



. 4 .

LES MUSETTES DE COUR

dites aussi « musettes baroques »

ERIC MONTBEL



Antoine VAN DYCK (1599-1641), *François Langlois jouant de la musette*, 1637, National Gallery, Londres.

Les musettes de Cour

dites aussi « musettes baroques »

Eric Montbel

La cornemuse française la plus documentée, dont la genèse et l'histoire sont les mieux connues, n'est pas une cornemuse populaire : il s'agit de la musette de Cour, dite aussi *musette baroque*, jouée aux XVII^e et XVIII^e siècles par la noblesse, et par des artistes professionnels. Une cornemuse destinée aux musiques écrites et qui trouva sa place sur les scènes de l'Opéra, sous la plume de Rameau ou de Campra dans les années 1730.

L'apparition de la musette à la Cour de France correspond très exactement à la publication du roman *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, un « roman-fleuve » de plus de 5000 pages, qui connut un succès considérable dès sa parution en 1607. *L'Astrée* raconte les amours de deux bergers du Forez, Astrée et Céladon, et développe près de quarante histoires parallèles, à la manière des sagas modernes de Tolkien ou de George Martin. Le monde pastoral évoqué dans le roman est à la fois une imitation de l'Arcadie des anciens Grecs, mais aussi d'une société médiévale soumise aux lois de la chevalerie et des amours courtois. La musette y tient la place d'instrument symbolique de la pastoralité et de l'Antique. Une première représentation de cette cornemuse apparaît en 1619, sous la désignation de *Sackpfeiff mit dem Blasbalg*. Nous la devons à Michael Praetorius (1571-1621), qui en publie un dessin dans son *Syntagma Musicum (De organographia)*¹. Encore cette musette ne possède-t-elle qu'un seul chalumeau. Mais un gros bourdon latéral et un soufflet sont déjà bien présents dans cette musette de 1619, cornemuse nouvelle sans doute puisque Praetorius précise :

« De plus, on a apporté de France une petite cornemuse, une Hümmechen où on peut insuffler et diriger le vent grâce à un petit soufflet et ceci avec un seul bras. Également, quelqu'un² a réfléchi longtemps à la chose, il a été évoqué précédemment au chapitre V. Il a mis au point tout un jeu de cinq cornemuses de ce type qui sont régies par des soufflets ; là-dessus on peut réussir à faire une mélodie à quatre ou cinq voix ; mais une telle harmonie ne me plaît pas outre mesure³. »

1. Michael PRAETORIUS, *Syntagma Musicum Organographia*, Wolfenbüttel, 1619 et 1620.

2. Au chapitre V Praetorius évoque cette personne qui a tenté de mettre les musettes en consort, un tromboniste italien installé à Munich, Fileno Cornazzani. Observation communiquée par Patrick Blanc.

3. Michael PRAETORIUS, *Syntagma Musicum Organographia*, *op. cit.* Eric MONTBEL, *Les Cornemuses à miroirs du Limousin (XVII^e - XX^e siècles). Essai d'anthropologie musicale historique*, Chemins de la Mémoire - Ethnomusicologie et Histoire, L'Harmattan 2013, p. 82.

Il faut souligner toutefois que plusieurs éléments caractéristiques de cette musette « française » de 1619 pré-existent sur d’autres représentations de cornemuses, certaines issues de conceptions savantes. Ainsi nous pouvons observer le fameux bourdon à « layettes », porté sur le côté du sac dans une forme ramassée qui suggère un bourdon à perces en « S » dès 1551 dans une illustration des *Devises Héroïques* de Claude Paradin¹. Ce même bourdon latéral figure également sur les deux cornemuses jouées par un petit ensemble de musiciens réunis pour le *Bal à la Cour de Henri III* peint en 1583, tableau anonyme conservé au musée du Louvre. Un autre témoignage de ce type de cornemuse à bourdon latéral à layettes, anticipant les musettes à soufflet, est visible dans la *Nativité* de Jérôme Franck, peinte à Paris en 1585, que l’on peut admirer à Notre-Dame, et qui provient de l’église des Cordeliers².

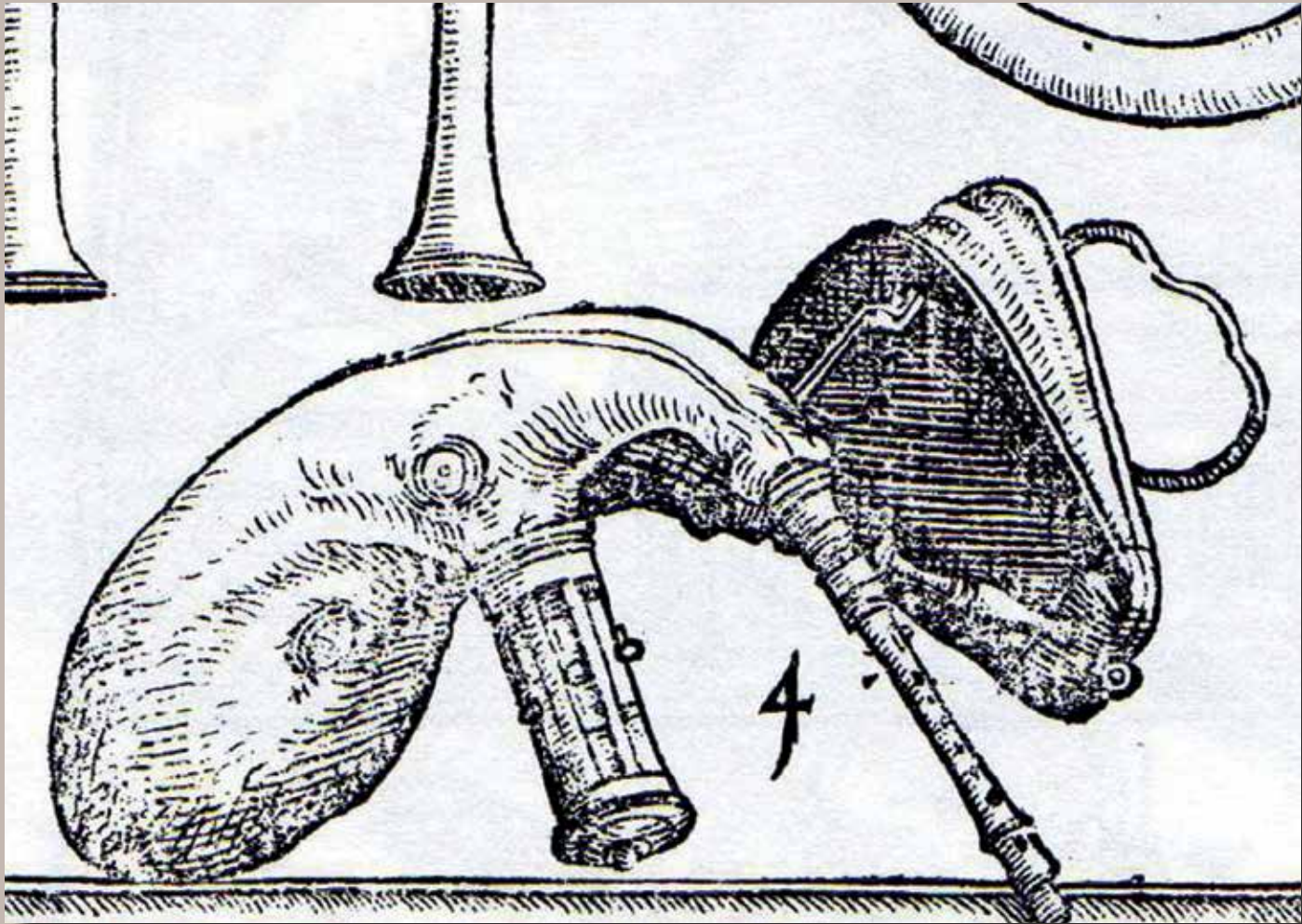
Quant au soufflet qui permet d’alimenter en air le sac de l’instrument à la place des joues du musicien, c’est une invention du XVI^e siècle. Pensé déjà par Léonard de Vinci qui dessine cette ingénieuse innovation dès 1505, le soufflet est également présent sur le *phagotus* inventé en Italie du Nord par Afranius dans les années 1530. Nous savons par Borjon de Scellery que le soufflet est adapté aux musettes françaises vers 1620 : « Comme il falloir souffler pour jouer de cet instrument, et que cette fatigue estoit accompagnée d’une très-mauvaise grâce, afin de le rendre autant commode qu’agréable, on a trouvé le secret depuis 40 ou 50 années, d’y ajouter un soufflet, que l’on a emprunté des orgues, par le moyen duquel on le remplit d’autant d’air que l’on veut, sans prendre d’autre peine que celle de lever doucement, ou d’abaisser le bras qui le conduit³ » écrit-il en 1672.

La musette française apparaît au début des années 1600 comme un instrument innovant, mais fortement inspiré des cornemuses savantes italiennes, qui l’ont précédée : emprunts qui seront prolongés par l’imitation de la sourdeline comme nous le verrons. C’est en 1636 que le père Marin Mersenne publie son *Harmonie Universelle*, ouvrage encyclopédique

1. Claude PARADIN, *Devises héroïques*, par M. Claude Paradin chanoine de Beaujeu, Lyon, Jean deTournes et Guillaume Gazeau, 1551.
2. Jean Baptiste DESCAMPS, Antoine-Joseph DEZALLIER D’ARGENVILLE, *Vie des peintres flamands & hollandais*, Volume 1, 1842, p. 103.
3. Charles-Emmanuel BORJON de SCELLERY, *Traité de la Musette*, Lyon, 1672, p. 5.



Musette à chalumeau simple, SAM 268, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Ancienne collection du marquis Pio Enea II degli Obizzi (1592-1674) au Château de Catajo près de Padova, Italie. Instrument du début du XVII^e siècle.



Dessin de musette française à soufflet, *Sackpfeiff mit dem Blasbalg*; Michael Praetorius (1571-1621), *Syntagma Musicum (De organographia)*, 1619.

Musette SAM 267. Facture de la fin du XVI^e siècle. Ancienne collection de l'archiduc d'Autriche Ferdinand de Tyrol (1529-1595), conservée au château d'Ambras, Autriche.

La similitude des deux instruments est remarquable.



qui récapitule toutes les connaissances sur les instruments de musique de son temps. Mersenne consacre six pages aux « musettes »¹, accompagnant ses analyses de nombreux dessins, et de commentaires précis sur les tessitures et systèmes de clefs. Nous savons donc qu'à cette date la musette est encore mono-mélodique, gonflée avec un soufflet et équipée d'un gros bourdon latéral à perces multiples. Mersenne en 1636, comme plus tard Borjon de Scellery² en 1672, confirme le jeu en polyphonies de plusieurs musettes de tonalités différentes : il parle du jeu concertant d'un dessus, d'une taille et d'une haute-contre³. Il désigne cette cornemuse savante par le nom tout simple de « musette ». C'est alors une cornemuse déjà particulièrement sophistiquée, et jouée à la Cour de France depuis une trentaine d'années sans doute. Mersenne semble la désigner sous le nom de « musette royale ».

