

UNIVERSITE LUMIERE-LYON 2  
FACULTE DES LETTRES, SCIENCES DU LANGAGE ET ARTS

Thèse en vue de l'obtention du Doctorat

Lettres et Arts, mention : Musicologie

Présentée et soutenue publiquement par

**Paul FUSTIER**

Le 10 Mars 2006

*La vielle à roue dans la musique baroque  
française*

Directeur de thèse : Monsieur le professeur Pierre Saby

Membres du Jury : Monsieur le professeur Jean-Louis JAM, président ; Monsieur Jean-Christophe MAILLARD ; Monsieur le professeur Alban RAMAUT ; Monsieur le professeur René ROUSSILLON ; Monsieur le professeur Pierre Saby



# Table des matières

<b>INTRODUCTION .</b>	<b>1</b>
<b>PREMIERE PARTIE. ARCADIE MYTHIQUE ET MUSIQUE BAROQUE .</b>	<b>9</b>
CHAPITRE 1. : LE CHAMPETRE ET L'ARCADIEN . .	9
1.1. Le mythe de l'Arcadie .	9
1.2. Le pastoral et le champêtre sous le règne de Louis XV. .	11
1.3 Les sens du mythe . .	13
1.4. Le mythe et l'utopie. .	14
1.5. L'interprétation des mythes par la psychanalyse. . .	15
1.6. Esquisse d'interprétation psychanalytique du mythe de l'Arcadie .	16
1.7. L'identification en clin d'œil . .	19
CHAPITRE 2 : MUSIQUE ARCADIEENNE, MUSIQUE EMANCIPEE .	22
2.1. Les interprètes. . .	24
2.2. L'Arcadien (le champêtre galant) <i>versus</i> l'émancipation .	25
2.3. La musique arcadienne. .	28
2.4. Critiques ou polémiques : contre le « rustique ». .	31
2.5 Critiques ou polémiques : contre l'excès. . .	33
2.6. L'Arcadienne et l'Emancipée : deux esthétiques confrontées. .	39
2.7. Une illustration : « L'avertissement » de Jacques Aubert. .	50
2.8. Conclusion. . .	52
CHAPITRE 3 : DEUX MUSIQUES QUE RASSEMBLE LE GOUT . .	52
3.1. Le Rans des vaches . .	53
3.2. Un modèle bipolaire pour différencier musiques arcadienne et émancipée . .	56
3.3. La Baroquisation . .	59
3.4. L'œcuménisme en musique. . .	71
<b>DEUXIEME PARTIE : L'ENTREE DE LA VIELLE DANS LE PAYSAGE MUSICAL .</b>	<b>75</b>
CHAPITRE 4 : LA VIELLE PAYSANNE A L'OREE DU BAROQUE ET L'ENTREE EN	76

ARCADIE .	
4.1. Présentation de la vielle .	76
4.2. La vielle villageoise . .	77
4.3. L'engouement pour la vielle. . .	80
4.4. La musette et la vielle dans la fête champêtre aristocratique <sup>294</sup> . .	85
4.5. Participation à la construction du mythe Arcadien .	87
4.6. Conclusion .	91
CHAPITRE 5 : L'INSTRUMENT TRUAND .	91
5.1. Le mythe du mendiant aveugle et vieilles . .	91
5.2 La lira mendicorum .	95
5.3. Conclusion. . .	99
CHAPITRE 6 : L'INFILTRATION IMAGINAIRE .	100
6.1. Un instrument mystérieux pour qui le regarde ou l'écoute .	100
6.2. La subjectivité du vieilles . .	104
6.3. Conclusion .	110
CHAPITRE 7 : LES PETITS SAVOYARDS OU LA RECONCILIATION . .	110
7.1. Présence savoyarde . .	111
7.2. Valeurs morales attribuées et émotions suscitées .	112
7.3. Après la période baroque .	114
7.4. Fanchon la vielleuse . .	115
7.5. Conclusion .	116
CHAPITRE 8 : LES MUSICIENS DE PROFESSION .	117
8.1. La ménestrandise . .	117
8.2. Les musiciens baroques . .	119
8.3. François Couperin et l'axe généalogique .	122
8.4. Conclusion .	129
CHAPITRE 9 : LES JOUEURS DE VIELLE .	130

<sup>294</sup> On lira des analyses proches de celles que nous proposons, mais qui utilisent la musette comme objet d'études, dans JAM, Jean-Louis, « Marsyas poli par la Cour », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 329, p.149/159, p.156.

