Cf. vol. II, p. 295.

<sup>1622</sup>. La citation de tous les auteurs serait beaucoup trop longue et ne pouvons que renvoyer à la référence. *Ibid.*, pp. 209-210.

<sup>1623</sup>. Rue du Cloître à Metz.

<sup>1624</sup>. *Choix de musique, dédié à S. A. S. Monseigneur le duc régnant, des Deux-Pont*. F-Pn, Vm<sup>7</sup> 2417<sup>(1)</sup>.

Karr, Ludwig Wenzel Lachnith, J. P. E. Martini, Mlle Ray etc. De Karr – il s'agit plutôt de Jean-Thomas que d'Henri <sup>1625</sup> – nous avons relevé un *Allegretto* et l'*Air du fameux magicien* pour voix et accompagnement.

En septembre 1806, une annonce informe le public que l'on peut trouver chez B. Trœstler, n° 440 rue Voltaire, la collection complète des œuvres de Jean-Baptiste Viotti <sup>1626</sup>, gravée par Richaume <sup>1627</sup>. Mais, en dehors de ces publications françaises, il met aussi en vente, dans son magasin situé rue du Pont-Mouja, des ouvrages écrits par des musiciens de Nancy. En 1803, il propose les *Elemens de musique* rédigés par Nicolas Antoine Mengin professeur de musique <sup>1628</sup> et distribue les cinq romances : œuvre nouvelle de Benoît Parisot (1806) <sup>1629</sup>.

J.-B. Lorenziti n'hésite pas à signaler, en avril 1804, aux amateurs par le biais du *Journal de la Meurthe*, qu'il dispose de quelques exemplaires des *Trios de forte piano avec accompagnement de violon et d'alto obligé* <sup>1630</sup> édités à Paris écrits par Joséphine fixée à Paris. Quelques mois plus tard, en juillet 1804 et en octobre, il fait avertir qu'il possède d'autres partitions : des fantaisies, sonates et romances qui, bien que cela ne soit pas précisé, sont des compositions de Joséphine <sup>1631</sup>. La persistance de cette

<sup>1625</sup>. En fonction des dates.

<sup>1626</sup>. Giovanni Battista Viotti (1755-1824), violoniste, compositeur et pédagogue.

<sup>1627</sup>. Cf. vol. II, p. 374.

<sup>1628</sup>. Ce solfège vendu aussi chez le libraire Vincenot, rue de l'Esplanade. Son attribution à N. A. Mengin ne peut se faire que par déduction car le titre original ne comporte que l'initiale du nom de l'auteur. *Elémens de musique ou Exposé des principes de cet art, détaillés par ordre [...] rédigés par le Citoyen M\*\*\*, professeur de Musique*, Nancy, Vincenot/Trœstler, 1803, 62 p. Les registres de population de Nancy répertorient N. A. Mengin (Mangin en 1795), habitant au n° 398, rue du Temple, originaire de Lunéville et arrivé à Nancy en 1774 ou 1775. Cf. vol. III, pp. 24, 25, 26.

<sup>1629</sup>. Cf. vol. II, p. 375. B. Trœstler publie bien plus tard sous la Restauration, le *Répertoire des organistes* au prix de 30 f. Imprimé à Paris chez Janet et Cotelle, ce volume contient des pièces se rapportant à la liturgie de la cathédrale de Nancy, des œuvres d'Abarca organiste à la cathédrale et bien sûr de lui-même. F-Pn, Vm<sup>8</sup> R. 159.

<sup>1630</sup>. Ces œuvres ne sont pas actuellement localisées.

<sup>1631</sup>. Cf. vol. II, pp. 358, 361.

publicité reste exceptionnelle mais trouve son origine dans l'environnement musical familial.

### *Les publications parisiennes*

L'information des progrès techniques de la facture instrumentale passe par les périodiques nancéiens. L'article consacré à la nouvelle harpe de Jean-Henri Nadermann construite pour et sur les idées de J.-B. Krumpoltz est l'occasion de présenter une liste d'œuvres de ce compositeur écrites pour l'instrument (1787). Un nouveau type d'imprimerie musicale fait référence, lui aussi, à trois quatuors de Pleyel (1803)<sup>1632</sup>.

Les lecteurs peuvent prendre régulièrement connaissance de la parution de recueils de chansons, tel le troisième tome du *Petit Chansonnier français* (1783), *Le Caveau moderne ou le Rocher de Cancalle chanson de l'amour* (1807) ou *L'Ami de Bacchus ou recueil de chansons de table* (1809)<sup>1633</sup> et même les *Annales Maçonniques* [...] lesquelles proposent cantiques et couplets pour les loges (1808)<sup>1634</sup>.

---

<sup>1632</sup>. *Ibid.*, p. 354.

<sup>1633</sup>. *Ibid.*, respectivement pp. 228, 377, 395.

<sup>1634</sup>. *Ibid.*, p. 384.

\*\*\*

Le métier de marchand de musique passe en quelques années d'un stade artisanal à un stade à la fois plus spécialisé et plus commercial au sens moderne du terme. La vente de partitions de musique échappe aux non spécialistes pour faire partie du commerce musical qui ne reste toutefois qu'une branche de l'activité de ces commerçants, lesquels pratiquent en même temps la vente, la revente d'instruments neufs ou d'occasion à l'ombre des luthiers et facteurs d'instruments installés à Metz et à Nancy que nous allons observer. Le rôle tenu par les journaux dans ce domaine de large diffusion est loin d'être négligeable. La musique vendue relève aussi bien du domaine de la musique symphonique que de la musique de chambre ou de la musique vocale avec essentiellement des ariettes détachées d'ouvrages lyriques mais aussi des romances. De même que leurs auteurs sont absents des programmes musicaux, aucune pièce de W. A. Mozart et L. van Beethoven <sup>1635</sup> n'a encore fait son apparition dans les boutiques spécialisées. Pourtant, une autre branche d'activité parallèle se fait jour : celle d'éditeur des talents locaux qui s'épanouira au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que l'ensemble de la musique écrite par les compositeurs de Nancy – Seurat, J. A. Lorenziti, V. Nicolay – était précédemment éditée à Paris ou à l'étranger.

---

<sup>1635</sup>. La mention la plus ancienne actuellement connue du nom de L. van Beethoven, date du 9 septembre 1800. Cf. J. Mongredien, *op. cit.* (note 389), illustration.

## CHAPITRE VI

### LES LUTHIERS – LES FACTEURS D'INSTRUMENTS

Tout autant que l'histoire, les progrès de la recherche dans la facture instrumentale semblent s'accélérer en cette fin de XVIII<sup>e</sup> siècle. Il est vrai que nous nous trouvons à la charnière d'une époque où en peu d'années disparaît le clavecin au bénéfice du forte-piano ; ce dernier bénéficiant du fruit des recherches entreprises depuis le début du siècle a alors acquis une bonne fiabilité technique et, qui plus est, se trouve répondre au goût de l'époque. Les recherches techniques de ce temps gagnent tous les instruments, la harpe en particulier, d'autant qu'elle est très prisée de la société.

S'il ne semble pas que la région lorraine se soit singularisée par l'existence d'ateliers très renommés de clavecins puis de forte-piano, elle bénéficia de l'excellente réputation de certains facteurs d'orgues et surtout du renom de la lutherie mirecurcienne. Qu'en est-il exactement ? Des ateliers réputés de clavecins de forte-piano, de harpes sont-ils implantés à Metz et à Nancy ? Quel est l'impact de la facture étrangère à la région, et pour ce qui est de la facture elle-même, la région se trouve-t-elle en retard ou bien est-

elle à la pointe des progrès techniques ? Pour répondre à ces interrogations, il nécessaire de ne pas négliger un regard sur le commerce des instruments de musique perceptible presque exclusivement dans informations offertes par les périodiques lorrains.

### La facture instrumentale

Les termes de luthier ou de lutherie se rapportent au violon et sa famille et, par extension, à la fabrication des instruments à cordes pincées ou frottées en général ainsi qu'aux vents. Quant à celui de facteur d'instruments, il désigne les fabricants d'instruments à clavier auxquels il faut ajouter la harpe <sup>1636</sup>. Cette terminologie convient, pour la période traitée, aux textes relevés même si le luthier englobe la fabrication d'une gamme d'instruments plus large que celle que nous rencontrons habituellement ; le fabricant de clavecin étend ses réalisations au forte-piano et même à la harpe.

Si la coutume du compagnonnage est bien vivace, une autre pratique semble de règle. Un maître peut accepter un ouvrier compagnon, tout en lui permettant de fabriquer et signer puis vendre ses instruments. Cette habitude connue chez les luthiers <sup>1637</sup> existe aussi dans d'autres corporations de la profession : l'ouvrier venu de Paris <sup>1638</sup> et travaillant chez le facteur de clavecins nommé Weisse établi au n° 258, rue Saint-Dizier à Nancy, construit pour son propre compte clavecins et forte-pianos.

---

<sup>1636</sup>. Cette simple mention ne suffit cependant pas à permettre un éclaircissement sur les instruments fabriqués. C'est le cas de Clermont « Facteur d'Instruments » au n° 35, rue Saint-Georges à Nancy, sur lequel nous ne possédons aucun autre renseignement. *Ibid.*, p. 410.

<sup>1637</sup>. Cf. A. Jacquot, *Essai de répertoire des artistes lorrains les luthiers lorrains*, *op. cit.* (note 1), p. 15.

<sup>1638</sup>. Suivant l'annonce parue dans le journal en 1784. *Ibid.*, p. 231. Intégré à la Garde citoyenne en 1789, Weisse (pour Weiss ?) est qualifié de facteur d'instruments (*ibid.*, p. 409). Autre orthographe : Veisse. De plus, sans doute faut-il faire le rapprochement entre ce facteur et la veuve Visse vendant un orgue. *Ibid.*, p. 342.

## Les facteurs de clavecins

En 1770 s'ouvre une période où l'essor du forte-piano au détriment du clavecin est irréversible. Quelques noms de facteurs apparaissent au gré des informations fournies par les périodiques.

Plusieurs clavecins vendus par des particuliers avaient été construits par Florent Perrotey <sup>1639</sup> (c. 1710-1761) qui était tout à la fois facteur et maître de clavecin du roi de Pologne à Lunéville. Quant à Christian Steckler de Metz, il est difficile d'affirmer que le clavecin qu'il mit en vente en 1786 provient bien de son atelier <sup>1640</sup>, tout comme celui vendu chez Simon Gilbert lors de sa succession en 1783 <sup>1641</sup>, car ces facteurs pouvaient tout aussi bien garder ces instruments en dépôt ; reconnaissons que le métier de facteur n'était pas aussi cloisonné qu'aujourd'hui.

## La facture

Un clavecin qualifié d'ancien est encore à un clavier, alors que beaucoup en possèdent deux avec ravalement ou grand ravalement <sup>1642</sup> – ce

---

<sup>1639</sup>. Il est possible de rencontrer plusieurs orthogrames différentes : Perroté ou Perrotay. Florent Perrotey est né vers 1710 et mort à Lunéville le 23 septembre 1761. Nancy arch. dép., 44 J 328, vol. 12, p. 44. Ce facteur reste inconnu des divers répertoires.

<sup>1640</sup>. Cf. vol. II, p. 239. A. Jacquot affirme que dans l'inventaire des objets du château de Lunéville, établi à la mort de Stanislas, se trouvait un clavecin de « N. Steckler ». Cf. A. Jacquot, *Essai de répertoire des artistes lorrains les facteurs d'orgues et de clavecins lorrains*, op. cit. (note 1), p. 15. Pourtant, le même auteur transcrivant ces inventaires cite dans les objets trouvés au château de Lunéville « un petit clavecin ou forte piano peint (réservé) » sans aucune autre précision. Cf. A. Jacquot, op. cit. (note 341), p. 17.

<sup>1641</sup>. Cf. vol. II, p. 226.

<sup>1642</sup>. C'est le prolongement de l'étendue du clavier au-dessous de C parfois jusqu'à F°.

qui est habituel ; l'étendue du clavier dans l'aigu monte à d<sup>m</sup>, tout comme l'une des deux épinettes qui est vendue par S. Gilbert <sup>1643</sup>.

### Les facteurs de forte-piano

En cette fin de siècle, alors que le forte-piano n'en est qu'à ses premières réalisations, il est l'objet de toutes les attentions de la part des facteurs et des musiciens. Peut-on constater la naissance d'une facture lorraine de forte-piano ?

Il serait hasardeux d'assurer que les forte-piano mis en vente par Chr. Steckler sont de sa fabrication. Le texte manque de précision et ne dit pas explicitement qu'ils sortent de son atelier, tout comme d'ailleurs les forte-piano vendus après la mort de S. Gilbert lors de la succession. Cette raison n'est cependant pas suffisante pour en exclure la possibilité, au contraire. Le travail du luthier est encore éclectique bien loin de la facture industrielle spécialisée dont la naissance est toute proche cependant. Le facteur parisien domicilié chez Weisse à Nancy (1784), fabrique des « forté-piano [...] & fait [...] les Harpes » <sup>1644</sup>. Pourtant, si une production locale de forte-piano existe avec les facteurs Chr. Steckler <sup>1645</sup>, S. Gilbert à Metz et Jean-François Charotte <sup>1646</sup> à Nancy, les instruments vendus par les particuliers montrent la forte pénétration de la facture parisienne et, dans une moindre mesure, de la facture étrangère, ce qui donne l'impression de reléguer la production locale à un artisanat sans véritable développement. Les instruments proviennent des ateliers de Sébastien Erard à Paris – c'est la

<sup>1643</sup> Pour les ventes de clavecin, cf. vol. III, p. 29-31.

<sup>1644</sup> Cf. vol. II, p. 231.

<sup>1645</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>1646</sup> *Ibid.*, p. 250.

majorité –, de ceux de Balthazard Wolff de Zweibrücken <sup>1647</sup>, Henry Henrion de Sarrebruck <sup>1648</sup> mais encore de Frederick Beck <sup>1649</sup> et Joannes Till <sup>1650</sup> de Londres. L'importation d'instruments venus de l'étranger – phénomène encore accentué par la mise en vente pratiquement systématique dès les premières années post-révolutionnaires d'instruments des ateliers parisiens – tend à prouver que la modeste production locale était déjà fortement concurrencée par les facteurs parisiens. C'est ce que confirme clairement l'annonce de J.-B. Lorenziti proposant des instruments qui « viennent de Paris » <sup>1651</sup>. Mais ne faut-il pas retourner notre raisonnement ? Y-a-t-il eu vraiment concurrence ? Les artisans lorrains ne se sont-ils pas simplement adaptés au nouvel instrument sans pour autant chercher une réelle extension ? Les ateliers parisiens et sarrois maintenaient en effet, et depuis longtemps, une activité de recherche à l'évidence beaucoup plus développée que celle des facteurs locaux.

### **La facture**

La circulation des instruments ne permet pas de suivre l'évolution de la facture : elle prouve cependant, grâce à quelques indications techniques ou arguments de vente, l'intérêt pour les instruments dotés des perfectionnements récents. Les forte-piano disposent de cinq octaves et demi, certains avec ravalement, un seul à six octaves (1804) ; la plupart sont

---

<sup>1647</sup>. Allemagne. *Ibid.*, p. 236.

<sup>1648</sup>. Allemagne. *Ibid.*, pp. 269, 380.

<sup>1649</sup>. *Ibid.* pp. 284.

<sup>1650</sup>. *Id.* Son nom n'est pas mentionné dans les répertoires.

<sup>1651</sup>. Cf. vol. III, p. 33.

à deux cordes, peu encore à trois. Quant au nombre de pédales, il varie, pour ceux qui en possèdent, de trois à quatre.

Toutes ces offres prouvent le succès des instruments organisés et une préférence marquée pour les forte-piano de S. Erard nombreux vers 1810, mais encore pour ceux qui sont appelés « façon de Stein »<sup>1652</sup> de formes variées (tables ou en forme d'S)<sup>1653</sup>.

### La harpe

La harpe est sans doute l'instrument le plus vendu dans le commerce local et aussi le plus répandu parmi les gens des milieux aisés. Sans influence particulière, mais pourtant révélatrice de ce succès, l'anecdote rapportée par N. Durival mérite d'être rapportée. Au cours de son séjour à Plombières en 1761, la princesse Victoire fit don à une jeune musicienne nancéienne Marie Gabrielle Masson de sa harpe personnelle qu'elle fit venir de Paris<sup>1654</sup> ; trois de ses sœurs sur les sept enfants que compte cette famille pratiquent d'ailleurs cet instrument<sup>1655</sup>. Rappelons encore le succès d'Anne-Marie Steckler, virtuose née à Metz et présente en concert sur la scène à Nancy et à Metz.

Il faut avouer notre ignorance quant au nom des fabricants, car sur plus de quarante harpes mises en vente par le biais des périodiques, seules deux

---

<sup>1652</sup>. Famille allemande de facteurs d'orgues et de piano aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles avec Johann Andreas (1728-1792) puis Maria Anna (1769-1833) et Mattäus Andreas (1784-1809).

Cf. M. Honegger éd., *op. cit.* (note 167), pp. 1205-1206.

<sup>1653</sup>. Cf. le tableau des ventes de forte-piano, vol. III, pp. 31-34.

<sup>1654</sup>. Cf. vol. II, p. 183. Un tableau représente la famille Masson et sur la colonne de l'instrument tenu par la musicienne on peut lire : « J'étois la harpe/de Madame/Victoire/de France/et/j'ai été donnée/a Plombière/Par/Mesdames Adelaide/et/Victoire/A Marie Gab[r]iel/Masson/le trois aout 1761. »

<sup>1655</sup>. Cf. *infra*, p. 512.

sont attribuées à des facteurs parisiens et quelques unes à S. Gilbert <sup>1656</sup> de Metz.

### Les facteurs de Metz

Avant la Révolution les luthiers messins construisent des harpes. Si la « Harpe à pédales faite dans le dernier goût » <sup>1657</sup> sort probablement de l'atelier de Chr. Steckler en Fournirue <sup>1658</sup>, il est certain que des instruments ont été fabriqués par S. Gilbert « Marchand Luthier en *Fournirue* » <sup>1659</sup> car la vente après son décès comprend des harpes « tant finies qu'ébauchées » <sup>1660</sup>. Pourtant aucun vendeur particulier ne fait référence à cette facture entre 1778 et 1809 <sup>1661</sup>.

Les musiciens jouent sur des instruments dotés des derniers perfectionnements puisque sur les quarante-trois harpes revendues entre 1771 et 1809 à Metz et à Nancy, deux seulement sont sans pédales (1771 et 1787) <sup>1662</sup>.

---

<sup>1656</sup>. Voir les tableaux de vente à Metz et à Nancy. Cf. vol. III, pp. 34-35.

<sup>1657</sup>. Cf. vol. II, p. 239.

<sup>1658</sup>. La première annonce publicitaire de Chr. Steckler luthier à Metz date du 14 septembre 1786 soit plus de trois ans et demi après le décès de S. Gilbert. *Id.*

<sup>1659</sup>. *Ibid.*, p. 217.

<sup>1660</sup>. *Ibid.*, p. 226.

<sup>1661</sup>. Cf. vol. III, pp. 34-35.

<sup>1662</sup>. *Ibid.*, pp. 34-35.

## Les facteurs parisiens

La production locale est, elle aussi, en concurrence avec les instruments parisiens réputés sortis des ateliers de Jean-Henri Nadermann <sup>1663</sup> (? - 1797) et de Georges Cousineau <sup>1664</sup> (1733-1800). Même lorsque le nom du facteur n'est pas indiqué, la mention « de Paris » (comme pour le forte-piano) <sup>1665</sup> suffit sans doute à rassurer l'éventuel acheteur.

## Les instruments à cordes

### La famille du violon

Les textes sont à peu près muets sur les ventes de violon et les instruments de sa famille. Il n'y a là rien de bien étonnant : ces instruments, produits rares ou de valeur sûre, relèvent du commerce privé loin de toute publicité tapageuse. Ils étaient et sont restés d'ailleurs, pour les instruments de fabrication artisanale, attachés à l'acquéreur dans un rapport affectif important. Cela ne nous procure pas davantage la possibilité d'une appréciation sur la production locale ou lorraine ni sur l'importance du nombre des instruments parisiens notamment, pas plus que sur les échanges commerciaux qui en découlent.

---

<sup>1663</sup>. Mort à Paris en 1797. Facteur ordinaire de la reine Marie-Antoinette, il est surtout célèbre pour la qualité de sa facture. Cf. M. Honegger éd., *op. cit.* (note 167), p. 885.

<sup>1664</sup>. Luthier, harpiste, compositeur et marchand de musique. Cf. vol. II, p. 244.

<sup>1665</sup>. Cf. *supra*, p. 446.

## Les luthiers lorrains

Metz et Nancy ne sont pas des centres de lutherie renommés mais ils possèdent une activité tranquille, sans doute à l'ombre de Mirecourt qui est l'un des grands centres français (avec Paris) dont la réputation est déjà et depuis longtemps internationale, cela grâce au nom des luthiers Médard ou Lupot en particulier.

Si quelques artisans tels Jean-Baptiste Touly ou Jean (II) Lupot s'installent à Nancy, puis à Lunéville au cours de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>1666</sup>, attirés par la musique à la cour de Stanislas, deux facteurs sont incorporés dans la Garde citoyenne en 1789 : Bourgard luthier, n° 27 place de Grève <sup>1667</sup> et Didelin, n° 257, rue S. Georges <sup>1668</sup>. Ce dernier « Maître & Marchand-Luthier, à la Guitarre des Dames de France [...] fait vend achete & loue toutes sortes d'Instruments de Musique » en 1771 <sup>1669</sup>. Il vend bien entendu cordes, archets et anches pour hautbois et basson et fournit apparemment la maîtrise puisque une facture de cordes pour contrebasse lui est réglée en 1789 <sup>1670</sup>. Il fabrique divers types de violons, violoncelles, basses de violon, violes, vièles, guitares, clavecins « & toutes sortes d'Instrumens » selon son art, mais aussi des copies « à la manière de ».

Le luthier, Simon Gilbert de Metz semble posséder quant à lui une certaine réputation. Il produit violons et basses ; deux quintons signés, datés

<sup>1666</sup>. Cf. A. Jacquot, *op. cit.* (note 420), pp. 176-186, 282-283.

<sup>1667</sup>. Cf. vol. II, p. 409. Sans doute Jean Bürkart, cf. *supra*, p. 241.

<sup>1668</sup>. *Ibid.*, p. 408.

<sup>1669</sup>. *Ibid.*, p. 199.

<sup>1670</sup>. *Ibid.*, p. 135. Cette information nous parvient indirectement par la mort de J. A. Lorenziti, ce dernier n'ayant pu le payer directement selon l'habitude.

de 1744 et 1749, sont conservés <sup>1671</sup>. Sa production s'étend aussi à la fabrication de guitares, tout comme Charles Hugo fabriquant à l'enseigne de « La Guitarre espagnole » en Fournirue, violon, alto, basse, viole d'amour guitare, cistre et mandoline <sup>1672</sup>. Mandolines, cistres et guitares devaient avoir une certaine vogue à en croire les quelques propositions de ventes <sup>1673</sup> et d'enseignement rencontrées.

### Les instruments à vent

Même si la mention « toutes sortes d'instruments » accompagne les publicités des facteurs d'instruments, il n'est pas fait mention à Metz ou à Nancy d'un atelier spécialisé dans quelque instrument à vent que ce soit et ce n'est pas la mention manuscrite de la réparation d'un serpent et d'un basson à la maîtrise par le « sieur Virt facteur d'instrument » qui peut modifier ce constat <sup>1674</sup>. Le commerce des instruments à vent, lui-même restreint, révèle l'origine parisienne des clarinettes, hautbois, basson ou flûte traversière <sup>1675</sup>, les noms des facteurs de clarinette parisien, Amlingue (1786) <sup>1676</sup>, puis strasbourgeois, Bühner & Keller et Dobner pour le cor (1802) <sup>1677</sup>.

<sup>1671</sup>. Cf. A. Jacquot, *op. cit.* (note 420), p. 29.

<sup>1672</sup>. Cf. vol. II, pp. 234, 242, 260.

<sup>1673</sup>. Cf. vol. III, pp. 37-38.

<sup>1674</sup>. Nancy arch. dép., G 495 registre des comptes de la fabrique de l'église cathédrale, p. 11.

<sup>1675</sup>. Cf. vol. II, p. 228 et vol. III p. 38 pour les ventes.

<sup>1676</sup>. Cf. vol. II, p. 239. Amelingue ou Amlingue est un facteur dont le nom apparaît à Paris entre 1782 et 1830. Cf. Willy Waterhouse, *The New Langwill index a dictionary of musical wind-instrument makers and inventors*, Londres, Tony Bingham, 5<sup>e</sup> édition, 1993, p. 8.

<sup>1677</sup>. *Ibid.*, p. 290. Appellation Bühner und Keller entre 1802 et 1844 grâce à l'association d'Isaac Keller et de Gabriel Sébastien Bühner – Dobner devient Dobner & Consort en 1812. *Ibid.*, pp. 91, 201-202.

## **Le commerce des instruments de musique**

Durant la période prérévolutionnaire le commerce des instruments de musique se pratique directement du luthier ou du facteur d'instruments à l'acheteur parce qu'il n'existe pas de commerce d'intermédiaire, la production restant entièrement artisanale ; l'artisan est donc tout à la fois fabricant et vendeur. Il ne cantonne pas son activité à la vente de sa propre production mais propose aussi des instruments d'autres facteurs.

Apparemment, il n'est nul besoin d'être commerçant pour fournir des instruments aux particuliers. Ainsi, Jean-Baptiste Lorenziti, violoncelliste et professeur, vit aussi du commerce des instruments qu'il fait venir de Paris, peut-être aidé en cela, par ses frères et sœurs qui résident dans la capitale <sup>1678</sup>. La cause de ces changements trouve son origine à la fois dans la naissance du véritable commerce d'instruments – parallèlement à ce que nous constatons pour celui des partitions – et dans les difficultés financières consécutives à la période troublée de la Révolution. Il n'en reste pas moins que la variété des instruments et des facteurs prévaut dans le choix offert aux acheteurs.

### **La vente des particuliers**

D'emblée faisons une observation d'importance : les formules « on peut le voir chez [...] » ou « il faut s'adresser à [...] », « il faut s'adresser chez [...] » sont autant de mentions imprécises ne permettant pas d'affirmer si la

---

<sup>1678</sup>. Cf. vol. III, p. 34.

personne concernée est bien le vendeur ou un simple intermédiaire. C'est tout au moins l'impression que certaines formulations semblent suggérer avec plus ou moins de force. Cela laisse planer bien des incertitudes lors d'une étude sociale sur les possesseurs d'instruments. D'autre part, le marché des instruments de musique – auxquels il faut ajouter les cloches <sup>1679</sup> – ne se limite pas à celui qui transite par les annonces des journaux. Considérons que c'est le seul à laisser une trace, et c'est pourquoi il est indispensable de souligner que les informations fournies par la presse ne représentent qu'une partie des mouvements commerciaux effectués.

### **Les vendeurs de clavecins**

Les musiciens lorrains connus ayant cherché à vendre leur clavecin sont dans leur grande majorité des organistes, preuve s'il en était besoin de l'utilisation permanente des deux instruments : L. Drappier, Rennesont, Chr. Harmand, Simon, Mathias Winand. L'instrument était assez répandu dans les diverses couches de la société, car la marquise de Lambertie et le château de Clémery cotoient des vendeurs occupant des fonctions variées : officier, tourneur, chauffetière, marchande tanneuse, bonnetier ou menuisier<sup>1680</sup>.

Peu de points de comparaison entre Metz et Nancy, en raison des dates et des centres d'intérêt des journaux orientés différemment sur les plans politiques et commerciaux : les dates extrêmes pour Nancy sont 1770-1808 soit quarante années et pour Metz 1772-1791 soit une vingtaine seulement <sup>1681</sup>. Pourtant, le nombre des ventes proposées à Metz (31) est

<sup>1679</sup>. Cf. vol. II, pp. 206, 219, 227, 229.

<sup>1680</sup>. Cf. vol. III, pp. 29-31.

<sup>1681</sup>. Le fait que le *Journal du département de la Moselle* soit indisponible entre 1807 et 1810 ne modifie pas les données existantes.

bien supérieur à celui de Nancy (9). Si l'on trouve quatre ventes de clavecin à Nancy au-delà de 1800, les années 1785 et 1786 représentent à elles seules 1/3 du nombre de ventes. Le nom des facteurs figure rarement ; seuls Florent Perrotey et Jean-Antoine Vaudry (1680-1750) sont cités. Le clavecin de ce dernier facteur vendu par M. Winand porte la date de 1676<sup>1682</sup>.

### **Les vendeurs de forte-piano**

Il est à remarquer qu'à Metz – nous ne disposons pas de renseignements sur Nancy avant 1799 – le monde de la musique pratique le forte-piano dans les années 1780-1790, car sont cités les noms de J. Th. Karr, J. C. A. Ferouillat, l'abbé Ristenhucker ou la dame Semellé, Germain Flèche et parmi le milieu musical nancéien F. Félisard, B. Parisot et Nicolas Mengin. Le premier particulier à vendre un forte-piano est un coiffeur<sup>1683</sup>.

Signe des temps nouveaux la maison Henrion et compagnie, facteur de forte-piano, ouvre un magasin à Nancy en 1808, dans lequel elle vend aussi bien des instruments de sa production que des instruments d'Erard<sup>1684</sup>.

### **Les vendeurs d'orgues**

Le marché de l'occasion ne propose dans son ensemble que des instruments de petite taille à un clavier sans pédalier ou à tirasse et composé de quelques jeux seulement. Dans ce marché étroit, beaucoup de vendeurs

---

<sup>1682</sup>. Cf. vol. II, p. 198.

<sup>1683</sup>. Cf. vol. III, pp. 31-34.

<sup>1684</sup>. Cf. vol. II, p. 385.

sont soit organistes soit facteurs d'orgues <sup>1685</sup>, et rencontrent des difficultés à trouver preneurs pour leurs instruments, les offres de « Harmand » (1777), P. Colin (1803) et Schneider (1805) étant renouvelées à plusieurs reprises <sup>1686</sup>. Cet espace commercial change radicalement avec la Révolution. Parmi les particuliers ayant acheté des orgues, de petite ou de moyenne taille, peu les ont conservés et ce pour des raisons financières et d'encombrement. En effet, les lendemains peu prometteurs incitaient à vendre le buffet au prix du stère de bois et les tuyaux au poids des matières précieuses (étain et plomb) <sup>1687</sup>. Pourtant, certains propriétaires les ont gardés et parmi eux, bien sûr, des facteurs d'orgues. Quelques instruments sont à deux claviers et comprennent plus d'une dizaine de jeux <sup>1688</sup> mais beaucoup donnent le sentiment, lorsque leur origine n'est pas clairement indiquée, de n'être qu'une partie détachée d'un instrument plus grand <sup>1689</sup>, ce qui est le cas de ceux de Saint-Pierre de Besançon ou de l'abbaye d'Evaux <sup>1690</sup>. Ces instruments plus grands, et donc plus difficiles à placer, requièrent une publicité d'une diffusion plus large <sup>1691</sup>.

A en croire les périodiques, un marché d'instruments mécaniques – il ne semble pas très actif – existe néanmoins : un seul exemple d'horloge capable de jouer deux airs et deux de serinettes se retrouvent dans cette catégorie <sup>1692</sup>.

---

<sup>1685</sup>. A Metz : Harmand (Hermant), (*ibid.*, p. 208), La Garde, (*ibid.*, p. 229), Ranfaing, (*ibid.*, p. 232), Charpentier, (*ibid.*, p. 237). A Nancy : Meget, (*ibid.*, p. 218).

<sup>1686</sup>. Celle de Harmand en 1777 et 1778 (*ibid.*, pp. 208, 211), celle P. Colin en 1803 et 1810 (*ibid.*, pp. 351, 406), celle de Schneider en 1805 et 1806 (*ibid.*, pp. 366, 373).

<sup>1687</sup>. L'Etat ne pratique parfois pas différemment lors de la vente des biens nationaux.

<sup>1688</sup>. L'orgue de Louis Geib (14 jeux), celui proposé par J. Stezle (11 jeux), par Harmand (Hermant) (12 jeux). *Ibid.*, respectivement : pp. 341, 364, 266-267.

<sup>1689</sup>. Ainsi semblent les instruments proposés par P. Colin, (*ibid.*, p. 351), J. Stezle, (*ibid.*, p. 36).

<sup>1690</sup>. *Ibid.*, respectivement pp. 341 et 383.

<sup>1691</sup>. L'annonce de leur vente en 1791 et 1792 avait fait l'objet d'une semblable publicité.

<sup>1692</sup>. *Ibid.*, p. 383.

## Les instruments à cordes

Les instruments à cordes, frottées ou pincées n'envahissent pas le marché et si quelques noms de musiciens émergent – Michelot vend « une basse » et Joseph Alexandre <sup>1693</sup> deux violons –, les vendeurs sont essentiellement des luthiers encore que ce constat ne repose, en réalité que sur deux annonces parues à la suite du décès de S. Gilbert.

## Le service après-vente

Marchands-commerçants, artisans, résidant parfois très loin de la région, font des offres de service pour vendre tout ce dont les musiciens ont besoin, assurer la maintenance du matériel – les facteurs d'orgues ont des contrats d'entretien annuels –, assurer aussi les réparations <sup>1694</sup> et même accorder les instruments à clavier <sup>1695</sup>. Un fabricant de cordes installé à Marseille, Clément Cichelli, recourt aux petites annonces pour faire sa publicité <sup>1696</sup>. A ces prestations peuvent s'ajouter, bien que cela soit davantage du ressort des professeurs particuliers, celle de copie de la musique <sup>1697</sup>.

---

<sup>1693</sup>. Cf. vol. III, p. 37, 38.

<sup>1694</sup>. Cf. vol. II, pp. 245, 403, 406,

<sup>1695</sup>. *Ibid.*, pp. 243. A ce sujet, mis en cause par un détracteur, Simon Gilbert fit passer dans la presse un démenti sur son incapacité à accorder les instruments. *Ibid.*, p. 269.

<sup>1696</sup>. *Ibid.*, p. 199.

<sup>1697</sup>. *Ibid.*, pp. 224, 245, 296.

\*\*\*

Sans avoir la possibilité de faire état de facteurs de renom, il existe à Metz <sup>1698</sup>, et bien plus qu'à Nancy semble-t-il, de bons artisans jouissant d'une notoriété locale <sup>1699</sup>. Pourtant circulent dans ces deux villes des instruments provenant d'ateliers réputés et le marché régional avec Chr. Steckler, S. Gilbert, Henrion et Charotte subit une forte concurrence de la part des grands facteurs parisiens – S. Erard, Georges Cousineau, J. H. Naderman – même si l'on relève quelques instruments de fabrication étrangère, et tout particulièrement anglaise. Le monde de la musique saisit parfaitement la marche des progrès techniques ; trois vendeurs particuliers font allusion à la capacité de leur forte-piano à tenir l'accord <sup>1700</sup>. Enfin, si les musiciens participent pour une large part à la circulation des instruments, les annonces des périodiques révèlent la diffusion de la pratique instrumentale dans les milieux socialement privilégiés de Metz et de Nancy.

La Révolution mit sous séquestre ou confisqua aux émigrés entre-autres les biens dits « de deuxième » origine. Les instruments des inventaires <sup>1701</sup> dans lesquels nous avons fait un certain nombre de sondages marquent une présence égale de violons, guitares et clavecins avec encore quelques flûtes traversières ou à bec. Mais l'exploitation de ces données ne saurait contourner des questions d'une extrême complexité. Elles ne peuvent

<sup>1698</sup>. Jean Victor Colchen, préfet relève pour le département de la Moselle 1 « faiseur de clavecins » et 3 « facteurs d'instruments de musique à cordes et à vent ». Cf. Jean Victor Colchen, *Mémoire statistique du département de la Moselle*, Paris, Imprimerie de la République, an XI (1802), p. 177.

<sup>1699</sup>. Dans son manuscrit, J.-J. Marquis ne signale aucun luthier, facteur d'orgues, « faiseur de trompette [ni] de percussion ». Il totalise cependant 2 « faiseurs d'instruments de musique » ou « fabriques d'instruments à vent [ou] à cordes » à Nancy entre 1789 et l'an IX. Nancy arch. dép., 1 M 601 ms. Ces annotations apparaissent pour le département dans le *Mémoire statistique du département de la Meurthe* (J.-J. Marquis, *op. cit.* [note 998], p. 224).

<sup>1700</sup>. Cf. vol. II, pp. 233, 269, 294.

<sup>1701</sup>. Nancy arch. dép., 1 Q 673, 674, 727.

dire si ces instruments étaient encore joués ou étaient devenus des meubles relégués parfois au grenier, et encore moins raconter qui les faisait sonner et avec quelles œuvres. Ils attestent seulement de l'intérêt pour la musique dans les milieux aisés de la société nancéienne <sup>1702</sup>.

---

<sup>1702</sup>. Les séries révolutionnaires du département de la Moselle ont été détruites et sont quasiment inexistantes.

**ORGUES,  
BOISURES,  
BANCS,**

*Autels & parquets des églises de Metz,*

**A VENDRE.**

**E**N exécution d'une délibération du Conseil du District de Metz, en date du 27 Pluviôse, l'an deux de la République française, une & indivisible, confirmée par arrêté du Département de la Moselle du même jour, il sera demain, premier Ventôse, neuf heures du matin, deux heures de relevée & jours suivans à pareilles heures, pour suite & diligence de l'agent national près dudit District, procédé à la vente aux plus offrans & derniers enchérisseurs, des orgues, des débris des bancs, boisures, autels & parquets des églises de cette Commune, par portions & sans déplacement, en commençant par l'église de la paroisse d'outre-Moselle.

*Le tout Argent comptant.*

---

A METZ, chez la Veuve ANTOINE & Fils, Imprimeur.

## CHAPITRE VII

### L'ORGUE

Confisqués par plusieurs lois successives, les biens du clergé – biens nationaux dits « de première origine » – seront mis à la disposition de la Nation, c'est-à-dire vendus au profit du Trésor. Au cours de cette période (1789-1800), des lois, arrêtés, décrets et décisions chercheront à gérer ce patrimoine parfois bien encombrant. L'orgue, bien national dit « de première origine », fut victime de nombreuses vicissitudes au cours de ces années ; la première phase de vente sera suivie d'une période de fluctuations et d'hésitations avant que l'Etat se décide à prendre conscience de l'intérêt de ce patrimoine.

Pour comprendre l'histoire de l'orgue durant ces quelque dix années, il est nécessaire de connaître les évolutions administratives qui ont profondément modifié le paysage français et les travaux législatifs sur lesquels repose sa gestion, puis il faut établir le bilan de la politique suivie durant toutes ces années à Metz, à Nancy et à Toul. Pourtant, une question essentielle s'impose face au désastre que l'on imagine : comment ou pourquoi une telle politique a-t-elle pu être aussi efficace ?

## La législation

Pour réduire la dette de l'Etat, l'Assemblée constituante décide le 2 novembre 1789 de mettre les biens du Clergé à la disposition de la Nation, décision qui sera complétée par les décrets des 17 mars et 28 octobre 1790. Le clergé régulier est supprimé le 13 février 1790 et l'inventaire de tous les couvents ordonné par les décrets des 20 février, 19 et 20 mars 1790. Les ordres religieux sont dissous le 13 avril 1792 avec obligation de dresser des inventaires puis de procéder à la vente de ces biens. Enfin, la confiscation des biens des fabriques est décrétée le 17 avril.

## Les départements

Plusieurs lois successives ont permis la mise en place des administrations départementales, districales et municipales <sup>1703</sup> auxquelles incombait la gestion des orgues classés dans les meubles dits de « première origine ».

---

<sup>1703</sup>. L'Administration départementale fut organisée par la loi du 22 décembre 1789. Elu pour deux ans par l'Assemblée électorale du département, le Conseil général du département nomme en son sein, un directoire de huit membres qui siègent en permanence. Le conseil a fonction délibérative, le directoire exécute les décisions du conseil. Auprès du directoire, un procureur général syndic requiert l'exécution des lois. L'organisation administrative des districts est une copie de celle du département : un conseil de district de douze membres, un directoire de district de quatre membres et un procureur syndic. Le directoire est chargé de la vente des biens nationaux. L'organisation municipale définie par la loi du 14 décembre 1789, repose sur un conseil général de la commune élu.

La Constitution de l'an III réorganisa le département et les administrations municipales. Le département reçut une administration centrale composée de cinq membres nommés par l'assemblée électorale. Les districts disparaissent, certaines communes rurales sont regroupées sous la direction d'administration municipale de canton et les grandes villes sont divisées en plusieurs municipalités. Un commissaire nommé auprès de chaque administration requérait les lois tout en veillant à leur application. L'ensemble de ces administrations étaient hiérarchisées entre elles, l'administration municipale dépendant de celle du département, elle-même subordonnée aux ministres.

L'Assemblée constituante crée les départements français par le décret du 27 janvier 1790, la loi du 26 février, le décret du 23 août, et les distribue en cantons <sup>1704</sup>. Les districts sont supprimés par la Constitution de l'an III et la loi du 19 vendémiaire an IV (11 octobre 1795) qui divise les départements en municipalités de cantons. Enfin, les préfetures sont instituées par la loi du 28 plûviose an VIII (17 février 1800).

### Les lois

La gestion des orgues confisqués est tributaire, tout au long de cette période, des volontés politiques successives et des législations mises en place. La première vague de décisions provoque les inventaires, puis la mise en vente des instruments (loi du 17 avril 1792). Signalons cependant que l'on assiste, dès 1791, à des déménagements et même des ventes d'orgues <sup>1705</sup>. L'an II est marqué par une timide prise de conscience de la valeur de ce patrimoine avec pour conséquence la création des commissions citées plus haut. Malheureusement, poussé par les besoins du Trésor public, le comité des finances de la Convention nationale prend un arrêté, en date du 16 ventôse an III (6 mars 1795), mettant en vente les orgues appartenant à la République. Il est suspendu par l'arrêté du 13 messidor <sup>1706</sup> (1<sup>er</sup> juillet) sur les « observations » de la Commission temporaire des arts qui intervint avec une grande détermination et fermeté car la confirmation de la

<sup>1704</sup>. Pour mémoire, l'actuel département de Meurthe-et-Moselle conséquence du traité de Francfort fut créé par la loi du 7 septembre 1871.

<sup>1705</sup>. Il s'agit de l'orgue des chanoines de Domèvre promis à la vente dès le 17 janvier 1791 (Nancy arch. dép., L. 530, f. 15) et qui n'aurait été vendu que bien plus tard en 1795 (cf. Chr. Lutz et R. Depoutot, *op. cit.* (note 104), p. 36), et de celui des Dominicains de Nancy déménagé début octobre. Nancy arch. dép., L. 1477, f. 116.

<sup>1706</sup>. Confirmé le 13 messidor. Cf. François Sabatier « Pour une histoire des orgues de France pendant la Révolution (1789-1802) », *L'Orgue*, dossier IV, 1989, p. 10.

suspension de l'arrêté <sup>1707</sup> demande l'interruption immédiate des ventes prévues et une attention particulière à la conservation de cette partie du mobilier national acquise au patrimoine. Cette célérité nouvelle ne suffira pour sauver les orgues de Nancy, l'application immédiate de l'arrêté du 16 ventôse leur étant fatale.

A partir de l'an IV (1795-1796), Paris s'intéresse au sort des orgues et envoie des circulaires dans lesquelles transparait le pouvoir de conviction de la Commission temporaire des arts sur le gouvernement, qui se voit obligé de suspendre son arrêté de vente des orgues dans le but de sauvegarder des instruments de valeur <sup>1708</sup>. Mais une nouvelle menace se présente avec la lettre du ministre des finances datée du 21 floréal an IV (10 mai 1796), informant les administrations centrales des départements de la possibilité de vendre à l'enchère tous les buffets d'orgues existant encore dans les départements, suivant la loi du 2 nivôse an IV (23 décembre 1795).

Il faut attendre la lettre du ministre de l'Intérieur, François de Neufchâteau <sup>1709</sup> pour que s'instaure une politique véritablement cohérente. Par cette dernière (25 prairial an VII-13 juin 1799), il demande aux administrations centrales de dresser un inventaire des buffets d'orgues appartenant à la République, qu'ils se trouvent dans les magasins nationaux ou dans d'autres endroits, pour les distribuer aux communes souhaitant faire l'acquisition d'un orgue, le plus souvent dans l'esprit d'embellir les cérémonies, lors des fêtes nationales et décadaires.

---

<sup>1707</sup>. Du 1<sup>er</sup> thermidor an III (19 juillet 1795).

<sup>1708</sup>. Cf. Fr. Sabatier, *op. cit.* (note 1706), p. 210.

<sup>1709</sup>. Nicolas Louis François de Neufchâteau (1750-1828). Cf. Jean-René Surrateau art. « François de Neufchâteau Nicolas Louis », in A. Soboul, J.-R. Surrateau, Fr. Guédron éd., *op. cit.* (note 1064), pp. 481-483.

## **Les Commissions**

La plupart des églises conventuelles et paroissiales ayant été transformées en hôpital, magasin à fourrage, écurie, ou vouées à des destinations diverses, le déménagement des instruments qui s'y trouvent devient inéluctable.

La création de la Commission des monuments nationaux par l'Assemblée avait pour but de protéger un patrimoine dont le risque de détérioration était évident. La Convention nationale décrète donc le 3 brumaire an II (24 octobre 1793) de faire transporter dans les musées « les monuments publics intéressant l'art et l'histoire ». Peu écoutée et donc peu efficace, la Commission des monuments nationaux est remplacée par la Commission temporaire des arts, née grâce au décret du 28 frimaire an II (18 décembre 1793) dont les recommandations seront plus aisément suivies d'effet.

## **La politique des directoires de District**

Il apparaît clairement que les directoires de District des départements n'ont pas réagi de façon identique aux directives gouvernementales. L'attitude des districts du département de la Moselle reste inconnue, mais celui de Toul par exemple procède à une répartition de certains instruments aux communes qui en étant démunies avaient émis le vœu d'en faire l'acquisition. Ceux de Lunéville et de Pont-à-Mousson privilégient la vente, alors que Nancy se singularise par le dépôt de la tuyauterie métallique dans

le magasin national de l'ancien couvent de la Visitation et la vente des « boisages » à l'enchère.

Il semble que Nancy ait pris des décisions radicales à la suite de l'arrêté du 6 ventôse an III (6 mars 1795), Metz ayant mis en vente les orgues de paroisses dès le 27 pluviôse an II (15 février 1794). En conséquence, il reste deux instruments à Metz, à Nancy un seul.

### **Le patrimoine de Metz, de Nancy et de Toul**

Nous nous bornerons à traiter le devenir des orgues des villes de Metz, Nancy et Toul, mais ne l'étendrons pas à la totalité des districts des départements respectifs ce qui nécessiterait une autre étude bien plus large. Il nous faut rappeler ici que l'histoire des instruments de la ville de Metz, et plus généralement ceux du département de la Moselle, souffre de la perte des séries révolutionnaires.

### **Les orgues de Metz**

Ainsi que nous l'avons étudié, la ville de Metz s'était occupée à pourvoir, sur concours du 28 mai 1791, les postes d'organistes des cinq paroisses restantes de la ville <sup>1710</sup>. Le processus de vente des orgues de la ville de Metz est exactement identique à celui observé à Nancy. Exceptionnels sont les cas d'instruments vendus dans leur totalité – buffet, mécanique, tuyauterie –, la procédure habituelle aboutissant à la vente de la

---

<sup>1710</sup>. Cf. vol. II, pp. 454, 455.

tuyauterie métallique puis à la « carcasse » ou aux boiseries restantes. C'est ainsi que Drouin ferblantier soumissionne sur les orgues de Saint-Symphorien, Saint-Simplice et Saint-Marcel <sup>1711</sup> et que l'on procède à la vente, en 1799 à Nancy, de tuyauterie en étain et plomb provenant des orgues et que l'on avait entassée au magasin dit de la Visitation appelé aussi Museum <sup>1712</sup>. Deux copies des documents d'archives de Metz par Paul Lesprand prouvent les tentatives de « bricolage » des instruments : emploi de l'argent récolté sur la vente d'un instrument pour en réparer un autre – réutilisation de matériaux récupérés pour permettre des réparations <sup>1713</sup>.

### *Historique des ventes*

La vente des orgues du clergé régulier et ceux des paroisses de Metz se déroule sur plusieurs années et par à-coups.

L'adjudication de l'orgue de Saint-Sauveur est décidée le 12 janvier 1792 <sup>1714</sup>, puis le 22 mars c'est au tour de ceux de Saint-Simplice et Saint-Marcel. L'année suivante, on procède, le 8 nivôse an II (28 décembre 1793), à celle de l'orgue de l'Oratoire et de Saint-Symphorien.

En 1794, après des inventaires effectués les 3, 4, 5 plùviose an II (22 janvier), le Conseil général de la commune demande, en urgence le 24 pluviôse (12 février), le démontage des instruments des paroisses puis leur vente le lendemain ; le texte cite ceux de Saint-Georges, Saint-Maximin, Sainte-Ségoène « et autres » <sup>1715</sup>. Le Conseil du district de Metz prend

---

<sup>1711</sup>. *Ibid.*, p. 57.

<sup>1712</sup>. Nancy arch. dép., Q 728. Pour le Museum, voir Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 3, pp. 639-649.

<sup>1713</sup>. Cf. vol. II, p. 57.

<sup>1714</sup>. *Ibid.*, p. 56.

<sup>1715</sup>. *Ibid.*, p. 64.

délibération le 27 pluviôse an II (15 février) de fixer la vente des instruments au 1<sup>er</sup> ventôse suivant (19 février). Pour ce faire, il fait imprimer des affiches afin d'en informer le public <sup>1716</sup>. Tout comme celle de Nancy, il semble que seule la cathédrale de Metz conserva ses deux instruments, celui dit du triforium car l'idée de transporter l'orgue de chœur dans la salle décadaire au cours de l'année 1799 ne connut jamais d'aboutissement <sup>1717</sup> et celui qui était adossé au mur nord de la nef – ce dernier pour un temps seulement <sup>1718</sup>.

### **Les orgues de Nancy**

La connaissance de l'histoire des instruments de Nancy est plus clairement définie du fait de la conservation des d'archives.

La plupart des couvents et maisons religieuses ainsi que toutes les paroisses de Nancy <sup>1719</sup> possédaient un orgue en 1789. Dix ans plus tard, il ne reste qu'un seul et unique instrument : l'orgue des frères Dupont (Nicolas et Joseph) de la cathédrale. La Révolution y connut donc la même violence qu'à Metz. Les cathédrales servant de cadre aux fêtes républicaines au cours desquelles la participation de l'orgue ajoutait à leur solennité, ces instruments durent leur salut à leur indispensable concours, mais aussi à la considération portée par les autorités révolutionnaires. Les orgues des cathédrales de Metz et de Nancy ont été conservés parce qu'ils furent

---

<sup>1716</sup>. *Ibid.*, pp. 664-666.

<sup>1717</sup>. *Ibid.*, pp. 554-555.

<sup>1718</sup>. Mur de la 4<sup>e</sup> travée. Il fut vendu plus tard en 1805. Cf. A. Holveck, « Les anciennes orgues de la cathédrale de Metz démontées en 1805 », *Les Cahiers lorrains*, 16<sup>e</sup> année, n° 1, 1964, pp. 4-10.

<sup>1719</sup>. Notre-Dame, Saint-Epvre, Saint-Nicolas, Saint-Pierre-Saint-Stanislas, Saint-Roch, Saint-Sébastien.

considérés comme monuments des arts admirés des connaisseurs <sup>1720</sup> et que leur éventuelle destruction fut jugée comme une perte pour les arts ; ils doivent donc leur survie à la reconnaissance de leur valeur artistique.

### *Le déménagement dans les magasins nationaux*

Au fil des ans, les instruments confisqués des maisons religieuses comme ceux des paroisses sont démontés puis envoyés dans les magasins du District. Entre 1791 et 1795, ce ne sont pas moins de dix-sept instruments dont on peut suivre le déplacement <sup>1721</sup> selon le processus décrit plus haut.

### **Les orgues de Toul**

La politique suivie par le directoire de District de Toul en matière d'orgues est originale car, si la trace de certains instruments est perdue <sup>1722</sup> et si d'autres furent acquis par des particuliers <sup>1723</sup>, plusieurs orgues provenant des couvents et abbayes supprimés sont vendus à des municipalités. A Toul même, naît le projet – il ne sera pas réalisé – de remplacer l'orgue de la

---

<sup>1720</sup>. Nancy arch. dép., L 1492. Un jugement identique à l'égard de l'orgue de l'abbaye de Salival lui assure le salut grâce à son transfert dans l'église de Château-Salins. Château-Salins, archives paroissiales et Paris arch. nat., F 17 1054 n° 609.

<sup>1721</sup>. 1791, celui des Dominicains ; 1793, celui des Bénédictines, des Sœurs prêcheuses, des religieuses de Sainte-Elisabeth, des religieuses du Refuge, de Saint-Roch ; 1794 : celui des Prémontrés, des Orphelines, de Saint-Epvre ; 1795 : celui des Bénédictins, des Cordeliers, des Minimes, des Tiercelins, des religieuses du Saint-Sacrement, de Notre-Dame, de Saint-Nicolas, de Saint-Sébastien. Nancy arch. dép. : – Q 655, 656, 657, 659, 660, 677, 683, Q 684 n° 198 f. 2, n° 197, n° 207 – L 1488 f. 116, L 1495 f. 151, f. 311 n° 637.

<sup>1722</sup>. Les orgues des couvents des Dominicains, de la paroisse Saint-Amand, de l'abbaye de Saint-Evre-les-Toul.

<sup>1723</sup>. L'orgue de l'abbaye de Saint-Mansuy-les-Toul fut acheté par Ambroise Tontin, marchand de meubles à Toul. Nancy arch. dép., Q 714 n° 3.

paroisse Saint-Gengoult par celui de l'abbaye de Saint-Léon IX <sup>1724</sup>. En 1793, des demandes émanent de Domgermain, Fécocourt, Foug et Liverdun <sup>1725</sup> ; à la suite de deux expertises successives effectuées par Etienne Charpy (architecte) et Antoine Borde (sculpteur) le 10 avril puis par E. Charpy et Jean-Baptiste Nôtre le 22 mai 1793, l'orgue des Cordeliers est transféré à Domgermain, celui du « couvent des Dames du Saint-Sacrement » à Liverdun et celui de Saint-Léon IX à Blénod-les-Toul <sup>1726</sup>. Foug avait fait l'acquisition de l'instrument du Grand-Ordre et Fécocourt celui du Séminaire, mais on ignore s'ils sont arrivés à destination <sup>1727</sup>.

Cette manière de procéder, différente de la pratique observée dans les autres districts, tiendrait-elle à la personnalité et à l'efficacité de J.-B. Nôtre ?

### **Les travaux de facture d'orgues entre 1789 et 1803**

Les seuls travaux – et pour cause – furent exécutés sur les instruments des cathédrales de Metz et de Nancy. A Metz, Joseph Dupont qui avait assuré entretien et réparations auparavant <sup>1728</sup> s'occupe des deux instruments jusqu'à sa mort <sup>1729</sup>, puis Chr. Steckler luthier et facteur d'instruments effectue quelques réparations en 1793 <sup>1730</sup>. L'entretien régulier de l'orgue de la cathédrale de Nancy fut payé par la fabrique jusqu'en mai 1794, puis le District régla des « ouvrages » à Jean-François Vautrin en septembre

<sup>1724</sup>. Nancy arch. dép., L 2352 reg., f. 25, 30.

<sup>1725</sup>. Quatre villes et villages de Meurthe-et-Moselle.

<sup>1726</sup>. *Ibid.*, Q 714 et Paris arch. nat., F<sup>19</sup> 609.

<sup>1727</sup>. Cf. Chr. Lutz et R. Depoutot éd., *op. cit.* (note 104), p. 146.

<sup>1728</sup>. Ces instruments furent l'objet d'une attention permanente. Cf. vol. II, pp. 7, 32, 33.

<sup>1729</sup>. *Ibid.*, pp. 32, 36, 43, 57, 487, 511.

<sup>1730</sup>. *Ibid.*, p. 493.

1794<sup>1731</sup>. Ainsi aucun travail d'ampleur, aucune transformation d'importance ne furent ni réalisés ni même envisagés, les autorités révolutionnaires se contentant de faire fonctionner pour ses besoins culturels un instrument de musique hérité de l'Ancien Régime symbolisant la religion catholique.

La seule construction actuellement connue au cours des années 1789-1800, concerne le positif ajouté à l'orgue de l'abbaye de Vergaville. Le marché des travaux de transport et de remontage de l'orgue acheté par la municipalité de Fénétrange<sup>1732</sup>, fut signé avec Louis Geib<sup>1733</sup> le 5 mars 1793 et les travaux réceptionnés le 17 octobre de la même année.

### **Les acquisitions d'orgues lors du rétablissement du culte**

Dès le rétablissement du culte en 1803, la plupart des paroisses de Metz et de Nancy se mettent en quête d'un orgue pour leur église. Bien que leur volonté soit identique, les recherches dans ces deux villes seront très différentes, plusieurs paroisses messines saisissant l'occasion d'acquérir des instruments rendus disponibles par la sécularisation des abbayes et des couvents en Allemagne<sup>1734</sup>.

---

<sup>1731</sup>. *Ibid.*, p. 603. Jean-François Vautrin né à Charmes (Vosges) le 26 mars 1755 est mort à Nancy le 12 juillet 1835. Elève de Nicolas Dupont (1714-1781), il lui succéda.

<sup>1732</sup>. (Moselle). Nancy arch. dép., Q 726 lia.

<sup>1733</sup>. Toujours installé à Harskirch (Bas-Rhin) en 1801, il met en vente un de ses instruments construit pour l'église Saint-Pierre de Besançon (Doubs). Cf. vol. II, p. 341.

<sup>1734</sup>. La décision des députés de l'Empire du 25 février 1803 entérine les traités de paix de Bâle (1795), Campoformio (1797) et Lunéville (1801) et entraîne la confiscation des biens de l'Eglise de quatre archevêchés, 18 évêchés et environ 300 abbayes.

## *Metz*

Lors du rétablissement du culte, les paroisses, faute de moyens et contraintes à de nombreuses dépenses, sont amenées à solliciter des dons et des prêts ou organisent des souscriptions pour permettre l'acquisition d'instruments. Cette politique s'est révélée efficace puisque la plupart des paroisses messines pouvaient, dès 1803 ou 1804, à nouveau célébrer leur culte au son de l'orgue. Les conseils de fabrique s'en remettent à des négociants, des marchands et recourent le plus souvent à des intermédiaires pour conduire les tractations.

Le conseil de fabrique de Sainte-Ségoène fit remonter l'orgue de Saint-Jean de Trèves acquis grâce à un marchand <sup>1735</sup> ; Saint-Eucaire acheta à un négociant un orgue précédemment installé dans une église de Trèves <sup>1736</sup> ; celui de Saint-Martin provenait de l'abbaye de Klausen <sup>1737</sup> par l'entremise d'un commerçant <sup>1738</sup>. L'église Saint-Vincent fut la dernière à faire résonner en 1819 un orgue acheté à Coblenche <sup>1739</sup>.

La nouvelle paroisse Notre-Dame, ancienne église des Jésuites, ne procéda pas différemment lorsqu'elle acquit l'orgue de la collégiale Saint-Simeon à Trèves <sup>1740</sup>. Le seul exemple, semble-t-il, d'un instrument ayant traversé cette période est l'orgue de Saint-Gengoulf posé dans l'église Saint-Simon et Saint-Jude au début de l'année 1804 <sup>1741</sup>.

---

<sup>1735</sup>. Il fut utilisé dès 1803. Cf. Christian Lutz et François Ménissier éd., *Orgues de Lorraine, Moselle, Metz*, ASSECARM/Serpenoise, t. 2, 1995, Inventaire national des orgues, pp. 1303-1304.

<sup>1736</sup>. Allemagne. Il servit au culte dès 1804. *Ibid.*, p. 1233.

<sup>1737</sup>. Allemagne.

<sup>1738</sup>. *Ibid.*, p. 1250.

<sup>1739</sup>. Allemagne. *Ibid.*, pp. 1281-1282.

<sup>1740</sup>. Il sonnait dans l'église en 1804. *Ibid.*, p. 1210.

<sup>1741</sup>. *Ibid.*, p. 1277.

## Nancy

Hormis la paroisse cathédrale, toutes les autres durent s'enquérir d'un nouvel instrument. Si rien ne nous renseigne sur ce qui s'est passé dans les paroisses Saint-Pierre-Saint-Stanislas et Saint-Nicolas, nous savons que très rapidement celles de Saint-Epvre et de Saint-Sébastien firent l'acquisition d'un instrument de l'époque précédente auprès d'une personne l'ayant acheté lors d'une vente aux enchères et qui l'avait conservé dans l'attente de jours meilleurs. L'origine et le nom du vendeur de l'orgue replacé à Saint-Epvre à la fin de l'année 1803 restent inconnus ; par ailleurs, nous savons que l'orgue <sup>1742</sup> posé sur la tribune de Saint-Sébastien dès le mois de mars 1803 est loué par l'organiste de la paroisse, Joseph Stezle <sup>1743</sup>. Le délai d'installation très court prouve que des instruments complets <sup>1744</sup> étaient entreposés non loin de là et que les artisans étaient capables de les remonter sans difficulté <sup>1745</sup>.

Les protestants inaugurèrent leur lieu de culte le 12 juillet 1807 – après bien des tractations l'ancienne église Saint-Joseph des Prémontrés <sup>1746</sup> leur avait attribuée en 1805 – au son d'un instrument nouvellement installé puisque l'ancien orgue avait disparu sous la Révolution <sup>1747</sup>.

<sup>1742</sup>. Selon l'abbé La Flize, le positif que J. Stezle ajoute entre 1804 et 1810 (ce qui est tout de même fort long) proviendrait de l'ancien orgue de la cathédrale de Metz. Cf. La Flize (abbé), *Notice historique de l'église Saint-Sébastien de Nancy*, Nancy, Wagner, 1852, p. 74 et R. Depoutot, *op. cit.* (note 1607), pp. 8, 9, 10, 48.

<sup>1743</sup>. Joseph Stezle fils de Mathias Stezle vigneron et organiste de Saint-Roch du 19 avril 1786 à la fermeture des églises est né à Lay-Saint-Christophe le 17 janvier 1767. Organiste à Saint-Sébastien de 1803 à sa mort survenue le 1<sup>er</sup> octobre 1836 à Nancy, il exerce le métier de facteur d'instruments (piano et orgue). Cf. R. Depoutot, *ibid.*, pp. 7-16.

<sup>1744</sup>. Tout au moins des éléments autonomes (positif ou grand-orgue).

<sup>1745</sup>. Dans le département de la Meuse des instruments furent achetés puis revendus par des marchands de meubles. Cf. Christian Lutz éd., *Orgues de lorraine, Meuse*, 1992, Metz, ASSECARM/Serpenoise, Inventaire national des orgues, pp. 65-66.

<sup>1746</sup>. Actuellement Temple protestant, place Maginot. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 2, pp. 147-149.

<sup>1747</sup>. Cet orgue fut reposé sur la tribune de Saint-Sébastien. Cf. R. Depoutot, *op. cit.* (note 1607), p. 8.

## Vandalisme révolutionnaire ? Indifférence ?

Bien des faits, rapportés de façon plus ou moins romanesque et donc plus ou moins éloignée de la vérité, mettent en avant l'audace des musiciens face aux hordes de farouches révolutionnaires prêts à détruire sur le champ tel orgue et qui se trouvent tout à coup médusés, conquis par le jeu de l'organiste improvisant sur des airs révolutionnaires parmi lesquels *La Marseillaise*. Nul doute que cela ait pu dans certains cas se passer ainsi. Pierre Barthélemy raconte comment le grand-orgue de cathédrale de Nancy fut sauvé par Léonard Michelot jouant l'instrument face à une troupe de Marseillais décidés à le saccager puis, « plongés dans l'extase », à le conserver avant de s'en retourner dévaster le Palais du gouvernement <sup>1748</sup>. C'est à notre connaissance le seul exemple connu pour les deux départements de la Moselle et de la Meurthe. Les instruments pour lesquels il subsiste des archives – elles sont nombreuses pour le département de Meurthe et indirectes pour celui de la Moselle – furent évalués par des experts, organistes de renom, facteurs d'orgues ou encore gens de métier. La vente de certains orgues s'est effectuée aux enchères publiques après information par voie d'affiches au vu et à la connaissance de tous ; de fait, tous les instruments trouvèrent preneur. D'autres furent démontés sans précaution particulière <sup>1749</sup>, leur tuyauterie envoyée au Museum et la

<sup>1748</sup>. Cf. vol. II, pp. 728-729. Ce récit de Pierre Barthélemy est bien tardif par rapports aux événements ; il doit être donc lu avec circonspection même si les faits relatés sont sans nul doute proches de la vérité. Quant au côté exceptionnel de l'événement, il s'inscrit effectivement dans le cadre des nombreux saccages opérés par les Marseillais à Nancy, entre le 12 et le 15 novembre 1792. Cf. Pierre Barthélemy, *Les Marseillais à Nancy, 1792*, Nancy, Hinzelin et C<sup>ie</sup>, 1846, 328 p. René Tavenaux (« De Stanislas à la Révolution », in René Tavenaux éd., *Histoire de Nancy*, Toulouse, Privat, 1978, rééd. 1987, p. 322.) relève l'emploi inexact du terme « marseillais », ces gens étant en réalité un bataillon de fédérés.

<sup>1749</sup>. Plusieurs sources attestent du chargement pur et simple de la tuyauterie sur des chariots. Nancy arch. dép., Q 677, 678, L 1495 f. 311, n° 637.

carcasse en bois vendue au volume. Même si certains instruments furent oubliés derrière un tas de foin ou sur la tribune <sup>1750</sup>, d'autres furent écrasés dans l'éboulement d'un mur ou dépecés par des amateurs de métaux précieux. En réalité toutes ces procédures étaient parfaitement légales et la population bien informée <sup>1751</sup>. Or, personne ne réagit. Mains exemples pourtant confortent le constat d'un vandalisme permanent sur les instruments ; certes, des églises fermées sont transformées en hôpital, caserne, magasin à fourrage, à bestiaux ou tout simplement abandonnées, à priori jamais sans la nomination d'un gardien. Elles furent donc visitées et les secrétaires ont consigné de nombreuses déclarations dans les registres de délibérations des directoires de district : on ne compte plus les tuyaux volés, « froissés », les claviers cassés, la mécanique des soufflets démantelée. Le problème est tel que le directoire du District de Nancy décide de placer un fonctionnaire devant le magasin de la Visitation, où sont entreposés toutes sortes d'objets et de meubles confisqués, afin d'en interdire l'accès. Force est de constater cependant, que toutes ces dégradations purent se produire, parce que ces instruments se trouvaient dans des bâtiments laissés à l'abandon et ne sont pas dues à une volonté de s'attaquer sciemment à un objet représentant un symbole à abattre.

Chercher à expliquer un pourcentage aussi élevé de destructions à Metz et à Nancy amène à faire le constat de l'indifférence, bien plus que celui du vandalisme. Les autorités n'eurent aucune difficulté à supprimer des instruments que les fidèles entendaient régulièrement et qui accompagnaient leurs chants lors des services hebdomadaires. Nulle réaction perceptible, pas même chez les professionnels, tels les organistes qui se contentent de

---

<sup>1750</sup>. Il s'agit de celui des religieuses du Saint-Sacrement à Nancy (Nancy arch. dép., Q 659) et de celui du couvent des dominicaines de Rinting sur la commune de Bébing, district de Sarrebourg (Moselle) découvert, ou « retrouvé », en 1799. *Ibid.* Q 726.

<sup>1751</sup>. Nancy arch. dép., Q 659 et L 1495.

déposer un dossier de demande de pension proportionnée à leurs années de services passés. Ce sont des organistes réputés et même des facteurs d'orgues de renom ou bien encore des professeurs de musique qui assurent l'estimation précédant la vente ou le démontage – nous trouvons les noms de Jean-Baptiste Nôtre organiste à Toul <sup>1752</sup>, de Nicolas Mouchereau <sup>1753</sup>, Jean Chevreux <sup>1754</sup>, Balthazard Trœstler à Nancy <sup>1755</sup>, J. Dupont facteur d'orgues <sup>1756</sup> et Chr. Steckler luthier à Metz. Même si les temps ne sont pas propices à la contestation vis-à-vis du pouvoir, une telle passivité suscite une réelle interrogation.

\*\*\*

Le bilan des destructions des orgues dans la ville de Metz et celle de Nancy est particulièrement impressionnant : Metz a perdu plus de 95% et Nancy 94 % de son patrimoine instrumental, à l'image d'ailleurs de l'ensemble des deux départements. Ce bilan, désastreux sur le plan instrumental, est d'autant plus navrant que cette période ne sera qu'une parenthèse dans l'histoire musicale de la France. De plus, la Révolution aura rompu, pour une période assez longue, l'élan de la facture d'orgues. Cependant, dès 1799 bien des municipalités, suivies en 1803 par les

---

<sup>1752</sup>. *Ibid.*, Q 714.

<sup>1753</sup>. *Ibid.*, L 1495, f. 224.

<sup>1754</sup>. *Ibid.*, L 1495, f. 151.

<sup>1755</sup>. *Ibid.*, L 1495, f. 179.

<sup>1756</sup>. Cf. vol. II, p. 57.

paroisses dont les églises seront à nouveau ouvertes au culte, s'efforceront d'obtenir un instrument, classé objet « indispensable » pour les célébrations dans de nombreux rapports envoyés par les fabriques aux municipalités.

## CHAPITRE VIII

### LA FACTURE D'ORGUES EN LORRAINE

S'intéresser à la facture d'orgues dans le cadre d'une étude centrée sur Metz et Nancy implique la notion plus large de facture d'orgues en Lorraine, même si elle est pratiquement limitée aux villes d'une certaine importance ainsi qu'aux abbayes ; l'orgue était alors encore fort peu répandu dans les églises paroissiales de campagne à la différence d'une large présence dans les églises des abbayes et couvents.

Ainsi que nous l'avons écrit, l'orgue est un instrument à part dans la facture d'instruments en général : la Révolution l'ayant intégré aux biens confisqués à l'Eglise, elle a entraîné dans ses décisions les facteurs eux-mêmes condamnant du même coup leur métier. Il s'agit ici de dégager les traits essentiels de la facture d'orgues en Lorraine, durant la période concernée, dans ses aspects les plus évidents puisque l'orgue tient une position délicate et particulière. La Révolution se voulait libératrice : elle a conduit les facteurs d'orgues à la cessation de leurs activités pendant une dizaine d'années et mis en sommeil cet artisanat pendant plus de trente ans. Qui sont ces hommes de métier contraints à envisager un changement

d'activité ? Quelles étaient les spécificités de la facture Lorraine qui ont été abandonnées ?

### **Les facteurs d'orgues lorrains**

La facture d'orgues lorraine écrit ses lettres de noblesse durant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle parfois avec des facteurs médiocres à la réputation usurpée tels les frères Mouchereau – Christophe (1686-après 1761) et Claude (1699-1744) – mais aussi avec de véritables artistes comme Nicolas Dupont dont la valeur égale celle des plus grands facteurs parisiens – François Thierry (1677-1749) ou François Henry Cliquot (1732-1790) – et même certains noms plus modestes qui comptent cependant parmi les plus grands : Jean Richard (c. 1733-1815), Joseph Dupont, Georges Küttinger ou Jean Adam Dingler. N. Dupont, tout comme Johann-Andreas Silbermann (1712-1783) à Strasbourg, attire ouvriers ou compagnons désireux de se perfectionner chez des maîtres réputés : Nicolas Tollay son élève mais aussi neveu <sup>1757</sup>, le facteur allemand Philipp Daniel Schmidt <sup>1758</sup>. Il reçoit aussi la visite de Johann Ignaz Seuffert (1728-1807) <sup>1759</sup> qui sera actif dans le pays de Bade et le Palatinat au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les contrées mosellanes limitrophes des pays allemands connaissent elles aussi la particularité des échanges au-delà des frontières avec des facteurs travaillant dans les deux pays comme Romanus Benedick et Johann Bernhard Nollet, Johann Georg Geib, François Antoine Huberty ou Johann

<sup>1757</sup>. Il s'établit à Sarrebrück (Allemagne). Cf. Chr. Lutz et F. Menissier éd., *op. cit.* (note 1628) t. 1, 1994, p. 222.

<sup>1758</sup>. Cf. Chr. Lutz et R. Depoutot éd., *op. cit.*, (note 104), p. 24.

<sup>1759</sup>. Cf. Chr. Lutz et Fr. Menissier éd., *op. cit.* (note 1628), p. 222. et Rudolf Reuter, art. « Seuffert, Johann Ignaz », *The New Grove dictionary of musical instruments*, Londres, Macmillan, pp. 354-355.

Philipp Stumm <sup>1760</sup>. Mais la Révolution devait passer par là et il est parfois bien difficile de juger le travail de ces bâtisseurs tant les nombreuses destructions mais aussi l'usure du temps, au gré de l'évolution de la sensibilité, ont altéré leurs instruments ou leurs travaux au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

### Les frères Dupont Nicolas et Joseph

La facture d'orgues en Lorraine – puisque c'est bien ainsi qu'il faut concevoir le problème – connut ses heures de gloire avec les travaux entrepris par ces deux frères – Nicolas (1714-1781) <sup>1761</sup> et Joseph (1721-1792) <sup>1762</sup> travaillant tout d'abord ensemble puis s'installant chacun à son propre compte vers 1765.

Nous devons remarquer cependant que leurs grands travaux comme la construction des orgues de l'église Saint-Jacques de Lunéville (1748-1751) <sup>1763</sup>, des cathédrales de Toul (1751-1755) <sup>1764</sup> et de Nancy (1756-1763) <sup>1765</sup> se situent avant 1770. Les frères s'étant séparés – Nicolas réside à Malzéville et Joseph à Metz –, Nicolas construit encore l'orgue de la cathédrale de Verdun (1762-1766) <sup>1766</sup>.

---

<sup>1760</sup>. Famille de facteurs d'orgues sur six générations dans la région de Mannheim, Sarrebruck, Cologne et Francfort-sur-le Main. J.-P. Stumm (1705-1776) connaît la Voix angélique pour l'avoir incluse dans la composition de certains de ses instruments et réalise une synthèse des influences lorraines et luxembourgeoises d'une part et de l'Allemagne du sud et de l'Autriche d'autre part. Cf. Hans Klotz, art. « Stumm », *op. cit.* (note 1759), pp. 468-469.

<sup>1761</sup>. Né à Domnom-lès-Dieuze (Moselle) le 3 octobre 1714, il est mort à Malzéville (Meurthe-et-Moselle) le 3 mars 1781. S. Woos violon signe comme témoin (Nancy, arch. dép., 2 E 338).

<sup>1762</sup>. Né à Domnom-lès-Dieuze le 27 août 1721, domicilié rue Sur les murs il meurt à Metz le 22 avril 1792. Metz arch. mun., 1 E 6.

<sup>1763</sup>. Cf. Chr. Lutz et R. Depoutot éd., *op. cit.* (note 104), pp. 198-206.

<sup>1764</sup>. *Ibid.*, pp. 410-420.

<sup>1765</sup>. *Ibid.*, pp. 235-244.

<sup>1766</sup>. Cf. Chr. Lutz éd., *op. cit.* (note 1745), pp. 516-529.

Les instruments édifés par Nicolas seront désormais de taille moins importante <sup>1767</sup>, tels les orgues de la collégiale Saint-Pierre de Bar-le-Duc <sup>1768</sup> (1770-1771), celui de l'abbaye de Salival <sup>1769</sup> (1773-1780), instruments de quatre claviers sans que ceux-ci aient l'importance des grands instruments de Lunéville, Toul ou Nancy ou encore Verdun, voire de petits instruments : l'orgue du chapitre de la cathédrale de Toul <sup>1770</sup> (1771), celui de Champ-le-Duc <sup>1771</sup> (1781). Joseph construit seul l'orgue de petite taille de Gorze <sup>1772</sup> (1770) et l'instrument de l'abbaye de Saint-Vincent à Metz (1779).

Sur un plan général peu d'orgues neufs ont été construits entre 1770 et 1790. Nous pouvons en dénombrer onze pour la Lorraine, département de la Moselle exclu <sup>1773</sup>.

### Les autres facteurs

La facture industrielle du XIX<sup>e</sup> siècle fixe des ateliers de fabrication dans une ville déterminée où la société possède son siège social. Cette pratique est inconnue au XVIII<sup>e</sup> siècle ; le facteur construit l'instrument commandé sur le lieu de sa future installation. Il est donc difficile et même inexact de parler d'un facteur messin ou nancéien encore moins de facture

<sup>1767</sup>. En Lorraine, car il construit un grand instrument à Neuviller-les-Saverne (Bas-Rhin) entre 1773 et 1778.

<sup>1768</sup>. (Meuse). Cf. Chr. Lutz éd., *ibid.*, pp. 128-134.

<sup>1769</sup>. Abbaye qui était située à quelque douze kilomètres de Château-Salins (Moselle). L'orgue se trouve actuellement dans l'église Saint-Jean-Baptiste de Château-Salins. Cf. Chr. Lutz et Fr. Ménissier éd., *op. cit.* (note 1735), pp. 331-342.

<sup>1770</sup>. Cf. Chr. Lutz et R. Depoutot, *op. cit.* (note 104), p. 42.

<sup>1771</sup>. (Vosges). Chr. Lutz et P. Farinez, *op. cit.*, (note 1606), pp. 167-172.

<sup>1772</sup>. Actuellement à Hinckange (Moselle). Cf. le devis de Joseph Dupont, in René Depoutot, *Rapport d'études sur le facteur d'orgues N. Dupont*, document inédit, 1987, pp. 288-296.

<sup>1773</sup>. L'inventaire national est en cours. Le détail des onze instruments est le suivant : trois pour le département de la Meurthe-et-Moselle, quatre pour celui de la Meuse et quatre pour celui des Vosges.

d'orgues messine ou nancéienne sauf à considérer que le facteur demeure dans l'une de ces villes, ce qui n'est pas le cas de N. Dupont résidant à Malzéville, ni celui de Michel Verschneider fixé à Puttelange.

Deux autres facteurs de qualité exercent leur profession à Nancy à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : il s'agit tout d'abord de Jean-Adam Dingler dont l'essentiel de l'œuvre est accompli avant 1770, et de Georges Küttinger bâtissant des instruments qui se situent à l'intérieur du cadre historique de notre étude. Il faut pourtant noter que ces facteurs N. Dupont, J.-A. Dingler et G. Küttinger meurent pratiquement en même temps.

### *Jean-Adam Dingler*

Originaire de Bouquenom <sup>1774</sup>, Jean-Adam Dingler (1699-1783) travaille quelques mois en 1727 comme menuisier chez Andreas Silbermann à Strasbourg <sup>1775</sup>. Après s'être associé à divers facteurs d'orgues, il s'installe à son propre compte à Nancy, se prévalant alors du titre de « facteur d'orgues du Roy de Pologne » à une époque où Nicolas Dupont est très actif. Les instruments qu'il édifie sont de petite taille ou de taille moyenne, à la différence de ce que fut l'instrument à quatre claviers et pédale séparée de trente deux jeux qu'il pose dans l'église Saint-Sébastien de Nancy (1768-1770) <sup>1776</sup>.

L'esthétique de J.-A. Dingler reste fidèle à la manière du début du XVIII<sup>e</sup> siècle alors que G. Küttinger raisonne en facteur de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1774</sup>. Actuellement Sarre-Union (Bas-Rhin).

<sup>1775</sup>. Cf. Marc Schaefer, art. « Silbermann », in M. Honegger éd., *op. cit.* (note 167), pp. 1180-1181.

<sup>1776</sup>. Cf. Chr. Lutz et R. Depoutot, *op. cit.* (note 104), pp. 305, 309.

### ***Georges Küttinger***

Né vers 1733 et mort à Nancy le 23 décembre 1783, Georges Küttinger<sup>1777</sup> est connu pour des travaux de réparations et la construction d'un positif à l'abbaye de Haute-Seille<sup>1778</sup> mais surtout pour celle de l'orgue de l'abbaye de Beaupré<sup>1779</sup> (1772-1775). La totalité de son œuvre se situe entre 1767 et 1783.

La tuyauterie de l'orgue de Vézelize, conservée à plus de 90% est de très belle qualité et prouve la supériorité de son travail par rapport à celui J.-A. Dingler, menuisier de métier, mais dont la facture s'est améliorée au fil de ses travaux<sup>1780</sup>.

### ***Michel Verschneider***

Premier maillon d'une lignée de facteur d'orgues qui couvre la totalité du XIX<sup>e</sup> siècle, Michel Verschneider (1729-1797) installé à Puttelange<sup>1781</sup>, effectue des travaux de réparations ou de réfections avant la Révolution<sup>1782</sup>.

---

<sup>1777</sup>. *Ibid.*, p. 26.

<sup>1778</sup>. Disparu pendant la Révolution. *Ibid.*, p. 36.

<sup>1779</sup>. L'orgue fut acheté par Jean-François Lasalle maire de Vézelize le 12 juin 1792 pour être remonté dans l'église Saint-Cosme et Saint-Damien actuelle. *Ibid.*, pp. 438-444.

<sup>1780</sup>. La tuyauterie de l'orgue de Blâmont (1762) est d'une réalisation bien supérieure à celle de Blénod-les-Toul (1731 et 1735). *Ibid.*, p. 72, 75-76.

<sup>1781</sup>. (Moselle). Chr. Lutz et Fr. Ménissier éd., *op. cit.*, (note 1735), pp. 28-29.

<sup>1782</sup>. François Menissier s'interroge sur la paternité de l'ancien orgue de Cappel (Moselle), qui pourrait être attribué à ce facteur. *Ibid.*, p. 313. Il émet encore l'hypothèse de travaux réalisés en 1793 à l'orgue de l'abbatiale bénédictine de Saint-Avoid (Moselle).

## Les petits instruments

Il semble que bien des orgues de petite taille circulent en nombre important à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Orgues positifs, selon la terminologie actuelle, construits avec un buffet ou un coffre, ils contiennent quatre ou cinq jeux, pour certains coupés en basse et dessus, ce qui n'est pas toujours indiqué <sup>1783</sup>. Leur composition apparaît variée. Celle de l'orgue de la veuve Visse <sup>1784</sup> est fondée sur les jeux de 8, 4 et 2 pieds avec la possibilité d'ajouter une anche. Les deux autres instruments ne possèdent pas de jeu de 4 pieds – ils passent du 8 au 2 pieds – mais comportent des jeux de mutation : Nazard pour l'un et Cornet pour l'autre (Nazard + Tierce). L'équilibre sonore de ces instruments privilégie donc la clarté et la possibilité de jouer des récits.

Ces exemples dont nous proposons la composition, sans doute achetés par des particuliers à la faveur des ventes de biens nationaux, paraissent dans la rubrique « à vendre » des petits annonces des journaux sous le Consulat <sup>1785</sup>. La publicité insiste sur l'emploi possible à la fois dans une église ou chez le particulier révélant par là même un marché privé habituel.

---

<sup>1783</sup>. Au positif de l'orgue vendu par Harmand (Hermant) à Metz en 1792, Doublette, Nazard et Tierce sont coupés en basse et dessus. *Ibid.*, p. 266.

<sup>1784</sup>. Pour Weiss ? Cf. *infra* note 1638.

<sup>1785</sup>. Cf. le tableau de synthèse dans le vol. III, pp. 35-36.

***L'orgue de P. Colin à Rosières-aux-Salines*** <sup>1786</sup>Montre 8 <sup>1787</sup>

Doublette 2

Nazard 2 2/3

Tierce 1 1/3

***L'orgue de Jean Chevreux à Nancy*** <sup>1788</sup>

Flûte 8

Doublette 2

Nazard 2 2/3

Tremblant

***L'orgue de la veuve Visse à Nancy*** <sup>1789</sup>

Bourdon 8

Flûte [4]

Doublette 2

[emplacement pour Trompette ou Hautbois]

---

<sup>1786</sup>. Annonces de vente parues en 1803 et 1810. Cf. vol. II, pp. 351-352 et 406.

<sup>1787</sup>. Une seconde annonce cite à la place de la montre « presto » ce qui est impossible car le prestant étant de 4 pieds, cet orgue manquerait alors d'un 8 pieds de base. *Ibid.*, p. 406.

<sup>1788</sup>. Orgue proposé à la vente en 1802. *Ibid.*, p. 376.

<sup>1789</sup>. Mis en vente en 1802. *Ibid.*, p. 342.

Aucune précision ne vient révéler si certains jeux sont coupés en basse et dessus <sup>1790</sup>. A dire vrai, l'orgue le plus étonnant dans cette catégorie est incontestablement le « cabinet d'orgues » proposé par N. Dupont à la demande des chanoines de la cathédrale de Toul en 1771 pour remplacer la symphonie <sup>1791</sup>. Du fait de son objet, sa composition est plus développée que les instruments précédents.

### **L'orgue d'accompagnement de la cathédrale de Toul.**

La conception de cet instrument mérite attention à plus d'un titre. C'est en premier lieu la raison amenant les chanoines de la cathédrale de Toul à passer commande à Nicolas Dupont d'un instrument : ce cabinet d'orgues (orgue positif) est destiné à pallier l'absence de la symphonie, en dehors des fêtes marquantes pour lesquelles des musiciens étrangers à la musique du chapitre sont appelés.

Si l'idée est de remplacer la symphonie par un orgue, il s'agit donc bien d'utiliser un instrument à l'imitation de ceux des ensembles de l'époque, d'où une composition avec deux dessus : un jeu de Flûte traversière et un jeu de Hautbois, puis un jeu de Cromorne « imitant » le basson. Les autres jeux

---

<sup>1790</sup>. Un petit instrument vendu par une marchande chapelière de Verdun, Mlle Charpentier, comporte quatre ou cinq jeux selon l'interprétation que l'on donne au jeu de « Flûte Cromhorne », jeu coupé en basse et dessus ou bien deux jeux séparés. Par ailleurs, il possède Bourdon, Nazard 2 2/3, Prestant.

*Ibid.*, p. 237.

<sup>1791</sup>. Nancy arch. dép., G 111 lia.

– Bourdon 8 pieds, Flûte 4 pieds, Prestant 4 pieds – sont destinés à l'accompagnement.

Cette répartition des jeux sur deux claviers semble conçue pour jouer des transcriptions d'œuvres écrites pour orchestre et voix et permettre ainsi l'exécution d'un répertoire beaucoup plus large sans restreindre l'instrument à la pratique de la basse continue. Elle même privée de symphonie, la paroisse cathédrale de Nancy émit le vœu de disposer de cet instrument en 1791<sup>1792</sup>. La demande est d'autant plus logique que la paroisse de la cathédrale – elle ne possède plus de siège épiscopal – est réduite au rang de simple paroisse de Toul. Cette demande n'aboutira pas car l'orgue fut rendu, après quelques procédures tortueuses, à son propriétaire le chanoine Pallas<sup>1793</sup>.

Les qualités de cet instrument devaient être connues et appréciées pour faire germer un tel projet indépendamment du côté « récupérateur » bien développé durant cette période troublée<sup>1794</sup>.

En second lieu, l'étude détaillée du devis de N. Dupont montre d'autres intérêts. Cet instrument est destiné à accompagner les différentes voix récitantes de la musique dans la cathédrale de Toul. Sa conception permet de comprendre aisément le but fixé par les chanoines.

---

<sup>1792</sup>. Cf. vol. II, p. 141.

<sup>1793</sup>. Cet instrument fut achevé en 1772 puis vendu au chanoine Pallas en 1783, inventorié avec les biens nationaux dits « de première origine » puis restitué au chanoine Pallas. Nancy arch. dép., G 106 reg., f. 43, 83, G 107 reg., f. 126.

<sup>1794</sup>. Deux autres exemples confirment cette politique : l'orgue de l'abbaye de Salival est transporté puis installé sur la tribune de l'église de Château-Salins, tout comme celui de l'abbaye de Moyennoutier (Vosges) sur celle de la cathédrale de Saint-Dié (Vosges).

## Sa composition

Selon les termes du marché, c'est un instrument à deux claviers doté des jeux suivants :

|                            |                       |
|----------------------------|-----------------------|
| Bourdon 8                  |                       |
| Flûte traversière 8        | dessus 2 octaves      |
| Prestant [4]               |                       |
| Flûte 4                    |                       |
| Hautbois <sup>1795</sup> 8 | dessus 2 octaves      |
| Cromorne 8                 | qui imitera le basson |

La disposition proposée par Nicolas Dupont permet effectivement à l'organiste utilisant les possibilités offertes par les deux claviers de jouer des dessus (Flûte traversière et Hautbois) tout en assurant une basse avec le Cromorne dont le timbre cherche à imiter celui du basson grâce à un nouveau procédé original <sup>1796</sup> ; cela est concevable tant pour des récits que pour des chœurs. La conception de l'orgue de l'abbaye de Gorze (J. Dupont) étend la coupure du clavier en basse et dessus aux jeux de Nazard, Doublette, Tierce, Trompette et Voix humaine ; il est vrai que les besoins ne sont pas identiques.

Il y a là, semble-t-il, une des premières tentatives explicites de rechercher un timbre instrumental avec un jeu d'orgue. C'est l'une des

---

<sup>1795</sup>. Ecrit « hobois ».

<sup>1796</sup>. Le texte du devis est le suivant : « [...] un cromhorne qui imitera le basson autant qu'il me sera possible et ce par un moien a moi con[n]ju ». Cf. R. Depoutot, *op. cit.* (note 1772), pp. 182-183.

première composition d'instrument de cette période proposant un jeu de Flûte traversière <sup>1797</sup> et implicitement un jeu de Basson <sup>1798</sup>.

### La facture d'orgues lorraine

Existe-t-il une facture typiquement lorraine, produite par les facteurs régionaux ? La facture des instruments lorrains est résolument française avec peut-être quelques manières, qui à défaut d'être lorraines, sont courantes dans les régions de l'Est, y compris les pays allemands frontaliers.

Le jeu de Voix angélique souvent qualifié de jeu d'anches de 2 pieds peut être aussi de 4 pieds <sup>1799</sup> qui, comme l'écrit J.-B. Nôtre, « ne diffère [de la Voix humaine] qu'en ce qu'il est plus petit ». Ce jeu est de deux octaves aiguës (dans le cas d'un jeu de 4 pieds) comme celui du devis de J.-A. Dingler pour l'orgue de Saint-Sébastien de Nancy <sup>1800</sup>. La Voix angélique (de 2 ou 4 pieds) fait partie de la composition des instruments édifiés par N. et J. Dupont pour la cathédrale de Nancy et Saint-Jacques de Lunéville. Il se rencontre aussi dans des instruments du frère Delorme (Strasbourg et Bouquenom) <sup>1801</sup> et encore chez des facteurs comme Jean Nollet (Trèves) et

<sup>1797</sup>. Pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, car il existe de nombreux exemples de cette dénomination dans les instruments du XVI<sup>e</sup> et début XVII<sup>e</sup> siècle (orgues de Florent Hocquet de la cathédrale de Metz et de Nicolas à Saint-Epvre de Nancy).

<sup>1798</sup>. Le Basson deviendra un jeu typique de la facture d'orgues du XIX<sup>e</sup> siècle, situé la plupart du temps au clavier de récit. C'est un jeu dont le dessus est un Hautbois.

<sup>1799</sup>. Contrairement à ce que l'on peut lire habituellement. Aucun jeu de Voix Angélique (toujours indiqué dans ce cas d'une étendue de deux octaves graves) n'est localisé actuellement.

<sup>1800</sup>. Le devis (Nancy arch. mun., CC 560 lia.) de J.-A. Dingler pour l'orgue de Saint-Sébastien de Nancy en 1762 note : « Voix angéliques a deux octaves ». A moins d'une coupure curieuse des claviers en basse et dessus, le nombre de tuyaux fabriqués « Voix angélique 27 » correspond plus à un dessus c'-d''' qu'à une étendue grave CD-dis'. Cf. aussi Dom Antoine Jourdez, *Description de l'orgue. Seconde partie*, ms., article 210. Voix Angélique. Toul arch. par. cathédrale Saint-Etienne.

<sup>1801</sup>. Le frère Pierre Delorme (1665-1728) avait posé vers 1715 une Voix angélique au positif de l'orgue de Saint-Louis à Strasbourg. Cf. Pierre Brossard, « La facture d'orgue dans le nord-est de la France au début du XVIII<sup>e</sup> siècle », *The Organ Yearbook*, Edinburgh, Peter Williams, t. 5, 1974, p. 60.

Philipp Stumm <sup>1802</sup>. Les frères Dupont posent fréquemment deux Trompettes de 8 pieds, l'une de grosse taille, l'autre de petite taille au clavier de grand-orgue. C'est le cas des instruments de Nancy, Salival, Verdun, Neuwiller-les-Saverne (N. Dupont) et Saint-Vincent à Metz (J. Dupont).

Le jeu de Trompette posé sur le clavier de récit, en plus du Cornet, apparaît lui aussi comme une caractéristique de la facture lorraine pratiquée depuis les débuts du XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>1803</sup>.

Relevons enfin une autre particularité : la basse de Clairon 4 pieds coupée avec un dessus de Hautbois rencontré à Vézelize (G. Küttinger), à Bar-le-Duc (N. Dupont) et à Saint-Gengoult de Toul <sup>1804</sup>.

### *L'étendue des claviers*

Les claviers manuels des instruments construits avant la Révolution ont une étendue de 50 notes allant de C-D (donc sans *do* dièse) à d<sup>'''</sup>, les claviers de récit et d'écho étant de 27 notes (c'-d<sup>'''</sup>). L'instrument de douze jeux qui « peut être mis dans un sallon » vendu par H. D. Harmand (Hermant) en 1792 reste exceptionnel avec ses deux claviers montant à mi<sup>'''</sup> <sup>1805</sup>.

Le clavier de pédale dans les instruments importants des frères Dupont sont de 23 notes à ravalemement commençant à : F<sup>°</sup> G<sup>°</sup> A<sup>°</sup>-f (Toul et Nancy), alors que celle des instruments de taille inférieure (J.-A. Dingler à Saint-Sébastien, G. Küttinger à Vézelize) semble être de 20 notes seulement

<sup>1802</sup>. Cf. Chr. Lutz et R. Depoutot éd., *op. cit.* (note 104), p. 206.

<sup>1803</sup>. Cf. Pierre Brossard, « Jean-Adam Dingler et l'orgue de Blénod-les-Toul », *Connaissance de l'orgue*, n° 15/16, 1975, p. 18.

<sup>1804</sup>. Instrument disparu, construit par un facteur inconnu. Cf. Chr. Lutz et R. Depoutot, *op. cit.* (note 104), pp. 421-424.

<sup>1805</sup>. Cf. vol. II, p. 266-267.

(F°G°A°-c ? ou d ? ) et par accrochage ou tirasse pour les plus petits c'est-à-dire sans jeu spécifique.