« Lorsque l'on a ouy la Musette entre les mains de ceux qui en sonnent en perfection, comme fait le sieur des Touches, l'un des hautbois du Roy, il faut avouer qu'elle ne cède point aux autres instruments, et qu'il y a un singulier plaisir à l'entendre » écrit Mersenne⁴.

Mersenne cite Le Vacher comme facteur⁵. Il semble que Jean Hotteterre (décédé vers 1691), musicien du roi et facteur d'instruments à vent, soit pour beaucoup dans le perfectionnement du bourdon⁶. Au début du XVII^e siècle donc⁷, cette musette royale ne possède qu'un seul chalumeau équipé de quelques clefs permettant certains chromatismes, afin de jouer une musique tonale mais soutenue par un bourdon multiple, constitué d'un cylindre percé de plusieurs tuyaux, chacun étant équipé d'une anche double de roseau. Ce bourdon latéral, très court, est équipé de petites réglettes mobiles appelées « layettes », qui permettent au musettiste de choisir entre plusieurs possibilités d'accords parmi les bourdons⁸.

1. Marin MERSENNE, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636. *Édition en fac-simile avec introduction de François Lesure*, Paris, Editions du CNRS, 1986, p. 287-291.
2. Charles-Emmanuel BORJON de SCCELLERY, *Traité de la Musette*, *op. cit.*
3. *Op. cit.* p. 291.
4. *Op. cit.* p. 287.
5. «... sa tablature, qui s'écrit par nombres, ou par notes. Voici celle dont use Le Vacher, qui fait cet instrument, et qui enseigne à en sonner.» *Op. cit.* p. 291.
6. Comme le rapporte son petit-fils Jacques le Romain, « le petit chalumeau... a été inventé par Mr Martin Hotteterre, père de l'auteur : et les bourdons avoient été perfectionnés par Mr Jean Hotteterre, son ayeul. C'est dans le dernier siècle. » Jacques HOTTETERRE dit le Romain, *Méthode pour la musette*, Paris, 1737, p. 64-65.
7. Il existe quelques représentations antérieures de cornemuses jouées à la Cour de France, mais aucun des types organologiques représentés ne possède encore l'ensemble des attributs constitutifs de la musette française décrite par Praetorius puis par Mersenne. Pour le détail, et notamment sur le tableau anonyme « Bal à la Cour de Henri III », ca 1583, Musée du Louvre, voir : Eric MONTBEL, *Les cornemuses à miroirs du Limousin*, *op. cit.*, Chapitre 1, « Les sources historiques ».
8. Charles-Emmanuel BORJON de SCCELLERY, *Traité de la Musette*, Lyon, 1672.

La Musette à chalumeau simple (entre 1596 et 1660)

Deux musettes de ce type ont été conservées, toutes deux en Autriche et appartenant aux collections du musée de Vienne. Il s’agit d’instruments rarissimes, témoins des origines de la musette royale. Nous avons là deux cornemuses mono-mélodiques, à un seul chalumeau, qui précèdent chronologiquement la musette bi-mélodique, à deux chalumeaux parallèles.

* La première de ces musettes conservées est celle du château d’Ambras en Autriche¹. L’inventaire du château établi le 30 mai 1596 à la suite du décès de l’archiduc Ferdinand de Tyrol mentionne dans la « *Kunstkammer* » contenant les instruments de musique, « *Ain sackhpfeifen, mit silber beschlagen, sambt seinem plaszbalg* » (une cornemuse, avec des ferrures d’argent, ainsi que son soufflet). Cette musette, bien antérieure à 1596, possède cinq tuyaux de jeu à perces cylindriques associées à une anche double : un tuyau mélodique, et quatre tuyaux bourdons réunis dans un seul bloc latéral. L’instrument est en tonalité de sol, le chalumeau unique est en ébène et de perce cylindrique. Il ne possède qu’une seule clef, permettant d’obtenir un la aigu. Il est intéressant de comparer cette musette du XVI^e siècle et celle dessinée par Praetorius en 1619 : les deux instruments se ressemblent étonnamment.

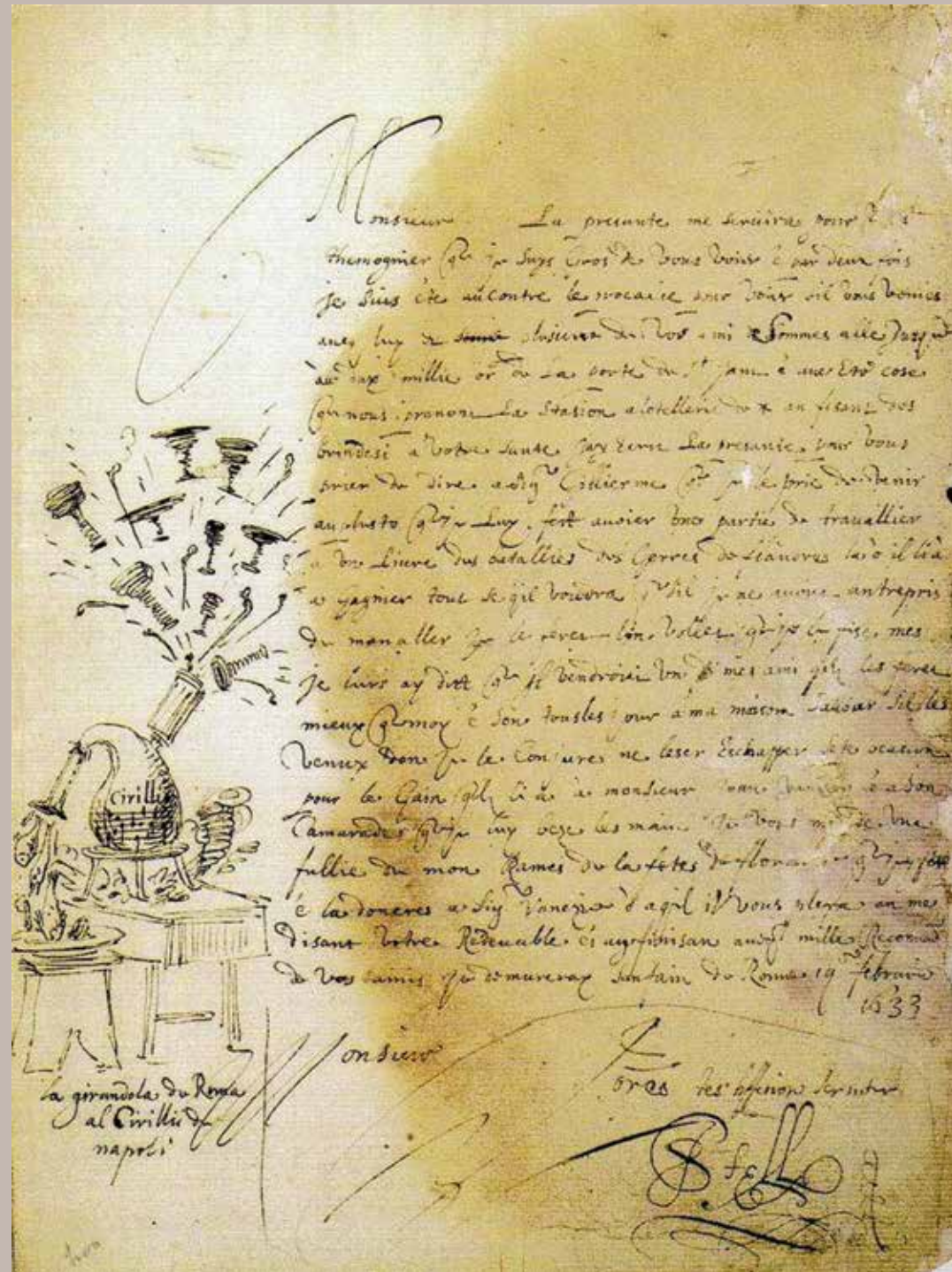
* Le second exemplaire de ces musettes pré-hotteterriennes est également conservé en Autriche, au Musée de Vienne². Celle-ci est en meilleur état que la précédente. En tonalité de sol, elle possède cinq clefs d’ivoire. Ce très bel objet est décoré d’incrustations d’ivoire également. Il s’agit du modèle correspondant aux musettes décrites par Mersenne (1636) et par Borjon de Scellery (1672), avant l’invention par Hotteterre du second chalumeau mélodique. Il est intéressant de noter que cette cornemuse ancienne provient d’une collection italienne, et particulièrement de la région de Padoue, en Italie du nord. Car c’est là que nous conduit le chemin de nos recherches récentes, sur les traces des sourdelines de Manfredo Settala, dont nous pensons qu’elles sont à la source des musettes à deux chalumeaux françaises.

1. N° d’inventaire SAM 267. Ancienne collection de l’archiduc d’Autriche Ferdinand de Tyrol (1529-1595), conservée au château d’Ambras. Jean-Christophe MAILLARD, *La musette, étude historique, organologique et iconographique*, maîtrise de musique et musicologie, Paris IV, 1980, p. 45-47.

2. N° d’inventaire SAM 268, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Ancienne collection du marquis Pio Enea II degli Obizzi (1592-1674) au Château de Catajo près de Padova, Italie du nord. Jean-Christophe MAILLARD, *La musette, op. cit.* p. 45-47.



Claude HUILLIOT (1632–1702), *Amour berger près de son chien, avec sa musette et sa houlette*, Huile sur toile, 93,5 x 70 cm, vente Drouot, Paris, 2011. Musette à chalumeau unique.



Page de gauche : Lettre du graveur Jacques Stella à François Langlois, 16 février 1633. Dans la marge, une caricature de cornemuse, « le feu d'artifice de Rome » (*La girandola da Roma al Cirilli da Napoli*). Langlois, marchand d'art, vivait alors à Rome et à Naples, où il jouait à la fois la musette française et la sourdeline italienne. Le dessin de Stella montre clairement le gros bourdon à layettes. *Lettre à François Langlois, dit Chartres (1588-1647), 19 février 1633*. Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, Paris.

Page de droite : *Joueur de musette et son chien*, gravure de Pierre Brebiette (1598-1650) vers 1630. Cet artiste vécut également à Rome. Le joueur de musette joue ici d'un instrument à soufflet et à chalumeau simple. *Bagpipe player*, Met Museum, New-York.