9.1. Situation sociale .	130
9.2. La Reine et la Cour . .	136
9.3. La posture de l'aristocrate. .	137
9.4. Les virtuoses . .	139
9.5. Conclusion .	144
<b>CHAPITRE 10 : UNE DYNAMIQUE DE TRANSFORMATION. .</b>	<b>146</b>
10.1. La décontamination. .	146
10.2. L'objet de la mutation .	147
10.3. Ni gueuse ni paysanne est la lyre d'Apollon . .	149
10.4. Conclusion .	150
<b>TROISIEME PARTIE : ANATOMIE PHYSIOLOGIE DE LA VIELLE A ROUE . .</b>	<b>151</b>
<b>CHAPITRE 11 : LA LUTHERIE . .</b>	<b>151</b>
11.1. Les corps de vielle baroque .	151
11.2. Le perfectionnement dans les détails. .	156
11.3. Conclusion .	159
<b>CHAPITRE 12 : LE GOUT, LA REGLE ET LA ROUE .</b>	<b>160</b>
12.1. La roue/archet . .	160
12.2 Les méthodes pour vielle . .	162
12.3. Deux conceptions du goût .	168
12.4. Conclusion .	170
12.5. Reprise du thème .	171
<b>CHAPITRE 13 : CONTREMUSIQUE ET SON SALI . .</b>	<b>173</b>
13.1. Quelques définitions . .	173
13.2. Instruments de contremusique et instruments au son sali. . .	175
<b>CHAPITRE 14 : LA TROMPETTE DE LA VIELLE ET L'ARTICULATION DU POIGNET . .</b>	<b>181</b>
14.1. A partir de l'évolution historique de l'instrument .	181
14.2. L'instrument paysan .	185
14.3. Le jeu baroque avec trompette. .	188
14.4. Conclusion .	200

CHAPITRE 15 : LE JEU DU CLAVIER ET LES AGREMENTS .	201
15.1. La question du doigté .	201
15.2. La question des agréments .	208
15.3. Conclusions .	212
CHAPITRE 16 : CHANTERELLES ET BOURDONS .	213
16.1. Les chanterelles .	213
16.2. Les bourdons .	216
16.3. Repenser les relations entre chanterelles et bourdons. .	224
CHAPITRE 17 : LES JEUX DE LA VIELLE .	225
17.1. La vielle des gueux <sup>776</sup> . .	226
17.2. La Vielle paysanne. .	228
17.3. Le jeu baroque. . .	229
<b>QUATRIÈME PARTIE : LE RÉPERTOIRE POUR VIELLE . .</b>	<b>231</b>
CHAPITRE 18 : ANALYSE QUANTITATIVE DU REPERTOIRE .	231
18.1. Exposé des motifs. .	231
18.2. Les compositeurs et les œuvres. .	233
18.3. Les formations qui « conviennent » à la vielle. . .	238
18.4. L'instrumentation. .	240
18.5. L'appellation des recueils d'œuvres .	243
CHAPITRE 19 : LA MUSIQUE ATTACHEE AUX METHODES .	249
19.1. La méthode anonyme éditée par Ballard. . .	250
19.2. La méthode de Dupuits. .	255
19.3. La vielleuse habile de Bouïn . .	259
19.4. « <i>Airs pour la vielle avec les principes généraux</i> », Manuscrit anonyme, Bibliothèque de France, (Cons. Rés. 1177). .	265
19.5. La belle vielleuse de Michel Corrette <sup>837</sup> . .	268
19.6. Méthode Raisonnée par Mr Bordet. .	274
19.7. Méthode de flûte traversière par Michel Corrette. .	274

<sup>776</sup> Voir les chapitres 10, 13 et 14.

19.8. Conclusion .	277
CHAPITRE 20 : DANS LE GOUT DE VIELLE : LA PARTITION MALLEABLE. .	278
20.1. Pièces « dans le goût de vielle » dans le répertoire pour vielle. . .	279
20.2. Pièces « dans le goût de vielle » dans le répertoire écrit pour d'autres instruments .	292
20.3. Conclusion .	306
CHAPITRE 21 : UN REPERTOIRE POUR VIRTUOSES ? .	309
21.1. L'illustre Danguy .	310
21.2. Ravet .	317
21.3. Charles Bâton . .	318
21.4. Conclusion .	320
<b>CONCLUSION GENERALE .</b>	<b>323</b>
22.1. Le villageois, le mendiant et l'aristocrate. .	324
22.1.1. La figure idéalisée du villageois . .	324
22.1.2. Un instrument de gueux. .	326
22.1.3. Le mendiant et l'imaginaire. . .	326
22.2. Faire advenir la lyre d'Apollon. . .	327
22.2.1. Une décontamination . .	327
22.2.2. Une mutation. .	328
22.2.3. Le souci arcadien. .	328
22.3. Le vulgaire et l'angélique. .	329
22.4. Pour un nouvel idiome sonore, Comment a-t-on transformé l'instrument et son jeu ? . .	330
22.4.1. La lutherie .	330
22.4.2. Chanterelles et bourdons . .	331
22.4.3. L'importance du doigté . .	332

<sup>837</sup> L'édition originale n'est pas datée. J ;F. Fétis est le premier auteur à considérer que la méthode de Corrette date de 1783, ce qui n'a pas été discuté depuis (voir FETIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, 1860-1875, tome II, p.365). Remarquons aussi qu'Yves Jaffres repère, en consultant les « *Annonces, affiches et avis divers* », qu'il est fait état de cette méthode en 1785 (Voir JAFFRES Yves, *Michel Corrette, sa vie, son œuvre*, Thèse de doctorat, Université Lumière-Lyon II, 1989, tome III, p.131). On trouvera des informations complémentaires sur la méthode De Corrette en consultant notre chapitre 14, section 14.3.2 : *Repenser la fonction et la place du jeu de la trompette*.