D'après les relevés des travaux des facteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, le tempérament des orgues du XVIII<sup>e</sup> siècle était encore inégal voire mésotonique comme l'orgue de Verdun (N. Dupont) encore accordé « à la quinte du loup » en 1860<sup>1806</sup>. Quant au diapason, il était dans l'ensemble soit à 415 Hz au ton du chœur soit à 390 Hz au ton des couvents, c'est-à-dire un demi et un ton au dessous du diapason actuel. Celui du grand-orgue de la cathédrale de Metz est rehaussé en 1782 pour être « mis au ton ordin[ai]re de la Musique »<sup>1807</sup>.

### L'influence parisienne

Il n'est pas facile de suivre les années d'études et d'apprentissage d'un jeune homme vivant au XVIII<sup>e</sup> siècle et se destinant à la facture d'orgues ; pour la plupart d'entre eux, ce cheminement dans le compagnonnage nous est totalement inconnu. Pourtant, le plus grand facteur lorrain de l'Ancien Régime, N. Dupont, après avoir peut-être travaillé chez Collard ou Lefèvre<sup>1808</sup>, est resté selon ses propres termes « plusieurs années » à Paris chez Fr. Thierry<sup>1809</sup> entre 1730 et 1740. C'est chez ce facteur qu'il apprit un métier solide et d'une qualité d'exécution rare. De même son élève et disciple J.-Fr. Vautrin peut se targuer, en 1803, de

<sup>1806</sup>. Cf. Chr. Lutz éd., *op. cit.* (note 1745), p. 521.

<sup>1807</sup>. Cf. vol. II, p. 34.

<sup>1808</sup>. Cf. Pierre Hardouin, « Facteurs d'orgues parisiens François Thierry », *Connaissance de l'orgue*, n°57, 1986, pp. 16-26, n° 58, 1986, pp. 26-30.

<sup>1809</sup>. Facteur d'orgues (fin 1677-1749) inscrit dans une célèbre dynastie d'organiers, et célèbre par la reconstruction qu'il fit de l'orgue de Notre-Dame de Paris (1730-1733). Il eut André Silbermann comme ouvrier entre 1704 et 1706. Cf. M. Schaefer, *op. cit.* (note 1775), pp. 1180-1181.

pouvoir produire des témoignages écrits de Fr. H. Clicquot facteur du roi à Paris, chez qui il avait sans doute poursuivi sa formation <sup>1810</sup>.

Cette tradition s'est perpétuée car N. Dupont eut comme élève J.-Fr. Vautrin et peut-être J. Richard <sup>1811</sup>. Son frère Joseph – ils ont travaillé ensemble – forma peut-être lui aussi le facteur né à Metz Jean-François Lalouette. La facture d'orgues lorraine de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle écrit ses lettres de noblesse grâce aux excellents facteurs Dupont et la proximité de la famille Silbermann, installée à Strasbourg avec Andreas puis Johann-Andreas, ne marque pas son influence, l'une des rares incursions en Lorraine ayant été celle de Johann-Andreas avec la construction de l'orgue de l'abbatiale de Saint-Quirin <sup>1812</sup> en 1746. Cependant, le voyage en Saxe de J.-A. Silbermann n'altère pas un style, qui malgré une empreinte de la facture germanique reste bien français ; Andreas avait lui aussi travaillé chez Fr. Thierry. La séduction parisienne de Fr. H. Clicquot se manifeste encore avec G. Küttinger dans la facture des tuyaux de Voix humaine de l'orgue de Vézelize avec des corps à doubles-cônes <sup>1813</sup>.

### **Les facteurs de la Révolution**

C'est donc un lieu commun d'écrire que cette période ne fut pas favorable au développement de la facture d'orgues. Les quelques rares instruments construits durant ces années ne sont que des commandes situées l'extrême fin de la période de l'Ancien Régime et tout juste installés,

<sup>1810</sup>. Cf. Chr. Lutz éd., *op. cit.* (note 1745), p. 29.

<sup>1811</sup>. (c. 1733-1815).

<sup>1812</sup>. (Moselle). Cf. Marc Schaefer, « L'orgue de l'ancien prieuré de Saint-Quirin », in Pierre Schontz éd., *Orgues en lorraine mosellane*, Saint-Dié, Organa Europae, 1988, p. 17.

<sup>1813</sup>. (1732-1790). Cf. Chr. Lutz et R. Depoutot éd., *op. cit.* (note 104), p. 442.

tel l'orgue d'Ancerville <sup>1814</sup> du facteur J. Richard réceptionné le 11 novembre 1790. En revanche, c'est six jours après le 14 juillet 1789 que Jean-François Vautrin signe avec le prieur, le marché d'un orgue neuf tout en conservant le buffet ancien de l'église abbatiale Saint-Michel de Saint-Mihiel <sup>1815</sup>. Si les premiers paiements furent octroyés par l'abbaye à partir de 1790, ils ont par la suite été réglés par le District puis le Conseil général du département ; la réception eut lieu le 18 décembre 1792. Malgré tout, il fallut une double intervention auprès de la commission des revenus nationaux et de l'Administration départementale pour empêcher l'application de l'arrêté du 16 ventôse an III.

### **Facteur d'orgues ou « bricoleur » ?**

Une facture de qualité et originale, quoique très française, est donc contrainte de cesser ses activités faute de clients et de sommeiller dans l'attente d'une restructuration de ce secteur en crise. Toute construction d'orgues n'étant pas envisageable pendant les événements révolutionnaires, la destruction ou le dépeçage des orgues – ce qui revient au même – ayant touché la majorité des instruments, le travail des facteurs d'orgues fut extrêmement réduit. Quelques rares transferts, pas toujours effectués par des mains expertes d'ailleurs, quelques réparations ici ou là : voilà à quoi se réduit le travail de ces hommes de métier.

Côtoyer de nombreuses paroisses manifestant leur souhait d'acquérir un nouvel orgue dès la réouverture des églises, et voir leur désir satisfait

---

<sup>1814</sup>. (Meuse). Orgue construit par Jean Adam entre 1679 et 1681, mais déjà profondément transformé en 1764-1765 par le facteur François Adam Huberty. Cf. Chr. Lutz éd., *op. cit.* (note 1745), p. 90.

<sup>1815</sup>. *Ibid.*, pp. 419-420.

dans un délai très court peut étonner. Certes, elles doivent souvent se contenter d'instruments apparemment médiocres et d'une taille, au mieux, moyenne. C'est la preuve que tous les orgues vendus à des particuliers n'avaient pas été détruits, mais avaient été conservés pour certains dans des conditions suffisamment correctes pour être capables de fonctionner à nouveau, dès leur réinstallation.

Deux questions se posent alors : qui sont les acheteurs des orgues vendus lors des années 1791-1795 et qui sont les revendeurs aux paroisses à partir de 1803 ?

Dans le département de la Meurthe, les orgues ont été vendus à diverses personnes dont nous ne connaissons pas toujours la profession ; il est donc difficile de pouvoir en tirer des conclusions. Les seules professions mentionnées sur les actes de vente sont celles d'un grenadier de l'armée <sup>1816</sup>. A l'inverse, d'autres acheteurs exercent le métier de revendeur, de marchand de meubles <sup>1817</sup> ou de ferblantier, ce qui semble plus logique. Qu'ont-ils fait de leurs acquisitions ? Il est impossible de le dire. Un exemple pourtant nous est connu, mais il s'avère bien difficile de le juger habituel ou exceptionnel. De fait, pas moins de quatre propriétaires différents acquièrent l'orgue de Sainte-Hoïlde <sup>1818</sup> entre 1791 et 1800 : deux marchandes de meubles associées tout d'abord, puis un musicien, un facteur d'orgues et enfin une paroisse de Châlons-sur-Marne <sup>1819</sup>. Un vitrier de Metz vend l'orgue de Saint-Simplice en avril 1792 <sup>1820</sup>. Il se trouve aussi un pâtissier à Rosières-aux-Salines, un peintre à Dieuze détenant le premier un petit orgue et le second un instrument d'une certaine taille puisqu'il est qualifié d'orgue

---

<sup>1816</sup>. Nancy arch. dép., Q 652.

<sup>1817</sup>. *Ibid.*, Q 678 n° 30, Q 714 n° 3.

<sup>1818</sup>. (Meuse).

<sup>1819</sup>. (Marne). Cf. R. Depoutot, *op. cit.* (note 1772), pp. 156-165.

<sup>1820</sup>. Cf. vol. II, p. 265.

d'église <sup>1821</sup>. Mais ce sont surtout les petits facteurs d'orgues qui retiennent l'attention. En effet, Joseph Stezle puis Jean Chevreux possèdent des instruments à vendre. J. Stezle, justement, est ce facteur faisant des propositions à la paroisse Saint-Epvre en 1803, installant un instrument sur la tribune de Saint-Sébastien de Nancy la même année, puis passant encore une publicité dans la presse en 1805 pour vendre un orgue d'église <sup>1822</sup>. L. Geib met lui-même en vente en 1801 un instrument de sa propre facture construit à l'origine pour l'église Saint-Pierre de Besançon <sup>1823</sup>. C'est la preuve que des professionnels de la facture d'orgues s'étaient intéressés de près au sort de certains instruments soit directement lors des ventes de biens nationaux dits de « première origine », soit auprès des acquéreurs par la suite.

### **Les carrières brisées par la Révolution**

Assurément J.-Fr. Vautrin, J. Richard, J.-Fr. Lalouette et M. Verschneider, pour ne citer qu'eux, voient leur carrière brisée par la Révolution : J. Richard compte parmi les grands facteurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle et la carrière de J.-Fr. Vautrin s'annonçait prometteuse.

J. Richard (c. 1733-1815) installé à Troyes <sup>1824</sup> travailla en Lorraine, construisant trois instruments en Meuse <sup>1825</sup> et le plus grand à Metz en 1785

---

<sup>1821</sup>. *Ibid.*, p. 373.

<sup>1822</sup>. *Ibid.*, p. 364.

<sup>1823</sup>. *Ibid.*, p. 341.

<sup>1824</sup>. (Aube).

<sup>1825</sup>. Abbaye de Jovilliers (1765-1769), Ligny-en-Barrois, (avant 1770) et Ancerville (1790). *Ibid.*, pp. 38, 56-59.

pour les moines de l'abbaye de Saint-Arnould. Habitant Nancy peu avant la fin de l'Ancien Régime, il se retire à Langres <sup>1826</sup> avant 1800.

Jean-François Lalouette se fixe à Verdun à l'issue de ses années d'apprentissage <sup>1827</sup>. Nous ne connaissons de lui que des travaux de réparations ou de transformations avant que la Révolution mette un terme à une carrière qui n'a pu s'épanouir.

### *Jean-François Vautrin* <sup>1828</sup>

Facteur d'orgues au talent prometteur successeur de N. Dupont, J.-Fr. Vautrin (1755-1835) entretient les instruments de son maître, passant des abonnements annuels <sup>1829</sup>, puis entreprend son premier instrument lorsque éclate la Révolution. S'il mène à bien son œuvre, il ne peut désormais que procéder à quelques inventaires ou mieux, en 1798, remonter à Château-Salins l'orgue de l'abbaye de Salival <sup>1830</sup>. Ne pouvant exercer son véritable métier, il vit retiré à Gircourt-les-Viéville comme l'indique son acte de mariage avant de revenir à Nancy au début du XIX<sup>e</sup> siècle <sup>1831</sup>.

### *Michel et Jean-Frédéric (I) Verschneider*

Si Michel Verschneider vécut les événements révolutionnaires qui ternirent sans aucun doute la fin de sa carrière, c'est surtout Jean-Frédéric (1771-1844) son fils qui, malgré quelques travaux à partir de 1805, dut

---

<sup>1826</sup>. (Haute-Marne).

<sup>1827</sup>. Cf. Chr. Lutz, *op. cit.* (note 1745), p. 28.

<sup>1828</sup>. *Ibid.*, p. 29.

<sup>1829</sup>. Cf. vol. II, pp. 112, 114, 116, 118 et Chr. Lutz et R. Depoutot éd., *op. cit.* (note 104), p. 236.

<sup>1830</sup>. Cf. Chr. Lutz et R. Depoutot éd., *op. cit.* (note 104), p. 334.

<sup>1831</sup>. Le 28 brumaire an VI (18 novembre 1797). Cf. Chr. Lutz éd., *op. cit.* (note 1745), p. 29.

attendre de longues années avant d'être l'un des artisans de la renaissance de l'orgue en Lorraine <sup>1832</sup> que l'on peut situer vers 1830.

### **La facture d'orgues annexe**

Articles et petites annonces des particuliers parus dans les journaux font état d'un marché de l'orgue et des recherches nouvelles autour de cet instrument. Ne disposant pas d'informations plus nombreuses, il serait hasardeux de tenter une quelconque appréciation sur l'état du marché de ces instruments à Metz et à Nancy.

### ***L'orgue à cylindre***

La première mention d'un orgue à cylindre, fabriqué par un facteur résidant en Lorraine, date de 1770 et nous est apportée une nouvelle fois par les petites annonces de la presse locale. Un certain Chevreux <sup>1833</sup> sans doute Barthélémy, « Facteur d'Orgues à Saint-Avold <sup>1834</sup> » fait paraître une publicité pour un cylindre adaptable sur un orgue, orgue pouvant alors être joué soit par un organiste comme il est d'usage, soit par un cylindre mis en mouvement par toute personne actionnant une manivelle <sup>1835</sup>. Conçu pour pallier l'absence ou l'indigence d'organistes de campagne dans les églises paroissiales ou abbatiales et donc de les remplacer – le cylindre de Chevreux

---

<sup>1832</sup>. Cf. P. Schontz, *op. cit.* (note 1812), pp. 4, 53.

<sup>1833</sup>. A cette date, Barthélémy Chevreux est établi à Saint-Avold (Moselle). Fr. Ménessier lui attribue la construction entre 1769 et 1770 de l'orgue de l'église Saint-Nabor, ancienne abbatale bénédictine.

<sup>1834</sup>. (Moselle).

<sup>1835</sup>. Cf. vol. II, p. 198.

est « composé pour les Bénédictins de Bouzonville <sup>1836</sup> » –, l'orgue à cylindre connut un développement certain jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle <sup>1837</sup>. Le cylindre nécessite une notation afin de pouvoir actionner les soupapes et donc faire sonner les tuyaux. Il est composé de pièces d'orgues (deux cent cinquante trois sur le cylindre de Chevreux) destinées comme l'indique Dom Bédos de Celles à jouer des versets lors des offices (messe, vêpres etc.) et même le morceau de l'offertoire <sup>1838</sup>.

Bien plus tard, après la fin des événements révolutionnaires, lorsque l'orgue à cylindre refait surface, sa destination est différente et s'adresse désormais à un plus large public. C'est alors un instrument d'appartement permettant d'entendre tout un répertoire de musique variée (à la mode) : marches, valse, ouvertures, romances, concertos. C'est en second lieu, seulement et éventuellement, un instrument pouvant être utilisé dans une église, comme autrefois surtout dans son rôle d'accompagnement. Les propositions pour une telle destination de cet instrument sont faites en 1800 par le facteur parisien François Mayer <sup>1839</sup>, qui s'offre un relais commercial à Nancy en 1810 en la personne d'un ébéniste pour écouler sa production.

### Les instruments organisés

La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ouvre une période d'intense activité de recherche organologique ; de nombreux essais et réalisations voient le jour.

---

<sup>1836</sup>. (Moselle).

<sup>1837</sup>. Un inventaire général des objets culturels fut réalisé pour toutes les paroisses du diocèse de Nancy en 1842 par l'autorité religieuse. Ainsi sont répertoriés ces orgues à cylindre. Nancy arch. dép. 50 J 1, 36 00.

<sup>1838</sup>. Cf. Dom Bédos de Celles, *L'Art du facteur d'orgues*, Paris, L. F. Delatour, t. 1 et planches, 1766, t. 2 et 3, 1770, t. 4, 1778, rééd. Paris, Léonce Laget, 1976, 2 vol., p. 588. Sur l'orgue à cylindre et la notation d'un cylindre, *ibid.*, pp. 563-634.

<sup>1839</sup>. Cf. vol. II, pp. 334, 403 et 406.

Il ne semble pas, malgré tout, que ces trouvailles aient résisté au temps bien que le marché des instruments de musique à Metz et à Nancy prouve leur circulation.

Il est pourtant impossible actuellement de déterminer si des facteurs d'instruments messins, nancéiens ou plus largement lorrains ont fabriqué les pianos organisés <sup>1840</sup> que des musiciens-professeurs de Nancy ont mis en vente autour de 1800 par le biais des petites annonces <sup>1841</sup>, pas plus que la vielle organisée proposée par un ébéniste messin en 1779 <sup>1842</sup>.

### Les instruments de musique mécanique

La vente de ces instruments, par des particuliers ou des professionnels, n'implique pas obligatoirement que ces instruments sortent d'ateliers de fabrication locaux.

La seule certitude concerne Louis Marchal, organiste et facteur de serinettes dont un particulier recherche un exemplaire en 1770 <sup>1843</sup>. Au-delà de la remarque de Dom Bédos indiquant en note que les nancéiens avaient la

<sup>1840</sup>. Il s'agit de deux instruments – un piano-forte et un petit orgue – installés dans un meuble unique et disposant chacun d'un clavier propre pouvant malgré tout fonctionner ensemble au moyen d'un accouplement à tiroir. Les tuyaux de l'orgue sont posés dans le soubassement de l'instrument et le côté des basses dispose d'un volet (sorte de jalousie) qui peut s'ouvrir et se fermer à volonté pour amplifier ou diminuer le son. L'exemple de l'instrument de Lépine donné par Dom Bédos de Celles, dispose de trois jeux. Cf. Dom Bédos, *op. cit.* (note 1838), pp. 634-640, articles 1456-1473, planches 130-133. Adrien Lepine (1735-?) facteur d'orgues du roi avait présenté un instrument de ce type à l'Académie des Sciences de Paris en 1772. Cf. M. Honegger, *op. cit.* (note 67), p. 727.

<sup>1841</sup>. F. Félizard, B. Parisot et N. Mangin. Cf. vol. II, respectivement pp. 332, 351, 395.

<sup>1842</sup>. *Ibid.*, p. 217. La vielle organisée est d'une taille un peu plus importante que l'instrument habituel dans lequel se trouve un jeu d'orgue. La vielle et le jeu d'orgue disposant d'un registre individuel peuvent être joués séparément ou ensemble grâce à des pilotins. Habituellement la vielle organisée dispose d'un tremblant doux. Cf. Dom Bédos de Celles, *op. cit.* (note 1838), pp. 644-646, articles 1482-1485, planche 136.

<sup>1843</sup>. Cf. vol. II, p. 197. Né à Gerbéviller le 29 janvier 1700, Louis Marchal succède à son frère Joseph à l'orgue de Saint-Jacques de Lunéville. puis tient celui de St-Pierre et St-Stanislas de 1747 à sa mort en 1762. Cf. René Depoutot, *Les orgues des églises St Epvre de Nancy*, Université de Strasbourg II, Mémoire de maîtrise, 1979, pp. 45-47.

conviction que la serinette était née à Nancy, précisons que Mirecourt est, durant la période qui nous concerne, un centre très actif de production d'instruments mécaniques (serinettes ou turlutaines, orgues de salon). Malgré une baisse de production pendant la Révolution, ce marché redevient florissant au cours du XIX<sup>e</sup> siècle <sup>1844</sup>.

\*\*\*

Les facteurs d'orgues furent réduits, dès 1790, à de simples experts réalisant des estimations qui précédaient une vente ou un démontage. On imagine le désarroi d'un excellent facteur d'orgues comme J.-Fr. Vautrin, successeur de N. Dupont, brisé dans son enthousiasme de jeune facteur, arrêté dans ses désirs d'artiste novateur, interdit de métier, condamné à changer d'activité. À peine sorti de ces difficultés, J.-Fr. Vautrin habite à nouveau à Nancy. Après la période révolutionnaire, l'avenir de J.-Fr. Vautrin ne s'améliora pas pour autant en 1803. La construction d'orgues neufs, même modestes est impossible à envisager lorsque le client éventuel est un conseil de fabrique désargenté, ayant bien d'autres dépenses à prévoir et se contentant le plus souvent d'un meuble d'occasion pour lequel il consent à faire effectuer quelques réparations. Le facteur, s'il veut vivre de son art, se voit contraint de remonter des instruments conservés dans des conditions

---

<sup>1844</sup>. Cf. Chr. Lutz et P. Farinez éd., *op. cit.* (note 1606), pp. 69-71.

parfois plus que déplorables pendant cette dizaine d'années. Sans doute doit-il jouer au bricoleur « génial » pour tenter de faire fonctionner tant bien que mal des instruments qui restent loin de ses possibilités créatrices inexploitées. Il est devenu antiquaire – voire brocanteur – et propose une marchandise de peu de valeur. Il faut attendre bien des années avant de voir le marché de la facture d'orgues reprendre vigueur vers 1820-1830. L'essor de l'orgue rural mosellan au XIX<sup>e</sup> trouve son origine dans la dynastie des Verschneider, Michel ayant transmis à son successeur ce qu'il avait fait lui-même ou vu faire en Sarre et dans le Palatinat à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>1845</sup>.

---

<sup>1845</sup>. Notamment avec une architecture de buffet souvent rencontrée chez ces facteurs : une tourelle ronde encadrée de deux tourelles en tiers point. Les plates-faces sont surmontées d'entablements s'achevant en volutes. Cf. Chr. Lutz et Fr. Ménissier éd., *op. cit.*, (note 1735), p. 313.

## CHAPITRE IX

### L'ENSEIGNEMENT PRIVE DE LA MUSIQUE

L'enseignement individuel de la musique vocale et instrumentale trouve ses racines bien avant le XVIII<sup>e</sup> siècle. Tous les musiciens employés à la cour des ducs de Lorraine à Nancy au début du XVII<sup>e</sup> siècle, dans une paroisse ou bien encore dans une abbaye tentent d'améliorer leurs rémunérations mensuelles par des cours de musique.

Parallèlement à un enseignement dépendant d'organismes structurés à défaut d'être officiels – maîtrise, Comédie, Concert des amateurs – dont nous avons noté pour certains l'absence de preuves de structures éducatives (ce qui n'en interdit pas l'existence), un enseignement privé fort développé offre des cours d'instruments. Précisons que les informations diffusées par les périodiques sont nombreuses pour la ville de Metz alors que ceux de Nancy, orientés vers d'autres centres d'intérêt, publient fort peu d'annonces avant la Révolution.

Il ne peut s'agir ici de procéder à l'inventaire des cours de musique privés offerts au public grâce aux seules annonces parues dans les journaux locaux, annonces bien plus abondantes à Metz avant 1790, et celles plutôt réduites à Nancy autour de 1800. Nous distinguerons les différents types

d'enseignement musical allant de l'école de musique aux cours privés individuels. Puis nous tenterons de dégager les aspects originaux du fonctionnement des pensionnats qui proposent l'étude des matières musicales et accessoirement des cours d'enseignement général, et ceux qui, à l'inverse, offrent la discipline musicale en cours facultatifs. Enfin, après avoir porté un regard sur l'enseignement de la danse, nous nous interrogerons sur les facteurs d'éventuelles modifications des habitudes et des comportements de la société à cet égard.

### **Les structures d'enseignement**

Il existe deux types d'établissements : ceux dont les cours organisés dans le cadre d'une pension acceptent la possibilité d'une demi-pension installée dans l'appartement du professeur, ce qui limite toujours le nombre des élèves, et les cours particuliers privés, pouvant exister eux aussi dans le cadre de ces établissements. On ne saurait accorder au mot pension une acception moderne car ce type même d'établissement « pension particulière » limite de nombre des élèves à quelques unités dépassant rarement le nombre de cinq.

### **Les différents types d'établissements**

Deux classes fonctionnent dans ces « établissements » : la pension avec une prise en charge complète de l'élève pendant une durée plus ou moins longue et la demi-pension à la journée, les élèves ayant toujours la

possibilité de venir prendre uniquement des leçons particulières. Certaines de ces pensions privilégient la musique tout en proposant l'enseignement du français, des mathématiques, de l'histoire, de la géographie, de la mythologie. D'autres, à l'inverse, offrent maîtres de danse, de musique ou de dessin en complément des matières de base. Il y a enfin celles qui rendent ces dernières facultatives exigeant un paiement en supplément.

Il se trouve encore de nombreux cours de chant et d'instrument individuels donnés au domicile du professeur ou de celui des parents de l'élève. Bien que plus difficile à appréhender, cet enseignement particulier semble très développé tant à Metz qu'à Nancy.

### **La pension de Jean Charles Antoine Ferouillat**

Il est difficile de saisir la personnalité et la vie de Jean Charles Antoine Ferouillat. Né vers 1737 à Noyon, il arrive à Metz vers 1739 où il meurt le 9 novembre 1803 <sup>1846</sup>. Successivement musicien à la cathédrale et marchand de musique, musicien à l'orchestre du théâtre, il s'installe maître de pension avec force annonces publicitaires de 1775 à 1798. Ses fréquents changements de domicile pour des motifs aussi divers que futiles (huit fois en vingt ans), ses annonces dans les journaux vantant les qualités matérielles et pédagogiques de sa pension, indications parfois bien éloignées du sujet, et enfin la mention « musicien ruiné » en 1803 <sup>1847</sup> obligent à une certaine réserve quant à la qualité de son école. Relevons encore qu'il ne géra jamais seul son établissement car il travaille en association tout au long de cette

---

<sup>1846</sup>. D'après le registre de population de l'année 1803. Cf. vol. III, p. 22. Sa naissance à Noyon (Oise) est indiquée par J.-J. Barbé, (*op. cit.* [note 4], p. 72).

<sup>1847</sup>. Cf. vol. III, p. 22.

période. Avec sa première femme Marguerite Legyptien, il enseigne la musique (1785), puis avec sa seconde épouse Marguerite Lardoux en 1789<sup>1848</sup>. Peu après, il collabore avec l'une de ses élèves : la demoiselle Giguaye<sup>1849</sup>, et enfin avec sa fille Anne Ferouillat en 1792-1794. Il y a lieu de penser que sa pension a fermé ses portes dès 1789, les textes des annonces publicitaires postérieures à cette date indiquant seulement qu'il donne des leçons en ville et qu' « il se joint à sa fille pour ce qui concerne son art dans sa classe »<sup>1850</sup>.

La pension qu'il propose dès 1775, réservée aux filles, présente les caractères d'un type d'établissement d'enseignement consacré en priorité à la musique. Qu'enseigne-t-il dans cette pension de deux classes (pension et demi-pension) nommée « école de musique vocale & instrumentale »<sup>1851</sup> en 1789 ? Ainsi que nous l'avons noté plus haut, J. C. A. Ferouillat dispense un enseignement diversifié : l'art de toucher le clavecin, le piano-forte, le chant, mais encore l'accompagnement de la voix avec basse chiffrée ou non chiffrée au forte-piano et à la harpe. Ayant sans doute bien des idées sur l'art de la pédagogie, il est l'auteur d'une méthode particulière fondée sur un jeu de cartes pour apprendre la basse continue. Cette science de l'accompagnement semble l'intéresser particulièrement puisqu'il développe ses conceptions dans un long article publié dans les *Affiches des Evêchés et Lorraine* de 1789<sup>1852</sup>.

---

<sup>1848</sup>. Donc peu de temps après son remariage du 24 février 1789.

<sup>1849</sup>. Cf. vol. II, p. 250.

<sup>1850</sup>. *Ibid.*, p. 269.

<sup>1851</sup>. *Ibid.*, p. 248.

<sup>1852</sup>. *Ibid.*, p. 249.

### **La pension d'Anne Ferouillat et d'Eloy Seyfert**

En collaboration avec son mari Eloy Seyfert, maître de musique et violoniste au théâtre, Anne Ferouillat <sup>1853</sup>, faisant savoir qu'elle « continue l'état de sa mère » ouvre, pour les jeunes filles depuis l'âge de cinq ans jusqu'à dix-huit, une pension s'apparentant plutôt à une maison d'éducation et d'instruction complète <sup>1854</sup>. Elle et son mari enseignent tout ce qu'une jeune fille de la bourgeoisie de cette époque doit connaître pour son éducation avec bien sûr des cours de chant et de forte-piano, ajoutant à cela des enseignements de dessin, de danse et d'allemand.

### **La période révolutionnaire**

Les mesures radicales prises à l'encontre du clergé régulier aboutissent à la fermeture des monastères <sup>1855</sup> et celle des maîtrises. Si la disparition des maîtrises est suivie d'effets néfastes, celui des monastères et notamment ceux de filles, n'est pas non plus sans conséquence pour l'éducation des demoiselles qui pouvaient y trouver non seulement un enseignement général et pratique, mais encore la possibilité d'apprendre la musique.

---

<sup>1853</sup>. Anne Ferouillat épouse Eloy Seyfert, violoniste mais aussi peintre, le 8 mai 1787. Cf. J.-J. Barbé, *op. cit.* (note 4), pp. 172-173.

<sup>1854</sup>. Cf. vol. II, pp. 248-249. Elle ouvre deux classes, pension et demi-pension. Faut-il y voir une mésentente ou une concurrence avec son père ou bien les deux ?

<sup>1855</sup>. Les ordres monastiques furent abolis le 13 février 1790.

## **La pension de Cécile Perrotey à Nancy**

Associée à la méfiance puis plus tard à la censure dans un domaine considéré comme sensible dans l'esprit des révolutionnaires, la volonté de maîtriser puis de réorganiser le système éducatif ne favorise pas la création d'ensembles structurés ouverts à l'enseignement. Une nouvelle fois, l'information est rare. Pourtant, il est possible de trouver ici et là quelques manifestations discrètes d'une vie dans le domaine de l'éducation musicale privée. Comme l'explique l'annonce du 27 mars 1794, c'est pour répondre à la fermeture des monastères et le manque d'argent de certaines familles que Cécile Perrotey, veuve, ouvre à Nancy un pensionnat d'instruction pour jeunes filles <sup>1856</sup>. Il s'agit là de l'exemple même du type de pension offrant en priorité des cours de chant, de harpe et de forte-piano dispensés par le propriétaire des lieux. Outre des leçons spécifiques de broderie et de dentelle, elle s'assure du concours d'autres enseignants pour le français, l'arithmétique, l'histoire et la géographie. Quant aux cours de danse et de dessin, ils sont facultatifs.

## **L'enseignement privé de la musique à la fin de la Révolution**

La fermeture des maîtrises crée un vide dans l'enseignement de la musique pour les villes d'importance comme Metz et Nancy, ce qui est rapidement déploré. Certes, l'enseignement de la musique donné à la maîtrise n'était destiné qu'aux seuls garçons : environ une dizaine de façon

---

<sup>1856</sup>. *Ibid.*, p. 275. Agée de 37 ans, née à Lunéville, fille de Florent Perrotey, elle est alors veuve de Pierre François Lamotte avocat au Parlement de Rennes.

permanente. De plus, la finalité de cet enseignement restait étroite, puisque destinée à former en priorité des musiciens pour le cérémonial ecclésiastique, ce qui engendre d'ailleurs, à la fermeture des églises, des difficultés insurmontables pour l'avenir des jeunes gens, bien que cette éducation ait permis aussi à certains d'entre eux de devenir des musiciens à part entière.

Ainsi naissent des classes, puis des écoles réservées à l'enseignement musical car il est vrai que ni les Ecoles centrales, ni les lycées qui leur succèdent, n'ouvrent de cours spécialisés pour l'étude de la musique. Ces écoles ne sont pas une nouveauté, à ce détail près que ce sont désormais des établissements exclusivement voués à l'enseignement musical et dont l'orientation pédagogique marque quelques changements.

### **La « classe » et l'école musicale de Jean Baptiste Martin Thomas**

Après ses tentatives d'organisation de concerts avec les amateurs messins, J. B. M. Thomas poursuit sa mission éducative, avisant par voie de presse en 1802 qu'il tient chez lui une « classe », plus apparentée à une école de musique, dans laquelle il enseigne le chant, le piano, la basse, le violon et la guitare. Les cours qu'il assure lui-même (solfège, chant, guitare et violoncelle) <sup>1857</sup> ont lieu l'après-midi de 14 à 17 heures. Cette classe ressemble encore à ces pensionnats de l'Ancien Régime mais, en la circonstance, seules des matières musicales y sont enseignées.

---

<sup>1857</sup>. G. Rose, (*op. cit.* (note 7), p. 128), écrit sans le justifier que les cours de piano étaient assurés par sa femme. Le prospectus imprimé de J. B. M. Thomas n'y fait nulle allusion (voir note suivante).

Quelques temps plus tard paraît un imprimé de quelques pages, sorte de prospectus, sur l'*Ecole Musicale de M. Thomas* <sup>1858</sup> qui est probablement une réorganisation de sa précédente classe. Cette école, ouverte aux filles et aux garçons dans des classes séparées et qui se tient dans la salle de la Société philharmonique, est destinée à apprendre à lire la musique, autrement dit à organiser des cours de solfège. Les cours individuels d'une demi-heure sont journaliers, à l'exception du jeudi, jour réservé aux cours collectifs d'une durée de deux heures <sup>1859</sup>. Cette organisation n'empêche nullement J. B. M. Thomas et sa femme de poursuivre leurs cours particuliers de solfège, de chant, de guitare et « autres instruments à cordes » dont le violoncelle.

### *Les buts de l'« Ecole musicale »*

Les explications de ce livret publicitaire attestent l'émergence de plusieurs idées nouvelles et celle d'une distinction, dans l'enseignement de la musique, entre l'étude de l'instrument et celle du solfège.

Cette dernière matière est désormais envisagée comme la base de toute étude musicale. Les imprimés de cette époque sont unanimes : le but est d'acquérir une oreille « sensible, fine et juste » <sup>1860</sup>, permettant sur le champ de chanter ou d'entendre les intonations et d'acquérir aussi la précision parfaite de la mesure. Le but assigné par J. B. M. Thomas à son école est d'enseigner la lecture de la musique ainsi qu'il l'explique : « La lecture musicale est l'art de trouver sur-le-champ, à la vue des notes, les tons et les durées qu'elles représentent, sans le secours d'un instrument <sup>1861</sup>. ». De plus, il considère comme primordial de savoir lire la musique avant d'apprendre à

<sup>1858</sup>. Anonyme, *Ecole de M. Thomas*, Metz, Collignon, s.d., 5 p. F-NAm, 1952 P (illustration p. 393).

<sup>1859</sup>. De 10 à 12 heures pour les filles et de 14 à 16 heures pour les garçons.

<sup>1860</sup>. Cf. [Nicolas] M[engin], *op. cit.* (note 1628), p. V. F-NAm 4956.

<sup>1861</sup>. Cf. Anonyme, *op. cit.* (note 1858), p. 1, note 2.

chanter ou à jouer d'un instrument même si l'on admet que l'un et l'autre peuvent être étudiés simultanément, mais après avoir appris à solfier <sup>1862</sup>. L'étude du solfège doit encourager l'élève dans la connaissance de la musique.

L'existence même de cette école marque une volonté pédagogique particulière. Outre le gain d'argent et de temps pour les parents par rapport aux cours individuels, la perspective d'une émulation entre les élèves – grâce aux cours collectifs – permet d'envisager l'accélération des progrès et de « vaincre à la longue cette déplorable timidité qui paralyse jusqu'aux plus grands talents » <sup>1863</sup>. Enfin, et c'est une référence directe à une pratique des maîtrises de naguère, l'entrée de l'école est gratuite pour les quelques élèves chez qui il est reconnu des dispositions pour la musique.

Cette école est encore proche de la maîtrise de l'Ancien Régime dans sa conception, mais avec des méthodes d'enseignement nouvelles à la recherche, comme toute méthode, d'une efficacité plus grande sur les élèves et avec des objectifs plus étendus, car le but à atteindre est la formation de musiciens et peut-être de futurs artistes.

### **La pédagogie de Nicolas Mangenot**

Se présentant comme un ancien élève de la maîtrise de la cathédrale de Metz, Nicolas Mangenot, professeur de musique attaché à l'école secondaire d'Epinal, publie à une date inconnue un ouvrage sur la musique <sup>1864</sup>. Dans

---

<sup>1862</sup>. Etant admis qu'il n'est pas nécessaire d'avoir une voix pour solfier, cette conception dérivera rapidement vers l'erreur du solfège parlé. Cf. Lebrun, *Examen des méthodes anciennes et nouvelles pour l'enseignement de la musique à Nancy*, Barbier 1828, p. 17, note f.

<sup>1863</sup>. Anonyme, *op. cit.* (note 1858), p. 3.

<sup>1864</sup>. Cf. N. Mangenot, *op. cit.* (note 29), 46 p.

l'avertissement qui lui sert d'introduction, N. Mangelot précise l'objectif de son enseignement et les étapes pour y parvenir <sup>1865</sup>. Très influencé par les méthodes employées lors de son passage à la maîtrise, il privilégie pour les jeunes l'étude par le chant et la « vocalisation », afin d'acquérir ce que l'on appelle aujourd'hui l'oreille absolue, et préconise l'étude d'un instrument après quatre années de ce régime sauf, bien entendu, chez les élèves faisant montre de prédispositions importantes et pour lesquels il est possible de raccourcir cette durée. La clef de progrès rapides repose sur cette progression, l'inverse ne produisant que des élèves ignorants. Cette mauvaise méthode est selon lui responsable de leur méconnaissance, voire de leur dégoût pour la musique. Pour les élèves un peu avancés en âge, N. Mangelot accepte l'idée qu'ils puissent mener de front l'apprentissage de l'instrument et celui de la vocalisation.

### **Les cours individuels**

Tout musicien titulaire d'un emploi quelconque enseigne aussi l'instrument qu'il maîtrise, et il serait fort inexact d'imaginer que ceux qui dispensent des cours en privé sont ceux dont la presse se fait l'écho, par le biais des petites annonces. C'est une situation ancienne qui ne transparait souvent que dans quelques placets rédigés par ces musiciens payés par la ville : les organistes de Nancy ou de ceux du chapitre ou des entreprises de Spectacle <sup>1866</sup>. Christophe Poirel, organiste de la cathédrale et claveciniste du Concert royal dans une lettre adressée au chapitre en 1772, rappelle que

---

<sup>1865</sup>. Cf. vol. II, pp. 734-736.

<sup>1866</sup>. *Ibid.*, pp. 86, 125-126, 136, 137.

lui-même et les musiciens sont « un peu plus à l'aise » « par les leçons qu'ils donnent en ville » pour « pouvoir subsister »<sup>1867</sup>.

### **Les tarifs**

Les publicités pour les pensionnats joignent à leur programme des tarifs qu'il est difficile de comparer en raison des différences de monnaie (livres, francs), de dates (l'inflation est parfois galopante) et de prestations. Nous nous contenterons donc de citer ceux des établissements les plus importants. Le prix de la pension chez J. C. A. Ferouillat en 1792 est de 36 livres par mois<sup>1868</sup>, celui de Cécile Perrotey de 800 livres par an et la demi-pension de 500 livres à l'année en 1794. Le montant de l'inscription aux cours de J. B. M. Thomas est fixé à 6 francs et celui de son Ecole musicale à 10 francs par mois (1804 ?).

### **Les couples professeurs de musique**

Les études musicales n'étant pas l'apanage des hommes, tant s'en faut, il n'est pas rare de lire des annonces concernant des cours dispensés par des couples de musiciens : lui, enseignant le chant et plusieurs instruments, elle, le chant et le clavecin<sup>1869</sup>. Le couple Ferouillat<sup>1870</sup>, plus tard leur fille Anne et son mari<sup>1871</sup>, donnent des cours de forte-piano, de chant et sans

---

<sup>1867</sup>. *Ibid.*, 125-126.

<sup>1868</sup>. Ce qui fait une somme de plus de quatre cents livres par an ; quatre cent trente deux exactement, mais sur douze mois.

<sup>1869</sup>. *Ibid.*, p. 225.

<sup>1870</sup>. *Ibid.*, pp. 236, 250.

<sup>1871</sup>. *Ibid.*, pp. 248-249.

doute de violon qui est son instrument de travail (E. Seyfert). Germain Flèche <sup>1872</sup> organiste en 1790 et sa femme assurent des leçons de clavecin et de piano-forte <sup>1873</sup>.

### Les femmes musiciennes à Nancy

Bien des annonces prouvent que des jeunes femmes, disposées à travailler au service d'une maison et possédant des talents de musiciennes, mettent en valeur, outre leurs services pour l'entretien de la maison, leurs capacités à éduquer les jeunes filles en musique et en peinture ; c'est ce que proposent les demoiselles Pian <sup>1874</sup>. Nous savons que la connaissance de la musique était un élément non négligeable dans ce qu'il est admis d'appeler « la bonne éducation bourgeoise » et que de nombreux talents féminins se distinguent durant ces années. La famille Masson réunie sur un tableau <sup>1875</sup> illustre l'exemple, sans doute idéal, de ce mode de vie. Un riche bourgeois, Pierre Masson, cafetier à l'enseigne « au Caffé royal » <sup>1876</sup> situé sur la place Royale <sup>1877</sup>, pose pour le peintre entouré de son épouse et de ses sept enfants, dont six filles toutes musiciennes, l'une chantant, l'autre jouant du clavecin, une autre d'un instrument à cordes pincées <sup>1878</sup> et les trois dernières

<sup>1872</sup>. Germain Fläsch dit Flèche, né à Pfaffenheim (Bas-Rhin) vers 1767 est mort à Metz le 8 Juillet 1833. Il fut organiste à Sainte-Ségoleine au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Cf. J.-J. Barbé, *op. cit.* (note 4), p. 73.

<sup>1873</sup>. Cf. vol. II, p. 253.

<sup>1874</sup>. *Ibid.*, pp. 244, 252.

<sup>1875</sup>. Il se trouve au Musée historique lorrain de Nancy, salle Stanislas.

<sup>1876</sup>. *Ibid.*, p. 199.

<sup>1877</sup>. Il se trouvait à l'angle de la place Stanislas actuelle et la rue Héré actuelles dans une partie des locaux actuellement utilisés par le bureau d'Air France. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 3, pp. 614-615.

<sup>1878</sup>. La technique du peintre manque de souplesse et seul le haut du manche de l'instrument qui pourrait être une guitare apparaît avec deux chevilles. Le tableau est daté par le Musée de 1763.

pinçant de la harpe. L'une d'elles (celle de droite) joue la harpe que lui avait offerte la princesse Victoire en 1761 <sup>1879</sup>.

Il y a lieu de faire ici le constat – pour cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle – d'une certaine féminisation chez les titulaires d'orgues des paroisses de Nancy : Anne Huel, fille d'un bourgeois, remplace Louis Drappier à Saint-Roch en 1772 <sup>1880</sup>. Marie-Thérèse Michel succède à Evrard à Notre-Dame en 1776 <sup>1881</sup>. Françoise Robert <sup>1882</sup> joue l'orgue de Saint-Nicolas laissé vacant par la nomination d'Alexis Aubert à celui de la primatiale à la suite du décès de Christophe Poirel <sup>1883</sup> ; quant à Françoise Michelot <sup>1884</sup>, elle hérite du poste d'organiste de Saint-Epvre en 1780 <sup>1885</sup>. Pour la même période, les paroisses de Metz ne comptent que des hommes aux claviers des orgues <sup>1886</sup>.

### Les militaires

A l'approche de la Révolution et pendant toute sa durée apparaissent dans les journaux quelques offres de cours d'instruments utilisés dans les corps d'armée émanant de musiciens de régiments. Ce phénomène, sans être nouveau, n'avait pas atteint cette importance sous l'Ancien Régime. Un

<sup>1879</sup>. N. Durival l'avait noté dans son *Journal* [...], (cf. vol. II, p. 183) et la mention de ce cadeau inscrit sur la colonne (ici carrée) de l'instrument se lit aisément sur le tableau. Cf. *supra*, p. 440.

<sup>1880</sup>. De 1772 à 1778. Nancy arch. mun., BB 29 reg., f. 42, BB 30 reg., f. 53.

<sup>1881</sup>. De 1776 à 1790. *Ibid.*, BB 29 reg., f. 234.

<sup>1882</sup>. De 1786 à 1790. *Ibid.*, CC 613 reg., p. 75, CC 618 reg., p. 61, CC 622 reg., p. 56, CC 626 reg., p. 52.

<sup>1883</sup>. *Ibid.*, BB 32, f. 56.

<sup>1884</sup>. C'est la fille de Léonard Michelot (serpent) décédé à Nancy le 5 brumaire an V (26 octobre 1796) et la sœur de Charles Hyacinthe Michelot (serpent). Cf. vol. III, p. 10, 14, 24.

<sup>1885</sup>. De 1780 à 1792. Cf. R. Depoutot, *op. cit.* (note 1843), p. 45-47.

<sup>1886</sup>. François Alaïze (Saint-Simplice), Claude Caye (Saint-Eucaire), Antoine Corrigeux (Saint-Marcel), Antoine Dupuy (Saint-Gorgon), Pierre Godfrin (Saint-Victor), Gaspard Grandjean (Sainte-Ségolette), Pierre Grandjean (Saint-Livier), Chrétien Harmand (Hermant) (Saint-Martin), Joseph Houblon (Saint-Maximin).

dénoté Chateauminois <sup>1887</sup>, musicien et tambourin de S. A. S. le duc d'Orléans, profite de son séjour de quatre mois à Metz, en 1788, pour se mettre en quête d'élèves désireux de prendre des cours de galoubet. En 1790, de retour à Metz et nanti du titre de maître de musique, il renouvelle son offre tout en informant qu'il assure la vente, à des prix variables, de différentes sortes de galoubets. Un autre musicien, Blondeau, du régiment de Castella en garnison à Metz en 1791, enseigne à jouer du serpent et fait miroiter la perspective d'un jeu correct au bout d'un mois <sup>1888</sup>. Quant à Debret, ancien maître de musique dans les troupes impériales de retour à Metz venant de Vienne <sup>1889</sup> (1805), il propose d'enseigner la clarinette <sup>1890</sup>.

### **Les habitués marginaux**

Au gré des annonces, il est possible de lire des publicités qui seraient sans doute qualifiées de mensongères de nos jours, soit qu'elles certifient des résultats réellement impossibles à obtenir, soit que les prétentions du « professeur » manquent du plus élémentaire réalisme.

C'est ainsi qu'un vénitien du nom de Basso de Majon <sup>1891</sup> prétend, outre les mathématiques et l'italien, enseigner la composition, assurant que trois semaines suffisent pour posséder « parfaitement toutes les règles ». Mieux encore, le sieur Bertrand <sup>1892</sup>, organiste aveugle, promet même à des enfants de trois ans d'excellents cours de chant, de clavecin, de guitare allemande et

<sup>1887</sup>. Cf. vol. II, p. 244 et 257. Contrairement à ce qu'affirme G. Rose, il ne se fixe donc pas à Metz en 1788. G. Rose, *op. cit.* (note 7), p. 144.

<sup>1888</sup>. Cf. vol. II, p. 262.

<sup>1889</sup>. Autriche.

<sup>1890</sup>. *Ibid.*, p. 296.

<sup>1891</sup>. En 1783. *Ibid.*, p. 226.

<sup>1892</sup>. *Ibid.*, p. 243. Il ne peut s'agir de N. Bertrand mort en 1737 comme l'affirme G. Rose, *op. cit.* (note 7), p. 138.

espagnole, de cistre, de violon, galoubet, flûte traversière, flageolet et de composition ; il se dit de plus accordeur et réparateur de piano-forte...

### Un enseignement polyvalent

Il est banal de trouver une proposition de cours émanant d'un professeur capable d'enseigner « la musique vocale » et « la musique instrumentale » ; cela est confirmé tant par les annonces anonymes que par celles détaillant les enseignements proposés de Joseph Deleplace <sup>1893</sup>, Etienne Finet <sup>1894</sup> ou d'autres encore. Soulignons aussi que les professeurs spécialistes de plusieurs instruments, à cordes et à vent, proposent rarement un seul instrument à l'étude ; c'est ainsi qu'ils ont eux-mêmes été formés. A Metz, la demoiselle Jacquin <sup>1895</sup> donne des cours de chant, de clavecin et de cistre, le sieur Renaud <sup>1896</sup> enseigne le chant, la guitare et la harpe, Antoine Corrigeux <sup>1897</sup>, l'orgue, le clavecin, le violon et une femme de musicien <sup>1898</sup> le clavecin et le chant. Quelques exceptions viennent pondérer notre affirmation : Bernard <sup>1899</sup>, à Metz, enseigne seulement le chant et à « pincer de la guitare » ; Aumont <sup>1900</sup>, venant de Paris et logé chez J. A. Lorenziti à Nancy, est qualifié de spécialiste de la musique vocale.

---

<sup>1893</sup>. Cf. vol. II, p. 224.

<sup>1894</sup>. *Ibid.*, p. 225.

<sup>1895</sup>. *Ibid.*, p. 224.

<sup>1896</sup>. *Ibid.*, p. 225.

<sup>1897</sup>. *Ibid.*, p. 243.

<sup>1898</sup>. *Ibid.*, p. 225.

<sup>1899</sup>. *Ibid.*, p. 206.

<sup>1900</sup>. *Ibid.*, p. 225. Elève de Joseph Le Gros (1739-1793) et de Louis Augustin Richer (1740-1819).

## Les recherches pédagogiques

Au-delà de la circulation commerciale des méthodes d'instrument signalées lors des ventes de partitions chez les marchands ou les particuliers et des promesses abusives d'une maîtrise rapide de la technique d'un instrument, il existe peu d'indices exploitables à propos de la pédagogie des professeurs privés. Il est pourtant clair que les abonnés aux journaux messins et nancéiens ont connaissance des recherches effectuées afin de perfectionner les méthodes d'apprentissage existantes. La pédagogie est au centre des préoccupations des enseignants ; leur souci de faciliter l'étude de la musique, de la rendre moins fastidieuse, moins ardue, plus attrayante et aussi plus rapide se lit dans bien des déclarations.

La rapidité de l'acquisition des connaissances et leur maîtrise par des enfants de plus en plus jeunes, la simplification de l'étude des éléments théoriques, ainsi que la recherche d'une progression éloignée de tout ce qui pourrait être ennuyeux sont autant de critères de qualité vantés en faveur de ces nouveautés.

Vallet, curé de Colombe <sup>1901</sup>, prétend avoir appris à un paysan, enfant de chœur, à chanter la messe de Henry Du Mont (1610-1684) <sup>1902</sup> en huit jours au lieu de trois mois habituellement, grâce à sa nouvelle méthode supprimant clés et barres de mesure et utilisant les mêmes figures pour le plain-chant et la musique ; et d'en déduire que « Si l'on apprend le Plain-chant en huit jours, l'on apprendra la Musique en six mois », même si l'auteur de cet article daté de 1772 convient que « la Musique instrumentale demandera plus de temps » <sup>1903</sup>.

---

<sup>1901</sup>. (Isère).

<sup>1902</sup>. Il est fait référence à l'une des *Messes royales* de cet auteur, écrites en plain-chant musical.

<sup>1903</sup>. Cf. vol. II, p. 200.

En 1779, une autre publicité loue les mérites du *Domino musical ou l'art du musicien, mis en jeu & à la portée des enfants* <sup>1904</sup>, jeu composé de quarante-cinq dés. Outre la volonté de placer par le biais de cette méthode, la France au même rang que les pays musiciens, tels l'Allemagne, l'Espagne, l'Italie ou la Pologne pays où le peuple « chante juste, agréablement & avec beaucoup de précision », c'est en l'occurrence son aspect ludique qui est vanté, favorisant l'apprentissage rapide de notions, même des plus arides grâce au plaisir procuré par une méthode attractive et distrayante.

Quant à J. C. A. Ferouillat, rapellons que ses recherches l'ont conduit en 1789 à réaliser un jeu de cartes pour faciliter la compréhension et la réalisation des accords d'une basse chiffrée et non chiffrée, destinée à l'accompagnement à la harpe et au forte-piano, ces instruments étant particulièrement appropriés à cette fonction <sup>1905</sup>.

Ces trois exemples illustrent bien la permanence des recherches pédagogiques chez les praticiens locaux de la musique et le souci d'améliorer les techniques d'apprentissage, grâce une diffusion de l'information largement répandue en France.

### **L'enseignement de la danse**

Le lecteur messin ou nancéien des périodiques locaux est informé des changements, des innovations et des résultats opérés à Paris dans le domaine du chant et de la danse avec la création de la nouvelle Ecole royale de chant, de danse et de déclamation créée à Paris en 1784 <sup>1906</sup>, mais cet

---

<sup>1904</sup>. La souscription se fait chez Bigaut, graveur, quai des Augustins à Paris. *Ibid.*, p. 214.

<sup>1905</sup>. *Ibid.*, p. 249.

<sup>1906</sup>. *Ibid.*, pp. 311-312.

intérêt n'occulte pas pour autant le passage à Nancy d'un artiste tel Lanchéry, grand maître de ballet à Berlin <sup>1907</sup>.

Les élèves soucieux de suivre des cours de danse disposent de deux types d'enseignement au demeurant peu différents. Il y a bien sûr des maîtres de danse à Metz, à Nancy – en 1790 Gobert et Richard <sup>1908</sup> – dispensateurs de cours. Mais l'enseignement de la danse est assuré de manières diverses dans les pensionnats privés, répandus sous l'Ancien Régime, toujours prêts à offrir toutes les matières utiles et indispensables à la bonne éducation <sup>1909</sup>. La renaissance de l'enseignement privé dès la fin des événements révolutionnaires rétablit une pratique où les professeurs de danse peuvent être attachés à l'établissement ou venir de l'extérieur, alors que le coût de cet enseignement à la carte est rarement inclus dans le forfait <sup>1910</sup> et fait l'objet d'un supplément <sup>1911</sup>. Sous le Consulat et l'Empire, collèges et lycées ne pratiquent pas différemment <sup>1912</sup>.

### **Les maîtres à danser à Metz et à Nancy**

Les registres de population bien qu'incomplets – ce sont les premiers recensements systématiques des villes – révèlent l'identité des maîtres de danse, des joueurs de violons employés dans les bals et, à Nancy, celle de

---

<sup>1907</sup>. *Ibid.*, p. 342.

<sup>1908</sup>. *Ibid.*, p. 410.

<sup>1909</sup>. *Ibid.*, pp. 236, 249, 252. J. C. A. Ferouillat fait passer de nombreuses annonces concernant sa propre pension.

<sup>1910</sup>. C'est le cas du cours d'études de François Hémann à Pont-à-Mousson et des demoiselles Michel à Nancy. *Ibid.*, pp. 345, 385.

<sup>1911</sup>. *Ibid.*, pp. 351, 370, 372.

<sup>1912</sup>. *Ibid.*, pp. 352, 353, 354.

quelques ménétriers. Nous avons déjà rencontré le nom de certains d'entre eux ayant demandé une autorisation pour leur salle de bal privée<sup>1913</sup>.

A Metz, en l'an V (1796-1797), deux maîtres sont répertoriés : Godfroy fils et Renaud Martin<sup>1914</sup>, mais quatre en l'an XI (1802-1803)<sup>1915</sup> : il s'agit de Jean-Baptiste Godfroy, Jean-Gabriel Renaud, Jacques Vannier et Georges Varlet<sup>1916</sup>. Quatre personnes sont qualifiées de joueurs de violon : Pierre Habavu, François L'avalle, François Antoine Laroche et Jean-Brice Varlet<sup>1917</sup>.

A Nancy, deux personnes – ce qui toutes sections confondues paraît peu – ont déclaré être maîtres de danse : Jacques Bertaux et Pierre Lhuillier<sup>1918</sup>. Pourtant, nous avons rencontré, intégrés à la Garde citoyenne en 1790, Gobert et Richard<sup>1919</sup>. Les recensements ultérieurs de l'an V et de l'an VII ne modifient pas vraiment cet état. J. Bertaux présent en l'an V a disparu en l'an VII, et on ne relève plus que Louis Sualem<sup>1920</sup> (an V), puis François Courtois<sup>1921</sup> ménétriers, et François Zelmer joueur de violon (an VII)<sup>1922</sup>. J.-J Marquis répertorie huit maîtres de danses pour le département de la Meurthe en l'an IX (1800-1801)<sup>1923</sup>.

---

<sup>1913</sup>. Cf. *supra*, p. 403.

<sup>1914</sup>. Cf. vol. III, p. 20.

<sup>1915</sup>. Toutes les sections sont au complet.

<sup>1916</sup>. *Ibid.*, p. 22.

<sup>1917</sup>. *Ibid.*, pp. 22, 23.

<sup>1918</sup>. *Ibid.*, pp. 23, 24.

<sup>1919</sup>. Cf. vol. II, p. 410.

<sup>1920</sup>. Cf. vol. III, p. 26.

<sup>1921</sup>. *Ibid.*, p. 26.

<sup>1922</sup>. *Ibid.*, p. 28.

<sup>1923</sup>. Cf. J.-J. Marquis, *op. cit.* (note 998), p. 223. Le manuscrit omet de dénombrer ceux de Nancy. Nancy arch. dép., 1 M 601 ms.

\*\*\*

Les journaux abondent d'annonces de propositions de cours et de concerts en tous genres. Le temps troublé de la Révolution tarit presque en totalité ce type d'information et l'on voit resurgir, en de timides tentatives, quelques annonces au retour de temps apaisés. Il faut sans doute se garder d'en conclure que l'enseignement et les concerts ont cessé, eux aussi, durant cette époque. Malgré une absence d'informations quasi-totale, il est clair que ces activités ont rencontré des difficultés sérieuses pour subsister. Les raisons les plus sérieuses tiennent dans le départ de certaines familles émigrées, les mouvements permanents des jeunes gens éloignés de leur ville par la guerre, mais encore des incertitudes, voire des difficultés financières des familles restées sur place <sup>1924</sup> ; c'est bien ce que note dans une lettre, Joseph Alexandre ex-musicien haute-taille de la cathédrale de Toul <sup>1925</sup>. Même observation, mais plus officielle, du préfet J.-J. Marquis qui, dans son *Mémoire statistique du département de la Meurthe* auquel nous nous sommes déjà référé, constate que « le goût a commencé à reprendre, à mesure que la tourmente Révolutionnaire s'est calmée » <sup>1926</sup>.

Enfin, dans l'enseignement officiel, la place de la musique subit une modification d'importance : lorsque le lycée de Nancy ouvre ses portes, les cours de musique et d'instruments sont non seulement facultatifs mais à la

---

<sup>1924</sup>. Cf. Jean-Alain Lesourd, « La période révolutionnaire et napoléonienne », in R. Tavenaux éd., *op. cit.* (note 1748), pp. 318-328.

<sup>1925</sup>. Cf. vol. II, p. 175.

<sup>1926</sup>. Cf. J.-J. Marquis, *op. cit.* (note 998), p. 139 et Nancy arch. dép., 1 M 601 ms. exemplaire « copie » f. 67. Un courrier échangé entre l'administration du département et l'administration municipale de Nancy et daté du 9 ventôse an VII (27 février 1799) fait état des « fortunes [...] médiocres » de la « stagnation du commerce » et de la « rareté du numéraire ». Nancy, arch. mun. (d 1 R 2-1).

charge financière des parents. Et pour que ne subsiste aucune ambiguïté, une remarque incluse dans le règlement à l'adresse des parents stipule l'autorisation de la pratique de la musique pendant le temps de loisirs uniquement.

## CHAPITRE X

### LES CONCERTS PRIVÉS

La pratique de concerts donnés dans les salons d'aristocrates et grands bourgeois fortunés et cultivés est courante mais bien difficile à appréhender à cause de son caractère privé. Quelques indications dues aux règlements pointilleux des années révolutionnaires émanant des administrations municipales suffisent à nous convaincre de leur existence, encore qu'on ne puisse en mesurer l'ampleur réelle.

#### Les Concerts privés du citoyen Thomas à Metz

Jean Baptiste Martin Thomas <sup>1927</sup>, « artiste de musique » à Metz, s'adresse au Conseil municipal le 24 brumaire an III (14 novembre 1794) <sup>1928</sup>, l'informant de son intention d'organiser des concerts les jours de fermeture du Spectacle. Pour atteindre son but, il fait paraître dans la presse plusieurs annonces successives afin d'informer la population de ses

<sup>1927</sup>. Né le 15 avril 1770, il s'est marié à Metz le 30 germinal an VIII [20 avril 1800], Fr. Bolvin étant présent comme témoin. Metz arch. mun., 1 E 51.

<sup>1928</sup>. Il en prend note sans l'autoriser ni l'interdire contrairement à ce qu'affirme G. Rose (*op. cit.* note 7), p. 128. Cf. vol. II, p. 503.

intentions et de réunir les personnes intéressées. Ses « concerts de société » groupés par trois étaient proposés par souscription <sup>1929</sup>. Aucun renseignement ne nous est parvenu sur la salle qui les abrita et pas davantage sur les œuvres programmées ou bien même sur la durée de vie de cette association. Il n'est pas vérifié, faute de renseignements, que cette association ait pris une réelle ampleur et eut une vaste diffusion, son caractère privé l'ayant, semble-t-il, confinée à un cercle restreint d'amateurs éclairés, ceux à qui sont destinés les articles de J. B. M. Thomas parus dans la presse.

Toutefois, cette démarche individuelle née d'une volonté isolée, la méthode de réflexion collective organisée, le procédé d'information du public et la gestion financière autarcique exempte de toute aide publique sont incontestablement la marque d'une profonde originalité. Les qualités de chef d'orchestre du citoyen Thomas semblent indéniables puisque, le 15 août 1806, il est payé d'une somme de 400 francs « pour achat de musique, Exécution du Te Deum, du Domine salvum et du Vivat, à Grand-orchestre<sup>1930</sup>. » ; de plus cette mention tend à lui octroyer le rôle de chef de l'orchestre.

### **Les autres tentatives**

Outre l'expérience spectaculaire du citoyen J. B. M. Thomas, d'autres concerts ou tentatives d'organisations privées méritent d'être signalés à défaut de pouvoir, faute d'informations plus précises, être étudiés. Seuls deux exemples sont parvenus jusqu'à nous.

---

<sup>1929</sup>. Cf. vol. II, p. 283.

<sup>1930</sup>. Metz arch. mun., 3 K 1 rév. lia. Etat des dépenses daté du 29 août 1806.

A Metz, J. C. A. Ferouillat annonce en 1789 à la suite d'un changement de domicile qu'il continue dans le cadre de son enseignement « de donner ses concerts d'émulation pour encourager ses élèves »<sup>1931</sup>. Organisés dans un but purement pédagogique dans sa pension de musique, ces concerts nous incitent à penser qu'ils ne pouvaient s'adresser qu'à un public restreint.

Le second exemple nous est connu grâce à une demande, en date du 5 mars 1792, inscrite sur le registre des délibérations du Corps municipal de Nancy. Ce jour-là, il examine sans en délibérer, jugeant qu'il n'y a pas lieu d'accorder ou refuser une autorisation, la requête de J.-B. Lorenziti sollicitant la permission de donner de « petites comédies » dans la salle du Parlement<sup>1932</sup>.

Ces seules informations nous permettent d'envisager, dans des maisons particulières, la tenue de concerts de natures très diverses et dont nous n'avons trouvé nulle trace. Les offres particulières de vente de partitions attestent une circulation importante des pièces de musique moderne dans le domaine symphonique ou de chambre, pouvant être utilisées, le cas échéant, aux fins de réunions de musique d'ensemble.

### **Un autre type de concert privé**

Il reste un type de concert extrêmement difficile à appréhender, car seule la presse hebdomadaire de cette époque a pu s'en être fait l'écho. Il s'agit de concerts – ne devrions-nous pas plutôt parler d'auditions privées

---

<sup>1931</sup>. Cf. vol. II, p. 251.

<sup>1932</sup>. Il s'agit de la salle de l'ancien Hôtel de Craon, place de la Carrière dans laquelle délibérait la Cour souveraine. En 1776 elle prit le nom de Cour du Parlement de Nancy. Cf. J. J. Lionnois, *Histoire des villes vieille et neuve de Nancy depuis leur fondation jusqu'en 1788*, Nancy, Hæner père, 1811, t. 1, pp. 304-343.

ou de démonstration particulière chez l'habitant ? – organisés à la demande, lors du passage d'artistes à la recherche de prestations. Peu d'exemples s'offrent à notre réflexion certes, mais ceux que nous avons rencontrés ne permettent aucune ambiguïté.

Nous retiendrons ceux de Maugeant, musicien de passage à Metz jouant de l'harmonica de verre « se transportant là où il sera demandé »<sup>1933</sup>, de Christian Hochbrucker<sup>1934</sup>, harpiste qui, devant donner un concert à Metz, se rend au domicile des « personnes qui désirent l'entendre particulièrement » et encore de Nanette Stocker, se proposant par la voix de son imprésario de jouer « devant les sociétés qui voudront bien l'honorer ». Ce dernier cas est particulier, puisqu'il s'agit d'une enfant née avec des malformations et présentée de ce fait comme un phénomène<sup>1935</sup>.

Il va de soi que l'audience de ces auditions-concerts est bien difficile à mesurer, mais ces exemples prouvent leur existence et incite à ne pas négliger cette forme de concerts privés sans doute assez répandue. Bien que relevant d'une musique plus populaire, n'omettons pas les musiciens ambulants de passage dans la ville, attendant une invitation pour se rendre dans une maison et s'y faire entendre ou donner une démonstration comme les sieurs Baptiste, musicien italien chanteur d'ariettes sérieuses et bouffonnes s'accompagnant d'une mandoline ou d'un violon et Delahaye maître de vielle et se disant aussi compositeur. L'annonce précise que « Tous deux sont en ville à toute heure, étant avertis ».

Bien que le texte soit antérieur à la période étudiée, sans doute est-il utile de mentionner un ordre pris en la Chambre du conseil de Nancy, le 25 février 1758<sup>1936</sup>, confirmant des pratiques dont nous ne pouvons signaler

<sup>1933</sup>. Cf. vol. II, p. 291.

<sup>1934</sup>. (1733-début du XIX<sup>e</sup> siècle). Le journal imprime Stochbrucher. *Ibid.*, p. 295.

<sup>1935</sup>. *Ibid.*, p. 342.

<sup>1936</sup>. Nancy arch. mun., BB 27 reg., f. 121.

que quelques rares manifestations. Il s'agit d'interdire à des musiciens italiens – en l'occurrence les sieurs « Singorir »<sup>1937</sup>, « dé Amicis » et sa fille – d'aller chanter dans les maisons particulières des « opéras bouffons » italiens. Ce texte démontre que ces opéras programmés au théâtre avec les mêmes musiciens dans la distribution étaient joués chez des particuliers avant la première ou pendant le temps des représentations, occasionnant ainsi un manque à gagner important pour la Comédie<sup>1938</sup>. N. Durival confirme la présence de ces artistes puisqu'il consigne dans son journal que le 24 septembre 1757 Stanislas les fit venir de Nancy à Lunéville pour y représenter sur son théâtre un opéra de Cocchi (c. 1715-1804), intitulé *Amore e figlio del piacere*<sup>1939</sup>. Indiquons enfin, que des chanteurs de renom comme Pierre Jélyotte (1713-1797)<sup>1940</sup>, de passage à Nancy, jouaient ou chantaient sur commande aux Missions royales<sup>1941</sup>, chez des princesses ou encore chez le chancelier de Lorraine A. M. Chaumont de la Galaizière<sup>1942</sup>. Ces textes, rapprochés des comédies que souhaite donner J.-B. Lorenziti, confirment la tenue de concerts chez les particuliers.

<sup>1937</sup>. La lecture paléographique donne ce nom peu italien ; en réalité, il s'agit de Zingoni. Cf. note précédente.

<sup>1938</sup>. « [ils] vont chanter dans des maisons particulières leurs operas bouffons, même avant une première représentation d'iceux sur le théâtre de la ville et souvent dans le temps du spectacle public des comediens françois [...] il leur est deffendû en outre dès a présent jusqu'au dimanche de la passion jour auquel finissent leurs representations de ne plus chanter dans aucune maison particuliere les operas bouffons quil donneront d'ici là [...] ». *Ibid.*

<sup>1939</sup>. Le nom de ces bouffons est : Dominique Antoine de Amicis, Anne Lucie de Amicis et Jean-Baptiste Zingoni. Cf. N. Durival, *Journal de Durival l'aîné*, vol. 4, f. 60, à la date du 24 septembre. F-NAm, ms. 1312 (863).

<sup>1940</sup>. Cf. Raphaëlle Legrand, « Jélyotte, Pierre de », in M. Benoit éd., *op. cit.* (note 36), p. 363. Ténor, il chante à Paris dans *Hippolyte et Aricie* et les *Indes Galantes* de Rameau. Il jouait aussi de la guitare et du violoncelle.

<sup>1941</sup>. Maison élevée en 1742 grâce à la générosité de Stanislas située avenue de Strasbourg actuelle. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 3, pp. 719-724.

<sup>1942</sup>. Cf. vol. II, p. 181.

\*\*\*

Diverses tentatives émanent du milieu musical pour produire et proposer des concerts privés aux amateurs. Cette initiative de concerts par souscription préfigure sans aucun doute les manifestations organisées par des associations culturelles actuelles. Ils succèdent aux concerts des salons ou leur survivent, créant un nouvel élan. Si de telles réunions existent, elles ont peut-être permis à des artistes locaux de se faire connaître, avant de développer une carrière liée à leur talent. Il ne faudrait cependant pas négliger – les textes nous autorisent à le penser – les nombreux concerts donnés dans les salons privés par les artistes et troupes de passage. En effet, la troupe sédentaire de la Comédie n'est pas la seule à fournir des spectacles, car ce serait sans compter les troupes ambulantes allant de ville en ville proposer au public comédie et opéra-comique. Elles laissent bien entendu peu de traces de leur passage et le seul exemple dont nous pouvons faire état note l'arrivée à Nancy de la « petite troupe d'opéra comique dirigée par le S. Chapuis ». Précédemment à Toul, elle succède néanmoins à une autre troupe, celle de Brisson partie pour Dijon <sup>1943</sup>.

---

<sup>1943</sup>. Cf. N. Durival, *Journal de Durival l'ainé*. F-NAm, ms. 1315 (863), f. 139, à la date du 26 juin 1766.

## CHAPITRE XI

### LES ARTISTES VIRTUOSES

Seuls la presse périodique, un petit nombre de manuscrits et imprimés épars peuvent apporter quelques informations, toujours parcimonieuses, sur la présence en concert d'un artiste local ou « international », hors du cadre des institutions implantées dans chacune des deux villes. L'absence de renseignements dans les journaux de Metz font cruellement défaut, d'autant que les exemplaires des années 1807 à 1810 du *Journal des départements de la Moselle* sont introuvables.

Les artistes se produisant à Metz et à Nancy ne sont pas, dans leur ensemble, méconnus du monde musical <sup>1944</sup>. Quelques musiciens issus des formations locales sortent, de temps à autres, de l'anonymat mettant leur talent au service de quelques œuvres – B. V. Bourgoïn, mademoiselle Crux, Fr. Bolvin, Thévenin, Mme Richardi, Mme Fay(e), Claudel, le sieur Jean <sup>1945</sup>. Nous retrouvons, l'espace de quelques concerts, d'anciens élèves de Metz ou de Nancy, des artistes reconnus à Paris, poursuivant une carrière hors de leur Lorraine natale : Anne-Marie Steckler, Bernard Lorenziti. Les

---

<sup>1944</sup>. Nous avons établi la liste de l'ensemble des concerts connus à Metz et à Nancy. Cf. vol. III, pp. 41-43.

<sup>1945</sup>. Altiste sans autre précision. Cf. vol. II, p. 222.

artistes de la nouvelle génération et d'autres non moins réputés n'hésitent pas à faire étape lorsque l'occasion se présente dans l'une ou l'autre de ces deux villes <sup>1946</sup>.

### Les prestations des musiciens locaux

Des musiciens intégrés aux formations locales existantes s'illustrent dans des exécutions qui, pour ce que nous en savons, se cantonnent à Metz et Nancy. Les jeunes violonistes prodiges, Henry et Antoine Lacroix, avaient marqué les années 1773 et 1774 à Nancy, B. Bourgoïn basse-taille <sup>1947</sup> et la demoiselle Crux, violoniste et claveciniste <sup>1948</sup>, les années 1781 et 1785 à Metz. Si la période de la Révolution (1789-1799) ne révèle pas de talents aussi exceptionnels, elle n'est pas pour autant indigente. Celle qui suit, confirme la persistance de prestations de qualité. Fr. Bolvin (violon) et Thévenin (chef d'orchestre et pianiste) sont avec Mme Richardi (violoncelle) les interprètes de concertos <sup>1949</sup> le 17 août 1804 <sup>1950</sup>. B. Parisot, marchand de musique et musicien, chante un duo avec Mme Fay(e) <sup>1951</sup> le 20 octobre 1809 <sup>1952</sup>, et Claudel le jeune (violon) se fait entendre le 22 novembre <sup>1953</sup>. Ces programmes signalent encore des airs chantés par des amateurs sans les nommer, signe de cette pratique mettant en valeur les musiciens autochtones.

<sup>1946</sup>. Cf. Sylvette Milliot, « Le virtuose international : une invention du 18<sup>e</sup> siècle », *Dix-huitième siècle*, n° 25, 1993, pp. 55-64.

<sup>1947</sup>. Cf. vol. II, pp. 220, 222 et vol. III p. 41 n° 1.

<sup>1948</sup>. Cf. vol. II, pp. 234-235 et vol. III p. 41 n° 6.

<sup>1949</sup>. S'agirait-il de symphonie concertante ?

<sup>1950</sup>. Cf. vol. II, p. 359 et vol. III, p. 42 n° 20.

<sup>1951</sup>. Peut-être femme d'Etienne Faye artiste au Spectacle de Nancy en 1797. Cf. p. 168.

<sup>1952</sup>. Cf. vol. II, p. 398-399 et vol. III, p. 43 n° 23.

<sup>1953</sup>. Cf. vol. II, p. 400 et vol. III, p. 43 n° 26.

## Les enfants du pays

Il est des musiciens nés en Lorraine qui, poursuivant une carrière parisienne, reviennent le temps d'un ou de quelques concerts dans leur ville natale ou du moins d'adoption.

### Anne-Marie Steckler

#### *Sa vie* <sup>1954</sup>

Née à Haute-Vigneulle (Moselle) le 10 octobre 1766, Anne-Marie Steckler ou Stekler suit en 1770 ses parents à Metz où son père, Christian Steckler, menuisier puis luthier, s'est installé. Elevée « chez le sieur *Gilbert*, Marchand Luthier en *Fournirue* » <sup>1955</sup>, elle manifeste pour la harpe de sérieux talents qu'elle avait déjà développés avec un premier professeur avant de devenir, à une date et dans des conditions que nous ignorons <sup>1956</sup>, l'élève de Johann-Baptist Krumpholtz qui se trouve à Paris le 14 février 1777. Ce maître se fait entendre pour la première fois dans un de ses

<sup>1954</sup>. Bien des hésitations et des erreurs ont entouré ce personnage avant l'étude d'Henry Tribout de Morembert (« Une virtuose de la harpe au XVIIIe siècle Anne-Marie Steckler », *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, 141-142<sup>e</sup> année, 5<sup>e</sup> série, t. 6, 1959-1961, pp. 130-142). A. Jacquot (*La Musique en Lorraine*, *op. cit.* (note 1), p. 156) et C. Pierre (*op. cit.* [note 68], p. 367) ont rapproché Anne-Marie Steckler d'Anne-Marie Mayer (Meyer) sans en fournir les références. Cette dernière née le 6 juillet 1769 à Metz est la « fille du S<sup>r</sup> Sébastien Mayer fourier Major au Régiment de Poitou compagnie Daubusson et dlle Anne Marie Brous » (Metz arch. mun., GG 93, f. 26-f. 26), ainsi que nous avons pu le retrouver.

<sup>1955</sup>. Cf. vol. II, p. 217.

<sup>1956</sup>. Selon H. Tribout de Morembert (*op. cit.* [note 1954], p. 135), J.-B. Krumpholtz est de passage à Metz en 1776 au cours d'une longue tournée en Europe où il remarque les qualités d'A.-M. Steckler dans l'atelier de son père, avant de l'emmener à Paris en février 1777 et après avoir donné quelque (hypothétique) récital public ou privé à Metz. Cf. Anna Tuhacková, art. « Steckler, Anne-Marie » *The New Grove*, pp. 283-284.

concertos pour harpe le 24 décembre 1778 <sup>1957</sup>. Elle aussi se produit désormais régulièrement (dix fois) entre le 8 décembre 1779 et le 13 avril 1784, date de sa dernière apparition <sup>1958</sup>, chaque fois dans des œuvres de J.-B. Krumpholtz. Devenue sa femme par un mariage célébré vers 1783, elle s'appelle désormais madame Krumpholtz, nom qu'elle porte au concert du 10 novembre <sup>1959</sup>. Ce mariage ne dure pas : A.-M. Steckler s'étant éprise du célèbre pianiste Johann Ludwig Dussek (1760-1812), tous deux se rendent à Londres en 1788 pour y donner ensemble une série de concerts. Adulée en Angleterre, à Londres en particulier, elle s'y trouve encore en 1802, date à laquelle se perd sa trace <sup>1960</sup>.

### *Sa carrière en Lorraine*

Après un concert donné à Nancy le 6 avril 1777 <sup>1961</sup> – elle est alors âgée de neuf ans – dans la salle de la bibliothèque alors âgée de neuf ans au cours duquel elle fait entendre deux sonates de Joseph Philipp Hinner <sup>1962</sup>, elle accompagne des ariettes puis joue un concerto <sup>1963</sup> en fin de programme, A. M. Steckler est présente à Metz durant le premier semestre de l'année 1781. Les lecteurs des *Affiches des Evêchés et Lorraine* du 13 janvier 1780 avaient pu lire les échos de ses succès parisiens au Concert spirituel les 8 et

<sup>1957</sup>. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 68), p. 310 – n° 988.

<sup>1958</sup>. *Ibid.*, p. 216 et n° 1012, 1014, 1090, 1091, 1113, 1117, 1119, 1125, 1127, 1130. Elle est entendue dans des concertos, symphonies pour harpe, symphonie concertante et airs variés.

<sup>1959</sup>. *Ibid.*, p. 324 – n° 1113.

<sup>1960</sup>. Elle y publie une œuvre chez J. Dale : *The Favorite air of Robin Adair arranged for the harp*, s.d. Cf. Catherine Michel et François Lesure, *Répertoire de la musique pour harpe publiée du XVII<sup>e</sup> au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aux Amateurs de livres International, 1990, p. 157.

<sup>1961</sup>. L'affiche précise que ce n'est pas son premier concert. Voir illustration p. 533.

<sup>1962</sup>. Joseph Philipp Hinner (1754-début du XIX<sup>e</sup> siècle) élève de Francesco Petrini (1744-1819), s'est fait entendre au Concert spirituel entre 1769 et 1772. S'étant fixé à Paris en 1770, il devient maître de harpe de la reine Marie-Antoinette. Ses premières publications répertoriées actuellement sont datées de 1776 et 1777 ; parmi elles *Trois sonates pour la harpe avec accompagnement de violon ad libitum* [...] de 1777. Cf. C. Michel et Fr. Lesure, *op. cit.* (note 1960), pp. 129-130.

<sup>1963</sup>. L'auteur n'est pas cité.

25 décembre 1779<sup>1964</sup>. Les amateurs de Metz l'entendent donc dans une série de cinq concerts qui furent programmés les 8 janvier, 22 février, 4 avril, 24 mai et 2 juillet<sup>1965</sup>. Le premier d'entre eux donne l'occasion d'un échange épistolaire, assez vif entre un amateur et un musicien, publié dans les *Affiches des Evêchés et Lorraine*<sup>1966</sup>.

### *Ses qualités*

Grâce à la polémique née entre deux auditeurs présents le 8 janvier, nous connaissons quelques bribes du programme proposé par A.-M. Steckler lors de son premier concert à Metz : un concerto sans doute de son maître J.-B. Krumpholtz, des variations sur *L'Air villageois Lison dormoit* et pour terminer d'autres variations sur l'air *Ma tendre musette*<sup>1967</sup>.

Pour ce qui est de ses qualités, A.-M. Steckler est toujours remarquée pour sa virtuosité, sa finesse alliant brillant et clarté<sup>1968</sup>.

### **Bernard Lorenziti**

Le plus jeune frère de J. A. Lorenziti, Bernard (1764-après 1813)<sup>1969</sup> s'était déjà produit à Nancy en 1776 dans la cadre du Concert des amateurs, comme violon soliste dans deux œuvres personnelles dont un concerto pour violon<sup>1970</sup>. Très tôt, il trouve des éditeurs pour ses compositions mettant en

<sup>1964</sup>. Cf. vol. II, p. 217.

<sup>1965</sup>. *Ibid.*, pp. 219-223.

<sup>1966</sup>. *Ibid.*, pp. 220 et 221-223.

<sup>1967</sup>. L'air *O ma tendre musette* en variation avec accompagnement d'orchestre, fait partie du concerto n° 5 opus VII<sup>e</sup> de J.-B. Krumpholtz. Cf. C. Michel et Fr. Lesure, *op. cit.* (note 1960), p. 149.

<sup>1968</sup>. Cf. vol. II, pp. 220, 221.

<sup>1969</sup>. Cf. Aristide Wirsta, art. « Lorenziti, Bernardo », *The New Grove*, p. 235.

<sup>1970</sup>. Cf. vol. III, p. 42 n° 13. Voir illustration p. 89.



# PAR PERMISSION:

On donnera Aujourd'hui DIMANCHE 6 Avril 1777 :

## UN GRAND CONCERT

VOCAL & INSTRUMENTAL;

AU PROFIT de Mlle. STEKLER, célèbre Joueuse de Harpe, âgée de neuf ans.

On commencera le Concert par des Simphonies à grand Orchestre:

Mlle. STEKLER exécutera plusieurs pièces de Harpe de la composition des plus grands Maîtres.

L'Ouverture d'*Iphigénie en Aulide*. l'Ariette de l'*Ami de la Maison*, rien ne plait tant.

Deux *Sonnates* d'Hynner, Maître de Harpe de la Reine.

L'Ouverture de *Zémire & Azor*, & plusieurs petits *Airs détachés*.

Plusieurs Demoiselles chanteront des *Ariettes*.

Le Concert sera terminé par un *Concerto*.

Mlle. Stekeler s'est fait entendre dans plusieurs Sociétés; elle a surpassé l'attente de tous ses Auditeurs, & c'est à la sollicitation, & d'après le jugement des meilleurs Connoisseurs, qu'elle se détermine à se faire entendre du Public.

C'est à la grande Salle de la Bibliothèque, à l'Hôtel-de-Ville, en montant par le grand Escalier.

On prendra 24 sols. de France par personne.

On commencera à cinq heures & demie précises.

valeur son instrument <sup>1971</sup>. Professeur de violon, second violon à l'Opéra de Paris de 1787 à 1813, membre de l'Académie royale de musique en 1788 <sup>1972</sup>, il est à nouveau à Nancy et joue la partie de violon soliste dans un concerto de R. Kreutzer, lors d'un concert dirigé par Thévenin dans la salle du Concert le 1<sup>er</sup> mai 1809 <sup>1973</sup>.

### Les artistes en tournée

Nous nous sommes attardés sur deux musiciens ayant quitté la Lorraine mais qui sont revenus quelquefois y faire à nouveau applaudir leur talent. D'autres concerts sont organisés rapidement par des artistes de passage ou par les directeurs des Spectacles <sup>1974</sup>. A Nancy, les représentations ont lieu dans des cadres divers : Hôtel de ville (salle de la bibliothèque), salle de la Comédie, salle du Palais du gouvernement ou encore salle du Casino. Bon nombre de ces musiciens faisant halte à Metz ou à Nancy pour s'y produire sont des musiciens reconnus. La plupart d'entre eux se sont fait entendre à Paris au Concert spirituel. A l'instar de B. Lorenziti, Anne-Antoinette Clavel dite Saint-Huberty <sup>1975</sup>, alors « Pensionnaire du Roi & première Actrice de l'Académie Royale de musique » est à Nancy le 3 juin 1788 et chante les jours suivants dans toute une série d'opéras-comiques <sup>1976</sup>.

<sup>1971</sup>. Cf. vol. II, pp. 435, 436, 437.

<sup>1972</sup>. *Ibid.*, p. 437

<sup>1973</sup>. *Ibid.*, p. 396 et vol. III, p. 43 n° 23.

<sup>1974</sup>. Tel le concert de Chr. Hochbrucker à Metz en mai 1805. Cf. vol. II, p. 295.

<sup>1975</sup>. Née à Toul vers 1756. Cf. Jean-Julien Barbé « Un chapitre de l'histoire du Théâtre de Metz les Fleury, comédiens et chanteurs », *Le Pays lorrain*, n°7, t. 17, 1925, pp. 321-326 et Paul Foucher, « Les cantatrices dramatiques [...] La Saint-Huberty », *La Chronique musicale*, 1873, pp. 232-239, 1874, pp. 22-29 et 104-112, reprint Béziers, Société de musicologie de Languedoc, 1996. Elle se produisit à de nombreuses reprises au Concert spirituel entre avril 1778 et avril 1787. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 68), pp. 189, 197, 202.

<sup>1976</sup>. Cf. vol. II, p. 244 et vol. III, p. 68. Elle avait chanté dans *Didon* de N. Piccinni en juillet 1784 au Spectacle de Metz. Cf. vol. III, p. 61.

## A Metz

### *Christian Hochbrucker*

La présence de Christian Hochbrucker (1733-début XIX)<sup>1977</sup> en concert – « au sallon » devant soixante quinze personnes le 23 juillet 1774 à Plombières – est attestée par N. Durival<sup>1978</sup>. Il est à Metz, courant mai 1805, paré des titres de professeur de harpe et de « compositeur de l'académie de Paris » et annonce la tenue d'un concert pour les jours à venir<sup>1979</sup>.

### *Ivan Mane Jarnowick*

Ivan Mane Jarnowick (c. 1740-1804) violoniste et compositeur de talent<sup>1980</sup> se produit sur la scène du Spectacle avec « plusieurs morceaux de sa composition » le 29 juillet 1779<sup>1981</sup>. De fait cette année là, I. M. Jarnowick voyage : il fait étape à Francfort-sur-le-Main avant de se fixer à Berlin comme premier violon dans l'orchestre du prince de Prusse<sup>1982</sup>.

---

<sup>1977</sup>. Christian Hochbrucker (1733-début XIX), harpiste et compositeur, succède à J. Ph. Hinner comme maître de harpe de la reine Marie-Antoinette en 1781. Il quitte la France en 1792 fuyant la Révolution. Cf. M. Honegger éd., *op. cit.* (note 167), p. 508 et Hans J. Zingel, art. « Hochbrucker, Christian », *The New Grove*, pp. 604-605. Il se produit pour la première fois au Concert spirituel le 30 mars 1760 dans des œuvres personnelles et pour la dernière le 20 avril 1767. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 68), pp. 128, 129, 131, 151 – n° 649, 651-653, 756, 757, 778, 780, 792, 795, 799. Il publie des sonates pour la harpe et ariettes avec accompagnement de harpe entre 1769 et 1780. Cf. C. Michel et Fr. Lesure, *op. cit.* (note 1960), pp. 130-131.

<sup>1978</sup>. Cf. vol. II, p. 189.

<sup>1979</sup>. *Ibid.*, p. 295 et vol. III, p. 40, n° 7.

<sup>1980</sup>. Arrivé à Paris en 1770, Giovanni Mane Giornovichi ou Jarnovic ou encore Jarnovichi se produit au Concert spirituel à de nombreuses reprises. Il quitte Paris pour Francfort-sur-le Main puis Berlin en 1779. Cf. White Chappell art. « Giornovichi, Giovanni Mane », *The New Grove*, pp. 387-398.

<sup>1981</sup>. A vrai dire, l'information est succincte au point de laisser un doute sur la date effective de ce concert. Elle est insérée dans le programme de Spectacle de Metz : « Le Sr Jarnowic exécutera [...] ». Cf. *Affiches des Evêchés et Lorraine*, n° 31, 29 juillet 1779, p. 240.

<sup>1982</sup>. Cf. White Chappell, art. « Jarnowick, Ivan Mane », *The New Grove*, pp. 397-398.

### *Joseph Boruslawski*

Ayant séjourné à la cour de Lunéville au temps de Stanislas, Joseph Boruslawski « fameux Nain de la Russie Polonoise » – c'est ainsi qu'il est présenté dans l'annonce du journal –, pince de la « guittare angloise » et joue sur son violon le 19 janvier 1782 dans la salle de l'Hôtel de ville de Metz <sup>1983</sup>.

### A Nancy

#### *Pierre Rode*

Nanti du titre de 1<sup>er</sup> violon de la chapelle et du Concert du 1<sup>er</sup> Consul, mais aussi de celui de professeur au Conservatoire de Paris, Pierre Rode <sup>1984</sup> (1774-1830) joue dans la salle du Spectacle à Nancy des œuvres de sa composition, lors d'un « GRAND CONCERT » le 12 janvier 1803 <sup>1985</sup>. Nul doute que cet élève de G. Viotti, nommé professeur au conservatoire de Paris en 1795, a joué à Nancy sur la route qui allait le mener en Russie.

---

<sup>1983</sup>. Cf. vol. II, p. 224 et vol. III, p. 41 n° 9.

<sup>1984</sup>. Violoniste et compositeur, il joue au Concert spirituel en 1790 peu avant sa fermeture.

Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 68), pp. 209, 211 et n° 1276. Son poste de professeur au Conservatoire de Paris ne l'empêcha pas de faire de nombreuses tournées de concerts à l'étranger aux Pays-Bas et en Allemagne. Il est l'un des initiateurs de l'école de violon moderne. Cf. Boris Schwarz, art.

« Rode, Pierre », *The New Grove*, pp. 87-88.

<sup>1985</sup>. Cf. vol. II, p. 349, et vol. III, p. 41, n° 16.

### *Giuseppe Caffro*

Giuseppe (Joseph) Caffro <sup>1986</sup>, premier hautbois de la chapelle royale de Naples et du théâtre Feydau à Paris, en route pour Vienne en Autriche, se produit dans les salons du palais du Gouvernement à Nancy le 29 juillet 1804, au cours d'un grand concert vocal et instrumental dans des œuvres pour hautbois et pour cor anglais. Le succès remporté par cet artiste l'incite à s'arrêter de nouveau à Nancy le 4 décembre à son retour de la capitale autrichienne ; il propose sur les mêmes instruments un nouveau programme avec « des morceaux qui n'ont pas encore été entendus » <sup>1987</sup>.

### *Antoine Hugot (le jeune)*

Professeur de flûte et de forte-piano à Paris – au Conservatoire en 1795 –, musicien au théâtre Feydeau, Antoine Hugot (1761-1803), de retour de Strasbourg en 1809, se fait entendre en soliste dans un concerto pour piano-forte puis dans un concerto pour flûte qu'il joue sur une flûte en cristal <sup>1988</sup>.

Citons encore ce curieux chanteur venu de Florence (Italie), Moldetti, animant à lui seul, le 20 octobre 1809, l'ensemble des interprétations des ariettes, récits, duos et quatuors, morceaux de chant de D. Cimarosa, L. Cherubini, N. M. d'Alayrac, G. Paisiello, Mme Catelanie, et Mosel placé entre les œuvres instrumentales. Ce chanteur est qualifié

<sup>1986</sup>. Cf. Fr. J. Fétis, *op. cit.* (note 339), t. 2, p. 146. Né en 1766, selon Fr. J. Fétis, G. Caffro avait joué au Concert spirituel en 1788 et 1789 en soliste dans des concertos pour hautbois de sa composition. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 68), pp. 213 – n° 1236, 1237, 1239, 1247.

<sup>1987</sup>. Cf. vol. II, pp. 379, 381 et vol. III, p. 41 n° 20, 21.

<sup>1988</sup>. *Ibid.*, pp. 399-400. Il avait joué à de nombreuses reprises au Concert spirituel entre 1781 et 1789. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 68), p. 213 – n° 1045, 1071, 1120, 1142, 1144, 1148, 1155, 1158, 1267 et Sherwood Dudley, art. « Hugot, Antoine », *The New Grove*, p. 771.

d' « extraordinaire par son genre rare de 4 voix naturelles savoir : taille, dessus, haute-contre et basse-taille » <sup>1989</sup>.

### ***Une inauguration d'orgue***

Manifestation guère signalée dans la presse, ce qui n'en fait pas pour autant une rareté : l'inauguration d'un nouvel orgue. Ainsi, celui de l'abbaye royale de Saint-Arnould à Metz le 27 janvier 1785, dont l'inauguration donne lieu à un concert donné par deux organistes : François Alaïze (1763-1830), organiste de Saint-Martin, et J.-B. Nôtre de la cathédrale de Toul <sup>1990</sup>. Durant ce concert, prévu de 14 à 16 heures, tous deux font sonner l'instrument alternativement, selon les schémas habituels de l'improvisation, bien que cela ne soit pas précisé.

### **Des grandes voix sur les scènes de Metz et de Nancy**

De temps à autres, les personnes présentes à la Comédie de Metz et de Nancy ont le plaisir de pouvoir applaudir des artistes lyriques fameux, dont les voyageurs et les périodiques se sont fait l'écho des talents et succès sur les scènes parisiennes : à l'Opéra, à la Comédie-Italienne ou au Concert spirituel. La nature de leurs prestations lorraines n'est pas toujours aisée à déterminer, car les textes manquant de clarté suscitent une hésitation d'interprétation entre la tenue d'un rôle dans une œuvre lyrique ou le

---

<sup>1989</sup>. *Ibid.*, pp. 398-399. Chanteur non répertorié.

<sup>1990</sup>. Instrument construit par J. Richard. Cf. vol. II, p. 232.

chant d'ariettes extraites d'opéras-comiques au cours d'un grand concert vocal et instrumental.

### *Des artistes parisiens recrutés*

Pensionnaires du roi et artistes de la Comédie-Italienne, le sieur Michu et la demoiselle Renaut tiennent les rôles principaux des opéras-comiques représentés à Nancy entre les 2 et 8 avril 1786<sup>1991</sup> à la Comédie, avant de se produire dans un concert spirituel le 16, jour de Pâques. Les opéras-comiques programmés durant cette semaine sont au nombre de neuf. Déjà en 1779, le sieur Suin et la demoiselle Colombe – eux-aussi pensionnaires du Roi et premiers chanteurs à la Comédie-Italienne – avaient chantés les premiers rôles dans une série d'ouvrages lyriques montés entre le 20 février et le 28 mars (dimanche des Rameaux)<sup>1992</sup>. La présence de ces artistes réputés sur la scène nancéienne occasionne – le journal le relève en 1786 – une affluence « prodigieuse [...] tant de personnes de Nancy que des villes voisines » au théâtre<sup>1993</sup>.

### *Des chanteurs en tournée*

Au temps de Stanislas, P. Jélyotte haute-contre était venu à Lunéville puis avait chanté aux Missions royales<sup>1994</sup> avant son retour à Paris. D'autres chanteurs adulés font de brèves apparitions sur la scène du théâtre pour donner des extraits d'opéras-comiques et des ariettes. C'est ainsi qu'il faut

<sup>1991</sup>. Jour de clôture de la saison. Cf. vol. II, p. 238. Pour le programme, cf. vol. III, p. 68.

<sup>1992</sup>. *Ibid.*, p. 304. Cf. la liste des ouvrages, vol. III, p. 67.

<sup>1993</sup>. Cf. vol. II, 238.