CHAPITRE VII



voir
plica-
cette
dans
els la
tablatur
Il fa
les q
cer a
marc
le f
3. avec le tior
4. Apres de la main droite il faut boucher les autres
trous , sçavoir du premier doigt le 5. du second le 6.
du troisiéme le 7. & laisser le petit doigt en l'air , pour

8 **Traité de la Musette.**

Branle de Ligny

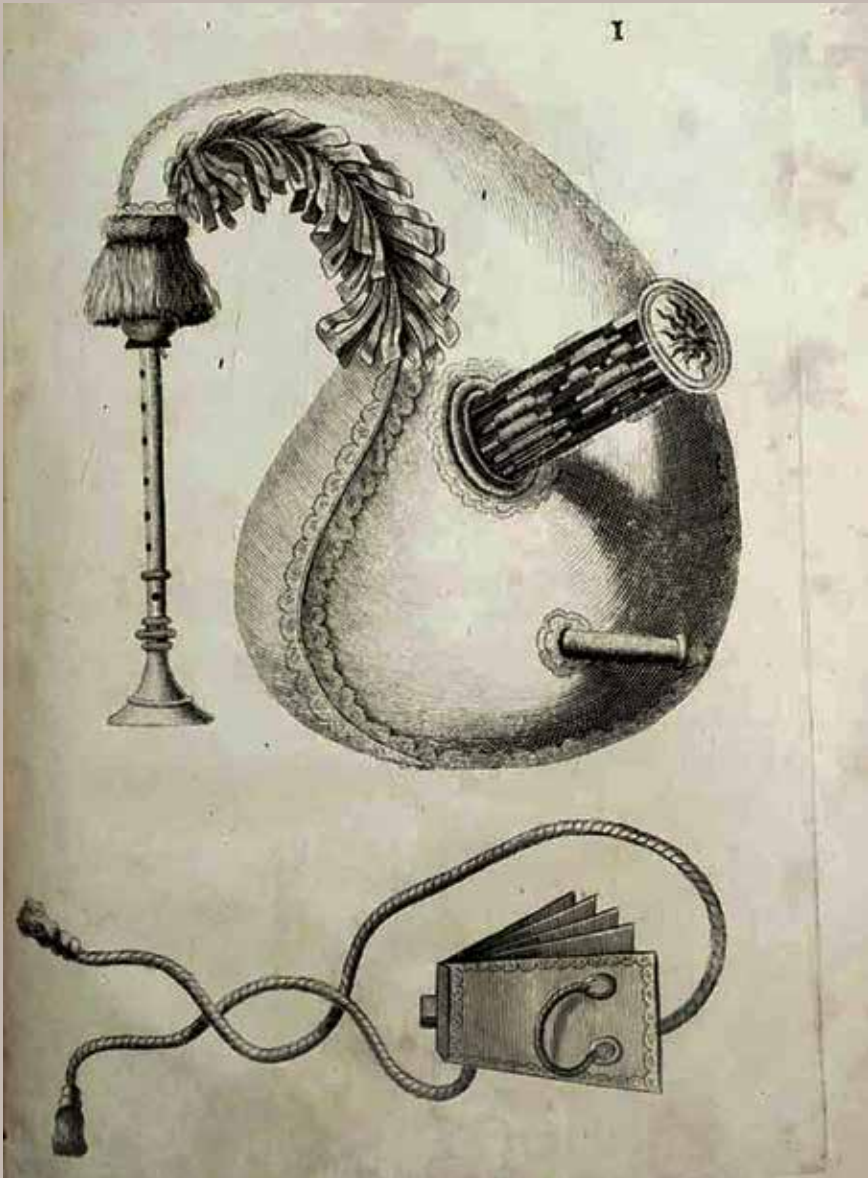
Branle de Brece...

Seconde Partie. 9

Branle de Ligny

Branle de Brece...





Dessin de musette à chalumeau simple. Borjon de Scellery, *Traité de la Musette*, Lyon, 1672.
Pages précédentes : A gauche, Ecole Française du XVIII^e siècle, *Homme jouant de la musette*, Sanguine, 16 x 16,5 cm. Vente Drouot, Paris, 2009. Musette à chalumeau simple.
A droite : tablatures et partitions du *Traité de la Musette* de Borjon de Scellery, 1672.
Estampes parisiennes du XVII^e siècle représentant des joueurs et joueuses de musette à bouche équipées du gros bourdon latéral. Gravures de Mariette, Brebiette, David Charles, Gannière. Cabinet des estampes, BNF, Paris.

Le *Traité de la Musette* de Charles-Emmanuel Borjon de Scellery (1672)

Le second ouvrage déterminant dans la connaissance de la musette au XVII^e siècle est le *Traité de la Musette* de Charles-Emmanuel Borjon de Scellery (mort à Paris le 4 mai 1691). Cet avocat au parlement de Paris, né en 1633 à Pont-de-Vaux en Bresse, se livra dès ses plus jeunes années à l'exercice des arts d'agrément, et devint bon musicien. Il jouait de la musette en amateur, comme de très nombreux nobles et bourgeois de son temps si l'on se fie à son témoignage. Louis XIV recherchait sa compagnie : « C'est une merveille de quelle sorte il fait des découpures sur le vélin. Le Roi qui l'estime a trouvé bon d'en conserver quelques unes¹. » On lui doit un recueil de noëls en bressan (franco-provençal), sans doute de sa composition, publiés en 1787 à titre posthume par son arrière-petit-fils sous le titre *Noëls bressands pour Pontdevaux et les parroisses circonvoisines*. Son *Traité de la musette* publié en 1672 est orné de plusieurs plusieurs planches et accompagné d'airs composés ou collectés pour la cornemuse par Borjon, dont certains *branles de village* qui seraient les premières sources pour la connaissance d'un répertoire instrumental populaire en France - à supposer que les notations de Borjon aient été véritablement liées aux ménétriers de villages. Borjon donne des descriptifs essentiels sur l'évolution organologique de la musette aristocratique, signalant par exemple l'apparition du second chalumeau comme une invention récente (en 1672), mais dont il précise qu'il ne donne toute ses qualités qu'entre les mains de son inventeur, le sieur Hotetterre. La musette de Borjon est donc encore une cornemuse mono-mélodique, et le répertoire qu'il propose se répartit en mélodies plagales (*l'entremain*) et mélodies authentiques (*sur le ton de 8*), en Do et Sol majeurs pour l'essentiel. Il utilise une double notation, proposant une tablature et une écriture solfégique des mêmes airs. Borjon donne les noms de plusieurs facteurs de musette, notamment à Lyon et dans la région de Bourg, confirmant ainsi que la pratique de cet instrument ne fut pas uniquement parisienne ou versaillaise, mais largement diffusée aussi dans les provinces.

1. *Les Mémoires de Michel de Marolles, abbé de Villeloin, divisés en trois parties (...)* ; avec une brève description de la très-illustre maison de Mantoue et de Nevers (1656), t. 3, p. 244.

« Il serait inutile de rapporter ici les noms qui nous restent dans les anciens auteurs des habiles joueurs de flûte et de musette, et des ouvriers qui ont excellé dans la construction de ces sortes d'instruments. Notre siècle en a produit des uns et des autres, qui nous font aisément oublier ces premiers. Le Père Mersenne parle du Sieur des Touches, et de Henry le jeune, qui avait composé quelques airs sur la Musette, lesquels apparemment n'étaient que des voix de Villes, des branles et des Gavottes de village. Mais depuis que cet aimable instrument a été mis dans la perfection où il est, et que l'on s'en est servi dans les ballets du Roy, les compositeurs en ont réglé les airs selon les sujets qu'ils ont traités.

Ceux qui se sont rendus les plus recommandables dans ce Royaume par leur composition et leur jeu, et par leur adresse à faire des Musettes, sont les Sieurs Hotteterre. Le père est un homme unique pour la construction de toutes sortes d'instruments de bois, d'ivoire, d'ébène, comme sont les Musettes, flûtes, flageollets, hautbois, cromornes ; et même pour faire des accords parfaits de tous ces mêmes instruments. Ses fils ne lui cèdent en rien pour la pratique de cet art, à laquelle ils ont joint une entière connaissance, et une exécution encore plus admirable du jeu de la Musette en particulier. Les Sieurs Descouteaux, Philidor et Doucet y excellent aussi parfaitement, et reçoivent tous les jours les applaudissements de toute la Cour.

Il se rencontre aussi dans les Provinces de bons faiseurs de Musettes, et des maîtres qui enseignent très bien à en jouer. Le sieur Lissieux, qui depuis quelques années s'est établi à Lyon, en construit avec beaucoup de propreté et de justesse, aussi bien que toute sorte d'autres instruments à vent. Je n'en connais point qui approche davantage de l'adresse des sieurs Hotteterre. Les sieurs François et Lambert font tous les jours dans la même ville de bons écoliers.

Il y avait autrefois à Mâcon un nommé Ponthus, qui a été un des plus rares ouvriers de son temps, et qui avait un talent tout particulier, et que je n'ai point remarqué en aucun autre pour ancher proprement et délicatement une Musette, et faire des soufflets.

Perrin de Bourg en Bresse travaille bien en Musette, et enseigne fidèlement. Le sieur Du Buisson à Thurin ne s'éloigne pas de la force des meilleurs joueurs. Il y a dans le Royaume un grand nombre d'autres, dont je ne dis mot pour ne point les connaître. »

Charles-Emmanuel Borjon de Scellery, *Traité de la Musette*, 1672, p. 38-39.



Sébastien LECLERC le Jeune (1676 -1763), *Joueur de musette*. Huile sur bois, 28,5 x 21,5 cm. Vente Drouot, Paris, 2009.

La sourdeline, cornemuse savante italienne, inspiratrice de la musette de Hotteterre

À partir de 1660, puis pendant tout le XVIII^e siècle, la musette baroque est dotée d'un second chalumeau afin d'accéder à un jeu polyphonique à deux voix, et d'augmenter l'ambitus mélodique. Ce principe a été emprunté aux sourdelines italiennes. Les *sordelline* ou « sourdelines » en français furent des cornemuses jouées et développées principalement dans l'Italie du nord au XVII^e siècle, bien que la tradition les rattache aux régions napolitaines dès cette époque. Sans doute avons-nous là un autre cas de parodie et de captation du populaire vers le savant et aller-retour. Ce phénomène particulier reste à étudier. Il est certain que la réputation des sourdelines était établie à l'époque où Mersenne publie son *Harmonie Universelle*, et particulièrement les travaux du collectionneur-voyageur-inventeur Manfredo Settala (1600-1680) de Milan. Nous avons pu établir que la gravure de sourdeline de l'*Harmonie Universelle* fut faite d'après un instrument fabriqué par Settala, dont nous avons retrouvé le portrait disparu¹. La sourdeline (*sordellina*) fut une cornemuse à soufflet mise au point au début du XVII^e siècle en Italie du Nord. Elle était à la fois une imitation des cornemuses populaires des environs de Naples, mais aussi du *phagotum*, une cornemuse polyphonique à anches libres et à soufflet inventée par un chanoine de Ferrare, Afriano degli Albonesi (1480-1565). Mersenne conseillait aux facteurs français de musette d'imiter les perfectionnements de la sourdeline italienne, notamment son jeu polyphonique sur deux chalumeaux distincts : c'est ce que réalisa Martin Hotteterre (1635-1712) vers 1660. Il faut noter que ces trois cornemuses savantes, *phagotus*, *sordellina* et musette, étaient pour les auteurs de l'époque des transpositions modernes des *aulos* et *tibiae* poétiques, à la fois dans leur conception organologique et - surtout - dans leur puissance allégorique pastorale : des instruments à vent mythologiques issus de l'Arcadie antique. La sourdeline constitua l'évolution la plus aboutie de ces cornemuses expérimentales, certains modèles possédant jusqu'à quatre tuyaux mélodiques dotés de plus de cinquante clefs. C'est par Mersenne que nous possédons la description savante de cette cornemuse d'Italie, qu'il nomme également *organine* et *sampogne*.