<sup>1994</sup>. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 3, pp. 710-735.

peut-être comprendre <sup>1995</sup> les concerts donnés à Metz et à Nancy par la célèbre première haute-contre de l'Opéra de Paris, Joseph Le Gros, dans des extraits du *Devin de village*, de *Titon et l'Aurore* puis, le lendemain, de *Vertumne et Pomone* et du *Roi et le Fermier* ainsi que d'autres ariettes. Venant de Metz, il était accompagné de la chanteuse « Beauvoisin » <sup>1996</sup>. Sa réputation déplace les foules les 15 et 16 juillet 1772 à Nancy et « le Spectacle étoit rempli à étouffer », écrit Durival qui note encore : « il a chanté comme un Ange » <sup>1997</sup>. Avant lui, Nicolas Gélin, basse-taille à l'Opéra de Paris avait « donné [...] un concert » le 14 mai 1764 <sup>1998</sup> à la Comédie, au cours duquel le public entend également le voix de deux chanteuses : Gorion et Jonveaux.

Antoine Trial <sup>1999</sup>, sa femme et Pierre Marie Narbonne <sup>2000</sup> de la Comédie-Italienne en 1773 <sup>2001</sup> chantent notamment dans *Lucile* et dans *l'Amoureux de quinze ans, ou la Double Fête*. J.-J Barbé signale la participation de Mme Dugazon lors d'une soirée de gala au théâtre de Metz <sup>2002</sup>. Le 3 août 1790 elle chante dans *Le Comte d'Albert* <sup>2003</sup> et dans *Le Tableau parlant*.

---

<sup>1995</sup>. Cf. le texte vol. II, p. 187.

<sup>1996</sup>. A moins qu'il ne s'agisse de Dlle Boivoisin artiste de la Comédie de Metz. Cf. *supra*, p. 148.

<sup>1997</sup>. *Ibid.* p. 187.

<sup>1998</sup>. *Ibid.*, p. 184.

<sup>1999</sup>. (1737-1795). Chanteur et excellent comédien.

<sup>2000</sup>. Haute-contre qui débute à l'Académie Royale de Musique le 23 octobre 1767 dans *Hippolyte et Aricie* de J.-Ph. Rameau. Puis il intègre la Comédie-Italienne en 1772. Cf. Jean Gourret éd., *Dictionnaire des chanteurs de l'Opéra de Paris*, Paris, Albatros, 1982, p. 52.

<sup>2001</sup>. *Ibid.*, p. 188.

<sup>2002</sup>. Cf. Jean-Julien Barbé, « Le théâtre de Metz pendant la Révolution (1790-an II) », *Annales historiques de la Révolution française*, t. 4, 1927, p. 369.

<sup>2003</sup>. Drame mis en musique, 2, M. J. Sedaine, A. E. M. Grétry, Fontainebleau, 13/11/1787.

## Les raisons de ces prestations

La participation de chanteurs renommés à un spectacle tient à deux raisons essentielles lorsqu'elles sont clairement mentionnées car il est des exemples pour lesquels les sources restent muettes.

Plus fréquente est l'invitation ou plutôt l'engagement des chanteurs par le directeur du Spectacle pour un nombre de représentations déterminées ce qui est parfois un prétexte pour rehausser la clôture ou l'ouverture de la saison à la Comédie <sup>2004</sup>.

Il arrive aussi – cela rejoint une pratique identique chez les musiciens – que le passage à Nancy (et sans doute de même à Metz) soit l'occasion pour un artiste de se faire entendre. Arrivant de Russie – elle se rend à Paris – une cantatrice italienne nommée Plomer-Salvini <sup>2005</sup> fait halte à Nancy. Rapidement organisée, une première prestation <sup>2006</sup> au Spectacle le 6 mai 1801 remporte un tel succès que cette cantatrice se produit à nouveau le 7 puis le 10 <sup>2007</sup>.

Il serait illusoire de s'en tenir aux seules informations fournies par les journaux car ils ne rendent pas systématiquement compte des prestations des artistes extérieurs et nous devons mesurer l'étendue de notre ignorance. Soyons certains cependant de la présence fréquente de nombreux artistes, tant à Metz qu'à Nancy d'ailleurs, comme le *Journal de Nancy* le remarque dans un article constatant avec fierté en l'occurrence le « grand nombre de sujets de premier ordre reçu à Nancy l'espace d'un an » <sup>2008</sup>.

---

<sup>2004</sup>. Cf. vol. II, pp. 228, 304, 313, 314.

<sup>2005</sup>. Personne non répertoriée.

<sup>2006</sup>. Le journal rapporte : « [...] a joué ».

<sup>2007</sup>. Cf. vol. II, p. 338.

<sup>2008</sup>. *Ibid.*, pp. 313, 314.

## Remarques générales sur les concerts

### *Des concerts de musique moderne*

Nous déplorons l'absence quasi-générale de précisions sur les œuvres instrumentales jouées. Si Ignaz Fraenzl (1736-1811)<sup>2009</sup>, Wilhem Cramer (1746-1799)<sup>2010</sup> et Peter von Winter (1754-1825)<sup>2011</sup> furent joués par la demoiselle Crux et Ph. J. Hinner par A.-M. Steckler, nous ignorons quelles pièces pour harpe (Chr. Hochbrucker), pour violon (P. Rode), pour hautbois et cor anglais (G. Caffro), quels concertos pour harpe (A.-M. Steckler), pour clarinette (Humbert), pour flûte (A. Hugot), pour violon (Claudel le jeune, Fr. Bolvin), pour violoncelle (Mme Richardi), pour forte-piano (A. Hugot, Thévenin, H. Defolly) ont été jouées. A l'inverse, la plupart des œuvres vocales sont habituellement détaillées.

Les œuvres données en concert par les artistes de passage – cela est vérifié – sont résolument modernes. Cette volonté de modernisme ou ce besoin de nouveauté permanente est affiché par les concertistes eux-mêmes, les annonces des journaux s'en faisant l'écho. Le public est assuré de n'entendre, lors des concerts des artistes de passage, que de la musique nouvellement écrite, ou à tout le moins, des œuvres encore jamais interprétées sur place. Plus encore, le musicien met un point d'honneur à ne

<sup>2009</sup>. Violoniste et compositeur allemand, Konzertmeister en 1774 à Mannheim. Cf. M. Honegger éd., *op. cit.* (note 167), p. 361.

<sup>2010</sup>. Violoniste allemand élève de C. Stamitz et de Chr. Cannabich. *Ibid.*, p. 245.

<sup>2011</sup>. Violoniste à la cour de Mannheim, il a travaillé avec l'abbé Vogler puis Antonio Salieri. Il composa opéras, messes, psaumes, concertos, symphonies et des œuvres de musique de chambre. Cf. Anna Amalie Abert, art. « Winter [von Winter], Peter », *The New Grove*, pp. 455-457.

pas faire entendre une même composition lors de deux concerts successifs. Tout au plus, la référence à Paris, à propos d'œuvres créées, donne-t-elle un gage de valeur.

### *Le musicien occasionnel*

L'analyse de ces concerts de virtuoses de passage à Metz ou à Nancy nous autorise les remarques suivantes. Nous avons étudié le fonctionnement de « la passade » rythmant la vie des maîtrises sous l'Ancien Régime, moments de rencontres et d'échanges plus ou moins intenses suivant la qualité du voyageur. Les différents aspects de la mise en place de ces prestations d'artistes de passage à Metz à Nancy pour un nombre de jours restreints montrent que le début du XIX<sup>e</sup> siècle est encore assez proche de cette conception.

Même s'il s'agit maintenant d'un musicien laïc, il est bien éloigné encore de la notion moderne actuelle du concertiste dont les étapes de la tournée sont préparées de longue date, tout comme la programmation des œuvres destinées à être données en concert. Ajoutons encore que, de nos jours, dans ce type de prestation, le répertoire peut se répéter de façon identique d'une ville à l'autre.

A cette époque, comme pour les musiciens occasionnels, le but du voyage est déterminé ; en revanche, les étapes ne le sont pas, pas plus que la date précise d'arrivée (le côté aléatoire du voyage ne l'autorise pas). Ainsi l'artiste peut s'arrêter un ou plusieurs jours dans une ville où il trouve accueil ; dorénavant, il a la possibilité d'être reçu, non pas dans le cadre d'une maîtrise – elles ont toutes disparu – mais dans celui d'un théâtre pour le chanteur et d'un orchestre pour l'instrumentiste. Ces moyens

techniques permettent la conception d'un concert. Impensable de nos jours, c'est là d'ailleurs un autre aspect de ces manifestations musicales sur l'ensemble de la période étudiée : l'organisation d'un concert peut être rapide, ne nécessitant qu'un temps de préparation assez court <sup>2012</sup>.

### **Le « grand concert vocal et instrumental »**

Située aux deux extrémités de la période étudiée, la nature des concerts publics organisés dans le cadre d'institutions ou de manière plus autonome, montre peu d'évolution ; le Concert des amateurs de Nancy de 1771 ressemble fort à celui du 28 avril 1809. Tous deux sont appelés « grand concert vocal et instrumental » où alternent des pièces de musique symphoniques – symphonie, concerto, ouverture – et des ariettes chantées.

Des différences peuvent cependant être notées, bien qu'elles puissent être qualifiées de minimes, à moins de les considérer comme représentatives de l'évolution normale de la société, la première consiste en l'absence de grand motet français qui est l'une des marques essentielles du concert dit spirituel de l'Ancien Régime, entendu tant au Concert qu'au théâtre. Nous avons relevé un concert spirituel organisé à Nancy en avril 1786, au cours duquel on put entendre la demoiselle Renaud <sup>2013</sup> et Louis Michu (1754-1801) <sup>2014</sup>, tous deux pensionnaires du roi ; ces artistes avaient été

---

<sup>2012</sup>. Les voyages de Wolfgang Amadeus Mozart sont des exemples auxquels nous pouvons nous référer. Sa correspondance en atteste. Cf. Wolfgang Amadeus Mozart, *Correspondance – 1777-1778*, Paris, Flammarion, traduction Geneviève Geffray, t. 2, 1987, 511 p.

<sup>2013</sup>. Orthographiée Renaut. Actrice de l'Opéra-Comique (Comédie-Italienne), elle fut l'élève de Louis Augustin Richer (1740-1819). Cf. Fr. J. Fétis, *op. cit.* (note 339), t. 7, p. 229. La presse fut élogieuse à son égard, notamment lors de ses passages au Concert spirituel. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 68), pp. 204, 205.

<sup>2014</sup>. Acteur de l'Opéra-Comique (Comédie-Italienne), il fut admiré pour ses qualités de comédien et de chanteur. Cf. Fr. J. Fétis, *op. cit.* (note 339), t. 6, p. 137.

engagés à l'origine pour se produire au théâtre dans divers opéras-comiques <sup>2015</sup>. Nouveauté et variété semblent être toujours le souci majeur des organisateurs de concerts et des concertistes eux-mêmes cherchant à éviter lassitude et ennui du public <sup>2016</sup>.

### **Les prix du billet d'entrée**

Sans qu'il soit toujours possible de comparer un prix à un autre, voici quelques exemples de tarifs d'entrée pratiqués : à Plombières en 1774, le billet d'entrée au concert de Chr. Hochbrucker valait trois livres <sup>2017</sup>, alors que le premier concert de G. Caffro coûte trois francs et le second deux francs <sup>2018</sup>.

### **Metz et Nancy, villes étape**

Reconnaissons notre profonde méconnaissance des programmes de concerts en dehors des institutions existantes ; nos informations ne témoignent que d'une faible partie des activités, et les conclusions ne peuvent être que parcellaires. Il faut donc relever que la plupart des artistes

---

<sup>2015</sup>. Cf. vol. II, p. 238.

<sup>2016</sup>. J. Mongrédién, (*op. cit.* [note 397], pp. 200-201) cite plusieurs extraits de journaux.

<sup>2017</sup>. Cf. vol. II, p. 189.

<sup>2018</sup>. *Ibid.*, pp. 379, 381.

virtuoses qui se sont produits durant cette période à Metz ou à Nancy avaient été entendus au Concert spirituel à Paris, y compris ceux que l'on entend après 1800. Le retour au pays, épisodique, de quelques musiciens et le passage de quelques célébrités de ce temps reste anecdotique. Observons cependant que, sans être des villes au passage obligé, Metz et Nancy – toutes deux se situent sur des axes de communication fréquentés – n'apparaissent pas ignorées des artistes. Nous pouvons, à cet égard, mettre en évidence la présence du violoniste Johann Friedrich Eck (1767-1838)<sup>2019</sup> dans l'orchestre de Nancy « pendant un grand nombre d'années ». Si ce « compositeur distingué [...] le plus fort violon de l'Europe [...] fit les délices pendant un grand nombre d'années »<sup>2020</sup> de la ville, il ne suscite malgré tout rien qui puisse créer un élan musical particulier. Ces concertistes permettent à la vie musicale de ne pas rester à l'écart des changements tant esthétiques qu'organologiques par l'audition d'œuvres sans cesse nouvelles.

---

<sup>2019</sup>. Il eut Christian Danner comme professeur de violon et Peter von Winter pour la composition. Directeur du théâtre de la cour de Munich en 1788 il donne sa démission en 1800. Cf. Roland Würtz, art. « Eck, Johann Friedrich », *The New Grove*, p. 824.

<sup>2020</sup>. Cf. L. Michel, *op. cit.* (note 3), pp. 152-153. Lui sont confiées en 1802 des partitions de J. A. Lorenziti pour une cérémonie à la cathédrale de Nancy (cf. vol. II, pp. 884, 885). Il se fait entendre le 17 août 1805 à Plombières. *Ibid.* p. 369.

\*\*\*

En abordant la musique au quotidien et dans son aspect privé, il est peu aisé de rassembler des informations, soit qu'elles fassent défaut soit qu'elles soient difficilement exploitables. Les informations parcellaires mettent en lumière un événement parfois isolé à partir duquel il serait hasardeux de proposer des généralités même si quelque fait vient à son secours pour l'étayer plus solidement. A l'inverse, une masse d'informations, une grande quantité de renseignements peu précis, sans détail tant pour ce qui est réalisé que pour la manière utilisée, obligent à des interprétations imprégnées de circonspection. Là se situent les difficultés majeures auxquelles nous avons été confronté tout au long de cette seconde partie consacrée aux aspects de la musique au quotidien : la fête, la chanson, le commerce et la facture instrumentale, l'enseignement et les événements musicaux.

Les fêtes qui animent une cité reflètent en partie sa vitalité. Les fêtes révolutionnaires marquent la décennie 1789-1799 par leur nombre et leur ampleur. Pourtant, elles sont décevantes de banalité et leur description fut peu précise. Banalité dans la monotonie de l'ordonnement, pauvreté musicale, simplicité évidente des quelques chants toujours répétés <sup>2021</sup> parmi un nombre impressionnant de nouveautés parues en quelques années. Encore faudrait-il pouvoir identifier l'œuvre nouvelle entendue quand les comptes rendus nous abreuvent d'airs « patriotiques », « analogues à la circonstance », « chéris » ou « républicains » <sup>2022</sup>. Deux raisons peuvent expliquer le phénomène. Le quidam présent aux fêtes nationales fixe dans sa mémoire des airs par la répétition et ne peut de manière incessante faire

<sup>2021</sup>. Cf. J.-L. Jam, *op. cit.* (note 1523), p. 349.

<sup>2022</sup>. La rédaction des délibérations du directoire du département et de l'administration centrale du département de la Meurthe ne s'éloigne pas de ces imprécisions. Nancy arch. dép., L 80-99 reg.

l'apprentissage de mélodies originales. Sans doute n'en va-t-il pas différemment de la chanson à timbre. L'homme de la rue ne le peut d'autant moins que rien n'est prévu pour faciliter ou organiser cet apprentissage <sup>2023</sup>. Il n'en demeure pas moins que ces fêtes servent de levier à la propagande. Le chant de paroles patriotiques, proclamations permanentes d'actes de foi en la doctrine, est au service de l'éducation et de l'idéologie. Cette tentative totalitaire est un échec. Et que reste-t-il de ce déluge de sons, de musique, de bruits et de chants ? Rien de plus qu'un spectacle de plein air ou tout passe et rien ne se fixe à l'exception peut-être du souvenir d'un sentiment d'exaltation fugace. Nancy vivait de particularismes avec la présence de Stanislas, Metz et Nancy offraient une singularité due à la personnalité du maître de musique de la cathédrale. Les fêtes nouvelles, toutes les fêtes de Metz ou de Nancy se ressemblent <sup>2024</sup>, et leur cérémonial est identique à celui des autres villes du pays. Elles sont désormais françaises et uniformes dans la Nation, alors que toutes les activités commerciales ou artistiques s'inscrivent encore pour une part dans une géographie régionale. Le glissement rapide s'effectue sournoisement dans un souci de Fédération, d'autant plus facilement que les restes d'originalité étaient ténus et limités.

La facture d'orgues lorraine possède des artisans de grand talent, mais déjà disparus en cette fin d'Ancien Régime. Cette période s'apparente donc plus à un temps d'attente de l'épanouissement des jeunes facteurs, peine perdue cependant : la Révolution met brutalement fin à tout avenir immédiat. Mais cette facture de qualité s'était surtout épanouie dans le milieu argenté des ordres religieux du clergé régulier. Encore convient-il de restreindre notre propos : seuls certains chapitres et abbayes avaient eu les moyens de

---

<sup>2023</sup> A la différence de ce que signale C. Pierre (*op. cit.* note 704), pp. 433-442.

<sup>2024</sup> Il y eut d'ailleurs des fêtes de Fédération communes selon J.-J. Marquis. Nancy arch. dép., 1 M 601, *Mémoire statistique du département de la Meurthe* ms. « 1<sup>o</sup> rédaction », non paginé.

faire construire un instrument de grande taille <sup>2025</sup>, bon nombre d'autres, tout comme les paroisses, devant se contenter d'un instrument au mieux de taille moyenne.

En conséquence directe des lois de suppression du clergé régulier et de réorganisation du clergé séculier, d'arrêtés, décrets et courriers émanant des ministres successifs, l'orgue allait vivre une décennie très rude. Si peu d'instruments furent déplacés pour être remontés dans une autre église – achetés alors, le plus souvent, par les municipalités –, rares furent ceux qui restèrent en place. Pour tous les autres ce fut une sorte de grande braderie : vente des buffets réduits à l'état de carcasse au prix du bois, vente de la tuyauterie au poids du métal. Après cette formidable destruction du patrimoine instrumental, Metz et Nancy ne conservent que les instruments placés dans leur paroisse dite cathédrale <sup>2026</sup>. Deux constats déconcertent : en premier lieu l'indifférence de tous, y compris celle des professionnels alors que l'on démontait, vendait, volait et détruisait ces instruments, le plus légalement du monde et alors que les fêtes révolutionnaires, au cours de leur étape dans le temple, résonnaient de morceaux d'orgues et d'accompagnements de chants. En second lieu, c'est le retour d'instruments de fortune (dans de nombreux cas) dès la réouverture des lieux de culte en 1803. Cette brève parenthèse dans l'histoire se révèle extrêmement dévastatrice. Aussi, pour comprendre cette situation, sans doute est-il indispensable de ne pas négliger le sentiment largement partagé en France d'une profonde antipathie envers les ordres religieux et leurs richesses encore vérifiée par une note de N. Durival en date du 4 avril 1792 <sup>2027</sup>

<sup>2025</sup>. Les chapitres de Nancy, de Toul, les abbayes bénédictines de Saint-Vincent (Metz), Moyenmoutier (Vosges) et celle des Prémontrés de Salival (Moselle) ; l'orgue des chanoines réguliers de l'abbaye Saint-Rémy (paroisse Saint-Jacques) de Lunéville demeure un cas à part puisqu'il fut payé par Stanislas.

<sup>2026</sup>. Pour la seule ville de Nancy, seize instruments furent détruits.

<sup>2027</sup>. Cf. vol. II, p. 192.

signalant la fermeture des églises des couvents de Nancy, sur une demande pressante de la bourgeoisie.

Le monde des luthiers et facteurs d'instruments ne compte pas en son sein des personnalités aussi marquantes que celles que nous avons côtoyées dans celui de la facture d'orgues. Fortement concurrencés par les grands facteurs parisiens, quelques artisans messins ou nancéiens ont acquis une certaine réputation. Mais dépasse-t-elle le cadre local ou régional ? Cela étonnerait car la concurrence n'est pas seulement parisienne mais aussi étrangère. La qualité reconnue des travaux de S. Gilbert, Chr. Steckler, Charotte, Weiss et J. Chevreux traduit un certain dynamisme du monde de la facture instrumentale dans le microcosme messin et nancéen. Sans incidence sur le développement de la vie musicale, le commerce en est tributaire et, à ce titre, devient une source supplémentaire d'analyse de l'évolution de l'activité.

L'enseignement de la danse et de la musique bénéficie d'un tissu de pensions et d'écoles privées assez dense sans parler des cours individuels dispensés par des musiciens de haut niveau, musiciens d'église, du Spectacle ou de l'orchestre. La musique faisait partie de toute bonne éducation bourgeoise bien avant 1789 et les bénéfices que tire de la Révolution cette société ne pouvaient que permettre à cette situation de perdurer <sup>2028</sup>. Pourtant, une timide mais réelle inflexion se fait jour : de maison d'éducation plus ou moins complète de l'Ancien Régime, l'école musicale mixte offre tous les moyens d'une étude de la musique par une spécialisation inconnue auparavant. Sans cesse en évolution, la pédagogie ne procède pas par bouleversements mais par ajustements successifs ; la scission entre l'étude du solfège et de l'instrument est en train de s'opérer.

---

<sup>2028</sup>. Cf. *supra*, p. 258.

L'absence d'une pratique et d'une expérience journalière dans une étude active alors en usage dans les anciennes maîtrises alliée au recul de l'éclectisme du musicien provoquent cette évolution. Il est vrai que les personnalités marquantes en ce domaine – J. B. M. Thomas et N. Mangelot sont d'anciens enfants de chœur de la maîtrise de Metz –, tout en faisant évoluer leur comportement, demeurent acquis à un type d'enseignement reçu. Autres signes de la vitalité musicale des deux villes, les concerts privés et les événements musicaux lors du passage de virtuoses. Le dynamisme des cercles musicaux se laisse appréhender jusqu'aux premières années révolutionnaires ; on a noté peu de tentatives d'organisation de concerts émanant de musiciens employés dans les orchestres, en complément de la production du Spectacle et pendant ses jours de fermeture. Malgré les timides informations dont nous disposons, il est à craindre que les temps incertains présentèrent davantage d'obstacles qu'ils n'offrirent de facilités à l'élaboration de tels projets, comme on le lit par ailleurs, car l'information disparaît. Cette dernière est à peine plus prolixe sur la présence à Metz ou à Nancy, le temps d'une prestation, de quelques personnalités marquantes. A l'exception d' A.-M. Steckler et de B. Lorenziti présents grâce à leurs attaches familiales, la démarche des autres artistes ne permet aucune ambiguïté. Il y a là à la fois une continuité de ce qui se pratique depuis longtemps et un avant-goût des manières des virtuoses du XIX<sup>e</sup> siècle dans leurs incessants voyages pour se faire applaudir dans les villes du continent européen : Metz et Nancy ne sont que des villes étapes parce qu'elles ont la bonne fortune d'être sur leur itinéraire et bien sûr de posséder des structures musicales pour que ces artistes se fassent entendre dans ce grand concert vocal et instrumental conçu comme une mosaïque de pièces variées.

La Révolution, quelles qu'en fussent les raisons, fut destructrice d'un patrimoine organologique important et déstabilisatrice de diverses catégories de la société musicale. Son apport dans le domaine de la fête et de sa musique demeure médiocre et très éphémère. Le monde de la musique, quant à lui, subit mais s'adapte malgré les difficultés et finit par trouver les bases sur lesquelles ses intérêts à nouveau se développent. Délicat à saisir, cet univers traduit sans doute – il s'inscrit dans la continuité – une lente mais incessante évolution ; il apporte encore la preuve qu'une véritable « Restauration » sociale et artistique ne peut être qu'une illusion.

## **TROISIÈME PARTIE**

### **LES COMPOSITEURS**

Les institutions musicales officielles et privées analysées, la place de la musique dans les microcosmes messins, nancéiens et toulousains dégagée, une interrogation essentielle point : ces trois villes peuvent-elles s'enorgueillir d'avoir permis à des compositeurs de valeur d'épanouir leurs talents ? Cette recherche est primordiale, la qualité de la vie musicale en étant entièrement dépendante.

A quels compositeurs allons-nous nous intéresser ? Le sujet de cette étude nous oriente exclusivement vers ceux qui, ayant vécu dans ces deux villes pour y être nés ou y avoir été adoptés, ont écrit une œuvre quelle qu'elle soit, et dont le catalogue élaboré dans le quatrième volume de cette thèse porte la trace. Nous n'avons pas retenu ceux qui, nés ou passés dans l'une de ces deux villes, ont écrit alors qu'ils n'y résidaient plus. Bien entendu, nous côtoierons des compositeurs prolifiques, dont une partie plus ou moins importante de l'œuvre nous est parvenue, tout comme ceux, non moins féconds, pour lesquels il est néanmoins impossible d'établir la moindre liste, les informations à notre disposition étant des plus succinctes. Nous n'excluons pas de ce chapitre les œuvres isolées de musiciens, plus modestes.

Comme pour les parties précédentes, nous poursuivrons cette étude des auteurs messins, nancéiens et toulousains dans une perspective historique : période prérévolutionnaire, révolutionnaire et postrévolutionnaire. Cette démarche permet d'établir un constat des activités réelles pour chaque période, d'en révéler les modifications légères ou sensibles et donc de s'interroger en conclusion sur leurs causes : celles qui sont liées à l'évolution du temps, comme celles engendrées par les décisions politiques modifiant rapidement le paysage culturel, mais qui interviennent assurément davantage comme des accélérateurs du temps.

## CHAPITRE I

### LES COMPOSITEURS DE LA FIN L'ANCIEN RÉGIME

#### Les institutions et la vie musicale

Une ville d'une certaine ampleur placée sur un axe de communication important abrite-t-elle des classes sociales dominantes appartenant à la noblesse, à la haute bourgeoisie <sup>2029</sup>, au monde du haut commerce mais aussi des groupes sociaux particuliers tel celui des militaires ? La présence d'un ou plusieurs compositeurs dans une société urbaine dépend de la qualité des institutions présentes qui, seules, sont à même de susciter et favoriser leur activité créatrice : Metz et Nancy ne manquent donc certainement pas d'atouts. Mais il faut bien vite restreindre l'ampleur de notre propos. La Comédie, le Théâtre, le Spectacle sont des lieux d'intense production qui – comme nous l'avons constaté – sont le reflet de la production des scènes parisiennes sur lesquelles la quasi totalité des créations ont lieu. Les œuvres lyriques nouvelles créées sur les scènes messine et nancéienne entre 1770 et

---

<sup>2029</sup>. Nancy passe pour être une ville aristocratique et l'ensemble de la population appartenant à la noblesse et la bourgeoisie est évaluée à environ 40 % de la population totale avant 1789. Cf. Pierre Clémendot, « Communautés d'art et métiers et métiers libres leur place dans la population de Nancy (1789-1790) », *Bulletin d'histoire économique et sociale de la Révolution française – année 1975*, p. 77 et « Evolution de la population de Nancy de 1788 à 1815 », in *Contributions à l'histoire économique de la Révolution française*, Paris, Commission d'histoire économique de la Révolution française, 2<sup>e</sup> série, 1965, p. 186.

1810, se chiffrent à moins d'une dizaine, ce qui donne une idée de ces limites d'autant plus étroites que les auteurs sont dans leur majorité maîtres de musique employés par les chapitres. Il nous faut donc, nous tourner à nouveau vers le monde musical des cathédrales de Metz et de Toul, et de la primatiale de Nancy pour y découvrir celui des compositeurs.

### **Les compositeurs messins**

Les compositeurs messins de l'Ancien Régime gravitent presque tous autour de la cathédrale, qu'ils soient maîtres de musique – Jean-Nicolas Loiseau de Persuis, Michel François Lauret – ou musiciens employés du chapitre – Louis ou Jean Simon, B. V. Bourgoïn –, ce qui prouve une fois encore le poids de cette institution. L'incertitude entourant quelques œuvres de Thomas Karr ne peut corriger cette appréciation.

### **Thomas Karr**

Violoniste, ce musicien venu d'Allemagne avant mars 1781<sup>2030</sup>, est peut-être l'auteur des quelques pièces parues en 1783 dans le *Choix de musique*<sup>2031</sup> dédié au duc voisin de Deux-Ponts<sup>2032</sup>. Si ces pièces ne

<sup>2030</sup>. A cette date il habite rue du Cloître. Cf. vol. II, p. 223.

<sup>2031</sup>. *Choix de musique, dédié à S.A.S. Monseigneur le duc régnant des Deux-Ponts*. F-Pn Vm<sup>7</sup> 2417(1). Journal de musique paru en 1783 et 1784. Les pièces regroupées par journaux (I, II, III, etc...) sont numérotées. Les auteurs publiés sont très divers : Fr. Devienne, Fr. J. Haydn, Muzio Clementi, Ludwig Wenzel Lachnith, J. P. E. Martini, etc.

<sup>2032</sup>. Zweibrücken (Allemagne).

peuvent être attribuées à Henry Karr <sup>2033</sup> ni à la demoiselle P. M. M. Karr, pour des raisons chronologiques cela n'autorise pas pour autant à les porter sans réserve à l'actif de Th. Karr, malgré une forte présomption. Deux romances furent imprimées : la première intitulée *Allegretto* et l'autre *l'Air du fameux magicien*, écrites pour une voix avec accompagnement de forte-piano <sup>2034</sup>. Faudrait-il lui accorder encore une *Sonate de clavecin en fa maj.* faisant suite à la première romance mais imprimée sans nom d'auteur ? Une telle affirmation serait hasardeuse et seule la question mérite d'être posée.

### **Simon : Nicolas Louis ou Jean ?**

Deux frères, Jean et Nicolas Louis, servent le chapitre de la cathédrale de Metz durant de nombreuses années et signent tous deux une requête pour toucher leur salaire de janvier 1791, puis obtiennent une pension annuelle de 600 livres <sup>2035</sup>. Jean, le plus âgé, né le 2 février 1715, fut reçu basse-contre en février 1753 <sup>2036</sup>. Son cadet Nicolas Louis <sup>2037</sup>, né le 7 novembre 1721, mort le 27 juillet 1792, totalise quarante-neuf ans de services en 1791 comme basse-taille récitante dans le chœur <sup>2038</sup>. L'acte de décès indique qu'il

<sup>2033</sup>. Elève de Claude Balbastre, il publie à partir de 1809 de nombreuses œuvres pour piano-forte. Cf. A. de Place, *op. cit.* (note 1217), pp. 280-283.

<sup>2034</sup>. Ce qui n'est pas précisé, la mention pour voix et accompagnement étant seule imprimée.

<sup>2035</sup>. Cf. vol. II, pp. 8, 11, 17, 50, 52, 53, 59.

<sup>2036</sup>. *Ibid.*, pp. 52, 59. Jean était à son poste le 21 février 1753 venant de Saint-Mihiel. *Ibid.*, p. 55. Présent à Metz en octobre 1792, il ne figure pas sur la liste des habitants de Metz en 1796-1797 (il manque la cinquième section), et nous n'avons pas trouvé son acte de décès à Metz.

<sup>2037</sup>. Souvent prénommé Louis. *Ibid.*, pp. 52, 59. Une réclamation intempestive et maladroite amène le Directoire à l'application stricte de la loi ramenant sa pension de 600 à 200 livres par an. *Ibid.*, p. 55. Ce chiffre de 200 livres n'est peut-être pas exact. Lors de l'intervention de sa veuve en octobre 1792, il est question de 400 livres. *Ibid.*, p. 59.

<sup>2038</sup>. *Ibid.*, p. 52, 59.

était « maître d'écriture », seule précision – il faut noter que le prénom, de manière permanente fait défaut – autorisant à le désigner comme maître de musique de la cathédrale pendant quelques mois et comme compositeur <sup>2039</sup> pour lui attribuer la paternité des œuvres.

### Le maître de musique

Le décès de Jean-Nicolas Loiseau de Persuis, en septembre 1784, ouvre une période de vacance du poste de maître de musique à la cathédrale de Metz jusqu'à la nomination de Michel François Lauret ; « Simon Lu'n des chantres Et musiciens » <sup>2040</sup> est chargé de l'enseignement des enfants de chœur. Cependant, dès le mois de novembre, ce même musicien dont le prénom n'est toujours pas stipulé, sollicite « La Place de maitre de Musique » <sup>2041</sup>, ce que refuse le chapitre, lui rappelant le statut d'intérimaire sur ce poste <sup>2042</sup>. Acceptée le 5 mars par M. Fr. Lauret, cette place lui échappe donc, mais fort de ce titre qu'il sait monnayer avec le chapitre <sup>2043</sup>, vendant un petit clavecin et une harpe à pédale, il se pare de celui d' « ancien Maître de Musique de la Cathédrale » dans une annonce qu'il fait paraître dans le journal du 10 mars 1785 <sup>2044</sup>. Il demeure pourtant au service de la musique de la cathédrale en tant que musicien, jusqu'à la suppression de celle-ci en 1791.

---

<sup>2039</sup> J.-J. Barbé et G. Rose – il cite la lettre publiée par les *Affiches de Lorraine* (*ibid.*, pp. 245-246) –, n'émettent aucune réserve quant à l'attribution de la paternité de ces œuvres à Nicolas Louis. Cf. J.-J. Barbé, *op. cit.* (note 4), pp. 173-174.

<sup>2040</sup> Cf. vol. II, p. 37.

<sup>2041</sup> *Id.*

<sup>2042</sup> *Id.*

<sup>2043</sup> Il obtient en juin de la même année 96 livres de gratification. *Ibid.*, p. 40.

<sup>2044</sup> *Ibid.*, p. 233.

## Le compositeur

Musicien à la cathédrale, il se distingue lors d'une messe de l'Académie célébrée dans l'église des Petits Carmes le 25 août 1788<sup>2045</sup>. Maître de musique de la cérémonie, il met à l'épreuve ses talents de compositeur de musique vocale et instrumentale<sup>2046</sup>.

Il fait entendre plusieurs motets, l'un « à deux » en symphonie *Cantate Domino canticum novum*, un second aussi avec symphonie, en quatre parties *Cantemus Domino gloriose* et enfin *Domine salvum fac Regem*. Selon le compte rendu paru dans la presse (c'est la seule source), Antoine François Millet (haute-taille récitante)<sup>2047</sup>, B. V. Bourgoïn (basse-taille)<sup>2048</sup> ainsi que l'auteur furent les interprètes de ces compositions. Ce détail conforte le prénom de Nicolas Louis (basse-taille récitante)<sup>2049</sup> plutôt que celui de Jean, musicien basse-contre, dans la recherche de l'auteur présumé de ces compositions. Ce même article rappelle d'autres motets « à grands chœur », écrits et exécutés quelques trois années auparavant dans le cadre de concerts de l'Hôtel de ville : *Quare fremuerunt gentes et Regina coeli*.

---

<sup>2045</sup>. *Ibid.*, pp. 245-246.

<sup>2046</sup>. Cf. vol. IV, pp. 119-120.

<sup>2047</sup>. Cf. vol. II, p. 53. Premier enfant de chœur en 1781, il doit sortir de la maîtrise à Pâques, d'autant que sa demande d'entrée chez les musiciens comme taille lui est dans un premier temps refusée, à cause de la faiblesse de sa voix et de sa santé. Il est finalement « pris à l'épreuve », puis reçu parmi les musiciens le 20 novembre 1781. Il peut donc comptabiliser vingt-deux années de services comme musicien haute-taille, étant encore enfant de chœur en 1791 (il serait donc entré à la maîtrise vers 1769). *Ibid.*, p. 50. Selon ce texte « réputé âgé de trente ans » (*ibid.*, p. 53), il serait donc né vers 1761, à Plappeville (Moselle) selon G. Rose. Il est nommé sur concours chantre de l'église épiscopale paroissiale du Centre et se voit confier l'instruction des enfants de chœur de cette paroisse, avant d'être nommé instituteur de ces derniers. En 1792, il joue du tambourin dans la musique de la Garde nationale et appartient au 6<sup>ième</sup> bataillon. Enfin, le 19 janvier 1793, François Laurent Inglise, chantre à la paroisse du centre demande la désignation d'un nouveau maître pour les enfants de chœur de cette paroisse attendu qu'A. Fr. « Mil[l]et » est « parti pour le pays Etranger [Russie] ».

*Ibid.*, p. 485.

<sup>2048</sup>. *Ibid.*, p. 53.

<sup>2049</sup>. *Id.*

Il est aussi l'auteur de deux courtes pièces instrumentales – « marche » et « petite pièce de symphonie » –, la première exécutée lors de l'entrée des académiciens et la seconde à la fin de cette cérémonie.

### **Bernard Valérien Bourgoïn**

Basse-taille du chapitre de la cathédrale de Metz en 1779<sup>2050</sup>, où il vient de se fixer<sup>2051</sup>, B. V. Bourgoïn<sup>2052</sup> est né à Saint-Emilion<sup>2053</sup> vers 1748<sup>2054</sup> et mort à Metz le 28 septembre 1804<sup>2055</sup>. Son parcours y est sans histoire, seules des avances sur salaires marquent sa présence<sup>2056</sup>.

Son activité ne cesse pas avec les événements révolutionnaires. Après avoir signé une demande de rétribution de ses services, il obtient une pension annuelle de 400 livres<sup>2057</sup>. Nommé chantre de la paroisse de Moselle<sup>2058</sup>, avant de devenir, à sa demande premier chantre de la paroisse Cathédrale<sup>2059</sup> en décembre 1792 ; aux deux endroits, il est chargé de l'instruction des enfants de chœur. Il fait encore partie des différents jurys de concours réunis les 28 mai et 11 octobre 1791 pour distribuer les places d'organiste et de serpent aux nouvelles paroisses de Metz<sup>2060</sup>. Bien qu'ayant signé la pétition des musiciens de la cathédrale<sup>2061</sup>, ce qui se comprend

---

<sup>2050</sup>. *Ibid.*, pp. 26, 31.

<sup>2051</sup>. C'est ce que permet de supposer (les informations ne sont pas toujours exactes) le registre de population de 1802, précisant qu'il est à Metz depuis 22 années. Cf. vol. III, p. 21.

<sup>2052</sup>. Autre orthographe : Bourguoin, Bourgoing ou Bourguin.

<sup>2053</sup>. (Gironde).

<sup>2054</sup>. Il est âgé de 43 ans en 1791 et cumule 20 années de services lorsqu'il faut calculer le montant de son indemnité annuelle.

<sup>2055</sup>. Il a alors 56 ans. Metz arch. mun., 1 E 23 (3), f. 1-f. 1.

<sup>2056</sup>. Cf. vol. II, pp. 35, 36.

<sup>2057</sup>. *Ibid.*, pp. 50, 53.

<sup>2058</sup>. *Ibid.*, pp. 63, 454.

<sup>2059</sup>. *Ibid.*, p. 484. Il succède à Mulot.

<sup>2060</sup>. *Ibid.*, p. 461.

<sup>2061</sup>. Cf. G. Rose, *op. cit.*, (note 7), p. 37.

aisément, son adhésion à la cause révolutionnaire est indubitable : appartenant au 6<sup>ième</sup> bataillon <sup>2062</sup> de la Garde nationale, il joue des cymbales dans la musique en 1792, obtient un certificat de civisme le 10 octobre 1793 et surtout, chante *La Marseillaise* sur la place de la Loi <sup>2063</sup> le 18 octobre 1792 à l'occasion de la proclamation de la fin du siège de la ville <sup>2064</sup>.

Son itinéraire musical reflète avant tout ses qualités de chanteur conjuguées à quelques talents dans l'art d'écrire. Une seule composition connue, une ariette <sup>2065</sup> qu'il chante lui-même au cours d'un concert dont la vedette était Anne-Marie Steckler – peut-être l'accompagne-t-elle –, orne sa carrière de musicien. Ce concert est donné le 8 janvier 1781 et se situe donc peu de temps après son installation à Metz. Un amateur et un critique sont d'accord pour vanter son talent <sup>2066</sup>, le premier supposant que « ce n'est sûrement pas son seul ouvrage » <sup>2067</sup>. Cela reste possible, mais rien ne vient actuellement le confirmer.

### **Jean-Nicolas Loiseau de Persuis**

Sans doute sommes nous en présence, avec Jean-Nicolas Loiseau de Persuis, d'un compositeur prolifique et de grand talent mais l'étendue de notre méconnaissance est au moins égale à la profondeur de notre déception tant les résultats de notre recherche sont maigres.

---

<sup>2062</sup>. Cf. vol. II, pp. 471, 472.

<sup>2063</sup>. Place d'Armes actuelle.

<sup>2064</sup>. *Ibid.*, p. 479.

<sup>2065</sup>. *Les Affiches de Lorraine* n'en donnent pas le titre.

<sup>2066</sup>. *Ibid.*, pp. 220-222.

<sup>2067</sup>. *Ibid.*, p. 220.

## Sa vie

Plusieurs auteurs se sont penchés sur la vie de J.-N. Loiseau de Persuis et en ont fixé les principaux éléments <sup>2068</sup>. Fils d'un notaire nommé Jean Loiseau de Persuis, né à Cormicy <sup>2069</sup> en Champagne vers 1718, violoniste et compositeur, il arrive à Metz amené par son évêque Louis Joseph de Montmorency-Laval qui allait occuper le siège épiscopal après avoir quitté celui de Condom. Habitant Metz, il se marie deux fois : la première en 1760, la seconde le 3 septembre 1765 ; un enfant né de ce dernier mariage devait accéder à la célébrité : Louis Luc né le 4 juillet 1769, mort à Paris le 20 décembre 1819. Lui-même décède à Metz, le 14 septembre 1784, âgé de 66 ans environ <sup>2070</sup>.

## Le maître de musique

Les registres capitulaires demeurent avares de détails sur ce compositeur ; nous avons relevé sa présence à l'enterrement de Simon Gilbert musicien <sup>2071</sup>, et son travail de copie d'une messe de Joseph Touchemoulin avant que ce dernier la dirige lors de la fête de saint Étienne en 1774 <sup>2072</sup>. Rien d'autre ne vient éclairer son itinéraire. Le détail le plus marquant reste sa convocation en compagnie des autres musiciens du

---

<sup>2068</sup>. Cf. E. A. Begin, *op. cit.* (note 2), t. 3, pp. 456-457, J.-J. Barbé, *op. cit.* (note 4), pp. 143-144 et Laurie Shulman, art. « Loiseau de Persuis, Louis Luc », *The New Grove*, pp. 554-555. Il faut pourtant reconnaître une large méconnaissance sur le déroulement de sa vie.

<sup>2069</sup>. (Marne).

<sup>2070</sup>. Cf. vol. II, p. 37.

<sup>2071</sup>. *Ibid.*, p. 34.

<sup>2072</sup>. *Ibid.*, p. 16.

chapitre pour entendre le rappel solennel d'un article du règlement interdisant à tous, la fréquentation ainsi qu'une quelconque participation aux spectacles de la Comédie <sup>2073</sup>. Nul texte n'en procure la preuve formelle, mais il semble que l'absence d'une symphonie autre qu'extraordinaire et donc de moyens musicaux a dû gêner le génie compositionnel de J.-N. Loiseau de Persuis.

### **Le compositeur**

Aucune de ses compositions n'est actuellement conservée en Lorraine. Nous savons qu'avant de se fixer à Metz il fit entendre plusieurs œuvres au Concert spirituel : le motet *Omnes gentes* en décembre 1758 et juin 1759 <sup>2074</sup>, un autre motet *Magnus Dominus* en février 1759 <sup>2075</sup> et le 24 mai de cette même année l'oratorio *Le Passage de la mer Rouge* <sup>2076</sup>. La seule œuvre signalée, toujours par les journaux, est une messe de *Requiem* avec instruments <sup>2077</sup>, exécutée lors du service funèbre du Dauphin le 23 mai 1766. Selon un récit anonyme tardif émanant d'un ancien enfant de chœur devenu sonneur des cloches du chapitre, J.-N. Loiseau de Persuis possédait « la science du contre-point, mieux peut-être qu'aucun maître de chapelle en France » et « composait des motets spirituels, des messes et des oratorios avec une force d'imagination prodigieuse » <sup>2078</sup>.

<sup>2073</sup>. *Ibid.*, pp. 17, 19, 20.

<sup>2074</sup>. Les 8 décembre et 14 juin. Cf. C. Pierre, *op. cit.* (note 68), p. 276 – n° 626 et p. 277 – n° 639.

<sup>2075</sup>. Le 2 février. *Ibid.*, p. 276 n° 629.

<sup>2076</sup>. *Ibid.*, p. 277 – n° 637. C. Pierre avait corrigé l'erreur d'attribution de cette œuvre à son fils Louis Luc. *Ibid.*, p. 122.

<sup>2077</sup>. Les *Affiches d'Austrasie* du 29 mai 1766 rapportent cet événement et commentent la musique entendue au cours de cette cérémonie, insistant au passage sur « la Stance *Tuba mirum* » qui « est de la plus grande beauté ».

<sup>2078</sup>. Cf. *La Croix de Lorraine, supplément hebdomadaire du Lorrain*, 17<sup>e</sup> année, n° 9, 26 février 1911, pp. 129-130.

Aucun doute possible sur la composition permanente d'œuvres liées à sa fonction de maître de musique ainsi que l'attestent quelques rares bribes d'information, comme l'usage jusqu'en 1779 de mettre en musique l'hymne du carême <sup>2079</sup> et le *Nunc dimittis* <sup>2080</sup> et la constatation que la bibliothèque de la maîtrise renferme les partitions de ses œuvres. A l'arrivée de M. Fr. Lauret nouveau maître de musique, le chapitre lève les scellés et procède au tri de la musique composée pour l'église et de celle qui ne la concerne pas, preuve, s'il en était besoin, de l'existence des partitions écrites par J.-N. Loiseau de Persuis. Selon les dispositions testamentaires prises par le compositeur en faveur de son fils, le chapitre remet à celui-ci la musique écrite à d'autres fins que celle de son église ainsi que le double des partitions dans la mesure où elles existent, et l'autorise encore à prendre copie de certaines œuvres, selon son bon vouloir <sup>2081</sup>.

Un autre témoignage contemporain (1768) assure de ses qualités de compositeur. Le comparant à Palestrina, Mr de Boudonville, présent à Frescaty à la réception offerte par l'évêque Joseph de Montmorency-Laval au roi du Danemark Charles VII, rapporte dans sa lettre la satisfaction de Madame de Choiseul, chanoinesse de l'abbaye de Saint-Louis, et celle du roi qui avant son départ le gratifie d'une tabatière d'or. La relation de ces circonstances <sup>2082</sup> présente J.-N. Loiseau de Persuis à la tête d'un orchestre durant les deux heures que dure le déjeuner et note l'attention des convives « tout oreilles » pour la musique « surtout à la fin, lorsque douze voix, accompagnées de six basses, chantèrent l'Hymne de départ ».

---

<sup>2079</sup>. Sans autre précision. Cf. vol. II, p. 25.

<sup>2080</sup>. *Id.*

<sup>2081</sup>. *Ibid.*, pp. 39-40.

<sup>2082</sup>. Cf. Jean-Julien Barbé, *A travers le vieux Metz. Les Maisons historiques deuxième série*, Metz, Paul Even, 1937, pp. 302-303.

## Michel François Lauret

Succédant à J.-N. de Persuis, Michel François Lauret <sup>2083</sup>, né vers 1756 <sup>2084</sup> et précédemment maître de musique à Saint-Hilaire de Poitiers <sup>2085</sup>, assume durant peu de temps la fonction de maître de musique de la cathédrale de Metz – d'avril 1785 à juin 1791 – de manière somme toute satisfaisante, même si le chapitre lui adresse quelques remontrances à propos du laisser-aller dans la tenue et la propreté de la maîtrise <sup>2086</sup>, de son inexactitude aux offices <sup>2087</sup> ou bien encore sur l'interdiction, absolue et définitive, « Pour toujours [...] de donner a la maitrise [...] aucuns Concerts, si ce n'Est pour Répétitions de Motets, ou autres Pieces de musique Relatives au Service Divin » <sup>2088</sup> – preuve qu'ils existaient. Il sollicite encore le chapitre afin qu'il ouvre sa bourse pour lui permettre de payer la musique des carabiniers et des symphonistes extraordinaires employés aux fêtes de saint Étienne <sup>2089</sup> du mois d'août en 1786 et 1790.

Jusqu'au renvoi définitif des musiciens de la paroisse Cathédrale dite du Centre, son nom apparaît fréquemment. Il intervient en effet, auprès du Directoire du département pour tenter de résoudre des problèmes matériels auxquels les enfants de chœur sont confrontés <sup>2090</sup>, pour réclamer ses propres honoraires ses gains en nature et autres gratifications <sup>2091</sup>. Signataire

---

<sup>2083</sup>. Il est possible de rencontrer d'autres orthographes : Laureth ou Lorrette.

<sup>2084</sup>. Lorsqu'il est question de fixer ses indemnités en 1791 il est âgé de 34 ans. Cf. vol. II, p. 52.

<sup>2085</sup>. (Vienne).

<sup>2086</sup>. *Ibid.*, p. 42.

<sup>2087</sup>. *Ibid.*, p. 48.

<sup>2088</sup>. *Ibid.*, p. 46.

<sup>2089</sup>. *Ibid.*, pp. 42, 49.

<sup>2090</sup>. *Ibid.*, pp. 50, 51, 52.

<sup>2091</sup>. *Ibid.*, pp. 51, 52, 56.

de la pétition envoyée à l'Assemblée <sup>2092</sup>, son traitement est fixé à 600 livres par an après la suppression des maîtrises <sup>2093</sup>.

### **Le compositeur**

Tout comme dans le cas de J.-N. Loiseau de Persuis, mais dans une moindre mesure en raison du peu de temps passé à ce poste, de toutes les pièces écrites dans le cadre de ses fonctions aucune ne nous est parvenue à ce jour. La seule indication relative à ses talents de compositeur est celle d'un *Te Deum* exécuté le dimanche 17 avril 1785 à l'issue des vêpres <sup>2094</sup> ; il arrivait de Poitiers et prenait alors ses nouvelles fonctions.

### **Les compositeurs nancéiens**

Depuis 1763, la vie musicale nancéienne s'articule autour d'un homme. Peu de noms donc, mais une très large place prise par Joseph Antoine Lorenziti, lui aussi maître de chapelle à Nancy, la cathédrale de Toul bénéficiant, elle, du talentueux organiste Jean-Baptiste Nôtre. A vrai dire, à côté de J. A. Lorenziti vit de manière confidentielle une autre personnalité musicale : Valentin Nicolaÿ. La biographie de ce dernier chevauchant deux

---

<sup>2092</sup>. Cf. G. Rose, *op. cit.* (note 7), pp. 36-38.

<sup>2093</sup>. Cf. vol. II, p. 52.

<sup>2094</sup>. *Ibid.*, p. 39.

périodes, celle de l'Ancien Régime et la Révolution, nous la traiterons dans le chapitre suivant. L'arrivée de J. A. Lorenziti correspond au départ de Léopold Bastien-Desormery, bien qu'une période d'interim se soit écoulée. Nous ne ferons que mentionner un autre compositeur, le sieur Seurat maître de musique du chapitre mort en 1756<sup>2095</sup>, pour lequel nous avons établi une liste d'œuvres<sup>2096</sup>, livrée par certaines collections d'archives consultées, les années au cours desquelles il eut le loisir de composer étant trop éloignées des limites fixées par notre sujet.

### Joseph Antoine Lorenziti – Sa vie

La biographie de Joseph Antoine Lorenziti, dit Lorenziti l'aîné, reste à écrire. Apportons quelques informations irréfutables sur cette dernière. Il est né vers 1739 sur l'île de Majorque<sup>2097</sup>. Son père, Joseph Lorenziti, fut maître de chapelle du prince Nassau-Weilburg<sup>2098</sup> résidant à Francfort-sur-le-Main avec sa femme Françoise Salomé<sup>2099</sup> et mourut en 1764 à Colmar<sup>2100</sup> ; tous deux sont réputés morts en février 1776<sup>2101</sup>. J. A. Lorenziti obtient le poste de maître de chapelle de la cathédrale de Nancy précisément en 1763, charge qu'il assume jusqu'à son décès survenu le 3 décembre 1789<sup>2102</sup>. Le

<sup>2095</sup>. Seurat est mort en août 1756. Nancy arch. dép., G 603, reg. f. 58.

<sup>2096</sup>. Cf. vol. IV, pp. 118-119.

<sup>2097</sup>. Nancy arch. mun., GG 171. Ile des Baléares, possession espagnole, sous le règne de Philippe V (1683-1746). Fr. J. Fétis le fait naître à La Haye. Cf. Fr. J. Fétis, *op. cit.* (note 339), t. 5, p. 349.

<sup>2098</sup>. Le prince régnant durant cette période est Charles Auguste Nassau-Weilburg (1685-1753). Selon Fr. J. Fétis, il aurait été au service du prince d'Orange à La Haye. Cf. note précédente.

<sup>2099</sup>. Renseignement fourni par l'acte de décès. Nancy arch. mun., GG 149, f. 45-f. 46.

<sup>2100</sup>. « Le sieur lorenzitti maître de musique ayant demandé d'aller a colmar pour arranger les affaires de sa famille en raison de la mort de son père [...] accordé trois semaines de vacance ». Cf. Nancy arch. dép., G 605 reg., p. 31, le 11 février 1764. Les registres paroissiaux de Colmar (Haut-Rhin) ne commencent qu'en 1775.

<sup>2101</sup>. *Id.*

<sup>2102</sup>. Nancy arch. mun., GG 171.

lendemain, après une messe chantée en présence de son frère Jean-Baptiste et de Nicolas Boujardet, son ami, qui allait lui succéder quelques temps après, il est enterré au cimetière de la paroisse Saint-Sébastien. Il avait dirigé durant quelques années, sans doute le temps de l'existence de celui-ci (1773-1779), le Concert des amateurs. Son portrait, propriété du Musée historique lorrain, date probablement de la période nancéienne<sup>2103</sup>.

### *Sa santé*

Si l'on ne peut écrire que sa santé fut mauvaise, il faut bien accepter l'idée qu'elle fut délicate. Est-ce pour une déficience chronique des poumons relevée en 1770<sup>2104</sup>, qu'il se rend régulièrement aux eaux de Plombières<sup>2105</sup> ? Dès l'âge de 45 ans, le chapitre est dans l'obligation de lui accorder des facilités dans le cadre des obligations de son service pour raison de santé<sup>2106</sup> ; d'ailleurs, quelques mois avant sa mort, il fait le constat de son âge et de ses « infirmités » qui le gênent en permanence<sup>2107</sup>.

### **Les frères et sœurs de J. A. Lorenziti**

Peu après la mort de son père, J. A. Lorenziti héberge une de ses sœurs<sup>2108</sup> un certain temps à la maîtrise jusqu'à ce que le chapitre lui en

---

<sup>2103</sup>. Voir illustration p. 574.

<sup>2104</sup>. Cf. vol. II, p. 83.

<sup>2105</sup>. *Ibid.*, pp. 84, 123.

<sup>2106</sup>. *Ibid.*, p. 107.

<sup>2107</sup>. *Ibid.*, p. 119. Ce texte est publié par Y. Ferraton (*op. cit.* [note 9], p. 114) dans une transcription légèrement différente et une autre référence de date et de folio.

<sup>2108</sup>. Est-ce Joséphine ?

notifie l'interdiction <sup>2109</sup>. Quelques années plus tard, en 1768, la présence de Jean-Baptiste et de Bernard ses frères, alors respectivement âgés de 19 et 4 ans <sup>2110</sup>, occasionne de nouvelles plaintes <sup>2111</sup> mais confirme néanmoins les études de violon du plus jeune auprès du frère aîné. Incontestablement, c'est encore lui qui permet à Jean-Baptiste d'intégrer la symphonie de la primatiale en 1780, à la place d'Aimé Serrurier <sup>2112</sup> aux pupitres de violoncelle et de contrebasse <sup>2113</sup>.

### La famille Lorenziti

La lecture des actes de naissance des enfants de Jean-Baptiste Lorenziti et de Marie-Thérèse Robin apportent plusieurs enseignements sur la qualité de cette famille de musiciens venus d'Allemagne. Un tableau rassemble la mère et ses cinq enfants <sup>2114</sup> ; quant au père il n'y figure pas.

En premier lieu, les Lorenziti fréquentent un milieu social élevé, il suffit pour s'en convaincre de relever, parmi d'autres, le nom de quelques parrains et marraines sollicités :

---

<sup>2109</sup>. Nancy arch. dép., G 605, p. 66. Délibération du 20 octobre 1764. J. A. Lorenziti possédait au moins deux sœurs : Joséphine, le compositeur, et Emelie Catherine (Nancy arch. mun., GG 22, f. 225).

<sup>2110</sup>. Bernard serait né à Kircheim (Land du Bade-Wurtemberg) vers 1764 et serait mort à Paris après 1814. Cf. *The New Grove*, t. 11, p. 235. Il signe d'une écriture très affirmée pour un enfant alors âgé de douze ans, comme témoin au mariage de son frère Jean-Baptiste en 1776. Il est certain en revanche, que Bernard se trouve de nouveau à Nancy depuis novembre 1777 après un séjour d'un an à Paris durant lequel il publie son opus I : Six quatuor pour deux violons, alto et basse. Il fait éditer à nouveau *Six trios concertants* [...] en 1781, son premier concerto pour violon étant exécuté au Concert spirituel en mars 1788. Cf. vol. II, pp. 435 et 437.

<sup>2111</sup>. *Ibid.*, p. 297.

<sup>2112</sup>. *Ibid.*, pp. 97-98, 130.

<sup>2113</sup>. Lorsqu'il joue du violoncelle dans la symphonie, il est tenu de se faire remplacer à la contrebasse à ses frais. *Ibid.*, pp. 97 et 130.

<sup>2114</sup>. Voir illustration p. 270.

– François Paschal Marc Anthoine, chanoine et conseiller au Parlement de Nancy est parrain d'Emilie Catherine,

– Ferdinand d'Olcah jeune fils de messire Joseph baron d'Olcah est parrain de Marie Sophie <sup>2115</sup>,

– Frédéric Jehannot de Crochar, « trésorier principal De La guerre en Lorraine », et sa femme « madame » Gabrielle Félicité Julienne de Courla sont respectivement parrain et marraine de Frédéric Gabriel <sup>2116</sup>.

En second lieu, fréquentations et entourage immédiat restent marqués par l'Allemagne :

– Nicolas Adam Bommersheim est le parrain de Nicolas Jean <sup>2117</sup>,

– Emelie Catherine Lorenziti, marraine d'Emelie, se fait représenter au baptême par Catarina Rütiman sa femme de chambre <sup>2118</sup>.

– Emelie Catherine Lorenziti est en 1781 veuve de messire Schyder de Warthouse <sup>2119</sup>.

### **Le maître de chapelle de la cathédrale de Nancy**

Bien peu de renseignements ont été publiés jusqu'à présent, faute d'une exploitation approfondie des registres capitulaires de la primatiale de Nancy. Même si ces derniers restent avars de faits marquants, ils soulèvent un coin du voile sur la vie de J. A. Lorenziti, éclairent un peu sa personnalité et attestent de son influence musicale auprès de ses frères Jean-Baptiste <sup>2120</sup> et

<sup>2115</sup>. Nancy arch. mun., GG 22, f. 283 ; le 21 septembre 1783.

<sup>2116</sup>. *Id.*, f. 30 ; le 15 août 1784.

<sup>2117</sup>. *Ibid.*, GG 145, f. 21 ; le 4 août 1786.

<sup>2118</sup>. *Ibid.*, GG 22, f. 225 ; le 3 juin 1781.

<sup>2119</sup>. « chevalier de Lordre royal et militaire de Saint-Louis capitaine au régiment suisse de Sonenberg ». *Id.*

<sup>2120</sup>. Une erreur (non corrigée) de transcription sur l'acte de mariage célébré le 13 février 1776 à Saint-Roch le prénomme Jean Adam Marian a engendré deux autres inexactitudes : existence d'un

Bernard <sup>2121</sup>, ce dernier lui aussi passé à la postérité. Mais n'est-il pas primordial d'établir définitivement les repères historiques, bien flous jusqu'à présent, au sujet de son arrivée à Nancy à la tête de la maîtrise ?

### *La nomination de J. A. Lorenziti*

A quelle date J. A. Lorenziti est-il devenu maître de chapelle de la primatiale de Nancy ?

La date d'entrée en fonction de Joseph Antoine Lorenziti a fait l'objet de diverses appréciations : 1760 pour Y. Ferraton, 1767 pour Fr. J. Fétis et Aristide Wirsta <sup>2122</sup>, etc. Or, aucune de ces dates ne résiste à l'analyse. En voici l'explication.

Dans le registre G 609 <sup>2123</sup>, rubrique MU, nous trouvons exactement le texte suivant :

« Le Sr Lorenziti choisi Me de Musique et à quelle condition. 16. 232.  
 { le 10 Aoust 1760. Choix d'un Me de Musique 10. 160 »

Cette accolade est la source des différents malentendus car inopportune.

Tout d'abord, les chiffres qui suivent chaque information font référence au numéro des registres – 16 et 10 respectivement G 607 et G 604 et à la page correspondante dans chacun d'eux – 232 et 160.

Reprenons chronologiquement ces deux textes. Première affirmation : il est fait choix d'un maître de musique le 10 août 1760 <sup>2124</sup>. Le texte manuscrit du registre G 604, ne saurait prêter à confusion laissant le nom du maître de

troisième frère et confusion avec Joseph Antoine. Nancy arch. mun., GG 149, f. 45-f. 46. Son premier enfant Marie-Thérèse, eut pour parrain Joseph Antoine. *Ibid.*, GG 143, f. 181. Jean-Baptiste est décédé à Nancy le 20 janvier 1811 âgé de 62 ans. *Ibid.*, Mi 7 E 3 D, année 1811, fol. 10.

<sup>2121</sup>. Le *Calendrier musical* donne les initiales suivantes : M. B. L. Cf. vol. II, p. 435.

<sup>2122</sup>. *Op. cit.* (note 1969), p. 235.

<sup>2123</sup>. Nancy arch. dép.

<sup>2124</sup>. *Ibid.*, G 607 reg. p. 157.

musique choisi en blanc : « [...] arrêté qu'on donneroit la place vacante de m<sup>e</sup> de musique au Sr <sup>2125</sup> et qu'on lui accorderoit [...] ». Cette absence de nom révèle qu'aucun maître de musique ne fut désigné ce jour-là, et la recherche d'un nouveau maître de musique est logique : Bertrand, le précédent titulaire, ayant fait part au chapitre de son départ le 30 juillet 1760 <sup>2126</sup>. Le second texte, extrait du registre G 607, n'est pas moins explicite : il mentionne que « le sieur Lorencitti a été choisi par le chapitre pour maître de musique » ; il s'agit là de la mention marginale, cette décision étant détaillée dans l'article 20 de la délibération du 12 avril <sup>2127</sup>. Les liasses de pièces justificatives viennent confirmer ces affirmations. J. A. Lorenziti touche un premier paiement pour ses services le 1<sup>er</sup> octobre 1763, « pour les six premier mois de sa pension » <sup>2128</sup>, paiement confirmé par le journal des versements hebdomadaires, commençant le 7 mai 1763 <sup>2129</sup>, ce qui correspond aux trente-cinq semaines de services de J. A. Lorenziti pour l'année 1763 <sup>2130</sup>. J. A. Lorenziti a bien débuté le 1<sup>er</sup> mai 1763 comme maître de musique à la cathédrale de Nancy, ce que confirme la dernière quittance touchée le 30 avril 1763 <sup>2131</sup> par Bertrand musicien ordinaire, maître de musique de la cathédrale de Nancy, reçu dans cette fonction le 21 février 1761 <sup>2132</sup> qui avait commencé à travailler comme maître de musique des enfants de chœur le 13 janvier 1761 <sup>2133</sup> succédant à Etienne Morel. La date irréfutable du choix de J. A. Lorenziti comme maître de musique est donc celle du 12 avril <sup>2134</sup>, et celle de sa prise de fonction effective le 1<sup>er</sup> mai

<sup>2125</sup>. Sic.

<sup>2126</sup>. *Ibid.*, G 604, reg. p. 157.

<sup>2127</sup>. Cf. vol. II, p. 75. Pour plus de précision : G 607, p. 232 article 20 et G 605, p. 10. Nancy arch. dép.

<sup>2128</sup>. Nancy arch. dép., G 825, f. 126.

<sup>2129</sup>. *Id.*, f. 9-f. 9.

<sup>2130</sup>. *Id.*, f. 127.

<sup>2131</sup>. *Id.*, f. 126.

<sup>2132</sup>. *Id.*, G 604, f. 178, délibération du 21 février 1761.

<sup>2133</sup>. *Id.*, G 823 lia., pièce n° 60.

<sup>2134</sup>. Cf. vol. II, p. 75.

1763. Un an après avoir été accepté à la place de maître de musique, le chapitre le titularise et son salaire, comprenant une indemnité pour sa pension alimentaire, est définitivement fixé à la somme de 1000 livres par an, à partir du 1<sup>er</sup> avril 1764 <sup>2135</sup>.

Sur le désir manifesté, en 1779, de se fixer jusqu'à sa mort maître de musique de la primatiale de Nancy, le chapitre l'assure de son maintien à cette place, de son salaire et du logement jusqu'à ce qu'il ne puisse plus assurer ses fonctions. Dans le cas où le chapitre recruterait un autre maître de musique, il s'engage alors à lui verser une pension de 1000 livres de lorraine, et à le loger gratuitement jusqu'à sa mort <sup>2136</sup>.

### **La vie à la maîtrise**

L'étude des registres de délibérations du chapitre permet d'entrevoir J. A. Lorenziti sous différentes facettes : celles de la vie courante et aussi celles de ses rapports avec ses supérieurs hiérarchiques. Son travail, identique à celui d'un maître de musique de maîtrise, sera allégé peu avant son décès. S'étant plaint de ne plus pouvoir assurer financièrement la nourriture des enfants de chœur, il se voit dépourvu de cette tâche désormais dévolue, à partir du 12 avril 1789 <sup>2137</sup>, à l'abbé Henry chargé pour un temps de la maîtrise jusqu'en mars 1791, époque à laquelle il donne sa démission <sup>2138</sup>.

---

<sup>2135</sup>. Nancy arch. dép., G 605, p. 44.

<sup>2136</sup>. Cf. vol. II, p. 95. Le chapitre accepte aussi l'idée d'un sous-maître de musique suppléant agréé par le chapitre mais engagé par J. A. Lorenziti et payé, entretenu et nourri par lui.

<sup>2137</sup>. *Ibid.*, pp. 117-148.

<sup>2138</sup>. *Ibid.*, p. 146.



Portrait de Joseph Antoine Lorenziti. Nancy, Musée historique lorrain, salle Stanislas.

### *Les vacances*

Comme tout employé du chapitre, J. A. Lorenziti bénéficie de « vacances » accordées le plus souvent vers septembre et d'une durée d'environ un mois ou trois semaines. A quelles activités voue-t-il ses congés ? Notre information s'arrête au règlement d'affaires familiales<sup>2139</sup>.

### *Ses rapports hiérarchiques*

Quels rapports J. A. Lorenziti entretient-il avec l'autorité supérieure ? Sans doute furent-ils bons, le chapitre lui signifiant sa satisfaction après dix-huit années de services en 1779. Les trois remarques dont il fut l'objet étaient donc d'une importance toute relative. Les deux premières datent de 1763, peut-être parce qu'il n'assistait pas régulièrement aux offices et sortait du chœur avant la fin de l'office canonial<sup>2140</sup> ; le motif de la seconde nous est inconnu, mais le maître de musique est menacé de renvoi<sup>2141</sup>. Ces quelques remontrances restèrent sans incidence sur sa fonction.

L'année 1787 est marquée par une tension assez vive entre lui et le chapitre. Outre une gratification pour « l'exciter de plus en plus à remplir les obligations de sa charge », il est convoqué et réprimandé pour avoir manqué de respect à deux reprises au chanoine Jean-François d'Oppel<sup>2142</sup>. C'est alors qu'il menace de quitter le chapitre, à moins que ce dernier ne consente à augmenter sa pension pour les enfants de chœur, ce qui ne semble pas lui

---

<sup>2139</sup>. *Ibid.*, pp. 89, 92, 94, 96, 108, 113.

<sup>2140</sup>. Nancy arch. dép. G 605 reg., p. 2.

<sup>2141</sup>. *Ibid.*, p. 16.

<sup>2142</sup>. Cf. vol. II, p. 113.

avoir été accordé <sup>2143</sup> ; à partir de Pâques 1789 l'abbé Henry sera cependant chargé de leur nourriture <sup>2144</sup>.

Sans doute est-il tenu compte de son avis lorsqu'il auditionne Christophe Poirel le 21 novembre 1766, dans la perspective de succéder à Simon Monot <sup>2145</sup> au poste d'organiste. A défaut d'obtenir les services de J.-B. Nôtre, le chapitre engage Chr. Poirel organiste de la paroisse Saint-Sébastien de Nancy <sup>2146</sup>.

### **Le maître de musique**

Ainsi qu'il le rappelle lui-même, J. A. Lorenziti avait reçu une formation de violoniste, ce qui nous incite à nous pencher sur son rôle éventuel de formateur auprès d'enfants musiciens et sur les responsabilités qu'il aurait pu assumer au sein des concerts de Nancy.

J. A. Lorenziti a-t-il formé des violonistes ? Nous n'avons découvert aucune information à ce sujet. Plusieurs ouvrages relèvent le nom d'Antoine Lacroix violoniste (1756-1812) comme élève de J. A. Lorenziti. Si une telle affirmation reste crédible, il n'en demeure pas moins que lorsque cet enfant, alors âgé de neuf ans, se produit au Concert des amateurs de Nancy, jouant le 23 décembre 1774 la partie de soliste d'un concerto pour violon de « Toniski » <sup>2147</sup>, son professeur est « un amateur » de Rambervillers

<sup>2143</sup>. Une demande d'augmentation avait été refusée en mars 1785. *Ibid.*, p. 105.

<sup>2144</sup>. *Ibid.*, pp. 117-118.

<sup>2145</sup>. Simon Monot avait été organiste de la paroisse Saint-Sébastien de 1728 à 1732 (Nancy arch. mun., CC 363, 367, 371, 375, 380 reg.) avant de devenir celui de la primatiale jusqu'en 1767. *Ibid.*, p. 80.

<sup>2146</sup>. *Ibid.*, p. 80 et 113. Christophe Poirel né le 16 mai 1720 à Nancy paroisse Saint-Epvre, marié le 14 mai 1743 est mort le 10 octobre 1786.

<sup>2147</sup>. Cf. vol. II, p. 205. Absent des dictionnaires, ce patronyme est sans doute victime d'une erreur de transcription et d'une orthographe plus ou moins phonétique. Cf. note 341. Alessandro Toeschi, ses fils, C. G. et G. [M.] B. C., sont tous trois violonistes et compositeurs de concertos. Cf. Robert Münster, art. « Toeschi », *The New Grove*, pp. 24-25.

– Mr Tilly <sup>2148</sup>. Il est possible de s'interroger à propos du « Sieur Henry » <sup>2149</sup>, âgé de dix ans lui aussi, se produisant le 11 janvier 1773 (date à laquelle on entendit J. A. et J.-B. Lorenziti) dans un concerto pour violon suscitant l'admiration de tous <sup>2150</sup>. Était-ce un élève de Joseph Antoine ? Une autre suspicion peut se porter sur le violoniste Charles Frédéric Kreubé initié à cet instrument à Lunéville <sup>2151</sup>. Après ses débuts <sup>2152</sup>, à une époque où cette ville a perdu son rayonnement culturel, il aurait pu bénéficier de cours avec lui à Nancy, avant de travailler avec R. Kreutzer <sup>2153</sup>. Ainsi que nous pouvons l'observer, même si cette hypothèse est tentante, les preuves manquent pour l'étayer solidement. Aucun enfant répondant à ces patronymes ne fut enregistré à la maîtrise ; ces cours auraient donc pu relever d'un enseignement particulier et privé.

Le programme du Concert des amateurs, précédemment appelé Société d'amateurs de musique, atteste sa direction, et les quelques documents relatant un concert mettent en lumière la prépondérance de son rôle. Le 11 janvier 1773, avec son frère Jean-Baptiste violoncelliste, il exécute la partie de violon principal dans une symphonie concertante d'un auteur anonyme<sup>2154</sup>. Un autre concert, situé fort probablement en 1776 <sup>2155</sup>,

---

<sup>2148</sup>. *Ibid.*, p. 205.

<sup>2149</sup>. *Id.*

<sup>2150</sup>. *Ibid.*, p. 203.

<sup>2151</sup>. (1777-1846). Il part à Paris en 1800. Cf. Friedrich Blume éd., *M. G. G.*, Kassel-Basel-London-New-York, Bärenreiter/Metzler 1949-1986, t. 8, p. 1772.

<sup>2152</sup>. Pas avant 1781-1782 car Chr. Fr. Kreubé est né en 1777.

<sup>2153</sup>. Cf. R. Eitner, *op. cit.* (note 993), t. 5, pp. 440-441.

<sup>2154</sup>. Cf. vol. II, p. 202.

<sup>2155</sup>. Pour tenter de définir l'année qui n'apparaît pas sur le programme, nous devons nous souvenir que ces concerts se tenaient le lundi. Si l'on s'en réfère à cette donnée, le concert aurait pu se tenir le lundi 4 mars des années 1771, 1776 et 1782. Cf. Anonyme, *op. cit.* (note 979). Compte tenu de nos informations relatives à l'existence des concerts des amateurs successifs de Nancy, l'année 1776 semble la plus plausible. Cf. le programme imprimé, *ibid.*, p. 719.

ne programme en dehors des ariettes italiennes que des compositions des deux frères : grand motet français appelé alors motet à grand chœur, ouverture et divertissement de Joseph Antoine, puis chaconne et concerto pour violon de Bernard.

Ainsi que nous l'avons montré dans la première partie, il fut maître des enfants de chœur, responsable de la musique à la primatiale dirigeant aussi la symphonie. En dehors de toutes ces attributions il fut encore professeur de violon et « maître » du Concert des amateurs <sup>2156</sup>. J. A. Lorenziti intervient donc durant une grande partie de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle dans trois domaines différents, mais complémentaires de la vie musicale nancéienne. Seule sa participation aux activités de la Comédie fait défaut, quoiqu'étant logique eu égard à ses fonctions à la maîtrise.

### **Le compositeur**

Il y a lieu de considérer séparément les différentes sources nous permettant d'aborder le compositeur. Certaines offrent à notre connaissance le compositeur, maître de musique de la primatiale de Nancy grâce à un inventaire révolutionnaire énumérant les archives musicales répertoriées, sans autre précision que l'incipit des œuvres ; d'autres textes très explicites apportent des éléments d'une grande clarté historique, mais pour un nombre d'œuvres restreint. L'activité compositionnelle de J. A. Lorenziti n'est cependant pas circonscrite à l'univers musical de la primatiale de Nancy. Deux sources supplémentaires viennent à notre aide pour tenter de cerner

---

<sup>2156</sup>. *Id.*

cet autre univers : les périodiques parisiens et lorrains ainsi que le R. I. S. M.

### *Un inventaire de son œuvre religieuse*

Depuis son arrivée en 1763 jusqu'en 1789, J. A. Lorenziti ne cesse d'écrire pour le chapitre, et le catalogue de son œuvre est assez fourni. Les archives provenant de deux origines distinctes donnent des précisions sur l'œuvre composée pour le chapitre primatial de Nancy : l'inventaire révolutionnaire de 1791 <sup>2157</sup> et le courrier préfectoral de 1802 et 1803 <sup>2158</sup>. Ce dernier offre seulement la possibilité de suivre un nombre restreint de pièces. Quant à l'inventaire censé répertorier la totalité des morceaux, il finit par manquer de précision et laisse donc planer un doute sur les œuvres attribuables à J. A. Lorenziti. Parfois, le texte bien qu'embrouillé reste facile à interpréter : « [...] six hymnes en symphonie, de M Lorenziti dont une du sieur Seurat [...] » <sup>2159</sup> ; nous comprenons que cinq hymnes appartiennent à la plume de J. A. Lorenziti. Parfois, l'énumération ne comporte plus de nom d'auteur : « [...] trois te deum en symphonie dont un petit, deux dominé grand orchestre, un Libera [...] » <sup>2160</sup> ; le courrier de 1802 attribue le *Libera me* à J. A. Lorenziti. Faut-il donc lui attribuer les œuvres précédentes ? Il nous semble plus sage de signaler les incertitudes, une attribution hasardeuse ne modifiant en tout état de cause que peu d'éléments relatifs à cet auteur.

---

<sup>2157</sup>. *Ibid.*, pp. 153-154.

<sup>2158</sup>. *Ibid.*, pp. 876-880.

<sup>2159</sup>. *Ibid.*, p. 155.

<sup>2160</sup>. *Id.*

## L'œuvre religieuse de J. A. Lorenziti

Les pièces religieuses peuvent être classées en deux catégories : celles qui font appel aux ressources de l'orchestre, complet ou restreint, et celles qui sont écrites pour des voix seules, avec basse continue sans doute.

### *Les œuvres avec symphonie*

Parmi les huit messes « en symphonie » ou « à grand orchestre » (*ut* maj., deux en *ré* maj., *mi* bémol maj., *mi* maj.), trois sont appelées « pastorales » écrites par conséquent pour la messe de Noël (*fa* maj. et deux en *la* maj.), auxquelles il convient d'ajouter trois *Requiem*. J. A. Lorenziti avait laissé à sa mort dans la bibliothèque de la maîtrise, selon l'usage, dix-sept grands motets ou psaumes en symphonie écrits sur douze textes différents <sup>2161</sup> ; il avait effectivement mis en musique quatre fois le psaume *Dixit Dominus*, deux fois *Laudate Dominum omnes gentes* et deux fois *Laudate pueri Dominum*. Doivent être encore répertoriés trois *Te Deum*, neuf *Magnificat*, six hymnes, deux *Domine salvum* et enfin quarante et un motets.

### *Les messes concertantes*

Cinq messes sont écrites avec un ensemble instrumental limité aux solistes : deux (*ut* min. et *fa* maj.) avec deux violons, alto et basse, et trois (*si* bémol maj., deux en *sol* maj.) avec « Violons et basse ».

---

<sup>2161</sup>. Cf. la liste vol. IV, pp. 95-96.

### *Les œuvres sans orchestre*

Des pièces nécessitant des moyens plus réduits – par conséquent un effectif moins important – écrites sans instrument, sont classées dans la musique courante. Nous y trouvons :

|   |    |
|---|----|
| – « petites » messes                          | 2  |
| – messes                                      | 20 |
| – <i>Magnificat</i>                           | 3  |
| – motets pour les saluts                      | 4  |
| – <i>Asperges me</i>                          | 3  |
| – <i>Libera me</i>                            | 1  |
| – (motets pour les saluts ? ) <sup>2162</sup> |    |

### *Quelques œuvres datées*

L'inventaire des archives capitulaires permet de fixer, ici et là, quelques jalons de son œuvre. Les premiers renseignements sont consignés tardivement dans sa carrière du fait, semble-t-il, d'émoluments supplémentaires pour des compositions écrites et exécutées à la demande du chapitre et qui, à l'origine, devaient être inclus dans son salaire. Voici les œuvres dont il est possible de déterminer précisément la date d'exécution et, par là même, de composition :

---

<sup>2162</sup>. Pour la difficulté d'attribution voir vol. IV, p. 94 n. 86.

- 1774 - messe pour le roi <sup>2163</sup>
- 1775 - « musique » <sup>2164</sup> pour le sacre du roi (Louis XVI)
- 1787 <sup>2165</sup> - messe à saint Sigisbert (début février)
- messe de Pâques (8 avril)
- psaume de Pentecôte (27 mai)
- 1789 - « musique extraordinaire <sup>2166</sup> » le jour de Pâques (12 avril)
- « musique extraordinaire <sup>2167</sup> » le jour de Pentecôte (31 mai).

### ***Des œuvres jouées après la Révolution***

Sa mort et les événements révolutionnaires ont interrompu la diffusion locale de son œuvre, mais la signature du Concordat permet à la fabrique de la cathédrale de Nancy de redonner à certaines cérémonies faste et solennité. C'est dans cet esprit qu'elle sollicita à plusieurs reprises le prêt de partitions confisquées. Ainsi entendit-on – ce que confirme parfois le *Journal de la Meurthe* – à nouveau des œuvres de la composition de Lorenziti : le 13 juin 1802 une messe et un *Te Deum* à l'occasion de l'installation du nouvel évêque Antoine Eutache d'Osmond <sup>2168</sup>, une messe en *ré* maj. pour la fête de sainte Cécile le 22 novembre 1802 <sup>2169</sup>, une messe le jour de la fête de Pentecôte le 29 mai 1803 <sup>2170</sup>, et un motet le jour de la Toussaint 1803 <sup>2171</sup>.

<sup>2163</sup>. Cf. vol. II, pp. 110, 111, 119, 133.

<sup>2164</sup>. S'agit-il d'un *Te Deum* ? *Ibid.*, p. 126.

<sup>2165</sup>. *Ibid.*, p. 134 n. 323.

<sup>2166</sup>. S'agit-il d'une messe ? *Ibid.*, p. 119.

<sup>2167</sup>. *Id.*

<sup>2168</sup>. Cf. vol. II, pp. 343 et 876-877.

<sup>2169</sup>. *Ibid.*, pp. 348 et 879.

<sup>2170</sup>. *Ibid.*, p. 877.

Ce retour à la musique de J. A. Lorenziti pour réel qu'il fût n'en demeura pas moins fugitif.

### *Les vicissitudes des manuscrits*

L'inventaire du 29 novembre 1791 <sup>2172</sup> certifie la confiscation de l'ensemble de la musique trouvée dans la bibliothèque musicale de la maîtrise, établissant avec précision la liste des œuvres de divers auteurs et parmi elle, celles de J. A. Lorenziti. Cette liste doit être tenue pour un catalogue énumérant très exactement les compositions de son œuvre religieuse. Son décès étant très récent – son frère Jean-Baptiste est d'ailleurs l'un des trois signataires du document –, peu de disparitions ou de dégradations avaient pu notablement modifier le catalogue durant ce court laps de temps. Ces partitions furent déposées à la bibliothèque du département, ainsi que le laisse entendre une note manuscrite du 17 fructidor an II (3 septembre 1794) <sup>2173</sup>.

Lorsque la tourmente révolutionnaire se fut apaisée et que le culte catholique put retrouver un certain faste, la fabrique de la paroisse Cathédrale émit le souhait de pouvoir faire jouer une partie de ces œuvres. Dans un esprit de coopération, des partitions furent prêtées en 1802 et 1803. On observe alors durant ces années un certain nombre de navettes de partitions entre la bibliothèque et les musiciens, jusqu'au moment, précisément le 8 décembre 1803, où l'autorité préfectorale autorisa la restitution des manuscrits réputés perdus aujourd'hui ; la fabrique en reprit donc le contrôle le 9 décembre 1803. Ces procédures apportent une fois

---

<sup>2171</sup>. *Ibid.*, p. 878.

<sup>2172</sup>. *Ibid.*, pp. 154-155.

<sup>2173</sup>. Nicolas Boujardet a présenté les cahiers de musique inventoriés qui n'ont pas été estimés « parce qu'ils doivent être remis dans un Dépôt ».

encore la preuve que, dans ce domaine, la Révolution avait fait œuvre de conservation, même si, en l'absence de liste, il est impossible d'affirmer que tous les manuscrits furent restitués. L'énumération des manuscrits de J. A. Lorenziti remis le 10 mai 1803 <sup>2174</sup> détaille :

|                        |                    |
|------------------------|--------------------|
| – messe                | 14 <sup>2175</sup> |
| – <i>Requiem</i>       | 4 <sup>2176</sup>  |
| – <i>Magnificat</i>    | 5                  |
| – <i>Te Deum</i>       | 2                  |
| – <i>Domine salvum</i> | 1                  |

Il n'est cependant pas précisé s'il s'agit de tous les manuscrits ou seulement d'une partie de ceux-ci.

### La musique symphonique

Cette partie du catalogue semble avoir été peu prisée par J. A. Lorenziti. Seul, Cari Johanson cite des symphonies à quatre parties et grand orchestre, opus II, les datant de 1772-1773 <sup>2177</sup>. Quant au seul programme conservé d'un concert du Concert des amateurs il débute par une Overture<sup>2178</sup>. Aucune de ces pièces n'est localisée à ce jour.

<sup>2174</sup>. Cf. vol. II, p. 878.

<sup>2175</sup>. Il est précisé « avec toutes leurs parties ».

<sup>2176</sup>. Il est écrit : « [...] manque une partition ». *Ibid.*, p. 878.

<sup>2177</sup>. Cf. Cari Johanson, *French music publishers catalogues of the second half of the eighteenth century*, Stockholm, Library of the royal swedish academy of music, 1955 et vol. IV, pp. 92-93.

<sup>2178</sup>. Cf. vol. II, p. 719.

## La musique de chambre

La musique de chambre apparaît bien comme le genre dans lequel J. A. Lorenziti est le plus prolifique : duos, trios, quatuors forment l'essentiel de l'œuvre écrite dont les sources imprimées nous sont parvenues.

### *Les duos*

Les *Sei duetti a due violini* [...] opus I (c. 1764) <sup>2179</sup> ouvrent la production imprimée de J. A. Lorenziti, alors que les *Six duo per violino e alto viola* opus X restent jusqu'à ce jour la dernière œuvre publiée <sup>2180</sup>. L'annonce de cette publication dans l'*Almanach musical* de 1781 <sup>2181</sup> est accompagnée d'une critique de ces pièces, dans laquelle on peut lire que le dialogue entre les violons est jugé bien écrit mais sans originalité : léger défaut masqué par les tournures agréables et des traits naïfs, la difficulté technique destinant ces duos à de grands connaisseurs et non à des débutants <sup>2182</sup>. Entre ces deux numéros d'opus paraît, en 1778, un recueil de *Sei duos a due Violini* opus VIII <sup>2183</sup>.

Les duos de l'opus I sont en trois mouvements (modéré, lent, vif), le second mouvement étant écrit dans un ton voisin, alors que ceux de l'opus VIII et X sont majoritairement en deux mouvements dans la même tonalité.

---

<sup>2179</sup>. Vers 1765 puis à nouveau indiqués en 1769 selon C. Johanson, *op. cit.* (note 2177), fasc. 80, 81.

<sup>2180</sup>. Cf. vol. IV, p. 83.

<sup>2181</sup>. Cf. vol. II, p. 435.

<sup>2182</sup>. *Ibid.*, p. 436.

<sup>2183</sup>. *Ibid.*, p. 435 et vol. IV p. 84.

### *Les trios*

Sur les cinq séries de six trios publiés, écrits pour deux violons et basse, seuls les *Sei trietti per camera* [...] de 1774 sont prévus pour être joués avec flûte traversière ou hautbois à la partie de dessus au lieu du violon. Les trios de l'opus IV et ceux de l'opus VI (1775) sont destinés à deux violons et basse <sup>2184</sup>, alors que ceux du volume dédié à monsieur de Belleville, écrits pour violon, alto et violoncelle sont dits concertants <sup>2185</sup>. L'en-tête des *Six sonates en trio* [...] de l'opus III spécifie une destination possible pour une exécution à trois ou « en grande orchestre » <sup>2186</sup>.

### *Les quatuors*

Avec l'effectif a priori favori des compositions de chambre de J. A. Lorenziti, les quatre numéros d'opus – I, V, VI et IX – sont dits « concertans » et dévolus à deux violons, alto et violoncelle ; seuls ceux publiés chez l'éditeur Henry comportent une partie de « basse » à la place du violoncelle. Les quatuors des opus I, V, VI sont en réalité des œuvres identiques publiées sous des numéros d'opus différents, ce qui réduit singulièrement le nombre de ces créations.

Six « quartetti » pour flûte ou violon, second violon obligé, alto et basse publiés en 1774 chez Mme Le Menu à Paris, furent édités sous le même numéro d'opus (V) l'année suivante chez Mr Heina <sup>2187</sup> ; le violon a remplacé la flûte *ad libitum* dont c'est, il faut le noter, la seule apparition dans les quatuors. Le « quartette II » de cet opus propose une autre

<sup>2184</sup>. Cf. vol. II, p. 434.

<sup>2185</sup>. Cf. vol. IV, pp. 86-87.

<sup>2186</sup>. *Ibid.*, pp. 84-85.

<sup>2187</sup>. Cf. vol. II, pp. 433, 434 et vol. IV pp. 90-91.

distribution originale avec à la partie de dessus un hautbois, un second violon, la possibilité d'un basson à la place de l'alto et le violoncelle. Cette réalisation entraîne une écriture de la partie d'alto en clé de *fa* 4<sup>e</sup> ligne ainsi qu'à de nombreuses doublures à l'unisson ou à l'octave grave entre les deux parties graves.

### *La critique des quatuors de l'opus IX*

En 1778, sont publiés chez M Heina *Six quartetti concertante* [...] opus IX pour deux violons, alto et violoncelle. Cette publication donna lieu à une critique parue dans le *Journal de l'Agriculture* le 7 avril, critique que nous n'avons pu retrouver <sup>2188</sup> et à laquelle J. A. Lorenziti répond dans un volume du mois d'avril du *Journal de Lorraine et Barrois* <sup>2189</sup>.

Nous ne disposons donc que de la réponse du compositeur à l'auteur de la critique, mais son argumentation reprenant une partie des formulations utilisées, nous sommes en mesure d'en connaître les principaux reproches qui sont au nombre de quatre.

A celui assurant que ces « Quartettes » sont « une bigarrure d'Italien & de Français », l'auteur répond que son écriture tente de concilier « la majesté Française à l'agrément italien » <sup>2190</sup>. De même, il réfute l'assertion selon laquelle ses idées seraient « communes, décousues & noyées dans un bavardage de notes oisives » <sup>2191</sup>, affirmant au contraire qu'elles sont peut-être « naturelles » et « faciles à saisir » ; l'accusation de plagiat sous-entendue reste donc sans fondement et le compositeur d'expliquer la réalité

<sup>2188</sup>. Cf. vol. II, p. 397 n. 776. Signalons encore que l'Avertissement du *Journal de l'Agriculture, du Commerce, des Arts et des Finances* informe le lecteur que le journal paraît à raison d'un volume par mois.

<sup>2189</sup>. *Ibid.*, pp. 297-299.

<sup>2190</sup>. *Ibid.*, p. 298.

<sup>2191</sup>. *Id.*

compositionnelle du terme « concertans » pour mieux railler « les notes oisives ».

La lecture des mouvements de ces quatuors met en lumière le point suivant : ils sont écrits en deux mouvements modérés ou rapides, sans mouvement lent central et de même tonalité. J. A. Lorenziti se défend de l'ennui ressenti par le critique, rappelant d'autres œuvres dans lesquelles il a justement écrit des *andante* et *adagio* mais se targue encore de modernisme. Il rejette la dernière remarque, affirmant que ces morceaux étaient « une composition mal doigtée, ce qui rend l'exécution lourde & difficile »<sup>2192</sup>. Il rappelle qu'il est violoniste depuis son plus jeune âge et connaît par conséquent mieux que quiconque le niveau des difficultés techniques.

Pour conclure, il se félicite du « débit rapide » de ses œuvres depuis plusieurs années tant en France qu'à l'étranger et de « l'empressement des Amateurs » pour les Quartettes dont il est question.

Au-delà de l'argumentaire technique utilisé par J. A. Lorenziti, il n'est pas vain d'analyser brièvement sa rhétorique tentant par ce biais de saisir quelques traits de son caractère.

Cette lettre a deux buts principaux : ridiculiser l'auteur de la critique tout en persuadant le lecteur de son courrier. Il cherche donc à le convaincre, à lui faire partager son point de vue mais, passant par le biais du journal, il tend à atteindre d'autres lecteurs. La polémique élaborée pour railler le critique anonyme utilise beaucoup d'expressions à connotation négative ou ironique, le procédé visant à démontrer l'incompétence du journaliste dans tous les domaines : le sien d'abord, celui de la musique ensuite.

---

<sup>2192</sup>. *Ibid.*, p. 299.

L'analyse de la construction de la réponse de J. A. Lorenziti révèle un préambule visant à discréditer l'auteur de l'article par une ironie qui se retourne contre lui. Se présentant comme accoutumé d'une telle situation, il tend par déduction à prouver que ce critique n'est pas compétent. Suit alors une définition de ce que doit être un bon critique tout en détaillant les défauts de celui dont il est question ; la critique est explicite – les arguments sont repris un à un, mais aussi implicite – c'est un mauvais critique et un mauvais journaliste ; donc ses opinions ne peuvent avoir valeur de crédit.

La seconde partie de sa lettre est donc construite comme une réponse très organisée sur les arguments adverses en partant surtout de l'abstrait vers le concret, de la théorie au concret ; chaque point est nourri d'exemples précis tirés de sa propre expérience.

Pour présenter son point de vue, J. A. Lorenziti emploie des verbes marquant la certitude <sup>2193</sup> et utilise pour développer son argumentation de nombreux termes indiquant un jugement de valeur : des expressions négatives pour le point de vue refusé, ironiques voire méprisantes<sup>2194</sup>.

Sur le plan grammatical, J. A. Lorenziti écrit à la première personne pour lui-même « je », « mes », le critique étant désigné par la troisième, « il » ou des termes de substitution peu flatteurs. Les temps dominants utilisés sont le présent, le mode conditionnel (potentiel) et le mode subjonctif (irréel) : « voudriez-vous que j'entrasse en lice [...] ? », et outre le mépris traduisent le refus de céder à une certaine condescendance. Quant à la phrase interrogative elle offre l'avantage supplémentaire de mettre en doute le critique.

---

<sup>2193</sup>. « je déclare », « persuadé de », « j'estime que ».

<sup>2194</sup>. « Le véritable critique », « cet habile critique ».

L'ensemble de ces moyens lexicaux, grammaticaux sont au service d'une rhétorique favorisant le développement extrême des arguments de son adversaire afin d'en mieux montrer l'inconsistance.

### La musique lyrique

Peu de numéros sont à relever dans ce genre. Y. Ferraton fait mention d'une comédie *Nicomède dans la lune*<sup>2195</sup>. La bibliothèque municipale de Nancy conserve le livret d'un divertissement – *L'Hiver* – sur des paroles de Lavo<sup>2196</sup> et qui fut donné au Concert des amateurs le lundi 4 mars 1776 (?)<sup>2197</sup> à la fin du programme<sup>2198</sup>. Selon le livret, quatre personnages principaux – Licidas, Doris, Eglé – et un chœur sont mis en scène.

### Quelques généralités

Une lecture rapide de l'œuvre connue de J. A. Lorenziti permet d'établir quelques aspects généraux d'analyse.

Ces pièces (duo, trio, quatuor) s'articulent en deux ou trois mouvements, jamais en quatre, de plan AB avec reprises le plus souvent et de forme thème et variations parfois. En majorité les compositions en deux mouvements font alterner des mouvements modérés (vif ou modéré) et le

---

<sup>2195</sup>. Cf. Y. Ferraton, *op. cit.* (note 9), p. 114 ; la source n'est pas indiquée. Un ouvrage d'un titre identique *Nicodème dans la lune, ou la Révolution pacifique* (folie, 3, Théâtre français comique et lyrique, 7 novembre 1790) a été écrit par Louis Abel Beffroy de Reigny. Cf. Leland Fox art. « Beffroy de Reigny, Louis Abel », *The New Grove of opera*, p. 374.

<sup>2196</sup>. Selon le livret, il est négociant à Nancy.

<sup>2197</sup>. Cf. note 2155.

<sup>2198</sup>. Cf. vol. II, p. 719.

menuet. Seul le trio n° (sans numéro d'opus) fait se succéder mouvement modéré puis lent. Les mouvements sont écrits dans la même tonalité. Les œuvres en trois mouvements possèdent un second mouvement lent faisant appel à un ton voisin, ce qui n'est cependant pas le cas de ceux des trios n° 5 et 6 de l'opus IV de même tonalité. Quant aux tonalités, celles de *mi* maj. (trio n° 1 op. IV et quartette n° 6 op. IX) et de *fa* min. (mouvement lent des trios n° 1 et 2 op. III) restent exceptionnelles. Enfin, les premiers mouvements de ces compositions sont bâtis en général autour de deux thèmes avec un développement souvent à peine esquissé.

### **Le souvenir de J. A. Lorenziti**

La critique du *Journal de l'Agriculture* prouve la diffusion de ses œuvres en concert à Paris et à l'étranger, comme le précise la réponse de l'auteur. La réouverture de la cathédrale au culte, et le retour au calme des rapports entre l'Eglise et l'Etat à partir de 1800 favorise, ainsi que nous l'avons vu, la remise à l'honneur de certaines œuvres de musique religieuse. Cet intermède, pourrions-nous écrire, n'est que de courte durée car bien vite un nouveau genre d'œuvres est mis à l'honneur avec F (?) Balbâtre qui reste pour les sources locales un inconnu. Le souvenir de J. A. Lorenziti s'estompe alors très vite, au point même de ne pas figurer dans la *Biographie [...] des hommes marquans de l'ancienne province lorraine* écrite par L. A. Michel et parue en 1829<sup>2199</sup> ; s'il est cité, c'est sous le nom de Joséphine Lorenziti qui pourrait bien être sa sœur<sup>2200</sup>.

<sup>2199</sup>. Cf. L. A. Michel, *op. cit.* (note 3).

<sup>2200</sup>. *Ibid.*, p. 330. Joséphine Lorenziti n'est pas une fille de son frère Jean-Baptiste. Est-ce une sœur de Joseph Antoine ? Une fille de Bernard ?

### **Nicolas Boujardet, dernier compositeur de la maîtrise**

Nous ne savons pas si N. Boujardet, dernier maître de musique, eut le temps d'écrire au cours de sa brève direction. L'un de ses éphémères prédécesseurs déjà côtoyé avec J. A. Lorenziti, l'abbé Henry vicaire perpétuel prébendé de la cathédrale qui avait accepté le poste de directeur des enfants de chœur le 16 novembre 1790 <sup>2201</sup>, annonce sa démission quelque quatre mois plus tard, pour la fin du mois de mars 1791 et l'inventaire des effets de la maîtrise est effectué dès le 7 avril en présence de son successeur, Alexis Aubert, organiste de la cathédrale. Il est procédé, lors de la passation des pouvoirs entre A. Aubert et Nicolas Boujardet, à un nouvel inventaire lequel daté du 29 novembre 1791 révèle la présence de « dix hymnes de M Labbé Henry » <sup>2202</sup> sans autre précision.

### **Un compositeur toulinois : Jean-Baptiste Nôtre**

Connu et répertorié depuis bien longtemps par les historiens lorrains, cet organiste renommé s'est trouvé singulièrement mis en lumière par la découverte d'un manuscrit, lors de l'inventaire des orgues de Meurthe-et-Moselle<sup>2203</sup>.

---

<sup>2201</sup>. Cf. vol. II, pp. 118, 122, 146, 152.

<sup>2202</sup>. *Ibid.*, pp. 154-155.

<sup>2203</sup>. Cf. Chr. Lutz et R. Depoutot, *op. cit.* (note 104).

## Sa vie

Jean-Baptiste Nôtre <sup>2204</sup>, encore enfant de chœur dans la maîtrise de la cathédrale de Toul, fut nommé organiste du chapitre en août 1754 <sup>2205</sup>, alors que le grand orgue commandé au facteur N. Dupont était encore en construction ; il ne fut d'ailleurs expertisé qu'en juin de l'année suivante <sup>2206</sup>. J.-B. Nôtre est né vers 1733. Aucune date plus précise ne peut être actuellement avancée, car seuls des points de repères sont établis <sup>2207</sup> ; J.-B. Nôtre a donc 18 ans environ lorsqu'il se rend à Paris aux frais du chapitre – à qui il en coûte 312 livres <sup>2208</sup> – pour se perfectionner auprès d'A. Calvière. Il convole en juste noces en 1757 vers l'âge de 21 ans <sup>2209</sup> et meurt à Toul, le 20 février 1807 à l'âge de 74 ans, habitant alors rue de la Cité, section du Sud <sup>2210</sup>.

Il est probable, qu'il ait repris son service d'organiste lors de la réouverture de la cathédrale au culte catholique mais convenons de notre ignorance sur son éventuelle participation musicale aux fêtes révolutionnaires.

---

<sup>2204</sup>. L'orthographe Nautre est fréquemment rencontrée. Son frère, Jacques, signe ainsi sur l'acte de décès de Jean-Baptiste en 1807.

<sup>2205</sup>. Cf. vol. II, p. 158.

<sup>2206</sup>. Cf. R. Depoutot, *op. cit.* (note 1772) pp. 76-85, 86-88.

<sup>2207</sup>. J.-B. Nôtre écrit avoir 55 ans sur un document daté de 1790 ou 1791. Cf. vol. II, p. 173.

<sup>2208</sup>. *Ibid.*, p. 171.

<sup>2209</sup>. *Ibid.*, p. 158 et Nancy arch. mun. GG 100 mariages année 1757, f. et f° 57, St Epyvre : le 25 janvier.

<sup>2210</sup>. Fils de Jacques Notre (qui signe d'une écriture traduisant une origine étrangère Jacob Nottre sur l'acte de mariage de son fils) et de Louise Wassy, il était alors veuf de Françoise Mangin. Nancy arch. dép., AC 527/59 E 35, 1807, reg. 12. L'incendie de l'Hôtel de ville en 1940 a détruit l'ensemble des archives municipales, lequel aurait permis, sans doute, de situer d'autres étapes de sa vie.

## Organiste du chapitre de la cathédrale de Toul

J.-B. Nôtre reste à la tribune de la cathédrale Saint-Etienne jusqu'à la suppression des cultes, soit pendant quelques « trante six ans concécutifs »<sup>2211</sup>. L'histoire ne conserve que peu d'événements de la vie de l'organiste, mais le suit dans ses travaux d'expert et conserve surtout un manuscrit de pièces d'orgue.

### L'organiste

Ce brillant musicien, convoité par le chapitre de Nancy<sup>2212</sup> et d'autres institutions, opposa un refus constant et obstiné « malgré Les offres réitérées qui lui ont été faites d'etre placé plus avantageusement »<sup>2213</sup>. Le chapitre de Toul n'exprime aucun grief à son égard et sa carrière à cette tribune, à l'exception de deux gratifications de deux louis en 1786 et 1788<sup>2214</sup> puis de la recommandation « de toucher le Bruit de guerre de moins souvent possible »<sup>2215</sup> se passe sans événement marquant. Appelé comme expert, il peut procéder à l'inauguration d'instruments. L'église de l'abbaye royale de Saint-Arnould à Metz résonne le 27 janvier 1785 entre 14 et 16 heures des sons du nouvel orgue de Jean Richard<sup>2216</sup> touché

---

<sup>2211</sup>. Cf. vol. II, p. 173. Une requête présentée le 5 mai 1791 affirme qu'il a été pendant près de cinquante ans organiste de la cathédrale. Ses années d'enfant de chœur sont comptabilisées de manière implicite. Nancy arch. dép., L 2349 reg., p. 126.

<sup>2212</sup>. Cf. vol. II, p. 144.

<sup>2213</sup>. Nancy arch. dép., L 2349, reg., p. 126.

<sup>2214</sup>. Cf. vol. II, pp. 168, 169.

<sup>2215</sup>. *Ibid.*, p. 169. Ce qui sans doute fait écrire à Albert Jacquot que J.-B. Nôtre « exécutait surtout le *Jeu de guerre* », qui paraît-il, produisait un grand effet. Cf. A. Jacquot, *La Musique en Lorraine*. (note 1), p. 182.

<sup>2216</sup>. Né vers 1733 à Saint-Jacques-du-Chêne (Marne), il meurt à Langres le 29 mai 1815. Il vivait à Nancy peu avant la Révolution. Cf. Chr. Lutz, *op. cit.* (note 1745), pp. 28-29.

alternativement par J.-B. Nôtre et François Alaise, lors d'un concert inaugural <sup>2217</sup>. Sans qu'aucune précision vienne le confirmer explicitement, il est naturel d'imaginer que le chapitre se soit adressé à lui pour donner, en 1772 et 1773, des cours d'orgue à François Bideaut, alors second enfant de chœur apparemment doué pour l'instrument <sup>2218</sup>. Il ne serait donc pas tout à fait étranger au développement des qualités d'organiste de ce jeune sujet, amené à se présenter l'année suivante (1774) à un concours, pour une place d'organiste dans une église de Verdun.

### L'expert

Organiste renommé, J.-B. Nôtre est souvent appelé pour procéder à l'expertise d'un instrument neuf ou de travaux de facture, dans la plupart des cas qui nous sont connus d'ailleurs, sur des orgues des frères Nicolas et Joseph Dupont. Ainsi, avec Joseph Marchal organiste de Saint-Epvre signe-t-il le rapport d'expertise de l'orgue de Nicolas et Joseph Dupont pour la chapite de la cathédrale de Nancy achevé en 1763. En 1788, il rédige le rapport établissant les réparations à effectuer <sup>2219</sup> confiées au compagnon de Nicolas, Jean-François Vautrin, et signe leur réception <sup>2220</sup> en 1789. Il est mandé le 27 novembre 1779 pour expertiser l'orgue de l'église Saint-Vincent à Metz instrument nouvellement construit par J. Dupont.

Il est encore nommé pour procéder à l'évaluation des orgues de toutes les paroisses et couvents du district de Toul <sup>2221</sup>.

<sup>2217</sup>. Cf. vol. II, p. 232.

<sup>2218</sup>. *Ibid.*, pp. 162, 163, 164.

<sup>2219</sup>. *Ibid.*, pp. 112, 114, 115.

<sup>2220</sup>. *Ibid.*, p. 117.

<sup>2221</sup>. Les orgues de Saint-Léon (300 livres), Saint-Amand (80 livres), du Séminaire (120 livres), du Grand-Ordre (150 livres), des couvents Saint-Evre (120 livres), Saint-Mansuy (100 livres), des

## Le compositeur

Cité pour être l' « auteur d'un bruit de guerre et de plusieurs morceaux estimés », l'organiste de la cathédrale Saint-Etienne traverse le temps avec une réputation flatteuse. La bibliothèque municipale de Châlons-sur-Marne conserve un manuscrit <sup>2222</sup> intitulé « Livres de piesses dorgue Par l'orgte de Toul », non daté, certainement écrit à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais avant 1790.

Ces pièces écrites en totalité sur deux portées forment huit « suites » (*ré min.*, *sol min.*, *la min.*, *la min.*, *fa maj.*, *do maj.*, *ré maj.*, *sol maj.*) composées de dix pièces chacune. Les unes comme les autres débutent par un plein-jeu suivi d'une fugue grave puis un duo et s'achèvent par deux grand jeu successifs (seul le grand jeu final de la suite en *sol min.* est précédé d'un récit de cromorne). Duo, trio, récit, « clarinette », cornet, basse de trompette, récit de cromorne sont intercalés dans un ordre variable pour former chaque ensemble. A côté des duos et trios, récits divers forment l'essentiel de ce recueil. Quelques rares indications précisant le passage d'une main sur l'autre <sup>2223</sup> « gauche », ou « bis » évitant de récrire la partie de basse identique à la mesure précédente sont portées sur ce manuscrit. Chaque ensemble de dix pièces de même tonalité rappelle les suites pour orgue des organistes français, et suivent un schéma à peu près identique.

Les « Diverses compositions des jeux de l'Orgue » forment la troisième partie du manuscrit *Description de l'orgue* <sup>2224</sup> écrit par Dom

Cordeliers (150 livres) et du Saint-Sacrement (150 livres). Cf. Nancy arch. dép., Q 714 lia. pièces 20 et 23 et Chr. Lutz et R. Depoutot, *op. cit.* (note 104), pp. 42, 73, 74, 120.

<sup>2222</sup>. Châlons-sur-Marne, fonds Garinet, ms. 941(7), format oblong : 24 x 29,5, 32 folios. Cf. vol. IV, pp. 36-67.

<sup>2223</sup>. *Ibid.*, pp. 50, 54, 60, 64.

<sup>2224</sup>. Ce manuscrit, format oblong, (24,5 x 19), non paginé, 14 planches est conservé au presbytère de la cathédrale de Toul. Au dos de la couverture figurent les mentions manuscrites suivantes : « Le présent manuscrit, composé en 1812-1813 par le vénéré Dom Antoine Jourdez, le dernier des

Antoine Jourdez. Précédés des « Mélanges de Dom Bédos de Celles »<sup>2225</sup> puis de ceux de « M<sup>r</sup> Beauvarlet Charpentier »<sup>2226</sup> les vingt trois numéros énumèrent les « Compositions de jeux qui proviennent de feu M<sup>r</sup> Nôtre pour l'orgue de St. Estienne de Toul »<sup>2227</sup>. Ainsi est recensé le nom des pièces que peut toucher un organiste tout comme la registration (quelquefois plusieurs) utilisée par J.-B. Nôtre lorsqu'il fut organiste. Compte tenu de l'existence de son manuscrit, ces indications deviennent précieuses dans la perspective d'une restitution dans l'esprit de leur auteur.

Outre les mélanges proposés et les claviers à accoupler, suivent parfois des précisions sur la manière de les toucher grâce à une indication de tempo – n° 17, « Récit de cromorne [...] Moderato », ou d'articulation – n° 13, « jeu de petite flûte [...] il faut traiter ce jeu [...] légèrement » – n° 14, « Basse de trompette [...] on fera des accords très piqués, deux coup de mains au plus dans une mesure »<sup>2228</sup> – n° 15, « Récit de Voix humaine [...] lier les accords » – n° 16, « Récit de Trompette [...] Traiter légèrement le chant ». D'autres renseignements sur la partie des claviers à utiliser pour certaines pièces permettent d'imaginer sans difficulté que toutes ces remarques s'adressent à des musiciens improvisateurs tels que l'étaient les organistes<sup>2229</sup>.

---

bénédictins de St. Mansuy, mort à Toul le 30 7<sup>bre</sup> 1828, appartenait à M<sup>lle</sup> Jeannette Laurent. M<sup>r</sup> Oury, organiste actuel (1894), y a ajouté un supplément. [signature] G. Clanché prêtre ». Puis « Il provient de la succession de M. l'archiprêtre Mansuy auquel M<sup>lle</sup> Laurent l'avait offert en 1873. [...] ».

<sup>2225</sup> *Ibid.*, « Chapitre I ».

<sup>2226</sup> *Ibid.*, « Chapitre II ». Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier (1734-1794).

<sup>2227</sup> Cf. Chr. Lutz et R. Depoutot, *op. cit.* (note 104), p. 419. La transcription n'est pas diplomatique.

<sup>2228</sup> Pour l'accompagnement.

<sup>2229</sup> N° 8 « Autre Duo de Trompette », n° 13, « jeu de petite Flûte » et n° 16 « Récit de Trompette ». *Ibid.* Cf. vol. IV, p. 43.

### Les « piesses dorgue »

De taille réduite chacune de ces « piesses » totalisent en moyenne une vingtaine de mesures. Bon nombre d'entre elles – tous les grands jeux, « clarinettes », bien des duos et trios voire même quelques plein-jeux (*do* maj. et *ré* maj.) influencés par le style « galant » – sont proches de l'écriture pour forte-piano en faveur dans cette fin de siècle.

### Les mélanges de J.-B. Nôtre

Comparés aux mélanges cités de Dom Bédos et de Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier <sup>2230</sup>, et même si bien des particularismes de registrations personnels restent habituels chez les organistes, ceux de J.-B. Nôtre s'incrivent dans l'évolution de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avec une nette tendance à charger les jeux de fonds par l'ajout des jeux de Grosse flûte de 8 pieds tant au G.O. qu'au positif, et à ne pas employer le Clairon 4 pieds avec la Trompette, ce qui assombrit le mélange des jeux. Peuvent être joués de cette manière un « Duo de Trompette » et la « Basse de Trompette » utilisant la Trompette et la Grosse Trompette du G.O. ; là encore sont renforcés les jeux de 8 pieds. Les « pièces sérieuses » de grand jeu requièrent une Bombarde de 16 pieds, mais conservent le jeu de Tierce abandonné par les auteurs de cette fin de siècle. Il en va de la même esthétique pour des pièces à jouer sans les fonds de 4 pieds : Prestant ou

---

<sup>2230</sup>. (1734-1794).

Flûte « Autre Duo de Trompette », « Autre Trio », « jeu de Flûte pour une élévation », en réalité un fond d'orgue élaboré sur les 8 pieds du G.O. et positif.

D'autres particularismes sont à relever, tel le curieux mélange pour le récit de Voix humaine réunissant Bourdon 8, Montre 8, Prestant 4, Nazard  $2\frac{2}{3}$ , Voix humaine 8 et qui ressemble plutôt à un mélange de jeux de fonds colorés par la Voix humaine et le Nazard. Cette coloration par un jeu de détail, alors qu'il est censé être principal, vaut pour la basse du « Duo de Cromorne » élaboré avec le Bourdon 8, la Montre 8, le Prestant 4 et le Cromorne 8. Les accompagnements des récits superposent les trois jeux de 8 pieds du positif – Flûte, Bourdon, Montre – et sont touchés sur le clavier de positif sauf le récit de Cromorne accompagné au G. O. Quant aux duos et trios proposés, la majorité doivent être pris sur un seul clavier, technique tendant à l'homogénéité du timbre et de la polyphonie : « Duo de Tierce au grand corps », « Duo de Tierce au Positif », « Autre Duo de Trompette », « Autre Trio ».

Les articles n° 20 à n° 23 se rapportent à l'imitation de la clarinette, du fifre, du hautbois et des cors de chasse. Consacré à la clarinette le n° 20 revêt un caractère particulier : certaines pièces du manuscrit portant ce titre. La teneur en est la suivante : « Pour imiter la clarinette, prenez au grand orgue la Montre de 16 pieds, le Bourdon de 16 pieds, avec le clairon, & rien au Positif ; ainsi il faut pousser le clavier ».

En revanche, aucune indication se rapportant à la manière de registrer et de toucher la fugue grave pourtant intégrée à chaque suite n'est consignée.

## Le « bruit de guerre »

Relevé par A. D. Thierry <sup>2231</sup>, puis à sa suite de manière presque systématique par tous les auteurs, le célèbre « bruit de guerre » <sup>2232</sup> de J.-B. Nôtre – il avait fait l'objet d'une remontrance de la part du chapitre – n'est pas décrit dans le manuscrit de Dom Jourdez. Il s'agit certainement, les témoignages nous incitent à le penser, d'un morceau écrit ou, à tout le moins, de séquences improvisées, imitatives des phases d'une bataille : préparatifs – la bataille – la victoire <sup>2233</sup>. Les « Mélanges de Mr Beauvarlet Charpentier », précédant ceux de J.-B. Nôtre, détaillent d'ailleurs le coup de canon et le roulement de tambours.

« Le Coup de canon s'opère aussi sur les jeux du grand-Chœur, en posant les deux mains en travers sur la dernière octave de basses, et posant de même le pied gauche sur les dernières touches de la Pédale ». Quant au « roulement des Tambours, mêmes jeux ; la main gauche doit faire un battement ou roulement, tandis que la droite s'applique en travers et marque le mouvement de la marche que l'on veut exécuter. Cela doit s'opérer dans les octaves de basse, et les Pédales doivent être tenues en travers tout le temps ». Le souci d'une imitation, la plus proche possible de la vérité, n'interdisait donc pas les grappes sonores ou cluster <sup>2234</sup>. En 1882 Joseph Oury, alors organiste de la paroisse Saint-Etienne, énumère les jeux

<sup>2231</sup>. Cf. A. D. Thierry, *Histoire de la ville de Toul et de ses évêques, suivie d'une notice sur la cathédrale*, Paris/Nancy/Toul, Roret/Himblot et Raybois/Bastien, 1841, t. 2, p. 27 ; A. Jacquot, *La Musique en Lorraine* (note 1), pp. 181-182.

<sup>2232</sup>. Cf. vol. II, p. 169.

<sup>2233</sup>. La bibliothèque municipale de Châlons-sur-Marne conserve le manuscrit d'une pièce d'orgue de Jean-Baptiste Charbonnier (1764-1859) organiste à Châlons intitulée « orage conçu dans un songe composé pour l'orgue ou le Forté Piano par J.-B. Charbonnier organiste à Châlons s/M. juin 1791 ». Cette œuvre est écrite avec le souci d'une recherche absolue d'imitations. F-Châlons-sur-Marne, bibliothèque mun., ms. 941, f<sup>os</sup> 27-32.

<sup>2234</sup>. L'imitation du « sifflement des vents » et celle de « L'effet du Tonnerre » est préconisée « en posant les avants-bras sur le clavier du grand orgue, & les appuyant de gauche à droite & de droite à gauche. à volonté » les pédales servant dans les coups redoublés du tonnerre.

supprimés de l'orgue <sup>2235</sup> : « grosse caisse, cymbales, chapeaux chinois triangles, tambours, tonnerre et dit on jusqu'aux vulgaires bassinoires qui à demi pleines de plomb et de haricots et agitées par un mécanisme devaient imiter la pluie ». Et de poursuivre, « les visiteurs de la Cathédrale de Toul peuvent encore admirer une grosse caisse qui détronée et reléguée dans un coin d'une sacristie attend sans doute des jours meilleurs ». Rappelons à ce propos que J.-B. Nôtre n'est certainement pas étranger à la demande formulée par le chapitre de Nancy au facteur d'orgues J.-Fr. Vautrin en vue de l'installation d'un nouveau jeu de grosse caisse militaire « dont l'effet [...] soit semblable a celui des musiques des Regimens » <sup>2236</sup> sur leur orgue, à l'imitation de ceux de Toul justement, et de l'abbaye de Saint-Arnoult à Metz ; or J.-B. Nôtre avait été justement nommé expert pour ces travaux en 1788.

### **Une période favorable aux compositeurs**

Une recherche minutieuse a confirmé une activité créatrice soutenue autour des centres religieux de Metz, Nancy et Toul ; maîtres de musique et organistes en sont les véritables acteurs, le cas de Th. Karr ne pouvant être mis en parallèle. Le bilan engendre tout à la fois déception et satisfaction. Déception face au catalogue d'un compositeur – J.-N. Loiseau de Persuis – admiré par ses contemporains pour la qualité de son écriture et qui se réduit à cinq titres dont la musique n'est pas localisée actuellement. Satisfaction, en revanche, d'avoir pu concrétiser pour J. A. Lorenziti, ce qui relevait

---

<sup>2235</sup>. *Supplément au manuscrit de Dom Antoine Jourdez. Benedictin de l'Abbaye de S<sup>t</sup>. Mansuy, sur la facture d'orgues par J. M. Oury. organiste de la Cathédrale de Toul, 1882, p. 33.*

<sup>2236</sup>. Cf. vol. II, p. 116.

jusqu'alors du domaine de la supputation. A défaut de pouvoir lire son œuvre religieuse, excepté la partie vocale du motet *Sub tuum praesidium*, nous avons pu, au moins, organiser un catalogue sans doute proche de la réalité et rassembler, pour une analyse sommaire, la quasi totalité de son œuvre instrumentale conservée et répertoriée <sup>2237</sup>.

L'organiste de Toul, J.-B. Nôtre, vivait sur une réputation flatteuse et la découverte de son manuscrit offre la possibilité d'approcher au plus près sa musique et donc d'estimer son talent. Trois autres musiciens doivent être encore mentionnés, Gaultier chef de musique à la Comédie de Nancy, Jean-Baptiste Klimrath claveciniste à la cour de Stanislas et Seurat <sup>2238</sup> ancien maître de musique de la primatiale de Nancy pour les quelques œuvres que l'Histoire a bien voulu jusqu'ici conserver la mention. Ils ne sont sans doute pas à même de bouleverser le paysage de la création musicale entre 1770 et 1789 dans ces cités actives.

---

<sup>2237</sup>. Cf. R.I.S.M.

<sup>2238</sup>. Maître de musique de la maîtrise de Nancy, il est l'auteur d'un divertissement qui n'a pas sa place ici car composé en 1755 mais que nous mentionnons dans le catalogue établi dans le volume IV. Il en est de même pour J.-B. Klimrath. Pour l'œuvre de Gaultier voir vol. IV, p. 74.

## CHAPITRE II

### LA PÉRIODE RÉVOLUTIONNAIRE

#### Quels compositeurs inclure dans cette période ?

Ces dix années posent d'emblée un problème à résoudre. Peu de noms se présentent, essentiellement de petits maîtres, mais surtout quelques compositeurs qui pourraient appartenir à la période précédente ou à la suivante, leurs rares œuvres écrites ne permettant pas de trouver une solution satisfaisante. Nous avons donc choisi de les classer selon des critères historiques, ce qui en restreint d'autant plus leur nombre pour ces dix années, et les cantonne pratiquement à la ville de Nancy – Louis Emmanuel Jadin et surtout V. Nicolaÿ – car la présence d'Antoine Lamparelli à Metz demeure obscure.

#### Louis Emmanuel Jadin nancéien ?

Les origines versaillaises de Louis Emmanuel Jadin, fils de François Jadin (1732 ? -1790) <sup>2239</sup> bassoniste ordinaire de la musique du roi et frère de Hyacinthe (1776-1800) <sup>2240</sup> sont connues. Né le 22 septembre 1768 à

---

<sup>2239</sup>. Cf. N. Castinel, *op. cit.*, (note 1376), pp. 11-17.

<sup>2240</sup>. *Ibid.*, pp. 17-46.

Versailles <sup>2241</sup>, Louis Emmanuel est mort à Monfort-l'Amaury en 1853. Son séjour à Nancy étant très bref, il ne s'agit pas de reconstituer sa vie, mais plutôt de fixer les informations relatives à son activité durant cette période. Arrivé à Nancy en l'an VI, il réside rue de l'Esplanade, n° 211 <sup>2242</sup>, en l'an VII (1798-1799), voisin de Gaspard Wachter <sup>2243</sup> et d'Anthoine Didelin <sup>2244</sup>. Pour quelles raisons L. E. Jadin se fixe-t-il quelques mois (il n'est plus là l'année suivante) <sup>2245</sup> en cette ville ? Aucune réponse ne peut être formulée. Son activité d' « artiste composit[eur] » <sup>2246</sup> s'est-elle manifestée durant ce court séjour ? Seul le livret d'une œuvre lyrique conservé à la bibliothèque municipale de Nancy marque son passage. Ce « Fait Historique, à grand spectacle [...] » ayant pour titre *La Paix, ou le Triomphe de l'humanité* mis en musique par L. E. Jadin <sup>2247</sup>, sur des paroles de Guivard imprimeur à Nancy, fut représenté, sans doute dans la salle du Spectacle, en création le 24 frimaire an VI (14 décembre 1797) <sup>2248</sup>.

Disparu des registres de l'an VIII, L. E. Jadin avait donc quitté Nancy pour rejoindre probablement Paris où il était chef d'orchestre du théâtre Molière depuis 1796, avant d'être nommé en 1802<sup>2249</sup> professeur de piano au Conservatoire, à la place de son frère Hyacinthe.

---

<sup>2241</sup>. *Ibid.*, p. 92.

<sup>2242</sup>. Cf. vol. III, p. 27.

<sup>2243</sup>. *Ibid.*, p. 28.

<sup>2244</sup>. *Ibid.*, p. 26.

<sup>2245</sup>. Son nom a disparu des registres de population.

<sup>2246</sup>. C'est l'intitulé de sa profession sur le registre de population de l'an VI. *Ibid.*, p. 27.

<sup>2247</sup>. Le prénom n'est pas mentionné, mais le caractère nancéien de cette œuvre et la période correspondant à la présence à Nancy de L. E. Jadin ne laisse pas de doute sur cette paternité.

<sup>2248</sup>. Cf. vol. II, pp. 782-783.

<sup>2249</sup>. Cf. M. Honegger éd., *op. cit.* (note 167), p. 543.

## Valentin Nicolaÿ

Valentin Nicolaÿ demeure un personnage difficile à cerner pour deux raisons essentielles. Tout d'abord, les renseignements n'abondent guère sur ce compositeur ; il est, en effet, mal localisé : l'état des connaissances actuelles ne fournit, ni son lieu de naissance ni celui de sa mort. Tout au plus sa présence en tel endroit à une époque déterminée est-elle signalée : la publication en Grande-Bretagne de quelques unes de ses œuvres ont amené certains musicologues à fixer plus ou moins précisément des périodes de résidence à Londres<sup>2250</sup>.

En second lieu, le lien entre ce compositeur et sa résidence nancéienne, pendant quelques vingt-cinq années, n'a pas été établi avant notre travail ; de fait, la production de V. Nicolaÿ ne fait l'objet que de rares mentions. Pourtant, avant d'aborder cet aspect, il nous faut faire état du séjour de V. Nicolaÿ à Nancy, d'abord en tant qu'homme public, puis comme musicien.

## Sa vie

Vivant sur le sol de France, V. Nicolaÿ est réputé être né dans un pays étranger, « sujet autrichien »<sup>2251</sup> s'étant établi depuis plus de 25 ans, ce qui situerait son arrivée en France vers 1770. Marié sur le sol français<sup>2252</sup>, il

<sup>2250</sup>. Cf. Ronald R. Kidd, art. « Nicolai [Nicolay], Valentino [Valentin] », *The New Grove*, p. 215. Il est qualifié de compositeur et pianiste d'origine inconnue (1775 ?-1798), actif à Londres et à Paris sa première œuvre ayant été publiée à Londres en 1776.

<sup>2251</sup>. Cf. vol. II, pp. 720.

<sup>2252</sup>. Sa femme Catherine Routhier est âgée de 52 ans en 1795.

s'installerait donc à Nancy vers 1780 <sup>2253</sup>. Cependant, les registres de population nancéiens ne confirment pas tout à fait ces renseignements, en effet, deux mentions relevées dans la rubrique « époque de l'entrée sur la commune » sont différentes : celle de 1795 indique 1756 <sup>2254</sup>, ce qui paraît fantaisiste, alors que celles de 1797 et 1804 <sup>2255</sup> confirment l'année 1767, date qui est plus proche des affirmations rencontrées dans les autres sources.

Son lieu de naissance reste inconnu, probablement en Allemagne actuelle, tout comme l'année de sa naissance qui, par déduction et renseignements fournis par les registres de population, pourrait être située aux alentours de 1743 : mentionné sur les tableaux des citoyens actifs de Nancy inscrits pour le service de la Garde nationale en 1791, il est alors professeur de musique et âgé de 48 ans <sup>2256</sup>. Lorsqu'il figure sur le registre de population de Nancy en 1795 <sup>2257</sup> on le retrouve directeur des diligences et messageries nationales (1797) <sup>2258</sup> : il a alors 52 ans, ce qui paraît cohérent <sup>2259</sup>. Enfin, en 1804, il est porté pour la dernière fois sur le registre avec la mention « rentier » <sup>2260</sup>. Parmi ses multiples activités successives, constatons qu'il fut entre 1789 et 1795 interprète en « langues étrangères » <sup>2261</sup> auprès des administrations et des tribunaux.

<sup>2253</sup>. Date établie par déduction des affirmations du texte.

<sup>2254</sup>. Cf. vol III, p. 24.

<sup>2255</sup>. Le nom de V. Nicolaÿ n'apparaît pas sur le registre de l'an VII (1798-1799).

<sup>2256</sup>. Nancy arch. dép., L 1676, lia. Il habite alors au n° 276 rue de l'Esplanade (rue Stanislas actuelle). En 1790, figurant sans prénom sur la « Liste des citoyens actifs [...] » il réside dans le deuxième quartier, paroisse Saint-Roch. Cf. Anonyme, *Liste des citoyens actifs de la ville de Nancy, qui sont éligibles & électeurs*, Nancy, Hæner, 1790, p. 12. F-NAm 4858P.

<sup>2257</sup>. Cf. vol. III, p. 24. Du fait sans doute d'une erreur de copie.

<sup>2258</sup>. Fonction confirmée par sa nomination comme juré du tribunal criminel le 8 fructidor an V (25 août 1797). Nancy arch. dép., L 92, n° 77, f. 141.

<sup>2259</sup>. Malheureusement tous les registres de population suivants en 1797 ou en 1804 indiquent cet âge de 52 ans. Erreur de transcription ? Il habite rue Simoneau n° 63 (rue Lyautey actuelle).

<sup>2260</sup>. Son adresse est située au n° 64 de la rue d'Alliance (rue Lyautey actuelle). Cf. vol. III, p. 28.

<sup>2261</sup>. Cf. vol. II, pp. 721, 722.

Il semble donc avoir déménagé après 1804 à Paris <sup>2262</sup> : une mention manuscrite sur la partition du *Deuxième Concerto pour le piano-forté* opus 16 précise une adresse parisienne <sup>2263</sup>.

### **L'homme public**

Ce n'est qu'à partir de la Révolution que V. Nicolaÿ se découvre à notre curiosité, grâce à une vie publique marquant une profonde implication dans la vie de la société au service des idées nouvelles. Partisan convaincu de la Révolution, il accorde en réalité ses idées et ses actes, par son adhésion à des sociétés qui défendent les idées révolutionnaires et par une participation active aux travaux des municipalités qui se succèdent à Nancy, prenant des risques à cause des aléas d'une situation politique aux retournements et changements rapides et contradictoires.

### ***Membre de la Société des amis de la liberté***

Lorsque la *Société des amis de la liberté et de l'égalité* de Nancy ouvre une souscription pour les défenseurs de la patrie en 1793, V. Nicolaÿ souscrit pour une somme de 10 livres <sup>2264</sup>. Le 8 frimaire an II (28 novembre 1793), il est membre du bureau de la *Société des amis de la constitution populaire* de Nancy <sup>2265</sup>.

---

<sup>2262</sup>. En tout état de cause aucune mention d'un éventuel décès n'est consignée sur les registres de la ville de Nancy.

<sup>2263</sup>. Cf. vol. IV, p. 114.

<sup>2264</sup>. Cf. vol. II, p. 323.

<sup>2265</sup>. *Ibid.*, pp. 715-716.

### *L'élu : officier municipal - le notable*

Sans parler d'omniprésence dans les structures administratives et politiques de Nancy, il faut toutefois reconnaître son engagement réitéré à maints niveaux. Assesseur au juge de paix (ils sont deux) élu en 1791<sup>2266</sup> puis délégué du comité de surveillance, il est nommé juge suppléant à la création du tribunal révolutionnaire<sup>2267</sup> en 1793. Plus frappante encore est sa participation active aux travaux de plusieurs municipalités : nommé assesseur au juge de paix (18 janvier 1791), élu parmi les notables (23 novembre 1791), notable nommé officier municipal (1<sup>er</sup> février 1792)<sup>2268</sup>, délégué puis président du comité de surveillance (1793)<sup>2269</sup>, membre de la commission municipale provisoire (1793)<sup>2270</sup>, désigné notable (1793), président de la 1<sup>ère</sup> section élu à par l'assemblée primaire (1795), et encore vice-président de l'administration municipale<sup>2271</sup> le 25 janvier 1798.

Cette dernière fonction d'adjoint à l'administration municipale de Nancy<sup>2272</sup> était temporaire. Après avoir fait, au préalable, sa déclaration d'administrateur municipal et prêté serment de « haine à la Royauté et à l'anarchie d'attachement et de fidélité à la République et à la constitution de l'an 3 », il est élu vice-président le 8 pluviôse an VI (27 janvier 1798) et immédiatement installé au bureau<sup>2273</sup>.

<sup>2266</sup>. Le 18 janvier 1791. Il fut même élu maire le dimanche 9 décembre 1792, mais refusa la fonction comme le rapporte le *Journal de Nancy, et des frontières*. Cf. vol. II, p. 322.

<sup>2267</sup>. Créé le 28 brumaire an II (18 novembre 1793) par un arrêté de Balthazard Faure. L'article 3 nomme V. Nicolay. B. Fauré affirme qu'il ne dénonça jamais quiconque. Cf. vol. II, pp. 720-722.

<sup>2268</sup>. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 894), pp. 82, 144, 210, 227, 233, 302, 374.

<sup>2269</sup>. Cf. A. Troux, *op. cit.* (note 648), pp. 173 (n. 15), 174.

<sup>2270</sup>. Commission mise en place par le nouveau Directoire après la victoire des Montagnards dans le département de la Meurthe. Auguste Mauger dit Marat-Mauger lui doit sa mise en liberté après une incarcération. Cf. A. Troux, *op. cit.* (note 648), pp. 3-17.

<sup>2271</sup>. Il est alors « ex-directeur des messageries ».

<sup>2272</sup>. En remplacement de Sébastien Mandel.

<sup>2273</sup>. Cf. P. Denis, *op. cit.* (note 1526), p. 31. Sa déclaration écrite est datée du même jour. Nancy arch. mun., D 1, Mi 3, t. 16, pp. 360-362.

### *V. Nicolaÿ dans le tumulte de la politique*

Les turpitudes politiques lui occasionnent un séjour de huit mois dans les geôles strasbourgeoises. Dans le cadre de sa mission à Nancy, Jean-Etienne Bar <sup>2274</sup>, montagnard envoyé par la Convention, signe un certain nombre de destitutions à Nancy et dans le département de la Meurthe. V. Nicolaÿ, alors membre du Comité de surveillance révolutionnaire reconnu coupable de « modérantisme » en compagnie d'une vingtaine de membres de la Société populaire est – sur décret <sup>2275</sup> signé de J.-E. Bar, Jean-Baptiste Lacoste et Marc Antoine Baudot <sup>2276</sup> en date du 7 pluviôse an II (26 janvier 1794) – arrêté puis transféré et incarcéré à Strasbourg ; sa libération définitive intervient les derniers jours de fructidor <sup>2277</sup> durant la mission de J.-B. Michaud <sup>2278</sup>, soit huit mois plus tard. Jugé « assez encre dans les bons principes » pour avoir été élu maire de Nancy en 1792 <sup>2279</sup>, son élargissement en fut facilité. Retournement politique : la chute de Robespierre entraîne une épuration anti-jacobine et la liquidation de la Terreur, ce qui lui permet, durant la mission de Louis Benoît Genevois <sup>2280</sup>, d'être nommé directeur des messageries, puis d'être à nouveau admis membre de la Société populaire <sup>2281</sup>.

---

<sup>2274</sup>. Montagnard envoyé par la Convention.

<sup>2275</sup>. Ce décret a été signé après une consultation populaire de 1500 personnes environ. Cf. A. Troux, *op. cit.* (note 648), pp. 281-307.

<sup>2276</sup>. J.-B. Lacoste et M. A. Baudot étaient des représentants envoyés par la Convention.

<sup>2277</sup>. Sa libération du 11 septembre n'était que provisoire. *Ibid.*, p. 603.

<sup>2278</sup>. Sa mission dure d'août à novembre 1795. D'autres partisans de Balthazard Faure furent eux aussi libérés.

<sup>2279</sup>. Il avait refusé la place excipiant de sa pauvreté.

<sup>2280</sup>. *Ibid.*, pp. 656-673.

<sup>2281</sup>. Il se trouve sur la liste des membres admis publiée le 20 pluviôse an III (8 février 1795).

## **Le compositeur, le musicien à Nancy**

La carrière musicale nancéienne de V. Nicolaÿ n'est pas facile à reconstituer. C'est le 11 janvier 1773 que le Concert des amateurs de Nancy, dirigé par J. A. Lorenziti, programme <sup>2282</sup>, pour débiter le concert, une symphonie à grand orchestre de V. Nicolaÿ qui, outre « l'éloge des connoisseurs » que mérite cet auteur, apparaît selon la nature du texte journalistique comme un compositeur à peine connu, tout au moins dans le genre symphonique : son « talent en ce genre commence à se faire connoître » <sup>2283</sup>.

Sa place dans le monde musical nancéien, en ces temps d'Ancien Régime, est difficile à définir : son nom n'apparaît pas dans les divers ensembles de la ville. A deux reprises seulement, en 1793 et 1797, il est qualifié de « professeur de musique » <sup>2284</sup>. Imaginer le pianiste qu'il semble être, restant confiné dans des activités privées, n'est sans doute pas incongru, pas plus que n'est inconcevable un statut de compositeur libre de toute contrainte administrative. Aussi, la poursuite de la publication d'œuvres nouvelles, alors qu'il occupe divers postes dans l'administration municipale ou d'Etat, prouve la continuité de sa production.

## **La musique de chambre**

L'essentiel de l'œuvre connue de V. Nicolaÿ est consacrée à la musique de chambre : sonates, duos, trios et quatuors.

---

<sup>2282</sup>. Ce qui peut constituer une preuve de son domicile nancéien.

<sup>2283</sup>. Cf. vol. II, p. 202.

<sup>2284</sup>. *Ibid.*, pp. 323, 627.

## Les sonates pour instrument seul

V. Nicolay a produit des œuvres pour clavier (clavecin ou piano-forte) de deux types : œuvres à deux et à quatre mains. Peu nous sont parvenues ; aussi une vue d'ensemble est-elle délicate à établir.

Quant aux duos et sonates à 4 mains connus, ils sont écrits en un seul mouvement <sup>2285</sup>.

Avec la « 1<sup>ère</sup> sonate » manuscrite pour clavier nous sont parvenues les publications londoniennes des quatre grandes sonates op. IX et les six opus XI, toutes destinées au piano-forte ou au clavecin <sup>2286</sup>. Mentionnons encore, pour être tout à fait complet, quatre sonates arrangées pour harpe, tirées des opus V et XI, parues chez Cousineau père et fils en 1791 avec l'opus VII <sup>2287</sup>.

## Les sonates à deux et les duos

Différents titres font référence à des œuvres pour instrument à clavier et violon. Les opus I, II, III, V, VII, VIII, XI et XV offrent le choix entre le piano et le clavecin, sans doute pour des raisons commerciales, les numéros des opus I et II élargissant encore ce choix à la harpe.

Les sonates des opus I, II III V et VII sont écrites avec accompagnement de violon (*ad libitum* pour l'opus X), un violon obligé étant requis pour celles de l'opus XV. Seuls les trois duos de l'opus X sont

---

<sup>2285</sup>. Cf. vol. IV, pp. 97, 99.

<sup>2286</sup>. *Ibid.*, pp. 97, 98, 99.

<sup>2287</sup>. *Ibid.*, p. 99.

écrits pour piano-forte et violon. En 1789, chez Le Duc puis chez Bonjour, est publié l'opus XI : six sonates pour clavier et violon *ad libitum* à l'usage des commençants <sup>2288</sup>. La pédagogie semble avoir intéressé V. Nicolaï car il est, avec Felice Bambini, l'auteur d'une méthode pour le forte-piano parue chez Mercier en 1802 <sup>2289</sup>.

Il est encore l'auteur de sonates (opus 1<sup>er</sup> et VIII) pour violoncelle et basse.

### ***La construction***

Sur les trente-neuf œuvres de genre sonate dont la musique nous est parvenue, trente-deux sont construites en deux mouvements, six en trois l'opus III incluant à lui seul trois sonates de ce type (n° 3, 4, 6), et une seule (sonate n° 5 de l'opus V) en quatre. Sur le plan tonal, le mouvement central des sonates en trois mouvements est écrit dans une tonalité différente : tonalité principale majorisée ou minorisée selon le cas ou ton voisin. Cette remarque ne concerne pas la sonate IV de l'opus III <sup>2290</sup> qui, comme les œuvres en deux mouvements, s'inscrit dans une tonalité unique. Notons encore la tonalité de *si* bémol mineur pour le second mouvement de la troisième sonate de l'opus XV.

Quelques souvenirs des mouvements de danse de la suite subsistent en dehors du menuet : Allemande (2<sup>e</sup> mouvement de la sonate n° 4 opus II et

---

<sup>2288</sup>. *Ibid.*, p. 106.

<sup>2289</sup>. Nicolaï et Bambini, *Nouvelle méthode pour le forte-piano, suivie de doigtés, préludes, leçons et petit airs nouveaux choisis dans les opéras, menuets et andante d'Haydn*, Paris Mercier, [1802], 16 p. F-Pn Vm<sup>8</sup> s. 27.

<sup>2290</sup>. Cf. vol. IV, p. 103.

4<sup>e</sup> mouvement de la sonate n° 5 opus V) et Polonaise (2<sup>e</sup> mouvement de la sonate n° 4 opus III). Relevons encore un Presto scherzando à 2/4 (3<sup>e</sup> mouvement de la sonate n° 4 opus V) indiquant un mouvement dans l'esprit du Scherzo et non un mouvement de Scherzo.

### **Les trios**

Trois séries de trios sont conservées : les six trios sans numéro d'opus publiés chez Welker à Londres, ceux de l'opus X ainsi que trois sonates formant l'opus VIII. Tous sont écrits pour clavier (clavecin ou piano-forte) avec accompagnement de violon et de violoncelle encore intitulé « basse » dans l'opus VIII.

### ***Quelques généralités***

La grande majorité de ces trios est bâtie en deux mouvements : modéré – rapide. Seule exception, le mouvement modéré du trio n° 1 de l'opus X est précédé d'un Largo en mode mineur. Quant aux cinq premiers trios publiés chez Welcker, ils sont écrits en trois mouvements : modéré – lent – Menuet. Lorsque les tonalités sont différentes pour les pièces en deux mouvements, elles ne franchissent pas la barrière des tons voisins.

## Les quatuors

Nous ne connaissons qu'une série de six quatuors, sans numéro d'opus <sup>2291</sup> construits en deux (n° 1, 2, 4, 5) ou trois mouvements (n° 3, 6) nécessitant un clavecin ou piano-forte supplémentaire – l'instrument n'est pas précisé – pour réaliser la basse chiffrée qui se trouve sur la partie de violoncelle.

## Les symphonies

Six symphonies opus I sont conservées <sup>2292</sup>. Ecrites pour un ensemble comprenant violons I et II, violons altos, basses <sup>2293</sup>, hautbois I et II, cors (de chasse) I et II, les symphonies I et VI nécessitent l'utilisation supplémentaire de trompettes I et II ainsi que de deux timbales. Notons que la partie de basse est chiffrée et requiert donc une basse continue avec clavecin ou forte piano. Ces symphonies furent composées assez tôt, l'une d'entre elles étant programmée au Concert des amateurs en 1773 à Nancy <sup>2294</sup>.

Les numéros I, IV et VI sont bâties en trois mouvements (Allegro, Polonaise ou Andante, Presto), les autres en quatre avec les habituels Allegro, Andante, Menuet et Presto. La sixième est la seule faire précéder l'Allegro initial par une introduction lente. Le plan tonal manque

<sup>2291</sup>. Il a manifestement été oublié sur l'imprimé. *Ibid.*, p. 110.

<sup>2292</sup>. *Ibid.*, pp. 111-113.

<sup>2293</sup>. L'entête précise « taille ».

<sup>2294</sup>. Cf. vol. II, p. 202.

singulièrement de relief car, à l'exception de l'Andante de la troisième et de celui de la cinquième écrits au ton voisin, tous les mouvements d'une même symphonie sont écrits dans la même tonalité. Enfin, les plans choisis marquent une nette préférence pour la coupe binaire AB avec reprises, cette remarque pouvant être étendue à l'ensemble de son œuvre.

### Les concertos

Deux concertos <sup>2295</sup> n° 1 opus 12 et n° 2 opus 16, ont été écrits par V. Nicolay ; le premier en 1788 et le second après 1804 dès (ou peu avant) son installation à Paris <sup>2296</sup>. Le premier laisse encore le choix entre le clavecin et le piano-forte.

### Au service de la Révolution

Il est officier municipal lorsqu'il compose l'*Hymne française*, exécuté lors des deux cérémonies à la mémoire de J. G. Simoneau en 1792. Il écrit encore un *Hymne funèbre* entendu à Nancy au cours du service funèbre du général Hoche le 21 octobre 1797. Ces deux œuvres perdues <sup>2297</sup> demeurent, pour un homme dont l'engagement politique ne fait aucun doute, une modeste contribution musicale au service des idées nouvelles.

---

<sup>2295</sup>. Cf. Claude Fernandez et Jean-Michel Percherancier, *Les Œuvres pour piano et orchestre*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1988, p. 255. Ces auteurs cataloguent un concerto opus 2, mais pas celui de l'opus 16.

<sup>2296</sup>. La mention manuscrite précise l'adresse parisienne de l'auteur. Cf. vol. IV, p. 114.

<sup>2297</sup>. Cf. vol. II, pp. 319, 593, 782, et vol. IV, p. 115.

### **L'influence de L. E. Jadin et de V. Nicolaÿ à Nancy**

La présence à Nancy de L. E. Jadin demeure sans grande incidence pour la vie musicale nancéienne : son passage fugitif garde une valeur anecdotique, même s'il a donné naissance à une œuvre aujourd'hui perdue. Celle de V. Nicolaÿ est pour le moins inattendue. Certes, il disparaît à nouveau en 1804, sans doute à Paris, mais vingt-cinq années de sa vie sont désormais fixées <sup>2298</sup>. L'impact de son activité créatrice sur la vitalité musicale de Nancy au cours de cette période, n'est cependant pas appréciable actuellement.

---

<sup>2298</sup>. Nous prenons la durée minimale ; le nombre encore incertain d'années passées à Nancy pouvant aller jusqu'à un maximum de trente-cinq années.

## CHAPITRE III

### OUVERTURE SUR LE XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

La Révolution terminée, le bilan de la création musicale de ces dix années s'avère bien maigre : quelques œuvres fonctionnelles ont été écrites dont aucune ne peut être localisée aujourd'hui. Inattendue mais logique pourtant, la renaissance de l'activité créatrice des nouveaux maîtres ou des responsables de la musique est liée à la réouverture des cathédrales. Nous avons exposé la situation originale de chacune des deux villes ainsi que la réinstallation tant cahotique que laborieuse de la maîtrise à la cathédrale de Metz. Ce renouveau pour incertain qu'il soit y est cependant plus dynamique, grâce à la présence d'un maître ayant vécu à l'âge adulte les dernières années de l'Ancien Régime : Jean-Baptiste Valentin avait vingt-sept ans en 1789. La paroisse Cathédrale de Nancy trouve dans la présence de quatre musiciens, (F) Balbâtre et Firmin Félizard – tous deux déjà employés par le chapitre avant les événements de 1789 –, Benoit Parisot et Balthazard Trœstler arrivés au début de la décennie suivante, un potentiel bien incertain pour revitaliser la création musicale locale.

### **Jean-Baptiste Valentin, maître de musique à Metz**

Né à Metz le 24 janvier 1761 <sup>2299</sup>, il accède à la prêtrise en 1787. Nommé tout d'abord petit marguillier le 15 novembre 1787, puis grand marguillier le 16 avril 1788, il est encore prêtre sacristain de l'église cathédrale en avril 1791 <sup>2300</sup> continuant ainsi son service lors du culte constitutionnel ; il a d'ailleurs prêté serment le 9 mai 1791, pour se rétracter peu après.

Il estime ses revenus, logement compris, à 1192 livres, somme à laquelle il ajoute le bénéfice de la petite aumônerie, obtenu le 3 mai 1788 et évalué à 69 livres. Il perçoit donc une indemnité pour la culture de ses vignes et le méteil que le chapitre ne lui avait pas livré. Pour son service effectué en 1791 jusqu'à l'installation du culte constitutionnel, le Directoire du département autorise le 17 juin 1791 le versement d'une indemnité de 274 livres, 13 sols, 4 deniers sur le pied de 766 livres, 10 sols par an <sup>2301</sup>.

Il accède aux fonctions de maître de musique de la cathédrale en 1802 avant d'être nommé curé de Courcelles-Chaussy le 15 janvier 1814, puis promu archiprêtre de Morhange le 12 juin 1823, il meurt le 21 novembre 1837 <sup>2302</sup>. Il avait quitté la maîtrise en 1814 lors d'une nouvelle dissolution, la fabrique de la paroisse cathédrale n'étant plus en mesure d'assurer le paiement des salaires des employés et les dépenses de la maîtrise en regard de l'insuffisance de ses revenus. La maîtrise comptait alors huit enfants de chœur, tous placés sous sa direction.

---

<sup>2299</sup>. Fils de Louis Valentin et de Marguerite Herbière. Cf. Paul Lesprand (chanoine), *Le Clergé de la Moselle pendant la Révolution*, Montigny-lès-Metz, chez l'auteur, 1935, t. 2, pp. 304.

<sup>2300</sup>. Cf. vol. II, p. 51.

<sup>2301</sup>. Cf. P. Lesprand, *op. cit.* (note 2299), pp. 304, 346.

<sup>2302</sup>. Cf. J.-B. Pelt, *op. cit.* (note 65), pp. 6-7 n° 13, 15-16 n° 31, 169 n° 371, 191 n° 411.

## Le compositeur

Le manuscrit de Cl. Fachot contient la partie vocale de cinq petits motets <sup>2303</sup> destinés à être chantés par une voix de dessus soliste avec accompagnement réduit à l'orgue et violoncelle, attribués à J.-B. Valentin et composés entre 1802 et 1814 <sup>2304</sup> ; l'un d'eux porte effectivement le titre : *Domine salvum fac Imperatorem*. Deux de ces motets sont destinés au Saint-Sacrement – *Panis angelicus* et *O salutaris hostia* –, un à la Vierge – *Sub tuum praesidium*. Le dernier est intitulé *Da pacem Domine in diebus nostris*. Tous présentent un plan identique en trois parties ABA, la troisième étant une reprise de la première. La « Prière pour la sainte Vierge » (*Sub tuum praesidium*) fait exception avec un plan AB. Ces parties différentes sont marquées soit par des changements de mesure, d'armatures, de tempos ou encore par des modifications nettes de valeurs rythmiques ; c'est le cas du motet *Da pacem*. Seul, le motet *Panis angelicus* est écrit de manière unitaire. L'ornementation et certaines articulations sont notées.

Un autre motet « pour les Grandes fêtes Avant la Bénédiction du S[aint] S[acrement] », anonyme mais faisant suite au motet *Sub tuum praesidium* pourrait être attribué à J.-B. Valentin. Intitulé *O Jesu Deus magne*, il est en deux parties (AB), chacune étant elle-même subdivisée en deux avec toutefois une reprise partielle du premier fragment (aba'-cdc') <sup>2305</sup>.

---

<sup>2303</sup>. Le plus long comprend 72 mesures.

<sup>2304</sup>. Cf. vol. IV, pp. 26-34.

<sup>2305</sup>. *Ibid.*, pp. 8-10.

## François (?) Balbâtre à Nancy

Il se trouve à Nancy un musicien nommé Balbastre puis Balbâtre, régulièrement rencontré entre 1782 et 1805 sans que nous ayons toutefois pu l'identifier. Trois raisons majeures à cela. Nulle part son prénom n'est mentionné <sup>2306</sup> et nous n'avons relevé aucun acte civil le concernant sur les registres officiels (naissance, mariage, décès) ou sur les registres de population de Nancy, certes parfois incomplets. Dès lors, une question se pose : est-ce toujours le même personnage ? Il est impossible, en l'état présent de nos connaissances, de répondre de manière absolument affirmative à cette question.

Ainsi, trouvons-nous Balbastre, Balbâtre ou Balbatre traversant, sans trop de difficultés apparentes, les trois périodes politiques instables : employé du chapitre de Nancy, puis écrivant une musique révolutionnaire et enfin dirigeant à nouveau à la cathédrale des messes construites avec des musiques parodiques arrangées par lui-même.

## Musicien du chapitre avant 1789

« Le Nommé Balbatre » est reçu comme haute-contre dans la musique ordinaire du chapitre de Nancy le 27 décembre 1782 pour un salaire de seize louis porté à vingt louis par an six mois plus tard <sup>2307</sup>. D'une assiduité

<sup>2306</sup>. La seule signature manuscrite « Balbâtre » est peut-être précédée d'un « F », pour François ?

Cf. note 2323. Un certain François Bruillard dit Balbatre marié à Nancy le 8 novembre 1787 paroisse Saint-Roch et mort le 5 octobre 1835, ne peut correspondre. Nancy arch mun., GG 150, f. 162-f. 163 et E 3 1835, 100, p. 45 n° 914. Une autre personne (?) choisie juré du tribunal criminel en l'an VIII (1799), marchand de mode, habite rue de la Fédération. Nancy arch. dép., L 99, f. 79, n° 50.

<sup>2307</sup>. Cf. vol. II, pp. 101-102.

toute relative et d'un caractère entier, il est « ponctué » en 1787 d'une amende ayant valeur de punition <sup>2308</sup>. Toujours présent en 1790 <sup>2309</sup> (quinze jours de vacances lui sont accordés en mai), il fait encore partie, seule haute-contre du groupe, des musiciens intégrés dans le plan de réorganisation réfléchi et proposé par N. Boujardet et arrêté le 10 novembre 1791 <sup>2310</sup>.

### **Sa situation pendant les événements révolutionnaires**

Habitant Nancy <sup>2311</sup>, il ne se manifeste pas au cours de la période révolutionnaire. On le compte parmi les rangs des gardes citoyens de la seconde compagnie de la paroisse Saint-Roch <sup>2312</sup> en 1789 tout en étant assuré qu'il n'a pas, cette année-là, intégré le corps des musiciens de la Garde nationale ; ce sont là nos seules certitudes.

### **Après la réouverture des églises en 1803**

Nous le retrouvons, à moins qu'il ne s'agisse d'un homonyme, au sortir des événements révolutionnaires faisant exécuter des œuvres de musique religieuse parodies de musique d'autres compositeurs. En 1803, il est versé par la fabrique de la paroisse cathédrale, à un nommé Balbâtre, une somme de 439,5 francs « pour fournitures détaillées » <sup>2313</sup>. Une dernière fois, ce

---

<sup>2308</sup>. *Ibid.*, p. 111.

<sup>2309</sup>. *Ibid.*, p. 122.

<sup>2310</sup>. *Ibid.*, pp. 150, 151.

<sup>2311</sup>. Son adresse est : rue Saint-Georges, n° 254. *Ibid.*, p. 409.

<sup>2312</sup>. *Id.*

<sup>2313</sup>. Nancy arch. dép., 50 J 31 N. Compte de la fabrique pour l'an 1803, reg., art. 20.

nom figure sur une annonce parue dans le *Journal de la Meurthe* en 1806 : « M. Balbâtre, négociant »<sup>2314</sup> vend « 3 forte pianos ».

### **Le compositeur**

La difficulté à identifier ce musicien relativement peu fécond gêne la perception du compositeur de même nom si tant est, comme nous l'avons écrit, qu'il s'agisse bien de la même personne. Quoique cette hypothèse soit crédible, il nous faut rappeler en permanence ce qu'elle peut avoir d'aléatoire.

Une première œuvre qualifiée de romance intitulée – *Lieux que chérissait Hortense* – est publiée dans le *Journal littéraire de Nancy* en 1783<sup>2315</sup>. Un doute important subsiste que nous ne pouvons lever : de quel compositeur s'agit-il ? Balbastre ou Balbâtre de Nancy ou bien encore Claude Balbastre (1727-1799) ? Cette dernière hypothèse ne serait pas incongrue, d'autant que le journal nancéien publie régulièrement des articles de la capitale.

Le citoyen Balbâtre de Nancy est l'auteur de la musique d'un *Hymne et couplets pour la fête de la République* sur les paroles de Louis Laugier à l'occasion de la fête de la République célébrée le 1<sup>er</sup> vendémiaire an IX (23 septembre 1800)<sup>2316</sup>. Cet hymne est écrit pour chœur et soliste, l'auteur chantant lui-même les couplets<sup>2317</sup>, ce qui nous incite à rappeler que le musicien employé par le chapitre tenait la partie de haute-contre.

<sup>2314</sup>. Il habite au n° 326, rue de la Douane. *Ibid.*, p. 375.

<sup>2315</sup>. Cf. vol. IV, pp. 11-12.

<sup>2316</sup>. *Ibid.*, p. 71. Louis Laugier né à Marseille en 1747 vit à Nancy depuis 1770 environ. Taquinant la muse, il écrit et fit imprimer un certain nombre de poèmes. Cf. L. A. Michel, *op. cit.* (note 3), pp. 299-300.

<sup>2317</sup>. Cf. vol. II, pp. 750-751.

La réouverture définitive des lieux de culte se produit alors, et à défaut d'être compositeur il devient arrangeur. Résonne alors dans la cathédrale de Nancy successivement, à l'occasion du sacre prochain <sup>2318</sup> de Napoléon empereur, le 1<sup>er</sup> novembre 1804 et de la fête de sainte Cécile (22 novembre), une messe à grand orchestre « parodiée et arrangée par M. Balbâtre sur la musique des célèbres virtuoses Gluck, Piccinni et Sacchini » <sup>2319</sup>. Dirigeant lui-même l'exécution de ces messes, il récidive l'année suivante lors d'un service à la mémoire de Michael Haydn, le dimanche 6 janvier, avec une messe parodiée sur la musique de Haydn (Michael ?), Chr. W. Gluck, Johann Christoph Vogel <sup>2320</sup> et N. Piccinni <sup>2321</sup>. Son nom apparaît pour la dernière fois en 1805 sur le compte de la fabrique de la cathédrale de Nancy ; il reçoit « 42 Livres Tournois pour Les frais de La Messe de musique du jour de paques » <sup>2322</sup>. Était-ce une composition originale ou plus vraisemblablement une nouvelle série d'arrangements ?

### Firmin Félizard

Né à Pont-à-Mousson vers 1749 et arrivé à Nancy en 1771, Firmin Félizard intègre tardivement l'ordinaire de la musique de la primatiale <sup>2323</sup>. Bassoniste – il tient les cymbales dans la musique de la Garde nationale <sup>2324</sup> –, il demeure employé à la cathédrale comme vacataire puis

<sup>2318</sup>. Le 11 frimaire an XIII (18 mai 1804).

<sup>2319</sup>. *Ibid.*, p. 362 et vol. IV, p. 72.

<sup>2320</sup>. Compositeur allemand (1756-1788), auteur dans le domaine lyrique de *La Toison d'or* (1786) et de *Démophon* (1789).

<sup>2321</sup>. Cf. vol. II, pp. 362, 363.

<sup>2322</sup>. *Ibid.*, p. 156. Il signe, pour l'unique fois, le reçu. La lettre de son prénom nous est apparue être un F. Cette pièce n° 23 se trouve dans 50 J 1 31 N, série faisant actuellement l'objet d'un classement et ne pouvant être localisées avec une cote plus précise.

<sup>2323</sup>. Cf. vol. III, pp. 13, 23, 27.

<sup>2324</sup>. Cf. vol. II, p. 650.

musicien pour la saison 1797-1798. Il quitte la ville à une date inconnue, son acte de décès n'y ayant pas été consigné.

Comme B. Trœtsler, B. Parisot exerce son métier de musicien de manière éclectique en étant tout à la fois chanteur, organiste, professeur, marchand de musique<sup>2331</sup> et compositeur.

### **Le musicien, le professeur**

Chanteur lui-même, il participe à un duo avec Mme Fay(e) lors d'un concert dans la salle de la Redoute<sup>2332</sup> à l'Hôtel de ville le 1<sup>er</sup> mai 1809<sup>2333</sup> et lors la messe de sainte Cécile en 1808 dans ses propres œuvres ; B. Parisot enseignait le chant et le piano<sup>2334</sup>. Il est toutefois impossible de l'affirmer sans réserve (le prénom fait défaut), mais on peut soupçonner le « sieur Parisot », nommé organiste de Saint-Epvre de Nancy le 1<sup>er</sup> mai 1807 et qui se trouve encore aux claviers en 1808<sup>2335</sup>, d'être le musicien dont il est question ici<sup>2336</sup>.

### **Le compositeur**

La liste des compositions de B. Parisot tient peu de place : deux séries d'œuvres nous sont parvenues grâce aux informations données par le *Journal de la Meurthe*.

---

<sup>2331</sup>. Cf. *supra*, pp. 434-435.

<sup>2332</sup>. Dite salle du Concert.

<sup>2333</sup>. Cf. vol. II, p. 396.

<sup>2334</sup>. *Ibid.*, p. 375.

<sup>2335</sup>. Nancy arch. par. Saint-Epvre, t. 1, f. 25.

<sup>2336</sup>. Cf. R. Depoutot, *op. cit.* (note 1843), p. 44.

En 1806, il publie *Cinq romances nouvelles avec accompagnement de piano ou harpe* dont trois avec violon obligé <sup>2337</sup>, et en novembre 1808 à l'occasion de la messe de sainte Cécile, il chante, lui-même, deux motets de sa composition <sup>2338</sup>.

### Balthazard Trœstler

La place prise par Baltazard Trœstler est elle aussi ténue. Né à Rosheim <sup>2339</sup> vers 1761 <sup>2340</sup>, il est arrivé à Nancy en 1791 <sup>2341</sup> mais nous n'avons pu y localiser d'acte de décès. Bien que son activité officielle, confirmée à plusieurs reprises, marque une prédominance pour le commerce voire l'édition, il est régulièrement fait mention de ses activités de professeur de forte-piano et d'harmonie <sup>2342</sup>. Il s'avère que ses activités ne s'arrêtent pas au commerce et que B. Trœstler, lui-même compositeur <sup>2343</sup>, pratique l'orgue et le piano.

Une certitude : il est musicien dans l'orchestre du Spectacle de Nancy en 1797 et encore en 1802 <sup>2344</sup>. En 1797, il est alors cité avec la profession d'organiste ce qui ne peut être qu'exact, compte tenu du fait qu'il est appelé à toucher l'orgue de Saint-Sébastien de Nancy pour deux expertises

---

<sup>2337</sup>. Cf. vol. II, pp. 375 et vol. IV p. 118. Il habite alors au n° 244, rue des Minimes ou Impasse du Lycée (rue Gilbert actuelle).

<sup>2338</sup>. Cf. vol. II, p. 394 et vol. IV, p. 117.

<sup>2339</sup>. (Bas-Rhin).

<sup>2340</sup>. Il a 38 ans en 1799. Cf. vol. III, pp. 25, 28.

<sup>2341</sup>. Selon le registre de population de l'an VII. *Id.* Cet âge correspond à celui fourni par l'état des musiciens de l'orchestre du Spectacle en 1797 sur lequel il est réputé avoir 40 ans.

<sup>2342</sup>. Cf. vol. II, pp. 349, 374, 384.

<sup>2343</sup>. Cf. L. A. Michel, *op. cit.* (note 3), p. 359.

<sup>2344</sup>. « Etat nominatif des sociétaires, artistes Musiciens, et Gagistes Employés au Théâtre de la Ville de Nancy ». Nancy arch. mun., (d 1) R 2 2 lia.

successives en 1810 <sup>2345</sup>, et qu'il publie bien plus tard, vers 1825, un volume destiné aux organistes <sup>2346</sup>.

Une seule œuvre publiée au cours de la période historique que nous avons définie est connue grâce à une annonce du *Journal de Paris* du 18 floréal an V (7 mai 1797) <sup>2347</sup> ayant pour titre : *Six divertissemens musicaux, d'une exécution facile à l'usage des commençants, pour clavecin ou piano-forte, avec accompagnement d'un violon ad libitum, œuvre I*. D'autres œuvres non datées mais publiées sous ce nom, sont conservées à Paris.

### Quelques réflexions à propos d'autres compositeurs

Se demander si certains auteurs avaient pu, à Metz ou à Nancy, écrire une ou plusieurs œuvres avant de quitter définitivement leurs attaches n'est pas illégitime. Si la réponse au sujet de Louis Luc Loiseau de Persuis est simple – il avait quitté Metz dès sa sortie de la maîtrise en 1785 ou 1786 <sup>2348</sup> –, aucune ne peut être apportée au cas du clarinettiste Fr. G. Wachter <sup>2349</sup>.

La situation de Charles Frédéric Kreubé, fils de Christophe Frédéric, est plus claire : violoniste dans l'orchestre du Spectacle de Nancy en 1797, il vit avec ses parents jusqu'en 1798. Il a alors 21 ans, mais ne figure plus sur

<sup>2345</sup>. Cf. R. Depoutot, *op. cit.* (note 1843), pp. 14-16.

<sup>2346</sup>. B[altazard] Trœstler, *Répertoire des organistes contenant la partie de l'orgue de l'office divin de l'année*, Paris, Janet et Cotelle, s.d., 132 p. F-Pn Vm<sup>8</sup> R 159. Dans sa *Biographie historique et généalogique [...]*, publiée en 1829, L. A. Michel signale (*op. cit.* [note 3], p. 359) que M. Trœstler vient de publier cet ouvrage.

<sup>2347</sup>. Publiée à Paris chez Frère. Cf. A. de Place, *op. cit.* (note 1217), p. 352.

<sup>2348</sup>. Il est premier enfant de chœur en juillet 1785 et obtient un maître de forte-piano pour trois mois avant sa sortie de la maîtrise. Cf. vol. II, p. 41.

<sup>2349</sup>. Un musicien de ce nom avait fait entendre en 1786 et 1787 des concertos pour clarinette de sa composition. Cf. *supra*, pp. 234-235.

la liste des habitants de Nancy en 1799 <sup>2350</sup>. La totalité de sa carrière se déroule à Paris et pour l'essentiel à l'Opéra-comique (1805-1828). Il y publie des pièces de musique instrumentale <sup>2351</sup> mais surtout plusieurs recueils de romances ainsi que des opéras à partir de 1813.

Son cas présente des similitudes avec celui de Bernard Lorenziti, qui avait pourtant écrit deux œuvres programmées au Concert des amateurs à Nancy le 4 mars 1776 : une *Chaconne* et un *Concerto pour violon* <sup>2352</sup>. Après une année passée à Paris en 1777, il revient à Nancy non sans avoir publié *Six quatuors pour deux violons, alto & basse*, œuvre I, qui reçoivent une critique favorable <sup>2353</sup>. Au sujet de ses déplacements, notre connaissance s'arrête là, alors que Bernard se fixe définitivement à Paris peu après.

### **L'importance du microcosme musical à l'ombre des cathédrales**

Nous le savions, mais il est patent que la Révolution fut néfaste aux compositeurs des villes comme Metz et Nancy. L'évidence est là : le compositeur – nous devrions écrire le maître de musique du chapitre – dispose d'une situation stable et de moyens lui permettant de créer et diffuser ses œuvres. Cette attache solide lui permet encore, dans le cadre d'un Concert, de développer cette activité créatrice, preuve s'il en était de l'indispensable présence de ces institutions.

<sup>2350</sup>. L'affirmation de son passage à Metz comme directeur de la musique du théâtre reste sans fondement. Cf. Robert Eitner, *op. cit.* (note 994), t. 5, pp. 440-441.

<sup>2351</sup>. *Trois quatuors pour deux violons, alto et basse* [...], œuvre 31, (F-Pn Vm<sup>18</sup> 215), *Trio concertant pour deux violons et basse* [...], (F-Pn Vm<sup>17</sup> 493).

<sup>2352</sup>. Un *1<sup>er</sup> concerto à violon principal, deux violons, altos et basse, cors et hautbois*, est publié chez Mr de Roullède en mars 1788. Serait-ce celui joué en 1776 ? Cf. *Calendrier musical universel*, p. 215, reprint, Genève, Minkoff, p. 2451. Cf. vol. II, p. 437.

<sup>2353</sup>. Cf. vol. II, p. 435. D'autres titres d'œuvres sont publiés. *Ibid.*, pp. 436, 437.

La mise à disposition de tous ces atouts ne suffit cependant pas à l'historien fouillant le passé à la recherche des œuvres musicales. La comparaison des parcours de J.-N. Loiseau de Persuis et de J. A. Lorenziti est là pour le rappeler. J.-N. Loiseau de Persuis fut joué au Concert spirituel avant son arrivée à Metz en 1760, mais plus jamais ensuite alors qu'aucune pièce de J. A. Lorenziti n'y fut programmée. La production de J.-N. Loiseau de Persuis souffrit de l'absence de symphonie à la cathédrale ; il fallait donc faire appel aux musiciens supplémentaires ce qui n'est pas le cas pour J. A. Lorenziti. Si leurs capacités paraissent identiques – nous savons grâce à des témoignages contemporains que J.-N. Loiseau de Persuis est l'auteur de musique vocale religieuse et sans doute de musique instrumentale – seul J. A. Lorenziti bénéficie d'éditions pour sa musique instrumentale et nous ne connaissons actuellement aucune œuvre de ce genre dans la production de J.-N. Loiseau de Persuis. L'histoire et le temps ayant poursuivi leur course imperturbable notre catalogue des œuvres de J. A. Lorenziti comprend plus de soixante-dix numéros, alors que celui de J.-N. Loiseau de Persuis se réduit à cinq titres dont aucun n'est localisé. Le cas pourtant proche de J.-B. Nôtre, compositeur, diffère cependant. Organiste du réputé – quoiqu'en déclin – chapitre de Toul, il joue un instrument remarquable. La conservation de son manuscrit, tout comme son existence d'ailleurs, restent exceptionnelles compte tenu de la quasi permanence des improvisations des organistes durant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle.

Comparée à cette situation, la place de Valentin Nicolay qui a tout de même vécu quelque vingt-cinq années à Nancy est pour le moins surprenante. Alors que ce compositeur écrit régulièrement des œuvres essentiellement instrumentales mais de genre divers qui sont jouées au

Concert (une seule relation dans la presse), il vit à Nancy dans l'anonymat le plus total. Il faut qu'il soit emprisonné dans les geôles strasbourgeoises après avoir été quelques mois sur le devant de la scène politique à Nancy, pour que l'information de la présence d'un compositeur, dont les talents sont connus au-delà de nos frontières, se fasse jour. L'heure n'était pas encore à la profession libre du métier de compositeur ; pourtant, Valentin Nicolaÿ ne fait apparemment montre d'aucune attache professionnelle dans les différents ensembles nancéiens, se livrant seulement à une activité de professeur.

Reconnaissons que le temps de la Révolution et la période qui lui a immédiatement succédé ne révèle que des maîtres secondaires. Seul musicien d'envergure, V. Nicolaÿ écrit encore après les événements révolutionnaires, mais son activité créatrice est marquée par un certain ralentissement. Tous les autres compositeurs sont de petits maîtres, à la fois par le nombre restreint d'œuvres écrites, par l'ampleur apparemment limitée des pièces et par l'étroitesse des genres cultivés. Quant à J.-B. Valentin, l'œuvre conservée est trop mince pour en juger véritablement et objectivement, et ce ne sont pas les « sonates et [...] airs pleins de grâce » de J. P. E Martini, publiées à Nancy lors de son passage en 1764 et que les amateurs avaient encore en mémoire en 1829 <sup>2354</sup>, qui peuvent bouleverser ce modeste bilan.

Les théâtres de Metz et de Nancy ne sont pas, loin s'en faut, des lieux privilégiés de création et les quelques opéras-comiques qui y seront produits pour la première fois semblent un peu perdus tout comme les quelques hymnes originaux écrits et entendus lors des fêtes révolutionnaires. C'est

---

<sup>2354</sup>. Cf. L. A. Michel, *op. cit.* (note 3), pp. 352-353.

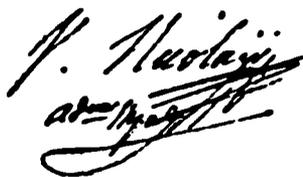
encore le cadre des concerts spirituels qui semble – malgré des informations parcellaires – permettre l'éclosion d'œuvres lyriques, ainsi que le prouvent Gaultier maître de musique de la Comédie de Nancy et Nicolas Louis Simon à Metz.



Joseph Antoine Lorenziti (Nancy, arch. mun. GG 143 reg. naissances, 03/11/1776).



Jean-Baptiste Nôtre (Nancy, arch. mun., GG 100, reg. mariages, 24/01/1757).



Valentin Nicolay (Nancy, arch. mun., DD 1 vol. 16, 8 pluviôse an VI [27 janvier 1798]).

Signatures de quelques compositeurs

## Conclusion générale

L'état de la musique et la qualité de la vie musicale à Metz et à Nancy – ainsi qu'à Toul en ce qui concerne la cathédrale – offrent des aspects parfois contrastés au cours de la période étudiée (1770-1810). Fondée sur les sources actuellement disponibles, cette recherche a permis de mieux connaître les institutions – maîtrises, Concerts, Théâtres, Conservatoire et Institut de musique, ensembles de musique –, les activités musicales – travaux des facteurs d'instruments, concerts, fêtes, mouvements culturels divers –, mais aussi les hommes – musiciens et compositeurs. L'inventaire des sources, que nous avons voulu exhaustif, a permis de rassembler suffisamment d'informations, complétées par des études plus spécifiques, pour obtenir une vision à la fois globale et affinée, de certains secteurs de l'activité musicale – institutions privées et « officielles », spectacles, artisanat, commerce. Parfois la trace d'une société ou d'un établissement nous est parvenue par un document unique à partir duquel il serait préjudiciable de prendre pour certain l'hypothétique. Ainsi subsiste-t-il donc des zones d'ombre et des connaissances imparfaites : l'effort d'exhaustivité dans la recherche des sources ne peut pallier la destruction ou la dispersion des fonds de Metz et de Toul et il est peu probable que cet obstacle puisse être, à l'avenir, contourné de manière globale. Grâce à une référence incessante aux sources, ce travail a permis de replacer avec exactitude le

parcours humain, social et musical des acteurs de cette histoire. Cela est vrai pour bon nombre de musiciens, facteurs d'instrument, même si cela bénéficie surtout à Nancy avec J. A. Lorenziti et V. Nicolaÿ, à Toul avec J.-B. Nôtre et dans une moindre mesure à Metz.

Pour évaluer le dynamisme musical de la province, il est essentiel de s'interroger sur les raisons sociales et culturelles propices au développement de l'activité musicale dans les villes. Lunéville ne bénéficie pas ou peu de la présence en ses murs de la cour depuis Léopold 1<sup>er</sup> si ce n'est par le va-et-vient de musiciens de talent et grâce à quelques largesses extraordinaires de Stanislas <sup>2355</sup> ; la cour est un univers clos qui ne saurait déborder de son cadre. La ville de Toul – bien située sur l'axe routier principal Paris-Strasbourg, forte de sa garnison et de son siège épiscopal <sup>2356</sup> – brille par l'atmosphère musicale de son riche chapitre, mais dont le rayonnement sur la ville elle-même est inexistant <sup>2357</sup>. Ces atouts pourtant non négligeables se révèlent donc insuffisants pour insuffler à une ville l'élan nécessaire à l'établissement de structures musicales. Metz et Nancy, villes françaises d'importance moyenne et de loin supérieure à celle de Lunéville ou de Toul <sup>2358</sup>, situées à des carrefours routiers de grande communication sur un réseau fluvial dans l'axe Nord-Sud <sup>2359</sup>, sont des centres actifs possédant Comédie, Concert d'amateurs, orchestre de compositions diverses,

---

<sup>2355</sup>. Le financement de l'orgue de la paroisse Saint-Jacques (cf. note 2025) permet de rappeler la destruction de l'ancienne église Saint-Jacques, conséquence de la volonté de Stanislas de réunir dans une même église, chanoines de l'abbaye Saint-Rémy et paroissiens ; cette destruction aurait été mal acceptée par les Lunévillois et le don de l'orgue pourrait s'inscrire comme une compensation dans une politique d'apaisement.

<sup>2356</sup>. Jusqu'à l'éclatement effectif du diocèse de Toul en 1777.

<sup>2357</sup>. De plus, le chapitre de Toul recommandait fermement un clerc ou un prêtre à la tête de la maîtrise.

<sup>2358</sup>. En l'an IX (1800-1801), Lunéville compte 9749 ou 10750 ou (suivant deux calculs différents) et Toul 7312 habitants. Cf. Jean-Loup Thiry, *Le Département de la Meurthe sous le Consulat*, Nancy, Berger-Levrault, 1958, p. 43.

<sup>2359</sup>. Avant la Révolution, la Lorraine restée à l'écart du système douanier français avait une vocation européenne. Elle était le centre d'échanges de marchandises entre la France et les pays rhénans, entre les états du Nord et ceux du Midi. *Ibid.*, p. 167.

maîtrises, toutes structures dirigées par des musiciens ou artistes d'un talent certain. Ainsi toutes deux (Metz et Nancy) sont-elles nanties d'un maître de musique laïc à la cathédrale, capable d'aborder tous les genres musicaux. L'armée constitue elle aussi un foyer propice au développement musical ; certains régiments possèdent leur propre musique et interviennent de manière ponctuelle dans la vie de la cité, tout comme la musique de la Milice bourgeoise puis celle de la Garde nationale, cette fois de façon régulière dans les nombreuses fêtes et cérémonies officielles. Le nombre de musiciens-professeurs ou amateurs concentrés dans ces villes permet la constitution d'ensembles capables de produire un répertoire de haut niveau technique, renforce les orchestres de la Garde nationale et ouvre de plus larges perspectives dans l'enseignement de la musique. Les moyens dont disposent ces métropoles sont donc très différents et seuls à même de créer un élan musical. Militaires et société civile aisée, tous amis des arts et intellectuellement ouverts aux idées nouvelles, ont su créer des sociétés musicales et des espaces pour les concerts et le théâtre lyrique. L'aristocratie, la bourgeoisie aisée – Nancy était il y a peu capitale du duché de Lorraine – et les militaires – Metz abrite une forte garnison – constituent encore un public potentiel pour les concerts et le théâtre. A Metz en particulier, l'abonnement obligatoire des militaires leur confère un rôle fondamental dans la vie théâtrale.

Nous avons pu établir des certitudes, élargir le champ de nos connaissances à propos des compositeurs locaux, enrichir la liste de leurs ouvrages et comprendre, quelle que soit la qualité des œuvres écrites, les raisons d'une indéniable vitalité. Il est remarquable de constater que ceux-ci ne se cantonnent pas à l'écriture d'œuvres religieuses fonctionnelles, et qu'à l'exception de J.-B. Nôtre les genres qu'ils cultivent s'étendent à la musique

de chambre, à la musique symphonique et lyrique. Nous avons pu aussi élaborer une anthologie de musique inconnue jusqu'alors et dresser un catalogue par auteur utilisant les données du R. I. S. M. auxquelles nous avons ajouté les pièces découvertes au cours de cette recherche. C'est ainsi que la production connue de tous les compositeurs – et celle de J.-A. Lorenziti en particulier – se trouve enrichie de ces œuvres nouvelles. Jointe à l'étude des institutions, de la musique dans ses aspects privés, et après celle des compositeurs, la connaissance de la production musicale à Metz, Nancy et Toul entre 1770 et 1810 s'en trouve renforcée dans son espace et dans sa vérité.

Durant ces quarante années, Paris exerce sur l'ensemble des activités liées de loin ou de près à la musique une influence qui ne cesse de se développer, stimulée à partir de 1789 par la disparition des structures essentielles de la ville <sup>2360</sup>. En apparence logique – Metz et Nancy font partie du royaume de France puis de la République –, cette empreinte s'exerce en profondeur sur Nancy alors capitale ducal bien avant la date de son rattachement à la France (1766) ; l'inventaire de la musique de la cour de Lunéville, établi à la mort de Stanislas, ne manifeste pas la moindre originalité à cet égard <sup>2361</sup>. Cette emprise parisienne, inhérente au centralisme politique, se fait sentir à différents niveaux dans le domaine musical. Paris est un passage obligé pour un élève doué désireux d'approfondir ses connaissances ; on y trouve des maîtres reconnus tant dans le domaine de la

---

<sup>2360</sup>. Cette prééminence n'est pas nouvelle dans le domaine musical. Claude Elisée d'Horas est envoyé chez Antoine Boësset en 1616-1617 et Charles Tessier, musicien du roi de France vient présenter une collection d'airs de cour. Cf. R. Depoutot, *op. cit.* (note 47), pp. 24, 26 et 29. Mais plus globalement aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, Paris est un centre et un pôle d'attraction sans équivalent pour la France, l'Europe et les duchés indépendants soumis à son influence.

<sup>2361</sup>. Le catalogue ne comporte que peu de compositeurs locaux – une seule pièce de M. La Pierre, une de Seurat (toutes les partitions ne sont pas attribuées) – au milieu d'une grande quantité de motets d'Henry Madin (1698-1748), de M. R. Delalande et de nombreuses œuvres de musique instrumentale française mais surtout germanique et italienne. Cf. A. Jacquot, *op. cit.* (note 341), pp. 14-19.

musique que dans l'artisanat. J.-B. Nôtre, A. Jattiot et N. Dupont iront se perfectionner dans la capitale. Mais Paris, lieu de foisonnement intellectuel, attire et « absorbe » les artistes de talent qui y trouvent les éléments essentiels à leur épanouissement créateur et artistique : Léopold Bastien-Desormery, Anne-Marie Steckler, Louis Luc Loiseau de Persuis, Louis Victor Simon, Bernard et Joséphine Lorenziti, Charles Frédéric Kreubé. La production des entreprises réputées de la facture instrumentale (forte-piano et harpe en particulier) envahissent le marché concurrençant sérieusement les quelques ateliers locaux, d'autant plus que la pression étrangère, anglaise et allemande, n'est pas négligeable ; le seul nom de « Paris » est à lui seul un gage de qualité, un fait qui s'affirme progressivement. La programmation des théâtres lorrains <sup>2362</sup> – nous avons reconstitué en partie les activités pour les années 1770-1796 à Metz et 1771-1810 à Nancy <sup>2363</sup> – suit dans une large mesure la production des théâtres parisiens. Si de loin en loin un ouvrage original est monté au théâtre, les lieux de création des œuvres de compositeurs locaux demeurent les cathédrales et les Concerts ; c'est ce que permettent de relever, pour ces derniers, les quelques bribes de prestations conservées. L'édition musicale elle-même n'échappe pas à ce constat : seuls les livrets d'ouvrages lyriques sont imprimés sur place, toutes les partitions ayant été éditées à Paris ou à l'étranger (J. A. Lorenziti, V. Nicolay). L'influence et l'attraction parisienne s'imposent donc avec force d'autant que Metz et Nancy ne disposent pas des atouts nécessaires pour s'y soustraire et imposer leur spécificité.

---

<sup>2362</sup>. Toul eut deux salles de spectacle. La première fut construite au centre de la ville en 1786. Une seconde, bâtie « à l'extrémité de la ville » en 1802, concurrença la première. Paris, arch. nat., F 21 1174 lia. (Lettre envoyée de Leuterhaussen [Leuterhausen], « pays d'Anspach » (Allemagne) et datée du 25 juin 1806).

<sup>2363</sup>. Cf. vol. III, pp. 44-74.

Pourtant, il convient de noter un flux migratoire d'une certaine ampleur (dans une moindre mesure à Metz) de musiciens venus des pays germaniques. On pourra l'expliquer pour Nancy par les attaches de la famille ducale avec les Habsbourg <sup>2364</sup>. Ainsi s'inscrit la présence de J. A. Lorenziti à Nancy, celle de J.-N. Loiseau de Persuis à Metz relevant plus de liens affectifs et intellectuels avec l'évêque L. J. de Montmorency-Laval. Cet apport se disperse et s'intègre dans les ensembles instrumentaux existants : orchestres du Spectacle de Nancy et de Metz, du Concert des amateurs, des sociétés philharmoniques et de la Garde nationale dans chaque ville.

Par des réformes administratives et sociales, la Révolution modifie en profondeur la société française et les conséquences sur la vie musicale à Metz et à Nancy sont loin d'être favorables même si cette période agitée reste contrastée et le parallèle permanent entre les deux villes rendu délicat en raison d'informations variables selon les secteurs d'activité. En supprimant les maîtrises, le pouvoir politique entraînait la disparition des seules écoles privées stables de qualité de Metz, de Nancy et de Toul ; il mettait un terme à l'activité – certes réduite – de la musique et de la symphonie des cathédrales ; le rôle créateur du maître de musique disparaissait et avec lui son effet stimulant sans que rien lui fût substitué <sup>2365</sup>. La République crée les écoles centrales mais n'intègre pas la musique aux disciplines enseignées et se borne à fonder une seule grande école pour la musique : le Conservatoire de musique de Paris. Le retour à une situation

---

<sup>2364</sup>. Fils du duc Charles V et d'Eléonore Marie de Habsbourg qui ne put jamais s'établir dans ses états, Léopold 1<sup>er</sup> né à Innsbruck le 11 septembre 1679 reçut une éducation tout à fait germanique à la cour de Vienne où il fut envoyé avant de pouvoir prendre possession du duché de Lorraine après la signature du traité de Ryswick en 1697. François Etienne son fils dernier duc de Lorraine de cette lignée sous le nom de François III séjourne lui aussi à la cour de Vienne de 1723 et 1729). Cf. Georges Poull, *La Maison ducale de Lorraine devenue la maison impériale et royale, de Hongrie et de Bohême*, Nancy, Presse universitaires de Nancy, 1991, pp. 250-262.

<sup>2365</sup>. La réorganisation de la musique des cathédrales sous couvert d'économie et de simplicité n'avait pas échappé à certains esprits avisés. Cf. vol. II, p. 468.

plus calme au début du Consulat favorise la réflexion d'esprits ouverts et déterminés, prêts à recréer seuls ou en société de nouvelles structures d'enseignement et de concerts résolument modernes sans aide de l'Etat : le Conservatoire, le Concert d'amateurs à Nancy, l'école de J. B. M. Thomas et les sociétés philharmoniques à Metz.

Ajoutées à la confiscation des biens du clergé et de la noblesse, les guerres et l'inflation engendrent un bouleversement social instaurant le doute et la crainte de l'avenir dans de nombreuses classes de la société. La noblesse ruinée a émigré ; sous le Directoire, le commerce difficile place la bourgeoisie dans une situation délicate. Il faut attendre l'arrivée au pouvoir de Bonaparte pour ramener une confiance éphémère puisque les guerres reprennent bientôt, causes des nouvelles crises économiques de 1805 et 1810. Cette période d'expectative ne peut être favorable au développement culturel, d'autant plus qu'une grande partie du monde musical se trouve privée des ressources qu'apportaient l'enseignement privé, les concerts d'amateurs et ceux des salons ; le commerce en subit rapidement les effets néfastes. Seuls parmi toutes les institutions actives avant 1789 et bien que le pouvoir les considère comme un lieu de propagande et d'éducation – ce n'est pas là le moindre paradoxe –, les théâtres poursuivent leurs activités de divertissement grâce à un répertoire sans cesse renouvelé fait d'opéras-comiques et reléguant les ouvrages à l'orientation politique douteuse au rang des accessoires. Eprouvant parfois de réelles difficultés – identiques à celles rencontrées avant 1789 –, les spectacles messin et nancéien ne sont acculés à aucune fermeture : l'interruption du spectacle sédentaire à Nancy résulte d'une décision administrative arbitraire.

Sous l'Ancien Régime, la création musicale dans une ville de province demeure subordonnée au maître de musique, directeur d'une maîtrise, car les travaux des comédies ou spectacles sont tournés vers la représentation d'ouvrages créés dans des centres d'une importance culturelle bien différente : Paris, Berlin, Vienne, Munich. Pourtant, cette réalité doit encore être limitée car le maître de musique, auteur de ces pièces de musique religieuse, écrit à la demande du chapitre pour l'univers des cathédrales ; Valentin Nicolaÿ, professeur de musique (forte-piano vraisemblablement) et compositeur de musique instrumentale, apparemment indépendant, représente une exception marquante. La composition musicale est donc circonscrite dans un cadre limité au religieux catholique, l'un des seuls à pouvoir favoriser un travail créatif. Les pièces d'orgue, improvisées ou non (J.-B. Nôtre), les motets à grand chœur de Gaultier, directeur de l'orchestre de la Comédie de Nancy, et de L. N. Simon, maître de musique par intérim de Metz, bien que produites à la Comédie (Nancy) ou dans les salles de l'Hôtel de ville (Metz), ne contredisent pas notre propos. D'ailleurs, les compositeurs les plus prolifiques de Metz et de Nancy (Seurat, J. N. Loiseau de Persuis, J. A. Lorenziti) n'ont que peu fréquenté le genre lyrique profane <sup>2366</sup>. Le Concert permet, lui aussi, la diffusion d'œuvres nouvelles (J.-A. et B. Lorenziti), mais le peu de renseignements dont nous disposons à ce sujet, la durée éphémère de ces structures entament nos certitudes. Or, le cadre religieux est le premier à être brisé par les événements révolutionnaires, fermant les maîtrises et renvoyant le personnel musical. Après la tourmente la réouverture des églises et l'apparition de quelques musiciens-compositeurs marquent la différence avec l'Ancien Régime et

---

<sup>2366</sup>. Il est vrai qu'une interdiction, souvent réitérée, leur faisait obligation de se tenir à l'écart du genre théâtral.

montrent à la fois un changement de mentalité et une pénurie de talents. Ces artistes locaux, musiciens ou chanteurs (B. Parisot, F. Félizard, J.-B. Valentin) attirés par l'écriture dans un genre qu'ils pratiquent, composent quelques œuvres aux dimensions réduites (petit motet, romance), de nouveau entendues pour la plupart dans le cadre d'une fête religieuse. L'ère des compositeurs vivant sur le sol lorrain semble révolue <sup>2367</sup> et alors que les œuvres de ces derniers équilibraient les programmes d'avant la Révolution (J. A. Lorenziti, V. Nicolaÿ), il en va désormais ; un concert donné le 1<sup>er</sup> mai 1809 met au programme des œuvres d'E. N. Méhul, de R. Kreutzer, L. Cherubini, Fr. J. Haydn <sup>2368</sup>, ainsi qu'un « extrait d'une ode à J. J. Rousseau » à quatre voix de F. Félizard, seule concession à un auteur nancéien. Les idées de la Révolution inspirent peu les créateurs et la contribution des musiciens locaux ou présents en Lorraine se révèle très limitée ; L. Jadin, A. Lamparelli composent chacun une œuvre « révolutionnaire » – V. Nicolaÿ deux <sup>2369</sup> –, ce qui représente tout de même une faible contribution au répertoire patriotique, surtout pour V. Nicolaÿ dont l'engagement pour les idées nouvelles est connu.

Subissant la concurrence indirecte du forte-piano, victime d'un goût de plus en plus impersonnel, l'orgue reflète les aspirations contradictoires de la société et doit tenter de vivre avec d'obscures perspectives d'avenir. Si l'orgue ne représente aux yeux des révolutionnaires qu'un bien parmi d'autres richesses confisquées au clergé et aux émigrés, évalué et considéré pour sa valeur marchande sans référence à une valeur musicale, les nouveaux responsables politiques le mettent à contribution dans leurs célébrations et n'omettent pas de rappeler « l'embellissement » qu'il apporte. Ces années

<sup>2367</sup>. Rappelons que J. A. Lorenziti et J.-N. Loiseau de Persuis disparaissaient avec la fin de l'Ancien Régime.

<sup>2368</sup>. Cf. vol. II, p. 396.