1. Eric MONTBEL, « Le portrait de Manfredo Settala attribué à Carlo Francesco Nuvolone : un hommage au collectionneur et facteur de sourdelines », *Musique-Images-Instruments* n° 15, *Portraits, ballets, traités*, CNRS Editions, 2015.

Quelques virtuoses diffusèrent la science de cette cornemuse hors d'Italie, comme par exemple le Français Langlois, célèbre dans l'Europe entière. Il fit connaître la sourdeline à Londres en 1623, à Paris, à Rome, et à Bordeaux en 1626, partout où le transporta son métier de marchand d'art. Le même François Langlois jouait aussi de la musette française en 1637, date à laquelle il est peint par Van Dyck. Sur un célèbre portrait par son ami l'artiste flamand, on le voit touchant la musette telle qu'elle était en usage dans son temps, c'est-à-dire les années 1630 : une cornemuse à un seul chalumeau (voir p. 144). Langlois aussi contribua sans doute à l'évolution de cette musette française de un vers deux chalumeaux, à l'imitation de la sourdeline italienne dont il jouait en maître. Deux portraits par Vignon témoignent de cette passion, acquise alors qu'il vivait à Rome et à Naples.



Deux portraits de François Langlois avec sa sourdeline.
A gauche, par Claude VIGNON (1593-1670), huile sur toile, ca 1623, Davis Museum, Wellesley, Massachusetts.
A droite, portrait anonyme, ca 1630. La sourdeline est posée sur la table du marchand d'art. Fondation Custodia, Paris. Photo Eric Montbel.



Pietro PAOLINI (1603-1681), *Gentilhomme jouant de la sourdeline*, vers 1625. Collection particulière.
Le jeune homme tient une sourdeline simple à deux chalumeaux mélodiques, sans bourdon. L'instrument en ébène, sans doute alimenté par un soufflet, est d'une conception beaucoup plus simple que les sourdelines à triple chalumeaux et clefs nombreuses mises au point par Settala à Milan.



Attribué à Carlo Francesco NUVOLONE (1608-1662), *Ritratto di Manfredi Settala fra alcuni strumenti scientifici e musicali e lavori al torno di sua invenzione*, huile sur toile, ca 1640 (?), 86 x 116 cm, Localisation actuelle inconnue. Photo collection Alessandro Morandotti.
Le savant voyageur Manfredi Settala pose entouré des attributs symboliques de *l'honnête homme*, instruit en mythologie, en astronomie et en musique. Ces références à la science et à l'art comme fondamentaux de la culture se retrouvaient dans son Musée de Milan, qui réunissait de nombreux objets de sa fabrication, des curiosités ramassées dans le monde entier, mais aussi une collection de peintures exceptionnelle. Il fabriqua plusieurs sourdelines en ébène, en corne ou en ivoire, comme celle-ci, équipée de trois tuyaux mélodiques, gonflée avec le soufflet qui trône au premier plan. Ce type de *sordellina* était sans doute connu de Mersenne, qui s'en inspire pour l'illustration de son *Harmonie Universelle*.

Expliquer la figure, les parties, la construction, l’étendue et l’usage de la Sourdeline, ou Musette d’Italie.

Encore que cette Musette ne soit pas en usage en France, néanmoins je la veux décrire et expliquer, afin que nos Facteurs en puissent faire de semblables. L’on tient que Jean Baptiste Riva, Dom Julio et Vincenze en sont les inventeurs. (...)

Or celle-ci a quatre Chalumeaux, parce que j’ai ajouté le quatrième que le Duc de Braschane a inventé, afin que l’on puisse jouer toutes sortes de chansons à quatre parties. Car l’on n’usait que de trois tuyaux avant cette invention, de sorte que le second (DG) ne finissait pas en G, mais il remontait jusques à K, et avait toutes les clefs de la branche hK.

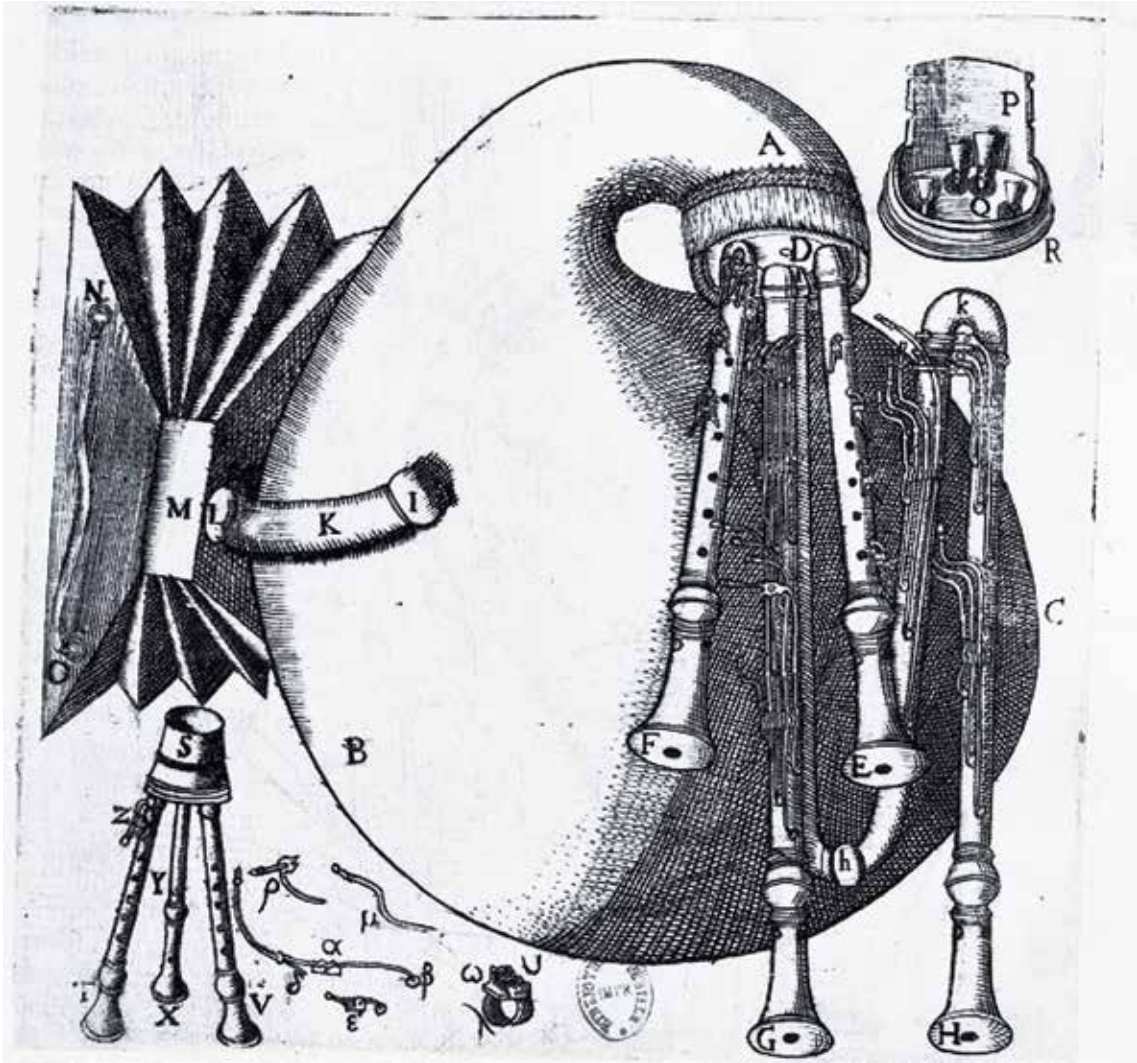
Or ce quatrième tuyau n’a point de trous, ni de clefs depuis D jusqu’à h, et ne sert que pour porter le vent aux trous qui sont couverts des clefs que l’on voit sur hK, et KC.

Le Chalumeau DG avait quinze clefs pour couvrir ses quinze trous, lorsqu’il se recourbait jusques à K, d’autant qu’il avait celles du quatrième tuyau hK, mais il n’en a plus que huit ou dix, comme l’on voit dans cette figure ; et le quatrième en a autant, afin qu’ils aient l’étendue d’une Quinzième. Où il faut remarquer que ces Chalumeaux font tous les demi-tons, comme l’Orgue ; et conséquemment ils doivent avoir vingt-quatre clefs pour faire deux Octaves, puisqu’ils sonnent à jeu couvert, c’est-à-dire qu’ils ne font nul son qu’à proportion qu’on lève les clefs.

Quant aux deux autres Chalumeaux qui sont à droite et à gauche, ils ont une partie de leurs trous ouverts, et les autres fermés de clefs : celui qui sert à la main droite, à savoir F, en a six ouverts, et celui de la gauche E en a quatre : mais F a six clefs pour les six autres trous, et E n’en a que quatre, c’est-à-dire que F a douze trous, et E neuf ; par où il est aisé de juger de leur étendue. Le troisième tuyau avait seulement une Douzième d’étendue lorsqu’il était tout seul, et faisait les notes qui suivent, dont la première est le son du tuyau tout fermé ; la seconde représente le son que fait le premier trou par le moyen de la première clef qu’on lève, et les autres signifient les autres sons que font toutes les clefs jusques à la dernière du haut du Chalumeau.



Mais le quatrième Chalumeau KH que j’ai ajouté, descend plus bas d’une Quinte par le moyen de ses clefs, afin de faire la Basse. Et parce que lesdites clefs sont difficiles à comprendre sur les Chalumeaux, j’ai mis leurs figures à part, comme l’on voit aux lettres α β δ, ι, ρ, υ, ω, etc. β montre le bout de l’une des grandes clefs, qui bouche le trou ; mais on colle un petit morceau de cuir de mouton dessus, afin qu’il bouche ledit trou plus



justement : l’autre extrémité sert au doigt qui l’abaisse en pressant le petit ressort δ pour déboucher le trou. Les autres pièces, comme ω υ λ, et ρ montrent les autres ressorts, ou les endroits des Chalumeaux où les clefs sont attachées (...). Cet instrument peut servir d’un Orgue portatif, mais après qu’il a fait le son le plus grave étant tout fermé, et le vent ne pouvant sortir que par le trou de la patte, il faut déboucher ce trou, quand on lève les clefs pour faire les autres sons, autrement le Chalumeau corne et gâte le jeu. »

Gravure et texte extraits de *l’Harmonie Universelle* de Marin Merienne, 1636, p. 293-294.

La musette de Cour à deux chalumeaux (vers 1660).