<sup>2369</sup>. Cf. vol. IV : Nicolaÿ V. p. 115 – Lamparelli A. p. 77 – Jadin L. E. p. 75.

correspondent malgré tout au tarissement d'une littérature spécifique pour l'instrument <sup>2370</sup> : l'improvisation joue un rôle primordial dans les interventions de l'organiste et le succès du forte-piano est irrésistible. La musique d'orgue perd ses caractéristiques sans avoir trouvé de langage nouveau. L'organiste pense en pianiste favorisant la naissance d'une littérature à 2 ou 3 voix, demandant à la main gauche de jouer des octaves ou des accords arpégés, le plus souvent en guise d'accompagnement ; c'est le cas des « piesses » de J.-B. Nôtre. Plus encore, nombreux sont les véritables emprunts à la littérature pianistique (D. G. Steibelt, L. van Beethoven, Fr. J. Haydn, G. Fr. Haendel), les arrangements d'airs d'opéras-comiques ou de succès à la mode et jusqu'à l'Hymne national autrichien <sup>2371</sup> proposés aux organistes par les catalogues. Cette esthétique, qui se prolonge bien au-delà de 1810, avait déjà cours avant les événements de 1789, ainsi que le prouvent les recommandations pour éviter d'entendre pendant les offices les airs à la mode ou des musiques imitatives comme le « bruit de guerre ». L'opéra-comique, après avoir investi les théâtres lyriques avec ses couplets tendres, ironiques et guerriers, avec ses airs à chanter, n'avait pas manqué de faire son entrée au temple <sup>2372</sup>. L'organiste plaît avec des musiques simples, comme il le fait au salon. L'attente d'un répertoire nouveau accompagne celle d'une nouvelle facture d'orgues, dite

---

<sup>2370</sup>. Tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, peu d'œuvres ont été publiées du vivant des organistes (voir Louis Claude Daquin, Michel Corrette, Claude Balbastre, Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier).

<sup>2371</sup>. Cf. Balthazard Trœstler, *Répertoire des organistes* [...], *op. cit.* (note 2346). Bien que tardif (c. 1820) – il n'est pas daté –, ce volume n'en est pas moins significatif.

<sup>2372</sup>. Cf. J.-P. Lécot, *op. cit.* (note 1241), pp. I-VI.

de transition <sup>2373</sup>, et la situation du parisien Alexandre Pierre François Boëly demeure isolée <sup>2374</sup>.

Metz et Nancy disposent de suffisamment d'atouts pour développer une vie culturelle de qualité. La présence de structures musicales stables favorise l'accueil de musiciens de renom en voyage le temps d'un concert ; ainsi entend-on P. Rode, I. M. Jarnowick, Chr. Hochbrucker et d'autres sans doute oubliés de la presse locale. Pour la même raison des artistes de l'Opéra et d'autres théâtres parisiens, le plus souvent invités par le directeur du Spectacle, chantent sur les scènes nancéiennes et messines provoquant un afflux important d'auditeurs, preuve de la circulation efficace de l'information dans le monde du spectacle. La liste des concerts et spectacles de Metz et de Nancy que nous avons dressée – à l'évidence incomplète malgré le catalogage de toutes les informations actuellement disponibles –, est tributaire des informations données par les périodiques. L'activité musicale nancéienne est, sans conteste, étroitement liée à la présence de Stanislas à Lunéville. Autant que la venue de la musique de la cour à la cathédrale et à la Comédie de Nancy, il faut prendre en compte les encouragements prodigués et l'émulation suscitée par cette effervescence. Bien que prévisible, la mort de Stanislas représente donc un premier choc brutal. Nancy perd de fait son rang de capitale d'un duché indépendant même si la déclaration de Meudon en 1736 octroyait déjà à la France la main mise sur l'ensemble de l'administration de l'armée, des finances et de la police <sup>2375</sup>. La Lorraine réunie à la France, Nancy cesse d'être une

<sup>2373</sup>. L'étude de la facture d'orgues entre 1800 et 1840 (orgue d'Aristide Cavailé-Coll de Saint-Denis et arrivée d'A. P. F. Boëly au poste d'organiste de Saint-Germain-l'Auxerrois) demeure encore difficile à appréhender. Cf. René Delosme, « L'orgue français de transition », in « L'orgue français études et documents », *La Revue musicale*, Paris, Richard-Masse, nos 295-296, 1977, 57-82.

<sup>2374</sup>. Cf. Brigitte François-Sappey, *Alexandre P. F. Boëly 1785-1858*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989, 627 p.

<sup>2375</sup>. Cf. Chr. Pfister, *op. cit.* (note 122), t. 3, pp. 432-435, 813 et René Tavenaux, « De Stanislas à la Révolution », in R. Tavenaux éd., *op. cit.* (note 1748), p. 304 et encore – pour une approche

capitale : elle n'est plus que le chef-lieu d'une province française avec à ses portes une voisine concurrente. C'est alors que survient, quelques années après, la Révolution et son cortège de bouleversements politiques, institutionnels et administratifs déstabilisant la société. Les activités de la société civile – il est hors de propos d'imaginer des institutions d'Etat en dépit d'aides accordées – se poursuivent bon an mal an et au gré des circonstances. Pourtant, si Nancy favorisée par l'aura d'une splendeur évanouie paraît plus active que sa voisine avant 1789, elle sort affaiblie des événements révolutionnaires <sup>2376</sup> alors que la société bourgeoise messine semble plus dynamique pour avoir su donner naissance à plusieurs sociétés philharmoniques successives. Après bien des péripéties, voilà qui offre, au début de ce XIX<sup>e</sup>, siècle une image de stabilité et de vitalité que Nancy manifestement n'a pas retrouvée. En outre, de nombreux textes étalent au grand jour une « rivalité » vieille de plusieurs siècles entre Metz et Nancy. La dernière en date se trouve dans le *Mémoire statistique [...] de J.-J. Marquis*, préfet du département de la Meurthe, qui explique cette querelle par trois raisons à ses yeux essentielles : les « fréquents démêlés des anciens princes lorrains avec les évêques de Metz », la « réunion momentanée du Parlement de Metz à celui de Nancy » et la « malheureuse journée du 31 août <sup>2377</sup> où périrent plusieurs gardes nationaux de Metz » <sup>2378</sup>. Cette situation conflictuelle permanente ne pouvait que neutraliser les aspirations

---

esthétique de l'urbanisme – François Pupil « De la capitale à la ville de province », in *Visages et rayonnement de Nancy depuis Stanislas, Académie de Stanislas*, Nancy, Ville de Nancy, 1984, actes du colloque de Nancy (1983), pp. 9-19.

<sup>2376</sup>. La Révolution occasionne la perte de 8 à 9% de ses habitants. L'essor de la ville en fut interrompu et il faut attendre la Monarchie de Juillet (1830) pour enregistrer des progrès notables.

Cf. P. Clémendot, « Evolution de la population de Nancy de 1788 à 1815 », *op. cit.* (note 2029), pp. 186-188.

<sup>2377</sup>. Date de l'Affaire de Nancy. Cf. note 1047.

<sup>2378</sup>. Il faut souligner l'extrême dureté de la rédaction initiale du passage de ce rapport avant sa correction. En effet il commence ainsi : « Une haine invétérée subsiste malheureusement entre les messins et les habitants de Nancy ». Nancy arch. dép., 1 M 601 « 1<sup>o</sup> rédaction », non paginée.

des deux villes, vivant entre 1789 et 1810 sur des tentatives de domination réciproque. La suppression, certes provisoire, du théâtre sédentaire de Nancy englobé dans le 11<sup>e</sup> arrondissement théâtral de Metz révèle une décision arbitraire du pouvoir politique car, si le Spectacle de Nancy était en difficulté – les municipalités successives restaient sourdes aux problèmes des entrepreneurs –, l'état de celui de Metz, qualifié de « faible » par le préfet au regard de la médiocrité de nombreux de ses artistes mécontentant le public, ne justifie objectivement pas cette décision <sup>2379</sup>.

Les pouvoirs politiques successifs ont réalisé des réformes, mais la France est épuisée en 1810 et les hommes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ont vieilli. Pour autant, Metz et Nancy disposent d'une nouvelle génération de musiciens de talent, remplis de vitalité et d'enthousiasme, fourmillant d'idées, entreprenants et soutenus par les notables (leurs nouveaux mécènes ont disparu), pour donner un fondement aux nouvelles structures d'enseignement et de diffusion indispensables à la vie musicale de ce début de XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>2379</sup>. Paris, arch. nat., F 21. 1174 lia. Lettre du préfet de la Moselle (Vincent Marie Viennot, comte de Vaublanc) adressée au ministre en date du 22 juin 1813.

## Sources

Les sources qui ont servi de base à cette étude sont composées de documents conservés dans les dépôts d'archives départementales (Meurthe-et-Moselle, Moselle), municipales (Metz, Nancy), nationales (Paris) et des bibliothèques françaises et étrangères (Châlons-sur-Marne, Metz, Nancy, Paris, etc.). Les dépôts d'archives départementales de Meurthe-et-Moselle et de Moselle, grâce à la mise sous séquestre des biens des monastères et couvents, à la conservation de toutes les procédures de l'époque révolutionnaire accompagnées des actes administratifs centralisés par la création des institutions départementales, fournissent une abondante documentation. Evidemment, ce constat est différent pour les archives de Metz qui ont perdu la quasi totalité des sources révolutionnaires en 1944. L'exploitation des archives municipales de Metz et de Nancy donne accès à une connaissance du fonctionnement administratif, de la vie sociale et culturelle sur l'ensemble de la période concernée. Les archives départementales et municipales suivent un classement imposé en 1841, unique pour la France entière. Les Archives nationales (Paris) possèdent des documents relatifs aux départements, trouvant leur origine dans les nombreux rapports et correspondances échangés entre le ministère et les autorités départementales, districales ou préfectorales.

Les imprimés périodiques (almanachs, journaux) de Metz et de Nancy livrent de nombreux renseignements, rapportent bien des faits qui, pour certains, peuvent être mis en parallèle avec d'autres récits permettant ainsi une fructueuse comparaison. Les journaux parisiens et les périodiques musicaux de l'Ancien Régime fournissent eux aussi des renseignements uniques. Cérémonials, méthodes de musique et quelques livrets concluent cette partie. Des imprimés ont également disparu lors de destructions en 1944. Ces manques sont exceptionnellement comblés par des exemplaires déposés à Metz (archives municipales) ou à Nancy (bibliothèque municipale). Les périodiques sont classés par genre (almanach, journal, journal de musique) et par ville Metz, Nancy, Paris. Pour les imprimés, nous avons retenu un classement thématique traité de manière historique (Ancien Régime, Révolution, période postrévolutionnaire) dans un espace géographique défini (France, Lorraine, Metz, Nancy). La section la plus conséquente est celle des couplets, chansons et hymnes parus en grand nombre sous l'Ancien Régime et la Révolution.

Peu nombreux, les manuscrits n'en apportent pas moins des éléments essentiels et originaux à la connaissance de cette période : *Journal de Jean-François Nicolas*, *Journal de Durival l'aîné* (Nancy), volumes de recette des droits d'auteurs des théâtres pour les années 1794-1796 (Paris), éléments de registration à l'orgue à la fin XVIII<sup>e</sup> du siècle (Toul).

Les sources musicales sont organisées en deux parties : imprimés et manuscrits. Les imprimés, pour l'essentiel, proviennent du *Journal littéraire de Nancy* et du R.I.S.M. Quant aux manuscrits musicaux, exception faite de ceux de Jean-Baptiste Nôtre (F-Châlons-sur-Marne), V. Nicolaÿ (F-Pn) et Jadin (F-NAm), tous sont issus du manuscrit de Claude Fachot (F-Villers-les-Nancy). Le catalogue des œuvres et l'anthologie de musique retrouvée au cours de notre recherche forment le volume IV de cette thèse.

## **SOURCES MANUSCRITES**

### **I – Archives départementales**

#### **I. 1 – Metz : archives de la Moselle**

##### **I. 1. 1 – Clergé séculier (avant 1790)**

Chapitre de la cathédrale de Metz

**G** : 453-454, 493-495, 1397, 1400, 1406-1407, 1504-1505, 1556-1558, 1565, 1574-1575, 1796-1797, 1809-1810, 1816.

**2 G suppl.** : 44-55.

Papiers du chanoine Paul Lesprand

**18 J Paul Lesprand** : 38-51.

#### **I. 2 – Nancy : archives de Meurthe-et-Moselle**

##### **I. 2. 1 – Clergé séculier avant 1790**

Chapitre de la cathédrale de Toul

**G** : 99-100, 105-107, 111-112.

Collégiale Saint-Georges et primatiale de Nancy

**G** : 302-303, 306, 308, 303, 326, 328, 330, 602-611, 792-867.

**I. 2. 2 – Clergé régulier avant 1790**

Abbaye de Haute-Seille

H : 655.

Couvent des Dominicains de Nancy

H : 822-825.

**I. 2. 3 – Sous-série 44 J**

Tables des mariages de Lunéville, Nancy (Saint-Sébastien, Notre-Dame, Saint-Roch), Toul.

**I. 2. 4 – Archives de l'Evêché – Sous-série 50 J 31**

Nancy cathédrale : boîtes 1-14.

**I. 2. 5 – Administration et tribunaux de l'époque révolutionnaire (1790-an VIII) – Fonds du département**

Délibérations du Conseil général du département

L : 69-70.

Délibérations du directoire du département et de l'administration du département et de l'administration centrale – Arrêtés

L : 72-99.

Pièces de correspondance

L : 186(1).

Fond des districts de Blâmont, Lunéville, Nancy, Sarrebourg, Toul

L : 530, 607, 628, 1188-1189, 1477, 1487-1490, 1492, 1495, 1521, 1676, 2140, 2346-2349, 2351-2361.

Fonds des cantons de Pont-à-Mousson, Saint-Nicolas-de-Port

L : 2887, 3089.

Fonds du comité de surveillance de Lunéville

L : 3358.

**I. 2. 6 – Administration générale et économie du département depuis 1800 – Sous-série 1 M : administration générale du département**

1 M 601 Mémoire statistique du département de la Meurthe par Mr Marquis (an XIII).

**I. 2. 7 – Vente des biens nationaux – Sous-série 1 Q**

Affaires générales districts de Lunéville, Pont-à-Mousson, Vézelize

1 Q : 110, 202, 242.

Actes de ventes d'immeubles et pièces à l'appui (1791-an VIII) districts de Toul, de Vézelize, département  
**1 Q** : 529-530, 532, 536, 561, 592, 607.

Ventes de meubles : inventaires, procès verbaux d'estimation d'expertise, procès-verbaux de ventes (1790-an VIII), districts de Château-Salins, Dieuze, Lunéville, Nancy, Pont-à-Mousson, Sarrebourg, Toul, département  
**1 Q** : 628, 613, 623, 627-628, 636, 639, 643, 652, 655-661, 673, 677-678, 681, 683-684, 695-696, 705, 707-708, 714, 726, 727, 728.

## **II – Archives municipales**

### **II. 1 – Metz**

#### **II. 1. 1 – Séries anciennes (avant 1790)**

Administration communale – Registres de délibérations – Cérémonies officielles.  
 Droits de la bourgeoisie  
**BB** : 67-69, 97, 127.

Comptabilité – Revenus et dépenses, dépenses ordinaires, extraordinaires  
**CC** : 692, 694, 699.

Propriétés communales, édifices – Tour et cloche de Mutte  
**DD** : 20.

Registres paroissiaux  
**GG** : 8, 10, 93, 134, 202, 203.

Théâtre  
**DD** : 25-28.

#### **II. 1. 2 – Séries révolutionnaires (rév.) et période moderne (1801-1870)**

Administration générale de la commune – Délibérations  
**1 D rév.** : 1-38.  
**1 D** : 1-2.

Affaires municipales – Inventaires  
**3 D rév.** : 12.

Etat civil  
**1 E 3** : 3, 6, 23, 51.

**Statistique – Population****1 F rév.** : 2, 3-8, 9, 12-15**1 F** : 2-51.**Garde nationale****3 H rév.** : 1, 3.**3 H** : 1-2.**Police générale – Cultes****2 I rév.** : 32-34.**Personnel – Fêtes et cérémonies – Nominations****2 K 1 rév., 3 K 1 rév.****Propriétés communales – Biens nationaux****5 N 9 rév.** : 10, 13, 17, 27, 28, 41-60.**Cultes – Culte catholique****1 P 7 rév.** : 11, 16, 19, 31-40, 42-52, 66, 67, 68, 69, 70.**Instruction publique – Beaux-Arts****2 R rév.** : 2-3.**2 R** : 22-23, 84-88, 105, 112-114.**II. 2 – Nancy****II. 2. 1 – Séries anciennes****Actes constitutifs et politiques de la commune – Cérémonies officielles****AA** : 15, 16, 16 bis, 17, 18.**Administration communale – Registres de délibérations****BB** : 25-35, 48-53.**Impôts et comptabilité – Comptes des receveurs****CC** : 498-629.

**Propriétés communales [...] édifices, travaux publics, nouvelle salle de comédie, palais de l'Intendance ou du Gouvernement – Inventaires, registres du personnel, des abonnés et de la recette des spectacles 1756-1758**

**DD** : 45, 47-52, 67, 85.

**Cultes, instruction publique – Comptes des marguilliers de Saint-Epvre, des chastelliers de Saint-Sébastien, de la fabrique de Saint-Roch**

**GG** : 9-33, 140.

**Registres paroissiaux de Saint-Sébastien, Notre-Dame, Saint-Epvre, Saint-Pierre et Saint-Stanislas, Saint-Roch, Saint-Nicolas, Cathédrale primatiale**

**GG** : 1-169, 171-172.

Agriculture, industrie commerce – Documents généraux relatifs aux maîtrises et corps de métiers de la ville  
**HH** : 99.

## **II. 2. 2 – Fonds moderne (postérieur à 1790)**

Délibérations du conseil municipal  
**D 1** : 1-24.

Etat civil  
**E 3** : décès – Registres correspondants aux années 1798, 1799, 1800, 1809, 1811, 1846.

Recensement de la population  
**F 1** : 1-47.

Garde nationale  
**H 3** : 1-3.

Fêtes et cérémonies, période révolutionnaire an IV-1809  
**I 1** : 1-3.

Théâtre municipal, exploitation (1790-1820)  
**(d 1) R 2** : 1-2.

Plans et dessins – Salle de la comédie, ancien théâtre  
**Mi** : 2 S 001-006, 6 S 014, 7 S 001-031.

## **III – Archives nationales**

### **Paris**

**Esprit public et élections – Fêtes nationales – Correpondance et divers**

Classement par départements  
**F 1c III** : 1-17.

Instruction publique – Théâtres des départements  
**F 17** : 1054, 1295, 1296, 1299<sup>c</sup> pièces 403-433, 452-454, 1299<sup>e</sup> pièces 316, 317.

### **Cultes**

Inventaires de biens meubles et immeubles des communautés religieuses d'hommes et de femmes (1790)  
**F 19** : 609.

Culte catholique, protestant et israélite – Pensions ecclésiastiques, secours aux ecclésiastiques, comptabilité des cultes (1764-1844)  
**F 19** : 1258.

Etablissements diocésains – Bas-chœurs, maîtrises, orgues des cathédrales (XIX<sup>e</sup> siècle)  
**F 19** : 3931, 3932, 3945, 3947.

### **Beaux-Arts**

Correspondance avec les préfets et les directeurs des arrondissements théâtraux (an V-1815)  
**F 21** : 1174 (Meurthe, Moselle).

Théâtres des départements (1800-1872)  
**F 21** : 1197 (Meurthe, Moselle), 1198 (Nancy et son arrondissement), 1199 (Metz).

## **IV – Metz : médiathèque**

**MIGETTE Auguste**, ss titre, 2 tomes divisés en deux parties chacun. Tome I première partie 396 p., deuxième partie pp. 397-636. ms. 1282-1283.

## **V – Nancy : bibliothèque municipale**

**ANONYME**, *Complainte sur l'emprisonnement de Litaïse sur l'air de Ste. Geneviève*, 4 fol.

**DURIVAL Nicolas**, *Journal*. F-NAm : ms. 1310 (863), 1737-1745, 115 f. – 1311 (863), 1746-1749, 80 f. – 1312 (863), 1750-1754, 100 f. – 1313 (863), 1755-1758, 112 f. – 1314 (863), 1759-1762, 222 f. – 1315 (863), 1763-1766, 156 f. – 1316 (863), 1771-1772, 136 f. – 1317 (863), 1773-1774, 163 f. – 1318 (863), 1775-1777, 155 f. – 1319 (863), 1778-1780, 136 f. – 1320 (863), 1782-1787, 136 f. – 1321 (863), 1792-1795, 92 f. – 1322 (863), 1737-1777, 119 f. – 1323 (863), 1744, 116 p.

**GUILLAUME (abbé)**, Papiers et correspondance de l'abbé Guillaume, liasses. F-NAm, ms. 1808 (1049).

**NICOLAS Jean-François**, *Journal de ce qui s'est passé en Lorraine depuis l'année 1745 jusqu'en l'année 1749*. F-NAm ms. 1849 (1024), 106 p.

## VI – Paris : S.A.C.D.

ANONYME, *Etat des Recettes des théâtres des Départements depuis fructidor an 2<sup>e</sup> jusqu'à germinal an 4<sup>e</sup>*. Vol. I reg., 596 p., vol. II reg., 393 p.

## VII – Toul : presbytère de la paroisse Saint-Etienne

JOURDEZ Antoine (Dom), *Description de l'orgue Cet ouvrage a commencé le 2 octobre 1811 & a fini le 27 septembre 1813* [écrit par Dom Antoine Jourdez].

OURY Joseph, *Supplément au manuscrit de Dom Antoine Jourdez. Benedictin de l'abbaye de S<sup>t</sup>. Mansuy, sur la Facture d'orgues. par J. M. Oury. organiste de la cathédrale de Toul.* 1882, 47 p.

## PÉRIODIQUES

### I – Almanachs, annuaires, correspondance

#### Metz

BALTUS, *Annales de Metz, depuis l'an 1724 inclusivement, par feu monsieur Baltus notaire, ancien conseiller-echevin de l'Hotel-de-ville pour servir de supplément aux preuves de l'histoire de Metz*, Metz, Claude Lamort, 1789, pp. 28, 60, 62, 97, 120-121, 134, 137, 143-159, 174, 203-205, 220-221.

#### Nancy

*Almanach de la garde citoyenne de Nancy année 1790*, Nancy, Claude-Sigisbert Lamort, 1790, 125 p.

*Almanach de la cour d'appel du département de la Meurthe 1806*, Nancy, J.-R. Vigneulle, 1<sup>ère</sup> année, [1806], 264 p.

*Almanach de la cour impériale de Nancy an 1814*, Nancy, H. Hæner père, X<sup>e</sup> année, 1813, 216 p.

*Almanach du peuple pour la troisième année de la république française, une indivisible et démocratique*, Nancy, Guivard, an III, 48 p.

*Almanach judiciaire, civil, militaire, ecclésiastique, etc... des départemens de la Meurthe, des Vosges et de la Meuse. an 1813*, Nancy, Guivard, [1813], p. 159.

THIEBAUT C., *Almanach du peuple, pour la troisième année de la République française, une, indivisible et démocratique*, Nancy, Guivard, an III, 48 p.

THIEBAUT C., *Jeannot le voyageur, ou almanach curieux, amusant, prophétique et chantant pour l'année 1795-1796*, Nancy, Thiébaud et Guivard, s.d., 108 p.

## Paris

*Almanach musical, pour l'année [...]*, Paris, Bureau de l'abonnement littéraire, Paris, 1775-1783, 9 t., reprint Genève, Minkoff, 1972 et sa suite *Calendrier musical universel*, Paris, 1788-1789, 2 t., reprint Genève, Minkoff, 1972, 2894 p.

COCATRIX, *Correspondance des amateurs musiciens rédigée par le cit. Cocatrix puis Correspondance des professeurs et amateurs de musique*, Paris, Correspondance des amateurs musiciens, 1802-1803/Xhrouet, 1804, reprint Genève, Minkoff, 1972, 680 p.

## II – Journaux

### Metz

*Affiches de Metz*, Metz, Joseph Antoine, 1765,

*Affiches d'Austrasie*, Metz, Joseph Antoine, 1766,

*Affiches de Lorraine*, Metz, Joseph Antoine 1769-1770, Joseph Collignon, 1770-1772, Jean-Baptiste Collignon, 1772,

*Affiches, annonces et avis divers pour la Lorraine et les Trois-Evêchés*, Metz, Jean-Baptiste Collignon, 1773-1774.

*Affiches, annonces et avis divers pour les Trois-Evêchés et la Lorraine*, Metz, 1774-1776, Joseph Antoine, 1776-1778.

*Affiches des Evêchés et Lorraine*, Metz, Joseph Antoine, 1779-1784, Joseph Antoine 1784-1790.

*Journal des départemens de la Moselle, de la Meurthe, des Ardennes et des Vosges*, Metz, Claude Lamort, 1790-1794, Lacroix, 1794, Louis Verronnais 1794-1797,

*Journal du département de la Moselle, de la Meurthe, de la Meuse, des Ardennes et des Vosges*, Metz, Louis Verronnais, 1797, Blouet, 1797-1801.

*Journal du département de la Moselle*, Metz, Louis Verronnais, 1801-1810.

*La Croix de Lorraine, supplément hebdomadaire du Lorrain*, 17<sup>e</sup> année, n° 9, dimanche 26 février 1911.

## Nancy

- Journal de Lorraine et Barrois*, Nancy, Claude-Sigisbert Lamort, 1778,  
*Journal de Nancy*, Nancy, Claude-Sigisbert Lamort, 1779-1781,  
*Journal littéraire de Nancy*, Nancy, Claude-Sigisbert Lamort, 1782-1787.  
*Journal du département de la Meurthe* puis *Journal du département de la Meurthe et des départemens voisins*, Nancy, Claude-Sigisbert Lamort puis Veuve Bachot, 1790-1791.  
*Journal des frontières pour l'instruction des habitans des villes et des campagnes*, Nancy, Veuve Bachot, 1792.  
*Journal de Nancy, et des frontières*, Nancy, Veuve Bachot, 1792-1793,  
*Journal républicain du département de la Meurthe*, Nancy, Veuve Bachot 1794.  
*Le Patriote de la Meurthe*, Nancy, Duplan l'aîné, 1797-1798.  
*Journal moral et politique de Nancy*, Nancy, Veuve Bachot, 1798.  
*Journal de la Meurthe*, Nancy, Veuve Bachot et fils, 1798-1810.

## Paris

*Gazette du commerce, de l'agriculture et des finances* puis *Gazette d'agriculture, commerce, arts et finances*, Paris 4°, années 1778-1779.

*Journal de l'agriculture, du commerce, des arts et des finances* (supplément de la *Gazette du commerce* [...]), Paris, Au bureau royal de correspondance, années 1778-1779, F-Paris, Médiathèque de la Villette, 8° M 1025<sup>c</sup>.

## III – Journaux de musique

### Paris

*Journal de musique historique, théorique, pratique, sur la musique ancienne et moderne, les musiciens et les instruments de tous les temps et de tous les peuples* puis *Journal de musique*, Paris 8°, 1770-1777, reprint Genève, Minkoff, 1972.  
*Journal des spectacles, de musique et des arts*, Paris 8°, 1801-1802.

*Journal général d'annonces des œuvres de musique, gravures, lithographies, publié en France et à l'étranger* puis *Journal d'annonces de musique, estampes, livres nouveaux* puis *Journal d'annonces d'objets d'arts et de librairie*, Paris, 8°, 1825-1827, reprint Genève, Minkoff, 1976-1977.

## SOURCES IMPRIMEES

### I. Histoire générale

#### I. 1 – Ancien Régime

##### Lorraine

ANONYME, *Office divin conforme aux bréviaires et missel (de Toul) adaptés par Monseigneur l'évêque et primat de Nancy pour son diocèse*, Nancy, Frères Leseure, 1782, 5 vol.

ANONYME, *Recueil des edits, ordonnances, déclarations, traités et concordats du règne de Léopold I*, Nancy, J.-B. Cusson, 1734, t. 5, pp. 130-134.

ANONYME, *Recueil des ordonnances et réglemens de Lorraine, depuis le règne du duc Léopold, jusqu'à celui de sa majesté le roi de Pologne, duc de Lorraine et de Bar*, Nancy, Pierre Antoine, 1748, t. 5, pp. 130-134.

ANONYME, *Table des matières contenues dans l'onzième volume des ordonnances et réglemens de Lorraine le premier du règne de S. M. Louis XV*, Nancy, C. Lamort, 1769, p. 45.

R. A., *Table alphabétique ou abrégé du recueil des ordonnances et réglemens de Lorraine, jusqu'en 1773, excepté du quatrième volume concernant les monnoies*, Nancy, Babin, 1773, p. 216 ; article musique.

##### Nancy

ANONYME, *Etat des maisons de la ville et des faubourgs de Nancy*, Nancy, Thomas père et fils, 1767, 213 p.

LIONNOIS J. J. (abbé), *Essais sur la ville de Nancy dédiés à son altesse royale monseigneur Charles-Alexandre, duc de Lorraine et de Bar grand-maître de l'ordre teutonique, gouverneur-général des Pays-Bas, &c. &c. &c.*, La Haye, Aux dépens de la compagnie, 1779, 471 p.

LIONNOIS J. J. (abbé), *Histoire des villes vieille et neuve de Nancy depuis leur fondation jusqu'en 1788*, Nancy, Hæner fils et Delahaye, t. 1, an III-1805, 638 p., Hæner père, 1811, t. 2, 595 p., t. 3, 326 p.

## I. 2 – Révolution

### France

ANONYME, *Table générale par ordre alphabétique des matières, des lois sénatus-consultes, décrets, arrêtés, avis du conseil d'état, &c. publiés dans le bulletin des lois et les collections officielles, depuis l'ouverture des Etats généraux, au 5 mai 1799, jusqu'à la restauration de la Monarchie française, au 1.<sup>er</sup> avril 1814*, Paris, Imprimerie royale, 1816, 4 t. Articles : Airs civiques et patriotiques – Bals – Cathédrales – Chansons – Chantres – Chants civiques – Concerts – Conservatoire de musique – Ecoles centrales pour l'enseignement des sciences, des lettres et des arts – Lycées – Maîtrises – Fêtes religieuses – Garde nationale de France – Metz – Hymne des marseillais – Musiciens des chapitres supprimés – Musique – Nancy – Organistes – Théâtres, Spectacles et jeux publics.

### Metz

ANONYME, *J. B. D. Mazade, représentant du peuple, en mission dans les départemens de la Moselle et de la Meurthe*, Metz, Antoine, [1795], 8 p.

ANONYME, *Règlement du comité municipal pour la nouvelle formation et organisation de la garde nationale de Metz. Du 14 octobre 1789*, Metz, V<sup>ve</sup> Antoine et fils, 1789, 24 p.

### Nancy

ANONYME, *Rapport du représentant du peuple Faure, de la Haute-Loire, à la Convention nationale, pour servir de suite à ceux déjà faits l'an 2 de la République, en justification de sa conduite incriminée par son collègue J. B. Lacoste & ses agents*, Paris, Imprimerie nationale, an III [1796], 216 p.

BONNET-BONNEVILLE, *Mémoire justificatif de Bonnet-Bonneville, commissaire-inspecteur à la levée du 25<sup>e</sup>. des chevaux, aux autorités constituées, et aux citoyens de Nancy*, [Nancy], s.n., an III [1795], 15 p.

LAMOUREUX Justin, *Mémoire pour servir à l'histoire littéraire du Département de la Meurthe ou tableau statistique du progrès des sciences, des lettres et des arts dans ce département, depuis 1789, jusqu'en l'an XI (1803)*, [Nancy], J. R. Vigneulle, an XI (1803), 124 p.

LEONARD (DE), *Relation exacte de ce qui s'est passé à Nancy le 31 août et les jours précédens*, Nancy, Mme Henry, 1790, 188 p.

PHILIP, *Exposé succinct des événemens contre-révolutionnaires, arrivés à Nancy pendant le séjour qu'a fait, dans cette commune, le représentant du peuple Balthazard Faure servant de réfutation à la partie du rapport justificatif qu'a fait, à la Convention nationale, ce mandataire du souverain, relativement à ces événemens*, Nancy, Guivard, [1793], 127 p.

### I. 3 – Période postrévolutionnaire

#### Départements (Meurthe, Moselle)

COLCHEN Jean Victor, *Mémoire statistique du département de la Moselle*, Paris, Imprimerie de la République, an XI (1802), Statistique générale de la France, 196 p.

MARQUIS Jean-Joseph, *Mémoire statistique du département de la Meurthe*, Paris, Imprimerie nationale, an XIII, Statistique générale de la France, 231 p.

FERRIERE Alexandre de, *Analise de la statistique générale de la France, publiée sous l'autorisation du ministre de l'Intérieur, département de la Moselle*, Paris, Antoine Bailleul, an XII (1803-1804), fascicule 1, 28 p.

## II – La fête

### II. 1 – Ancien Régime

#### Metz

ANONYME, *Journal de ce qui s'est fait pour la réception du roy dans la ville de Metz le 4 aoust 1744. Avec un recueil de plusieurs pièces sur le même sujet, & sur les accidens survenus pendant son séjour.*, Metz, V<sup>ve</sup> Pierre Collignon, [1744], 83 p.

#### Nancy

ANONYME, *Epoque du bonheur de la Lorraine à l'arrivée de mesdames Adélaïde et Victoire, pour prendre les eaux de Plombières*, Nancy, Jean-Baptiste Hiacinthe Leclerc, 1761, 38 p.

ANONYME, *Relation de la dédicace de la statue pédestre de sa majesté très-chrétienne érigée par sa majesté le roy de Pologne dans sa ville de Nancy, capitale de la Lorraine, le 26. novembre 1755*, Nancy, Pierre Antoine, [1755], 15 p.

ANONYME, *Relation des réjouissances faites à Nancy, à l'occasion de la naissance de monseigneur le Dauphin*, Nancy, Henry Hæner, [1781], 8 p.

BIDAILLON DE SAUVIGNY, *Voyage de madame et de madame Victoire*, Lunéville, Messuy, [1761], 28 p.

DELESPINE, *Relation du voyage de mesdames Adélaïde et Victoire à Plombières depuis leur départ de Marly, le 30 juin 1761, jusqu'à leur retour à Versailles, le 28 septembre de la même année*, Paris, G. Desprez, [1762], 104 p.

FILLION DE CHARIGNEU, *Journal de ce qui s'est passé à l'arrivée, & pendant le séjour de Mesdames de France, Adélaïde & Victoire, à Lunéville, au château de la Malgrange & à Nancy*, Nancy, V<sup>ve</sup> et Claude Leseure, [1761], 84 p.

FILLION DE CHARIGNEU, *Relation du second voyage de mesdames de France en Lorraine en 1762*, Nancy, Hæner, [1762], 119 p.

L. C., *Fêtes villageoises lorraines. Le coq du village pour mesdames de France. Adélaïde et Victoire à leur retour de Plombière le 14 juillet 1762*, Nancy, Hæner, [1762], 16 p.

LA BLACHERE, *Relation du second voyage de mesdames Adélaïde & Victoire, depuis leur départ de Plombières, pour venir à Lunéville & Nancy, jusqu'à leur retour à Plombières. Dedié à Monseigneur de le Duc de Choiseul, pair de France, ministre & secrétaire d'Etat au département de la guerre. & des affaires étrangères, &c. &c. &c.*, Lunéville C. F. Messuy, [1762], 90 p.

REGNARD DE GIRONCOURT Henri Antoine, *Description des fêtes données à mesdames de France Adélaïde et Victoire dans la ville d'Epinal*, Nancy, Pierre Antoine, [1762], 100 p.

## II. 2 – Révolution

### France

BENEZECH, *Instruction sur la célébration des fêtes nationales adressée par le ministre de l'Intérieur aux commissaires du pouvoir exécutif près des administrations départementales et municipales*, Paris, Imprimerie de la République, an V [1797], 12 p.

### Metz

ANONYME, *Extrait des registres des délibérations de l'Administration centrale du département de la Moselle*, Metz, Antoine, [1796], 4 p.

ANONYME, *Fête à la Paix*, Metz, P. Antoine, [1798], 4 p.

ANONYME, *Fête de la Fondation de la République*, Metz, Lamort, [1801], 3 p.

ANONYME, *Procès-verbal de la fête qui a eu lieu en la commune de Thionville, au sujet de la paix conclue entre l'empereur, roi de Hongrie et de Bohême, et la République française*, Thionville, Fondev, an VI [1798], 8 p.

ANONYME, *Proclamation du représentant du peuple en mission dans les départemens de la Meurthe et de la Moselle aux citoyens de Metz*, Metz, Antoine, an III [1795], 26 p.

ANONYME, *Procès-verbal de la proclamation solennelle faite à Metz, de l'Acte constitutionnel présenté par la Convention nationale à l'acceptation du peuple français*, Metz, V<sup>ve</sup> Antoine, [1793], 8 p.

## Nancy

ANONYME, *Extrait du registre des délibérations de l'Administration centrale du département de la Meurthe*, Nancy, Guivard, an VI [1798], 8 p.

ANONYME, *Fédération du mont Sainte-Geneviève, près Nancy, du 19 avril 1790*, Nancy, H. Hæner, [1790], 52 p.

ANONYME, *Fête civique du décadi 30 brumaire, de l'an 2<sup>d</sup>. de la République française, une & indivisible, 1.<sup>er</sup> de la mort du tyran, célébrée à Nancy, en exécution de l'arrêté du Conseil général du département de la Meurthe, du 5<sup>e</sup> jour du 2<sup>e</sup> mois*, Nancy, Veuve Bachot, an II [1793], 14 p.

ANONYME, *Fête civique de la première décade du second mois de l'an second de la République française, une & indivisible, premier de la mort du tyran*, Nancy, P. Barbier, [1793], 7 p.

ANONYME, *Le Conseil général de la commune de Rozières, district de Nancy, département de la Meurthe*, Nancy, H. Hæner, 39 p.

ANONYME, *Ordre de marche de la fête à l'Être suprême, qui sera célébrée dans la commune de Nancy, le 20 prairial, an 2<sup>ème</sup> de la République française, une, indivisible et démocratique, conformément à la loi du 18 floréal dernier*, Nancy, Guivard, an II [1794], 68 p.

THIEBAUT C[harles], *Manière de célébrer les fêtes décadaires et décorations des temples, dans les communes de campagne*, par C. Thiébaud, chef du bureau de l'administration départementale de la Meurthe, Nancy, Guivard, [1794], 68 p.

## III – Les institutions musicales

### III. 1 – Ancien Régime

#### Metz

Anonyme, *Réglement pour la salle de spectacle de la ville de Metz de par le Roi*, Metz, [1776], Jean-Baptiste Collignon, 8 p.

#### Nancy

ANONYME, *De par le Roy*, Nancy, Pierre Antoine, 1756, 7 p.

ANONYME, *De par le Roy*, Nancy, Pierre Antoine, 1756, 2 p.

ANONYME, *Exercice public des élèves du conservatoire de musique.*, Nancy, Guivard, 1803, 4 p.

ANONYME, *Projet d'abonnement à la nouvelle salle de la Comédie & prix à l'entrée pour les non abonnés*, Nancy, Pierre Antoine, 1755, 13 p.

### III. 2 – Période postrévolutionnaire

#### Metz

ANONYME, *Ecole musicale de M. Thomas*, Metz, Collignon, s.d., 5 p.

HERPIN Jean-Charles (D<sup>r</sup>) , *Discours prononcé à la distribution des prix accordés par S. A. R. M<sup>me</sup>. la duchesses de Berri, aux élèves de l'école gratuite d'enseignement mutuel de musique de Metz, le 16 décembre, 1821*, Metz, E. Hadamard, 1822, 15 p.

#### Nancy

ANONYME, *Réglement pour le théâtre*, Paris, Imprimerie impériale, 1807, 20 p.

## IV – Couplets, chansons, hymnes

### IV. 1 – Ancien Régime

#### Nancy

ANONYME, *Chanson à l'occasion d'une lotterie tirée dans le maison des Missions royales de Nancy, en présence du roi & de mesdames de France*, Nancy, Hæner, 1761, 11 p.

ANONYME, *Chanson au roi et à mesdames Adélaïde et Victoire*, Nancy, Hæner, 1761, 3 p.

ANONYME, *Chanson nouvelle au sujet des réjouissances faites au passage de mesdames de France Adélaïde & Victoire, le 4. juillet 1761. sur l'air de Dauphin*, Nancy, Louis Beaurain, 1761, 4 p.

ANONYME, *Chanson nouvelle, relative au séjour que mesdames de France ont fait à Plombières, pour y boire les eaux*. Nancy, Hæner, 1761, 2 p.

ANONYME, *Chanson poissarde au retour de mesdames de France en lorraine*, Nancy, Hæner, 1762, 4 p.

ANONYME, *Chanson sur l'air à l'ombre de ces verds boccages*, Nancy, Hæner, 1761, 3 p.

ANONYME, *Couplets à M. Anthoine, lieutenant-général du baillage de Boulay, pour servir de pendants aux jolis couplets qu'il a composés et chantés en l'honneur de M. Mengin, lieutenant-général au bailliage de Nancy, lesquels couplets ont été envoyés par le courrier de Metz*, [Nancy], s.n., [1788], 2 p.

ANONYME, *Couplets à M. Mengin, lieutenant-général du baillage Nancy, chantés au nom de la province, dans un dîner patriotique donné à l'hotel de ville, le 20 octobre 1788, jour de la rentrée du parlement*, [Nancy], s.n., [1788], 2 p.

DELARIVIERE J.-B., *Chanson à l'occasion de l'arrivée des dames de France à Nancy*, [Nancy], s.n., 1761, 1 p.

DELARIVIERE J.-B., *Chanson à la louange du corps des grenadiers de France*, Nancy, Lechesne, 1764, 3 p.

DELARIVIERE J.-B., *Chanson lorraine sur l'heureuse arrivée de madame la Dauphine a Nancy*, Nancy, Viot, 1770.

DELARIVIERE J.-B., *Chanson nouvelle, à l'occasion du second voyage de mesdames de France, en lorraine*, Nancy, s.n., 1762, 1 p.

DELARIVIERE J.-B., *Regrets d'un citoyen sur la mort du roi Stanislas*, Nancy, C. S. Lamort, 1766, 3 p.

FEUILLET, *Ode cantate et autres vers sur l'arrivée et le mariage de madame la dauphine, par Feuillet, avocat en parlement*, Nancy, C. S. Lamort, 1770, pp. 5-8.

L. C., *Chanson des gardes du corps de S. M. le roi de Pologne à mesdames de France Adélaïde & Victoire, à leur second voyage aux eaux de Plombière, le 28 mai 1762*, Nancy, Hæner, 1762, 4 p.

## IV. 2 – Révolution

### Metz

ENSHEIM Moyse, *Cantique composé par le citoyen Moyse Ensheim, à l'occasion de la fête civique célébrée à Metz, le 21 octobre, l'an 1.<sup>er</sup> de la République, dans le temple des citoyens israélites*, Metz, J. B. Collignon, [1792], 7 p.

### Nancy

ANONYME, *A messieurs de l'assemblée du trente mars*, à Nancy, s.l., s.n., s.d., 4 p.

ANONYME, *Chanson additionnelle (I) aux autres qui viennent de paroître sur la clique*, s.l., s.n., s.d., 6 p.

ANONYME, *Chanson électorale*, s.l., s.n., s.d., 4 p.

ANONYME, *Complainte sur l'emprisonnement de l'étapier Raybois*, s.l., s.n., s.d., 4 p.

ANONYME, *Couplets au représentant du peuple Genèveois, envoyé dans le département de la Meurthe*, Nancy, V<sup>ve</sup> Bachot, [an III], pp. 2-4.

ANONYME, *Couplets aux citoyens de Nancy, lors de la réorganisation des autorités constituées par le représentant du Peuple Genèveois*, Nancy, V<sup>ve</sup> Bachot, [an III], pp. 1-2.

ANONYME, *Couplets chantés à Nancy, le 30 ventôse, jour de la fête de la souveraineté du peuple*, Nancy, J. R. Vigneulle, s.d., 2 p.

ANONYME, *Couplets patriotiques adressés au peuple composant l'auditoire de la Société populaire de Nancy*, Nancy, Guivard, s.d., 4 p.

ANONYME, *Couplets patriotiques pour être chantés un jour de décade, dans le temple de la Raison*, Nancy, V<sup>ve</sup> Bachot, s.d., 3 p.

ANONYME, *Couplets sur la lanterne que vient de friser une dame aristocrate de Nancy*, s.l., s.n., s.d., 4 p.

ANONYME, *Couplets sur la réorganisation de la Société populaire de Nancy*, Nancy, V<sup>ve</sup> Bachot, s.d., 2 p.

ANONYME, *Hymne chantée le deux pluviose, dans la commune de Nancy, pour l'anniversaire de la mort du tyran*, [Nancy], V<sup>ve</sup> Bachot, s.d., 3 p.

ANONYME, *Hommage à l'Eternel*, Nancy, Guivard, s.d., 8 p.

ANONYME, *Hymne sur les ci-devants saints*, Nancy, Guivard, s.d., 2 p.

ANONYME, *Impromptu sur la fête de la poissonnerie, chanté par des dames poissonnières de la ville de Nancy*, s.l., s.n., s.d., 3 p.

ANONYME, *La Démission motivée ou mes adieux*, s.l., s.n., s.d., 6 p.

ANONYME, *La Peignée de saint Gauzelin*, s.l., s.n., s.d., 5 p.

ANONYME, *La Réunion des prêtres*, [Nancy], s.n., s.d., 2 p.

ANONYME, *Les Adieux de Nancy à son parlement*, s.l., s.n., s.d., pp. 3-7.

ANONYME, *Nouveau recueil de cantiques ou chansonnier maçonnique*, Metz/Paris, Imprimerie du F. . Verronais/chez le F. . Caillot, 5820, 211 p.

ANONYME, *Paroles chantées à la cérémonie consacrée au respect dû à la loi et à la mémoire, de Jacques Guillaume Simoneau, maire d'Etampes*, Nancy, s.n., [1792], 1 p.

ANONYME, *Pot-pourri joyeux sur la chute des tyranneaux, louvetaux, brigandeaux &c. &c.*, s.l., s.n., s.d., 4 p.

ANONYME, *Réponse aux couplets anonymes imprimés contre les lorrains*, s.l., s.n., s.d., 2 p.

BONNET-BONNEVILLE, *Chansons patriotiques*, Nancy, Guivard, s.d., 10 p.

BRICE, *Hymne à la patrie*, Nancy, V<sup>ve</sup> Bachot, s.d., 2 p.

DUCAIRE, *Couplets chantés à Nancy, le 30 ventôse, jour de la fête de la Souveraineté du peuple*, Nancy, J. R. Vigneulle, s.d., 2 p.

DUCAIRE, *Couplets chantés le 10 floréal, jour de la fête des époux, à Nancy*, Nancy, V<sup>ve</sup> Bachot, s.d., 3 p.

DUSSART, *Strophes pour la fête des époux*, Nancy, Vigneulle, s.d., 3 p.

GENTILLATRE Nicolas François Xavier, *Défense officieuse et chantante de Glaçon-Brice, ex-maire, arrêté dans la maison du Refuge, par un jugement équitable du représentant du peuple*, [Nancy], s.n., s.d., 3 p.

GENTILLATRE Nicolas François Xavier, *Épître des nanceïens aux messins sur le bruit que Metz veut venir à Nanci s'emparer de la châsse de St. Sigisbert & de la statue de Louis quinze, le tout avec des notes*, Frouart, En chemin faisant, aux dépens de qui il appartiendra, 1790, 11 p.

[GENTILLATRE Nicolas François Xavier], *Etrences nanceyennes, pour l'année bisextile 1792, accommodées à la croque au sel pour l'appétit de ceux qui lisent tout : ou recueil de pièces patriotiques & fugitives*, Libertat, Imprimerie nationale de la vérité, 1792, 72 p.

GENTILLATRE Nicolas François Xavier, *L'Auteur et la fortune, satire patriotique dialoguée en vers et en prose*, Démocratopolis [Nancy], Aux dépens de l'Aristocratie moderne, 1790, 64 p.

GENTILLATRE Nicolas François Xavier, *Les Citoyennes de Nancy à Bonaparte d'Italie, en lui envoyant une chanson sur la paix*, Nancy, Duplan, s.d., 4 p.

GENTILLATRE Nicolas François Xavier, *Petit recueil de poésies lyriques et patriotiques, dédié à la ville de Nancy, par un de ses concitoyens*, Paris, Imprimerie sanculotide des amis de la liberté, an III, 40 p.

LAUGIER Louis, *Couplets*, Nancy, Guivard, s.d., 2 p.

LAUGIER Louis, *Hymne à la paix*, Nancy, Guivard, s.d., 2 p.

LAUGIER Louis, *Couplets chantés sur le théâtre de Nancy, le 30 frimaire, 3<sup>e</sup> année*, s.l., s.n., s.d., 3 p.

LAUGIER Louis, *Les on dit ; réponse aux vers sur la Gaze*, Nancy, Guivard, s.d., 3 p.

LEBRUN P., *Hymnes chantés dans la séance de la Convention nationale 23 thermidor, jour anniversaire du 10 août*, Nancy, Hæner, 1795, 8 p.

MOLLEVAUT Charles Louis, *Romance*, [Nancy], s.n., s.d., 2 p.

P. R. J., *Réjouissances de la paix*, Nancy, Hæner, s.d., 4 p.

PALISSOT, VAVE, FRANÇOIS DE NEUFCHATEAU, *Avertissement*, s.l., s.n., s.d., 8 p.

PLEYEL C<sup>en</sup>, *Hymne à la Liberté*, Nancy, Vve Bachot, s.d., 2 p.

POUPILLIER fils, *Le Carnaval*, s.l., s.n., s.d., 2 p.

SERIEYS, *Insurrection du peuple contre les tyrans. Hymne aux républicains*, Nancy, Guivard, s.d., 4 p.

#### IV. 3 – Période post-révolutionnaire

##### Nancy

ANONYME, *Couplets aux vainqueurs du Nord chantés à Nancy, au retour de la grande armée à son passage dans cette ville en septembre 1808*, Nancy, C. Thiebaut, [1808], 4 p.

ANONYME, *Couplets chantés à la R. L. □ St. J. l'Orient de Nancy, le 24 décembre 1815*, Nancy, s.n., 1815, 2 p.

ANONYME, *Couplets chantés dans l'une des fêtes données aux colonnes de la Grand-Armée qui sont rentrées par Nancy*, Nancy, J. R. Vigneulle, [1808], 4 p.

LAUGIER Louis, *Couplets adressés à la quatrième demi-brigade, au bal donné par la commune de Nancy le 14 juillet an IX*, Nancy, J. R. Vigneulle, [1801], 3 p.

LAUGIER Louis, *Hymnes et couplets chantés à la fête de la République, le premier jour de l'an IX*, [Nancy], [1800], 6 p<sup>1</sup>.

MICHEL Charles, *Eloge à la Coryphée de la Tragédie !*, [Nancy], s.n., [an XII], 1 p.

MICHEL Charles, *Exorde. Eloge à la louange de l'illustre Bonaparte, et de l'intrépide Moreau ; en vers et chants a eux adressé*, [Nancy], s.n., [1802], 4 p.

THIEBAUT C., *Couplets chantés dans la commune de Nancy à la fête du 14 juillet, l'an 9 de la République*, Nancy, C. Thiébaut, [1801], 2 p.

#### V – Livrets

##### V. 1 – Ancien Régime

##### Metz

CRUX, *Les Vœux accomplis ou le mariage patriotique opéra comique en un Acte, à l'occasion de la naissance de monseigneur le Dauphin, fils de Louis XVI, représenté sur le théâtre de Metz, le lundi 19 novembre 1781, et composé par le sieur Crux, acteur dudit Théâtre*, Metz, Joseph Antoine, 1781, 35 p.

---

<sup>1</sup>. Ces six pages ne sont pas reliées en continu mais en trois groupes distincts. Mention de cette erreur est faite au crayon sur les feuilles.

## Nancy

FARAIN DE HAUTEMER, *Epitalame pour le mariage de M. le marquis de Guitau, avec Mlle Chaumont de la Galaizière* Par M. Farain de Hautemer, Nancy, Louis Beaurain, s.d., 6 p.

LAVO, *L'Hiver. Divertissement mis en musique par M. Lorenziti l'ainé, Maître du Concert des Amateurs*, [Nancy], s.n., [1776], 4 p.

## V. 2 – Période révolutionnaire

### Nancy

JOURGNIAC de ST MEARD, *Dialogue entre Tranchefêtu et Prêtatout, soldats au régiment d'infanterie du roi ; Brusquesfeu, cavalier du mestre-de-camp ; Vindbeytel, grenadier suisse du régiment de Châteauvieux ; et Caramara, déserteur brabançon, déguisé en garde national, perdus, avec la plus grande partie de leurs camarades, par des clubs qui masquent leur faux patriotisme sous l'insinuante qualification des vrais amis de la paix, de la constitution, &c. pour servir de suite au dialogue du 5 août entre Tranchefêtu et Prêtatout*, Nancy, A la chapelle des trois Colas, 1790, 64 p.

## VI – Cérémonial

### Ancien Régime

#### Metz

ANONYME, *Cérémonial de l'église cathédrale de Metz, renouvelé par messieurs les vénérables princier, doyen, chanoine et chapitre de ladite église en l'année 1694*, Metz, Vve de François Bouchard, 1697, 252 p.

#### Toul

ANONYME, *Cérémonial de Toul, dressé par un chanoine de l'église cathédrale, et imprimé par ordre de l'illustrissime et révérendissime seigneur, monseigneur Henry de Thyard-Bissy évêque comte de Toul*, Toul, Alexis Laurent, 1700, 704 p.

## VII – Méthodes de musique

### VII. 1 – Ancien Régime

#### France

LA FEILLEE M. DE, *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du plain-chant et de la psalmodie*, Poitiers, Jean Faulcon l'ainé, 1780, 600 p.

LEBEUF (abbé), *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, Paris, J. B. Hérisant et Jean Th. Herissant, 1741, reprint Minkoff, Genève, 1972, 298 p.

### VII. 2 – Période postrévolutionnaire

#### Epinal

MANGENOT Nicolas, *Principes de musique composés et dédiés à Monsieur Humbert Flegny*, Epinal, Pellerin, s.d., 46 p.

#### Nancy

LEBRUN, *Examen des méthodes anciennes et nouvelles pour l'enseignement de la musique*, Nancy, 1828, Barbier, 19 p.

MENGIN [Nicolas], *Elements de musique ou exposé des principes de cet art, détaillés par ordre ; et, pour la facilité des élèves distribués par demandes et par réponses ; rédigés par le citoyen M[engin], professeur de musique*. Nancy, Vincenot, 1803, 62 p.

## LES SOURCES MUSICALES

### I. Manuscrits

ANONYME, *O Jesu, Deus magne, in Messes solennelles antiennes, répons vêpres et complies cantiques et motets et diverses intonations le tout recueilli avec soin par Claude Fachot [...]*, F-Villers-les-Nancy, bibliothèque du grand séminaire, ss cote.

FACHOT Claude, *Messes solennelles antiennes, répons vêpres et complies cantiques et motets et diverses intonations le tout recueilli avec soin par Claude Fachot, clerc tonsuré, étudiant en théologie et séminariste du diocèse de Nancy y exerçant la fonction de maître de chant, Nancy, Au Séminaire du diocèse susdit, 1781. 332 p. F-Villers-les-Nancy, bibliothèque du grand séminaire, ss cote.*

JADIN, Colin Colin, *sois fidèle*, Musique française de chant, vol. 2, pp. 124-125, F-NAM, 155130.

JADIN Louis, *Dix ans d'absence*, Musique française de chant, vol. 13, pp. 114-115, F-NAM, 155130.

LORENZITI Joseph Antoine, *Sub tuum praesidium*, F-Villers-les-Nancy, bibliothèque du grand séminaire, ss cote.

NICOLAI Valentin, *1<sup>ere</sup> sonate de Nicolay*, F-Pn, Vma ms. 979.

NOTRE Jean-Baptiste, *Livres de piesses dorgue par l'org[anis]te de Toul*, Châlons-sur-Marne, Bibliothèque municipale, ms. 941(7).

VALENTIN Jean-Baptiste, *Da pacem Domine, Domine fac imperatorem, O Salutaris, Panis angelicus, Sub tuum praesidium*, in *Messes solennelles antiennes, répons vêpres et complies cantiques et motets et diverses intonations le tout recueilli avec soin par Claude Fachot [...]*, F-Villers-les-Nancy, bibliothèque du grand séminaire, ss cote.

## I. Imprimés

ANONYME, *Entends ma voix gémissante*, *Journal littéraire de Nancy*, t. XII, n° 17, 1783.

ANONYME, *Fannez-vous herbette fleurie*, *Journal littéraire de Nancy*, t. X, n° 6, 1783.

ANONYME, *Musique a l'usage des fêtes nationales*, Paris, Du magasin des éditeurs musiciens de la Garde-Nationale Parisienne/Richomme l'ainé, n° 1, 2, 3, germinal, floréal, prairial an II (1794).

ANONYME, *O toi qui n'eus jamais dû naître*, *Journal littéraire de Nancy*, t. X, n° 1, 1783.

ANONYME, *Si l'on cherche un roi qu'on aime*, in Delespine, *Relation du voyage de mesdames Adélaïde et Victoire à Plombières depuis leur départ de Marly, le 30 juin 1761, jusqu'à leur retour à Versailles, le 28 septembre de la même année*, Paris, G. Desprez, [1762], p. 69.

BALBATRE, *Lieux que chérissait Hortense*, *Journal littéraire de Nancy*, t. XI, n° 15, 1783.

FONTAINE, *Ils ont passé tous ces biens*, *Journal littéraire de Nancy*, t. XII, n° 17, 1783.

KARR Thomas, *Air du faux magicien*, N° VI - *Allegretto*, N° II, n° 4, in *Choix de musique, dédié à S.A.S. monseigneur le duc régnant des Deux-Ponts*, s.l., s.n., s.d., F-Pn, Vm<sup>7</sup> 2417 (1-2).

LORENZITI Bernard, *Six quatuors pour deux violons alto et basse. Dédiés aux amateurs composés par B Lorenziti œuvre I*, Paris, Auteur, aux adresses ordinaires de musique, [1777], S-L, Saml. Barnekow N : r 36. et *Six quatuors concertans pour deux violons, alto, et basse. Composés par Lorenziti*, Paris, M<sup>r</sup> Henry [1778], F-Pc, K 4902.

– *Premier concerto à violon principal. Premier, second violon alto basse deux hautbois, et deux cors dédié à monsieur l'abbé de Parseval composé par B. Lorenziti*, Paris, De Roullède, [1787], F-Pn, Vm<sup>7</sup> 1740 olim Vm 2004.

LORENZITI Joseph Antoine, *Sei duetti a due violini senza basso di Antonio Lorenziti œuvre 1<sup>er</sup>*, Paris, M<sup>r</sup> Le Menu, [c. 1764], F-V, M. S. Mb 1-2 in fol.

– *Sei duo per violino e alto viola di Antonio Lorenziti majore maestro di capella della chiesa primatiale a Nancy in lorena mis au jour par M<sup>me</sup>. Heina œuvre X*, Paris M<sup>me</sup> Heina, aux adresses ordinaires, Bruxelles, Godefroy de Larivière, [1781], D-Brd 200045 (1-2) – *Sei duos a due violini di Antonio Lorenzity léné maestro di capella della chiesa primatiale mis au jour par M<sup>d</sup>. Heina opera VIII<sup>e</sup>*, Paris, M<sup>me</sup> Heina, aux adresses ordinaires, Godefroy de Larivière, Bordeaux, Le Noble, Lyon, Castaud, [1778], CH-Bu, k r XII 10.

– *Six sonates en trio qui peuvent s'exécuter à trois ou en grande orchestre composées par Antonio Lorenziti opera III*, Paris Le Menu, aux adresses ordinaires de musique, Lyon, Toulouse, Rouen, Dunkerque, [1772], F-Pc, Ac e<sup>3</sup> 137.

– *Sei trietti per camera per due violini e basso. Che si puono sonnare col flauto e col oboe composte dal signore Antonio Lorenziti Maestro di capella di la primaciale di Nanci*, Paris, M<sup>r</sup> Landini, Bignon, aux adresses ordinaires, 1774, F-Pc, K 4295.

– *Six trio concertans pour violon alto et violoncelle dédiés à son ami monsieur de Belleville par A. Lorenziti*, Paris, Deroullède, s.d., F-Pn, Vm<sup>17</sup> 581 et Pc, K 4291 – *Six trio pour deux violons et basse dédiés à monsieur de Turicque par A. Lorenziti, maitre de chapelle de Meaux œuvre 4<sup>e</sup>*, Paris Leduc n° 119, [1783], F-Pc, Ac e<sup>3</sup> 144 (a-c).

– *Six quatuors concertans pour deux violons, alto, et basse. Composés par Lorenziti*, Paris, Henry, s.d., F-Pn K 4902 – *Six quatuors concertans pour deux violons, taille et violoncello, compose par Antonio Lorenziti, maître de chapelle de l'Eglise primatiale de Nancy. : œuvre 1<sup>e</sup>.*, La Haye, Burckard Hummel et fils, s.d., D-B, Mus. 15110 (1-4) – *Six quatuors concertans pour deux violons, taille et violoncello. Composés par A. Lorenziti, maitre de chapelle de l'église primatiale de Nancy. Oeuvre II<sup>e</sup>.* La Haye, Burckard Hummel et fils, s.d., D-DI, Mus 3447-P-1 olim Oels 283.

– *Sei quartetti concertante a due violini alto e violoncello di Antonio Lorenziti maestro di capella della chiesa primatiale a Nancy in Lorena mis au jour par M<sup>r</sup>. Heina opera V[I]*, Paris, M<sup>r</sup>. Heina, Lyon, Castaud, Bruxelles, Godefroid, Dunkerque, Dupont, Bordeaux Noble, [1775], F-Pc, K 4903 et *Sei quartetti concertante a due violini alto e violoncello di Antonio Lorenziti maestro di capelle della chiesa primatiale a Nancy in Lorena mis au jour par M<sup>r</sup>. Heina opera VI*, Paris, Heina, Lyon, Castaud, Bruxelles, Godefroid, Dunkerque Dupont, Bordeaux Noble [1776], F-Pc, Ac e<sup>4</sup> 63 – *Sei quartetti per flauto o violino ; 2° violino obligato alto, e basso del'signor Antonio Lorenziti œuvre V*, Paris, M<sup>r</sup> Le Menu et aux adresses ordinaires, Lyon, M<sup>r</sup> Castaud, Toulouse, Rouen, Dunkerque [1774], Paris, M. Heina, 1775, B-Bc, V 6828 – *Sei quartetti concertante a due violini alto e violoncello di Antonio Lorenziti l'maggiore maestro di capella della chiesa primatiale a Nancy in Lorena mis au jour par M<sup>de</sup> Heina opera IX<sup>e</sup>*, Paris, M<sup>de</sup> Heina, Bruxelles, Godefroy de Larivière, [1778], F-Pc, Ac e<sup>4</sup> 119.

NICOLAI Valentin, *Duo a quatre mains pour le clavecin où le piano-forte par Valantino Nicolay [...] à Paris*, Paris, A l'accord parfait, 6<sup>e</sup> année n° 11, s.d., F-Pn, f° Vm 225<sup>(8)</sup>

– *Trois duo pour le piano-forte et violon, par Valantino Nicolay œuvre X<sup>e</sup>*, Paris, Leduc, [1786], F-Pn, Vm<sup>7</sup> 5719 olim Vm 2364.

– *Sonate a 4 mains par Valantino Nicolay 7<sup>me</sup> année N° 3*, s.l., s.d., F-Pn Vm<sup>7</sup>. 5720 olim Vm 2364 – *IV Sonates arrangées pour la harpe tirées des œuvres 5 et 11<sup>me</sup> de M. Nicolai*

- dédiées à mademoiselle d'Orléans par Cousineau fils de l'Académie Royale de Musique, Paris, Mrs Cousineau père et fils, [1791], F-Pc, Rés. F. 327 olim 17724.
- Six sonates pour violoncelle et basse composées par M. Nicolaï. Œuvre VIII, Paris, M<sup>f</sup> Sieber, s.d., B-Bc, T 5778.
- Quatre sonates pour la harpe où clavecin et piano-forte avec accompagnement de violon par M : Nicolay. Œuvre I<sup>re</sup>, Paris, Cousineau, [c. 1780], F-Pc, K 7743 – Quatre sonates pour la harpe ou le clavecin et piano forte avec accompagnement de violon par M. Nicolaï, œuvre II, Paris, Cousineau n° 46 [c. 1780], F-Pc, Rés F 329 (1-2) – Six sonatas for the harpsichord or piano forte, with a violin accompaniment obligate composed and humbly dedicated to the R<sup>t</sup> hon<sup>ble</sup> lady viscountess Gallway by Valentino Nicolai. Op : V, Paris, Cousineau, Salomon, [1784], F-Pc, K 7746 – Six sonatas for the piano forte or harpsichord with an accompaniment for a violin composed and humbly dedicated to miss Mathew by Valentino Niccolai opera III, Paris, Cousineau, Salomon, [1784], F-Pc, Ac e<sup>2</sup> 920 – Six sonates pour le clavecin ou piano-forte avec accompagnement de violon ad libitum par Valentin Nicolay œuvre XI<sup>e</sup>, Paris, Bonjour, [c. 1795], F-Pn Vmg 21017 – Trois sonates pour le clavecin ou le piano-forte avec accompagnement de violon dédiées à messieurs Montagu Burgoyne par Valentino Nicolai. Op : VII, Paris, Le Duc, [1783], F-Pc, Ac. p. 3582.– Trois sonates pour le piano-forte avec accompagnement d'un violon obligé composées et dédiées à la C<sup>ne</sup> Aglaé Verdun par Valentin Nicolay œuvre (15<sup>e</sup>), Paris, J. H. Naderman, Lobry, [1799], F-Pn, Vm<sup>7</sup> 5555 et Vm<sup>15</sup> 4305.
- Trois sonates pour le clavecin ou piano-forte avec accompagnement de violon et basse par Valentino Nicolai œuvre VIII, Paris, Le Duc, [1785], F-Pc, K 7747 – Trois sonates pour le clavecin ou piano-forte avec accompagnement de violon et basse par Valentino Nicolai œuvre IX, Paris, Le Duc, [1785], F-Pc, K 7748.
- Six trios, for the harpsichord or pianoforte, with an accompaniment for a violin, and violoncello or tenor, composed e humbly dedicated to the right honourable countess Spencer, by Valentino Nicolay. opera X, London, Longman & Broderip, [c. 1790], F-Pn, Vmg 18640 – Six trios for the harpsichord or piano forte with accompaniments for a violin and a bass obligato composed by Valentino Nicolai, Londres, Welcker, [c. 1775], F-Pn, Vmg 20991.
- Six quatuors pour deux violons alto et basse composés par M<sup>f</sup>. Nicolaï œuvre, Paris, Sieber, [c. 1780], F-Pn, Vm<sup>7</sup> 18895-18909.
- Six sinfonies à grand orchestre à deux violons, taille & basse, deux hautbois et deux cors de chasse deux trombe et timpani pour la première et sixième dédiées à son excellence monsieur le comte de Stadion et Tannhausen chambellan de LL. MM. JJ. et RR. conseiller intime de S.A.E. de Mayence et grand baillif à Bischofsheim par Valentin Nicolay œuvre I<sup>re</sup> à la Haye, La Haye, Burckard Hummel, Mannheim, Götz et compagnie, Bruxelles, M<sup>TS</sup> van Ypen et comp., s.d., D-B, 198230 (1-11).
- A concerto for the grand & small piano-forte with accompaniments for two violins, two flutes, alto & violoncello. Composed by Valentino Nicolai. Op. 14, London, Broderip & Wilkinson, [s.d.], GB-Gu – Premier concerto pour le clavecin ou piano-forte avec accompagnement de deux violons, alto basse et flûte. Composé par Valentino Nicolay oeuvre 12e, Paris Leduc [1788], F-Pn, Vm<sup>7</sup> 6031 olim Vm 2507 – Deuxième concerto pour le piano-forté, avec accompagnement de deux violons, deux flûtes, alto, basse, et cors ad libitum composé et dédié à la C<sup>enne</sup> Caroline Chatenoy, par Valentin Nicolay, œuvre 16<sup>e</sup>, Paris, auteur, Lobry, Naderman, [1799], F-Pn, Vm<sup>24</sup> 211.

SEURAT, *Le Triomphe de l'humanité*, [Paris], Montalay, [1755], F-NAM, Res. 4301 et 154017, et F-Pn, Vm<sup>6</sup> 35 et F-Pc, Res. F 821. Livret de Charles Palissot de Montenoy.

## Bibliographie

Les difficultés d'organisation du présent classement bibliographique n'ont pas manqué : unicité de texte sur un thème précis, multiplicité d'écrits consacrés à plusieurs thèmes ou bien étendus sur plusieurs périodes historiques. Le risque de dispersion dû à la multiplication des rubriques ou le choix arbitraire de ranger des ouvrages dans une période historique qui ne convient qu'en partie est donc grand. Nous avons pris l'option de scinder la bibliographie en deux parties – histoire générale et histoire de la musique – avec des subdivisions pour classer les ouvrages consacrés à la France, à la Lorraine puis aux départements de la Meurthe<sup>2</sup> et de la Moselle. La mise en ordre de ces sections, à la fois dans l'histoire politique et sociale puis dans l'histoire de la musique, impose des chapitres spécifiques consacrés à Metz, Nancy et Toul. Ce classement thématique certes plus large dans son contenu – concerts, théâtres, maîtrises sont par exemple répertoriés sous le même titre : les institutions – permet de contourner les obstacles.

L'histoire de la France sous l'Ancien Régime, pendant la Révolution puis sous le Consulat et l'Empire bénéficie d'une connaissance approfondie, ce qui n'empêche pas la bibliographie de s'enrichir d'année en année grâce à la découverte de documents ou à la possibilité d'accéder à des archives encore vierges de toute consultation. Il en va de même pour la Lorraine, les villes de Metz, de Nancy et de Toul ; ainsi, une récente communication dissèque et met en lumière le jeu politique féroce des rois de France pour contraindre François III à céder la Lorraine<sup>3</sup>. Pourtant, colloques, études spécialisées mais surtout les regards nouveaux posés sur les événements ont enrichi par des visions nouvelles la perception de l'histoire. Cela est particulièrement sensible à propos des fêtes révolutionnaires analysées de manière radicalement novatrice par Mona Ozouf, Michel Vovelle, au cours du colloque de Clermont-Ferrand (1974) mais aussi de manière plus

<sup>2</sup>. Le département de Meurthe-et-Moselle est né en 1918. Les départements actuels de Moselle et de Meurthe-et-Moselle ne correspondent pas aux territoires géographiques originels.

<sup>3</sup>. Communication, non publiée, « Les circonstances du rattachement de la Lorraine à la France » de Hubert Collin, directeur des archives de Meurthe-et-Moselle, lors du colloque de Florence (Italie) les 22, 23, 24 septembre 1994 ayant pour intitulé : *Il granducato di Toscana e i Lorena nel secolo XVIII*.

globale avec les nombreuses études encouragées par la célébration du bicentenaire de la Révolution en 1989.

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle avait donné l'élan nécessaire à la multiplication des publications sur la vie musicale dans les provinces françaises au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, la musique des fêtes de la Révolution, les chants révolutionnaires bénéficiant eux-aussi d'études sérieuses. Si de nombreuses études fleurissent sur les événements et réalisations révolutionnaires parisiens, elles maintiennent l'activité des villes de province dans l'ombre. L'intérêt de la musicologie et le regard nouveau porté sur pour cette période difficile est relativement récent – Jean Mongrédien publie *La Musique en France des Lumières au Romantisme* en 1986. Le manque de données disponibles, ajouté aux difficultés d'analyse et de compréhension de liens subtils existant entre des informations ténues, émanant des soubresauts d'un univers politique et social en pleine mutation, rendaient cette tâche tellement délicate que bien des articles situés sur la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle débutaient en réalité vers 1830.

Hormis deux études générales – *La Musique en Lorraine* d'Albert Jacquot et *La Musique à Metz au XVIII<sup>e</sup> siècle* de Gilbert Rose –, au demeurant peu fiables, certains aspects de l'histoire de la musique en Lorraine, à Metz, à Nancy et Toul sont brossés à grands traits dans des articles ou études souvent courts, publiés dans les revues lorraines pour la plupart. Les articles consacrés à quelques aspects de la vie musicale messine sont plus nombreux, plus récents et d'une plus grande fiabilité sur le plan scientifique que les publications sur Nancy et Toul, pour lesquelles les ouvrages d'Albert Jacquot ont longtemps servi de référence. Pourtant, la plupart de ces écrits datent de plus de cinquante années, même s'ils demeurent précieux en regard des disparitions opérées à Metz en 1944. Si la biographie de musiciens ou l'état des institutions ne se sont pas réellement enrichies, la connaissance de la facture instrumentale et la facture d'orgues en particulier a bénéficié de travaux importants, publiés dans les volumes des *Orgues de Lorraine* grâce notamment à l'Inventaire national des orgues<sup>4</sup> entrepris par le ministère de la Culture.

---

<sup>4</sup>. En cours de réalisation pour le département de la Moselle.

## BIBLIOGRAPHIE GENERALE

### Dictionnaires, ouvrages généraux

*Allgemeine deutsche Biographie*, Berlin, Duncker & Humblot, Band 67, 1971, pp. 477-479, 504-507.

*Brockhaus Enzyklopädie*, Mannheim, F. A. Brockhaus, 1992, vol. 19, pp. 87-90.

*Dictionnaire national des communes de France*, Paris, Albin Michel/Berger-Levrault, 1992, 952 p.

ANONYME, *L'Art de vérifier les dates des faits historiques, des chartes, des chroniques, et autres anciens monumens, depuis la naissance de Notre-Seigneur*, Paris, Alexandre Jombert Jeune, 1783, 3 vol.

CARTINI R., *Dictionnaire des personnages de la Révolution*, Paris, Belfond, 1988, 577 p.

DECAUX Alain et CASTELOT André éd., *Dictionnaire d'histoire de France*, Paris, Librairie académique Perrin, 1981, pp. 603, 657.

FURET F. et OZOUF Mona éd., *Dictionnaire critique de la Révolution française*, Paris, Flammarion, 1988, 1122 p.

KUSCINSKI A., *Dictionnaire des conventionnels*, Paris, Société de l'histoire de la Révolution française, 1916, rééd. Brueil-en-Vexin, Edition du Vexin français, 1973.

MÜLLER Joachim, *Müllers grosses Deutsches Ortsbuch Bundesrepublik Deutschland*, Düsseldorf/Wuppertal, RB Presse-Data GmbH, 1994/1995.

QUEMADA B. éd., *Trésor de la langue française*, Paris, Gallimard, 1988, t. 13, p. 136.

ROBINET Jean François Eugène éd., *Dictionnaire historique et biographique de la Révolution et de L'Empire 1789-1815*, Paris, Librairie historique de la Révolution et de l'Empire, 1899, 2 t.

ROBIQUET Jean, *La Vie quotidienne au temps de la Révolution*, Paris, Hachette, 1938, 256 p.

SOBOUL Albert, *Concordance des calendriers grégorien et républicain*, Paris, R. Clavreuil, 1975, 85 p.

SOBOUL Albert, *Histoire de la Révolution française*, Paris, Editions sociales, 1962, rééd. Gallimard, 1976, 2 t.

SOBOUL Albert, SURATEAU Jean-René et GUEDRON François éd., *Dictionnaire de la Révolution française*, Paris, P.U.F., 1989, 1133 p.

TULARD Jean éd., *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Fayard, 1987, pp. 978-979, 980-981.

TULARD Jean, *Le Directoire et le Consulat*, Paris, P.U.F., 1991, Collection Que sais-je ? , n° 266, 127 p.

TULARD Jean, *Les Révolutions de 1789 à 1781*, Paris, Fayard, 1985, pp. 1-302.

## HISTOIRE GENERALE

### Ouvrages et articles

ARIES Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Plon, 1960, rééd. Paris, Seuil, 1975, 318 p.

BENOIT Bruno, *Les Grandes Dates de la Révolution française*, Paris, Larousse, 1989, 191 p.

BERTAUD Jean-Paul, *La Vie quotidienne en France au temps de la Révolution (1789-1795)*, Paris, Hachette, 1983, 348 p.

BIARD Michel, « De la critique théâtrale, ou la conquête de l'opinion », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 302, 1995, pp. 530-538.

BLUCHE François, *La Vie quotidienne au temps de Louis XVI*, Paris, Hachette, 1980, rééd., 1989, pp. 81-115, 150-280, 349-396.

DUFRAISSE Roger, *Napoléon*, Paris, P.U.F., 1987, rééd. 1996, Collection Que sais-je ? n° 2358, 126 p.

DEPRUN Jean, « Robespierre, pontife de l'Être suprême : note sur les aspects sacrificiels d'une fête (1794) », in Jean Ehrard et Paul Viallaret éd., *Les Fêtes de la Révolution*, Paris, Société des études robespierristes, 1977, actes du colloque de Clermont-Ferrand (1974), pp. 485-491.

GODECHOT Jacques, *La Vie quotidienne en France sous le Directoire*, Paris, Hachette, 1977, 285 p.

GODECHOT Jacques, *Les Institutions de la France sous la Révolution et l'Empire*, Paris, P.U.F., 1968, pp. 268-270, 422-431.

GOULEMOT Jean-Marie, « De la polémique sur la Révolution et les Lumières et des Dix-huitiémistes. Notes », *Dix-huitième Siècle*, n° 6, 1974, pp. 235-242.

JOURDAN Annie, « L'allégorie révolutionnaire, de la Liberté à la République », *Dix-huitième siècle*, n° 27, 1995, pp. 503-532.

MORTIER Roland, « La transition du 18<sup>e</sup> siècle au 19<sup>e</sup> siècle », *Dix-huitième siècle*, n° 14, 1982, pp. 7-12.

PLONGERON Bernard, « La fête devant la critique chrétienne », in Jean Ehrard et Paul Viallaret éd., *Les Fêtes de la Révolution*, Paris, Société des études robespierristes, 1977, actes du colloque de Clermont-Ferrand (1974), pp. 537-551.

RUDE George, *La Foule dans la Révolution française*, Paris, 1982, pp. 205-259, traduction d'Albert Jordon du titre original *The Crowd in the french Revolution*, Oxford, University Press, 1959.

TRENARD Louis, « Les écoles centrales », *Dix-huitième siècle*, n° 14, 1982, pp. 57-74.

VOVELLE Michel, *Religion et révolution. La déchristianisation de l'an II*, Paris/Poitiers, Hachette/Ligugé, 1976, 316 p.

## HISTOIRE DE LA LORRAINE

### Histoire générale

CABOURDIN Guy, *La Vie quotidienne en Lorraine aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Hachette, 1984, 319 p.

COLLIN Hubert, *Guide des archives de Meurthe-et-Moselle*, Nancy, Bialec, 1984, 322 p.

CONTAMINE Henry, « Le XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> (1799-1918) », in *Histoire de la Lorraine*, Nancy, Berger -Levrault, 1939, 559-566.

GAIN André, « Le dix-huitième siècle (1690-1789) », in *Histoire de la Lorraine*, Nancy, Berger-Levrault, 1939, pp. 440-516.

GUILLAUME Pierre Etienne (abbé), *Histoire du diocèse de Toul et de celui de Nancy*, Nancy, Thomas et Pierron, t. 4, 1867, 534 p.

LACOSTE Maurice, « La vie économique de la Lorraine de 1798 à 1815 », in *Histoire de la Lorraine*, Nancy, Berger-Levrault, 1939, pp. 635-654.

LE MOIGNE Yves, « Les chemins de la réunion », in Michel Parisse éd., *Histoire de la Lorraine*, Toulouse, Privat, 1977, pp. 313-355.

MARTIN Eugène (abbé), *Histoire des diocèses de Toul, de Nancy et de Saint-Dié*, Nancy, Crépin-Leblond, t. 2, 1901, p. 301-345, t. 3, 1903, pp. 1-263.

PARISOT Robert, *Histoire de la Lorraine*, Paris, Auguste Picard, 1922 et 1924, 3 t., reprint Bruxelles, Editions culture et civilisation, 1978, t. 2, pp. 116-392, t. 3, pp. 1-263.

ROTH François, « La Lorraine dans la vie nationale », in Michel Parisse éd., *Histoire de la Lorraine*, Toulouse, Privat, 1977, pp. 357-379.

TROUX Albert « La Révolution (1789-1799) », in *Histoire de la Lorraine*, Nancy, Berger-Levrault, 1939, pp. 521-558.

## La cour de Lunéville

BAUMONT Henry, *Etudes sur le règne de Léopold duc de Lorraine et de Bar (1697-1729)*, Paris/Nancy, Berger-Levrault et C<sup>ie</sup>, 1894, pp. 518-555.

BENOIT A., « Bébé le nain du roi Stanislas 1741-1764 », *Bulletin de la société philomatique vosgienne*, tiré à part, années 1883-1884, 18 p.

BOYE Pierre, *La Cour de Lunéville en 1748 et 1749 ou Voltaire chez le roi Stanislas*, Nancy, Crépin-Leblond, 1891, 84 p.

BOYE Pierre, « Le chancelier Chaumont de La Galaizière et sa famille », *Le Pays lorrain*, t. 28, 1936, n° 3, pp. 113-132, n° 10, pp. 441-460, n° 12, pp. 537-552.

CHARVET Louis, « Un séjour des filles de Louis XV à Plombières (1761-1762) », *Le Pays lorrain*, t. 45, n° 2, 1964, pp. 48-56.

DOSCOT Gérard, *Stanislas Leszczinski et la Cour de Lorraine*, Lausanne, Rencontre, 1969, pp. 147-201.

GABERT Stéphane, *L'Entourage polonais de Stanislas Leszczyński à Lunéville 1737-1766*, Thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Nancy II, 1972, 194 p.

HARSANY Zoltan, *La Cour de Léopold duc de Lorraine et de Bar (1698-1729)*, Saint-Nicolas-de-Port, Idoux, 1939, pp. 429-528.

HOUTH Emile, « Notice sur la famille de la Galaizière », *Le Pays lorrain*, t. 18, n° 6, 1926, pp. 280-283.

MARICHAL Paul, « Dufourny et Lancelot : notes sur les anciens inventaires du Trésor des chartes de Lorraine », *Mémoires de la société d'archéologie lorraine*, t. 44, 1894, pp. 5-74.

MAUGRAS Gaston, *Dernières Années de la cour de Lunéville*, Paris, Plon-Nourrit et C<sup>ie</sup>, 1906, 461 p.

MAUGRAS Gaston, *La Cour de Lunéville au XVIII<sup>e</sup>*, Plon-Nourrit et C<sup>ie</sup>, 1904, 473 p.

PARISSE Michel « Réflexions sur les origines des Habsbourg-Lorraine », in Jean-Paul Bled, Eugène Faucher, René Tavenaux éd., *Les Habsbourg et la Lorraine*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1988, actes du colloque de Nancy (1987), pp. 39-46.

POULL Georges, *La Maison ducale de Lorraine devenue la maison impériale et royale d'Autriche, de Hongrie et de Bohême*, Nancy, Presse universitaires de Nancy, 1991, pp. 250-262.

SCHNEIDER Jean éd., *Troisième Centenaire de la naissance à Lwow le 20 octobre 1677 de Stanislas Leszczyński élu roi de Pologne en 1704, et en 1733 beau-père du roi de France Louis XV en 1725 duc de Lorraine et de Bar en 1737, mort à Lunéville le 23 février 1766*, Lunéville, Paradis, 1977, 60 p.

TAVENAUX René, « La Lorraine, les Habsbourg et l'Europe », in Jean-Paul Bled, Eugène Faucher, René Tavenaux éd., *Les Habsbourg et la Lorraine*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1988, actes du colloque de Nancy (1987), pp. 11-27.

## HISTOIRE DANS LES DEPARTEMENTS DE LA MEURTHE (MEURTHE-ET-MOSELLE ACTUELLE) ET DE LA MOSELLE

BONTEMPS Daniel, *Vivre en Lorraine pendant la Révolution – L'Exemple de la région de Conflans-en-Jarnisy*, Nancy, Lycée d'enseignement professionnel Paul-Louis Cyfflé, 1989, 431 p.

BOUR L., *La Grande Révolution dans l'arrondissement de Sarrebourg pendant sa première période (1789-1795)*, Metz, La Libre Lorraine, 1939, pp. 86-224.

BOUR L., *La Grande Révolution dans l'arrondissement de Sarrebourg sous le Directoire et le Consulat (1795-1802)*, Metz, La Libre Lorraine, 1936, pp. 149-222.

CABOURDIN Guy éd., *Encyclopédie illustrée de la Lorraine/Histoire de la Lorraine. Les temps modernes*, Metz/Nancy, Editions Serpenoise/Presses Universitaires de Nancy, t. 2, 1990, pp. 73-231.

CAFFIER Michel, *Les Feuilles lorraines de la Révolution*, Metz/Nancy, Serpenoise/Presses universitaires de Nancy, 1988, 161 p.

CLEMENDOT P., *Le Département de la Meurthe à l'époque du Directoire*, Raon-L'Etape, Fetzer S. A., 1966, 502 p.

COLNAT Jean, *Guide des archives de la Moselle*, Metz, Le Lorrain, 1971, 221 p.

CONSTANTIN C., *L'Evêché du département de Meurthe de 1791 à 1802 du Serment constitutionnel au Concordat*, Nancy, Humblot, 1935, t. 1 de 1791 à 1794, 846 p. (le tome 2 n'est jamais paru).

HARTMANN Eric, *La Révolution française en Alsace et en Lorraine*, Paris, Perrin, 1990, 561 p.

LEPAGE Henri, *Le Département de la Meurthe*, Nancy, Peiffer, 1843, 2 vol.

LEPAGE Henri et CHARTON C., *Le Département des Vosges, statistique historique et administrative*, Nancy, Peiffer, 1845, t. 1, pp. 736, 1031-1032.

MANSUY A., « Les sociétés populaires à Nancy pendant la Révolution (1<sup>er</sup> décembre 1789-18 pluviôse an IV) », *Annales de l'Est*, 13<sup>e</sup> année, 1899, pp. 432-448.

MICHAUX Laurette, *La Moselle dans la tourmente révolutionnaire (1789-1799)*, Metz Conseil général de la Moselle, 1991, 284 p.

MOGNON René, THOEN Philippe, *1789-1989 Bicentenaire de la Révolution française*, Woippy, Ph. Thoen, 1993, Catalogue de l'exposition de la Société d'histoire de Woippy.

PARISSE Michel, GABERT Stéphane, CANINI Gérard, *Grandes Dates de l'histoire lorraine*, Nancy, Service des publications de l'Université de Nancy II, 1982, 87 p.

PFISTER Christian, *Les Assemblées électorales dans le département de la Meurthe les districts, les cantons et la ville de Nancy*, Nancy/Paris, Société d'Archéologie/Berger-Levrault, 1912, pp. 82-84, 144, 199, 210-211, 227, 233-239, 246-247, 301-302, 324-325, 336, 357, 374.

RONSIN Albert, « Les périodiques lorrains antérieurs à 1800 histoire et catalogue », *Annales de l'Est*, mémoire n° 25, 1964, 106 p.

ROZE Francine éd., *La Révolution en Lorraine*, Nancy, Musée historique lorrain, 1989, 80 p.

THIRY, Jean-Loup, *Le Département de la Meurthe sous le Consulat*, Nancy, Berger-Levrault, 1958, 192 p.

TOURNES René, *La Garde nationale dans le département de la Meurthe pendant la Révolution (1789-1802)*, Angers, Société française d'imprimerie et de publicité, 1920, 301 p.

TROUX Albert, *La Révolution en Lorraine études, récits, documents*, Nancy, Georges Thomas, 1931, 1<sup>re</sup> série, 130 p., 1932, 2<sup>e</sup> série, 128 p.

TROUX Albert, *La Vie politique dans le département de la Meurthe d'août 1792 à octobre 1795*, Nancy, Georges Thomas, 1936, t. 1, 483 p., t. 2, 973 p.

VERSINI Laurent éd., *La Vie intellectuelle*, Nancy/Metz, Presses universitaires de Nancy/Editions Serpenoise, 1988, t. 8, Encyclopédie illustrée de la Lorraine, 255 p.

## HISTOIRE DE METZ

AUBERT Marcel éd., *La Cathédrale de Metz*, Paris/Metz, Auguste Picard/Marius Mutelet, 1931, pp. 249-263.

BARBE Jean-Julien, *A travers le vieux Metz – Les Maisons historiques*, Metz, Imprimerie lorraine, 1913, 476 p.

BARBE Jean-Julien, *A travers le vieux Metz – Les Maisons historiques, deuxième série*, Metz, Paul Even, 1937, 356 p.

BARBE Jean-Julien, *Les Municipalités de Metz (1789-1922)*, Metz, Le Messin, 1922, pp. 1-63.

BARBE Jean Julien, *Metz pittoresque, les rues et les places de la cité*, Metz, Le Messin, 1930, 185 p.

BARBE Jean-Julien, « Un voyage impérial à Metz en 1777 », *Le Pays lorrain*, t. 10, n° 11, 1912, pp. 705-707.

BOUR René, *Histoire de Metz*, Metz, Serpenoise, 1972, pp. 169-189.

BULTINGAIRE Léon, *Le Club des jacobins de Metz*, Paris/Metz, Champion/Vanière, 1906, 106 p.

CARREZ H., « Le lycée de Metz », *Revue du Rhin et de la Moselle, alsacien & lorrain de Paris*, s.l., s.n., 13<sup>e</sup> année, 1925, p. 16.

CHEVREUX P., « L'Ecole centrale de la Moselle », *La Révolution française*, Paris, Société de l'histoire de la Révolution, t. 66, juillet-décembre 1914, pp. 292-318.

CONDAMINE Henry, *Metz et la Moselle de 1814 à 1870*, Nancy, Société d'impression typographique, 1932, t. 1, pp. 1-135, 167-210, t. 2, p. 167.

DOMMANGET Jacques Philippe, « Dom Tabouillot », *Mémoires de la Société d'archéologie & d'histoire de la Moselle*, t. 10, 1868, pp. 111-128.

EICH Jean (abbé), *Histoire religieuse du département de la Moselle pendant la Révolution*. 1<sup>re</sup> partie, Metz, Le Lorrain, 1964, 309 p.

GROSDIDIER DE MATONS Marcel, « A travers Metz – L'Abbaye et l'Eglise Saint-Vincent », *Le Pays lorrain*, 26<sup>e</sup> année, vol. 3, 1934, pp. 257-270.

HARSANY Zoltan Etienne, « Metz pendant la Révolution », *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, 137-138<sup>e</sup> année, 5<sup>e</sup> série, t. 5, 1957-1959, pp. 1-16, 141-142<sup>e</sup> année, 5<sup>e</sup> série, t. 6, 1959-1961, pp. 4-45, 144<sup>e</sup> année, 5<sup>e</sup> série, t. 8, 1962-1963, pp. 89-123.

HEITZ Georges, BIANCHI Georges, *Regard sur la cathédrale de Metz*, Sarreguemines, Pierron, 1988, 85 p.

JOLIN Jean-Marie, *Metz la cathédrale Saint-Etienne*, Thionville, Gérard Klopp, 1992, non paginé.

LE MOIGNE François Yves éd., *Histoire de Metz*, Toulouse, Privat, 1986, pp. 211-318.

LE MOIGNE François Yves éd., « Lorrains en Révolution », *Les Cahiers lorrains*, n°2, 3, 4, 1989, 415 p.

LESRAND Paul, *Le Clergé de la Moselle pendant la Révolution*, Montigny-les-Metz, l'Auteur, t. 1, 1934, pp. 1-170, t. 2, 1935, pp. 307-487, t. 3, 1937, pp. 1-122.

LESRAND Paul, « Louis Joseph de Montmorency-Laval, évêque de Metz », *Les Cahiers lorrains*, 7<sup>e</sup> année, n° 3, 1928, pp. 33-39.

LHOTE Jean, *Aspects de la population de Metz sous le Consulat et l'Empire*, Nancy/Metz, P.U.N./Serpenoise, 1990, 208 p.

LHOTE Jean, *La Vie à Metz et en Moselle sous la Révolution et l'Empire*, Sarreguemines, Pierron, 1989, 108 p.

PAQUET René, *Bibliographie analytique de l'histoire de Metz pendant la Révolution 1789-1800. Imprimés et manuscrits*, Paris, Auguste Picard, 1926, 3 t., 1622 p.

PELT Jean-Baptiste, *Etudes sur la cathédrale de Metz. Textes extraits principalement des registres capitulaires (1210-1790)*, Metz, Imprimerie lorraine, 1930, p. 239-465.

PELT Jean-Baptiste, *Etudes sur la cathédrale de Metz. Documents et notes relatifs aux années 1790-1930*, Metz, Imprimerie du journal Le Lorrain, 1932, pp. 1-121.

SADOUL Adrien, « Le séjour du roi Louis XV à Metz 4 août-29 septembre 1744 », *Le Pays lorrain*, t. 74, n° 4, 1993, pp. 269-273.

SIEBERT Philippe, *La Réaction thermidorienne à Metz*, Metz, Université de Metz, 1986, 199 p.

TRIBOUT DE MOREMBERT Henri, *Le Diocèse de Metz*, Paris, Letousey et Ané, 1970, pp. 124-187, 291-292.

WAGNER Pierre Edouard et JOLIN Jean Louis, *15 Siècles d'architecture et d'urbanisme autour de la cathédrale de Metz*, Metz, Serpenoise, 1987, 342 p.

## HISTOIRE DE NANCY

AUGUIN Augustin Edgar, *Monographie de la cathédrale de Nancy, depuis sa fondation jusqu'à l'époque actuelle*, Nancy, Berger-Levrault et C<sup>ie</sup>, 1882, pp. 113, 115.

BARTHELEMY Prosper, *Les Marseillais à Nancy, 1792*, Nancy, Hinzelin et C<sup>ie</sup>, 1846, 328 p.

BAU Antoine, « La renaissance intellectuelle à Nancy sous le Consulat et l'Empire », in *Visages et rayonnement de Nancy depuis Stanislas, Académie de Stanislas*, Nancy, Ville de Nancy, 1984, actes du colloque de Nancy (1984), pp. 21-44.

BLANC (abbé), *Monographie du Lycée de Nancy depuis 1789 jusqu'à nos jours*, Paris, Berger-Levrault et C<sup>ie</sup>, 1879, pp. 1-141.

CLAUDE André, « Création du lycée de Nancy », *Le Pays lorrain*, Nancy, t. 18, n° 1 et 2, 1926, pp. 23-30, 73-77.

CLEMENDOT Pierre, « Communautés d'arts et métiers et métier libres leur place dans la population de Nancy (1789-1790) », *Bulletin d'histoire économique et sociale de la Révolution française année 1975*, Paris, Bibliothèque nationale, 1977, pp. 73-80.

CLEMENDOT Pierre, « Evolution de la population de Nancy de 1788 à 1815 », in *Contributions à l'histoire démographique de la Révolution française*, Paris, Commission d'histoire économique et sociale de la Révolution française, 2<sup>e</sup> série, t. 18, 1965, pp. 181-220.

COURBE Charles, *Les Rues de Nancy du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Nancy, Imprimerie Lorraine, t. 1, 1885, 355 p., t. 2, 1886, 331 p., t. 3, 1886, 299 p.