Sur la musette française à partir de 1660, les clefs sont de plus en plus nombreuses, et le « petit chalumeau » parallèle permet de monter dans le registre aigu de la cornemuse, ses six clefs étant jouées par le pouce et l’auriculaire. Borjon de Scellery en 1672 signale cette invention comme récente, et difficile à jouer : « elle n’apparaît dans toute sa valeur qu’entre les mains de son inventeur, le sieur Hotteterre¹ », écrit-il dans son *Traité de la musette*. Il est établi que cette invention est due à Martin Hotteterre (1635-1712), fils de Jean 1er. En 1738, Jacques Hotetterre « Le Romain » publie sa *Méthode pour la musette*. Fils de Martin, cet excellent flûtiste et musettiste livre un ouvrage fondamental, technique, qui permettra aux revivalistes des années 1980 la remise en jeu des musettes anciennes. L’ouvage de Hotteterre n’est ni historique ni allégorique, contrairement aux pages de Borjon : c’est un manuel à l’usage des apprentis, par un maître reconnu. Certains facteurs du XVIII^e siècle, tel Nicolas Chédeville (1705-1782), développèrent de manière extravagante le petit chalumeau, le dotant sur certains modèles de deux perces, et au total de 17 clefs. Il s’agissait donc d’un petit chalumeau « double », permettant une polyphonie complexe lorsqu’associé au chalumeau principal. On peut observer deux instruments de ce type, l’un dans les collections instrumentales du MIM de Bruxelles², et un autre au musée de la musique de Paris³. On peut lire dans le *Mercure de France*, en 1733 : « Le sieur Chédeville, cadet, a donné à la Musette, des augmentations de tours, par le moyen desquels ceux qui jouent de cet Instrument, peuvent exécuter toute sorte de musique en la transposant dans le mode convenable. Ces musettes descendent en C, sol, ut, en bas, et montent en G, ré, sol, de la seconde octave ; elles permettent de joüier un air entier par accords, et les tours d’augmentation s’articulent d’autant mieux qu’ils sont tous indépendans les uns des autres ; le grand Chalumeau est tout à l’ordinaire ; il n’y a de changement que dans la forme du petit Chalumeau, dont les clefs sont posées et arrangées avec tant d’art, qu’il faudra peu d’étude pour en faire usage. Il vient de donner aussi au Public des Danses amusantes, son quatrième livre ; *Œuvres pour la Musette, Vielle, Flute, Hautbois et Violons*. Il demeure dans le petit Cloître S. Opportuno vis-à-vis la rüe des Lombards, au Lion d’or⁴. »

1. Charles-Emmanuel BORJON DE SCELLERY, *op. cit.*
2. Instrument n° M.452 de l’ancien Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, provenant de la collection Auguste Tolbecque (1830-1919).
3. Musette, ancienne collection Clapisson, n° E.112..
4. *Mercure de France*, novembre 1733, p. 2462.



Philippe ROUSSEAU (1816-1887), *O ma tendre musette*, 1877, huile sur toile, 57,5 x 81,5 cm, MuPoP, Montluçon.



Henri Horace ROLAND DE LA PORTE (1724-1793), *Nature morte à la musette, écran, cartes et bol de porcelaine*, ca 1760.
Huile sur toile, 97 x 135 cm, Vente Drouot, Paris, 2005.



Jean-Baptiste OUDRY (1686-1755), *Nature morte à la musette et à la flûte*, 1719.
Huile sur toile, 80 x 65 cm, Collection Georges Lastic.

Certaines musettes descendaient même jusqu’au Do grave, par « ravalement », c’est-à-dire que le hautbois lui-même fut transformé, allongé pour obtenir une tessiture plus large dans le grave avec l’ajout de trois clefs (Mi, Ré, Do) en-dessous du Sol : c’est par exemple la « musette d’amour » que l’on voit dans les mains de Gaspard de Gueidan, en son célèbre portrait par Rigaud. Le pavillon est plus long que celui d’un modèle ordinaire, les clefs situées au dos du chalumeau n’étant pas visibles. On connaît trois exemplaires conservés de ces chalumeaux « en ravalement », c’est-à-dire dotés de trois clés supplémentaires permettant une extension du registre grave¹. Enfin, en 1768, un facteur nommé Luzzi à Paris s’attribue l’invention d’une musette capable de jouer stacatto, grâce à son pavillon obstruable². C’est ce type de musette que semble jouer le gentilhomme anonyme du portrait conservé au Musée de l’Ermitage (voir ci-contre).

Ce qui caractérise la musette baroque des années pré-révolutionnaires, celle élaborée par les Hotteterre³, relève de la technologie, de l’organologie et aussi du decorum, profusion de matières nobles, ivoire, ébène, soie, rubans et brocarts. Plusieurs points particulièrement définissent les particularités de la musette vers 1740, moment de son âge d’or :

- Une cornemuse qui est gonflée avec un soufflet.
- Elle possède deux chalumeaux parallèles permettant un jeu polyphonique, et ces deux chalumeaux sont dotés de perces cylindriques et d’anches doubles.
- L’instrument est entièrement muni d’anches doubles, ce qui lui donne son timbre si particulier.
- Les clefs permettant un jeu chromatique et des modulations tonales.
- Les chalumeaux sont reliés entre eux par un boîtier « à boules » pouvant être détaché du sac.

1. Vincent ROBIN, *Inventaire raisonné des musettes, 1596-1782. Contribution à l’histoire de la facture instrumentale*. Mémoire présenté pour l’obtention du diplôme de l’École Pratique des Hautes Études, sous la direction de Catherine MASSIP, 2009. Document PDF, p. 229.

2. « Musette nouvelle et perfectionnée. Le sieur Luzzi, facteur d’instruments, a trouvé le moyen de perfectionner la musette, de lui donner le son d’une clarinette & de la voix humaine, & de la rendre docile au goût de l’exécuteur : on peut imiter dessus la vivacité & la netteté du coup de langue comme dans la flûte traversière, ou le hautbois ; y exécuter des traits vifs et détachés, & terminer les finales par un jeu précis et coupé. Cette musette se joue à volonté, avec ou sans bourdon. Le sieur Luzzi demeure rue Mazarine, proche le carrefour de Bussi. » *Mercure de France*, septembre 1768, p. 132-133, cité par Vincent ROBIN, *Inventaire... op. cit.* p. 162.

3. Les Hotteterre, facteurs et musiciens originaires de La Couture-Boussey en Normandie, ont fourni aux orchestres royaux plusieurs générations de musiciens entre 1630 et 1760. Trois d’entre eux au moins, Jean (ca 1610-1691), Martin (1635-1712) et Jacques le Romain (1673-1763) furent à la fois facteurs, joueurs de musettes et pédagogues. Ils vécurent à Paris, sous les règnes de Louis XIII, Louis XIV et Louis XV.



Lorenzo Baldissera TIEPOLO (1736-1776), *Portrait d’homme à la musette*, 1765. La musette jouée est sans doute une Luzzi à pavillon obstruable. Huile sur toile, 90,5 x 70,5 cm, Musée de l’Ermitage, Saint-Petersbourg.



Musette baroque à petit chalumeau « double perce » monobloc, attribuée à Nicolas Chédeville, vers 1733, MIMO, Bruxelles.



A gauche : Musette à pavillon obstruable, attribuée à Luzzi à Paris vers 1768, collection particulière. Photo Dominique Paris.

A droite : Eclaté de Musette à petit chalumeau « double perce » monobloc, attribuée à Nicolas Chédeville, vers 1733, Musée de la Musique, Paris.



• Et enfin cette cornemuse possède un gros bourdon latéral, équipé de nombreuses perces cylindriques et exclusivement d’anches doubles, permettant des accords de bourdons multiples et ajustables en fonction de la tonalité de la mélodie. Ces petites cornemuses dont l’archétype était déjà fixé vers 1660, passèrent de mode à partir de 1760, et de nombreux exemplaires furent mis en vente dans les pages de journaux de l’époque, comme Eugène de Bricqueville¹ l’a relevé. Quelques années plus tard, l’émigration des aristocrates pendant la Révolution transporta quelques précieuses musettes hors de France, et elles intégrèrent les premières collections instrumentales du XIX^e siècle. L’instrument n’étant plus joué, son répertoire et sa technique devinrent obsolètes, mais l’objet lui-même, par sa préciosité et par le monde symbolique qu’il évoquait, fut consacré comme pièce de collection.

Musette « de Cour » ?

Ce nom moderne de « musette de Cour », qui semble inventé par Bricqueville², s’est imposé dans notre période contemporaine, jusqu’à une date récente. Les spécialistes lui préférèrent aujourd’hui le nom de « musette baroque », voire de « musette » tout simplement. Les premières publications sur cet instrument dans les années 1980, notamment celles de J.C. Maillard , ont toutefois rendu commun l’usage du nom « musette de Cour »³. La connotation aristocratique du nom suggère un emploi exclusif à la Cour de France. Or le champ social de l’instrument en question fut bien plus large, de toute évidence. Les diverses publications des XVII^e et XVIII^e siècles décrivent une cornemuse jouée certes par des professionnels célèbres, comme les Hotteterre, les Chédeville, les Pièche ou Descoteaux, mais aussi par de riches notables de province, souvent issus de la noblesse de robe. Borjon de Scellery, à Bourg-en-Bresse, fut de ceux-là, tout comme Gaspard de Gueidan à Aix-en-Provence, ou le marquis de Calignon à Vicq-sur-Breuilh, en Limousin. L’un des tout premiers maîtres de l’instrument, François Langlois, était un artiste, voyageur, ami des peintres, qui vécut à Rome, à Londres et à Paris dans les années 1620. Le jeu de la sourdeline en Italie était aussi l’apanage de collectionneurs romanesques comme Settala de Milan, et d’artistes comme le sculpteur Novelli de Florence, ou le fabricant d’automates Todini de Milan⁴.

1. E. de BRICQUEVILLE, *Un coin de curiosité. Les anciens instruments de musique*, Librairie de l’art, Paris, 1894, p. 45-46.
2. « Ainsi l’usage du soufflet, qui établit une différence caractéristique entre la rustique cornemuse et la musette de Cour, date, nous l’avons déjà vu, d’un demi-siècle avant l’apparition du Traité » écrit-il en 1894.
E. de BRICQUEVILLE *Les musettes*, 1894, p. 20.
3. Par exemple dans son disque *L’art de la cornemuse vol. 2 : la musette de Cour*, Arion, 1983.
4. Eric MONTBEL, « Le portrait de Manfredo Settala...» *op. cit.* , p. 10.