CUENOT René, « Les collections de la bibliothèque municipale de Nancy », *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, 6<sup>e</sup> série, t. 48, vol. 9, 1967-1968, pp. 172-188.

DENIS Paul, *Les Municipalités de Nancy (1790-1910)*, Nancy, A. Crépin-Leblond, 1910, 199 p.

DIGOT Paul, *Table alphabétique de l'Histoire de Nancy, de l'abbé Lionnois*, Nancy, Hinzelin et Compe, 1855, 40 p.

FURCY-RAYNAUD Marc, « Les mésaventures de l'acteur Brisse, maire de Nancy en l'an II », *Revue des études historiques*, 78<sup>e</sup> année, 1912, pp. 557-566.

GAIN André, *L'Ecole centrale de la Meurthe à Nancy*, Nancy, Berger-Levrault, 1922, 240 p.

GAIN André, « L'enseignement à Nancy de 1789 à 1896 », *Annales de l'Est*, 4<sup>e</sup> série, 1<sup>re</sup> année, 1933, pp. 199-220.

GAIN André, *L'Enseignement supérieur à Nancy de 1789 à 1896*, Nancy/Paris/Strasbourg, Berger-Levrault, 1934, pp. 1-17.

LA FLIZE Marie-Joseph-André (abbé), *Notice historique de la cathédrale Primatiale de Nancy*, Nancy, 1849, Vagner, pp. 18-54.

LA FLIZE Marie Joseph André (abbé), *Notice historique de l'église St-Sébastien de Nancy*, Nancy, Vagner, 1852, 77 p.

LEPAGE Henri, *Les Archives de Nancy, ou documents inédits relatifs à l'histoire de cette ville*, Nancy, L. Wiener, 1865, 4 vol.

LESOURD Jean-Alain, « La période révolutionnaire et napoléonienne », in René Tavenaux éd., *Histoire de Nancy*, Toulouse, Privat, 1978, rééd. 1987, pp. 313-339.

LOSSKY Boris, « Les relations artistiques entre la Lorraine et l'Est européen », in *La Lorraine dans l'Europe des Lumières, Annales de l'Est*, mémoire n° 34, 1968, actes du colloque de Nancy (1966), pp. 349-359.

MANIEWSKA Danuta, « Stanislas et le théâtre », in *La Lorraine dans l'Europe des Lumières, Annales de l'Est*, mémoire n° 34, 1968, actes du colloque de Nancy (1966), pp. 201-214.

MARKIEWICZ Zygmunt, « Stanislas et l'incorporation culturelle de la Lorraine à la France », in *La Lorraine dans l'Europe des Lumières, Annales de l'Est*, mémoire n° 34, 1968, actes du colloque de Nancy (1966), pp. 177-186.

MARTIN Eugène (abbé), *L'Insigne Chapitre de la primatiale et cathédrale de Nancy et ses vicissitudes*, Nancy, Vagner, 1934, 142 p.

PFISTER Christian, *Histoire de Nancy*, Paris/Nancy, Berger-Levrault et & Cie, 1908, rééd. Palais Royal/Berger Levrault, 1974, 3 vol., pp. 424-428

PFISTER Christian, « Le P. de Menoux et les missions royales de Nancy », *Le Pays lorrain*, t. 3, 1906, pp. 167-176, 226-235.

PFISTER Christian, « Les préliminaires de la Révolution à Nancy : l'agitation parlementaire en 1788 », *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, 160<sup>e</sup> année, 6<sup>e</sup> série, t. 7, 1909-1910, pp. 88-161.

PFISTER Christian, « Journal de ce qui s'est passé à Nancy depuis la paix de Ryswick conclue le 30 octobre 1697 jusqu'en l'année 1744 inclusivement par le libraire Jean-François Nicolas », *Mémoire de la société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, t. 49, 3<sup>e</sup> série, 27<sup>e</sup> vol., 1899, pp. 216-386.

PFISTER Christian, « Journal de ce qui s'est passé en Lorraine depuis l'année 1745 jusqu'en l'année 1749 par le libraire Jean-François Nicolas », *Mémoire de la société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain*, t. 59, 4<sup>e</sup> série, 9<sup>e</sup> vol., 1909, pp. 129-166.

POLLIO Joseph et MARCEL Adrien, *La Bataille du 10 août, recherches pour servir à l'histoire de la Révolution française*, Paris, G. Charpentier, 1881, 475 p.

PUPIL François, « De la capitale à la ville de province », in *Visages et rayonnement de Nancy depuis Stanislas*, *Académie de Stanislas*, Nancy, Ville de Nancy, 1984, actes du colloque de Nancy (1983), pp. 9-19.

ROBEAUX Dominique et Paul, *Les Rues de Nancy*, Nancy/Berne, Editions universitaires/Peter Lang, 1984, 314 p.

TAVENAUX René, « L'avènement des Lumières (1698-1737) » et « De Stanislas à la Révolution », in René Tavenaux éd., *Histoire de Nancy*, Toulouse, Privat, 1978, rééd. 1987, pp. 233-269 et 271-312.

## HISTOIRE DE TOUL

BATAILLE C. L., *Notice historique sur la ville de Toul, ses antiquités, ses célébrités*, Paris/Nancy/Toul, Roret/Peiffer/Nützbaum, 1841, 170 p.

CHOUX Jacques (abbé), « Les archives du chapitre de la cathédrale de Toul », *Annales de l'Est*, 10<sup>e</sup> année, n° 3, 1958, pp. 195-217.

CLANCHE Gustave (abbé), *La Maison-Dieu du chapitre de Toul*, Toul, Imprimerie Moderne, 1931, 64 p.

CLANCHE Gustave (abbé), « La Saint-Nicolas des enfants de chœur de l'ancienne cathédrale de Toul », *Le Pays Lorrain*, t. 10, n° 12, 1913, pp. 747-754.

CLANCHE Gustave (abbé), *Les Comptes du chapitre cathédral et de l'évêché de Toul*, Toul, Imprimerie moderne, 1936, 285 p.

DENIS Albert, *La Dévastation de la cathédrale de Toul pendant la Révolution*, Paris/Nancy, Berger-Levrault, 1901, 25 p.

DENIS Albert, *Le Comité de surveillance révolutionnaire de Toul (1793-1795)*, Toul, G. Laurent, 1911, 160 p.

DENIS Albert, *Toul pendant la Révolution (1788-1792)*, Toul, T. Lemaire, 1892, 419 p.

EVENCE Richard éd., *La Révolution à Toul : 1788-1795*, Toul, Le Pélican, 1989, 263 p.

DOUCHAIN Olivier, « Quinze années d'histoire de l'orgue à la cathédrale de Toul (1740-1755). Documents inédits pour servir à l'histoire de l'orgue en Lorraine », *Annales de l'Est*, 5<sup>e</sup> série, 23<sup>e</sup> année, n° 2, 1971, pp. 157-205.

GUILLAUME Pierre Etienne (abbé), *Notice sur la cathédrale de Toul*, Nancy, A. Lepage, 1863, pp. 196.

HACHET Michel, « Destructions et restaurations de la cathédrale de Toul », *Le Pays lorrain*, 91<sup>e</sup> année, vol. 75, n° 2, 1994, pp. 99-106.

HUMBERT Bernard éd., *La Cathédrale de Toul*, Toul, Le Pélican, 1980, 78 p.

LEPAGE Henri, *Archives de Toul. Inventaire et documents*, Paris, Wiener aîné et fils, 1858, 192 p.

OLLIER Jean, *La Vente des biens nationaux de 1<sup>ère</sup> origine dans le district de Toul*, Nancy, D.E.S. Faculté des Lettres, 1949, 294 p.

SIMONIN Pierre, « La démolition du chœur et du jubé de la cathédrale de Toul en 1792 », *Le Pays lorrain*, 91<sup>e</sup> année, vol. 75, n° 2, 1994, pp. 107-116.

THIERY A. D., *Histoire de la ville de Toul et de ses évêques, suivie d'une notice sur la cathédrale*, Paris/Toul, Roret/Grimblot et Raybois/V<sup>ve</sup> Bastien, 1841, t. 2, 456 p.

VILLES Alain, *La Cathédrale de Toul*, Paris, Le Pélican, t. 2, « Histoire d'un grand édifice gothique en Lorraine », 1983, pp. 187-205.

## LES CULTES ET LES FÊTES

### Ouvrages généraux et articles

AULARD A., *Le Culte de la Raison et le culte de l'Être suprême 1793-1794. Essai historique*, Paris, Alcan, 1909, 371 p.

BERCE Yves Marie, *Fête et révolte. Des mentalités populaires du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1976, 253 p.

BERGERON Louis, « Evolution de la fête révolutionnaire. Chronologie et typologie », *Annales historiques de la Révolution française*, 44<sup>e</sup> année, n° 207, 1972, pp. 110-119.

BERGERON Louis, « Evolution de la fête révolutionnaire. Chronologie et typologie », in Jean Ehrard et Paul Viallaneix éd., *Les Fêtes de la Révolution*, Paris, Société d'études robesperistes, 1977, actes du colloque de Clermont-Ferrand (1974), pp. 121-129.

DOMMANGET Maurice, « Robespierre et les cultes », *Annales historiques de la Révolution française*, t. 1, 1924, pp. 193-216.

EHRARD Jean et VIALLAREX Paul éd., *Les Fêtes de la Révolution*, Paris, Société des études robespierristes, 1977, actes du colloque de Clermont-Ferrand (1974), 645 p.

EHRARD Jean, « Les lumières et la fête », *Annales historiques de la Révolution française*, 47<sup>e</sup> année, n° 219, 1975, pp. 356-374.

ETLIN Richard A., « L'architecture et la fête de la Fédération 1790 », in Jean Ehrard et Paul Viallaneix éd., *Les Fêtes de la Révolution*, Paris, Société des études robespierristes, 1977, actes du colloque de Clermont-Ferrand (1974), pp. 131-154.

JOLY Jacques, « La fête traditionnelle », in Jean Ehrard et Paul Viallaneix éd., *Les Fêtes de la Révolution*, Paris, Société des études robespierristes, 1977, actes du colloque de Clermont-Ferrand (1974), pp. 11-61.

MATHIEZ Albert, « Robespierre et le culte de l'Être suprême », *Annales révolutionnaires*, t. 3, 1910, pp. 209-238.

MATHIEZ Albert, *La Théophilantropie et le culte décadaire 1796-1801. Essai sur l'histoire religieuse de la Révolution*, Paris, Alcan, 1903, 753 p.

MATHIEZ Albert, *Les Origines des cultes révolutionnaires 1789-1792*, Paris, G. Bellaz, 1904, Bibliothèque d'histoire moderne, t. 1, fasc. 2, 151 p.

MORTIER Roland, « Prélude à la fête révolutionnaire : la "fête bocagère" dans la poésie descriptive de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », in Jean Ehrard et Paul Viallaneix éd., *Les Fêtes de la Révolution française*, Paris, Société des études robespierristes, 1977, actes du colloque de Clermont-Ferrand (1974), pp. 73-84.

OZOUF Mona, *La Fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976, 476 p.

OZOUF Mona, « La fête révolutionnaire de le renouvellement de l'imaginaire collectif », *Annales historiques de la Révolution française*, 47<sup>e</sup> année, n° 219, 1975, pp. 385-405.

POITRINEAU Abel, « La fête traditionnelle », *Annales historiques de la Révolution française*, 47<sup>e</sup> année, n° 219, 1975, pp. 375-384.

OZOUF Mona, « Le simulacre et la fête révolutionnaire », in Jean Ehrard et Paul Viallaneix éd., *Les Fêtes de la Révolution*, Paris, Société des études robespierristes, actes du colloque de Clermont-Ferrand (1974), pp. 323-353.

RAXON Philippe, « Les fêtes révolutionnaires à Liège », *Etudes sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, n° 17, 1990, pp. 157-192.

TIERSOT Julien, *Les Fêtes et les chants de la Révolution française*, Paris, Hachette et Cie, 1908, 323 p.

VOVELLE Michel, « Sociologie et idéologie des fêtes de la Révolution », *Annales historiques de la Révolution française*, 47<sup>e</sup> année, n° 219, 1975, pp. 406-430.

VOVELLE Michel, *Les Métamorphoses de la fête en Provence de 1750 à 1820*, Paris, Aubier/Flammarion, 1976, 300 p.

### Les fêtes en Lorraine

CLAUDE André, « La Fédération nancéienne de 1791 », *Le Pays lorrain et le pays messin*, t. 16, n° 8, 1924, pp. 396-400.

CLAUDE André, « Nancy en 1790, la fête de la Fédération », *Le Pays lorrain et le pays messin*, t. 16, n° 4, 1924, pp. 177-182.

DELALEUX Philippe, *Les Fêtes de la Révolution à Metz 1789-an VIII (1799)*, Mémoire de maîtrise, Université de Metz, 1985, 218 p.

DUPRIEZ Raymond, *Les Fêtes de la République à Bousse l'an VI de la république française*, Metz, Ch. Thomas, 1879, 12 p.

FLOQUET G., « Le culte de la Raison et de l'Être suprême et les fêtes civiques à Nancy pendant la Révolution », *Annales de l'Est*, 14<sup>e</sup> année, 1900, pp. 531-596.

KLIPFFEL Louis, « Metz révolutionnaire. Le culte de la Raison et de l'Être suprême », *Les Cahiers lorrains*, 6<sup>e</sup> année, n° 1, 1927, pp. 5-10.

KLIPFFEL Louis, « Metz révolutionnaire : les fêtes décadaires », *Les Cahiers lorrains*, Metz, 6<sup>e</sup> année, n° 7-8, 1927, pp. 104-107.

MAGGIOLO A., « Les fêtes de la Révolution 1789-1802 », *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, 1894, 144<sup>e</sup> année, 5<sup>e</sup> série, t. 11, 1894, pp. 1-36.

MUNIER F. « Notice sur le calendrier républicain et sur les fêtes décadaires », *Mémoires de l'Académie royale de Metz*, 28<sup>e</sup> année, 1846-1847, 1847, pp. 114-124.

NICOT Lucien, « La fête révolutionnaire à Metz », *La Revue alsacienne*, 7<sup>e</sup> année, 1883-1884, pp. 358-365.

PIERFITTE (abbé), « Le P. Duquesnoy, curé de Vouxeu, promoteur des comices agricoles et des expositions », *Le Pays lorrain*, t. 6, n° 7, 1909, pp. 385-402.

PFISTER Christian, « Les fêtes à Nancy sous le Consulat et le premier Empire (1799-1813) », 129 p. (L'exemplaire consulté à Nancy commence p. 11 pour s'interrompre p. 140).

## MUSICOLOGIE – HISTOIRE DE LA MUSIQUE

### Dictionnaires et catalogues

- BENOIT Marcelle, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1992, 811 p.
- BLUME Friedrich éd., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart/Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel, Basel, Bärenreiter/Metzler, 1949-1986, 17 vol.
- BUCHNER Alexander, *Encyclopédie des instruments de musique*, Paris, Gründ, 1980, 352 p.
- CAPELLE Pierre Adolphe, *La Clé du caveau à l'usage des chansonniers français et étrangers des amateurs, auteurs, acteurs, chef d'orchestre et de tous les amis du vaudeville et de la chanson*, Paris, A. Cotelle, 4<sup>e</sup> éd., 1872, 2 vol.
- CHORON Alexandre Etienne, *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs, morts ou vivans qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs*, Paris, Valade, 1810-1811, vol. I, 479 p., vol. II, 471 p.
- CLEMENT Félix et LAROUSSE Pierre, *Dictionnaires des opéras*, Paris, Larousse, 1904.
- DEVRIES Anik et LESURE François, *Dictionnaire des éditeurs de musique français, volume I, des origines à environ 1820*, Genève, Minkoff, 1979, volume I, 2 t.
- EITNER Robert éd., *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1900-1904, 10 vol.
- FETIS François Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie de la musique*, Paris, Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, 1866-1867, 2<sup>e</sup> éd., 1883-1889, 8 vol.
- FETIS François Joseph, *Biographie universelle des musiciens ; supplément et complément*, Paris, Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, 2 t., 1878 et 1881.
- GERBER Ernst Ludwig, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrument, Dilettanten, Orgel-und Instrumentenmacher, enthält*, Leipzig, Kühnel, 1812-1814, 4 vol.
- GOUGELOT Henri, *Catalogue des romances françaises parues sous la Révolution et l'Empire*, Melun, Legrand et fils, 1937-1943, 3 vol.
- GOUGELOT Henri, *La Romance française sous la Révolution et l'Empire*, 1967, 159 p.
- GOURRET Jean éd., *Dictionnaire des chanteurs de l'Opéra de Paris*, Paris, Albatros, 1982, pp. 1-65, 44-45, 51-52, 55, 56.
- GOURRET Jean, *Encyclopédie des cantatrices de l'Opéra de Paris*, Bordeaux, Mengès, 1981, pp. 1-24, 63-69.

HERLIN Denis, *Catalogue du fond musical de la bibliothèque de Versailles*, Paris, Société française de musicologie/Klincksiek, 1995, 778 p.

HOBOKEN Anthony van, *Joseph Haydn thematisch bibliographisches Werkverzeichnis*, Mainz, B. Schott's Söhne, Band 1, 1957, pp. 1-6, Band 3, 1978, pp. 91-135.

HOBOKEN Anthony van, *Von Joseph Haydn. Thematische Verzeichnis*, Mainz, Schott, 1959-1978.

HONEGGER Marc éd., *Dictionnaire de la musique, les hommes et leurs œuvres*, Paris, Bordas, 1970, 4/1993, 2 vol.

HONEGGER Marc éd., *Science de la musique*, Paris, Bordas, 1976, 2 vol.

HONEGGER Marc et PREVOST Paul éd., *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, Paris, Bordas, 1991-1992, 3 vol.

JOHANSON Cari, *French music publishers catalogues of the second half of the eighteenth century*, Stockholm, Publications of the library of the royal swedish academy of music, 1955, 2 t.

KUTSCH K. J. et RIEMENS Leo, *Grosses Sängerlexikon*, Bern/Stuttgart, Franke Verlag, 1987, 2 t.

KUTSCH K. J. et RIEMENS Leo, *Grosses Sängerlexikon*, Bern, Francke Verlag, 1991, 2002 p.

LOEWENBERG Alfred, *Annals of opera 1597-1940*, Totowa, Rowman and Littlefield, 1943, rééd. 1955, 1970, 1978.

LESURE François éd., *Recueils imprimés XVIII<sup>e</sup> siècle*, Munich/Duisbourg, G. Henle, 1964, RISM B/2.

MARTY Ginette et Georges, *Dictionnaire des chansons de la Révolution 1787-1789*, Paris, Tallandier, 1988, 344 p.

MICHEL Catherine et LESURE François, *Répertoire de la musique pour harpe publiée du XVII<sup>e</sup> au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aux amateurs de livre international, Paris, 1990.

MONGREDIEN Jean éd., *Catalogue thématique des sources du grand motet français (1663-1792)*, Munich/New-York/Londres/Paris, K. G. Saur, 1984, 234 p.

PIERRE Constant, *Les Hymnes et chansons de la Révolution*, Paris, Imprimerie nationale, 1904, 1040 p.

PIERRE Constant, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française. Œuvres de Gossec, Cherubini, Lesueur, Méhul, Catel etc. recueillies et transcrites par Constant Pierre*, Paris, Imprimerie nationale, 1899, 583 p.

POUGIN Arthur, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique par F. Fétis, supplément et complément*, Paris, Firmin Didot, 1881, 2 vol.

RIEMANN Hugo, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Payot, 1931, 1785 p.

SADIE Stanley éd., *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Londres, Macmillan, 1980, 20 vol.

SADIE Stanley éd., *The New Grove Dictionary of opera*, Londres, Macmillan, 1994, 4 vol.

SAINT-ARROMAN Jean, *L'Interprétation de la musique française 1661-1789*, Paris, Honoré Champion, t. I, « Dictionnaire d'interprétation », 1983, 507 p., t. II, « L'Interprétation de la musique pour orgue », 1988, 644 p.

SCHLAGER Karlheinz éd., *Einseldrücke vor 1800*, Kassel, Bärenreiter, 1971-1992, 11 vol., RISM, A I, 1-12.

SCHNEIDER Hans, *Opernlexikon Titelkatalog*, Tutzing, 1975, Band I, 418 p., Band II, pp. 419-882, Band III pp. 883-1344.

SGARD Jean éd., *Dictionnaire des journaux : 1600-1789*, Paris, Universitas, 1991, 2 vol.

STIEGER Franz, *Opernlexikon*, Tutzing, Hans Schneider, 1975, « Titel Katalog », 3 vol., 1977, « Komponisten », 3 vol., 1979 « Librettisten », 3 vol.

### Ouvrages généraux, études

ATTALI Jacques, *Bruits, essai sur l'économie de la musique*, Paris, P.U.F., 1977, 303 p.

BARDEZ Jean-Michel, *Philosophes, encyclopédistes, musiciens, théoriciens*, Genève/Paris, Slatkine, 1980, Les écrivains et la musique au XVIII<sup>e</sup>, t. III, 165 p.

BRENET Michel, *La Musique militaire*, Paris, Henri Laurens, s.d., pp. 39-90.

BURNEY Charles, *Voyage musical dans l'Europe des lumières* traduction française par Michel Noiray, Paris, Flammarion, 1992, 523 p. Titres originaux : *The Present State of Music in France and Italy*, Londres, Becket, 1771 et *The Present State of music in Germany, The Netherlands, and the united provinces*, Londres, Becket, 1773.

CANNONE Belinda, « L'éclipse de la musique baroque au début du 19<sup>e</sup> siècle », *Dix-huitième siècle*, n° 26, 1994, pp. 523-538.

CELLARIUS Henri, *La Danse des salons*, Paris, J. Hertz, 1847, 174 p.

CHANTAVOINE Jean et GAUDEFROY-DEMOMBYNES Jean, *Le Romantisme dans la musique européenne*, Paris, Albin Michel, 1955, 351-512.

DUMESNIL René, *La Musique romantique française*, Paris, Aubier, 1944, pp. 7-15, 205-208.

DURON Jean, « L'orchestre de Marc-Antoine Charpentier », *Revue de Musicologie*, t. 72, n°1, 1986, pp. 23-65.

HAINÉ Malou, « Sonorités nouvelles aux fêtes de la Révolution française », *Etudes sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, n° 17, 1990, pp. 193-210.

- LAUNAY Denise, « L'enseignement de la composition dans les maîtrises, en France, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », *Revue de musicologie*, t. 68, n<sup>os</sup> 1-2, 1982, variation VI, pp. 79-90.
- MASSIP Catherine, « La bibliothèque du Conservatoire (1795-1819) : une utopie réalisée ? », in Anne Bongrain et Yves Gérard éd., *Le Conservatoire de Paris 1795-1995. Des Menus-Plaisirs à la cité de la musique*, Paris, Buchet/Chastel, 1996, pp. 117-131.
- MICHAUD Pierre, *Histoire du ballet*, Paris, P.U.F., 1945, Collection Que sais-je ? n<sup>o</sup> 177, pp. 1-47.
- MILLIOT Sylvette, « Marie-Anne Castagneri. Marchande de musique au XVIII<sup>e</sup> siècle (1722-1787) », *Revue de musicologie*, t. 52, n<sup>o</sup> 2, 1966, pp. 185-195.
- MONGREDIEN Jean, *La Musique en France des Lumières au Romantisme 1789-1830*, Paris, Flammarion, 1986, 370 p.
- MONGREDIEN Jean, « Les premiers exercices publics d'élèves d'après la presse contemporaine (1800-1815) », in Anne Bongrain et Yves Gérard éd., *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995 Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique*, Paris, Buchet/Chastel, 1996, pp. 15-37.
- MONGREDIEN Jean, « La musique du sacre de Napoléon I<sup>er</sup> », *Revue de musicologie*, t. 53, n<sup>o</sup> 2, 1967, pp. 137-174.
- MONTAGNIER Jean-Paul, « Le chant sur le livre au XVIII<sup>e</sup> siècle : les traités de Louis Joseph Marchand et Henry Madin », *Revue de musicologie*, t. 81, n<sup>o</sup> 1, 1995, pp. 37-63.
- MILLIOT Sylvette, « Le virtuose international : une création du 18<sup>e</sup> siècle », *Dix-huitième siècle*, n<sup>o</sup> 25, 1993, pp. 55-64.
- NEUKOMM Edmond, *Histoire de la musique militaire*, Paris, L. Baudoin et C<sup>ie</sup>, 1889, pp. 1-41, 177-195.
- PIERRE Constant, « La musique des gardes françaises », *L'Art musical*, t. 32, n<sup>o</sup> 26, 1893, pp. 81-82.
- PIERRE Constant, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française œuvres de Gossec, Cherubini, Lesueur, Méhul, Catel, Etc*, Paris, Imprimerie nationale, 1899, 582 p.
- PIERRET Marc, *Entretiens avec Pierre Schaeffer*, Paris, Pierre Belfond, 1969, 195 p.
- PISTONE Danièle, *La Musique en France de la Révolution à 1900*, Paris, Champion, 1979, 243 p.
- PLACE Adélaïde de, *La Vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris, Fayard, 1989, 443 p.
- ROZIER Victor, *Les Bals publics à Paris*, Paris, G. Havard, 1855, Etudes parisiennes, 158 p.
- SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, 672 p.
- VIGNAL Marc, *Joseph Haydn*, Paris, Fayard, 1988, pp. 817-849, 981-1019, 1099-1117, 1193-1212, 1284-1318.

## Les genres musicaux

BESNIER Patrick, « L'opéra comme fête révolutionnaire », in Jean Ehrard et Paul Viallaneix éd., *Les Fêtes de la Révolution*, Paris, Société des études robespierristes, actes du colloque de Clermont-Ferrand (1974), pp. 419-432.

BRECY Robert « La chanson révolutionnaire de 1789 à 1799 », *Annales historiques de la Révolution française*, 53<sup>e</sup> année, n° 243, 1981, pp. 279-303.

CARDUCCI Giosué, « Ça-ira (septembre 1792) », *Annales historiques de la Révolution française*, 44<sup>e</sup> année, n° 207, 1972, pp. 110-119.

CHAILLEY François, « La Marseillaise. Etude critique sur ses origines », *Annales historiques de la Révolution française*, Nancy, Georges Thomas, t. 32, 1960, pp. 266-293.

COY Adelheid, *Die Musik der französischen Revolution zur Funktionsbestimmung von Lied und Hymne*, München/Salzburg, E. Katzbichler, 1978, 207 p.

GOUGELOT Henri, *La Romance française sous le Révolution et l'Empire. Etude historique et critique*, Melun, Legrand et fils, 1938, 372 p.

GRASLAND Claude, *Timbres, chansons, politique, à Paris sous l'Ancien Régime*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris I, 1985, 134 p.

JAM Jean-Louis, « Fonctions des hymnes révolutionnaires », in Jean Ehrard et Paul Viallaneix éd., *Les Fêtes de la Révolution*, Paris, Société des études robespierristes, 1977, actes du colloque de Clermont-Ferrand (1974), pp. 433-453.

KLINGENBECK Joseph, « Ignaz Pleyel und die Marseillaise », *Studien zur Musikwissenschaft*, Leipzig, 1960, pp. 106-119.

LECOT Jean-Paul, « Version pour orgue », in Jean-Philippe Rameau, *Symphonies entremêlées d'airs chantans, ariettes, récitatifs mesurez, duo, trio, quatuor & chœurs ordonnés en concerts*, Genève, Slatkine, 1984, pp. I-VI.

LEGRAND Raphaëlle et TAIEB Patrick, « L'opéra-comique sous le Consulat et l'Empire », in Paul Prévost éd., *Le Théâtre lyrique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Metz, Serpenoise, 1995, pp. 1-61.

NOSKE Frits, *La Mélodie française de Berlioz à Duparc*, Paris/Amsterdam, Presses universitaires de France/North-Holland publishing company, 1954, pp. 1-21.

PIERRE Constant, *La Marseillaise : comparaison des différentes versions, variations de la mélodie des rythmes et de l'harmonie*, Paris, E. Lacombe, 1887, 29 p.

PIERRE Constant, « L'hymne à L'Être suprême enseigné au peuple par l'Institut national de musique », *La Révolution française*, 18<sup>e</sup> année, n° 1, 1889, pp. 53-64.

PISTONE Danièle, *La Symphonie dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1977, pp. 1-35, 127-189.

SCHNEIDER Herbert, *Der Formen und Funktionswandel in den Chansons und Hymnen der französischen Revolution als Bruch des gesellschaftlichen*, München, R. Oldenbourg Verlag, Internationalen Arbeitstagung von Biefeld (1985), 1988, pp. 421-478.

TIERSOT Julien, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, E. Plon, Nourrit et C<sup>ie</sup>/Henri Heugel, 1889, pp. 170-186, 226-239, 259-286, 346-375, 487-527.

TIERSOT Julien, *Les Fêtes et les chants de la Révolution française*, Paris, Hachette, 1908, XXXVIII-325 p.

VERSTRAETEN Nathalie, « La chanson populaire française de 1789 à la Restauration », *Etudes sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, n° 17, 1990, pp. 137-156.

### Les institutions musicales en France

BABEAU Albert, *Les Académies de musique de Troyes au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Troyes, Dufour-Bouquot, 1883, 19 p.

BEGES Alex et Janine, *La Vie musicale à Béziers 1590-1790*, Béziers, Société de musicologie de Languedoc, t. 1, 1982, 258 p.

BONGRAIN Anne et GERARD Yves éd., *Le Conservatoire de Paris. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique 1795-1995*, Paris, Buchet-Chastel, 1996, pp. 9-200.

BOUCHARD Ernest, *L'Académie de musique de Moulins au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Moulins, s.n., 1888, pp. 592-619.

BRENET Michel, *Les Concerts en France sous l'Ancien-Régime*, Paris, Fischbacher, 1900, 407 p.

BURTON Humphrey, « Les Académies de musique en France au XVIII<sup>e</sup> », *Revue de musicologie*, t. 37, décembre 1955, pp. 122-147.

CELESTE Raymond, *Les Sociétés de Bordeaux. Les Anciennes Sociétés musicales. Les Anciennes Sociétés musicales : musée (Société philomatique) 1783-1793. Les Sociétés musicales pendant la Révolution 1792-1800*, Bordeaux, G. Gounouilhou, 1899-1900, 23, 24, 24 p., in *La Vie musicale dans les provinces françaises IV*, reprint Genève, Minkoff, 1980, pp. 9-80.

FONT A., *Favart, l'opéra-comique et la comédie-vaudeville au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fischbacher, 1894, 355 p.

GASTOUE Amédée, *La Musique à Avignon et dans le Comtat du XIV au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Avignon, F. Séguin, 1900, 14 p.

GOSSELIN Guy, *L'Age d'or de la vie musicale à Douai 1800-1850*, Liège, Mardaga, 1994, pp. 1-25, 55-144, 147-236.

LEFEBVRE Léon, *Le Concert de Lille*, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1908, 66 p., in *La Vie musicale dans les provinces françaises IV*, reprint Genève, Minkoff, 1980, pp. 81-124.

NIQUET E., *Les Anciennes Sociétés musicales d'Amiens*, Cayeux-sur-Mer, Maison-Mabille, 1904, 30 p.

PIERRE Constant, *Histoire du Concert Spirituel 1725-1790*, Paris, Société française de musicologie/Heugel et C<sup>ie</sup>, 1975, 372 p.

PIERRE Constant, *B. Sarett et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris, Delalain frères, 1895, 196 p.

PIERRE Constant, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris, Imprimerie nationale, 1900, pp. 1-61, 81-87, 88-123, 124-179.

PIERRE Constant, *Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire, aperçu général et catalogue avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*, Paris, Fischbacher, 1895, reprint Genève, Minkoff, 1974, 168 p.

POUGIN Arthur, *L'Opéra-Comique en France pendant la Révolution, de 1788 à 1801, d'après des documents inédits et les sources les plus authentiques*, Paris, A. Savine, 1891, reprint Genève, Minkoff, 1973, 344 p.

PROD'HOMME Jacques Gabriel éd., *Les Menus-Plaisirs du roi. L'École royale et le Conservatoire de musique*, Paris, Delgrave, 1929, 144 p.

## Biographies

CASTINEL Nathalie, *Aube d'une vie musicale sous la Révolution, la vie et l'œuvre de Hyacinthe Jadin 1776-1800*, Lyon, Aléas éditeur, 1991, 106 p.

FOUCHER Paul, « Les cantatrices dramatiques – La Saint-Huberty », *La Chronique Musicale*, Paris, n<sup>os</sup> de décembre 1873 janvier et février 1874, reprint Béziers, Société de musicologie de Languedoc, 1996, pp. 232, 239, 21-29, 104-112.

FRANÇOIS-SAPPEY Brigitte, *Alexandre P. F. Boëly 1785-1858, ses ancêtres, sa vie, son œuvre, son temps*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989, 627 p.

HUMBLOT Emile, *Un Musicien joinvillois de l'époque de la Révolution François Devienne 1759-1803*, Saint-Dizier, 1909, Brulliard, reprint Genève, Minkoff, 1982, 102 p.

POUGIN Arthur, *Figures d'opéra-comique Madame Dugazon, Elleviou, Les Gavaudan*, Paris, Tresse, 1875, reprint Genève, Minkoff, 1973, 234 p.

POUGIN Arthur, *Pierre Jélyotte et les chanteurs de son temps*, Paris, Fischbacher, 1905, reprint Genève, Minkoff, 1973, 235 p.

POUGIN Arthur, « Notice sur Rode, violoniste français », *Actes de l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux*, Paris, Pottier de Lalaine, 1874, 64 p.

POUGIN Arthur, *Viotti et l'école moderne de violon*, Paris/Bruxelles/Londres, Schott, 1888, 190 p.

POUGIN Arthur, « André Philidor », *La Chronique musicale*, Paris, n<sup>os</sup> de juin, juillet, septembre octobre, novembre, décembre, 1874, janvier, février, mars, mai 1875, reprint « François-André Philidor », Béziers, Société de musicologie de Languedoc, 1996, 142 p.

## INSTRUMENTS, FACTEURS D'INSTRUMENTS ET FACTURE INSTRUMENTALE

### Dictionnaires, ouvrages généraux et études

ASSELIN Pierre-Yves, *Musique et tempérament*, Paris, Costallat, 1985, pp. 3-14, 57-153.

BOALCH Donald H., *Makers of the harpsichord and clavichord 1440-1840*, Oxford, Clarendon Press, 1956, rééd. 1974, pp. 19-20, 184.

BRAN-RICCI Josiane, « Instruments à archet de la collection G. Thibault de Chambure, entrés au musée instrumental du Conservatoire national supérieur de musique de Paris », in Hélène Charnassé éd., *Instruments et musique instrumentale*, Paris, CNRS, 1986, pp. 225-237.

CHARNASSE Hélène, « Le commerce des instruments au XVIII<sup>e</sup> siècle, d'après les Annonces, Affiches et Avis divers (I, 1751-1754) », in Hélène Charnassé éd., *Instruments et musique instrumentale*, Paris, CNRS, 1986, pp. 161-223.

CLINKSCALE Martha Novak, *Makers of the piano 1700-1820*, Oxford, Oxford University press, 1993, 403 p.

DELOSME René, « L'orgue français de transition », in *L'orgue français études et documents*, *La Revue musicale*, n<sup>os</sup> 295-296, 1977, pp. 57-81.

FERNANDEZ Claude et PERCHERANCIER Jean-Michel, *Les Œuvres pour piano et orchestre*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1988, pp. 1-29, 39-40, 53-54, 59, 63, 74-75, 80-82, 109-110, 141-142, 157-309.

HARDING Rosamond E. M., *The Piano-forte its history traced to the Great Exhibition of 1851*, Cambridge, Gresham Books, 1933, rééd. 1978, pp. 11-15, 67-78, 87-124, 221-306.

JACQUOT Albert, *La Lutherie lorraine et française depuis ses origines jusqu'à nos jours d'après les archives locales*, Paris, Fischbacher, 1912, pp. 84-117, 176-186, 282-283.

JAMES Philipp, *Early Keyboard instruments from their beginnings to the year 1820*, Londres, Peter Davies Ltd, 1930, 153 p.

LEIPP Emile, *Acoustique et musique*, Paris, Masson & Cie, 4/1989, pp. 280-291.

MILLIOT Sylvette, « La harpe au XVIII<sup>e</sup> siècle à travers les documents iconographiques », in Hélène Charnassé éd., *Instruments et musique instrumentale*, Paris, CNRS, 1986, pp. 141-160.

PIERRE Constant, *Les Facteurs d'instruments de musique. Les luthiers et la facture instrumentale, précis historique*, Paris, E. Sagot, 1893, reprint Genève, Minkoff, 1971, 457 p.

PIZZI Mario, *Histoire du piano de 1700 à 1950*, Chambéry, Mario Pizzi, 1983, pp. 1-154.

PLACE Adélaïde de, *Le Piano-Forte à Paris entre 1760 et 1822*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1987, 384 p.

RIBOUILLAULT Danièle, « La guitare à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : recherches sur les raisons du déclin de l'accord baroque », in Hélène Charnassé éd., *Instruments et musique instrumentale*, Paris, CNRS, 1986, pp. 101-127.

SADIE Stanley éd., *The New Grove Dictionary of musical instruments*, Londres, Macmillan, 1984, 3 vol.

SAMOYAUULT-VERLET Colombe, *Les Facteurs de clavecins parisiens : notices biographiques et documents (1550-1793)*, Paris, Société Française de musicologie/Heugel et C<sup>ie</sup>, 2<sup>e</sup> série, t. 11, 1966, 189 p.

VANNES René, *Dictionnaire universel des luthiers*, Bruxelles, Les Amis de la musique, 2/1951, pp. 59, 252-253, 397.

WATERHOUSE William, *The New Langwill index a dictionary of musical wind-instrument makers and inventors*, London, Tony Bingham, 5/1993, 555 p.

## HISTOIRE DE LA MUSIQUE LORRAINE

### Ouvrages généraux et articles

ANTOINE Michel, « La cour de Lorraine dans l'Europe des Lumières », in *La Lorraine dans l'Europe des Lumières, Annales de l'Est*, mémoire n° 34, 1968, actes du colloque de Nancy (1966), pp. 69-76.

DOUCHAIN Olivier, « Les organistes laïques du diocèse de Toul aux XVII et XVII<sup>e</sup> », *Recherches*, t. 20, 1981, pp. 77-181, t. 21, 1983, pp. 43-117, t. 22, 1984, pp. 161-218.

JACQUOT Albert, *La Musique en Lorraine*, Paris, A. Quentin, 1882, reprint Minkoff, Genève, 1972, pp. 137-197.

JACQUOT Albert, *Le Mobilier les objets d'art des châteaux du roi Stanislas*, Paris, Ancienne maison J. Rouam et C<sup>ie</sup>, 1907, 90 p.

JACQUOT Albert, « Notes pour servir à l'histoire du théâtre en Lorraine », in *Réunion des sociétés des Beaux-arts des départements en 1892*, Paris, E. Plon, Nourrit et C<sup>ie</sup>, 1892, 16<sup>e</sup> session, pp. 561-685.

SCHMITT Laurent, *Catalogue des fonds musicaux conservés en Lorraine*, Metz, ASSECARM/Serpenoise, 1994, Patrimoine musical régional, 84 p.

### **Dictionnaires biographiques et biographies de musiciens**

BARBE Jean Julien, *Dictionnaire des musiciens de la Moselle*, Metz, Le Messin, 1929, 207 p.

BARBE Jean-Julien, « Le père d'Amboise Thomas », *Le Pays lorrain*, t. 18, n° 4, 1926, pp. 180-181.

BARBE Jean-Julien, « Un chapitre de l'histoire du théâtre de Metz les Fleury, comédiens et chanteurs », *Le Pays lorrain*, t. 17, n° 7, 1925, pp. 321-326.

BEGIN Emile Auguste, *Biographie de la Moselle*, Metz, Verronais, t. 3, 1831, pp. 280, 456-463, t. 4, 1832, pp. 315, 559-560.

JACQUOT Albert, *Essai de répertoire des artistes lorrains les comédiens, les auteurs dramatiques, les poètes et les littérateurs lorrains*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, Ancienne maison Rouam et C<sup>ie</sup>, 1905, 38 p.

MICHEL Louis Antoine, *Biographie historique et généalogique des hommes marquans de l'ancienne province de lorraine*, Nancy, C. & J. Hissette, 1829, pp. 18, 23, 132-133, 152-153, 189, 299-300, 304, 330, 346, 352-353, 359.

TRIBOUT DE MOREMBERT Henri, « Une virtuose de la harpe au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, 141-142<sup>e</sup> années, t. 6, 1962, pp. 130-142.

### **Facteurs d'instruments, facture instrumentale en Lorraine**

BROSSARD Pierre, « Jean-Adam Dingler et l'orgue de Blénod-les-Toul », *Connaissance de l'orgue*, n° 15/16, 1975, pp. 13-24.

BROSSARD Pierre, « Le grand orgue de l'abbatiale Saint-Michel à Saint-Mihiel », *Connaissance de l'orgue*, n° 58, 1986, pp. 13-22.

DEPOUTOT René, *Rapport d'études sur le facteur d'orgues N. Dupont*, non publié, 1988, 304 p.

DEPOUTOT René, *Un Instrument l'orgue de St-Joseph de Nancy l'orgue de Moyen*, [Nancy], Association pour la renaissance de l'orgue de Saint-Joseph, [1987], 58 p.

HARDOUIN Pierre, « Facteurs d'orgues parisiens au XVIII<sup>e</sup> siècle : François Thierry », *Connaissance de l'orgue*, n° 57, 1986, pp. 16-26, n° 58, 1986, pp. 26-32.

HOLVECK A, « Les anciennes orgues de la cathédrale de Metz démontées en 1805 », *Les Cahiers lorrains*, 16<sup>e</sup> année, n° 1, 1964, pp. 4-10.

JACQUOT Albert, *Essai de répertoire des artistes lorrains les musiciens, chanteurs, compositeurs etc.*, Paris, Fischbacher, 1904, 69 p.

JACQUOT Albert, *Essai de répertoire des artistes lorrains les luthiers lorrains*, Paris, Librairie d'art ancien et moderne/Ancienne maison J. Rouam et C<sup>ie</sup>, 1903, 89 p.

JACQUOT Albert, *Essai de répertoire des artistes lorrains les facteurs d'orgues et de clavecins lorrains*, Paris, Plon-Nourrit et C<sup>ie</sup>, 1910, 16 p.

LUTZ Christian et DEPOUTOT René éd., *Orgues de Lorraine. Meurthe-et-Moselle*, Metz, Serpenoise, 1990, Inventaire national des orgues, 486 p.

LUTZ Christian éd., *Orgues de Lorraine. Meuse*, Metz, Serpenoise, 1992, Inventaire national des orgues, 597 p.

LUTZ Christian et MENISSIER François éd., *Orgues de Lorraine. Moselle*, Metz, Serpenoise, 1994, Inventaire national des orgues, t. 1, 730 p., t. 2, 1995, pp. 731-1406.

LUTZ Christian et FARINEZ Paul éd., *Orgues de Lorraine. Vosges*, Metz, Serpenoise, 1991, Inventaire national des orgues, 577 p.

RAUGEL Félix, *Les Orgues de l'abbaye de Saint-Mihiel*, Paris, L'Echo musical, 1919, 94 p.

SCHONTZ Pierre, *Orgues en Lorraine mosellane*, Saint-Dié, Organae Europae, 1988, 56 p.

WOLBRETT Alphonse, « Notes sur le facteur d'orgues Nicolas Dupont (1714-1781) de Domnom-les-Dieuze », *Les Cahiers lorrains*, 16<sup>e</sup> année, n° 2, 1964, pp. 35-42.

## **Les institutions : les concerts et sociétés philharmoniques, les théâtres**

### **Metz**

BARBE Jean-Julien, « L'ancienne comédie en Nexirue à Metz », *Le Pays lorrain*, t. 20, 1928, pp. 422-424.

BARBE Jean-Julien, « La première Société Philharmonique à Metz », *Le Pays lorrain*, t. 18, n° 8, 1926, pp. 368-369.

BARBE Jean-Julien, « La seconde Société philharmonique de Metz », *Le Pays lorrain*, t. 20, 1928, pp. 583-584.

BARBE Jean-Julien, *Le Théâtre à Metz, notes et souvenirs*, Metz, Vanière, 1908, 40 p.

BARBE Jean-Julien, « Le théâtre de Metz pendant la Révolution (1790-an II) », *Annales historiques de la Révolution française*, t. 4, 1927, pp. 359-388.

BARBE Jean-Julien, « Le théâtre à Metz sous la réaction thermidorienne et le Directoire (an III-an VIII) », *Annales historiques de la Révolution française*, t. 5, 1928, pp. 347-365.

DURUTTE Camille, *Coup-d'œil sur l'état de la musique à Metz depuis Charlemagne jusqu'à nos jours. Congrès scientifique de France cinquième session, tenue à Metz, en septembre 1837*, Metz, Lamort, 1838, pp. 517-520.

HARSANY Zoltan-Etienne, « Le théâtre en France et particulièrement à Metz sous la Révolution », *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, 149-150<sup>e</sup> années 1967-1969, 5<sup>e</sup> série, t. 13, 1971, pp. 165-173.

ROSE Gilbert, « Que devint la musique à Metz durant la Révolution ? », *Cahiers lorrains*, n<sup>os</sup> 2, 3, 4, 1989, pp. 367-372.

ROSE Gilbert, « Musique et politique à Metz durant la Révolution », *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, 172<sup>e</sup> année, 7<sup>e</sup> série, t. 4, 1991, pp. 77-86.

ROSE Gilbert, *Metz et la musique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Metz, Serpenoise, 1992, 249 p.

SIBILLE Philippe, *La Vie musicale de Metz pendant la Révolution*, Mémoire de maîtrise, Université de Strasbourg II, 1981, 182 p.

TRIBOUT DE MOREMBERT Henri, *Le Théâtre à Metz*, Paris/Metz, Le Lorrain, 1952, t. 1, pp. 79-128.

## Nancy

ANTOINE Michel, « L'opéra de Nancy », *Le Pays lorrain*, t. 46, n 1, 1965, 23 p.

BARBE Jean-Julien, « Les théâtres de Nancy et de Metz réunis au XIX<sup>e</sup> siècle », *Le Pays lorrain*, t. 27, n<sup>o</sup> 9, 1935, pp. 396-402.

CLAUDON Francis, « Schwarzenborff-Martini en séjour à la cour de Stanislas (1760-1764) », in Yves Ferraton éd., *Musique en Lorraine*, Paris, Klincksieck, 1994, pp. 163-168.

DEPOUTOT René, « La vie musicale à Nancy au temps de Jacques Callot », in Yves Ferraton, éd., *Musique en Lorraine*, Paris, Klincksieck, 1994, pp. 23-53.

FERRATON Yves, « La maîtrise de la primatiale de Nancy », in Yves Ferraton éd., *Musique en Lorraine*, Paris, Klincksieck, 1994, pp. 103-126.

ROSSILLION Pierre, « La musique à la cour de Stanislas Leszczyński », *Musica*, n<sup>o</sup> 20, novembre 1955, pp. 10-12.

VOGT Armand-Paul, *Le Théâtre à Nancy depuis ses origines jusqu'en 1919*, Nancy, Grandville-Beigue & C<sup>ie</sup>, 1921, 176 p.

## Toul

CLANCHE Gustave (abbé), *La Musique, le chœur, le bas-chœur de la cathédrale de Toul*, Toul, Imprimerie moderne, 1934, 181 p.

## Index des noms de personnes

L'index des noms de personnes nous a confronté à la difficulté d'affirmer, en l'absence de prénom accolé à un nom et d'une précision supplémentaire autre que celle de « musicien », que les citations font bien référence à la même personne, ce qui sans être invraisemblable n'est pas établi pour autant, l'existence de véritables familles de musiciens requérant la plus grande prudence. Cet obstacle est encore aggravé par d'emploi d'orthographe fort différentes pour un même patronyme. Les patronymes des musiciens (compositeurs, chanteurs, instrumentistes...) sont composés en grandes et petites capitales (LORENZITI), les autres en bas de casse.

### A

- ABARCA, 439.  
 Abel Charles, 183.  
 ABRAHAM, 220.  
 ADAM, 227.  
 Adam Jean, 492.  
 ADAM Konrad, 231.  
 Adélaïde, 225, 226, 239, 281, 319, 320, 390, 406, 415, 447.  
 ADELAÏDE (Mme Lemetteyer), 200.  
 Adrien l'ainé, 371.  
 ALAÏSE François, 217, 220, 538, 595.  
 ALAYRAC Nicolas Marie d', 101, 179, 187, 188, 189, 204, 352, 422, 428, 537.  
 Alberti Giuseppe Matteo, 91.  
 ALBERTY, 84.  
 ALBINONI Tomaso, 90.  
 ALEXANDRE, 61.  
 ALEXANDRE Joseph, 73, 257, 258, 456, 520.  
 ALEXANDRE Nicolas, 166.  
 AMBONI, 259.  
 Amelingue, voir Amlingue.  
 AMICIS Anne Lucie de, 526.  
 AMICIS Dominique Antoine de, 526.  
 Amiel, 117.  
 Amlingue, 451.  
 ANCEL, ANCELLE, voir Ancelme.  
 ANCELME, 59, 217, 220, 229.  
 ANCILLA, 199, 200.  
 Ancourt Florent Carton sieur d', 406.  
 André Mr, 432.  
 ANDRE fils, 217.  
 ANDRE père, 217, 220.  
 Anonyme, 129, 130, 132, 191, 225, 226, 236, 253, 319, 320, 435, 508, 509.  
 Anseaume Louis, 123, 127, 139, 148.  
 Anseldo Françoise Antoinette dite Philbert, 233.  
 Anthoine, 416.  
 Anthoine François Paschal Marc, 570.  
 Antoine Michel, 114, 237.  
 Antreau Jacques, 142.  
 ARCHES d', 85.  
 Arcis d', 160, 175.  
 ASCOUR, 198.  
 AUBELLIANE, 220.

AUBERT Alexis, 49, 62, 435, 513, 592.  
 AUMONT, 198, 515.  
 Autrau Jacques, 118.  
 AUVERGNE Antoine d', 125, 127, 134.  
 Auvray Sr d', 111.  
 AZAIS Pierre Hyacinthe, 437.

**B**

BABE, 198.  
 Babeau Albert, 74.  
 Badet, 352.  
 Baillard, voir Bayard.  
 Baillet Adelaïde, 156.  
 BALBATRE, 61.  
 BALBASTRE Claude, 557, 622, 642.  
 BALBASTRE, BALBATRE, F (?), 388, 389, 390, 591, 617, 620, 621, 622, 623.  
 Balzin, voir Bolzain Pierre.  
 BAMBINI Felice, 612.  
 Baptiste Sr., 525.  
 Bar Jean-Etienne, 609.  
 Baraban, 169.  
 Barail Mr, 63.  
 BARBARET, 200.  
 Barbaroux, 346.  
 Barbé Jean-Julien, 1, 2, 94, 115, 117, 164, 183, 503, 505, 512, 534, 540, 558, 562, 564.  
 BARDEL, BARDELLE Georges Albert Frédéric, 164, 217, 220, 229, 243.  
 Bardet Bernard, 134.  
 Barré, 352.  
 Barthélemy Pierre, 473.  
 Bartlet C., 121.  
 Basso de Majon, 514.  
 Bastien Louis, 20.  
 BASTIEN-DESORMERY Léopold, 20, 21, 51, 567, 637.  
 Baudot Marc Antoine., 609  
 Baum, voir Boam.  
 Baumann, voir Boam.  
 Bauman Thomas, 128.  
 BAYARD l'ainée Dlle, 239.  
 Beauharnais de (général), 390.  
 Beaumarchais Pierre Augustin Caron de, 358.  
 BEAUVARLET-CHARPENTIER Jean-Jacques, 597, 598, 600, 642.  
 BEAUVOISIN, 540.  
 Bébé le nain de Stanislas, voir Ferri Nicolas.  
 Beck Frederick, 446.  
 BECOURT, 344.  
 Bédos de Celles Dom, 497, 498, 597, 598.  
 BEETHOVEN Ludwig van, 266, 441, 642.  
 BEFFROY de REIGNY Louis Abel, 185, 590.  
 Beges Alex, 46.

Beges Janine, 46.  
 Bégin Emile Auguste, 1, 562.  
 BEHMER Frédéric Guillaume Henry, 96, 97, 98, 220, 434, 437.  
 Belle-Isle Charles Louis Auguste Fouquet comte de (maréchal de France), 115.  
 Belleville Mr de, 586.  
 BELTZ, voir Bentz.  
 BELVAL Sr, 147.  
 Belval Jean Baptiste Mériadec, 153, 154, 157, 162, 183.  
 BENDA Georg Anton, 102, 128.  
 Benedick Romanus, 478.  
 Benoit A., 400.  
 Benoit Bruno, 12.  
 Benoît Marcelle, 18, 34, 125, 134, 141, 526.  
 BENTZ Jean-Augustin, 238.  
 Bergeron Louis, 295, 424.  
 BERLIOZ Hector, 415.  
 BERNARD, 198, 515.  
 Bernard Pierre Joseph, 101, 142.  
 BERNIER Nicolas, 91.  
 Bernos Alexandre, 165.  
 Bertati G., 101.  
 Bertaux Jacques, 403, 519.  
 BERTIN Nicolas, 257.  
 BERTON Henri Montan, 101, 179, 203.  
 BERTRAND Sr., 572.  
 BERTRAND Sr, 514.  
 Bertrand N., 514.  
 Bianchi Serge, 295.  
 Bibiena Francesco, 114.  
 BIDAULT BIDEAUT François, 17, 20, 22, 25, 35, 49, 51, 595.  
 BIDEELLI, BIDEELLY Maurice, 84, 137.  
 Bigaut, 517.  
 Blache, 406.  
 Blaise, 384.  
 BLAISE, 220.  
 BLAISE Adolphe Benoît, 120, 125, 126, 420.  
 BLANCHARD, 403.  
 BLANCHET, 217, 220.  
 BLONDEAU, 59, 514.  
 Blume Friedrich, 577.  
 BOAM, 206.  
 Bœhm, voir Boam.  
 BOELY Alexandre Pierre François, 643.  
 BOESSET Anthoine, 48, 636.  
 Bohème, voir Boam.  
 Böhm, voir Boam.  
 BOIELDIEU François Adrien, 203.  
 Boileau, 381.  
 BOILEVIN, voir Bolvin.  
 BOIS Claude, 83, 87, 275.

- BOIVOISIN Dlle, 148, 540.  
 BOLVIN, 198.  
 BOLVIN François, 57, 59, 104, 105, 118, 163, 164, 198, 522, 528, 529.  
 Bolzain Mme, 403.  
 Bolzain Pierre, 403.  
 Bommersheim Nicolas Adam, 570.  
 Bonaparte, voir Napoléon 1<sup>er</sup>.  
 Bonaparte Joseph, 390.  
 BONEL, 83.  
 Bongrain Anne, 253.  
 BONHEUR Marguerite, 257.  
 Bonjour, 612.  
 Bonnet-Bonneville, 416, 419.  
 Bonnier d'Alco Ange Elisabeth Louis Antoine, 295, 301, 384.  
 Bonsmard Mr de, 77.  
 Borde Antoine, 469.  
 Boré Mr, 431.  
 Borme (femme), voir Cornu A.  
 Borsary Sr., 153.  
 BORUSLAWSKY Joseph, 536.  
 Bouchard Ernest, 74.  
 Boudonville Mr de, 564.  
 Boufflers de (abbé), 413.  
 Bouilly J. M., 101, 363.  
 BOUJARDET Nicolas, 61, 63, 230, 568, 583, 592, 621.  
 BOULLAUD fils, 217.  
 Bouquier, 248.  
 BOURETH Thérèse, 169, 170.  
 Bourgard, voir Bürkart.  
 BOURGOIN, BOURGOING, BOURGUIN, BOURGUOIN  
 Bernard Valérien, 57, 59, 165, 217, 229, 528, 529, 556, 559, 560.  
 BOUSQUET fils, 229, 231.  
 Boutet de Monvel Jacques Marie, 123, 125, 189.  
 Boy, 352.  
 Boy A. D. S., 340.  
 Boyé Pierre, 139.  
 Boyer Angélique, 110.  
 BRAHAIN, voir Brahin.  
 BRAHIN Martin Amable, 103, 220.  
 Brandes J. C., 128.  
 Brenet Michel, 74.  
 Brice N., 382.  
 Brie Jean de, 423.  
 Brissaac, 217.  
 Brisson, 527.  
 Brossard Pierre, 488, 489.  
 Brous Anne-Marie, 530.  
 Brown Bruce Alan, 125, 126.  
 Bruillard dit Balbatre François, 620.  
 BRUNI Antonio Bartolomeo, 188, 189, 422.  
 Buffon Georges Louis Leclerc comte de, 96.  
 Bühner Gabriel Sébastien, 451.  
 Bühner et Keller, Bühner und Keller, 451.  
 BUISSON Père, 35.  
 Bürkart Jean, 241, 450.  
 Burney Charles, 181.
- C**
- CAFFRO Giuseppe, 436, 537, 545.  
 Cahusac Louis de, 139.  
 Callot Jacques, 19.  
 CALVIÈRE Antoine, 50, 593.  
 Calzabigi, 101.  
 CAMBINI Giuseppe Maria, 437.  
 Camelot Marguerite, 121.  
 Camelot Nicolas Léopold, 121.  
 CAMPRA André, 90, 91, 120, 133, 142.  
 CANDEILLE Pierre Joseph, 101.  
 Canini Gérard, 48.  
 CANNABICH Christian, 437.  
 Capelle P. A., 182, 326, 358, 363, 376, 420, 421, 422, 426, 428, 429.  
 CAPIOMONT, 217.  
 Capy, 431.  
 Carbonnar Nicolas, 244.  
 Carette, 365.  
 Carrlein, Carlin, voir Karllein.  
 Carne, 85, 87.  
 Castella, 200.  
 Castinel Nathalie, 384, 603.  
 CATEL Charles Simon, 203.  
 CATELANIE Mme, 537.  
 Castet N., 123.  
 Caussin François Dominique, 169.  
 Cavailié-Coll Aristide, 643.  
 CERF, 198.  
 CESAN, voir Cézan.  
 CESARD, 198.  
 CEZAN Joseph, 87, 109, 137.  
 CHAMPEIN Stanislas, 203.  
 Chapuis Sr., 527.  
 CHARBONNIER Jean-Baptiste, 600.  
 Charles III (duc de Lorraine), 48, 53.  
 Charles V (duc de Lorraine), 638.  
 Charles VII (roi du Danemark), 564.  
 Charles X (roi de France), 207.  
 Charlton David, 101, 121.  
 Charotte Jean-François, 445, 457, 550.  
 Charpentier, 455.  
 Charpentier Mlle, 485.  
 CHARPENTIER Marc Antoine, 37.  
 Charpy Etienne, 469.  
 CHATEAUMINOIS, 514.  
 Châtelet marquis du, 139.

Châtelet marquise du, 139, 427.  
 Chaumont de la Galaizière de, voir Galaizière.  
 Chazel, 132.  
 Chédéville Etienne Morel de, 101, 144.  
 Chenier Joseph-Marie, 351, 376.  
 CHERUBINI Luigi, 100, 101, 185, 325, 367, 382,  
 537, 641.  
 Chevreux Barthélémy, 496, 497.  
 Chevreux Jean, 475, 484, 494, 550.  
 Chevreux Pierre, 250.  
 Choiseul Mme de, 564.  
 Choiseul-Beaupré Antoine Cleriadus de (cardinal),  
 273.  
 CHONE, 220.  
 CIAMPI Vincenzo, 141.  
 Cichelli Clément, 456.  
 CIMAROSA Domenico, 94, 101, 102, 537.  
 Clairville Sr, 146, 147.  
 Clanché Gustave, 3, 22, 31, 32, 35, 36, 597.  
 CLAUDE Alexandre, 64.  
 CLAUDE Jean, 166, 230.  
 CLAUDEL le jeune, 529.  
 CLAUDEL François, 64, 166, 167, 230, 528.  
 CLAUDIN, 61.  
 Claudon Francis, 3, 121.  
 Clavel Anne-Antoinette, voir Saint-Huberty.  
 Clémendot Pierre, 555, 644.  
 CLEMENTI Muzio, 438, 557.  
 CLERAMBAULT Louis Nicolas, 91.  
 Clermont, 443.  
 CLIMERATTE, voir Klimrath.  
 CLIQUET Léonard, 167.  
 Cliquot François Henry, 478, 491.  
 COCCHI, 526.  
 CODELKA, voir Kandelka.  
 Colas Daniel, 126.  
 Colchen Jean Victor, 457.  
 Colin P., 455, 484.  
 COLIN Joséphine, 257.  
 Collard, 490.  
 COLLARD Antoine, 213.  
 Collé Charles, 126, 127, 420.  
 Collenot Justine, 257.  
 COLLIGNON, 104.  
 COLLIN, 217.  
 COLLIN de BLAMONT François, 91.  
 COLOMBE Dlle, 539.  
 COLON, 198, 201.  
 COLON, 198.  
 COLOT, 231.  
 Combiny, voir Cambini.  
 Constantin C., 53, 54.  
 CONTAL Sr, 25.  
 Cook Elisabeth, 120, 125, 145.

COPA François, 15.  
 CORNU Adélaïde, 168.  
 Corrette Michel, 642.  
 CORRIGEUX Antoine, 515.  
 COSTE fils, 156.  
 Courbe Charles, 113, 258.  
 Courla Gabrielle Félicité Julienne de, 570.  
 Courtois François, 519.  
 Cousineau père et fils, 611.  
 Cousineau Georges, 456.  
 Crnoff général, 182.  
 Crochar Frédéric Jehannot de, 570.  
 CRUX Dlle, 528, 529.  
 Cuénot René, 81.  
 Cuerubiby, voir Cherubini.  
 CUPERS, 85.

**D**

DALAIRAC, DALAYRAC voir Alayrac d'.  
 Dale J., 531.  
 DALL'ABACO Evariste Felice, 90.  
 Dalmas, 77.  
 Danchet Antoine, 133, 142.  
 Dancourt, voir d'Ancourt.  
 Dancourt Marie-Claire, 110.  
 Danner Christian, 546.  
 Daquin Louis Claude, 642.  
 Daunou Pierre Claude François, 249, 250.  
 Dauphins de France, 226, 273, 280, 319, 399, 563.  
 DAUVERGNE, voir Auvergne d'.  
 DAVAUX Jean-Baptiste, 100, 102.  
 DAVID, 82.  
 DAVRANGE, 220.  
 DAVRANGE J.-B., 164.  
 Deau Winton, 125.  
 Debret, 514.  
 Decker, 213, 219.  
 Dejaure J. E. B., 101, 186.  
 DELALANDE Michel Richard, 90, 139, 141, 636.  
 Delaleux Philippe, 301, 330, 332.  
 Delalle Mgr, 35.  
 Delaporte, 371.  
 Delatre, 425.  
 Delahaye, 525.  
 DELBOCE, 220.  
 Deleplace Joseph, 515.  
 DELERS, 379.  
 Delespine, 281, 319, 413.  
 DELLA MARIA Pierre Antoine Dominique, 203.  
 Delorme, 488.  
 Delosme René, 643.  
 Delrieu Etienne Joseph Bernard, 204, 371.  
 Demery, Démary Pierre Maynon, 132, 153, 154,  
 193, 195.

- Denesle Mme, 147.  
 Denesle Jean-Etienne, 110, 117, 132, 151, 157, 162.  
 Denis Paul, 417, 608.  
 Depois Mr, 213.  
 Depoutot René, 19, 36, 48, 88, 237, 435, 462, 469, 472, 478, 479, 480, 481, 487, 489, 491, 493, 495, 498, 513, 592, 593, 596, 597, 625, 627, 636.  
 Dercy P., 186.  
 Derr Ellwood, 145.  
 Désaugiers Marc Antoine Madeleine, 204, 326, 363.  
 Deschamps J. M. , 188.  
 Desfontaines [F. G. Fougès], 145.  
 Desgraviers, 110.  
 DESHAYES Prosper Didier, 186.  
 Desilles André (lieutenant), 288.  
 Desorgues Th., 358.  
 Desormery, voir Bastien-Desormery.  
 DESROMAINS Hyacinthe, 257.  
 DESTOUCHES André Cardinal, 139, 141, 142.  
 DESVIGNES, 198, 201.  
 DESVIGNES, 248.  
 DEVIENNE François, 100, 102, 189, 422, 557.  
 DEVILLE, 220.  
 Devilly Mr., 432.  
 DEZEDE Nicolas, 121, 122, 123, 125, 146, 422.  
 Didelin , 450.  
 Didelin Anthoine, 604.  
 Didelon Joseph, voir Didillon.  
 Didelot, voir Didillon.  
 DIDILLON Joseph, 83, 87, 109, 137, 275.  
 Diettmann Johann Melchior, 237.  
 Dieulafoy J. M. A. M., 204.  
 Dingler Jean Adam, 478, 481, 488, 489.  
 Dobner, Dobner & Consort, 451.  
 DODIN, 217.  
 Dommanget Jacques Philippe, 97.  
 Dommanget Maurice, 300, 347.  
 DOUCET, 217.  
 Dousset Dlle, 242.  
 DRAPPIER Louis, 453, 513.  
 Drouin, 466.  
 DROUVILLE, 117.  
 Dubois Anne Marguerite, 78.  
 DUBREUIL, DUBREUILLE, 82.  
 DUBUISSON Dlle, 117.  
 DUBUISSON Mme, 117.  
 Duc de Lorraine, 53.  
 DUCAIRE, 379, 384.  
 DU CAURROY Eustache, 421.  
 DUCHAUMONT Clément Auguste, 220.  
 DUCHAUMONT François Michel, 98, 118, 164, 182.  
 Duclos Jean, 157.  
 DUCLOS Jean-Baptiste, 220.  
 Ducos Roger, 387.  
 Ducray-Duminil, 420.  
 Dufresny, 421.  
 DUGAZON Mme, 198, 540.  
 DUHAULONDEL, DUHAUTLONDELLE Clément Augustin, 165, 243.  
 DUHAULONDEL Mimi, 165.  
 DULOQUE, 220.  
 DUMESNIL Victoire Corneille, 257.  
 DUMONT, 117.  
 DU MONT Henry, 40, 45.  
 DUNI Egidio Romualdo, 120, 121, 122, 123, 126, 127, 139, 140, 148.  
 DUNOD François, 84, 137.  
 DUNOD Guillaume, 84, 275.  
 DUNOT, voir Dunod.  
 DUPARC Henri, 415.  
 Dupont Joseph, 467, 469, 475, 478, 479, 480, 487, 488, 489, 491, 595.  
 Dupont Nicolas, 121, 467, 470, 478, 479, 480, 481, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 495, 499, 593, 595, 637.  
 Dupuis Charles, 191, 202.  
 Dupuis Jean-Guillaume, 117, 151, 154, 157, 162, 194, 195, 196.  
 Duquesnoy (abbé), 293.  
 Duquesnoy Adrien Cyprien, 382.  
 DURANCY Dlle, 147, 149.  
 DURAND, 83.  
 Durival l'aîné Nicolas, 260, 348, 399, 401, 405, 406, 421, 427, 447, 513, 526, 527, 535, 540, 549.  
 Duron Jean, 34, 37, 83, 135.  
 Dussard, 98.  
 DUSSEK Johann Ludwig, 531.  
 Dusuel François, 169.  
 DUTAILLY Jean-Baptiste, 198, 200, 220.  
 Dutailly Jean Baptiste Ouffroy, 157.  
 DUVERGER Michel, 65.  
  
**E**  
 ECK Johann Friederich, 546.  
 EDOUX Dlle, 110.  
 EGNER, 198, 201.  
 Ehrard Jean, 293, 295, 417.  
 Eich Jean, 56.  
 Eicher Marise Barbe, 121.  
 Eitner Robert, 259, 577, 628.  
 Elisabeth M., 121.  
 ELLEVIOU, 198.  
 Erard, 454.  
 Erard Sébastien, 445, 447, 457.  
 Esch Jean Jodoc von (Vonesche), 237.

Esch Jost von, 237.  
 ESTIENNE, ETIENNE, 117.  
 Etienne (St.), 272.  
 Etienne Ch. G., 204.  
 EVRARD, 513.  
 EXAUDET André Joseph, 422.

## F

FACHOT Claude, 41, 42, 43, 44, 619.  
 Fagan Christophe, 118.  
 Fajon Robert, 139.  
 Farinez Paul (abbé), 435, 480, 499.  
 Faure Balthazard, 608, 609.  
 Favart Charles Simon, 123, 126, 140, 141.  
 Favart Jean-Baptiste, 420.  
 Favières E. G. F. de, 188.  
 FAY(E), 198, 201, 528, 529, 625.  
 FAY(E) Etienne, 168, 529.  
 Federico Gennaro Antonio, 126.  
 FELIZARD Firmin, 62, 64, 156, 166, 167, 229, 230,  
 454, 498, 617, 623, 641.  
 Fend Michael, 188.  
 Fenouillot de Falbaire Charles Georges, 123.  
 Fernandez Claude, 615.  
 Ferraton Yves, 2, 3, 20, 23, 50, 92, 568, 571, 590.  
 Ferri Nicolas, 400.  
 FEROUILLAT, 511.  
 FEROUILLAT Anne, 243, 504, 505, 511.  
 FEROUILLAT Jean Charles Antoine, 165, 432, 438,  
 454, 503, 511, 517, 518, 523.  
 Festmosin Elisabeth, 239.  
 Fétis François Joseph, 92, 205, 259, 537, 544, 567,  
 571.  
 FIBICH, FIBICK, FIBY Jean-Baptiste, 219.  
 Fillion de Charigneu, 139, 225, 236, 239, 420.  
 FINET, 118.  
 FINET Etienne, 117, 164.  
 FINET Etienne, 515.  
 FIORILLO Federico, 100, 102.  
 Fischerin Barbe, 243.  
 FIZAINE, 213, 219, 220.  
 Fizaine François, 213.  
 FLAD Joseph, 242.  
 Fläsch, voir Flèche.  
 Flèche (femme), 512.  
 FLECHE Germain, 220, 454.  
 Fleny Humbert (préfet), 16.  
 Fleury (les), 117, 534.  
 Fleury François, 116, 117, 130, 132.  
 FLEURY Henriette, 200.  
 FOIGNET Charles Gabriel, 186, 187.  
 Forgeot N. J., 187.  
 Foucher Paul, 534.  
 Fournier Antoine François, 110, 111.

Fox Leland, 590.  
 Framery N. E., 126.  
 Francin Nicolas (évêque constitutionnel), 346, 354.  
 FRANCOEUR François, 139, 140.  
 François III (duc de Lorraine), 76, 77, 95, 117, 638.  
 François-Sappey Brigitte, 643.  
 FROSSAC Madeleine-Céleste de, voir Durancy.  
 Fusée de Voisenon C. H., 123.  
 Fuzelier Louis, 133, 141, 142.

## G

Gabert Stéphane, 48, 239.  
 Galaizière Antoine Martin Chaumont de la  
 (chancelier de Lorraine), 77, 131, 427, 526.  
 GAMEZ, 198.  
 GAND, 220.  
 Gardel fille, 406.  
 GARDEL Claude, 244.  
 Gardel Maximilien, 141.  
 Gardeur-Lebrun Claude, 55.  
 GARNIER, 198, 200.  
 Garnier Mr, 156.  
 Garrick D., 101.  
 Gaugiran-Nanteuil P. Ch., 203.  
 GAULTIER, 92, 602, 630, 631, 640.  
 GAUTHIER, voir Gaultier.  
 GAVAUDAN, 198.  
 GAVEAUX Pierre, 180, 186, 204, 326, 363.  
 GAZZANIGA Giuseppe, 102.  
 Géhin Nicolas, 234.  
 Geib Johann Georg, 478.  
 Geib Louis, 455, 470, 478, 494.  
 GELIN Nicolas, 540.  
 Genevois Louis Benoît, 609.  
 Georgin, 42.  
 Gérard Yves, 253.  
 GERMAIN, 82.  
 GERVAIS Charles Hubert, 91.  
 GERVAISE Marie, 256.  
 Gigaye Dlle, 504.  
 GILBERT Pierre, 57.  
 GILBERT Simon, 111, 444, 445, 448, 450, 456, 457,  
 530, 550, 562.  
 GILLES Jean, 90.  
 Giornovichi Giovanni Mane, voir Jarnovic.  
 GIROUST François, 371.  
 Giroux, 128.  
 GIROVETZ, voir Gyrowetz.  
 Glasson-Brice Emmanuel, 234.  
 Glaudel, voir Claudel.  
 GLUCK Christoph Willibald, 101, 107, 125,  
 Gobert Mr, 518, 519.  
 Gobert Catherine, 110, 162.  
 GODCHAUX, 217.

Godfrin Pierre Antoine Jean Baptiste, 244.  
 Godfroy fils, 519.  
 Godfroy Jean-Baptiste, 519.  
 Goldoni C., 123, 141.  
 GORION, 540.  
 GOSSEC François Joseph, 100, 102, 121, 125, 145,  
 340, 342, 352, 358.  
 Gouffé Armand, 422, 429.  
 Gourret Jean, 540.  
 GOUJON, 83.  
 Grandjean, 156.  
 GRANDJEAN Pierre, 59.  
 GRANDVILLE (le petit), 199, 200.  
 GRANDVILLE, 231.  
 GRENET François Lupien, 135.  
 GRETTE, 117.  
 GRETRY André Ernest Modeste, 101, 120, 121, 122,  
 123, 126, 127, 144, 187, 203, 205, 291, 422,  
 438, 540.  
 GRIFFET, 231.  
 GRIGNON François, 62, 167, 229, 230.  
 GRISON, 61.  
 Grosdidier de Matons Marcel, 250.  
 Guédron François, 295, 463.  
 GUGLIELMI, 94.  
 GUIBERT François, 59.  
 Guichard, 123, 342.  
 Guillaume Pierre Etienne, 14, 43, 53, 54.  
 GUILLEMINOT, voir Guilminot.  
 GUILMINOT femme, voir Leclerc A.  
 GUILMINOT mère, 169.  
 GUILMINOT Marie Thérèse, 169, 170.  
 GUINOT, 39.  
 Guivard, 204, 253, 419, 604.  
 GUIVARD Thérèse, 257.  
 GUTENER, 217.  
 GYROWETZ Aldabert, 100, 102.

## H

Habavu Pierre, 519.  
 Habsbourg (famille des), 638.  
 Habsbourg Eléonore Marie de, 638.  
 Hardouin Pierre, 490.  
 HAENDEL Georg Friedrich, 642.  
 HARMAND, voir Hermant.  
 Harsany Zoltan Etienne, 202.  
 HAUD, 85.  
 HAUTEMER Charles d', de, 85, 111.  
 HAYDN Franz Joseph, 94, 100, 101, 102, 103, 389,  
 437, 438, 612, 641, 642.  
 HAYDN Michael, 389, 623.  
 Hayes Jeremy, 125.  
 Heïna Mr, 586.  
 HELLEBIECQ Joseph, 217.

Hémann François, 518.  
 HEMMERLEIN, 438.  
 Henrion et compagnie, 454, 457.  
 Henrion Henry, 446.  
 Henry II (roi de France), 48.  
 Henry, 586.  
 Henry (abbé), 46, 573, 576, 592.  
 HENRY, 104, 105.  
 HENRY, 35.  
 HENRY, 39.  
 HENRY, 217.  
 HENRY, 41.  
 HENRY (BONAVENTURE), 92, 529, 577.  
 Henry Hubert, 153, 154, 157, 192.  
 HERBAIN chevalier d', 125, 126.  
 Herbelot Abraham Antoine, 191, 195, 404.  
 Herbière Marguerite, 618.  
 HERMANN Johann, 100, 102.  
 HERMANT, 15.  
 HERMANT Chrétien, 59, 453, 455, 483.  
 Hermant H. D., 489.  
 HINNER Joseph Philipp, 531, 535.  
 HOCHBRUCKER Christian, 525, 534, 535, 545, 643.  
 Hoche Lazare, 291, 301, 309, 325, 376, 381, 383,  
 615.  
 HOCQUARD, 220.  
 Hocquet Florent, 488.  
 Hocquet Nicolas, 488.  
 HOFFMANN fils, 217.  
 Hoffman F. B., 101, 204.  
 HOFFMEISTER Franz Anton, 100.  
 Holveck A. (chanoine), 467.  
 Honegger Marc, 40, 50, 94, 126, 139, 148, 180,  
 185, 186, 187, 203, 244, 325, 340, 344, 346,  
 351, 352, 424, 437, 447, 449, 481, 498, 535,  
 604.  
 HORAS Claude Elisée d', 48, 636.  
 Hornecker Joseph, 129.  
 Houdar de la Motte Antoine, 133, 139, 142.  
 Huberty François Adam, 492.  
 Huberty François Antoine, 478.  
 HUDRY Jacques, 220.  
 Huel Anne, 513.  
 HUGOT Antoine le jeune, 537.  
 Hugo Charles, 451.  
 Hulme David Russel, 186.  
 HUNTZ Pierre, 239.  
 Huss, 406.  
 Hyacinthe, 110.  
 HYELLER, voir Jeller.  
 HYERONIMUS, 220.

## I

IBELLE, 85.

ILLEE Jean-Antoine, 166, 167, 223, 242.  
 Iller, voir Illée.  
 Inglaise François Laurent, 559.  
 ISNARD Antoine, 87, 137.  
 ISOUARD Nicolas, 204, 205.

## J

JACQUIN Dlle, 433, 515.  
 JACQUIN, 217, 220.  
 Jacquot Albert, 1, 2, 20, 83, 84, 87, 92, 112, 241, 270, 443, 444, 450, 451, 530, 594, 600, 636.  
 JADIN François, 603.  
 JADIN Hyacinthe, 603, 604.  
 JADIN Louis Emmanuel, 185, 204, 603, 604, 616, 641.  
 Jaffrès Yves, 139.  
 Jalabert C., 204.  
 Jam Jean-Louis, 417, 547.  
 Janet et Cotelte, 439.  
 JARNOVICH, JARNOWIC, JARNOWICK Ivan Mane, 535, 643.  
 Jars A. J., 205.  
 JATTIOT, 61.  
 JATTIOT Antoine Joseph le fils, 15, 41, 49, 637.  
 JATTIOT Joseph Antoine le père, 41.  
 Jaucourt Mme de, 139.  
 JAUNEZ fils, 103.  
 JAUNEZ le jeune, 217.  
 JAUNEZ père, 103.  
 JEAN Sr, 528.  
 JEANMAIRE François, 166, 229, 230.  
 JELLER Jean-Ignace, 239.  
 JELYOTTE Pierre de, 260, 526, 539.  
 Johanson Cari, 584, 585.  
 Jolin Jean-Louis, 15, 280.  
 JONVEAUX, 540.  
 Joséphine (impératrice), 154, 194, 415, 423.  
 Joubert (général), 301, 341.  
 Jourdan (général), 182.  
 Jourdan Annie, 296.  
 Jourdez Antoine (Dom), 488, 597, 600, 601.  
 Jouy E. de, 204.  
 Julien Jean-Rémy, 184, 307.  
 JULIENNE, 198.

## K

KAINER, 220.  
 Kalçemberg, Kaltemberg, voir Kalzenberg.  
 KALZENBERG, KALZEMBERG, André Antoine, 167.  
 KANDELKA Carl, 235.  
 KANDELKA Henricus, Henry, 57, 59, 164, 213, 216, 217, 219, 220, 229, 235, 245.  
 KANDELKA Marguerite, 238.  
 Karlin, voir Karllein.

KARLLEIN Melchior, 242.  
 KARR Henry, 439, 557.  
 KARR Jean-Thomas, 164, 243, 439, 454.  
 Karr Joseph Alexis, 243.  
 Karr P. M. M. Dlle, 438, 557.  
 KARR Thomas, 556, 557, 601.  
 Karstädt Georg, 92.  
 Keller Isaac, 451.  
 Kidd Ronald R., 605.  
 KIFFERT Antoine, 165.  
 KLEINHAUS Jean-Georges, 239.  
 KLEZEL Jacob, 239.  
 KLIMRATH Jean-Baptiste, 239, 602.  
 Klotz Hans, 479.  
 KOHAUT Joseph, 125, 126.  
 KOLAULT, voir Kohaut.  
 KREUBE Charles Frédéric, 167, 235, 238, 241, 577, 627, 637.  
 KREUBE Christoph Friedrich, 241.  
 KREUBE Christophe Frédéric, 166, 167, 230, 235, 238, 241, 627.  
 Kreubi, voir Kreubé.  
 KREUTZER Rodolphe, 101, 186, 188, 206, 419, 534, 577, 641.  
 KRISLIN, 227.  
 KRUMPEL, voir Krumpholtz.  
 KRUMPHOLTZ Antoine Joseph, 239.  
 KRUMPHOLTZ Jean-Baptiste, 440, 530, 531, 532.  
 Krumpholtz Joseph, 239.  
 Küttinger Georges, 478, 481, 482, 489, 491.

## L

Labat Louis Henry, 117.  
 LACHNITH Ludwig Wenzel, 439, 557.  
 Lacoste Jean-Baptiste, 609.  
 LACROISSETTE, 117.  
 Lacroix Sr, 92.  
 LACROIX Antoine, 92, 529, 576.  
 Ladré, 344.  
 La Fare Anne Louis Henry de (évêque), 54.  
 La Flize (abbé), 472.  
 La Garde, 455.  
 La Garde Pierre de, 142.  
 Lahoussaye Anne, 243.  
 LAHOUSSAYE Clément Auguste, 117, 164.  
 Lakanal Joseph, 250.  
 Lalande Luc François (évêque constitutionnel), 54.  
 LALLEMAND, 39.  
 LALLEMENT, voir Lallemant.  
 Lalouette Jean-François, 491, 494, 495.  
 La Mare abbé de, 142.  
 Lambertie (marquise de), 453.  
 La Michaudière, chevalier de, 79.  
 LAMONARY, 117.

- Lamotte Pierre François, 506.  
 LAMPARELLI Antoine Antonio (chanteur, prof.), 259, 384, 603, 641.  
 Lanchère le jeune, 431.  
 Lanchery, 518.  
 LANGE Georges, 167.  
 Lannes duc de Montebello (maréchal), 321, 391, 393.  
 LAPERTAULT (chanteur-musicien), 39.  
 LAPOUSSIÈRE Suzanne, 257.  
 La Pierre Maurice de, 636.  
 Lardoux Marguerite, 504.  
 Laroche François Antoine, 519.  
 LAROCHE Joseph (instr.), 167, 168.  
 L'Artigue, 128.  
 Lasalle Jean-François, 482.  
 Lattaignant, 422.  
 Laugier Louis, 419, 622.  
 Laujeon P., 126, 142.  
 Launay Denise, 15, 19, 21.  
 Laurent Jeannette Dlle, 597.  
 LAURET, LAURETH Michel François, 25, 28, 59, 243, 556, 558, 565.  
 L'Avallé François, 519.  
 Lavo, 94, 590.  
 Leboeuf J., 144.  
 LEBRUN, 509.  
 LEBRUN, 217, 220.  
 LECLAIR Jean-Marie, 91, 145.  
 LE CLER, voir Leclair Jean-Marie.  
 LECLERC Adélaïde, 169.  
 Lecomte Nicolas, 141.  
 Lécot Jean-Paul, 349, 642.  
 Lecru Antoine Denis dit Crux, 128, 129, 147, 157, 419.  
 LE DEY, 198.  
 Le Duc, 612.  
 LEFAIVRE, 198.  
 Lefebvre Léon, 74.  
 Lefèvre, 490.  
 LE FORTIER, 198.  
 Lefranc de Pompignan, 135.  
 Legrand Raphaëlle, 526.  
 LE GROS Joseph, 515, 540.  
 Legyptien Marguerite, 504.  
 LEHR René Joseph, 166, 167, 199, 230.  
 Leindre de, 85, 88.  
 LEMAIRE Louis, 91.  
 Le Menu Mme, 586.  
 LEMETTEYER, 200.  
 Le Moigne François Yves, 115, 279.  
 Le Moigne-Mussat Marie Claire, 184, 189.  
 LEMOULLE, 200.  
 LEMOYNE, 117.  
 LEMOYNE Gabriel, 100, 102, 187.  
 LENAIN dit Granville, voir Grandville.  
 LENEVEU Dlle, 110.  
 Léopold I<sup>er</sup> (duc de Lorraine), 24, 77, 78, 84, 114, 129, 138, 233, 237, 239, 405, 634, 638.  
 Lepage Henri, 1, 37, 77, 82, 108.  
 Le Pelletier de Saint-Fargeau, 371.  
 Lepicard Joseph, 244.  
 Lepine Adrien, 498.  
 LEROUX Jean, 200.  
 Leseure Claude, 42.  
 Lesourd Jean-Alain, 520.  
 Lesprand Paul, 33, 466, 618.  
 LESUEUR, 220.  
 LE SUEUR Jean-François, 186.  
 Lesure François, 531, 532, 535.  
 Leszczynski, voir Stanislas.  
 LEVINCE Mr, 75.  
 L'Hery P., 431.  
 L'Huillier Pierre, 403, 519.  
 Lhote Jean, 160, 238, 244, 285.  
 Liard François, voir Fleury François.  
 Lionnois J. J., 523.  
 Livet Georges, 237.  
 Loiseau de Persuis Jean, 562.  
 LOISEAU de PERSUIS Jean-Nicolas, 3, 21, 24, 25, 26, 28, 51, 52, 556, 558, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 601, 629, 638, 640, 641.  
 LOISEAU de PERSUIS Louis Luc, 15, 18, 20, 21, 26, 51, 562, 563, 627, 637.  
 Loppert Max, 125.  
 Lorencitti, voir Lorenziti Joseph Antoine.  
 Lorenziti (famille), 569.  
 LORENZITI le jeune voir, Lorenziti Bernard.  
 LORENZITI Bernard, Bernardo, 51, 93, 94, 270, 528, 532, 534, 551, 569, 571, 577, 591, 628, 637, 640.  
 Lorenziti Catherine.  
 Lorenziti Emelie, 569, 570.  
 Lorenziti Emelie Catherine, 570.  
 Lorenziti Françoise Salomé, 567.  
 Lorenziti Frédéric Gabriel, 570.  
 Lorenziti Jean Adam Marian, 241, 570.  
 LORENZITI Jean-Baptiste, 62, 94, 108, 166, 167, 229, 230, 240, 241, 241, 270, 434, 439, 452, 523, 525, 569, 570, 571, 577, 583, 591.  
 LORENZITI Joseph, 238, 240, 567.  
 LORENZITI Joseph Antoine, 3, 4, 24, 27, 28, 39, 60, 92, 93, 108, 121, 138, 240, 241, 246, 270, 275, 389, 441, 446, 450, 515, 532, 546, 566, 567, 569, 570, 571, 572, 574, 575, 576, 577, 577, 579, 580, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 601, 610, 628, 634, 636, 637, 638, 640, 641.

LORENZITI Joséphine, 51, 52, 270, 434, 439, 568, 569, 591, 637.  
 Lorenziti Marie Sophie, 570.  
 Lorenziti Marie Thérèse, 571.  
 Lorenziti Nicolas Jean, 570.  
 Lorette, voir Lauret.  
 Louis XV (roi de France), 139, 224, 225, 226, 236, 239, 320, 321, 368, 399, 413, 420.  
 Louis XVI (roi de France), 233, 240, 367, 390, 399, 400, 423.  
 Lourdet J. B., 420.  
 LULLY Jean-Baptiste, 88, 134, 141, 424.  
 Lupot, 450.  
 Lupot Jean (II), 450.  
 Luton Nicolas dit Durival, voir Durival.  
 Lutz Christian, 36, 88, 237, 435, 462, 469, 471, 472, 478, 479, 480, 481, 482, 489, 490, 491, 492, 495, 499, 500, 592, 594, 596, 597.  
 Lutzelbourg Mme de, 139.  
 Luxer Mr, 223.

## M

Madame Première de France, 82.  
 MADIN Henry, 40, 90, 636.  
 Maguere, Maguerre, voir Maquère.  
 Maillard Pierre Joseph, 244.  
 Maine Mme la duchesse du, 139.  
 Malézien N. de, 140.  
 Mallarmé Claude Joseph, 234.  
 MALTER Louis Victor, 240.  
 MALTER Pierre François Henry, 238.  
 Malter Pierre Henry, 240.  
 MALTER Pierre Henry, 238, 240.  
 MANDEL Charles, 257.  
 Mandel Sébastien, 608.  
 Mangenot père, 17.  
 MANGENOT Nicolas, 16, 17, 165, 509, 510, 551.  
 Mangenot de (abbé), 429.  
 MANGIN, 62.  
 MANGIN, 230.  
 Mangin Françoise, 593.  
 MANGIN N., 498.  
 Mansuy (abbé), 597.  
 Maquère, Maquere, Maquerre Michel, 431.  
 Marc Georges, 403.  
 Marat Jean-Paul, 371.  
 Marchal, voir Mareschal.  
 MARCHAL fils, 217.  
 MARCHAL Joseph, 498, 595.  
 MARCHAL Louis, 498.  
 MARCHAND Louis Joseph, 40.  
 Marechal, Mareschal, 431.  
 MARGALE Laurent, 87.  
 MARGALET, voir Margalez.

MARGALEZ Pierre, 87.  
 MARIDO, 198.  
 Marie-Antoinette (reine), 449, 531, 535.  
 Marmontel Jean-François, 123, 144.  
 Marquis Jean-Joseph (préfet), 113, 130, 190, 194, 195, 261, 412, 457, 519, 520, 548, 644.  
 Marsollier de Vivetières, 188, 204.  
 MARTI Anselme, 205.  
 Martin dit Schwarzenendorff, voir Martini.  
 MARTIN, 83.  
 MARTIN, 198.  
 MARTIN, 198.  
 MARTIN, 220.  
 MARTIN le jeune, 220.  
 MARTIN Sr, 25.  
 Martin Eugène, 13, 35, 40, 53.  
 Martin Julien, 132.  
 MARTIN Marc Prospère, 257.  
 Martin Renaud, 519.  
 Martine, 220.  
 MARTINE, 220.  
 MARTINI Jean Paul Egide (Aegidius) ou Jean Gilles Paul, 3, 121, 122, 125, 126, 185, 205, 244, 420, 422, 439, 557, 630.  
 MARTINI André, 121.  
 Marty Georges, 417.  
 Marty Ginette, 417.  
 Masson (famille), Pierre, 512.  
 Masson Marie Gabrielle, 447.  
 Mathieu, 357.  
 MATHIEU, 15.  
 Mathiez Albert, 357.  
 MATHO Jean-Baptiste, 140.  
 MATTER fils, 217.  
 MAUGEANT, 525.  
 Mauger Pierre Auguste dit Marat, 417, 608.  
 Maupéou (chancelier de), 279.  
 Mayer Anne-Marie, 530.  
 Mayer François, 497.  
 Mayer Sébastien, 530.  
 Médard, 450.  
 MEHUL Etienne Nicolas, 101, 186, 204, 351, 377, 393, 641.  
 MEJA Claude, 84.  
 Mengin (lieutenant-général), 406, 416.  
 Mengin Henry, 341, 364.  
 MENGIN Nicolas Antoine, 166, 439, 454, 508.  
 Ménissier François, 471, 478, 480, 482, 496, 500.  
 MENNET François Hyppolite, 257.  
 Mercier, 612.  
 MERCIER, 82.  
 MERCIER Marie-Henry, 84.  
 Mercier Dupaty Ch. M. J. B., 203, 204.  
 Meszeck baron, 77.

METTEL Wolfgang, 239.  
 MEURAN, 87.  
 MEURIN, 217.  
 Meyer, voir Mayer.  
 Michaud Jean-Baptiste, 609.  
 Michel Dllés, 518.  
 Michel Catherine, 531, 532, 535.  
 MICHEL Jean, Baptiste, 167, 230, 241.  
 Michel Louis Antoine, 2, 419, 546, 591, 622, 627, 630.  
 MICHEL Marie-Thérèse, 513.  
 MICHELOT, 230, 456.  
 MICHELOT, 62, 166.  
 MICHELOT fils, 15.  
 MICHELOT Françoise, 513.  
 MICHELOT Hyacinthe, 168, 229, 230, 513.  
 MICHELOT Jean-Baptiste, 256.  
 MICHELOT Léonard, 473, 513.  
 Michels de Champorcin Etienne François Xavier des (évêque), 53.  
 MICHU Sr., 539, 544.  
 Migette Auguste, 243.  
 MILLET Antoine François, 57, 59, 217, 559.  
 MILLET Léonard Marie, 256.  
 Milliot Sylvette, 529.  
 Ministre de l'Intérieur, 190, 191, 198, 203.  
 MOLDETTI Mr, 537.  
 MOMEUX Louis, 72.  
 MONCHI Joseph Auguste, 257.  
 Moncrif F. A. P. de, 140.  
 MONDONVILLE Jean-Joseph CASSANEA de, 142.  
 Mongrédién Jean, 107, 184, 186, 198, 202, 253, 289, 307, 441, 545.  
 MONOT Simon, 84, 87, 576.  
 MONSIGNY Pierre Alexandre, 120, 122, 123, 125, 127, 139, 148, 206, 418.  
 Montagnier Jean-Paul, 40, 41, 43.  
 Montcrif F. A. P. de, 142.  
 Montdorge A. Gautier de, 134.  
 MONTECLAIR Michel PIGNOLET de, 134.  
 Montmorency-Laval Louis Joseph de, 24, 25, 562, 564, 638.  
 MOREL, 91.  
 MOREL, 85.  
 Morel Antoine, 77.  
 MOREL E., 87, 108, 137.  
 MOREL Etienne Benoit, 77, 84, 91, 572.  
 MOREL Jacques, 91.  
 Morel Thérèse, 77.  
 MORIN François, 88.  
 MORIN Jean-Baptiste, 142.  
 Morlot (général), 365.  
 MORON, voir Morron.  
 MORRON, 87, 137.

Mortier Roland, 293.  
 MORZON, voir Morron.  
 MOSEL, 537.  
 Mouchérel Christophe, 478.  
 Mouchérel Claude, 88, 478.  
 Mouchérel Nicolas, 88, 475.  
 MOUGENOT Jean-Baptiste, 87.  
 Mougéot Louis, 83.  
 MOURET Jean-Joseph, 90, 134, 141.  
 Mouslier de Moissy A., 127.  
 MOZART Léopold, 46, 91.  
 MOZART Wolfgang Amadeus, 46, 91, 100, 139, 266, 544.  
 MULOT, 560.  
 Munier F., 335.  
 Münster Robert, 576.

## N

Nadermann Jean-Henri, 440, 449, 457.  
 Napoléon 1<sup>er</sup> (empereur), 206, 249, 325, 329, 352, 388, 389, 390, 399, 423, 623, 639.  
 NARBONNE Sr, 25.  
 NARBONNE Pierre Marie, 25, 540.  
 Nassau-Sarrebruck (famille), 244.  
 Nassau-Weilburg Charles Auguste prince de, 240, 567.  
 Naurath Jean-Gérard, 244.  
 Nautre, voir Nôtre et Nottre.  
 Nautre Jacques, 593.  
 Neufchâteau François Louis de, 462.  
 NESLE de Jean-Etienne, voir Denesle.  
 NICOLAI, NICOLAY Valentin, Valentino, 92, 240, 246, 382, 383, 384, 441, 566, 603, 605, 607, 609, 610, 611, 612, 615, 616, 629, 630, 634, 637, 640, 641.  
 Nicolas Jean-François, 76, 80, 81.  
 Niquet E., 74.  
 Noël Charles Benoît, 77.  
 NOEL Pierre, 77, 78, 82, 85, 88, 95.  
 Noiray Michel, 125, 181.  
 Nollet Jean, 488.  
 Nollet Johann Bernard, 478.  
 Normand Marie Madelaine Françoise, 78.  
 Notre, Nottre, Jacob, Jacques, 593.  
 NOTRE Jean-Baptiste, 17, 49, 50, 51, 469, 475, 488, 538, 566, 576, 593, 594, 595, 597, 598, 600, 601, 602, 629, 634, 635, 637, 640, 642.  
 Notske Frits, 415.  
 Noue de (général), 428.

## O

Olcah messire Joseph baron d', 570.  
 Olcah Ferdinand, 570.  
 OLIVE, 220.

OLIVIER, 198.  
 Opper Jean-François d', 575.  
 Orléans duc d', 514.  
 ORNEVAL d', 125.  
 Orville A. J. le Valois d', 142.  
 Osmond Antoine Eustache d', 582.  
 OULMANNE, 198.  
 OURY Joseph, 597, 600, 601.  
 Ozouf Mona, 285, 288, 292, 295, 296, 297, 305,  
 330, 382.

## P

PAISIELLO Giovanni, 127, 203, 537.  
 PALESTRINA Luigi da, 564.  
 Palissot de Montenoy Charles, 551.  
 Pallas (chanoine), 486.  
 PALLIS, 117.  
 PALLY, 87, 137, 275.  
 Pambour Mr, 433.  
 Panard Charles François, 118, 429.  
 Paquet René, 183.  
 Paradis de Moncrif François Auguste, 139.  
 PARISOT Benoît, 137, 389, 435, 436, 439, 454, 498,  
 529, 617, 624, 625, 641.  
 Parisse Michel, 48.  
 PARNOTTE, 61.  
 Patrat Joseph, 132.  
 Pauline, 66.  
 PAVANI, PAVANY, 98.  
 Pellegrin Simon Joseph (abbé), 134, 144.  
 Pelt Jean-Baptiste, 25, 618.  
 Pendle Karin, 119.  
 Percherancier Jean-Michel, 615.  
 PERES Dlle, 111, 406.  
 PERET, 220.  
 PERET Jean-Philippe, 167.  
 PERGOLESII Giovanni Battista, 90, 125, 126, 127,  
 140.  
 Perny, 276.  
 Perrier Louise, 110.  
 Perrin Agnès, 51.  
 Perrotay, Perroté, voir Perrotey.  
 Perrotey Cécile, 506, 511.  
 Perrotey Florent, 444, 454, 506.  
 Petitpain Sr, 36.  
 Petrini Francesco, 531.  
 Petrosellini G., 127.  
 Pfister Christian, 40, 55, 76, 77, 80, 81, 129, 130,  
 234, 249, 258, 260, 310, 368, 387, 466, 472,  
 512, 526, 539, 608, 643.  
 PHILIDOR François André, 120, 121, 122, 123, 124,  
 125, 126, 127, 139, 140, 145.  
 Philippe V (roi d'Espagne), 567.  
 Pian Dlle, 512.

Picard L. B., 189.  
 PICCINNI Nicolo, 144, 204, 388, 389, 534, 623.  
 Pie VI (pape), 25.  
 Pierfitte (abbé), 293.  
 Pierre Constant, 25, 28, 92, 146, 182, 234, 260,  
 336, 337, 342, 343, 346, 348, 350, 358, 360,  
 366, 371, 377, 416, 423, 425, 530, 531, 534,  
 535, 536, 537, 544, 548, 563, 627.  
 PIERRON, 220.  
 Pigault-Lebrun C. A. G., 326.  
 PIGNOLET, 61.  
 PIGNOLET fils, 15.  
 PIGNOLET père, 85.  
 PIGNOLET Jean, 83.  
 PIGNOLET Jean-Baptiste, 83, 85, 121.  
 Pignolet Marie-Anne, 121.  
 PINCON, 198.  
 Pinot-Duclos C., 141.  
 Pirou, 420.  
 Pitre filles, 111.  
 PITRE fils, 111, 137.  
 Pitre père, 111.  
 Place Adélaïde de, 344, 557, 627.  
 Planard François Antoine Eugène de, 204.  
 Plancher de Valcour, 186.  
 Plazeau (adjudant-major), 433.  
 Plessis, 98.  
 PLEYEL Ignace, 100, 102, 342, 437, 440.  
 PLOMER-SALVINI, 541.  
 POINSIGNON, 217.  
 Poinset Antoine Alexandre Henry, 123, 124.  
 POIREL Christophe, 49, 87, 109, 135, 137, 510, 513,  
 576.  
 POISSON, 117.  
 Poisson de la Chabaussière Auguste, 204.  
 Poisson de la Chabaussière Ch. G. Etienne, 204.  
 Porta, 101.  
 PORTE, 117, 118, 165.  
 Pougin Arthur, 198, 260, 422.  
 Poull Georges, 638.  
 Pouteau, 421.  
 Pouzeaux, 198, 200.  
 Prévost Paul, 126, 139, 180, 325, 340, 344, 346,  
 351, 352, 424.  
 Prince de Prusse, 535.  
 Prince d'Orange, 567.  
 PROST Ambroise, 99.  
 PROUTIERE Anne, 257.  
 PROUTIERE François, 166, 229, 230, 256.  
 PROUTIERE Frédéric, 257.  
 PROUTIERE Jean-Baptiste, 257.  
 Prudhomme Dlle, 413.  
 PUNTO Giovanni (Stich Jan Vaclav), 234.  
 Pupil François, 643.

**Q**

QUAISAIN, QUAISIN, QUAIZAIN Jean-Baptiste, 164.

QUAIZIN, 165.

Quétant A. F., 123, 126.

Quinault Ph., 134, 142, 424.

**R**

Radet, 188.

RAMEAU Jean-Philippe, 91, 133, 134, 142, 349, 540.

Ranfaing, 455.

Rarecourt de, 77.

RAULD Mlle, 82, 85.

RAULD Sr, 83, 84.

RAY Dlle, 439.

REBEL François, 139, 140.

Reger K., 101.

Régnard, 421.

Regnard de Gironcourt Henri Antoine, 413.

REGNAULT Mme, 117.

REGNAULT Mr, 117.

REGNAULT, 24.

REIGNIER Anne Marie Joseph, 169, 170.

REINE Dlle, 117.

REINHARD, REYNARD, voir Charles, 166, 167, 199, 241.

RENAUD, RENAUT Dlle, 146, 539, 544.

RENAUD Sr., 515.

Renaud Jean-Gabriel, 519.

RENAULD Sr., 220.

RENNESONT, 453.

Reuter Rudolf, 478.

Révéroni Saint-Cyr J. A. de, 204.

Rheinhard, Rheynard, voir Reinhard.

Richard, 518, 519.

Richard Jean, 478, 491, 492, 494, 538, 594.

RICHARDI Mme, 528, 529.

Richaume, 439.

RICHER Louis Augustin, 515, 544.

RIGEL Henri Joseph, 185.

Ristenhucker (abbé), 454.

Roberjeot Claude, 295, 301, 384.

ROBERT Françoise, 125, 513.

Robespierre Maximilien de, 300, 314, 336, 343, 357, 426, 609.

Robin Jean-Baptiste, 241.

Robin Marie-Thérèse, 241, 569.

Robinson Michael F., 127.

Rochon de Chabannes M. A. J., 187.

Rode Pierre, 536, 643.

Rose Gilbert, 3, 58, 96, 97, 98, 103, 118, 128, 129, 213, 235, 240, 419, 434, 507, 514, 558, 559, 566.

Rosoi B. F. de, 205.

Rouget de Lisle Claude Joseph, 346, 423.

Roullède de, 628.

Roulet M. F. L. G. L., 101.

ROUSSEAU, 200.

ROUSSEAU Jean-Jacques, 125, 127, 141, 142, 624.

Roussefois, 78, 110, 112, 130, 131, 132.

ROUSSELOIS Dlle, voir Roussefois Marie-Josse.

ROUSSELOIS Marie-Josse, 146, 154, 157, 160, 165, 167, 168, 183, 193, 195, 379.

Routhier Catherine, 605.

Roy Pierre Charles, 134, 139.

Royer, 88.

ROYER, 15.

ROYER, 85.

ROYER Joseph Nicolas Pancrace, 142.

RUBI Joseph, 167.

Rudiment Marie-Anne, 233.

Rudiment Marie Catherine, 233.

Rudiment Joseph, 233.

Ruhston Julian, 120.

Rütiman Catarina, 570.

Ruttiment, voir Rudiment.

**S**

Sabatier François, 462, 463.

SACCHINI Antonio Maria Gasparo Gioacchino, 101, 144, 388, 389, 623.

Saint-Aignan E., 101.

Saint-Arroman Jean, 40.

SAINT-DENIS, 85.

SAINT-GEORGES Joseph Boulogne chevalier de, 145, 234.

Saint Gérard (évêque), 22.

SAINT-HUBERTY, 534.

Saint-Just, 203.

Saint-Lambert, 139.

SAMSON, 198.

Santerre, 144, 420.

Saurot Ballot de, 142.

Saxe princesse de, 226.

Schaefer Marc, 481, 490, 491.

Schafer Murray, 307.

Schyder de Warthouse messire, 570.

Schmidt Philipp Daniel, 478.

SCHMITT, 220.

Schmitt Laurent, 100, 101, 103, 165.

Schneider, 455.

Schontz Pierre, 491, 496.

Schwarz Boris, 536.

Schwarzendorff Johann Paul Egidius, voir Martini.

Sedaine Michel Jean, 123, 127, 140, 148, 205, 540.

Séjour A. J. P. de, 101.

Seiffertin Marie-Madeleine, 235.

Semellé (Dame), 454.

SERRURIER Aimé, Edme, 84, 87, 137, 275, 569.  
 Seuffert Johann Ignaz, 478.  
 SEURAT, 20, 21, 441, 567, 579, 602, 636, 640.  
 Seyes Louis Emmanuel, 387.  
 SEYFERT Jean Antoine Eloy (Aloys Andon), 164, 212, 213, 229, 505, 511, 512.  
 Shulman Laurie, 562.  
 Sigisbert (St.), 272.  
 SILBERMANN Andreas, 481, 490, 491.  
 SILBERMANN Johann-Andreas, 478, 491.  
 SIMON, 453.  
 SIMON, 117, 558.  
 SIMON, 15.  
 SIMON Jean, 556, 557, 559.  
 Simon Louis, 51, 556.  
 SIMON Louis Victor, 51, 637.  
 SIMON Nicolas Louis, 28, 75, 144, 557, 559, 631, 640.  
 Simoneau Jacques Guillaume, 295, 301, 382, 384, 615.  
 SIMONIN (m<sup>re</sup> mus.), 49.  
 Simonin Pierre, 55.  
 Singorir, voir Zingoni.  
 Smith Kent M., 120.  
 Soboul Albert, 248, 295, 462, 463.  
 SOLERE Etienne, 234.  
 SOLIE Jean-Pierre, 185.  
 SOLIGNY Sr, 146, 149, 160, 175.  
 SORNET Jean-Baptiste, 57.  
 Souriguière de Saint-Marc Jean-Marie, 180.  
 SPINDELER Dlle, 146, 148, 149.  
 SPONTINI Gaspard, 204.  
 STAMITZ, 101, 437.  
 STAMITZ Anton Thadäus, 437.  
 Stanislas Leszczyński (duc de Lorraine, roi de Pologne), 3, 4, 47, 51, 76, 77, 78, 84, 87, 93, 114, 121, 130, 138, 139, 225, 233, 236, 237, 239, 240, 244, 252, 260, 273, 277, 400, 405, 406, 413, 444, 450, 473, 481, 526, 536, 539, 548, 549, 602, 634, 636, 643.  
 STECKLER Anne-Marie, 51, 52, 81, 447, 528, 530, 531, 532, 533, 551, 561, 637.  
 Steckler Christian, 444, 448, 469, 475, 530, 550.  
 Steckler N., 444.  
 STEIBELT Daniel Gottlieb, 100, 101, 102, 185, 642.  
 Stein Johann Andreas, 447.  
 Stein Maria Anna, 447.  
 Stein Mattäus Andrea, 447.  
 Stekler, voir Steckler.  
 STETZLE Joseph, 238, 455, 472, 494.  
 STETZLE Mathias, 241, 472.  
 Stochbrucker, voir Hochbrucher.  
 STOCKER Nanette, 525.  
 Stumm Johann Philipp, 479.

Stumm Philipp, 489.  
 Sualem Louis, 519.  
 Suin Sr, 539.  
 Surrateau Jean-René, 295, 463.

## T

Tabouillot Dom, 96, 97.  
 TAILBEAU, TAILLEBAUT, 117.  
 TALLY, voir Pally.  
 Tascher de La Pagerie Joséphine, 390.  
 Tavenaux René, 473, 520, 643.  
 TELLIER, 117, 118.  
 TESSIER Charles, 48, 636.  
 THEODORE fils, 15, 17.  
 THEODORE Mlle, 198.  
 Théodore père, 15.  
 THEODORE Jacques, 229, 230.  
 THEODORE Michel, 220.  
 Thery R., 431.  
 THEVENIN (chef d'orchestre), 231, 528, 529, 534.  
 THIBOUVILLE, 198.  
 Thiebaut C., 337, 356, 357, 358, 369.  
 Thierry A. D., 600.  
 Thierry François, 478, 490, 491.  
 Thierry-Solet, 283.  
 THIRIET, 198.  
 Thiry Jean Loup, 634.  
 THOMAS Jean Baptiste Martin, 96, 165, 392, 435, 507, 508, 511, 522, 523, 551, 639.  
 Till Joannes, 446.  
 Tilly Mr, 92, 577.  
 Tissier, 358.  
 TOESCHI Alessandro, 92, 576.  
 TOESCHI Carlo Giuseppe, 92, 576.  
 TOESCHI Giovanni Battista [Maria] Christoph, 92, 576.  
 Tollay Nicolas, 478.  
 TONISKI, voir Toeschi.  
 Tontin Ambroise, 468.  
 TOUCHEMOULIN fils, 272.  
 TOUCHEMOULIN Joseph, 39, 128, 144, 272, 562.  
 Touly Jean-Baptiste, 450.  
 Tournès René, 210.  
 TOURNIER Jeanne, 169, 170.  
 Tresiet, 77.  
 TRIAL Antoine, 186, 540.  
 Tribout de Morembert Henry, 530.  
 TROECHLER, voir Troestler.  
 TROESTLER Balthazard, 167, 199, 406, 434, 435, 436, 439, 475, 617, 625, 626, 642.  
 Troux Albert, 167, 608, 609.  
 Tuhackova Anna, 530.  
 TULLY, voir Pally.  
 Tunley David, 125, 142.

**V**

Vachter, Vacter, voir Wachter.  
 Vadé Jean-Joseph, 127, 420.  
 Valchter, voir Wachter.  
 Valdenaire François, 153, 154, 157, 192.  
 VALENTIN Jean-Baptiste, 617, 618, 619, 630, 641.  
 Valentin Louis, 618.  
 Valville B., 204.  
 Vannier Jacques, 519.  
 Van Tiggelen Ph. John, 307, 308.  
 VARLET, 409.  
 Varlet Georges, 519.  
 Varlet Jean Brice, 519.  
 Vassy Louise, 593.  
 Vaublanc Vincent Marie Viennot comte de (préfet),  
 198, 203, 645.  
 VAUDRELAN Jacques Antoine, 168, 169.  
 Vaudry Jean-Antoine, 454.  
 Vautier, 85.  
 Vautrin, 88.  
 Vautrin Jean-François, 49, 359, 469, 470, 490, 491,  
 492, 494, 495, 499, 595, 601.  
 Veisse, voir Weiss.  
 Vendrix Philippe, 119, 126.  
 Vernillat France, 424.  
 Verronais, 94.  
 Verschneider (famille), 500.  
 Verschneider Jean-Frédéric (I), 495.  
 Verschneider Michel, 481, 482, 494, 495, 500.  
 Verstraeten Nathalie, 417.  
 Viallaneix Paul, 293, 295, 417.  
 Victoire (princesse), 225, 226, 281, 319, 320, 390,  
 406, 413, 415, 447, 513.  
 Villaumé, 403.  
 Villeneuve Aimé[e], 257.  
 Villeneuve Michel François, 110.  
 Vimont, 326.  
 Vincenot, 439.  
 VIOTTI Giovanni Battista, 94, 100, 102, 439, 536.  
 Virt Mr, 451.  
 Visse Vve, 443, 483, 484. Voir aussi Weiss.  
 VIVALDI Antonio Lucio, 90.  
 Viville, 365.

VOCHERIS, 117.  
 VOGEL Johann Christoph, 623.  
 Vogt Armand Paul, 132, 154, 183, 199.  
 Voillard Odette, 285.  
 Voisenon Claude Henri de Fusée de, 142.  
 Voltaire, 139.  
 Vonesche, voir Esch von.  
 VORS, voir Woos.  
 Vovelle Michel, 289, 295, 296, 297, 306, 330.  
 Vuachter, voir Wachter.  
 Vuakter, voir Wachter.  
 VUILLAUME Henry, 62, 231, 275, 624.  
 VUILLAUME Joseph (?), 230, 231.

**W**

WACHTER Conrad Frantz, 233, 240.  
 WACHTER François Gaspard, 166, 167, 223, 228,  
 233, 234, 235, 238, 245, 627.  
 Wachter Marie-Rose, 233, 234.  
 Wagner Pierre Edouard, 15.  
 Wagstaff John, 187.  
 WANEUIL Marie, 110.  
 Waterhouse Willy, 451.  
 Weiss, Weisse, 443, 445, 483, 550.  
 Welker, 613.  
 WILSAN, 200.  
 WINAND Mathias, 453, 454.  
 WINTER Peter von, 101, 546.  
 Wirsta Aristide, 532, 571.  
 Wolff Balthazard, 446.  
 WOOS S., 87, 275, 479.  
 Wulliez Joseph François, 234.  
 Wurtemberg duc de, 240.  
 Würtz Roland, 546.

**Z**

Zélé (Frère), 420.  
 Zelmeur, voir Zelmer.  
 ZELMER François, 239, 519.  
 Zingel Hans J., 535.  
 Zingoni Jean-Baptiste, 526.  
 ZUFFI Nicolas Martin, 256.

## **Index des titres d'œuvres et des incipit**

Nous avons regroupé non seulement les titres des œuvres, pièces jouées ou chantées mais encore les mentions – même vagues – de prévision d'exécution « refrain », « couplet », « à chanter », « chantera » etc.). Il convient de différencier un air, c'est-à-dire une mélodie et un texte originaux – bien des tournures possèdent cette unique acception – et cette dernière utilisée sur un autre texte (sur l'air de). Un chant peut d'ailleurs être indiqué pour sa mélodie seule, par le premier vers, ou par ceux d'autres strophes (*Hymne marseilloise*, *Amour sacré de la Patrie*, *Nous entrerons dans la carrière*). Un astérisque précédant un incipit indique qu'il s'agit d'un contrefactum.

**A**

*Acajou*, 141.  
*Acajou et Zirphile*, 141.  
*Adieux de Nancy à son Parlement (Les)*, 428.  
*Adolphe et Clara, ou les Deux Prisonniers*, 204.  
*\*Ah ! Comme il y viendra*, 418.  
*Air des cris de la Liberté (L')*, 363.  
*Air des cris de vive la Nation (L')*, 366.  
*Air des cris de vive la République (L')*, 342.  
*Air des Marseillais (L')*, voir *Marseillaise*.  
*Air du fameux magicien*, 439, 557.  
*Air villageois Lison dormoit (L')*, 532.  
*Adrien*, 101.  
*Alceste*, 101, 107.  
*Aline, reine de Golconde*, 94.  
*Allegretto*, 439, 557.  
*Alleluia*, 42.  
*Allons danser sous ces ormeaux*, 360.  
*Allons enfants de la patrie*, voir *Marseillaise*.  
*Amadis de Grèce*, 141.  
*Amant statue (L')*, 428.  
*Amants de Nanterre (Les)*, 118.  
*Almasis*, 142.  
*Ami de Bacchus ou recueil de chanson de table (L')*, 440.  
*Ami de la maison (L')*, 123, 124, 150.  
*\*Amis laissons là l'histoire*, 360, 425.  
*Amis laissons là l'histoire*, 371.  
*Amitié à l'épreuve, ou les Vrais Amis (L')*, 122, 124.  
*Amor e figlio del piacere*, 526.  
*Amoureux de quinze ans, ou la Double Fête (L')*, 126, 143, 540.  
*Amours des dieux (Les)*, 141.  
*Anglais au caveau anglais, ou le Rocher de Cancalle (L')*, 326.  
*Annette et Lubin*, 420.  
*Armida*, 101.  
*Armide*, 254.  
*Armidi*, voir *Armida*.  
*Ariadne auf Naxos*, voir *Ariane à Naxe*.  
*Ariane*, voir *Arianna in Naxo*.  
*Arianna in Naxo*, 101.  
*Ariane à Naxe*, 128.  
*Ariane abandonnée*, 129.  
*Asperges me*, 27, 581.  
*Auberge de Bagnères (L')*, 204.  
*Aucassin et Nicolette, ou les Mœurs du bon vieux temps*, 127.  
*\*Aussitôt que la lumière*, 358.  
*Aux Mânes des défenseurs de la Patrie*, 337.  
*Avis au public, ou le Physionomiste en défaut (L)*, 204.

**B**

*Ballet des Nymphes*, 406.  
*Ballet du Déserteur*, 406.  
*Barbier de Bagdat (Le)*, 51.  
*Barbier de Séville (Le)*, 127.  
*Barbiere di Seviglia, ou la Precauzione inutile (II)*, 127.  
*Baronne (La)*, 421.  
*Bataille d'Ivry (La)*, 420.  
*Belle Arsène (La)*, 123, 124, 125, 148.  
*Bertholde à la Cour*, 110, 141.  
*Bertholdo*, 141.  
*Bertoldino in corte*, voir *Bertholdo*.  
*Blaise et Babet, ou la Suite des Trois Fermiers*, 146, 147, 149.  
*Blaise le savetier*, 123, 140.  
*Bonne aventure ô gué (La)*, 421.  
*Bonne Fille (La)*, 123.  
*Bourgeois de Châtres (Les)*, 421.  
*Bruit de guerre (Le)*, 359, 594, 596, 600, 642.  
*Bûcheron, ou les Trois Souhais (Le)*, 123.  
*Buona Figliola (La)*, 123.

**C**

*C'est encore aujourd'hui la fête, la fête des bonnes gens*, 360.  
*\*Ça-ira*, 423.  
*Ça-ira*, 179, 180, 317, 344, 345, 350, 351, 356, 371.  
*Camille, ou le Souterrain*, 188.  
*Cantate Domino canticum novum*, 559.  
*Cantemus Domino gloriose*, 559.  
*Caravane du Caire (La)*, 144, 406.  
*Carillon national (Le)*, 344.  
*\*Carmagnole (La)*, 424.  
*Carmagnole marseillaise, sur la prise de Toulon (La)*, 416, 420.  
*Carnaval du Parnasse (Le)*, 142.  
*Castor et Pollux*, 101, 142.  
*Caveau moderne, ou le Rocher de Cancalle chanson de l'amour (Le)*, 440.  
*Caverne (La)*, 186.  
*Ces braves insulaires, voir Le Port Mahon est pris*.  
*Cet étang, voir Menuet*.  
*Chaconne*, 75, 93, 628.  
*Chansonnier mes confrères, voir Le Port Mahon est pris*.  
*Chant de guerre pour l'armée du Rhin, voir Marseillaise*.  
*\*Chant du départ (Le)*, 326.  
*Chant du départ (Le)*, 340, 342, 351, 352, 362, 367, 371, 378, 379, 384.

*Chant du 18 Fructidor (Le)*, 384.  
*Chant du retour (Le)*, 377.  
*Chantons à jamais*, 359.  
*Chantons Laetamini*, 422.  
*Charmante Gabrielle*, 421.  
*Chasse (La)*, 145, 148.  
*Chasse du cerf (La)*, 142.  
*Chasse du jeune Henry (La)*, 101.  
*Chercheuse d'esprit (La)*, 141.  
*Chœur des trembleurs (Le)*, 424.  
*Choix de musique, dédié à S. A. R. Monseigneur le duc régnant, des Deux-pont*, 438, 555.  
*Cinq romances nouvelles avec accompagnement de piano ou harpe*, 626.  
*Claudine, ou le Petit Commissionnaire*, 188, 189.  
*Clé du caveau (La)*, 421.  
*Clochette (La)*, 148.  
*Cœur de mon Annette (Le)*, 416.  
*\*Cœurs sensibles, cœurs fidèles*, 358.  
*Colinette à la Cour, ou la Double Epreuve*, 143, 406.  
*Combat naval (Le)*, 205.  
*Comte d'Albert (Le)*, 540.  
*Concerto à violon principal, deux violons, altos et basse, cors et hautbois*, 628.  
*Concerto n°5 opus VII*, 532.  
*Concerto pour violon*, 628.  
*\*Confiteor*, 326.  
*Confiteor*, 422.  
*Contre les chagrins de la vie*, 326.

## D

*Da pacem Domine in diebus nostris*, 619.  
*\*Dans le cœur d'une cruelle : Ami*, 371, 428.  
*Dans le sein d'une cruelle : Ami*, 360, 425.  
*Dardanus*, 101.  
*De la petite pipe de tabac*, 326.  
*De profundis*, 274, 393.  
*Dedans mon petit réduit, voir La Bonne Aventure Ôgué.*  
*Défendons nos lois*, 182, 336.  
*Délivrés de l'esclavage*, 358.  
*Démophon*, 101, 382, 623.  
*Déserteur (Le)*, 123, 124, 125, 143, 206.  
*Deux Avars (Les)*, 123, 124, 125, 140, 143.  
*Deux Aveugles de Tolède (Les)*, 204.  
*Deuxième concerto pour le piano-forté*, 607.  
*Devin de village (Le)*, 127, 139, 141, 142, 143, 540.  
*Dialogue entre Tranchefêtu et Prêtatou*, 428.  
*Didon*, 144, 533.  
*Discipline républicaine (La)*, 186.  
*Dixit Dominus*, 580.  
*Domine salvum fac imperatorem*, 619.

*Domine salvum fac regem*, 27, 275, 279, 523, 559, 579, 580, 584

## E

*Echelle de soie (L')*, 204.  
*Eglé*, 142.  
*Eléments (Les)*, 139, 142.  
*Le Feu (entrée des Elements)*, 139, 140.  
*Empereur à Boulogne (L')*, 204.  
*En détestant les rois*, 371.  
*Enfantin (L')*, 420.  
*Enfants de la Patrie (Les)*, voir *Dans le sein d'une cruelle.*  
*Enfin, v'la donc qu'il est bâclé*, 420.  
*Europe galante (L')*, 133, 142.  
*Exaudiat*, 278.

## F

*Faucon (Le)*, 127.  
*Fausse Magie (La)*, 123, 124.  
*Fausse Confidences (Les)*, 205.  
*Femmes voulez-vous éprouver*, 422.  
*Fermier reconnaissant (Le)*, 128.  
*Fêtes d'Hébé, ou les Talents lyriques (Les)*, 134, 142.  
*Fille mal gardée, ou le Pédant amoureux (La)*, 140.  
*Français n'est plus l'esclave (Le)*, 358.

## G

*Guingueringuette (La)*, 416, 420.  
*Gulistan, ou le Hulla de Samarcande*, 204.

## H

*Haïssons tous les rois*, 371.  
*Henry IV, ou la Bataille d'Ivry*, 205, 206, 422.  
*Henry de Bavière*, 204.  
*Hésione*, 142.  
*Hippolyte et Aricie*, 142, 526, 540.  
*Hostellerie portugaise (L')*, 101.  
*Huron (Le)*, 143.  
*Hymen vainqueur*, 83.  
*Hymne à ou de la Liberté*, 180, 342.  
*Hymne de départ*, 564.  
*Hymne des français, voir Valeureux Français.*  
*Hymne des Marseillois, voir Marseillaise (La).*  
*Hymne des Versaillais*, 371.  
*Hymne du 18 Fructidor*, 380.  
*Hymne et couplets pour la fête de la République*, 622.  
*Hymne française*, 615.  
*Hymne funèbre*, 384, 615.  
*Hymne Marseilloise, voir Marseillaise (La).*

*Hymnes à la Victoire*, 259.  
*Hymnes pour toute l'année en chant sur le livre*, 41.  
*Hyver (L')*, 94, 590.

## I

*Idoménée*, 94.  
*Idoménée et Azurs*, 94.  
*Iphigénie en Aulide*, 127, 144.  
*Iphigénie en Tauride*, 254.  
*Impressario in Augustie*, 102.  
*Impressions*, voir *Impressario in Augustie*.  
*Incrédules, qui voudriez*, 358.  
*Indes galantes (Les)*, 133, 142, 526.  
*Invocation à l'Être suprême*, 371.  
*Iphigénie en Aulide*, 101, 134.  
*Isabelle et Gertrude, ou les Sylphes supposés*, 126.  
*Isis*, 424.  
*Isle sonnante (L')*, 127.  
*Issé*, 139.

## J

\**Je ne suis plus dans l'âge heureux*, 358.  
 \**Je t'attends, belle Henriette*, 428.  
*Jephté*, 134.  
*Jeunes amans cueillez des fleurs*, 363.  
*Jeune Henry (Le)*, voir *La Chasse du Jeune Henry*.  
*Joconde*, 421.  
*Julie*, 123, 422.

## L

*Lauda Jerusalem*, 93.  
*Laudate Dominum omnes gentes*, 580.  
*Laudate pueri Dominum*, 580.  
*Léonce, ou le Fils adoptif*, 204.  
*Léonore, ou l'Amour conjugal*, 363.  
*Libera me*, 280, 393, 579, 581.  
*Liberté reçois l'hommage d'un peuple digne de toi*, 342, 366.  
*Lieux que chérissait Hortense*, 622.  
*Ligue des tyrans (La)*, 179.  
*Lina, ou le Mystère*, 204.  
*Litanies à la Vierge*, 27.  
*Lison dormait*, 422.  
*Livre d'airs*, 48.  
*Livres de piesses dorgue par l'orgte de Toul*, 596, 598, 642.  
*Lodoïska*, 101.  
*Lodoïska, ou les Tartares*, 186.  
*Lucile*, 143, 291, 422.

## M

*Ma tendre musette*, 532.  
*Magnificat*, 27, 580, 581, 584.  
*Magnifique (Le)*, 123, 124, 125, 147.

*Magnus Dominus*, 563.  
*Malbrougk s'en va en guerre*, 182, 422.  
*Malgré la bataille, voir Tiens voila ma pipe*, 429.  
*Malheur me rend intrépide, j'ai tout perdu, je ne crains rien (Le)*, 428.  
*Marche des Pyrennées (La)*, voir *Où courent ces peuples épars*.  
*Maréchal ferrant (Le)*, 123, 124, 139.  
*Mariage de Figaro (Le)*, 358.  
*Mariage patriotique, ou les Vœux accomplis (Le)*, 128.  
*Marie de Montalban*, 94, 101.  
*Marie von Montalban*, voir *Marie de Montalban*.  
*Maris garçons (Les)*, 203.  
 \**Marseillaise (La)*, 326, 327, 359, 360, 423, 424, 425.  
*Marseillaise (La)*, 180, 299, 337, 340, 342, 344, 346, 347, 348, 349, 351, 364, 367, 371, 378, 379, 417, 423, 473, 561.  
*Matrimonio secreto (Il)*, 94, 101.  
*Mazet*, 127.  
*Médecin d'amour (Le)*, 128, 144.  
*Médée*, 101.  
*Menuet [d'Exaudet]*, 421.  
*Messe de Chartres*, 45.  
*Messe royale*, 45, 516.  
*Messes solennelles antiennes, répons vêpres et complies cantiques et motets et diverses intonations [...]*, 41.  
*Michel-Ange*, 204.  
*Milicien (Le)*, 123.  
*Milton*, 204.  
*Mon père je viens devant vous*, 326.  
*Monsieur l'curé n'espérez plus*, voir *Joconde*.  
*Montano et Stéphanie*, 94, 101.

## N

*Nicodème dans la lune, ou la Révolution pacifique*, 590.  
*Nina, ou la Folle par amour*, 179.  
*Ninon chez Madame de Sévigné*, 203.  
*Nouvelle Ecole des femmes (La)*, 127.  
*Nouvelle Guinguinguette (La)*, 416, 420.  
*Nous ne reconnaissons plus en détestant les rois*, 371.  
*Nunc dimittis*, 564.

## O

*O Filii*, 422.  
*O Jesu Deus magne*, 619.  
*O Ma tendre musette*, 532.  
*O Salutaris hostia*, 21, 619.  
*O Toi, que mon cœur adore*, 358.  
*Ode à J.-J. Rousseau*, 624, 641.

*Ode à l'Indépendance*, 378.  
*Ode sur l'assassinat*, 384.  
*Ode sur le 18 Fructidor*, 325.  
*Officier de fortune (L')*, 422.  
*Offrande à la Liberté (L')*, 340.  
*Omnes gentes*, 563.  
*Omphale*, 141.  
*\*On compterait les diamans*, 360, 376.  
*On dit qu'à quinze ans*, 422.  
*On ne s'avise jamais de tout*, 13, 139, 140.  
*On va lui percer le flanc, en plein plan*, 428.  
*Orage conçu dans un songe*, 600.  
*\*Où courent ces peuples épars*, 423  
*Où courent ces peuples épars*, 360, 384.  
*Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?*,  
 290, 331, 371, 378, 390, 422, 428.  
*\*Où s'en vont ces gais bergers*, 420.  
*Ouverture*, 93, 584.

## P

*Paix, ou le Triomphe de l'humanité (La)*, 204, 206,  
 604.  
*Panis angelicus*, 619.  
*Panurge dans l'île des lanternes*, 101.  
*Paris*, 101.  
*Partie de chasse d'Henry IV (La)*, 126.  
*Pas redoublé de l'infanterie (Le)*, 426.  
*Passage de la mer rouge (Le)*, 563.  
*Paul et Virginie*, 188.  
*Peignée de Saint Gauzelin (La)*, 248.  
*Peintre amoureux de son modèle (Le)*, 139.  
*Père de l'univers*, 358.  
*\*Petit Matelot, ou le Mariage impromptu (Le)*, 326,  
 426.  
*Petits Comédiens (Les)*, 118.  
*Phaéton*, 134.  
*Philémon et Baucis*, 140.  
*Philippe et Georgette*, 189.  
*Philis plus avare que tendre, voir Réveillez-vous  
 belle endormie.*  
*Picaros et Diego, ou la Folle Soirée*, 204.  
*Piesses dorgue, voir Livre de piesses dorgue.*  
*Pigmalion*, 142.  
*Platée*, 142.  
*Point de bruit, voir Menuet.*  
*Pommiers et le Moulin (Les)*, 187.  
*Ponce de Léon*, 203.  
*\*Port Mahon est pris (Le)*, 420.  
*Prétendus (Les)*, 187.

## Q

*\*Quand je pense à Jeannette*, 420.  
*Quare fremuerunt gentes*, 559.

*Quels accens ? Quels transports ?*, 371.  
*Qui Lazarum resuscitasti*, 273.

## R

*Ragonde*, 142.  
*Ran, tan, plan, tire lire, voir On va lui percer le  
 flanc, en plein plan.*  
*Reçois dans ton galetas*, 420.  
*\*Reçois dans ton gobelet*, 420.  
*Reçois l'hommage O Liberté !*, 342, 366.  
*Regina coeli*, 559.  
*Renaud*, 101.  
*Renaud d'Ast*, 352.  
*Renaud et Armide*, 144, 406.  
*Répertoire des organistes contenant la partie de  
 l'orgue de l'office divin de l'année*, 439, 627.  
*Requiem*, 580, 584.  
*Réveil du peuple (Le)*, 180, 417.  
*Réveillez-vous belle endormie*, 421.  
*Rêveries grecques (Les)* 428.  
*Révolution française (La)*, 357.  
*Richard cœur-de-lion*, 205.  
*Rigueurs du cloître (Les)*, 179.  
*Roi et le Fermier (Le)*, 143, 540.  
*Roland*, 134.  
*Roland à Roncevaux, voir Où courent ces peuples  
 épars*  
*Roméo et Juliette*, 101.  
*Rose et Colas*, 123, 124, 418.  
*Rosière de Salency (La)*, 422.

## S

*Sacrifice d'Abraham*, 94.  
*Sancho Pança dans son isle*, 124.  
*Sargines*, 422.  
*Secret (Le)*, 422.  
*Sei duetti a due violini [...]*, 585.  
*Sei trietti per camera*, 586.  
*Serrons-nous, défendons nos droits et l'arche sainte  
 de nos loix*, 182.  
*Serrurier (Le)*, 126.  
*Serva padrona (La)*, 126, 140.  
*Servante maîtresse (La)*, 126, 127, 139, 141, 143.  
*Si vous aviez vu monsieur de Catinat, voir Tiens  
 voila ma pipe.*  
*Siège de Lille (Le)*, 419.  
*Siège de Metz (Le)*, 419.  
*Siège du clocher (Le)*, 164-165.  
*Silvain (Le)*, 123.  
*Six divertissemens musicaux, d'une exécution facile  
 à l'usage des commençants, pour le clavecin ou  
 piano-forte, avec accompagnement d'un violon  
 ad libitum, œuvre I*, 627.

*Six duo per violino e alto viola*, 585.  
*Sei duos a due violini*, 585.  
*Sei quartetti concertante*, 587.  
*Six quatuors pour deux violons, alto & basse*  
 (opus I), 569, 628.  
*Six sonates en trio*, 586.  
*Six trios concertants*, 569.  
*Soirée orageuse (Le)*, 188.  
*Soldats morts pour la Patrie (Les)*, 359.  
*Sonate de clavecin*, 557.  
*Songe d'Atis (Le)*, 94.  
*Sorcier (Le)*, 124.  
*Stabat mater*, 90.  
*Stratonice*, 94, 204.  
*Sub tuum praesidium*, 278, 602, 619.  
*Subvenite*, 273.  
*Symphonies à quatre parties et grand orchestre*,  
*opus II*, 584.  
*Symphonie bacchante*, 94.  
*Symphonie de Chasse*, 100, 102.  
*Symphonies entremêlées d'airs chantans, ariettes,*  
*récitatifs mesurez, duo, trio, quatuor & chœurs*  
*ordonnés en concerts*, 349.

**T**

*Tableau parlant (Le)*, 123, 143, 540.  
*Tancrede*, 133, 142.  
*Te Deum*, 25, 38, 39, 75, 82, 212, 274, 275, 314,  
 317, 320, 354, 355, 356, 523, 566, 579, 580,  
 582, 584.  
*Tête à perruque (La)*, 128.  
*The Favorite air of Robin Adair arranged for the*  
*harp*, 531.  
*\*Tiens voilà une ou ma pipe*, 420, 429.  
*Titon et L'Aurore*, 142, 143, 540.  
*Toison d'or (La)*, 623.  
*Tom Jones*, 123, 124, 143.  
*\*Ton humeur est Catherine*, 420.  
*Ton humeur est Catherine*, 421.  
*Tuba mirum*, 563.

*Tribunal invisible, ou le Fils criminel (Le)*, 204.  
*Trio concertant pour deux violons et basse*, 628.  
*Triomphe de l'harmonie (Le)*, 134  
*Triomphe des sens (Le)*, 134.  
*Trios de forte piano avec accompagnement de*  
*violon et d'alto obligé*, 439.  
*Trois Fermiers (Les)*, 125.  
*Trois quatuors pour deux violons et basse*, 628.  
*Trois sonates pour la harpe avec accompagnement*  
*de violon ad libitum [...]*, 531.  
*Trompeur trompé (Le)*, 204.  
*Troqueurs (Les)*, 127, 134, 141, 142.

**U**

*Un jour à Paris, ou la Leçon singulière*, 204.  
*Une journée chez Balancin*, 426.

**V**

*\*Valeureux Français*, 336, 343, 359, 425.  
*\*Veillons au salut de l'Empire*, 423.  
*Veillons au salut de l'Empire*, 340, 342, 352, 364,  
 367, 371, 378, 384, 417, 423, 424.  
*Veni Creator*, 354, 356.  
*Versailloise (La)*, voir *Hymne des Versaillois*.  
*Vertumne et Pomone*, 142, 143, 540.  
*Vestale (La)*, 204.  
*Victoire en chantant (La)*, voir *Chant du Départ*  
*(Le)*.  
*Vidi aquam*, 27.  
*Visitandines (Les)*, 189, 326, 422.  
*Vivat*, 523.  
*\*Vive Henry ! Vive Henry !*, 420.  
*Vous étiez ce que vous n'êtes plus*, 428.

**Z**

*Zaïde*, voir *Zaïs*.  
*Zaïs*, 139, 142.  
*Zélindor, roi des Silphes*, 139, 140, 142.  
*Zémire et Azor*, 123, 124, 125, 143.  
*Zoraïme et Zulnar*, 203.

## Index des matières

L'index des matières s'avère être le plus complexe en regard des nombreuses informations à classer. Chacune d'elle est traitée de manière indépendante, mais la facilité de la recherche nous a fait préférer certains regroupements notamment pour les villes de Metz, Nancy et Toul évitant la dispersion des institutions et leurs dépendances, ce qui paraissait moins opportun pour des rubriques débordant du cadre de ces deux villes, comme les cortèges ou l'arbre de la Liberté et plus généralement les fêtes de la Révolution. Cette organisation a pour conséquence l'obligation d'une recherche diversifiée dans les différentes rubriques : les musiciens peuvent faire partie de la musique d'une cathédrale (musicien du chapitre) ou être qualifiés par la ville (musique de la ville) ou au contraire extérieurs à la ville citée et donc se trouver sous leur propre rubrique. Notre intention est d'éviter de rassembler sous le titre de musicien l'ensemble des praticiens de la musique.

L'étendue de la période étudiée fournit une terminologie évolutive pour désigner un métier (maître puis professeur – sieur, citoyen, monsieur – artiste pour facteur d'instrument, chanteur, musicien ou professeur). Dans la mesure du possible, nous avons utilisé celle qui semble la plus adéquate, tout en y adjoignant de nombreux renvois.

Nous avons été encore confronté à des imprécisions se révélant parfois fâcheuses. Ainsi, comme on peut le penser, la musique de la Garde nationale anime les célébrations révolutionnaires. Mais s'agit-il bien de celle de Metz ou de Nancy, ce qui semblerait évident, ou bien avec elle une partie de celle du département ? Cela est rarement précisé. Les trompettes rencontrées font-elles partie intégrante de la Garde nationale ou bien appartiennent-elles, comme cela paraît l'être, à des régiments de cavalerie stationnés en garnison dans l'une ou l'autre ville ? Là encore, toutes ces supputations exigent une certaine prudence dans le classement et c'est pourquoi nous avons préféré une rubrique Garde nationale à Metz ou à Nancy, puis en Moselle et en Meurthe. Il y a donc lieu de solliciter cet index à la fois par matière et par ville. Pour faciliter la lecture les noms de villes (**Metz**), de départements (**Meurthe**) et de pays (**Angleterre**) sont composés en caractères gras.

**A**

Acclamations, voir cris.  
 Acte, voir Opéra.  
 Acteur, actrice, 111, 117, 129, 132, 147, 149, 231, 350, 403, 419.  
   acteur-chanteur, 111.  
 Affaire de Nancy (L'), 288, 289, 301, 428, 429.  
 Air, 119, 177, 178, 179, 180, 290, 291, 323, 324, 326, 331, 336, 341, 343, 344, 345, 349, 350, 356, 358, 359, 360, 362, 363, 365, 366, 367, 368, 370, 376, 378, 380, 384, 390, 415, 421, 424, 426, 428, 429, 433, 436, 455, 529, 547, 642.  
   analogues à la circonstance, 322, 330, 547.  
   chéri, chéri des républicains, 174, 299, 317, 322, 328, 338, 351, 352, 362, 371, 377, 397, 423, 547.  
   civique, 181, 327, 340, 365.  
   cour (de), 636.  
   danse (de), 322, 408.  
   détaché, 93.  
   guerrier, 299, 328, 339, 340, 367, 374, 376, 397.  
   lugubre, 383.  
   noël (d'un), 421.  
   nouveau, 424, 425.  
   opéra, opéra-comique (d'), 254, 349, 371, 421, 422, 436, 642.  
   patriotique, 328, 339, 342, 363, 366, 374, 376, 381, 385, 547.  
   populaire, 424.  
   républicain, révolutionnaire, 181, 350, 417, 418, 423, 473, 547.  
   varié, 531.  
 Allemagne, 25, 37, 54, 96, 121, 154, 168, 181, 194, 213, 226, 233, 235, 240, 241, 242, 243, 244, 266, 393, 419, 434, 446, 470, 471, 478, 479, 488, 517, 536, 542, 556, 557, 569, 570, 606, 637.  
 Land de, du :  
   Bade-Wurtemberg, 240, 241, 242, 478, 569.  
   Bavière, 237, 241, 243, 246.  
   Brandebourg, 242.  
   Franconie, 241, 242.  
   Hesse, 241, 243.  
   Palatinat, voir Rhénanie-Palatinat.  
   Prusse, 241.  
   Rhénanie-Palatinat, 243, 244, 478.  
   Sarre, 500.  
   Saxe, 491.  
 Sécularisation, 470.  
 Allemande, voir valse.  
 Almanach musical, 431.

Alto, 106, 107, 134, 135, 165, 166, 451, 528, 580, 585, 586, 587, 614, 628.  
   duo avec, 585.  
   trio avec, 586.  
 Amateur, voir musicien.  
 Ambassadeur russe, 423.  
 Amiens, 74, 170.  
   Sociétés musicales, 74.  
 Ancerville, 492, 494.  
   orgue, 492, 494.  
 Ancien Régime (L'), 6, 51, 74, 75, 96, 110, 209, 250, 260, 261, 263, 268, 271, 283, 292, 319, 321, 388, 390, 400, 401, 406, 410, 414, 424, 427, 431, 433, 470, 490, 491, 495, 507, 509, 513, 518, 543, 544, 548, 550, 555, 556, 567, 610, 617, 640.  
 Angers, 255, 256, 257.  
 Angleterre, 120, 431, 531.  
 Annales maçonniques, 440.  
 Anspach, 637.  
 Antienne, 16, 32, 42.  
 Antiphonaire, 42.  
 Applaudissements, 176, 177, 262, 290, 302, 303, 316, 317, 318, 341, 363, 365, 378, 386, 387.  
 Archet, 450.  
 Ariette, bouffonnes, italienne, sérieuse, 93, 94, 119, 120, 360, 421, 423, 433, 438, 441, 525, 531, 535, 537, 539, 544, 561, 578.  
 Arras, 103.  
 Artillerie, décharges, salves, coups de canon, 205, 206, 301, 302, 306, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 327, 329, 336, 338, 339, 340, 341, 343, 355, 358, 362, 364, 365, 365, 366, 368, 375, 376, 377, 378, 379, 383, 384, 385, 389, 390, 391, 395, 396, 600.  
 Artiste, artiste lyrique, voir chanteur.  
 Artiste dramatique, voir acteur.  
 Assemblée constituante, 70, 248, 298, 461, 462, 464, 566.  
 Autriche, 76, 479, 514, 537, 605.  
 Autun, 25.  
 Avallon, 170.  
**B**  
 Bal, public, privé, de nuit, grand bal, bal masqué, de guinguette, 271, 287, 294, 390, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 409, 412, 419, 518.  
   à Einville, 409.  
   Metz, 98, 401, 402, 404, 408, 409, 410, 411.  
   Hôtel de ville (de l'), 404.  
   Serpénoise (de), 404.  
   Nancy, 401, 402, 404, 410, 411.

**Plombières**, 401, 408.  
 Salle de, voir danse.  
**Bal paré**, voir redoute.  
**Bâle**, 470.  
**Baléares (Les)**, 567.  
   **Majorque (île de)**, 567.  
**Ballet**, 110, 111, 130, 139, 191, 198, 206, 245, 398, 405, 406.  
   acte de ballet, 142.  
   ballet bouffon, 142.  
   ballet héroïque, 133, 135, 141, 142.  
   ballet-pantomime, 141.  
   maître de, 406, 518.  
**Bamberg**, 241.  
**Bar-le-Duc**, 47.  
   Saint-Pierre (collégiale), 480.  
   orgue, 480.  
**Bar-sur-Ornain**, 196.  
**Basse**, 22, 82, 83, 84, 87, 103, 107, 117, 130, 165, 164, 417, 450, 451, 456, 564, 580, 586, 614, 628.  
   sonate avec, 612.  
   trio avec, 586, 613, 628.  
**Basse continue**, basse chiffrée, 62, 84, 90, 107, 109, 134, 135, 486, 504, 580, 614.  
**Bassier**, voir basse.  
**Basson**, 83, 84, 86, 87, 100, 103, 106, 108, 117, 130, 133, 165, 166, 213, 216, 217, 219, 220, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 451, 587, 603.  
   anche de, 450.  
**Bayon**, 20.  
**Bayonne**, 200.  
**Bazincourt-sur-Epte**, 83.  
**Bazincourt-sur-Saulx**, 83.  
**Beaupré (abbaye de)**, 482.  
**Bébing**, 474.  
**Berlin**, 518, 535, 640.  
   orchestre (prince de prusse), 535.  
**Besançon**, 84, 153, 455.  
   paroisse Saint-Pierre 494.  
   orgue, 455, 470, 494.  
   Spectacle, 153.  
**Béziers**, 46, 190.  
**Biens nationaux dit de 1<sup>ère</sup> origine**, voir orgue.  
**Blâmont**, 482.  
   orgue, 482.  
**Blénod-les-Toul**, 469, 489.  
   orgue, 469, 482, 489.  
**Bohême**, 301, 317, 638.  
**Bonn**, 243.  
**Boulay**, 287.  
**Bouquenom**, voir Sarre-Union.  
**Bouzonville (Bénédictins de)**, 497.  
   orgue, 497.

**Brest**, 190.  
**Briey**, 347.  
**Bruxelles**, 170.

## C

**Cahier de musique**, voir partition.  
**Caisse**, caisse militaire (tambour), 251.  
**Calais**, 185, 190.  
**Cambrai**, 87, 118.  
   paroisse Saint-Georges, 87.  
**Campoformio**, 470.  
**Canon**, voir artillerie.  
**Cantate**, cantate française, 88, 138.  
**Cantique**, 299, 346, 349, 389, 421, 440.  
**Cappel**, 482.  
   orgue, 482.  
**Carcassonne**, 190.  
**Cathédrale(s) église(s)**, 53, 70, 72, 263, 264, 266, 299, 353, 389, 617, 628, 637, 640.  
   chapitre, chanoine, 12, 23, 26, 33, 41, 43, 44, 46, 47, 49, 52, 53, 65, 68, 68, 69, 70, 73, 268, 272, 640.  
   bas-chœur, voir ordinaire.  
   basse-contre, 61.  
   basson, 32.  
   chanteur, 47, 48, 50, 65, 72, 73.  
   chantre, 26, 31, 43, 44, 45, 52, 394.  
   chantre laïc, 34.  
   chœur, 31, 32, 44, 45.  
   concours de recrutement, 48, 55.  
   enfant de chœur, 7, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 3139, 43, 49, 69, 83, 516.  
   maître de musique, de chapelle, 7, 12, 13, 16, 17, 19, 22, 23, 26, 39, 46, 47, 49, 50, 65, 68, 69, 264, 265, 556, 563, 628, 638, 640.  
   maîtrise, 5, 12, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 26, 31, 49, 51, 53, 72, 247, 263, 264, 266, 501, 505, 506, 509, 543, 551, 566, 638.  
   concours d'entrée, 15.  
   cours d'instrument, voir professeur de.  
   musicien, 26, 32, 33, 34, 41, 43, 44, 48, 49, 65, 66, 68, 69, 70, 72, 73, 247, 353, 356, 507, 509.  
   gratification, 71.  
   musique, 39, 48, 53, 55, 70, 72, 353, 356, 638.  
   ordinaire (l'), 23, 26, 32.  
   organiste, 46.  
   passade, 22, 46, 47, 69, 263, 543.  
   serpent, 32, 33, 73.  
   sous-chantre, 31, 32, 65.

- symphonie, 23, 26, 39, 638.  
 symphoniste, 48.  
 violoncelle, 32.
- Cayeux-sur-Mer**, 74.
- Célébration**, voir fête.
- Cérémonial**, 38, 43, 72, 262, 296, 298, 313, 318, 325, 326, 327, 330, 354, 364, 380, 507, 548.  
**Metz**, 43.  
**Nancy**, 43.  
**Toul**, 32, 43.
- Cérémonie**, voir fêtes.
- Chaconne**, 578, 628.
- Châlons-sur-Marne**, 50.  
 bibliothèque municipale, 596, 600.  
 paroisse, 493.  
 organiste, 600.
- Champ-le-Duc**, 480.  
 orgue, 480.
- Champagne**, 562.
- Chanson**, chanson à timbre, 179, 180, 182, 326, 358, 361, 371, 376, 413, 414, 415, 416, 417, 420, 421, 426, 427, 429, 440, 547, 548.  
 amour (d'), 417.  
 ancienne, 421.  
 patriotique, révolutionnaire, 416, 420, 424.  
 populaire, 417, 421.  
 royaliste, 418.  
 satirique, 417, 427.
- Chansonnette italienne**, 259.
- Chant** : 178, 179, 180, 181, 182, 219, 220, 290, 291, 301, 304, 307, 323, 324, 325, 336, 338, 342, 343, 346, 347, 350, 356, 358, 359, 360, 361, 362, 365, 366, 367, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 379, 380, 382, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 394, 397, 408, 413, 414, 416, 417, 420, 423, 427, 437, 509, 512, 517, 526, 547, 548, 549, 622, 626.  
 allégresse (d'), 339.  
 battu, voir chant sur le livre.  
 catholique, 418, 422.  
 civique, 259, 327, 338, 341, 362, 366, 377.  
 faux-bourdon (en), voir faux-bourdon.  
 grande musique avec symphonie (en), 40, 279, 356.  
 guerrier, 363.  
 latin (en), 422.  
 liturgique, 31, 33, 39, 62, 72.  
 musique (en), 40, 275, 279, 356.  
 patriotique, révolutionnaire, 182, 343, 344, 348, 349, 351, 352, 365, 368, 370, 373, 375.  
 plain chant (en), 275.  
 sur le livre, 32, 40, 41, 43, 45, 72.
- Chanteur**, chanteuse, 74, 82, 83, 84, 85, 88, 109, 110, 111, 117, 119, 156, 172, 178, 180, 185, 197, 198, 207, 241, 247, 260, 324, 325, 329, 336, 338, 339, 340, 342, 362, 363, 364, 365, 376, 379, 381, 386, 387, 397, 406, 414, 419, 425, 427, 526, 529, 537, 538, 539, 541, 543, 561, 625, 641, 643.
- Chantre**, 38.
- Charmes**, 470, 624.
- Château-Salins**, 326, 371, 468, 480, 486.  
 église, 480.  
 orgue, 468, 480, 486.
- Chef d'orchestre**, 231, 239, 243, 523, 529.
- Chœur**, grand chœur, 94 109, 254, 315, 325, 327, 328, 336, 343, 357, 360, 366, 368, 371, 372, 374, 377, 378, 379, 380, 386, 387.  
 Chœur à trois voix, 367.  
 deux chœurs, 416.  
 jeunes filles (de), 337, 343, 347, 358, 359, 370, 372.  
 jeunes gens (de), 337, 343, 357, 372.  
 peuple (du), 338, 362, 364.
- Choriste**, voir Cathédrale, sous-chantre.
- Cistre**, 433, 451.
- Clarinette**, 106, 163, 164, 165, 166, 213, 216, 217, 219, 220, 224, 225, 226, 228, 229, 234, 235, 245, 277, 433, 438, 451, 599, 627.  
 concerto pour, 234, 438, 542, 627.
- Clavecin**, 86, 87, 109, 110, 117, 130, 133, 135, 164, 165, 239, 360, 423, 433, 437, 438, 442, 443, 444, 445, 450, 453, 454, 457, 512, 529, 558, 611, 614, 614.  
 concerto pour, 110, 239, 615.  
 divertissement pour, 627.  
 duo avec, 612.  
 sonate avec, 611, 612.  
 trio avec, 613.
- Clavier (instrument à)**, 611.  
 sonate avec, pour, 611, 612.  
 trio avec, 613.
- Clemery**, 453.
- Clermont-Ferrand**, 293.
- Cloches**, sonnerie de, 272, 274, 280, 279, 281, 282, 302, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 329, 330, 354, 355, 358, 362, 363, 366, 367, 368, 375, 376, 377, 379, 383, 385, 389, 390, 391, 395, 453.  
 Marie, cloche dite (Metz), 363.  
 Mutte, cloche de (Metz), 280, 309, 313, 315, 319, 320, 363, 364, 365, 368, 377, 378.
- Coblence**, 471.  
 orgue, 471.
- Collège**, voir enseignement.

- Colmar**, 567.  
**Cologne**, 242, 479.  
**Colombe**, 516.  
**Comédie (lieu)**, 7, 46, 150, 150, 268, 271, 398, 405, 501, 541, 543, 544, 555, 640.  
 artistes, 150, 403.  
 directeur, 150, 403, 534, 541.  
 musicien, 550, 551.  
**Comédie (pièce)**, 110, 111, 123, 159, 177, 191, 192, 194, 204, 405, 406, 527. Voir aussi **Opéra** et **Théâtre**.  
 comédie héroïque, 204.  
 « petite », 524.  
**Comédien(ne)**, voir **acteur**.  
**Comité d'Instruction et de Salut public**, 291, 336.  
**Commerce**, 6, 7, 112, 241, 243, 268, 269, 407, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 441, 443, 445, 447, 448, 449, 450, 452, 453, 456, 471, 472, 483, 484, 493, 496, 497, 498, 503, 516, 524, 529, 530, 547, 548, 550, 555, 558, 622, 625, 626, 633, 639.  
**Commission des monuments nationaux**, 464.  
**Commission des revenus nationaux**, 492.  
**Commission temporaire des arts**, 462, 463, 464.  
**Compagnie des petits et grands cadets**, 225.  
 musicien, 225.  
 instruments, 225.  
**Compiègne**, 419.  
**Complies**, 279.  
*Composition de jeux qui proviennent de feu Mr Nôtre pour l'orgue de St. Estienne de Toul*, 597.  
**Concert (concert public, privé)**, grand concert vocal et instrumental, spirituel, 7, 52, 74, 75, 76, 90, 91, 92, 93, 96, 97, 100, 113, 144, 149, 206, 269, 328, 329, 330, 336, 390, 404, 438, 447, 520, 522, 523, 524, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 542, 543, 544, 545, 551, 559, 561, 565, 577, 591, 610, 624, 625, 633, 641, 643.  
 émulation (d), 524.  
 enfants (d'), 406.  
 programme de, 7, 545, 610.  
 tarifs, 545.  
**Concerto**, 90, 92, 93, 94, 100, 102, 110, 234, 239, 438, 497, 529, 531, 532, 537, 542, 544, 569, 576, 577, 578, 607, 615, 627, 628.  
**Concordat (Le)**, 73, 388, 389, 416, 582.  
**Condom**, 24, 562.  
**Constituante (La)**, voir **assemblée constituante**.  
**Constitution civile du clergé**, 12.  
**Consul 1<sup>er</sup>**, 536.  
 Chapelle (du), 536.  
 violon, 536.  
 Concert (du), 536.  
 violon, 536.  
**Consulat (Le)**, 5, 160, 204, 238, 291, 296, 316, 399, 420, 424, 425, 435, 483, 518, 634, 639.  
**Contrebasse**, 7, 106, 134, 165, 166, 230, 255, 450.  
**Contre-danse**, 404, 407, 420, 436.  
**Contrepoint**, 41. Voir aussi **chant sur le livre**.  
**Convention (La)**, nationale, thermidorienne, 54, 96, 184, 211, 248, 249, 250, 291, 300, 331, 336, 345, 353, 356, 357, 361, 462, 464, 609.  
**Cor**, 104, 106, 165, 166, 216, 217, 219, 220, 224, 225, 228, 231, 438, 451, 628.  
 concerto pour, 438.  
**Cor anglais**, 537, 542.  
**Cor de chasse**, 134, 225, 226, 236, 599, 614.  
**Cordes pour instruments**, 450, 456.  
**Cormicy**, 562.  
**Cortège, marche**, 209, 226, 278, 283, 284, 297, 302, 303, 305, 314, 315, 319, 327, 330, 331, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 341, 342, 354, 357, 363, 364, 365, 366, 368, 370, 373, 376, 377, 378, 379, 380, 383, 384, 391, 393, 395, 397.  
**Couplets**, 414, 415, 415, 418, 419, 421, 423, 425, 426, 428, 440, 642.  
 amoureux, 416.  
 chantés, 220, 284, 322, 325, 326, 327, 340, 348, 350, 360, 361, 365, 367, 368, 374, 378, 379, 387, 413, 414, 415, 417, 417, 420, 421, 425, 428, 429, 622.  
**Cour de Lorraine (Nancy)**, 501. Voir aussi **Lunéville**.  
**Courcelles**, 293.  
**Courcelles-Chaussy**, 618.  
**Cours de musique**, voir **enseignement**.  
**Coutances**, 431.  
**Cris**, 176, 177, 205, 206, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 316, 317, 318, 329, 340, 341, 358, 359, 364, 365, 373, 377, 378, 379, 386, 387, 390, 395.  
**Culte catholique**, 321.  
 révolutionnaire, décadaire, 268, 303, 357, 380.  
**Cymbales**, 106, 213, 216, 219, 224, 226, 229, 230.
- D**  
**Danse**, 269, 271, 283, 297, 314, 398, 399, 401, 402, 403, 404, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 421.  
 salle (de), 81, 398, 399, 400, 401, 403, 404, 408, 409, 410, 519.  
 salle à patard (Nancy), 402.  
 salon, 401.  
**Danseur, danseuse**, 110, 111, 130, 405, 406, 411.  
**Départements**, 53, 384, 461, 462, 463, 464.  
 Aisne, 213.  
 Aube, 494.  
 Aude, 190.

**Bas-Rhin**, 153, 434, 470, 480, 481, 512, 626.  
**Doubs**, 84, 153, 470.  
**Eure**, 83.  
**Finistère**, 190.  
**Gers**, 25.  
**Gironde**, 560.  
**Haute-Garonne**, 170.  
**Haute-Marne**, 84, 495.  
**Haut-Rhin**, 237, 567.  
**Haute-Vienne**, 200.  
**Hérault**, 190.  
**Indre-et-Loire**, 117, 168.  
**Isère**, 516.  
**Loire-Atlantique**, 192.  
**Marne**, 493, 562, 594.  
**Meurthe**, 1, 42, 54, 60, 62, 160, 191, 195, 196, 234, 250, 251, 255, 288, 370, 373, 412, 417, 458, 473, 475, 493, 519, 520, 548, 609, 634, 644.  
     Administration centrale, départementale, 160, 337, 356, 547.  
     Conseil épiscopal, 54, 60, 61, 62.  
     Directoire du département, 54, 60, 61, 63, 323, 324, 547.  
**Meuse**, 83, 196, 472, 480, 492, 493, 494.  
     Administration départementale, 492.  
     Conseil général du département, 492.  
     Directoire du département, 565.  
**Meurthe-et-Moselle**, 36, 84, 92, 139, 241, 308, 462, 469, 479, 480, 592.  
**Moselle**, 1, 2, 56, 97, 191, 196, 250, 251, 255, 287, 326, 370, 371, 373, 417, 457, 458, 464, 465, 470, 471, 473, 474, 475, 479, 480, 482, 496, 497, 530, 549, 559, 618, 645.  
     Directoire du département, 618.  
**Nièvre**, 168.  
**Nord**, 87, 118, 190.  
**Oise**, 357, 503.  
**Pas-de-Calais**, 190.  
**Pyrénées-Atlantiques**, 200.  
**Seine-Maritime**, 170.  
**Somme**, 170.  
**Vienne**, 565.  
**Vosges**, 16, 61, 92, 401, 435, 470, 480, 486, 549, 624.  
**Yonne**, 170.  
*Description de l'orgue*, 596.  
**Deux-Ponts**, voir Zweibrücken.  
 Dictature de Salut public, 336.  
**Dieuze**, 493.  
 Diocèse :  
     Nancy, 5, 13, 41, 42, 43, 272, 497.  
     Saint-Dié, 13, 42.  
     Toul, 5, 13, 42, 43, 634.

Directeur de musique, 46.  
 Directoire (Le), 184, 211, 249, 250, 251, 291, 301, 353, 361, 376, 639.  
 District, directoire de, 464, 465, 468, 474, 492.  
     Lunéville, 464.  
     Nancy, 155, 464, 468, 469, 474.  
     Pont-à-Mousson, 464.  
     Toul, 464, 468, 595.  
 Divertissement, 93, 94, 419, 627. Voir aussi Opéra.  
 Dollaincourt, 293.  
**Domèvre** (chanoines de), 462.  
     orgue, 462.  
**Domgermain**, 469.  
     orgue, 469.  
*Domino musical ou l'art du musicien, mis en jeu & à la portée des enfants*, 517.  
 Don gratuit, voir impôt.  
 Drame, voir théâtre.  
**Dunkerque**, 190.  
 Duo, 94, 254, 438, 537, 585, 590, 610, 611, 612.  
**Düsseldorf**, 213, 235.  
     chapitre, 235.  
     maître de musique : 235.  
**E**  
 Ecole, voir enseignement.  
 Ecole centrale, 249, 250, 262, 507, 638.  
     concours et exercices publics, 261.  
 Education musicale, voir enseignement de la musique.  
*Elements de musique ou Exposé des principes de cet art, détaillés par ordre [...] rédigés par le citoyen M\*\*\*, professeur de musique*, 439, 508.  
 Eloge, 419.  
 Empereur, 301.  
 Empire (L'), 5, 105, 115, 160, 207, 291, 399, 420, 424, 470, 518.  
 Enseignement, 249, 250, 255, 258, 261, 502, 503, 504, 505, 507, 515, 524, 547, 639, 645.  
     cours (d', de), voir professeur.  
     danse, 517, 518, 550.  
     maître d'apprentissage, 23.  
     méthode de musique, 16, 433, 435, 439, 436, 508, 516, 517, 524, 612.  
     musique, 6, 17, 19, 26, 247, 248, 251, 252, 258, 260, 261, 264, 268, 501, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 516, 517, 550, 577, 635.  
 Ensemble de musique, d'instruments, voir (musique ensemble).  
**Epernay**, 624.  
**Epinal**, 15, 225, 357, 408, 413, 509.  
     Ecole secondaire, 509.  
 Epinette, 445.  
**Espagne**, 517.

**Essling**, 393.  
**Esterhaza**, 101.  
**Etampes**, 382.  
 Etude de, voir professeur.  
**Europe**, 46, 126, 143, 181, 530, 546.  
**Evaux**,  
     orgue de l'abbaye, 455.  
**Evêché** :  
     **Metz**, 25, 115.  
     **Nancy**, 53.  
     **Saint-Dié**, 53.  
     **Toul**, 53.  
     **Verdun**, 115.  
**Evêque** :  
     **Toul**, 39.  
**F**  
**Facteur** :  
     facteur de clarinette, 451.  
     facteur de clavecin, 444, 454, 457.  
     facteur de forte-piano, piano, piano organisés,  
         445, 446, 454, 472, 498, 637.  
     facteur de guitare, 451.  
     facteur de harpe, 448, 449, 637.  
     facteur de serinette, 498.  
     facteur d'instrument, 430, 437, 441, 442, 443,  
         450, 451, 452, 457, 469, 472, 498, 550, 633,  
         634.  
     facteur d'orgues, 88, 237, 244, 442, 455, 456,  
         457, 467, 468, 470, 472, 473, 475, 477, 478,  
         479, 480, 481, 482, 488, 491, 492, 493, 494,  
         495, 496, 497, 498, 499, 601.  
     instruments à vents (d'), 457.  
     luthier, 111, 441, 442, 443, 445, 448, 449, 450,  
         451, 452, 456, 457, 469, 475, 530, 550.  
**Facture d'orgues**, 469, 470, 475, 477, 478, 479, 480,  
 481, 482, 488, 489, 490, 491, 492, 499, 500,  
 548, 550, 601, 642, 643.  
**Facture instrumentale, d'instrument mécanique**, 6,  
 237, 241, 268, 269, 435, 440, 443, 445, 499,  
 547, 550, 637.  
     accord des instruments, 456, 515.  
     réparation de piano-forte, 515.  
**Fait historique, voir Opéra.**  
**Faiseur, voir facteur.**  
**Fanfare**, 262, 278, 323, 340, 343, 363, 365, 394,  
 395.  
     allemande, 226.  
**Fantaisie**, 439.  
**Farandole**, 402, 407.  
**Faux-bourdon**, 32, 36, 40, 45, 83, 274, 278, 355,  
 393, 394, 396.  
**Fécocourt**, 469.  
     orgue, 469.

**Fénétrange**, 470.  
     orgue, 470.  
**Fête**, 6, 42, 212, 282, 291, 292.  
**Fête, civique, décadaire, révolutionnaire, nationale,**  
     **publique, consulaire, réunion décadaire, service,**  
     13, 212, 245, 246, 259, 262, 264, 284, 285, 286,  
     287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 296, 297,  
     298, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 307,  
     308, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317,  
     318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 328,  
     330, 331, 332, 335, 336, 337, 338, 339, 341,  
     343, 347, 349, 350, 352, 353, 356, 357, 362,  
     363, 369, 371, 374, 380, 382, 385, 386, 388,  
     390, 391, 394, 395, 396, 397, 398, 402, 409,  
     411, 416, 423, 424, 426, 463, 467, 485, 547,  
     548, 549, 552, 593, 630, 635.  
     funèbre, 31, 271, 273, 289, 295, 300, 301,  
         318, 381, 382, 383, 393, 563, 615.  
     militaire, 425.  
     religieuse, 13, 21, 38, 39, 43, 47, 67, 75, 128,  
         271, 272, 273, 283, 293, 295, 387, 388, 389,  
         562, 565, 582, 619, 623.  
     service extraordinaire, 38.  
**Célébrations dans le département de la Meurthe :**  
     **Albestroff**, 371, 372.  
     **Amance**, 371.  
     **Arracourt**, 371, 373.  
     **Baccarat**, 371, 372, 375.  
     **Bayon**, 370, 372.  
     **Bioncourt**, 371, 372, 375.  
     **Blâmont**, 371.  
     **Blénod**, 371, 372.  
     **Bourdonnay**, 371, 375.  
     **Chanteheux**, 371, 373.  
     **Château-Salins**, 371, 373, 377.  
     **Dalhain**, 371, 375.  
     **Dieulouard**, 373, 374.  
     **Dieuze**, 371, 374.  
     **Einville**, 372, 375, 409.  
     **Fénétrange**, 375.  
     **Foug**, 371, 372.  
     **Fribourg**, 370, 372, 374, 375.  
     **Frouard**, 371.  
     **Haroué**, 372.  
     **Leintrey**, 371, 372.  
     **Lixheim**, 371, 372.  
     **Lorquin**, 371, 373.  
     **Lunéville** :  
         Fédération générale, 355.  
         Juste punition (de la), 371, 372, 375, 423.  
     **Marsal**, 371, 372.  
     **Nancy** :  
         Acte constitutionnel (de l'), 331.  
         Agriculture (de l'), 363.

Annonce de l'envoi constitutionnel, 331.  
 Epoux (des), 328, 329, 342, 362.  
 Être suprême (à l'), 327, 328, 331, 359, 360.  
 Fédération, 287, 288, 355.  
 Floréal (fête du 10), 349.  
 Fructidor (fête du 18), 223.  
 funèbre :  
     Bonnier et Roberjeot, 383.  
     Hoche Lazare, 383.  
     Simoneau Jacques Guillaume, 382.  
 Jeunesse (de la), 328, 342, 351, 362.  
 Juillet (fête du 14), 287, 328, 329, 376.  
 Juste punition (de la), 314, 367, 370, 375, 423.  
 Paix (de la), 328, 337.  
 Paix conclue avec l'empereur d'Allemagne (pour la), 379.  
 Plantation de l'arbre de la Liberté, 342.  
 Proclamation de la Constitution, 327, 331.  
 Proclamation de la déclaration de guerre contre le roi de Hongrie et de Bohême, 317.  
 Proclamation de la Loi abolissant la monarchie, 331.  
 Proclamation de la loi martiale, 331.  
 Proclamation des décrets sur la République, 347.  
 Reconnaissance et des victoires (de la), 309, 328, 342, 366.  
 République (de la), 622.  
 Serment des troupes de Lignes, 355, 408.  
 Souveraineté du peuple, 377, 423.  
 Thermidor (fête des 9 et 10), 328, 329, 340, 341, 342, 366.  
 Victoire (de la), 337.  
 Vieillards (des), 328, 362.  
**Nancy extra-muros**, 371.  
**Neuviller**, 370, 371, 372, 375.  
**Niderviller**, 371.  
**Rosières-aux-Salines**, 371, 372.  
**Royaumeix**, 371, 372, 373.  
**Sarrebourg**, 372.  
**Sarre-libre**, voir Château-Salins.  
**Toul** :  
     Fête des armées de Savoie, 347.  
     Juste punition (de la), 371, 372, 375.  
     Morts de l'Affaire de Nancy (pour les), 382.  
**Vaudémont**, 370, 371, 372.  
**Vézelize**, 377.  
**Vic**, 373.  
 Célébrations dans le département de la Moselle :  
**Augny**, 371, 372, 373, 374, 423.  
**Conflans**, 371.  
**Hellimer**, 372.

#### **Metz :**

Acte constitutionnel (de l'), 356.  
 Agriculture (de l'), 352, 363.  
 Epoux (des), 334, 362.  
 Être suprême (à l'), 313, 359, 360.  
 Fédération, Fédération générale, 212, 334, 356, 355, 416.  
 Fondation de la République (de la), 364.  
 Fructidor (fête du 18).  
 funèbre, 259.  
     Bonnier et Roberjeot, 311, 314.  
     Hoche Lazare, 383.  
     Simoneau J. G., 311.  
 Génie (du), 335.  
 Jeunesse (à la), 362.  
 Juste punition (de la), 367, 370, 375.  
 Paix (de la), 337.  
 Paix conclue avec l'empereur d'Allemagne (pour la), 379.  
 Prestation de serment, 287, 345.  
 Prise de Toulon, 386.  
 Proclamation de l'acte constitutionnel, 309.  
 Reconnaissance et des victoires (de la), 259, 311.  
 République (de la), 259.  
 Serment des troupes de Lignes, 355.  
 Souveraineté du peuple, 377.  
 Thermidor (fête des 9 et 10), 340, 352, 366, 409.  
 Victoire (de la), 334, 337.  
 Victoire des armées en Savoie (pour), 347.  
 Vieillards (des), 362.  
**Rombas**, 372.  
**Sarreguemines**, 372.  
**Vitry**, 373.  
 Thèmes des fêtes :  
 Acte constitutionnel (l'), 299.  
 Agriculture (l'), 318, 399.  
 Amour (l'), 357.  
 Amour conjugal (l'), 300.  
 Amour de la Patrie (l'), 357.  
 Amour filial (l'), 300.  
 Amour paternel (l'), 300, 357.  
 Anniversaire de la juste punition, de la mort du tyran (l'), 299, 425.  
 Bienfaiteurs de l'humanité (aux), 294.  
 Concorde (la), voir 14-Juillet.  
 Enfance (l'), 357.  
 Epoux (des), 293, 300, 314, 318, 362, 385.  
 Être suprême (l'), 300, 336, 343, 348, 353, 356, 386, 416, 425.  
 Fédération (la), 299, 316, 344, 548.  
 Fondation de la République (la) 391.  
 Fructidor (du 18), 299.

Jeunesse (la), 300, 318, 362.  
 Juillet (du 14), nationale, 299, 376, 399, 416.  
 Juste punition (la), 358, 369, 385, 396, 397, 409.  
 Liberté (la), 299.  
 Loi (la), 301.  
 Pacte fédératif (le), 299.  
 Paix (la), 301, 399.  
 Peuple Français (du), 360.  
 Prestation de Serment des juges (la), 395.  
 Prise de Toulon (la), 301, 399.  
 Proclamation de l'acte constitutionnel (la), 299.  
 Proclamation du traité de paix de Lunéville (la), 391.  
 Pudeur (la), 294.  
 Raison (la), 300, 356.  
 Reconnaissance et des victoires (la), 301, 318, 339, 385, 399.  
 savoisienne, 301.  
 Serment civique (le), 299, 416.  
 Serment des troupes de lignes (le), 299.  
 Serment fédératif (le), 299, 314, 316.  
 Souveraineté du peuple (la), 318, 361, 377.  
 Tendresse maternelle (la), 300.  
 Thermidor (des 9 et 10), 299, 339, 385, 396.  
 Vieillards (des), Vieillesse (à la), 294, 300, 314, 318, 339, 362, 385.  
**Vitry**, 371.  
 Fêtes sous l'Empire, 387, 388, 390.  
   anniversaire de Napoléon (l'), 399.  
   arrivée de l'Ambassade russe (l'), 399.  
   funèbre :  
     Lannes de, 321.  
   Mariages (des), 330, 390.  
   Naissance du roi de Rome (la), 330.  
   Passage de la Grande Armée (le), 399, 425.  
   Victoire de Dantzig (la), 388, 389.  
   Victoire de Friedland (la), 389.  
 Fête des Mœurs, 293, 294.  
 Fifre, 225, 226, 229, 230, 236, 599.  
 Flageolet, 177, 228.  
**Flaton**, voir Flatow.  
**Flatow**, 242.  
**Florence**, 537.  
 Flûte(s), 77, 83, 86, 87, 100, 103, 104, 106, 109, 133, 134, 135, 164, 166, 216, 217, 219, 220, 224, 228, 229, 230, 438, 451, 457, 537, 586.  
   concerto pour, 438, 537, 542.  
   quintette avec, 586.  
   trio avec, 586.  
**Fontainebleau**, 123, 127, 139, 141, 144, 540.

Forte-piano, 407, 436, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 449, 454, 457, 504, 517, 557, 598, 612, 614, 622, 641, 642.  
   concerto pour, 542.  
   Erard (d'), 454.  
**Foug**, 469.  
   orgue, 469.  
**France**, 4, 15, 28, 31, 46, 47, 48, 53, 74, 92, 107, 117, 119, 139, 140, 181, 184, 187, 191, 192, 260, 273, 277, 301, 316, 319, 344, 426, 462, 475, 488, 517, 548, 549, 563, 587, 588, 605, 634, 636, 643, 644, 645.  
   Concerts (Les), 74.  
**Francfort-sur-le-Main**, 241, 244, 462, 479, 535, 567.  
**Frescaty**, 564.  
**Freystadt**, 121.

## G

Garde nationale, 209, 210, 212, 213, 217, 222, 224, 234, 285, 287, 415, 635, 638.  
   musique de la, 209, 224, 226, 231, 246, 248, 262, 264, 265, 301, 325, 332, 338, 339, 340, 341, 353, 423, 433, 397, 635.  
   musicien, 209.  
   orchestre de la, voir musique.  
 Garde citoyenne de Nancy, Garde nationale à Nancy, 105, 222, 245, 328, 354, 443, 450, 519, 606, 621.  
   compagnie de musique, voir musique.  
   compagnie des tambours, 231.  
     salaire, 232, 233.  
     tambour, 232.  
     tambour-major, 231.  
   musique de la Garde citoyenne, de la Garde nationale, 209, 211, 212, 222, 223, 227, 231, 232, 238, 256, 323, 327, 328, 330, 331, 335, 336, 342, 347, 351, 352, 354, 360, 366, 367, 377, 378, 380, 383, 386, 390, 393, 395.  
   basson, 224, 228, 230, 231.  
   capitaine, capitaine en chef, en second, 223, 234.  
   chef de musique, 222, 223, 235.  
   clarinette, 224, 228, 229, 235.  
   cor, 224, 228, 231.  
   cymbales, 224, 229, 230, 256, 623.  
   fifre, 229, 230.  
   flûte (petite), 224, 228.  
   grosse caisse, 224, 230.  
   musiciens, musiciens-professeurs, 104, 223, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 235, 331, 621.

orchestre, voir musique.  
 percussions, 224, 228.  
 règlement, 221, 222, 223.  
 serpent, 224, 228, 229, 230.  
 statuts, 222.  
 tambour de basque, 224, 230.  
 tambourin, 229.  
 triangle, 224, 230.  
 trompette, 224.  
 vents, 224.  
 musique patriotique de la Garde citoyenne,  
 voir musique.  
**Garde nationale de Metz**, 57, 211, 216, 245,  
 345, 411, 561.  
 compagnie de musique, voir musique.  
 compagnie des tambours, 251.  
 élève, 251.  
 salaire, 232, 233.  
 tambour, 232, 251, 334.  
 tambour-major, 231.  
 musicien, 233.  
 musique de la Garde nationale, 103, 211,  
 212, 213, 214, 218, 220, 221, 222, 223,  
 229, 231, 232, 238, 323, 334, 345, 352,  
 356, 363, 364, 376, 379, 380, 383, 384,  
 386, 561.  
 basson, 216, 217, 219, 220, 434.  
 capitaine, capitaine en chef, 57, 213, 229,  
 236, 243.  
 chanteur, 218.  
 chef, chef supérieur, 213, 218.  
 chef de section, 213, 218, 219.  
 clarinette, 57, 216, 217, 219, 220.  
 concours, 218.  
 cor, 104, 216, 217, 219, 220.  
 cymbales, 213, 216, 217, 219, 561.  
 flûte, 220.  
 petite, 216, 217, 219.  
 grosse caisse, 217, 219.  
 instruments, 214, 216.  
 musicien, 104, 164, 211, 212, 213, 214,  
 216, 218, 219, 229, 251, 559.  
 liste (des), 216, 217.  
 orchestre, voir musique.  
 percussions, 214, 216, 217, 219, 220.  
 règlement, 214, 215, 218.  
 répétition, 213, 216.  
 serpent, 216, 217, 219, 220.  
 statuts, 218, 220.  
 tambour, 217.  
 turc, 219.  
 tambourin, 216, 217, 559.  
 triangle, 219.  
 trompette, 216, 217, 219, 220.

vents, 214, 216, 219.  
 Société d'artistes et d'amateurs, voir musique.  
 Société de musique de la Garde nationale  
 (I et II), voir musique.  
 statut, 211.  
**Garde nationale dans le département de la Meurthe**,  
 210.  
**Genève**, 200.  
**Gerbeviller**, 498.  
**Gircourt-les-Viéville**, 495.  
**Gorze (abbaye)**, 480, 487.  
 orgue, 480, 487.  
**Gotha**, 128.  
 Graduel (livre), 42.  
**Grande-Bretagne**, 605.  
**Grenoble**, 184, 185.  
 Grosse caisse, 217, 219, 224, 226, 230.  
 Guerre de Sept ans, 78.  
 Guerre de Trente ans, 14.  
 Guitare, 436, 450, 457, 512, 526, 536.

## H

**Harpe**, 52, 433, 436, 437, 440, 442, 443, 445, 447,  
 448, 449, 504, 513, 517, 525, 530, 531, 535,  
 542, 558, 626.  
 concerto pour, 531, 542.  
 sonate pour, 531, 535, 611.  
**Harmonica de verre**, 525.  
**Harskirch**, 470.  
**Haute-Vigneulle**, 530.  
**Hautbois**, 38, 83, 86, 87, 106, 109, 117, 130, 133,  
 135, 164, 165, 166, 225, 226, 229, 230, 236,  
 537, 542, 586, 587, 599, 614, 628.  
 anche de, 450.  
 concerto pour, 537.  
 quartette avec, 587.  
 trio avec, 586.  
**Haute-contre**, 87.  
**Haute-Seille (abbaye de)**, 482.  
**Heillecourt**, 342, 347.  
**Hinckange**, 480.  
**Hoffweier, Hoffwÿr**, 241.  
**Hongrie**, 301, 317, 638.  
**Horloge musicale**, 455.  
**Hymne**, 180, 181, 182, 220, 223, 262, 306, 323,  
 326, 332, 336, 337, 338, 341, 342, 343, 347,  
 349, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 365,  
 368, 370, 373, 375, 376, 378, 383, 425, 564,  
 622, 630.  
 carême (du), 564.  
**Chenier (de)**, 383.  
 français, 382.  
 guerrier, 322.  
 national autrichien, 642.

nouveau, 365, 424.  
 patriotique, 322, 342, 359, 365, 368, 370, 372, 380.  
 religieux, 579, 580, 592.  
 républicain, révolutionnaire, 336, 380, 417, 423, 424.  
 Hymne (à, de). Voir aussi index des titres.  
 Armée (l'), 415.  
 Défenseurs de la République, 415.  
 Gloire de la Paix (la), 415.  
 Liberté (la), 299, 359, 370, 377, 415.  
 Nation (la), 415.  
 Patrie (la), 294, 364.  
 reddition de Dantzig, 388.  
 Union de la patrie (l'), 359.  
 Victoire (la), 259.

## I

**Imbrecourt**, 293.  
 Impôt :  
 don gratuit, 68.  
 capitation, 68.  
 cours particuliers (sur les), 68.  
**Innsbruck**, 237, 638.  
 Institut national de musique, voir Paris, Conservatoire.  
**Italie**, 203, 517, 525, 526, 537, 587.  
 Instrument de musique, 244, 430, 433, 435, 436, 442, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 453, 457, 498, 516, 517. Voir aussi orgue.  
 à cordes, 433, 449, 512.  
 à vent, 443, 451.  
 Interlude, 374.  
 Introït, 42.  
 Invitatoire, 32.  
 Invocation à, 372, 380.

## J

Jeudi Saint, voir fête religieuse.  
**Jolivet**, 138.  
 Joueur de violon (danse), 403, 408, 409, 410, 518, 519.  
*Journal (de Durival)*, 138, 139, 143, 347, 399, 405, 407, 421, 513, 526, 527.  
*Journal, journaux*, 92, 147, 179, 268, 284, 286, 289, 291, 293, 322, 324, 344, 345, 346, 350, 351, 378, 389, 398, 414, 432, 436, 437, 443, 453, 457, 483, 496, 501, 503, 510, 516, 517, 520, 522, 523, 524, 528, 538, 539, 542, 545, 556, 563, 579.  
*Affiches Annonces et Avis divers pour la Lorraine et les Trois-Evêchés*, 108, 128.  
*Affiches d'Austrasie*, 563.  
*Affiches de Lorraine*, 75, 78, 558, 561.

*Affiches des Evêchés et Lorraine*, 289, 504, 531, 532, 535.  
*Almanach de la Garde Citoyenne de Nancy*, 223, 227.  
*Almanach musical*, 585.  
*Calendrier musical (Le)*, 571.  
*Calendrier musical universel (Le)*, 628.  
*Croix de Lorraine (La)*, 563.  
*Journal de l'Agriculture*, 587, 591.  
*Journal de l'Agriculture, du Commerce, des Arts et des Finances*, 587.  
*Journal de la Meurthe*, 252, 257, 286, 394, 439, 582, 622, 625.  
*Journal de la Moselle*, 349.  
*Journal de Paris*, 627.  
*Journal littéraire de Nancy*, 622.  
*Journal de Lorraine et Barrois*, 587.  
*Journal de Nancy*, 293, 541.  
*Journal de Nancy, et des frontières*, 608.  
*Journal du département de la Moselle*, 453, 528.  
*Journal des départemens de la Moselle, de la Meurthe, &c.*, 259.  
*Journal des départemens de la Moselle, de la Meurthe, des Ardennes et des Vosges*, 382.  
*Journal des Spectacles*, 174.  
*Journal du département de la Meurthe*, 416.  
*Moniteur (Le)*, 189.  
 parisien, 50, 174.  
 strasbourgeois, 50.  
**Jovilliers** (abbaye), 494.  
 orgue, 494.

## K

**Kirchheim**, 569.  
**Klausen** (abbaye), 471.  
 orgue, 471.

## L

**La Haye**, 567.  
 Lamentations, 42.  
**Landau**, 243.  
**Landau-an-der-Isar**, 243.  
**Lancuville-devant-Nancy**, 225.  
**Langres**, 84, 495, 594.  
**Lay-Saint-Christophe**, 241, 472.  
 Leçons, leçons des Ténèbres, 31.  
 Législative (La), 248.  
**Leuterhausen, Leuterhassen**, 637.  
**Ligny-en-Barrois**, 494.  
**Lille**, 74, 259.  
 Concert (Le), 74.  
**Limoges**, 200.  
 Litanies, 31, 278.  
**Liverdun**, 469.

orgue, 469.  
**Londres**, 446, 531, 605.  
**Longwy**, 196.  
**Lorraine** (duché, province, région), 1, 2, 4, 31, 36, 47, 61, 76, 83, 84, 100, 139, 143, 167, 225, 236, 237, 241, 260, 271, 273, 289, 350, 413, 435, 442, 443, 444, 445, 446, 453, 467, 471, 472, 477, 479, 480, 491, 494, 496, 528, 530, 531, 534, 538, 563, 594, 634, 635, 638, 643.  
**Lübeck**, 92.  
**Lucerne**, 237.  
**Lunéville** (ville de), 38, 5, 77, 84, 131, 138, 161, 168, 195, 207, 225, 226, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 246, 260, 287, 355, 393, 439, 444, 450, 470, 480, 488, 506, 526, 539, 577, 634, 643.  
 Cour ducale, 1, 3, 38, 51, 121, 139, 143, 236, 237, 239, 243, 246, 260, 273, 406, 536, 634.  
 concert, 77.  
 compagnie des Cent-suisse, 237.  
 Conseil des finances, 130.  
 musicien, 77, 78, 84, 237, 239, 240, 414.  
 musique ducale, 78, 87, 239, 273, 450, 643.  
 claveciniste du roi, 239, 444, 602.  
 orchestre, 239.  
 ordinaire, 78, 236, 239, 240.  
 partitions, 92, 636.  
 théâtre, 526.  
 timballes et trompettes des plaisirs, 236, 239, 240.  
 violon, 240.  
 musicien, 38, 233, 375.  
 paroisse, 20, 239.  
 Saint-Jacques, 479, 488, 549.  
 orgue, 479, 480, 488, 498, 549, 634.  
 organiste, 498.  
 symphoniste, 38.  
 Saint-Rémy (abbaye), 549, 634.  
**Lutherie**, 112, 237.  
**Luthier**, voir facture.  
**Luxembourg**, 479.  
 Lycée, voir enseignement.  
**Lyon**, 184, 185.

## M

**Maître de**, voir professeur de.  
**Maître de chapelle**, 46, 240, 567.  
**Maître des violons de Lorraine et Barrois** (grand), 84.  
**Maîtrise**, voir Cathédrale.  
**Malgrange** (château de la), 260.  
**Malzéville**, 479, 481.  
**Mandoline**, 100, 451, 525.  
**Mannheim**, 242, 243, 244, 419, 479.

cour de, 542.  
 musicien, 542.  
 Konzertmeister à, 542.  
**Marchand de musique**, voir commerce.  
**Marche** (musique), funèbre, 323, 336, 369, 384, 497, 560.  
**Marengo** (bataille de), 206.  
**Marly**, 281.  
**Marseille**, 184, 185, 203, 416, 456, 622.  
 Théâtre national, 416.  
**Mayence**, 154, 194.  
**Mélodrame**, voir Opéra.  
*Mémoire statistique du département de la Meurthe*, 520, 644.  
**Ménétrier**, 375, 409, 519.  
**Messe**, 16, 19, 27, 47, 52, 128, 205, 272, 275, 279, 353, 354, 356, 388, 389, 396, 516, 542, 562, 568, 581, 582, 584, 623.  
 en *ut* maj., 580.  
*ut* min., 580.  
*ré* maj., 580, 582.  
*mi* bémol maj., 580.  
*mi* maj., 580.  
*fa* maj., 580.  
*sol* maj., 580.  
*si* bémol maj., 580.  
 morts (des), obsèques (d'), funèbre (de *Requiem*), 273, 282, 289, 393, 563, 580.  
**Noël** (de) en *fa* maj. et *la* maj., 580.  
**Pâques** (de), pour le jour de, 582, 623.  
 roi (pour le), 582.  
 Saint-Esprit (du), 355.  
 Saint-Sigisbert (à), 582.  
**Méthode**, voir enseignement.  
**Metz**, (ville de), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 12, 20, 21, 24, 26, 28, 32, 48, 51, 52, 54, 55, 60, 61, 65, 66, 68, 74, 75, 96, 97, 98, 100, 103, 104, 105, 108, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 143, 144, 145, 151, 156, 159, 160, 168, 176, 177, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 190, 191, 192, 195, 196, 200, 202, 205, 207, 208, 209, 213, 219, 224, 225, 231, 235, 236, 237, 238, 243, 244, 245, 246, 251, 255, 259, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 272, 273, 274, 275, 279, 280, 281, 282, 285, 287, 291, 295, 298, 299, 304, 308, 309, 310, 311, 313, 316, 317, 318, 319, 320, 324, 330, 332, 334, 336, 341, 344, 345, 346, 347, 348, 352, 354, 355, 356, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 378, 380, 381, 383, 384, 386, 396, 402, 403, 404, 408, 409, 411, 414, 418, 419, 430, 431, 432, 433, 435, 441, 442, 444, 447, 448, 450, 451, 453, 454, 455, 457, 459, 460, 465, 466, 469, 471, 472, 474, 475, 477, 479, 483, 488, 489, 490,

- 491, 493, 494, 496, 498, 501, 503, 506, 512, 514, 515, 518, 519, 522, 523, 525, 528, 530, 531, 532, 534, 535, 540, 541, 543, 546, 548, 551, 554, 555, 557, 560, 561, 562, 563, 564, 594, 601, 618, 627, 628, 629, 631, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 643, 644, 645.
- Académie, 559.
- Administration municipale, voir autorités municipales.
- Autorités municipales, 56, 57, 58, 75, 97, 116, 159, 161, 176, 180, 181, 182, 191, 211, 212, 214, 216, 218, 220, 221, 231, 259, 404, 410, 411, 415, 427, 466, 522.
- Carmes déchaux ou petits Carmes, (couvent des), 250.
- Cathédrale, paroisse épiscopale, du Centre, temple de l'Être suprême, temple de la Raison, 12, 13, 15, 25, 28, 33, 36, 40, 51, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 63, 70, 75, 112, 266, 272, 281, 289, 304, 316, 320, 345, 354, 356, 365, 368, 381, 432, 467, 469, 488, 490, 503, 509, 556, 560, 618.
- Chapitre, chanoine, 12, 14, 15, 23, 25, 28, 38, 40, 47, 48, 52, 54, 55, 56, 57, 64, 65, 66, 68, 70, 71, 112, 128, 268, 279, 281, 557, 558, 560, 563, 564, 565.
- bas-chœur, voir ordinaire.
- basse-continue, voir violoncelle.
- basse-contre, 33, 34, 66, 557, 559.  
renvoyé, 66.
- basse-taille, 33, 34, 57, 559, 560.
- basse-taille récitante, 34, 557, 559.
- bassier, voir violoncelle, 34.
- basson, 34, 57.
- chant, 24.
- chantre, 32, 56, 60, 65, 66, 354, 558, 559, 560.  
concours, 559.
- chœur, 29, 557.
- enfant de chœur, 18, 24, 31, 33, 34, 56, 58, 59, 66, 70, 432, 509, 551, 559, 563, 565, 618, 627.  
concours d'entrée, 15.  
gratification, 58, 565.  
maître de l'instruction des, 59, 558, 559, 560.
- haute-contre, 33, 34.
- haute-taille, 33.
- haute-taille récitante, 34, 57.
- instrumental, voir violoncelle.
- instrumentiste, 33, 34, 58.
- maître de musique, 3, 14, 15, 21, 25, 26, 28, 33, 34, 51, 59, 66, 67, 70, 243, 244, 548, 558, 559, 564, 565, 601, 618, 628.  
recrutement, 24, 25.
- maîtrise, 5, 14, 15, 16, 18, 19, 24, 28, 51, 58, 59, 66, 266, 268, 506, 509, 510, 564, 617, 627, 633, 635.
- musicien, 15, 28, 33, 34, 41, 52, 54, 56, 58, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 73, 75, 91, 112, 217, 229, 279, 386, 503, 556, 558, 559, 560, 562, 565.  
pension, 71.
- musique (la), 24, 29, 51, 54, 56, 229, 273, 274, 490, 633.  
règlement, 39.  
ordinaire, 29, 32, 33, 56.
- organiste, 56, 59, 601.
- orgues, 34, 354, 469, 47.  
grand, 36, 467, 490.  
petit, 36, 381, 467, 488.  
passade, 46.  
règlement, 563.
- serpent, 24, 32, 34, 56, 59.
- sous-chantre, 56, 354.
- symphonie, 29, 38, 51, 229, 274, 279, 563, 629.
- symphoniste étranger, extraordinaire 38, 565, 629.
- violoncelle, 34, 57.
- Collège, 260.
- Collégiale, 60.  
chantre, 60.
- Comédie, voir Hôtel des spectacles.
- Comédie en Nexirue, voir Théâtre en Nèxirue.
- Concert, Concert d'instruments, 74, 75, 96, 263, 268, 637.
- Concert [d'Amateurs], 98, 99, 100, 103, 104, 105, 113, 633, 634, 638.  
catalogue des partitions de musique (du), 99, 100, 107.  
concert, 98, 107.  
musiciens, 98, 103, 105, 106.  
orchestre, 103, 105, 106, 107, 208.  
cordes, 105, 106.  
chef, 104.  
percussions, 106.  
vents, 105, 106.  
répertoire, 100, 101, 102, 103.
- Concert d'amateurs Schroeter, 100, 101, 103.
- Conseil général de la commune, voir autorités municipales.
- Conservatoire de musique, 99, 259. Voir aussi Institut de musique.  
ancien fonds de musique (du), 99.