En France au XVIII^e siècle, il est établi que les membres de la Chambre ou de l’Ecurie du Roi joueurs de musette, s’ils jouaient en effet pour les fastueuses réceptions de Versailles, se produisaient également sur les scènes des théâtres parisiens. Ils gagnaient leur vie en donnant des leçons à un public d’aristocrates et de bourgeois des deux sexes, dont la plupart n’avaient sans doute pas accès régulièrement à Versailles. On voit bien que l’addition du terme « de Cour » par Bricqueville était destinée à distinguer cette cornemuse raffinée de ses homologues populaires¹. Mersenne quant à lui emploie une fois le terme de « Cornemuse Royale », nous plongeant ainsi dans la plus grande perplexité. La phrase exacte de Mersenne provient du chapitre consacré à la « cornemuse des bergers » ou « chalemie » :

« Quant à la manière dont on sonne de cet instrument, elle est fort particulière, car on met le grand bourdon sur l’épaule gauche, tandis que l’on enfle la peau avec le vent de la bouche, qui souffle par le trou du porte-vent, quoyque l’on puisse se soulager de cette peine, comme l’on fait maintenant en sonnant de la Cornemuse Royale, et de la Musette, comme je monstreray en parlant de ces instrumens, d’autant que l’enflement des joües est cause de la difformité du visage². »

Mersenne cite deux instruments distincts, la « Cornemuse Royale » et la « Musette ». Or seule la musette est abordée dans les pages suivantes, la « cornemuse de Poitou » étant en effet un instrument gonflé à la bouche. Mersenne parle-t-il ici de la sourdeline, gonflée avec un soufflet ? C’est probable. Peut-être fait-il aussi allusion à une autre cornemuse à soufflet qu’il n’a finalement pas traité dans ses pages : nous pensons ici aux Grandes Cornemuses à Miroirs. Quant aux musiciens professionnels qui tenaient ces cornemuses au sein des orchestres royaux, leurs charges de « joueur de hautbois et musette du Poitou » étaient des survivances d’un âge ancien, un héritage des années 1600.

Bref le terme « musette de Cour » est une invention récente, réactivée notamment par Jean-Christophe Maillard et les chercheurs associés à son terrain dans les années 1980 – Jean-Louis Epain, Jean-Claude Compagnon, Rémy Dubois, Dominique Paris et Jean-Pierre Van Hees notamment, une appellation certes non satisfaisante, partiellement incorrecte, mais opérante et adoptée par l’usage commun, et que nous validons ici.

1. Nous savons aujourd’hui que cette distinction de classe sous la plume de Bricqueville ignorait le raffinement et la surprenante complexité de certains modèles du Centre France, chabrettes limousines, grandes bourbonnaises ou musette Béchonnet par exemple.
2. M. MERSENNE, *Harmonie Universelle...* *op. cit.* p. 284.

Musette, pastoralité et bienséance.

La musette de Cour telle que nous la connaissons dans son aboutissement des années 1720-1760, a connu une longue évolution depuis ses premières occurrences vers 1620 jusqu'au règne de Louis XVI, où elle passa de mode.

La musette était à l'âge baroque, chez Rameau par exemple, un symbole incontournable de la musique pastorale dans la représentation qu'en concevait la noblesse. Pour les humanistes du XVI^e siècle, pour Ronsard ou Baïf, la musette déjà était l'équivalent des *tibiae* et des *auloi* joués par les bergers d'Ovide ou de Théocrite. Les facteurs de cabrette s'en souviendront, lorsqu'ils puiseront dans le vocabulaire symbolique de la musette, pour l'adapter à leur instrument néo-rural/néo-urbain. Car la musette baroque fut un instrument parodique, évoquant par sa forme et sa technique une musique rustique, faisant sonner un omniprésent bourdon comme signal sonore et citation conventionnelle de cette rusticité. Mais ce fut aussi un instrument débarrassé de son encombrante charge dionysiaque : la peau du sac, nue et obscène, fut cachée et recouverte de velours ou de soie à motifs floraux ; le porte-vent qui oblige à gonfler les joues et à saliver, fut remplacé par un discret soufflet glissé sous le bras ; la virilité trop ostentatoire de la cornemuse phallique fut atténuée, la musette fut déguisée en objet féminin, bijou délicat orné de rubans et de pompons, de franges dorées, argentées ; les matériaux enfin délaissèrent le buis trop trivial, et choisirent l'ivoire, l'ébène, la marqueterie. Ainsi la musette était-elle à la fois symbole de pastoralité et d'aristocratie, une marque d'innocence, de culture et de noblesse, de *bienséance*.

C'est avec Rameau que la musette était devenue véritablement un instrument-signal des bergers mis-en-scène, comme l'a montré Jean-Christophe Maillard. Les années qui correspondent à la fin du règne de Louis XIV, puis à la Régence et au règne de Louis XV, furent son âge d'or. Les valeurs provinciales, « rustiques » de cet instrument-symbole correspondaient à une émancipation de la petite noblesse de province et de la bourgeoisie parisienne, face aux savantes et austères compositions des musiques de cérémonie versaillaises. A la suite du grand Rameau, qui utilisa par exemple la musette dans *Les Indes Galantes*, des compositeurs moins connus comme Lemaire ou Clérambault, ou le Provençal Campra placèrent la petite cornemuse pastorale dans leurs cantates et opéras. C'est même



Jean-Antoine WATTEAU (1684 - 1721), *Fêtes Vénitiennes* (détail) 1718-1719. Huile sur toile, Edinburgh, Scottish National Gallery.

Ce type de musette suggère diverses interprétations : jouée sur deux chalumeaux mélodiques à la manière des sourdelines, ou bien équipée d'un bourdon parallèle au chalumeau ? Aucune musette de ce genre n'a été conservée. L'hypothèse la plus probable est celle d'une licence artistique. Le même type d'instrument est toutefois représenté par Watteau dans *Les Bergers* et dans *L'Amour au Théâtre Français* (page suivante).



Jean-Antoine WATTEAU (1684 - 1721), *L'Amour au Théâtre Français*, 1718. Huile sur toile, Staatliche Museen, Berlin.
Les Bergers, 1717, Château de Charlottenburg, Berlin.

sous le nom de « musette » qu'un genre musical fut fixé : une petite pièce généralement à trois temps, accompagnée d'une pédale évoquant les bourdons de l'instrument. Ce sont par exemple les *musettes de Choisy et de Taverni* que François Couperin publie en 1722, ou la *musette en rondeau* de Rameau en 1724.

Les facteurs de musettes baroques étaient pour la plupart parisiens, et ils jouaient à la Cour de France. Membres de l'Ecurie ou de la Chambre du Roi au XVII^e et au XVIII^e siècles, les dynasties de hautboïstes et de flûtistes que furent les Hotteterre, les Chédeville, ont laissé des œuvres innombrables écrites pour la musette, des méthodes, et des instruments en grand nombre. Rien d'étonnant donc que ce soit à Paris que la tradition orale ait prolongé le jeu de cornemuse après 1800, une pratique en partie inspirée par les nombreux joueurs de musettes citadins, et par les instruments d'occasion qui passaient en vente au fil des successions. L'un des derniers professeurs de musette de Paris, Nicolas Chédeville, est mort en 1783.

Les musettes de la Restauration

Divers événements politiques ont revalorisé les cornemuses au XIX^e siècle, en tant qu'objets symboles de l'aristocratie au fil des Restaurations successives, et aussi objets comme instruments parodiques de la pastoralité, donc d'une certaine vision du peuple rural. La fascination qu'exerçaient les musettes aristocratiques et la mode champêtre à laquelle elles étaient rattachées avant la Révolution survécurent à la désaffection pour l'instrument lui-même. Le sort de la vielle-à-roue fut similaire : jouée à la Cour sous Louis XV essentiellement¹, puis délaissée par l'aristocratie avant la Révolution, la vielle connut ensuite un succès populaire dans le Centre de la France, grâce aux ateliers de luthiers de Jenzat dans l'Allier, dès les années 1830. La vielle-à-roue devint elle aussi en cinquante ans un instrument emblématique de l'Auvergne, un autre instrument-symbole que les folkloristes des années 1890 n'hésitèrent pas à choisir comme un marqueur de l'authenticité et d'ancestralité : une histoire courte tenant lieu et place d'une épopée historique. La cabrette parisienne connut le même parcours, une invention à succès imitée d'une utopie ancienne, celle de la musette pastorale... tout en héritant d'une part de son répertoire et de son style de jeu.

1. Notamment par la célèbre élève de Bâton, Maria Leszczynska, reine de France, décédée en 1768.



Nicolas Henry JEAURAT DE BERTRY (1728-1796), *Nature morte aux instruments de musique*, ca 1760.

Huile sur toile, 81 x 100,5 cm. Vente Sotheby's Londres , 2012.

Jeurat de Bertry avait ses entrées auprès de la reine de France Marie Leszczyńska, épouse de Louis XV. Leur fille la princesse Victoire, excellente musicienne, se distinguait à la musette, dont elle débuta l'apprentissage en novembre 1749 à Fontainebleau, avec pour maître Nicolas Chédeville. Compositeur, facteur de musettes, hautbois à la Chambre du Roi, Chédeville touchait 100 écus par mois pour enseigner la musette à Victoire, une somme alors considérable. En 1750, Nicolas Chédeville dédiait à son élève douée un livre de compositions pour la musette : *Les impromptus de Fontainebleau*. Un second ouvrage suivit quelques mois plus tard : *Les variations amusantes*.



Ecole Française
du XVIII^e siècle,
*Portrait d'homme
à la musette*.

Huile sur toile,
81 x 65 cm,

Vente Drouot,
Paris, 2013.

Col. André Bissonnet.



Adolphe MOUILLERON (1820 -1881), *Nature morte à la musette*, ca. 1860.
Huile sur toile, RijksMuseum, Amsterdam.

« On trouve dans les archives de la Chambre des comptes quatre charges de hauboïs et musettes de Poitou, de la création du Roy Jean. Dans ces tems parbare [*sic*] au moins pour les arts, et sur tout pour la musique, on ne connoissoit d’autres istruments [*sic*] que la musette, le hauboïs, la cornemuse, le cornet, le cromorne et le cacbouc [*sic*] ; ce dernier estoit une sorte de cornemuse, mais bien plus grand ; tous ces instrumens estoient bons pour rejouir les paysans et pour leurs dances, quoy qu’ils s’acordassent très mal, premièrement par l’ignorance de ceux qui en jouuent, et par le deffaut meme des instruments. Du vivant de François premier, on commença a se decrasser sur la musique ; un nomméz Ducoroy, valet de chambre de sa maiesté et maitre de musique de sa chapelle, fut le premier et le seul qui en fit de belle pour ce tems la ; il voulut se servir de ces instruments, mais il ne put jamais. On fut obligé de faire venir des violons du Milanois. Après sa mort, la musique retomba dans le barbare, et elle y est restée à très peu près, jusques au tems de Louis quatorse, sous le célèbre raygne ou tous les arts on esté portez a leur perfection, la musique a brillé infiniment. Le Camus, Boisset, Dembris et Lambert ont estez les premiers a faire des airs qui exprimassent les parolles, mais sur tout le célèbre Luly ; on peut dire on devoit l’apeller l’apollon de la France, mais son elevation fit sa chute totale de tous les entiens instrumens, a l’exception du hauboïs, grace aux Filidor et Hautteterre, lesquels ont tant gâté de bois et soutenus de la musique, qu’ils son en fin parvenus a le rendre propre pour les concerts. De ces tems la, on laissa la musette aux bergers, les violons, les flutes douces, les théorbes et les violes prirent leur place, car la flute traverssiere n’est venue qu’apres. C’est Philibert qui en a jouer le premier en France, et puis presque dans le meme tems, Descoteaux ; le roy aussi bien que toute sa cour, a qui cet instrument plut infiniment, adiouta deux charges aux quatre musettes de Poitou, et les donna a Philibert et Descouteaux, et ils m’ont dit plusieurs fois que le roy leur avoit dit en les leur donnant qu’il souhaitoit fort que les six musettes fussent metamorphosées en flustes traversieres, qu’amoins elles seroient utiles, au lieu que les musettes n’estoient propre qu’a faire dansser les paisanes. Voilà, Monsieur, tout ce que j’ay lu et ce que j’ay ouy dire touchant la musette. Je souhaite qu’il soit assez bien écrit pour que vous puissiez l’entendre. Je n’ay peu faire mieux ; ce n’est point mon metier d’écrire ; je joue de la flute a votre tres humble service. »

Lettre adressée par M. de La Barre à Monsieur de Villiers, à l’Hôtel de la Monnoye à Paris.
Doc. sans date, entre 1710 et 1735. Publié par Marcelle Benoît, *Extrait des Papiers du Grand Ecuyer*. Document n°240, in *La Vie Musicale sous les Rois Bourbons : Musiques de cour. Chapelle, Chambre, Écurie. Recueil de documents 1661-1773*, Paris, A. et J. Picard, 1971.