- Corps municipal, voir autorités municipales.  
 Directoire de district, 55, 72, 217, 557.  
 Ecole centrale de la Moselle, 250, 255, 261.  
 Ecole d'artillerie, 177.  
 Ecole d'enseignement mutuel de musique, 113, 248.  
 Ecole de musique vocale et instrumentale, 504.  
 Ecole gratuite de musique vocale, 113, 248.  
 Ecole municipale de musique, 248.  
   cours de :  
     chant, 248.  
     instrument, 248.  
     solfège, 248.  
 Ecole musicale, 392, 435, 507, 508, 509, 511, 639.  
 Garnison, en garnison, 159, 160, 161, 195, 238, 244, 288, 323, 404, 514, 635.  
   musique (de la), 323, 386.  
   abonnement obligatoire, voir Hôtel des Spectacles.  
 Hôpital Saint-Nicolas, 251.  
 Hôtel des Spectacles, Spectacle, Théâtre, 58, 65, 75, 76, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 123, 128, 144, 145, 148, 150, 151, 156, 157, 158, 159, 161, 164, 171, 175, 180, 186, 187, 188, 190, 191, 196, 201, 204, 205, 208, 213, 237, 244, 263, 265, 266, 268, 411, 419, 503, 522, 527, 534, 535, 538, 540, 630, 633, 634, 645.  
   abonnement obligatoire des militaires, 159, 160, 175, 208, 635.  
   acteur, 110, 150, 159, 171, 175, 208, 419.  
   artiste dramatique, 157, 162, 182, 181, 212.  
   artiste lyrique, 128, 157, 362.  
   chanteur, chanteuse, 110, 117, 144, 145, 146, 147, 148, 157, 182, 198, 208, 367, 376, 386, 534.  
   listes (des), 198.  
   rôles, 200.  
   salaire, 199, 201.  
 chœur, 114, 117, 198, 199, 201, 266.  
 comédie, 171.  
 comédien, 128, 157, 171, 175, 266, 534.  
 Compagnie d'artistes de Metz, 154, 194, 195.  
 désordres, 160.  
 directeur, direction, 116, 117, 151, 154, 157, 159, 160, 161, 175, 182, 191, 194, 195, 196, 346, 404, 410, 419, 643.  
 entrepreneur, 153.  
 état des pensionnaires, voir troupe.  
 opéra, 171.  
 orchestre, 58, 103, 114, 117, 144, 145, 146, 161, 163, 164, 198, 229, 265, 638.  
   basse instrumentale, 117, 164.  
   basse continue, 164.  
   basson, 117.  
   chef, chef en second, 98, 118, 145, 146, 164, 198.  
   clarinette, 163, 164, 213.  
   clavecin, 117, 164.  
   cordes, 164.  
   cuivres, 163.  
   flûte, 164, 229.  
   grève (de), 162.  
   hautbois, 117, 164, 229.  
   maître de musique, 118, 163, 182, 628.  
   musicien, 58, 98, 117, 162, 164, 182, 198, 236, 240, 243, 503.  
   salaires, 118, 201.  
   percussions, 164.  
   timbales, 164.  
   vents, 145, 164.  
   violon, violon solo, premier, 98, 117, 118, 145, 164, 182, 229, 243, 247, 263, 264, 266, 501, 505.  
   violoncelle, 117, 165.  
 programme, programmation, 115, 118, 119, 145, 186, 188, 189, 203, 208, 637.  
 recettes, 196.  
 règlement, 158, 160, 176.  
   financier, 158.  
 répertoire, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 143, 184, 189, 203.  
   catalogue, 203.  
 représentation, spectacle, 117, 160, 162, 175, 187, 263, 265, 563.  
   alternance avec Nancy, 192, 194, 195, 207.  
   salaires, 196.  
 Société des artistes dramatiques, 153, 157, 158, 164.  
 spectacle, voir représentation.  
 tarif places, 201, 202.  
 timbales, 229.  
 trouble, tumulte, 175, 176, 177, 180.  
 troupe, 110, 117, 160, 195, 198, 203, 207, 208.  
   troupe commune à Metz et à Nancy, 201.  
   Troupe sédentaire, 191, 195, 198, 207, 266.  
 Institut de musique, 259, 633.  
 Jésuites (église), voir paroisse Notre-Dame.  
 Jeu de Paume, 116.  
 Lycée, 250, 260.  
 Médiathèque, 100.  
 Municipalité, voir autorités municipales.  
 Musique de la ville, 212, 334.  
 Opéra (privilège), 116.  
 Organistes, 513.  
 Orgues, 465, 475.

- Parlement, 145, 279, 281, 644.
- Paroisses, églises, 15, 55, 57, 58, 60, 70, 71, 346, 349, 465, 466, 470, 471, 513, 560.
- concours, 57 :
- chantre, 57, 58, 58, 60.
  - enfants de chœur, 57, 58.
  - jury (du), 58, 59, 560.
  - organiste, 57, 58, 59, 415, 465, 513, 560.
  - serpent, 57, 58, 59, 560.
  - sous-chantre, 57, 58, 60.
- enseignement (du, de la) :
- cérémonial, 58.
  - musique, 58.
- Centre (du), voir cathédrale.
- Moselle (de), 56.
- chantre, 560.
- Notre-Dame, 471.
- orgue, 471.
- Outre-Moselle (d'), 56, 59, 480, 489.
- organiste, 59.
  - orgue, 480, 489, 549, 595.
- Outre-Seille (d'), 55.
- organiste, 513.
  - orgue, 466.
  - serpent, 59.
- Saint-Etienne, voir cathédrale.
- Saint-Eucaire, 471.
- organiste, 513.
  - orgue, 471.
- Saint-Gengoulf, 55.
- orgue, 471.
- Saint Georges, 466.
- orgue, 466.
- Saint-Gorgon, 236, 244.
- organiste, 513.
- Saint-Jean-la-Citadelle, 55.
- Saint-Livier, 55.
- organiste, 59, 513.
- Saint-Marcel, 55.
- organiste, 513.
  - orgue, 466.
- Saint-Martin, 235 ; voir Seille.
- Saint-Maximin, voir Outre-Seille.
- Saint-Pierre aux Images, 15.
- Saint-Sauveur.
- orgue, 466.
- Saint-Simon et Saint-Jude, 471.
- Saint-Simplice, 55.
- organiste, 513.
  - orgue, 466, 493.
- Saint-Symphorien.
- orgue, 466.
- Saint-Victor, 15.
- chantre, 15.
  - organiste, 244, 513.
- Saint-Vincent voir Outre-Moselle.
- Sainte-Croix, 55, 244.
- organiste, 244.
- Sainte-Ségoles, 56, 471, 512.
- orgue, 466, 471, 512.
- Seille (de), 56, 471.
- organiste, 513, 538.
  - orgue.
  - serpent, 59.
  - musiciens des paroisses, 56.
  - musique (des), 56, 57.
  - chantre, 56.
  - enfants de chœur, 56.
  - organiste, 56, 59.
  - serpent, 56.
  - sous-chantre, 56.
- Oratoire (l').
- orgue, 466.
- Parlement, 271.
- Roi des violons, voir symphoniste, chef.
- Saint-Arnould (abbaye royale de), 57, 495, 538, 594.
- orgue, 538, 594, 601.
- Saint-Louis (abbaye de), 564.
- Saint-Vincent (abbaye), 250. Voir aussi Outre-Moselle.
- Salle décadaire, voir Temple décadaire.
- Salles, 263 :
- Collège (du), 98.
  - exercices (d'), voir salle du Collège.
  - Hôtel de ville (de l'), 408, 536, 559, 640.
  - Spectacle (du), 75, 159, 162, 404.
- Société philharmonique (I et II), 5, 94, 96, 97, 98, 99, 113, 248, 266, 434, 508, 639, 644.
- concert, 94.
  - orchestre, 98, 99, 247, 266, 638.
  - musicien, 98, 99, 247.
  - programme, 94.
  - violon (second), 99.
- Société des amis de la Liberté et de l'Egalité, 346, 348.
- Société populaire, 161, 364, 410.
- Spectacle, voir Hôtel des spectacles.
- Symphoniste (de), 75.
- chef des symphonistes, 75.
- Synagogue, 388.
- Temple décadaire, 364, 380, 381, 467.
- Théâtre, voir Hôtel des spectacles.
- Théâtre en Nexirue, 115.
- Meudon**, 643.
- Milice bourgeoise, 209, 224.
- musique (de la), 224, 225, 226, 227, 231, 245, 264, 635.

- Nancy**, 225.  
 musicien, 225.  
 instruments, 225, 226.
- Mirecourt**, 450, 499.
- Monarchie de Juillet**, 644.
- Montfort-l'Amaury**, 604.
- Montigny**, 321.
- Montpellier**, 184.
- Morceau**, (de musique instrumentale, vocale), 59,  
 301, 323, 324, 332, 336, 338, 339, 340, 341,  
 359, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 377, 379,  
 380 391, 393, 395, 436, 437, 497, 524, 537,  
 542, 549, 551, 565, 581, 591, 594, 596, 628,  
 640.
- Morhange**, 618.
- Motet**, grand motet français, petit, 16, 21, 27, 47,  
 52, 75, 88, 90, 91, 93, 205, 275, 278, 279, 354,  
 355, 389, 544, 559, 563, 565, 578, 580, 581,  
 582, 619, 626, 636, 640, 641.
- Moulins**, 74.  
 Académie [de musique], 74.
- Mousquetterie**, décharges, salves, 302, 309, 310,  
 312, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 329, 340,  
 365, 375, 379, 390, 396.
- Moyen**, 92.
- Moyen-Age**, 12.
- Moyenmoutier**, 486.  
 orgue de l'abbaye, 549.
- Munich**, 101, 640.  
 directeur du théâtre de la cour, 546.
- Musicien(s)**, musiciens ambulants, de passage, 7,  
 16, 24, 37, 43, 60, 64, 67, 74, 76, 79, 84, 110,  
 112, 120, 206, 213, 219, 233, 234, 239, 241,  
 242, 243, 244, 245, 246, 247, 255, 265, 269,  
 272, 276, 289, 313, 327, 346, 372, 374, 375,  
 386, 387, 409, 429, 433, 434, 439, 445, 453,  
 456, 473, 493, 503, 507, 510, 511, 522, 523,  
 525, 527, 529, 532, 541, 546, 550, 551, 554,  
 561, 569, 588, 594, 605, 610, 625, 633, 634,  
 635, 635, 641.  
 allemands, germaniques, 236, 237, 238, 239,  
 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 408, 638.  
 polyvalence des, 108, 109, 110, 265.
- Musique** (ensemble, orchestre, à grand orchestre ou  
 voix), 314, 317, 320, 321, 322, 327, 329, 356,  
 357, 363, 366, 370, 374, 375, 377, 380, 381,  
 382, 383, 387, 388, 391, 408, 409, 417, 523,  
 564, 580, 582, 586, 633, 634.  
 étrangère, 38.  
 extraordinaire, 582.  
 guerrière, patriotique, 319, 323, 328, 329, 332,  
 335, 360, 366, 368.  
 harmonie (d'), 358, 377, 436, 438.
- Musique de chambre**, 266, 542, 585, 586, 636.
- Musique de(s) régiment(s)**, 88, 104, 231, 236, 238,  
 245, 272, 275, 276, 277, 283, 408, 513, 601,  
 635.  
 Béarn (de), 213.  
 chef (de la), 213, 235.  
 Carabiniers (des), 565.  
 Castella-Suisse (de), 59, 514.  
 Condé (de), 213.  
 musicien, 213.  
 Cuirassiers (des), 104.  
 Esterhazy-Hussards, 244.  
 Garde d'honneur (de la), 393, 395.  
 Gendarmerie de S. A. R. (de la), 276.  
 Grenadiers (des), 242, 276, 277.  
 musicien, 242.  
 Infanterie 55<sup>e</sup> (d'), 213.  
 musicien, 213.  
 Lochmann-Suisse, 117.  
 Piémont-Infanterie (de), 213.  
 chef, 235.  
 clarinette, 213.  
 régiment 59<sup>e</sup> (du), 104.  
 roi de Pologne (du), voir Lunéville musique  
 ducale.  
 Roy (du de France), 277, 278, 331.  
 Royal Bavière (de), 276.  
 Saintonges (de), 38, 272.  
 Touraine (de), 276, 277.  
 troupes de Lignes (des), 323.  
 serpent, 59.
- Musique funèbre**, 290.
- Musique guerrière**, 226, 245.
- Musique lyrique**, 636.
- Musique militaire**, 226, 236, 245, 262, 234, 275,  
 323 391.  
 orchestre militaire, 226.
- Musique religieuse**, 265, 353.
- Musique royale de Prusse, royale prussienne**, 394.  
 orchestre, 394.
- Musique symphonique**, 636.
- N**
- Nancy**, (ville de), 1, 2, 3, 4, 6, 7, 12, 19, 20, 24, 28,  
 31, 38, 40, 42, 46, 48, 51, 52, 54, 60, 74, 75, 77,  
 78, 81, 87, 88, 91, 92, 94, 95, 104, 105, 108,  
 111, 112, 114, 117, 118, 121, 129, 131, 132,  
 136, 137, 138, 140, 143, 144, 150, 151, 153,  
 156, 157, 158, 159, 164, 168, 169, 170, 173,  
 174, 176, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186,  
 191, 192, 194, 195, 196, 200, 204, 205, 206,  
 207, 208, 209, 213, 221, 223, 224, 225, 226,  
 226, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240,  
 241, 242, 243, 246, 249, 252, 258, 260, 261,  
 262, 263, 264, 266, 268, 269, 272, 273, 274,

275, 277, 279, 280, 281, 283, 285, 287, 288, 291, 295, 298, 304, 308, 310, 313, 316, 317, 318, 319, 321, 323, 324, 326, 327, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 337, 341, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 367, 368, 369, 374, 376, 377, 378, 379, 380, 382, 383, 384, 386, 387, 390, 393, 399, 400, 402, 403, 405, 406, 408, 414, 417, 418, 419, 426, 427, 428, 430, 431, 432, 434, 435, 439, 441, 442, 443, 444, 445, 447, 448, 450, 451, 453, 454, 455, 457, 460, 465, 466, 467, 468, 469, 472, 473, 474, 475, 477, 480, 481, 482, 483, 485, 488, 489, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 501, 503, 506, 509, 512, 513, 515, 518, 519, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 531, 532, 533, 534, 536, 537, 539, 540, 541, 543, 544, 546, 548, 549, 551, 554, 555, 569, 570, 571, 572, 574, 575, 576, 577, 590, 593, 594, 601, 604, 606, 607, 608, 610, 614, 616, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 628, 630, 633, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 643, 644, 645.

Académie de musique, 74, 76, 77, 78, 83, 87, 94, 95, 252.

bibliothèque de musique, 78.

cours de chant, 252.

maître de musique, 108.

maître (professeur), 252.

règlement, 77, 252.

siège, 80.

statuts, 77, 252.

trésorier secrétaire, 77.

Académie Royale de Musique de Nancy ou du Concert de Nancy, 77, 138, 240, 245, 248.

inventaire général, 136.

maître de musique, 77.

Administration municipale, autorités municipales, 104, 117, 130, 153, 159, 160, 171, 173, 175, 178, 179, 191, 193, 222, 223, 231, 234, 381, 402, 411, 520, 524, 607, 608, 645.

Bénédictins (couvent des).

orgue, 468.

Bénédictines (couvent des).

orgue, 468.

Bibliothèque, municipale, 77, 81, 235, 250, 590. département (du), 583.

Cathédrale, primatiale, paroisse cathédrale, épiscopale, temple de la Raison, de l'Être suprême, décadaire, 12, 13, 20, 28, 36, 40, 41, 42, 51, 54, 55, 60, 61, 70, 84, 85, 86, 87, 91, 108, 109, 138, 266, 275, 276, 280, 281, 289, 304, 354, 359, 360, 362, 367, 380, 390, 393, 435, 439, 451, 467, 469, 472, 480, 486,

488, 546, 549, 556, 567, 571, 578, 592, 620, 621, 623, 643.

Chapitre, chanoines, 12, 14, 21, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 36, 37, 39, 41, 45, 47, 48, 49, 50, 54, 55, 64, 65, 68, 70, 71, 84, 112, 268, 275, 277, 281, 354, 549, 568, 570, 572, 573, 575, 579, 581, 592, 594, 601, 620.

alto (violon alto), 37.

bas-chœur, voir ordinaire.

basse (instrument), 34, 37, 62, 87, 137.

basse-contre, 34, 61, 273.

basse-taille, 34, 61.

basson, 32, 34, 37, 62, 137, 231, 623.

concours, 64.

chanteur, voir musicien.

chantre, 32, 41, 65, 393.

concours, 64.

chœur, 29, 40, 61, 273.

contrebasse, 37, 62, 255, 569.

directeur, 14.

enfant de chœur, 14, 20, 24, 29, 31, 34, 63, 64, 84, 87, 278, 572, 573, 575.

directeur (des), 60, 63, 578, 592.

professeur (des), 87.

extraordinaire (l'), 29, 64, 230.

flûte, 137.

grand chantre, 39.

hautbois, 37, 62, 87, 137.

haute-contre, 34, 61, 62, 87, 620, 621, 622.

maître de musique, de chapelle, sous-maître, 14, 15, 20, 24, 26, 27, 28, 34, 37, 50, 51, 60, 61, 63, 64, 67, 92, 109, 121, 138, 230, 240, 548, 566, 567, 570, 571, 572, 573, 575, 576, 578, 592, 601, 602, 628, 635.

recrutement, 24, 571, 572.

salaire, 573, 581.

maîtrise, 3, 14, 15, 19, 21, 24, 28, 29, 30, 41, 51, 60, 61, 63, 266, 268, 404, 450, 506, 568, 571, 573, 577, 592, 633.

bibliothèque (de la), 580, 583.

concours d'entrée, 15.

musicien, 39, 41, 47, 54, 62, 63, 64, 67, 77, 83, 84, 85, 121, 227, 278, 354, 386, 510, 572, 621, 622.

concours, 63.

musique (la), 29, 51, 54, 60, 61, 64, 230, 240, 354, 578, 620, 623, 633.

règlement (de la), 39.

musique instrumentale (la), 62, 136.

orchestre, voir musique instrumentale.

ordinaire, 29, 34, 61, 86, 108.

- organiste, 29, 36, 49, 62, 84, 87, 439, 510, 576, 592, 601.
- orgue, 34, 62, 137.  
 grand, 36, 121, 273, 359, 467, 469, 473, 479, 480, 488, 513, 549, 595.  
 petit, portatif, 36.
- passade, 46.
- sous-chantre, 29, 31, 40.
- serpent, 33, 34, 41, 62, 137, 273.
- symphonie, 29, 36, 37, 51, 61, 62, 108, 229, 255, 486, 569, 578.
- symphoniste, 37, 62, 70, 87, 230, 275.
- taille, 61.  
 concordante, 61  
 taille-haute, 61.  
 vacances, 575, 621.  
 violon, 37, 87, 137.  
 violoncelle, 62, 109, 569.
- Fabrique (de la), 582, 583.
- Chambre du conseil de ville, 525.
- Chapitre de Saint-Georges, 27.
- Collège, 260.
- Comédie, Spectacle, 5, 8, 80, 88, 109, 110, 112, 114, 117, 118, 129, 130, 131, 132, 136, 138, 140, 151, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 163, 171, 172, 175, 179, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 196, 201, 204, 205, 237, 240, 248, 263, 266, 268, 329, 345, 526, 527, 538, 539, 541, 578, 630, 633, 634, 640, 643, 645.
- acteur, actrice, 111, 153, 154, 171, 175, 208.
- artiste, voir chanteur.
- ballet, 130, 191.  
 danseur, danseuse, 130, 191.  
 maître de, 130.
- chanteur, chanteuse 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 88, 136, 144, 156, 157, 165, 168, 169, 170, 193, 194, 199, 200, 201, 207, 208, 223, 230, 379, 384, 386, 529.  
 rôles : 156, 170, 170, 171, 199.  
 salaire, 196, 200, 201.  
 voix de : dessus, 156, 170.  
 basse-taille, 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 156, 170, 200.  
 haute-contre, 156, 170.  
 ténor, 170.
- chœur, 88, 111, 114, 135, 156, 169, 199, 201 ; voir aussi chœur du Concert Royal.  
 femmes (des), 169.  
 hommes (des), 170.
- comédie, 159, 171.
- comédien, comédien du Roy, comédien de Nancy, 110, 111, 117, 131, 132, 157, 171, 175, 199, 200, 207, 223.
- Compagnie d'artistes de Metz, 154, 195.
- chute (de la), 192.
- directeur, directrice, direction, 78, 131, 153, 154, 158, 160, 165, 167, 172, 175, 183, 191, 192, 193, 194, 196, 202, 379, 405.
- entrepreneur du Spectacle, 130, 131, 157, 160, 173, 183.
- maître de musique, 92, 156, 174, 179, 345, 602, 631.
- orchestre, 114, 130, 136, 144, 156, 165, 166, 167, 168, 199, 205, 208, 228, 230, 256, 624, 638 ; voir aussi orchestre du Concert Royal.  
 basse instrumentale, 130, 137.  
 basson, 130, 137, 165, 166.  
 chef (de l'), 231, 640.  
 clarinette, 165, 166.  
 clavecin, claveciniste, 130, 137.  
 contrebasse, 165, 166, 256.  
 cor, 165, 166.  
 cordes, 166  
 flûte, 137, 166.  
 hautbois, 130, 137, 165, 166.  
 musicien, 108, 109, 130, 136, 137, 153, 155, 156, 166, 167, 168, 179, 199, 201, 208, 227, 230, 241, 242, 256, 345, 510, 625, 626.  
*Etat de tous les citoyens* [...], 624.  
 liste (des), 242.  
 salaire, 201.  
 percussions, 166.  
 serpent, 165, 166.  
 vents, 166.  
 violon, 130, 137, 166, 627.  
 violon alto, 166.  
 violoncelle, 165, 166, 434.
- programme, programmation, 118, 155, 163, 186, 188, 189, 190, 637.
- recettes, 196.
- règlement, 155, 163, 175.  
 financier, 158.
- répertoire, 118, 138, 143, 184, 191, 193, 203.  
 catalogue, 143.
- représentation(s), 153, 158, 159, 171, 179, 187, 192, 193, 194, 263, 265.  
 alternance avec Metz, 192, 194, 195, 207, 208.
- saison, 132.
- Société, Société d'acteurs et musiciens de Nancy, Société dramatique, Société des artistes dramatiques et lyriques, Société d'artistes réunis, sociétaire, 153, 154, 155, 157, 165, 192.  
 répartition des recettes entre les

- sociétaire, 199, 230.  
 Société des artistes de Metz, 193.  
 spectacle, voir représentation.  
 tarif des places, 201, 202.  
 trouble, tumulte, 176.  
 troupe(s) (de la), 154, 193, 194, 199, 200, 208, 624.  
 troupe commune à Metz et à Nancy, 201.  
 troupe ambulante, 191, 195, 207, 263.  
 sédentaire, 194, 639, 645.  
 Concert[s] (Les), Concert de Nancy, 37, 74, 75, 76, 80, 84, 92, 94, 104, 105, 109, 131, 208, 237, 248, 263, 264, 266, 268, 394, 633, 637, 640.  
 Concert de l'Académie de musique, 76.  
 Concert de l'Académie Royale, voir Concert Royal.  
 Concert de Rousselois, 76, 78, 79, 80, 81, 91, 94, 109, 110.  
 chanteur (euse), 110.  
 concert, 80, 91.  
 musicienne, 110.  
 programme, 91.  
 Concert des Amateurs de 1771 ou 1772, de 1774 : 76, 78, 79, 80, 81, 89, 91, 93, 94, 138, 228, 252, 532, 544, 568, 576, 577, 590, 610, 614, 630, 634, 638.  
 concert, 91, 92, 93, 108, 145, 584, 610.  
 directeur, directeur musical, maître de musique, 79, 92, 108, 138, 578.  
 musicien, 92, 108, 227.  
 orchestre, 144, 145, 638.  
 programme, 89, 91, 93, 94, 577, 584, 590, 614, 628.  
 violon (1<sup>er</sup>), soliste, 108, 138, 532.  
 violoncelle, 108.  
 Concert des Amateurs de 1790, 104, 105, 113.  
 concert, 105, 113.  
 musicien, 113, 434.  
 Concert royal de Lorraine, 77.  
 musicien, 77.  
 Concert Royal, Concert Royal de Nancy, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 88, 90, 94, 95, 112, 130, 133, 136, 141.  
 bibliothèque de musique, 95, 141.  
 chanteur, chanteuse, 75, 84, 85, 109, 136.  
 chœur, 82, 83, 85, 109.  
 basse, 135, 136.  
 dessus, 135, 136.  
 haute-contre, 135, 136.  
 taille, 135, 136.  
 danseur, 109.  
 directeur, 91.  
 maître de musique, 84.  
 musicien, 37, 75, 78, 82, 83, 84, 85, 87, 108, 109, 130, 135, 136, 137.  
 orchestre, 37, 75, 81, 83, 86, 133, 136.  
 alto, 134.  
 basse, 83, 130, 137.  
 basse continue, 84, 109, 134, 135.  
 basson, 83, 84, 86, 130, 133.  
 clavecin, 86, 109, 130, 133, 135, 137, 510.  
 contrebasse, 84, 134.  
 cor, 134.  
 cor de chasse, 134.  
 cordes, 133, 136, 137.  
 cuivres, 133.  
 flûte, 83, 86, 109, 133, 134, 135, 137.  
 hautbois, 83, 86, 109, 130, 133, 135, 137.  
 instrument, 78, 82, 95.  
 percussions, 133.  
 timbales, 134.  
 trompette, 134.  
 vents, 133, 134.  
 violon, 83, 84, 86, 87, 109, 130, 133, 135, 137, 137.  
 dessus (de), 133.  
 haute-contre (de), 133, 135.  
 quinte (de), 86, 133, 134.  
 taille (de), 133.  
 ténor (de), 134.  
 violoncelle, 86, 133, 135.  
 partitions de musique, 78, 88, 133.  
 voix, 82.  
 dessus, 83.  
 hommes, 83.  
 récitantes, 82.  
 taille, 133.  
 saison (du), 80.  
 Collège de médecine, 129.  
 Conseil, Conseil général de la Commune, voir autorités municipales.  
 Conservatoire de musique, 152, 252, 253, 255, 257, 258, 633, 639.  
 concours public, 252.  
 cours, 253, 254.  
 directeur, 255, 256.  
 élèves, 252, 253, 254, 256, 257.  
 liste (des), 256, 257.  
 exercice public d'élèves, 252, 253.  
 orchestre des élèves, 254.  
 Cordeliers (couvent des pères), 44, 45, 54.  
 église, 82.  
 orgue, 468.  
 Corps municipal, voir autorités municipales.

Cour ducale, 114.  
 Cour du Parlement de Nancy, voir Cour souveraine.  
 Cour souveraine, 279, 524.  
 Dominicains (église des), 278, 462.  
   orgue, 462, 468.  
 Ecole centrale de la Meurthe, 250, 252, 255, 260, 261.  
 Ecole de musique vocale et instrumentale, 258.  
   cours (d', de) :  
     alto, 258.  
     chant, 258.  
     flûte, 258.  
     piano, 258.  
     violon, 258.  
 Garnison, 159, 160, 183, 191, 193, 238, 288, 328.  
 Hôtel de ville, voir autorités municipales.  
 Hôtel des pages, 80.  
 Lycée, 250, 260, 261, 262, 388, 520.  
 Minimes (couvent des), 250.  
   orgue, 468.  
 Mission des Jésuites (La), Missions royales (Les), 260, 526, 539.  
 Municipalité, voir autorités municipales.  
 Musée des Beaux-Arts, 114, 129.  
 Musée historique lorrain, 512, 568, 574.  
 Museum, 466, 473.  
 Musicien, musicienne, 38, 137, 223, 254, 256, 275, 279, 329, 330, 382, 389, 498, 511, 512, 583.  
 Opéra, voir Comédie.  
 Organiste, 381, 510.  
 Orgues, 7, 463, 465, 467, 475.  
 Orphelines (religieuses), 83.  
   orgue, 468.  
 Palais de l'Intendance, 80, 332, 377, 431, 473.  
 Palais du Gouvernement, voir Palais de l'Intendance.  
 Parlement de Lorraine, 42, 329, 418, 570.  
 Paroisses, églises, 15, 20, 54, 467.  
   Cathédrale Notre-Dame, voir cathédrale.  
   Notre-Dame, 87, 233, 468.  
     organiste, 513.  
     orgue, 467.  
   Saint-Epvre, 54, 87, 256, 472, 494, 498, 576.  
     orgue, 467, 468, 472, 488, 498.  
     organiste, 498, 513, 595, 625.  
   Saint-Fiacre, 54.  
   Saint-Joseph, 435.  
     orgue, 435.  
   Saint-Nicolas, 54, 472.  
     organiste, 513.  
     orgue, 467, 468, 513.

Saint-Pierre-Saint-Stanislas, 54, 472.  
   orgue, 467, 498.  
   organiste, 498.  
 Saint-Roch, 87, 241, 260, 431, 570, 606, 620, 621.  
   organiste, 241, 472, 513.  
   orgue, 467, 468.  
 Saint-Sébastien, 54, 77, 78, 84, 87, 121, 275, 472, 481, 489, 494, 568.  
   organiste, 87, 472, 576.  
   orgue, 435, 467, 468, 472, 481, 488, 494, 626.  
 Prémontrés (religieux).  
   église Saint-Joseph, 472.  
   orgue, 468, 472.  
 R. L. St. J. à l'Orient de Nancy, 420.  
 Refuge (couvent du).

## O

Ode, 181, 259, 365, 419.  
 Oefeld, Ouefeld, 241.  
 Offertoire, 42.  
 Office religieux, 42.  
 Opéra, 88, 110, 111, 118, 119, 120, 121, 122, 128, 138, 140, 141, 142, 144, 148, 159, 177, 191, 192, 194, 203, 204, 405, 424, 437, 526, 542, 628.  
   acte en vaudeville, 141.  
   ballet, voir Ballet.  
   comédie, voir Comédie.  
   comédie ballet mêlée de chants et de danses, 123.  
   comédie en vaudeville, 119.  
   comédie-féerie mêlée d'ariettes, 123, 127.  
   comédie lyrique, 51, 101, 187.  
   comédie mêlée d'ariettes, 123, 125, 126, 140, 143, 148, 186, 188, 189, 420.  
   comédie mêlée de chants, 123, 203, 205.  
   comédie mêlée de musique, 188, 204.  
   comédie mise en musique, 123, 127, 143, 205.  
   comédie-parade, 123.  
   divertissement, 94, 139, 140, 142, 578, 590, 602.  
   drame en prose mêlé de musique, 123, 143.  
   drame lyrique, 186, 205.  
   drame mis en musique, 540.  
   dramma giocoso, 127.  
   dramma heroico, 101.  
   duodramma, 128.  
   fait historique, 186, 204, 206, 363, 604.  
   folie, 590.  
   intermède, intermezzi, 126, 127, 141.  
   mélodrame comique, 165.  
   mélodrama giocoso, 101, 123.

opéra-ballet, 133, 134, 141, 144, 203, 204.  
opéra-bouffe, bouffon, 123, 140, 203, 204, 526.  
opéra civique, 177.  
opéra-comique, 101, 111, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 139, 141, 145, 177, 185, 186, 189, 203, 204, 205, 243, 266, 352, 390, 419, 422, 424, 527, 534, 539, 630, 639, 642.  
opéra historique, 207.  
opérette, 205.  
parodie, 141.  
pastorale, 139.  
pastorale héroïque, 139, 142, 143.  
pièce à ariette, 119.  
tragédie, 101.  
tragédie en musique, 133, 134, 141, 142, 424.  
tragédie lyrique, 141, 142, 204, 382.  
scène lyrique, 419.  
singspiel, 139.  
Spiegel, 101.  
vaudeville, 426.  
Oratorio, 563.  
Orchestre, voir musique (ensemble).  
Orgue, orgue positif, de salon, organiste, 36, 40, 42, 87, 167, 241, 269, 357, 373, 374, 397, 415, 434, 435, 443, 453, 454, 455, 460, 463, 467, 468, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 475, 477, 479, 480, 483, 484, 485, 487, 488, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 496, 498, 499, 500, 512, 514, 538, 549, 592, 595, 597, 598, 600, 619, 625, 626, 627, 641, 642.  
Bien dit de 1<sup>ère</sup> origine (déménagement, expertise, vente), 457, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 472, 473, 477, 483, 494, 549, 595.  
législation, 461, 464, 465.  
expert, expertise, 594, 595, 601, 626.  
inauguration (d'), 538, 594.  
instruments organisés, 497, 498.  
mélange des jeux, 597, 598, 599, 600.  
orgue à cylindre, 496, 497.  
pièce (d'), 598.  
basse de, 598, 599.  
duo de, 598, 599.  
clairinette, 598, 599.  
fond d'orgue, 599.  
fugue grave, 599.  
grand jeu, 598.  
plein-jeu, 598.  
récit, 599.  
trio, 598, 599.  
Osfeld, voir Oefeld.  
Ouverture, 94, 100, 101, 107, 163, 438, 497, 544, 578.

## P

Pâques, voir fête religieuse.  
Pape (le), 301.  
Paris (ville), 12, 22, 23, 24, 47, 48, 49, 51, 52, 80, 92, 96, 98, 100, 101, 107, 117, 119, 121, 123, 127, 129, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 168, 169, 170, 174, 184, 185, 186, 200, 235, 244, 256, 257, 259, 260, 265, 289, 340, 344, 346, 348, 351, 363, 369, 377, 382, 390, 404, 406, 415, 419, 420, 423, 431, 432, 434, 439, 441, 443, 445, 446, 447, 449, 450, 452, 463, 469, 490, 491, 498, 515, 517, 528, 530, 531, 535, 537, 539, 541, 543, 562, 569, 577, 593, 604, 607, 615, 616, 628, 636, 637, 640, 643.  
Académie des Sciences, 498.  
Académie royale de musique, 125, 534, 540.  
actrice, 534.  
chef d'orchestre, 125.  
Centre d'Accueil et de Recherches des Archives Nationales, 369.  
Chapelle Royale, 50.  
organiste, 50.  
Cité de la musique (La), 253.  
Comédie française, 117.  
Comédie-Italienne, 119, 420, 538, 539, 544.  
chanteur, 539, 540  
troupe, 119.  
Concert spirituel, 20, 25, 28, 80, 92, 146, 234, 235, 260, 534, 536, 538, 544, 546, 563, 569, 629.  
Conservatoire de musique, 100, 148, 250, 252, 253, 255, 604, 638.  
directeur, 100, 185.  
inspecteur des études, 148, 186.  
professeur (au), 100, 186, 384, 536, 537, 604.  
Ecole royale de chant, de danse et de déclamation, 517.  
facteur de clarinette, 451.  
maître, voir professeur de.  
Institut national de musique, 348.  
Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales, 415.  
Menus-Plaisirs (Les), 253.  
Opéra, 107, 260, 382, 423, 538.  
chanteur, 260, 540, 643.  
orchestre, 107.  
chef, 186.  
violon, 534.  
Opéra-Comique, 119, 628.  
actrice, 544.  
chef d'orchestre, 188.  
troupe, 119.  
Opéra-Italien, 188.

- chef d'orchestre, 188.  
 organiste, 49, 50.  
 paroisses :  
   Notre-Dame, 50, 390, 490.  
     maître de chapelle, 186.  
     orgue, 490.  
   Saint-Germain-des-Près, 50.  
   Saint-Germain-l'Auxerrois, 643.  
     orgue, 643.  
 Saint-Denis, 643.  
   orgue, 643.  
 Sainte-Chapelle, 50.  
 Section Guillaume Tell, 417.  
 Société de maîtres de musique, 52.  
 Théâtres, 149, 637, 643 :  
   Beaujolais (du), 92.  
   Feydeau, 326, 363, 419.  
     musicien, 537.  
   Foire Saint-Germain (de la), 123, 140, 141.  
   Français comique et lyrique, 590.  
   Italiens (des), 129.  
   Molière, 604.  
     chef d'orchestre, 604.  
   Monsieur (de), 100.  
     chef d'orchestre, 188.  
   Variétés Montansier, 51.  
   Tuilerie (des), 186.  
     maître de chapelle, 186.
- Parma**, 123.  
 Parodie, voir Opéra.  
 Partition de musique, 237, 259, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 452, 524.  
 Pastorale, voir Opéra et Théâtre.  
**Pays allemands**, voir Allemagne.  
**Pays-Bas**, 181, 536.  
 Pension, pensionnat, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 511, 518, 524, 550.  
   maître de, 503, 505, 506.  
 Percussions : 106, 133, 164, 166, 214, 216, 217, 219, 220, 224, 226, 228, 229, 230, 245, 306.  
 Périodique, voir journal.  
 Petits Carmes (église des), 559.  
**Pfaffenheim**, 512.  
**Phalsbourg**, 195.  
 Piano, 185, 434, 529, 605, 610, 626, 642.  
   piano organisé, 498.  
 Piano-forte, 185, 498, 611, 614.  
   concerto pour, 537, 607, 615.  
   divertissement pour, 627.  
   duo avec, 612.  
   sonate, 611.  
   trio avec, 613.  
 Pièce : de plain-chant, 59.  
   musique (de), voir morceau de musique.
- orgue (d'), 497. Voir aussi Orgue.  
   symphonie (de), 144, 560.  
 Plain-chant, 16, 41, 43, 44, 45, 61, 72, 273, 355, 516 :  
   alterné, 416.  
   figuré, voir musical.  
   musical, 40, 45, 516.  
   romain, 40.
- Plappeville**, 559.  
**Plombières**, 67, 281, 319, 320, 390, 407, 408, 420, 447, 535, 545, 546, 568.  
 Poème, 419.  
**Poitiers**, 28, 566.  
   Saint-Hilaire, 28.  
     maître de musique, 28, 565.
- Pologne**, 517.  
**Pont-à-Mousson**, 168, 195, 518, 623.  
 Post-communion, 42.  
**Poussay**, 435.  
   orgue, 435.  
 Préface, 42.  
 Prélude, 343.  
 Presse, voir journaux.  
 Primat de Lorraine (Le), 281.  
 Procession, 38, 108, 213, 271, 283, 295, 397.  
   **Metz**, 31 75, 275, 320.  
   **Nancy**, 83, 84, 87, 88, 276, 277, 393.
- Professeur (d', de), 48, 50 73, 247, 248, 252, 255, 430, 456, 503, 511, 514, 515, 516, 520, 625, 630, 636 ; voir aussi maîtrise, cours (d', de) :  
   accompagnement, 504, 517.  
   alto, 258.  
   basse18, , 507.  
   basse continue, chiffrée, 504, 517.  
   basson, 18.  
   chant, 49, 68, 83, 248, 252, 253, 258, 259, 433, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 514, 515, 625.  
   cistre, 433, 515.  
   clarinette, 514.  
   clavecin, 68, 433, 444, 504, 511, 512, 514, 515.  
   composition, 19, 21, 22, 23, 49, 145, 514, 515.  
   contrebasse, 18.  
   danse, 169, 244, 261, 398, 403, 410, 411, 412, 502, 503, 505, 506, 518, 519.  
   dessin, peinture, 18, 261, 503, 505, 506, 512.  
   écriture, 261, 558.  
   forte-piano, 18, 506, 511, 626, 627, 640.  
   flageolet, 515.  
   flûte, 258, 515, 537.  
   galoubet, 514, 515.  
   guitare, 507, 508, 514, 515.  
   harmonie, 435, 626.  
   harpe, 18, 506, 515, 531, 535.

hautbois, 18.  
 instrument, 17, 23, 68, 72, 248, 254, 501, 503, 508, 509, 510, 511, 513, 520, 550.  
   à cordes, 508, 515.  
   à vent, 515.  
 matières générales et diverses, 227, 503, 505, 506, 514, 518.  
 musique, 52, 121, 168, 213, 227, 234, 244, 261, 265, 283, 389, 394, 432, 434, 435, 439, 452, 475, 498, 501, 502, 503, 504, 505, 509, 512, 520, 558, 606, 610, 640.  
 orgue, 17, 49, 68, 515, 595.  
 piano, piano-forte, 258, 435, 504, 505, 507, 512, 537, 604, 625.  
 serpent, 17, 514.  
 solfège, 248, 254, 507, 508, 509, 550.  
 vielle, 525.  
 violon, 18, 84, 145, 258, 507, 512, 515, 534, 536, 546, 569, 576, 578.  
 violoncelle, 507, 508.  
 Programme (de musique), 266, 641.  
 Provinces-Unies, 181.  
 Prusse, 394.  
 Psalmodie, 16, 36, 40, 44.  
   alternatim, 40.  
 Psaume, 16, 27, 32, 90, 393, 542, 580.  
   de Pentecôte, 582.  
 Puttelange, 481, 482.

## Q

Quartette, quartetti, 586, 587, 588, 591.  
 Quatuor, 437, 438, 440, 537, 585, 586, 587, 588, 590, 610, 614, 628.  
   avec basse continue, 614.  
 Querelle des Bouffons (La), 140.  
 Querelle entre Nancy et Metz, 418.  
 Quintelli, 437, 438.

## R

Rambervillers, 92, 225, 420, 576.  
 Rastadt, 301, 314, 341, 365, 383, 423.  
 Récit (chant), 537.  
 Redoute, 398, 399, 400, 404, 405, 410, 411.  
 Refrain, 182, 358, 365, 367, 387, 426.  
 Régiment, 37, 530.  
   Poitou (de), 530.  
   Suisse de Sonenberg, 570.  
 Rennes (parlement de), 506.  
 Répons, 16, 31, 32, 42.  
 Restauration (La), 207, 417, 420.  
 Révolution française (La), 5, 12, 16, 35, 42, 51, 56, 68, 92, 104, 111, 113, 115, 120, 121, 131, 148, 150, 160, 167, 172, 173, 182, 183, 191, 192, 202, 207, 208, 209, 210, 211, 225, 226, 230,

240, 243, 248, 250, 263, 264, 265, 269, 277, 280, 293, 296, 308, 314, 337, 350, 352, 371, 373, 396, 397, 399, 410, 416, 417, 431, 448, 452, 455, 457, 462, 467, 472, 473, 475, 477, 479, 482, 489, 494, 495, 499, 501, 506, 513, 520, 529, 535, 540, 548, 550, 552, 555, 582, 584, 594, 603, 607, 615, 617, 618, 628, 630, 634, 638, 641, 644.

## Rinting, 474.

Dominicaines (couvent des), 474.  
 orgue, 474.

## Rodez, 35.

Roi de France (Le), 225.  
 Gardes du corps, 233.  
 Gendarmerie, 233.  
   musique de la, 235, 241.  
 musicien du, 240.  
 musique du, 225.  
   instruments, 225.

Romance, romance pastorale, 259, 414, 416, 417, 438, 439, 441, 497, 557, 622, 628, 641.

Rondeau, 408, 412.

Rosheim, 168, 434, 626.

Rosières-aux-Salines, 484, 493.

Rouen, 170, 184, 185.

Russie, 98, 394, 536, 541, 559.

Ryswick, 76, 638.

## S

Saint-Avoid, 482, 496.

Bénédictins (église de l'abbaye des), église  
 Saint-Nabor, 482, 496.  
 orgue, 482, 496.

Saint-Denis, 168, 235.

Saint-Dié, 168.

cathédrale, 61, 486.

chapitre, 47.

maître de musique, 61.

Saint-Emilion, 560.

Saint-Germain-en-Laye, 424.

Saint-Jacques-du-Chêne, 594

Saint-Mihiel, 77, 492, 557.

Saint-Michel (abbatiale), 492.

orgue, 492.

Saint-Petersbourg, 98, 118, 127.

Saint-Quentin, 213.

Saint-Quirin, 491.

église abbatiale, 491.

orgue, 491.

Sainte-Croix-en-Plaine, 237.

Sainte-Hoïlde (abbaye), 493.

orgue, 493.

Salival (abbaye de), 468.

orgue, 468, 480, 486, 489, 549.

Salzbourg, 91.  
 Sarre-Union, 196, 481, 488.  
   orgue, 488.  
 Sarrebourg, 474.  
 Sarrebrück, 446, 478, 479.  
 Sarrelouis, 118.  
 Sceaux, 139.  
 Scène, 94, 624.  
 Serinette, 455, 499.  
 Serment républicain, 380.  
 Serpent, 106, 165, 166, 216, 217, 219, 220, 226,  
 227, 228, 229, 230.  
 Service exceptionnel, extraordinaire, funèbre, voir  
 fête religieuse.  
 Sextuor, 437.  
 Singspiel, voir Opéra.  
 Solfège (livre de, d'Italie), 16, 254.  
 Société des auteurs et compositeurs dramatiques  
 (S.A.C.D.), 184, 189.  
   droits d'auteurs, 189, 207.  
 Sonate, sonate à deux, 92, 438, 439, 531, 535, 610,  
 611, 612, 613.  
 Spectacle, voir Comédie.  
 Strasbourg, 153, 242, 346, 351, 478, 481, 488,  
 491, 537, 609, 634.  
   ballet, 406.  
   facteur de clarinette (de), 451.  
   garnison, 242.  
   Saint-Louis, 488.  
     orgue, 488.  
   Spectacle, 153.  
 Strophe, voir couplet.  
 Stuttgart, 235, 240.  
 Suisse, 237.  
 Suite, 596.  
 Symphonie, à grand orchestre, 92, 93, 94, 100, 102,  
 103, 163, 197, 259, 262, 329, 354, 362, 365,  
 378, 379, 437, 438, 529, 531, 542, 544, 610,  
 614, 615.  
   lugubre, 384.  
   vocale et instrumentale, voir musique  
   (ensemble).  
 Symphonie concertante, 94, 100, 102, 234, 529,  
 531, 577.  
 Symphonie :  
   chapitre (d'un), 18, 36.  
   groupe, voir musique (ensemble).  
 Symphoniste, 37, 275, 277 :  
   chapitre (d'un), 17.  
   régiment (d'un), 37.

## T

Tambour, 206, 225, 226, 236, 277, 278, 313, 316,  
 317, 323, 324, 331, 332, 334, 335, 337, 355,

358, 363, 366, 367, 369, 374, 375, 377, 378,  
 379, 380, 383, 386, 391, 393, 600.  
 Tambour d'airain, 290.  
 Tambour de basque, 224, 230.  
 Tambour turc, 219.  
 Tambourin, 216, 217, 229, 514.  
*Te Deum*, 271, 274, 281, 314, 316, 353, 388, 390.  
 Théâtre(s) de France, (le, un, des, les), 119, 172,  
 184, 185, 186, 202, 207, 420, 543, 544, 545,  
 642.  
   acteur, 172, 178, 207.  
   ambulant(s) et sédentaire(s), 194.  
   artiste, voir chanteur.  
   autorisation municipale, 174.  
   billet (jet de), 177, 178, 179, 180, 197.  
   censure, 174, 175, 178.  
   chanteur, 119, 172, 178, 180, 197, 207.  
     rôles, 197, 198.  
     voix, 197.  
   chœur, choriste, 119, 197.  
   directeur, 172, 173, 181, 191, 196, 197, 207.  
   drame, 419.  
   musicien, 172.  
   orchestre, 119, 174, 181.  
   pastorale, 419.  
   pièce, pièce patriotique, 173, 174, 177, 180, 197.  
   programme, 177, 196.  
   règlement, 177, 178, 191, 194, 196.  
   répertoire, 174, 184.  
   représentation, spectacle, 174, 177, 178, 181.  
   tarif des places, 197.  
   trouble, 179, 197.  
 Thionville, 168, 196, 433.  
 Timbales, 103, 134, 164, 165, 225, 226, 229, 236,  
 335, 614.  
 Timbre, 325, 326, 344, 349, 350, 413, 418, 421,  
 422, 424, 425, 427, 428, 429.  
 Tomblaine, 287, 298, 355, 387.  
 Toul, (ville de), 1, 2, 4, 6, 7, 15, 20, 22, 35, 37, 48,  
 51, 195, 207, 272, 275, 289, 382, 460, 465, 468,  
 475, 480, 485, 488, 527, 534, 592, 593, 597,  
 601, 633, 634, 636, 637, 638.  
   Cathédrale, paroisse Saint-Etienne, 3, 12, 13,  
   14, 35, 36, 40, 51, 53, 55, 72, 359, 382, 480,  
   485, 486, 488, 520, 556, 566, 596, 601.  
   chapitre, 12, 14, 19, 22, 25, 26, 32, 37, 47,  
   48, 53, 54, 55, 64, 68, 70, 73, 112, 275,  
   485, 549, 600, 629, 634.  
   bas-chœur, voir ordinaire.  
   bas-dessus, 35.  
   basse (instrument), 35.  
   basse-contre, 35, 36.  
   basse-taille, 35.  
   basson, 32, 35.

chantre, 32, 36.  
 chœur, 29.  
 contrebasse, 35.  
 dessus, 35.  
 directeur, 14.  
 enfant de chœur, 14, 20, 22, 25, 31, 32,  
 35, 593, 594, 595.  
     œuvre de musique composée par, 19.  
 haute-contre, 35.  
 haute-taille, 35, 73, 520.  
 instrumentiste, 35.  
 maître de musique, 14, 20, 22, 26, 28, 35,  
 37, 41, 49, 601, 635.  
     recrutement, 24.  
 maîtrise, 14, 19, 51, 633, 634, 635.  
 musicien, 32, 35, 39, 41, 54, 68, 71, 72,  
 73, 112, 485, 520.  
 musique (la), 29, 35, 39, 54, 485, 486.  
     règlement (de la), 39.  
     ordinaire, 29, 32, 35.  
 organiste, 25, 359, 538, 566, 592, 593,  
 594, 595, 596, 597, 600, 601, 602,  
 629.  
     gratification, 594.  
 orgue, 35, 359, 479, 480, 549, 593, 597,  
 601.  
     jeu de chapeau chinois, 601.  
         cymbale, 601.  
         grosse caisse militaire, 359, 601.  
         tambour, 601.  
         triangle, 601.  
 orgue (petit), 36, 480, 485, 486.  
 passade, 46.  
 serpent, 33, 35.  
 sous-diacre férié, voir musicien.  
 symphonie (du), 29, 37, 275, 485, 486.  
**Cordeliers (couvent des)**, 469.  
     orgue, 469, 596.  
**Dominicains (couvent des)**, 468.  
     orgue, 468.  
**Garnison**, 634.  
**Grand-Ordre (monastère du)** 469.  
     orgue, 469, 595.  
**Hôtel de ville**, 593.  
**Maison-Dieu**, 22.  
**Musicien**, 375, 382.  
**Orgue(s)**, 465, 468, 595.  
**Paroisses :**  
     Cathédrale, 14, 53.  
     Saint-Agnan, 53.  
         orgue, 469, 595.  
     Saint-Amand, 53, 468.  
         orgue, 595.  
     Saint-Etienne, voir cathédrale.

Saint-Gengoult, 53.  
     orgue, 469.  
 Saint-Jean, 53.  
 Saint-Léon IX, voir Saint-Agnan.  
 Saint-Maximin, 54.  
 Saint-Pierre, 53.  
 Sainte-Genève, 53.  
 Saint-Evre-les-Toul (abbaye de), 468.  
     orgue, 468, 595.  
 Saint Mansuy-les-Toul (abbaye de), 468, 597,  
 601.  
     orgue, 468, 595.  
 Saint-Sacrement (monastère du), 469.  
     orgue, 469, 596.  
 Séminaire, 469.  
     orgue, 469, 595.  
**Toulouse**, 170, 184, 185.  
**Tours**, 103, 168.  
 Toussaint, voir fête religieuse.  
 Tragédie en musique, lyrique voir Opéra.  
 Trait, 42.  
 Traité, d'harmonie, de composition, 435, 436.  
**Trèves**, 244, 471, 488.  
     orgue, 471.  
     Saint-Jean (église), 471.  
         orgue, 471.  
     Saint-Siméon (collégiale), 471.  
         orgue, 471.  
**Triangle**, 219, 224, 226, 230.  
**Trio**, 585, 586, 590, 591, 610, 613, 628.  
**Trombone**, 106, 107.  
**Trompette**, 106, 134, 216, 217, 219, 220, 225, 226,  
 233, 236, 239, 240, 331, 332, 334, 335, 337,  
 378, 379, 614.  
**Troyes**, 74, 259, 494.  
     Académie de musique, 74.  
**Turlutaine**, 499.  
**V**  
**Valenciennes**, 190.  
**Valse**, 407, 497.  
**Varangéville**, 24.  
**Variations**, 532.  
**Vaudeville**, 119, 358, 419, 421.  
**Verdun (ville de)**, 22, 38, 48, 65, 196, 258, 485,  
 489, 490, 495, 595.  
     cathédrale, 65.  
         chapitre, 47, 68.  
         chantre, 65.  
         orgue, 479, 489, 490.  
     musicien, 38, 68.  
     organiste, 595.  
         concours, 595.  
     symphoniste, 38.

**Versailles**, 123, 127, 139, 140, 142, 604.  
**Verset**, 31, 32, 42, 52.  
**Vézélise**, 84, 482, 489.  
     église, 482.  
     organiste, 84.  
     orgue, 482, 489.  
**Vicaire**, voir sous-chantre (Cathédrale).  
**Vièle**, 450.  
**Vielle organisée**, 498.  
**Vienne** (Autriche), 76, 101, 181, 237, 514, 537, 640.  
     cour impériale, 237, 638.  
     Kärntnertheater, 181.  
**Villers-Cotterêts**, 127.  
**Villers-les-Nancy**, 35, 42.  
     bibliothèque diocésaine, 42.  
**Viole**, 91, 450.  
**Viole d'amour**, 451.  
**Violon(s)**, premiers, seconds, 37, 77, 82, 83, 86, 87, 92, 98, 99, 100, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 117, 118, 125, 130, 133, 135, 145, 164, 166, 188, 226, 229, 240, 243, 283, 323, 344, 348, 409, 419, 437, 438, 439, 443, 449, 450, 451, 456, 457, 479, 505, 525, 529, 532, 535, 536, 542, 542, 546, 556, 569, 576, 577, 578, 580, 585, 586, 587, 588, 611, 614, 626.  
     dessus de, 133  
     basse de, 18, 37, 450.  
     concerto pour, 542, 569, 576, 577, 578, 628.  
     duo avec, 585, 612.  
     haute-contre de, 133, 135.  
     haute contre de symphonie, 133.  
     quinte de, 86, 133, 134.  
     quinton, 450.  
     sonate avec, 611, 612.  
     taille de, 133.

    taille de symphonie, 133.  
     ténor de, 134.  
     trio avec, 586, 613, 628.

**Violon-alto**, voir alto.

**Violoncelle**, 18, 37, 86, 106, 107, 108, 109, 117, 133, 135, 165, 166, 185, 230, 270, 434, 450, 452, 526, 529, 577, 586, 587, 614, 619.  
     concerto pour, 542.  
     sonate avec, 612.  
     trio avec, 586, 613.

**Virsbourg**, voir Wurtzbourg.

**Vitry-le-François**, 259.

**Vivats**, voir cris.

**Voix de :**

    baryton, 34.  
     basse, 135.  
     basse chantante, 34.  
     basse-contre, 34.  
     basse-taille, 34, 117, 156, 229, 325, 529, 538, 540.  
     dessus 135, 156, 325, 538, 619.  
     haute-contre, 117, 135, 156, 325, 538, 539, 540.  
     haute-taille, 34.  
     récitante, 82, 486.  
     taille, 34, 117, 135, 325, 538.  
     ténor, 185.

**Vors Bourgk**, voir Wurtzbourg.

**Vouxey**, 293, 294.

## W

**Wurtemberg :**

    musicien de la cour de, 235.

**Wurtzbourg**, 233, 237, 243, 246.

## Z

**Zweibrücken**, 96, 434, 446, 556, 557.

## Table des illustrations

|  |     |
|--|-----|
| Dessin du projet du fronton de la porte d'entrée de la maîtrise de Nancy (1760)            | 30  |
| Programme du Concert des amateurs de Nancy du 4 mars (1776)                                | 89  |
| Première page de <i>l'Exercice public des élèves du Conservatoire de musique de Nancy</i>  | 152 |
| Première page du règlement de la musique de la Garde nationale de Metz (1795)              | 215 |
| Reproduction du tableau de la famille Lorenziti  | 270 |
| Plan de la salle des redoutes, ancienne salle du Concert royal à l'Hôtel de ville de Nancy | 333 |
| Page 5 de l'imprimé <i>Ecole musicale de M. Thomas</i>                                     | 392 |
| Affichette annonçant la vente des orgues de la ville de Metz                               | 459 |
| Affichette annonçant le concert d'Anne-Marie Steckler à Nancy en 1777                      | 533 |
| Reproduction du portrait de Joseph Antoine Lorenziti                                       | 574 |
| Signatures de quelques compositeurs : J. A. Lorenziti, J.-B. Nôtre, V. Nicolay             | 632 |

## Table des matières

|   |           |
|---|-----------|
| Remerciements   | I         |
| Abréviations  | II        |
| Introduction générale   | 1         |
| <b>Première partie : Les institutions</b>   |           |
| L'activité musicale : quelles organisations ?                                       | 10        |
| <b>Chapitre I. Les chapitres de Metz, Nancy et Toul</b>                             | <b>12</b> |
| Les maîtrises de Metz, Nancy, Toul, écoles de chant, d'instrument et de composition | 14        |
| La structure des maîtrises  | 14        |
| L'entrée à la maîtrise  | 15        |
| L'étude du chant  | 16        |
| Les études d'instrument   | 17        |
| La durée de la scolarité  | 18        |
| L'étude de la composition   | 19        |
| Léopold Bastien-[Desormery]   | 20        |
| Louis Luc Loiseau de Persuis  | 21        |
| François Bidault  | 22        |
| La sortie de la maîtrise et le devenir des enfants de chœur                         | 23        |
| <br>  |           |
| Le maître de musique  | 24        |
| Sa nomination   | 24        |
| Ses fonctions   | 26        |
| Les maîtres de musique de Metz, Nancy et de Toul                                    | 28        |
| <br>  |           |
| La musique des cathédrales de Metz, Nancy et Toul avant 1789                        | 29        |
| Les enfants de chœur  | 31        |
| Le chœur des chantres ou sous-chantres  | 31        |
| Le bas-chœur ou l'ordinaire   | 32        |
| L'ordinaire de Metz   | 33        |
| L'ordinaire de Nancy  | 34        |
| Le bas-chœur de Toul  | 35        |
| L'orgue   | 36        |
| La symphonie  | 36        |
| L'extraordinaire  | 38        |
| Le rôle du maître de musique  | 39        |
| <br>  |           |
| Le chant liturgique   | 39        |
| La pratique du « chant sur livre »  | 41        |
| Les caractères du plain-chant selon un chantre nancéien                             | 41        |
| La passade  | 46        |

|   |           |
|---|-----------|
| L'influence de Paris  | 47        |
| Paris et la musique des cathédrales de province   | 48        |
| Paris, pour parfaire ses études   | 49        |
| Paris, référence pour trouver des musiciens ou des talents                                | 50        |
| Paris, référence pour évaluer un candidat   | 50        |
| L'influence grandissante de Paris   | 51        |
| <br>  |           |
| Les musiques des chapitres entre 1789 et 1793 : une période de transition                 | 53        |
| La suppression de l'évêché de Toul. La suppression des chapitres                          | 53        |
| Les nouvelles organisations musicales   | 54        |
| Metz  | 55        |
| La suppression de la musique du chapitre  | 56        |
| Les concours de recrutement   | 57        |
| Déroulement   | 57        |
| Les enfants de chœur  | 58        |
| Le maître de musique  | 58        |
| L'organiste   | 59        |
| Les serpents  | 59        |
| Les chantres et les sous-chantres   | 60        |
| Nancy   | 60        |
| La musique instrumentale  | 62        |
| Le nouveau statut de maître de musique. La maîtrise                                       | 63        |
| Les concours de recrutement   | 63        |
| <br>  |           |
| La musique du chapitre, milieu social avancé ?  | 64        |
| Stabilité et sécurité d'emploi  | 64        |
| Avantages en nature et gratifications   | 66        |
| Le statut particulier des musiciens d'église dans la société civile                       | 68        |
| <br>  |           |
| Les conséquences de la Révolution   | 68        |
| Conséquences musicales  | 68        |
| Conséquences sociales – Les difficultés des musiciens                                     | 70        |
| La perte des avantages  | 71        |
| La spécificité des musiciens d'église   | 72        |
| <br>  |           |
| <b>Chapitre II. Les « Concerts » à Metz et à Nancy – Les Académies de musique à Nancy</b> | <b>74</b> |
| <br>  |           |
| Existe-t-il un « Concert » à Metz ?   | 75        |
| Les « Concerts » de Nancy   | 76        |
| Le Concert de l'Académie de Musique   | 76        |
| Le Concert Royal de Nancy   | 77        |
| Le Concert de Rousselois (1771)   | 78        |
| Le Concert des Amateurs   | 79        |
| La périodicité des « Concerts »   | 80        |
| Les salles des « Concert »  | 80        |
| La structure musicale du Concert Royal  | 81        |
| Le Concert Royal en 1739  | 82        |
| Les voix – Les instruments  | 82        |

|   |            |
|---|------------|
| Les voix « récitantes »   | 82         |
| Le chœur  | 83         |
| L'orchestre   | 83         |
| Le Concert Royal en 1756  | 84         |
| Le chœur  | 85         |
| L'orchestre   | 86         |
| Les musiciens   | 86         |
| Les inconnues   | 87         |
| Les travaux – Le répertoire   | 88         |
| Le Concert Royal  | 90         |
| Le Concert de Rousselois (1771) et le Concert des Amateurs (1771 ou 1772) | 91         |
| Les statuts des Concerts successifs                                       | 94         |
| Le rôle de la ville de Nancy  | 95         |
| <br>  |            |
| Les « Concerts » de la période révolutionnaire                            | 96         |
| A Metz  | 96         |
| La Société Philharmonique   | 96         |
| Le Concert [d'Amateurs]   | 98         |
| Le catalogue du Concert d'Amateurs  | 99         |
| Le répertoire   | 100        |
| Les symphonies de Fr. J. Haydn  | 103        |
| Les musiciens   | 103        |
| A Nancy   | 104        |
| Un Concert des Amateurs en 1790   | 104        |
| <br>  |            |
| La période post-révolutionnaire   | 105        |
| L'orchestre du Concert d'Amateurs à Metz                                  | 105        |
| Les cordes  | 105        |
| Les vents   | 106        |
| Les percussions   | 106        |
| Remarques   | 107        |
| <br>  |            |
| Aspects particuliers de la vie musicale à Metz et à Nancy                 | 108        |
| La bivalence ou polyvalence des musiciens                                 | 108        |
| Les musiciens   | 109        |
| Les acteurs   | 110        |
| ***   | 112        |
| <br>  |            |
| <b>Chapitre III. Les théâtres de Metz et de Nancy</b>                     | <b>114</b> |
| <br>  |            |
| L'Hôtel des spectacles de Metz  | 115        |
| Les directions successives  | 116        |
| L'orchestre du théâtre  | 117        |
| Les maîtres de musique  | 118        |
| <br>  |            |
| Le répertoire du théâtre de Metz de 1770 à 1790                           | 118        |
| L'opéra-comique en France   | 119        |
| Les compositeurs joués au théâtre de Metz                                 | 120        |

|  |     |
|--|-----|
| Les opéras-comiques donnés à Metz  | 121 |
| Tableau des représentations des auteurs                                      | 122 |
| La périodicité des productions lyriques                                      | 122 |
| Tableau des opéras-comiques les plus représentés                             | 124 |
| Les opéras-comiques programmés plusieurs fois dans l'année                   | 125 |
| Les opéras-comiques les plus représentés                                     | 125 |
| Les auteurs régulièrement mis à l'affiche                                    | 126 |
| Les reprises   | 127 |
| Les représentations uniques  | 127 |
| Les créations sur le théâtre   | 128 |
| <br>   |     |
| Le Théâtre à Nancy – La Comédie – L'Opéra                                    | 129 |
| La Comédie   | 129 |
| Les directions successives   | 130 |
| Les difficultés  | 131 |
| Les directeurs du Spectacle  | 131 |
| La saison de spectacles  | 132 |
| La composition de l'orchestre du Concert Royal                               | 133 |
| Le chœur   | 135 |
| L'équilibre de l'orchestre et des chœurs                                     | 135 |
| L'orchestre de la Comédie et du Concert Royal en 1756                        | 136 |
| Le répertoire de la Comédie de Nancy   | 138 |
| L'influence de Stanislas   | 138 |
| Les œuvres données en 1756 à la Comédie de Nancy                             | 140 |
| Le répertoire de la Comédie entre 1770 et 1789                               | 143 |
| Les critiques de l'orchestre et des chanteurs du théâtre de Metz et de Nancy | 144 |
| L'orchestre du théâtre de Metz   | 145 |
| Les qualités vocales des chanteurs   | 146 |
| Les qualités dramatiques des chanteurs                                       | 147 |
| Les jeunes chanteurs   | 148 |
| L'attitude du public   | 149 |
| <br>   |     |
| La période révolutionnaire   | 150 |
| Idéologie – propagande – réglemens – censure                                 | 150 |
| Les directeurs durant la période révolutionnaire                             | 151 |
| A Metz   | 151 |
| A Nancy  | 153 |
| La Société des acteurs et musiciens du Spectacle de Nancy                    | 154 |
| La répartition des recettes entre les sociétaires                            | 155 |
| La Société des artistes dramatiques et entrepreneurs du Spectacle de Nancy   | 157 |
| La Société des artistes dramatiques du théâtre de Metz                       | 157 |
| <br>   |     |
| La vie des théâtres de Metz et de Nancy                                      | 158 |
| La réglementation financière   | 158 |
| L'importance des militaires au Spectacle                                     | 159 |
| Le théâtre de Metz   | 161 |
| Les réformes juridiques  | 161 |
| Les jours de spectacle, les horaires   | 162 |
| Les réglemens  | 163 |
| L'orchestre du théâtre de Metz   | 163 |
| Les titulaires de l'orchestre  | 164 |

|  |     |
|--|-----|
| L'orchestre du Spectacle de Nancy  | 165 |
| Composition de l'orchestre de 1792   | 166 |
| Les artistes – Les chanteurs solistes  | 168 |
| Les chœurs   | 169 |
| Le chœur des femmes  | 169 |
| Le chœur des hommes  | 170 |
| Les chanteurs  | 170 |
| Les théâtres de Metz et de Nancy : tribunes politiques   | 171 |
| L'attitude des professionnels du théâtre   | 172 |
| Les directeurs   | 173 |
| Le maître de musique   | 174 |
| Les acteurs  | 175 |
| Les difficultés des Spectacles de Metz et de Nancy   | 175 |
| Les troubles à Metz et à Nancy   | 176 |
| Les billets  | 178 |
| Les airs, chants et chansons   | 179 |
| Le contexte économique et politique à Nancy  | 183 |
| L'activité des théâtres de Metz et de Nancy  | 183 |
| Le répertoire à Metz et à Nancy entre 1794 et 1796   | 184 |
| Metz, Nancy et les théâtres français   | 185 |
| Les programmations originales à Metz et Nancy  | 186 |
| Les auteurs les plus représentés   | 187 |
| Les ouvrages représentés à Metz et à Nancy : comparaison   | 188 |
| Un constat inattendu   | 189 |
| <br>   |     |
| <b>Le devenir des théâtres de Metz et de Nancy durant la période postrévolutionnaire</b>                     | 190 |
| L'évolution du théâtre de Nancy et sa chute  | 192 |
| Les difficultés  | 192 |
| Les conséquences   | 193 |
| L'alternance du Spectacle entre Metz et Nancy  | 194 |
| Metz ou Nancy ?  | 195 |
| Les troupes des théâtres de Metz et de Nancy – Généralités   | 196 |
| L'orchestre et la troupe lyrique du théâtre à Metz   | 198 |
| La troupe du théâtre de Nancy  | 199 |
| La troupe entre 1805 et 1808   | 199 |
| Les rémunérations des chanteurs  | 200 |
| Le prix des places   | 201 |
| A Metz   | 202 |
| A Nancy  | 202 |
| Le répertoire à Metz et à Nancy  | 203 |
| Des œuvres lyriques « à grand spectacle »  | 204 |
| ***  | 207 |
| <br>   |     |
| <b>Chapitre IV. Une organisation musicale typiquement révolutionnaire : la musique de la Garde Nationale</b> | 209 |
| <br>   |     |
| La Garde nationale   | 210 |
| La musique de la Garde nationale   | 211 |
| Son statut   | 211 |
| Son rôle   | 211 |

|   |     |
|---|-----|
| La musique de la Garde Nationale de Metz  | 212 |
| Historique  | 212 |
| Les orchestres  | 214 |
| La Compagnie de musique de la Garde nationale   | 216 |
| La première Société de musique de la Garde nationale  | 218 |
| La seconde Société de musique de la Garde nationale   | 218 |
| Les difficiles relations avec la municipalité de Metz                                       | 220 |
|   |     |
| La musique de la Garde citoyenne de Nancy   | 221 |
| Historique  | 221 |
| Les statuts   | 222 |
| Les chefs de musique  | 223 |
| L'orchestre de la Garde citoyenne   | 223 |
| La musique de la Garde nationale : nouveauté ou continuité ?                                | 224 |
| Les musiciens   | 227 |
| Les musiciens des gardes nationales de Metz et de Nancy                                     | 229 |
| La compagnie des tambours de la Garde nationale et de la Garde citoyenne                    | 231 |
| Le nombre des tambours de la compagnie de Metz  | 232 |
| Ce que gagne un tambour   | 232 |
| Quelques musiciens de la Garde nationale de Nancy et de Metz                                | 233 |
| François Gaspard Wachter  | 233 |
| Charles Frédéric Kreubé   | 235 |
| Henry Kandelka  | 235 |
| Les musiciens d'origine germanique en Lorraine  | 236 |
| Les musiciens germaniques du temps de la cour de Stanislas                                  | 239 |
| Les musiciens germaniques à Nancy avant la Révolution                                       | 240 |
| Les musiciens germaniques arrivés pendant la période révolutionnaire                        | 242 |
| Les musiciens germaniques à Metz  | 243 |
| Deux artistes particuliers  | 244 |
| ***   | 245 |
|   |     |
| <b>Chapitre V. L'enseignement</b>   |     |
|   |     |
| Des musiciens formés dans quelles structures et par qui ?                                   | 247 |
| Les collèges de l'Ancien Régime, les écoles centrales, les lycées, l'enseignement supérieur | 250 |
|   |     |
| L'enseignement de la musique et les structures d'enseignement à Metz et à Nancy             | 251 |
| Les tambours de la Garde nationale à Metz   | 251 |
| L'enseignement spécialisé   | 252 |
| Ce que pourrait être le Conservatoire de Nancy  | 255 |
| François Proutière premier directeur ?  | 255 |
| Les élèves de l'an XI (1802-1803)   | 256 |
| Joseph Alexandre  | 257 |
| Le Conservatoire de Metz  | 259 |
|   |     |
| L'enseignement de la musique aux collèges et lycées de Metz et de Nancy                     | 260 |
| La musique dans l'enseignement des jésuites sous l'Ancien Régime                            | 260 |
| La musique au Lycée   | 261 |
| L'héritage des collèges de l'Ancien Régime  | 261 |
| ***   | 263 |

## Deuxième partie : La vie musicale au quotidien

|   |            |
|---|------------|
| <b>Chapitre I : Les fêtes religieuses de l'Ancien régime</b>                  | <b>271</b> |
| Les fêtes patronales  | 272        |
| Les services funèbres   | 273        |
| Les <i>Te Deum</i>  | 274        |
| Les processions de la Fête-Dieu et de l'Assomption                            | 275        |
| La musique des régiments employés par la ville de Nancy                       | 276        |
| La procession de la Fête-Dieu de la primatiale                                | 277        |
| La procession de l'Assomption   | 277        |
| La musique  | 278        |
| Le rétablissement du Parlement à Metz   | 279        |
| Le rôle des cloches   | 279        |
| La sonnerie d'annonce   | 280        |
| Les types de sonneries  | 282        |
| ***   | 283        |
| <br>  |            |
| <b>Chapitre II. Les fêtes révolutionnaires</b>                                | <b>284</b> |
| La fête révolutionnaire : définition  | 291        |
| L'esthétique des fêtes  | 295        |
| Le cérémonial   | 296        |
| Nature des fêtes révolutionnaires   | 298        |
| Les fêtes commémorant un événement révolutionnaire                            | 299        |
| Les fêtes de la société   | 300        |
| Les fêtes moralisatrices et philosophiques                                    | 300        |
| Les cérémonies funèbres   | 300        |
| Les fêtes militaires  | 301        |
| <br>  |            |
| L'environnement sonore de la fête – Les éléments sonores de la fête           | 302        |
| Les applaudissements  | 302        |
| La voix non chantée : la parole – le cri                                      | 303        |
| Les cris  | 304        |
| Leur nature   | 304        |
| Les cris spontanés  | 305        |
| Les cris organisés  | 306        |
| Les cloches   | 307        |
| Les fêtes révolutionnaires avec sonnerie                                      | 309        |
| Les différentes sonneries   | 309        |
| Les salves d'artillerie – Les coups de canon – Les décharges de mousquetterie | 310        |
| La nature de ces objets sonores   | 311        |
| La qualité des éléments sonores dans la fête                                  | 312        |
| Le rôle des éléments sonores dans la fête                                     | 312        |
| Rôle d'annonce  | 313        |
| Rôle d'information  | 313        |
| Rôle d'accompagnement   | 314        |
| Rôle rythmique – Intimation d'ordre   | 315        |

|   |     |
|---|-----|
| L'amalgame sonore   | 316 |
| Signification   | 317 |
| <br>  |     |
| Remarques sur les éléments sonores  | 318 |
| Acoustique  | 318 |
| Nouveauté ou pérennité de l'environnement sonore ?  | 319 |
| Importance des phénomènes sonores   | 322 |
| La musique dans les fêtes nationales  | 322 |
| Les ensembles instrumentaux   | 323 |
| La musique vocale   | 323 |
| La musique durant les différentes phases de la fête à Nancy et à Metz   | 324 |
| Signification de l'expression « couplets chantés »  | 325 |
| Une nécessaire prudence à la lecture des comptes rendus   | 326 |
| Particularité nancéienne : la musique sur le balcon de l'Hôtel de ville   | 327 |
| Innovation ou tradition   | 329 |
| Perennité   | 329 |
| Le cortège  | 330 |
| Les cortèges annonçant la fête  | 330 |
| Les cortèges de la fête   | 332 |
| La place de musique dans les cortèges à Metz  | 334 |
| A Nancy   | 335 |
| Les cortèges de rassemblement – le matin de la fête   | 336 |
| La cérémonie proprement dite  | 337 |
| Le début de la cérémonie  | 338 |
| Au cœur de la cérémonie ou la musique au service de la théâtralisation  | 339 |
| Après le discours, la fin de la cérémonie   | 341 |
| Autour de l'arbre de la Liberté   |     |
| <br>  |     |
| Les chants révolutionnaires   | 343 |
| Apparition des premiers chants révolutionnaires à Metz et Nancy   | 344 |
| L'air <i>Ça-ira</i>   | 344 |
| L'air <i>Ça-ira</i> à Metz  | 345 |
| L'air <i>Ça-ira</i> à Nancy   | 345 |
| <i>La Marseillaise</i>  | 346 |
| <i>La Marseillaise</i> à Metz   | 346 |
| <i>La Marseillaise</i> à Nancy  | 347 |
| Leur diffusion  | 348 |
| A propos d'autres chants patriotiques   | 351 |
| <i>Le Chant du départ</i>   | 351 |
| <i>Veillons au Salut de l'Empire</i>  | 352 |
| <br>  |     |
| Les diverses fêtes de la Révolution à Metz et à Nancy   | 352 |
| Des fêtes de transition : entre religion et laïcité   | 353 |
| Le serment de la Garde citoyenne à Nancy  | 354 |
| Une fête religieuse : la réception de l'évêque constitutionnel de Metz  | 354 |
| La fête de la Fédération générale (1790, 1791), de l'anniversaire de la Fédération (1791), du Serment fédératif (1790, 1792), du Serment des troupes de Lignes (1791) | 355 |
| Les fêtes de la Convention  | 356 |
| La célébration du culte décadaire à la campagne : propositions de C. Thiébaud   | 357 |
| La fête à l'Être suprême à Metz et à Nancy  | 359 |
| Les particularités de cette fête  | 360 |

|  |     |
|--|-----|
| Les fêtes de la Convention thermidorienne  | 361 |
| Les fêtes morales de la famille  | 362 |
| La fête de l'Agriculture   | 363 |
| L'anniversaire de la Fondation de la République à Metz   | 364 |
| Fête de la Reconnaissance et des Victoires   | 365 |
| Les fêtes des 9 et 10-Thermidor  | 366 |
| La Juste Punition ou l'Anniversaire de la mort du tyran  | 367 |
| La fête de l'anniversaire de la Juste Punition, les 2 ou 4 pluviôse an VII<br>(21 ou 23 janvier 1799) dans les départements de la Moselle et de la Meurthe | 369 |
| Les chants   | 370 |
| Quand chante-on ? Où chante-t-on ?   | 370 |
| Quels chants ?   | 370 |
| Qui chante ?   | 370 |
| Les ensembles de musiciens   | 370 |
| Les fêtes du Directoire. La fête du 14-Juillet – la fête de la Concorde  | 376 |
| Fête de la Souveraineté du peuple (1798 et 1799)   | 377 |
| La fête du 18-Fructidor  | 378 |
| La fête pour la paix conclue avec l'empereur d'Allemagne (1798)  | 379 |
| Le culte décadaire   | 380 |
| Les services funèbres  | 381 |
| Services pour les morts de l'Affaire de Nancy (1790)   | 382 |
| Le service pour Jacques Guillaume Simoneau à Nancy   | 382 |
| Les services funèbres du général Lazare Hoche (1797) et des ministres assassinés<br>à Rastadt (1799)   | 383 |
| Fonction et expression de la musique   | 384 |
| Musique de masse   | 386 |
| Les fêtes postérieures au 18 brumaire an VIII (9 novembre 1799)  | 387 |
| Le convoi funèbre du maréchal Lannes, duc de Montebello  | 391 |
| La musique royale de Prusse à Nancy  | 394 |
| Des modifications dans le déroulement des fêtes  | 395 |
| ***  | 396 |

### Chapitre III. Le temps de la danse

|   |     |
|---|-----|
| En quelles occasions danse-t-on avant, pendant et après la Révolution ? | 399 |
| Les salles de danse   |     |
| La salle du Concert puis des redoutes sous l'Ancien Régime              | 400 |
| Les salons de Plombières  | 401 |
| La période révolutionnaire  | 401 |
| Les salles à Patard   | 402 |
| Le commerce du bal  | 403 |
| Bals et redoutes  | 404 |
| Les bals publics  | 405 |
| Le ballet   | 405 |
| Sous l'Ancien Régime  | 406 |
| Un ballet post-révolutionnaire  | 406 |
| Quelles danses pratique-t-on ?  | 407 |
| Valser selon Durival  | 407 |
| Après la Révolution   | 407 |
| Les musiciens, les orchestres   | 408 |

|   |            |
|---|------------|
| Les réglemens et la pression policière sous la Révolution     | 410        |
| ***   | 411        |
| <b>Chapitre IV. La chanson, la chanson à timbre</b>           | <b>413</b> |
| La diffusion  | 414        |
| Le contenu poétique   | 415        |
| Les couplets amoureux   | 416        |
| Les couplets de propagande                                    | 417        |
| La querelle entre Metz et Nancy                               | 418        |
| Les auteurs   | 418        |
| Antoine Denis Lecru dit Crux                                  | 419        |
| Louis Laugier   | 419        |
| Bonnet-Bonneville   | 419        |
| En quelles circonstances ces couplets sont-ils chantés ?      | 420        |
| L'origine des timbres   | 421        |
| Les chants populaires   | 421        |
| L'opéra-comique   | 422        |
| Les airs révolutionnaires                                     | 423        |
| L'évolution des timbres utilisés durant les années 1770-1810  | 424        |
| Les timbres des célébrations révolutionnaires                 | 424        |
| Les timbres utilisés sous le Consulat et l'Empire             | 425        |
| Le rôle des couplets  | 426        |
| Les risques   | 427        |
| L'ambiguïté du rapport texte-musique                          | 428        |
| ***   | 429        |
| <b>Chapitre V. Le commerce de musique</b>                     | <b>430</b> |
| Les marchands de musique sous l'Ancien Régime                 | 431        |
| Le commerce par petites annonces                              | 432        |
| Etre commerçant durant la période révolutionnaire             | 433        |
| A Metz  | 434        |
| A Nancy   | 434        |
| Nouvelle évolution au début du XIX <sup>e</sup> siècle        | 435        |
| Quelle musique vend-on ?                                      | 437        |
| Les collections particulières                                 | 437        |
| Le cas de Jean Charles Antoine Ferouillat                     | 438        |
| Les publications locales                                      | 438        |
| Les publications parisiennes                                  | 440        |
| ***   | 441        |
| <b>Chapitre VI. Les luthiers – Les facteurs d'instruments</b> | <b>442</b> |
| La facture instrumentale                                      | 443        |
| Les facteurs de clavecins                                     | 444        |
| La facture  | 445        |
| Les facteurs de forte-piano                                   | 446        |

|   |            |
|---|------------|
| La facture  | 446        |
| La harpe  | 447        |
| Les facteurs de Metz                                      | 448        |
| Les facteurs parisiens                                    | 449        |
| <b>Les instruments à cordes</b>                           | <b>449</b> |
| La famille du violon                                      | 449        |
| Les luthiers lorrains                                     | 450        |
| Les instruments à vent                                    | 451        |
| Le commerce des instruments de musique                    | 452        |
| La vente des particuliers                                 | 452        |
| Les vendeurs de clavecins                                 | 453        |
| Les vendeurs de forte-piano                               | 454        |
| Les vendeurs d'orgues                                     | 454        |
| Les instruments à cordes                                  | 456        |
| Le service après-vente                                    | 456        |
| ***   | 457        |
| <br>  |            |
| <b>Chapitre VII. L'orgue</b>                              | <b>460</b> |
| <br>  |            |
| La législation  | 461        |
| Les départements  | 461        |
| Les lois  | 462        |
| Les Commissions   | 464        |
| La politique des directoires de District                  | 464        |
| Le patrimoine de Metz, de Nancy et de Toul                | 465        |
| Les orgues de Metz  | 465        |
| Historique des ventes                                     | 466        |
| Les orgues de Nancy                                       | 467        |
| Le déménagement dans les magasins nationaux               | 468        |
| Les orgues de Toul  | 468        |
| Les travaux de facture d'orgues entre 1789 et 1803        | 469        |
| Les acquisitions d'orgues lors du rétablissement du culte | 470        |
| Metz  | 471        |
| Nancy   | 472        |
| Vandalisme révolutionnaire ? Indifférence ?               | 473        |
| ***   | 475        |
| <br>  |            |
| <b>Chapitre VIII. La facture d'orgues en Lorraine</b>     | <b>477</b> |
| <br>  |            |
| Les facteurs d'orgues lorrains                            | 478        |
| Les frères Dupont Nicolas et Joseph                       | 479        |
| Les autres facteurs                                       | 480        |
| Jean-Adam Dingler   | 481        |
| Georges Küttinger   | 482        |
| Michel Verschneider                                       | 482        |
| Les petits instruments                                    | 483        |
| L'orgue de P. Colin à Rosières-aux-Salines                | 484        |
| L'orgue de Jean Chevreux à Nancy                          | 484        |

|  |            |
|--|------------|
| L'orgue de la veuve Visse à Nancy                                | 484        |
| L'orgue d'accompagnement de la cathédrale de Toul                | 485        |
| Sa composition   | 487        |
| La facture d'orgues lorraine                                     | 488        |
| L'étendue des claviers   | 489        |
| L'influence parisienne   | 490        |
| Les facteurs de la Révolution                                    | 491        |
| Facteur d'orgues ou « bricoleur » ?                              | 492        |
| Les carrières brisées par la Révolution                          | 494        |
| Jean-François Vautrin  | 495        |
| Michel et Jean-Frédéric (I) Verschneider                         | 495        |
| La facture d'orgues annexe                                       | 496        |
| L'orgue à cylindre   | 496        |
| Les instruments organisés  | 498        |
| Les instruments de musique mécanique                             | 498        |
| ***  | 499        |
| <br>   |            |
| <b>Chapitre IX. L'enseignement privé de la musique</b>           | <b>501</b> |
| <br>   |            |
| Les structures d'enseignement                                    | 502        |
| Les différents types d'établissements                            | 502        |
| La pension de Jean Charles Antoine Ferouillat                    | 503        |
| La pension d'Anne Ferouillat et d'Eloy Seyfert                   | 505        |
| La période révolutionnaire                                       | 505        |
| La pension de Cécile Perrotey à Nancy                            | 506        |
| L'enseignement privé de la musique à la fin de la Révolution     | 507        |
| La « classe » et l'école musicale de Jean Baptiste Martin Thomas | 507        |
| Les buts de l'« Ecole musicale »                                 | 508        |
| La pédagogie de Nicolas Mangenot                                 | 509        |
| Les cours individuels  | 510        |
| Les tarifs   | 511        |
| Les couples professeurs de musique                               | 511        |
| Les femmes musiciennes à Nancy                                   | 512        |
| Les militaires   | 513        |
| Les habitués marginaux   | 514        |
| Un enseignement polyvalent                                       | 515        |
| Les recherches pédagogiques                                      | 516        |
| L'enseignement de la danse                                       | 517        |
| Les maîtres à danser à Metz et à Nancy                           | 518        |
| ***  | 520        |
| <br>   |            |
| <b>Chapitre X. Les concerts privés</b>                           | <b>522</b> |
| <br>   |            |
| Les Concerts privés du citoyen Thomas à Metz                     | 522        |
| Les autres tentatives  | 523        |
| Un autre type de concert privé                                   | 524        |
| ***  | 527        |

|   |            |
|---|------------|
| <b>Chapitre XI. Les artistes virtuoses</b>          | <b>528</b> |
| Les prestations des musiciens locaux                | 529        |
| Les enfants du pays                                 | 530        |
| Anne-Marie Steckler                                 | 530        |
| Sa vie  | 530        |
| Sa carrière en Lorraine                             | 531        |
| Ses qualités  | 532        |
| Bernard Lorenziti                                   | 532        |
| Les artistes en tournée                             | 534        |
| <br>  |            |
| A Metz  | 535        |
| Christian Hochbrucker                               | 535        |
| Ivan Mane Jarnowick                                 | 535        |
| Joseph Boruslawski                                  | 536        |
| <br>  |            |
| A Nancy   | 536        |
| Pierre Rode   | 536        |
| Giuseppe Caffro                                     | 537        |
| Antoine Hugot (le jeune)                            | 537        |
| Une inauguration d'orgue                            | 538        |
| Des grandes voix sur les scènes de Metz et de Nancy | 538        |
| Des artistes parisiens recrutés                     | 539        |
| Des chanteurs en tournée                            | 539        |
| Les raisons de ces prestations                      | 542        |
| <br>  |            |
| Remarques générales sur les concerts                | 542        |
| Des concerts de musique moderne                     | 542        |
| Le musicien occasionnel                             | 543        |
| Le « grand concert vocal et instrumental »          | 544        |
| Les prix du billet d'entrée                         | 545        |
| Metz et Nancy, villes étape                         | 545        |
| ***   | 547        |

### **Troisième partie : Les compositeurs**

|   |            |
|---|------------|
| <b>Chapitre I. Les compositeurs de la fin l'Ancien Régime</b> | <b>555</b> |
| Les institutions et la vie musicale                           | 555        |
| <br>  |            |
| Les compositeurs messins                                      | 556        |
| Thomas Karr   | 556        |
| Simon : Nicolas Louis ou Jean ?                               | 557        |
| Le maître de musique  | 558        |
| Le compositeur  | 559        |
| Bernard Valérien Bourgoïn                                     | 560        |
| Jean-Nicolas Loiseau de Persuis                               | 561        |

|   |            |
|---|------------|
| Sa vie  | 562        |
| Le maître de musique                                  | 562        |
| Le compositeur  | 563        |
| Michel François Lauret                                | 565        |
| Le compositeur  | 566        |
| <b>Les compositeurs nancéiens</b>                     | <b>566</b> |
| Joseph Antoine Lorenziti – Sa vie                     | 567        |
| Sa santé  | 568        |
| Les frères et sœurs de J. A. Lorenziti                | 568        |
| La famille Lorenziti                                  | 567        |
| Le maître de chapelle de la cathédrale de Nancy       | 570        |
| La nomination de J. A. Lorenziti                      | 571        |
| La vie à la maîtrise                                  | 573        |
| Les vacances  | 575        |
| Ses rapports hiérarchiques                            | 575        |
| Le maître de musique                                  | 576        |
| Le compositeur  | 578        |
| Un inventaire de son œuvre religieuse                 | 579        |
| L'œuvre religieuse de J. A. Lorenziti                 | 580        |
| Les œuvres avec symphonie                             | 580        |
| Les messes concertantes                               | 580        |
| Les œuvres sans orchestre                             | 581        |
| Quelques œuvres datées                                | 581        |
| Des œuvres jouées après la Révolution                 | 582        |
| Les vicissitudes des manuscrits                       | 583        |
| La musique symphonique                                | 584        |
| La musique de chambre                                 | 585        |
| Les duos  | 585        |
| Les trios   | 586        |
| Les quatuors  | 586        |
| La critique des quatuors de l'opus IX                 | 587        |
| La musique lyrique                                    | 590        |
| Quelques généralités                                  | 590        |
| Le souvenir de J. A. Lorenziti                        | 591        |
| Nicolas Boujardet, dernier compositeur de la maîtrise | 592        |
| <b>Un compositeur toulais : Jean-Baptiste Nôtre</b>   | <b>592</b> |
| Sa vie  | 593        |
| Organiste du chapitre de la cathédrale de Toul        | 594        |
| L'organiste   | 594        |
| L'expert  | 595        |
| Le compositeur  | 596        |
| Les « piesses dorgue »                                | 597        |
| Les mélanges de J.-B Nôtre                            | 598        |
| Le « bruit de guerre »                                | 600        |
| Une période favorable aux compositeurs                | 601        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>Chapitre II. La période révolutionnaire</b>               | <b>603</b> |
| Quels compositeurs inclure dans cette période ?              | 603        |
| Louis Emmanuel Jadin nancéien ?                              | 603        |
| Valentin Nicolaj   | 605        |
| Sa vie   | 605        |
| L'homme public   | 607        |
| Membre de la Société des amis de la liberté                  | 607        |
| L'élu : officier municipal - le notable                      | 608        |
| V. Nicolaj dans le tumulte de la politique                   | 609        |
| Le compositeur, le musicien à Nancy                          | 610        |
| La musique de chambre  | 610        |
| Les sonates pour instrument seul                             | 611        |
| Les sonates à deux et les duos                               | 611        |
| La construction  | 612        |
| Les trios  | 613        |
| Quelques généralités   | 613        |
| Les quatuors   | 614        |
| Les symphonies   | 614        |
| Les concertos  | 615        |
| Au service de la Révolution                                  | 615        |
| L'influence de L. E. Jadin et de V. Nicolaj à Nancy          | 616        |
| <br>   |            |
| <b>Chapitre III. Ouverture sur le XIX<sup>e</sup> siècle</b> | <b>617</b> |
| Jean-Baptiste Valentin, maître de musique à Metz             | 618        |
| Le compositeur   | 619        |
| François (?) Balbâtre à Nancy                                | 620        |
| Musicien du chapitre avant 1789                              | 620        |
| Sa situation pendant les événements révolutionnaires         | 621        |
| Après la réouverture des églises en 1803                     | 621        |
| Le compositeur   | 622        |
| Firmin Félizard  | 623        |
| Benoît Parisot   | 624        |
| Le musicien, le professeur                                   | 625        |
| Le compositeur   | 625        |
| Balthazard Trœstler  | 626        |
| Quelques réflexions à propos d'autres compositeurs           | 627        |
| L'importance du microcosme musical à l'ombre des cathédrales | 628        |
| <br>   |            |
| Conclusion générale  | 630        |
| <br>   |            |
| Sources  | 646        |
| Bibliographie  | 671        |
| Index des noms de personnes                                  | 698        |
| Index des titres d'œuvres et des incipit                     | 713        |
| Index des matières   | 719        |
| Table des illustrations                                      | 745        |
| Table des matières   | 746        |