La musette, le pastoral et les peintres

La musette fut un sujet de choix pour les peintres du XVIII^e siècle. On la voit représentée en détails dans plusieurs toiles de Watteau, de Lancret, Pater, Oudry, Garnier, Chardin, Delaporte... Chez Watteau, elle figure sur la scène du théâtre, elle est l’attribut du berger, des musiciens déguisés en paysans. Chez Oudry ou Chardin elle trône au centre des natures mortes, elle figure comme emblème de mémoire et d’ancestralité dans les allégories de la musique.

Le portrait en pied, en « joueur de musette », relève d’une autre intention. Pour un aristocrate du XVIII^e siècle, poser en Céladon possède une autre signification, que nous qualifierions aujourd’hui de geste politique. Le célèbre portrait de Gaspard de Gueidan que nous décrivons plus loin, en est le plus parfait exemple.

Cette mode du portrait pastoral et de la nature morte aux instruments fut reprise au XIX^e siècle par des peintres figuratifs qui rendaient ainsi hommage aux maîtres du siècle précédent. Leurs œuvres sont à ce point imitées des sujets originaux qu’on peut parfois confondre les époques : ainsi les toiles de Philippe Rousseau (1816-1887) ou de Maurice Lobré (1862-1951), dont les musettes sont les sujets centraux, sont des morceaux en imitation de grande virtuosité, mais anachroniques. Il est intéressant de noter la correspondance entre ces peintres de la citation historique s’inspirant ou évoquant les Watteau, Chardin et Oudry du siècle précédent, et la production du facteur de musettes Gaillard¹, qui fut sans doute leur contemporain. Nous trouvons des collections d’instruments dans plusieurs ateliers de ces peintres du XIX^e siècle, notamment des cornemuses ou des tambourins provençaux, des vielles, qu’ils plaçaient dans leurs toiles comme accessoires et parfois comme sujets majeurs de leurs allégories.

Plus d’une centaine de musettes baroques ont été recensées à ce jour, conservées en divers musées du monde entier, ou dans des collections particulières. Aujourd’hui la mise en vente d’une musette de Cour dans une enchère publique est un événement, suivi par des amateurs acharnés, et les prix s’élèvent. La préciosité de l’instrument, sa rareté, l’historicité qui sont attachées à son parcours et à sa résurrection (due pour l’essentiel aux travaux de Jean-Christophe Maillard et à quelques facteurs comme Jean-Louis Epain et Remy Dubois), en font l’une des cornemuses les plus fascinantes de notre époque : car c’est bien d’une modernité qu’il s’agit, tant cette musique oubliée pendant deux siècles s’inscrit aujourd’hui dans le goût contemporain.

1. Voir notre article p. 559.



Nicolas LANCRET (1690-1743), *Fête champêtre avec un couple de danseurs*, ca. 1720.
Huile sur toile, 116,5 x 105,5. Vente Sotheby’s, Londres, 2015.

« Les amateurs tiennent un rôle aussi important que les professionnels et les facteurs. Mauvais débutant ou exécutant confirmé, dame de la Cour ou riche bourgeois, c'est eux qui font vivre dans toute la France et sans doute aussi un peu à l'étranger le renom que ne cesse de prendre la musette (...). Au début du XVIII^e siècle, les seules personnes susceptibles d'avoir un maître, surtout à Paris et à la Cour, ne sont plus que des nobles des plus connus. Le contexte culturel et social est de plus en plus propice à l'étude de l'instrument. L'"honnête homme" se doit, entre autres, de cultiver la musique. Beaucoup d'instruments, tels le violon, les violes, le clavecin, bien que très en faveur à l'époque, sont d'une approche ardue et cérébrale. Les instruments à vent semblent au contraire plus séduisants et flatteurs. L'élégance de la position d'un flûtiste, le timbre chaud du hautbois ne peuvent qu'attirer l'attention. Mais la richesse, la finition et la délicatesse de la musette, la facilité pour une dame d'en jouer, la mode de plus en plus portée vers la bergerie, tous ces facteurs font qu'elle va ramener à elle de plus en plus d'adeptes. »

Jean-Christophe MAILLARD, *La Musette, étude historique, organologique et iconographique*, Université Paris IV, 1980, p. 134-135.

Nicolas LANCRET (1690 -1743) *Assemblée galante dans un parc*, ca 1720.
Huile sur toile 32 x 40,50 cm. Vente Tajan, Paris, 2014.





Carle VAN LOO (1705–1765) (attribué à), *A Lady and Gentleman as a Shepherd and Shepherdess*, vers 1733. Photo <http://gallery.ru>.
Une rare représentation d'une musette à petit chalumeau « double perce », sans doute inventé par Chédeville vers 1733.
Ces deux aristocrates en berger et bergère sont le parfait exemple de la mode pastorale à la Cour de France et en Europe au XVIII^e siècle.



Esquisses d'artistes du XVIII^e siècle, représentant des joueurs de musette. De gauche à droite et de haut en bas : WATTEAU pour *Les Bergers*, Nicolas LANCRET, Nicolas LANCRET, Hyacinthe RIGAUD pour le *Portrait de Gaspard de Gueidan*, Nicolas LANCRET.



Hyacinthe RIGAUD (1659 - 1743). *Portrait du président Gaspard de Gueidan en joueur de musette*, 1735. Musée Granet, Aix-en-Provence.

Le Portrait du président Gaspard de Gueidan en joueur de musette, par Hyacinthe Rigaud, Musée Granet, Aix-en-Provence. 1735.

Pourquoi un notable de province, président du parlement d’Aix-en-Provence, éprouve-t-il le besoin de se faire représenter en Céladon, jouant de la musette, dans les années 1735 ? Gaspard de Gueidan (1688-1767), arrière petit-fils d’un marchand de bœufs, devenu Président à mortier du Parlement de Provence, illustre l’ascension sociale d’un homme issu d’une bourgeoisie fortunée accédant à un titre de noblesse... au prix de quelques arrangements avec l’histoire.

Le portrait était alors un genre florissant. Hyacinthe Rigaud (1659-1743), fut le plus célèbre et prolifique des portraitistes, car près de mille œuvres lui sont attribuées. Toute la Cour de France a été immortalisée par cet artiste majeur : on lui doit plusieurs portraits de Louis XIV et de Louis XV à différents âges de leurs vies, de leurs épouses, maîtresses, et de tout l’entourage de la Cour sur plus de soixante ans. C’est donc à un peintre prestigieux que s’adresse Gaspard de Gueidan pour réaliser son portrait et celui de son épouse en 1735. Il paie 3000 livres, une somme considérable, pour ce tableau d’exception.

Dans la France du XVIII^e siècle, apparaître comme un homme de culture était alors un élément de distinction sociale, une marque d’aristocratie plus sans doute que la richesse ou la puissance économique. Un véritable aristocrate se devait de maîtriser le discours sur les arts, sur la littérature, sur la musique, la danse ou la peinture. La « préciosité » qui s’était développée initialement dans les salons littéraires provençaux et parisiens au XVII^e siècle connut une forme de renaissance au XVIII^e siècle, après le décès de Louis XIV. Le raffinement affecté de Gueidan dans le tableau, sa pose, son costume, ses gestes sont de cet ordre, précieux et étudiés.

L’aristocratie affectée de Gueidan allait plus loin. On sait qu’il a publié une fausse généalogie de sa famille, affirmant que sa noblesse était issue des Croisades, une noblesse d’épée donc. Il commanda même un mausolée de ses ancêtres fictifs au sculpteur provençal Jean-Pancrace Chastel. Mais Gaspard de Gueidan était issu d’une famille bourgeoise de Reillanne, en Haute-Provence, qui avait fait fortune grâce au commerce du bétail¹. C’est par

1. La stratégie d’ascension sociale de Gueidan fut à bien des égards très efficace, mais il fut pourtant durement critiqué par certains de ses contemporains, notamment par son neveu Pierre-César de Charleval et par l’auteur anonyme d’un « virelai » en vers provençaux, un poème qui ridiculisait Gueidan et qui a circulé sous forme de manuscrit parmi la noblesse d’Aix-en-Provence. Voir les deux études récentes : Christopher CURRIE, *Art, illusion, and social mobility in eighteenth-century France : Hyacinthe Rigaud and the making of the marquis de Gueidan*, A dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Art , Chapel Hill , USA, 2012. Hubertus KOHLE, *Arts et société : Essais sur l’art français (1734-1889)*, Norderstedt, 2009.



Hyacinthe RIGAUD (1659 - 1743), *Portrait du président Gaspard de Gueidan en joueur de musette*, 1735.
Détail du boîtier de la musette, portant les armoiries de la famille des Gueidan de Reillane : « Écartelé au 1 et 4 de gueules à une croix de Toulouse d'or, au 2 et 3 d'azur à un château à trois tours ouvert d'argent, maçonné de sable, fenestré de gueules, sur le tout d'azur à trois losanges d'argent. »
Musée Granet, Aix-en-Provence. Photo Patrick Blanc.

Page de gauche : Charles-Antoine COYPEL (1694–1752), *Gaspard de Gueidan jouant de la musette*, craie, encre, aquarelle sur papier, vers 1735.
Vente Christie's, Londres, 2 juillet 2013.
Ici Gaspard de Gueidan apparait dans une posture moins solennelle que dans le portrait de Rigaud. Mais Coypel était lui aussi un maître prestigieux, futur premier peintre du Roi et Directeur de l'Académie. Les attributs du berger, houlette, musette, sont présents, mais le magistrat est présenté sans perruque, dans un paysage bucolique. Les armoiries des Gueidan sont placées au pied du portrait. Cette mise en représentation de Gueidan possède les mêmes codes de lecture que le célèbre tableau du Musée Granet.

la magistrature que son père intégra la bourgeoisie aixoise, et par la qualité de ses discours que Gaspard accéda à la notoriété. Il prétendit aux quartiers de noblesse, jusqu’à obtenir un marquisat, et fit entrer ses trois fils dans l’Ordre des Chevaliers de Malte. Là encore il falsifia ses origines car sa mère, Catherine de Trets, était de confession juive et convertie au christianisme, ce qui disqualifiait tout candidat au prestigieux ordre religieux. Ainsi, il mit tout en œuvre pour s’affirmer comme membre d’une des plus anciennes familles de France. Gaspard de Gueidan était à l’image d’une noblesse récente, voulant se donner le vernis de l’ancienne, répondant aux aspirations d’une noblesse de robe, et souhaitant s’approprier la distinction de la noblesse d’épée.

Armoiries, boîtier de musette

Le boîtier de la musette de Gueidan est l’un des rares – le seul ?- à porter des armes. L’objet rejoint ainsi une ancienne tradition populaire qui fait de cette « tête » symbolique (l’ancienne tête de la chèvre-cornemuse) un lieu de décor et de représentation : comme sur les cornemuses à miroirs ou les cornemuses bourbonnaises incrustées. La prétention du parvenu s’exprime ainsi, par cette armoirie d’invention récente, que Rigaud a fait apparaître sur le boîtier de la musette prestigieuse. En effet le type de musette joué par Gueidan est lui aussi une rareté, une « musette d’amour¹ » plus sophistiquée que le modèle commun, autre marque d’arrogance.

En se présentant dans le rôle de Céladon, le berger héros de *L’Astrée*, accompagné de son chien fidèle, Gueidan met en scène sa culture littéraire, mais aussi son rattachement à une noblesse française éprise de liberté face au pouvoir absolu. Le roman de *L’Astrée* était un témoignage sur le « rôle culturel et politique d’une noblesse qui se distingue de la Cour et qui codifie les formes correspondant aux bonnes manières aristocratiques² », cette *bienséance* que s’approprie également Gaspard de Gueidan. « A Versailles, la noblesse de Cour pouvait, à travers la vie des bergers, se souvenir d’une indépendance rêvée par rapport au pouvoir central. Le caractère champêtre de la pastorale permettait d’évoquer mélancoliquement l’autonomie seigneuriale que l’aristocratie avait perdue à la suite de la

1. La musette d’amour possédait un corps de chalumeau plus long, permettant d’atteindre trois notes supplémentaires dans le grave. Voir *supra*, p. 54. Trois modèles de ce type seulement ont été conservés.
2. Hubertus KOHLE, *op. cit.* p. 14.

modernisation et de la centralisation de l’Etat au XVI^e siècle. La nostalgie est attachée au mythe pastoral, au refuge aimable qu’il offre à une société aristocratique qui est passée sous la tutelle du monarque absolu. On comprend mieux dès lors pourquoi cette culture du monde champêtre fit une importante réapparition après la mort du Roi-Soleil et déjà pendant les deux décennies précédentes, à l’instant précis où le pouvoir de l’instance centralisatrice commença à vaciller¹. »

La vie rurale comme thème philosophique trouva sa transposition artistique dans la première moitié du XVIII^e siècle, et fut développée ensuite par Rousseau et les Lumières, pour opposer l’originel et le vrai aux dépravations de la Cour. « Malgré l’assurance de Boileau qui affirmait que les témoins de la préciosité étaient bel et bien morts, ces derniers réapparurent après 1690 et inondèrent le pays au début du XVIII^e siècle. C’est aussi le signe de la résurrection d’un genre artistique qui s’opposait aux tentatives absolutistes de centraliser le goût et la société. C’était la volonté d’une élite de salon de se créer une seconde personnalité artificielle et hautement sophistiquée, dont l’anti-naturalisme annonce le type du dandy romantique mais renvoie également à l’aristocratie de l’époque classique². »

Il existe un autre portrait de Gaspard de Gueidan jouant de la musette : il s’agit d’un pastel de Charles-Antoine Coypel, conservé aujourd’hui dans une collection américaine. Le marquis est représenté dans le rôle de Daphnis, la pose est moins solennelle mais le berger toujours arcadien. L’identification de Gueidan a été rendue possible par une autre version de ce pastel, à l’encre et à la craie, où figurent les fameuses armoiries des seigneurs de Reillane. Nous les réunissons ici pour la première fois.

La musette était l’instrument de musique multi-symbolique d’une aristocratie éprise de liberté. Elle permettait d’évoquer le Moyen-Age, époque aristocratique par excellence, qui avait précédé la montée de l’absolutisme : c’est à cette aristocratie ancestrale que Gueidan prétend se rattacher par ses inventions généalogiques.

La musette était aussi l’élément musical de la renaissance arcadienne à la Cour à la fin du règne de Louis XIV, et surtout dans la première moitié du XVIII^e siècle, avec son âge d’or dans les années 1720-1730.

Noblesse, ancestralité, culture, pastoralisme et indépendance provinciale... autant d’éléments juxtaposés dans la représentation théâtrale d’un bourgeois devenu gentilhomme, Gaspard de Gueidan.

E. M., juillet 2016. À la mémoire de Jean-Christophe Maillard.

1. *Idem*.
2. *Idem*, p. 19.



Musette conservée au Musée Calvet d'Avignon, ref. R388. Elle correspond aux musettes à deux chalumeaux mises au point par Martin Hotetterre vers 1650. Il s'agit sans doute de l'un des modèles les plus anciens de ce type de musette. Photo Eric Montbel.



La Musette du Musée Calvet d'Avignon.

Un autre témoignage important du jeu de musette baroque en Provence : la musette du Musée Calvet d'Avignon. Cet instrument très complet est l'une des plus anciennes musettes à deux chalumeaux qui soit conservée. Une observation attentive met en évidence sa ressemblance étonnante avec la musette dessinée par Borjon de Scellery dans son fameux *Traité de la Musette* publié en 1672. Borjon indique que le second chalumeau vient d'être inventé par Hotteterre, et nous savons par Jacques Hotteterre le Romain en sa *Méthode de Musette* de 1738 que cette innovation est due à Martin, son père. On considère donc que cette transformation de la musette est datable des années 1660. Est-il envisageable d'attribuer cette musette à Martin Hotteterre ? Borjon cite plusieurs facteurs de musettes contemporains, tels Lissieux à Lyon, Ponthus à Mâcon et Perrin à Bourg-en-Bresse. La musette signée « Lissieu » du musée de Morpeth (Angleterre) est toutefois d'une facture très différente, notamment par les clefs du petit chalumeau. L'instrument a conservé toutes ses anches d'origine. Chacune d'elles porte la mention manuscrite de son attribution. E. M.



En haut : les chalumeaux de la musette d'Avignon posés sur la planche du *Traité de la Musette* de Borjon de Scellery (Lyon 1672). En-dessous, les anches de bourdons avec indications manuscrites sur les lamelles : *Basse, Autecontre, Petit ut, Taille, Dessus, Tierce*. A droite le gros bourdon à layettes. Photos Eric Montbel / Marco Tomassi.

BIBLIOGRAPHIE. (Voir également la bibliographie générale en fin d'ouvrage).

Katharine BAETJER, Marjorie SHELLEY, *Pastel portraits. Images of 18th-Century Europe*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2011.

Charles-Emmanuel BORJON de SCELLERY, *Traité de la Musette*, Lyon, 1672.

Eugène de BRICQUEVILLE, *Un coin de curiosité. Les anciens instruments de musique*, Librairie de l’art, Paris, 1894.

Thomas CROW, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven, 1985.

Monique CUBELLS, *La Provence des Lumières. Les parlementaires d’Aix au XVIII^e siècle*, Paris, 1984.

Christopher CURRIE, *Art, illusion, and social mobility in eighteenth-century France : Hyacinthe Rigaud and the making of the marquis de Gueidan*, A dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Art, Chapel Hill, USA, 2012.

Laurence GIAVARINI, *La distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e – XVII^e siècles)*, VRIN / EHESS, 2010.

Jacques HOTTETERRE Le Romain, *Méthode pour la Musette*, Paris, 1737.

Neil JEFFARES, « COYPEL, Charles-Antoine », *Dictionary of pastellists before 1800*, Online Edition, www.pastellists.com, novembre 2016.

Hubertus KOHLE, *Arts et société : Essais sur l’art français (1734-1889)*, Norderstedt, 2009.

Jean-Christophe MAILLARD, *La musette, étude historique, organologique et iconographique*, maîtrise de musique et musicologie, Paris IV, 1980.

Jean-Christophe MAILLARD, « Variations et innovations dans la facture de la musette au milieu du XVIII^e siècle, *Musique-Images-Instruments* n° 4, *Nouveaux timbres...*, CNRS Editions, 1999.

Marin MERSENNE, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636. Édition en fac-simile avec introduction de François Lesure, Paris, Editions du CNRS, 1986.

Eric MONTBEL, « Le portrait de Manfredo Settala attribué à Carlo Francesco Nuvolone : un hommage au collectionneur et facteur de sourdelines », *Musique-Images-Instruments* n° 15, *Portraits, ballets, traités*, CNRS Editions, 2015.

Eric MONTBEL, *Les Cornemuses à miroirs du Limousin (XVII^e - XX^e siècles). Essai d’anthropologie musicale historique*. Chemins de la Mémoire - Ethnomusicologie et Histoire. L’Harmattan 2013.

Sophie RAUX, Florence GÉTREAU in Cat. d’exp. *Antoine Watteau. La leçon de musique*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 2013.

Vincent ROBIN, *Inventaire raisonné des musettes, 1596-1782. Contribution à l’histoire de la facture instrumentale*. Mémoire présenté pour l’obtention du diplôme de l’École Pratique des Hautes Études, sous la direction de Catherine MASSIP, 2009. Document PDF, 383 p.

Jean Pierre VAN HEES, *Cornemuses, un infini sonore*, Coop Breizh, 2014.



Charles-Antoine COYPEL (1694-1752), *Gaspard de Gueidan en Daphnis*, pastel sur papier, vers 1738. The Horvitz Collection, Boston.



Jean-Baptiste MASSÉ (1687-1767), *Le duc d'Orléans, régent, tenant une musette*, vers 1710. Philippe d'Orléans, qui a laissé une réputation de grand libertin, était aussi un musicien passionné. Compositeur de deux opéras, il jouait de la flûte et de la musette. Elève de Jacques Hotteterre le Romain, celui-ci lui dédia ses *Sonates en Trio* publiées en 1712. Peinture sur papier, Musée de Chantilly.



Marie-Anne LOIR (vers 1715-1769), *Portrait de Marie Charles Auguste Grimaldi (1722-1749), comte de Matignon*, 1739. Huile sur toile 105,5 x 88,4 cm. Musée de Saint-Lô.
Le jeune Grimaldi (1722-1749) portait le titre de comte du Carladès. Cet attachement à Carlat est l'un des rares liens de la musette aristocratique avec l'Auvergne attesté pour le XVIII^e siècle.



ANONYME, *Gentilhomme jouant de la musette*, huile sur toile, ca 1720. Paris, Collection particulière.



Louis Carrogis dit CARMONTELLE (1717-1806), *Monsieur et Madame Blizet avec l'acteur Monsieur Le Roy*, vers 1765. Aquarelle, gouache, craie, graphite sur papier vergé. National Gallery of Art, Washington D.C. (Etats-Unis).