22.4.4. La roue . .	332
22.4.5. La corde trompette et le chevalet mobile . .	333
22.5. Qui sont les joueurs de vielle ? .	333
22.6. Les différents répertoires. .	335
22.6.1. Le répertoire populaire citadin . .	336
22.6.2. Le répertoire champêtre ou arcadien. .	336
22.6.3. Le répertoire émancipé. . .	339
22.7. La tentative de promotion de l'instrument .	340
22.8. Goût français, goût italien. .	342
22.9. Oppositions binaires en musique. .	342
22.10. Le réel et l'idéal .	343
22.11. Faut-il jouer de la vielle et ne jamais l'écouter ? .	344
<b>ANNEXES .</b>	<b>345</b>
Annexe A. L'iconographie . .	345
La lutherie (variable B) . .	347
Sexe et génération (variable C) . .	348
Fonction de la vielle (variable D). .	349
L'environnement géographique (variable E). . .	350
Contexte instrumental (variable F) . .	351
Partitions représentées (variable G). . .	352
Conclusion . .	352
Annexe B. Dissertation historique sur la vielle. . .	354
Annexe C. Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus .	357
Annexe D. Dissonances et bourdons .	361
Exemple 1 : Rondeau : <i>Le Quincy</i> . In : <i>Duos galants pour deux musettes, vielles et autres instruments</i> , IVe Duo, 1733/1734, Hortus Musicus, n°199. Esprit Philippe Chédeville .	361
Exemple 2 : <i>Le Coucher</i> . In : <i>La noce champêtre : « L'hymen pastoral »</i> . Jacques ou Jean Hotteterre. .	362
Exemple 3 : <i>La Désolée</i> . In : <i>Pièces de caractère pour la vielle, Œuvre V</i> . Jean-Baptiste Dupuits des Bricettes. . .	363

Annexe E. Chaconne : in La Belle Vielleuse de Michel Corrette. .	364
Annexe F. Deux pièces indiquées <i>Vielle : Concert de Symphonies</i> (Jacques Aubert) . .	366
Annexe G. Discographie de la vielle à roue baroque .	368
Anthologies de la vielle à roue baroque. .	368
Œuvres avec interventions de vielle .	370
TEXTES MUSICAUX CONSULTES OU ANALYSES .	372
<b>Bibliographie . .</b>	<b>377</b>
SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES AVANT 1800 .	377
OUVRAGES ET ETUDES A PARTIR DE 1800 .	382
<b>Index des principaux noms cités .</b>	<b>391</b>



---

# INTRODUCTION

Le travail que nous avons entrepris a pour objectif d'élucider une bizarrerie de la vie musicale française au XVIII<sup>e</sup> siècle, à savoir l'engouement que manifeste l'aristocratie parisienne et plus généralement les *personnes de qualité* pour cet instrument très particulier qu'est la vielle à roue. Cette mode dure à peu près 40 ans, sous Louis XV, entre 1725 et 1765, c'est à dire pendant cette période que nous désignerons comme « *baroque tardif* ».

Nous verrons que l'engouement pour l'instrument est amplement attesté dans la première partie du règne de Louis XV. La reine de France, Marie Leszczyńska « touche » régulièrement la vielle, l'iconographie déploie de nombreuses représentations d'aristocrates jouant de cet instrument et ce dernier est retenu plusieurs années dans les prestations du Concert Spirituel.

Le phénomène donne lieu à une production musicale d'envergure. A notre connaissance, il existe sept traités, méthodes ou apparentés, consacrés totalement ou partiellement à l'apprentissage du jeu de la vielle. Un nombre considérable de partitions a été publié, associant fréquemment la vielle et la musette. On verra aussi que la lutherie de l'instrument a été radicalement transformée à la même époque.

Il s'agit d'une parenthèse dans l'histoire de la vielle, parenthèse que l'on a aussi désignée comme son « âge d'or ». L'instrument à roue a connu dans son histoire des fortunes diverses ; instrument d'église (*l'organistrum*<sup>1</sup>), il a par la suite gagné les villages

<sup>1</sup> RAULT, Christian, *L'Organistrum. Les origines de la vielle à roue*, Paris, Aux amateurs de livres, 1985.

mais aussi les tripots. Cependant, à certaines périodes, il avait déjà été en faveur auprès de la noblesse (par exemple à la Cour des ducs de Bourgogne à l'époque de Philippe Le Bon et de Jean Sans Peur<sup>2</sup>).

De nos jours, la vielle est réputée instrument paysan égayant les fêtes campagnardes et faisant danser les villageois dans la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle, poursuivie au début du XX<sup>e</sup> siècle et revisitée par le mouvement *folk* à partir des années 1960<sup>3</sup>. Quelques documents attestent qu'elle exerce une fonction analogue à l'orée du baroque, mais de façon secondaire et moins marquée que la musette qui investit, déjà sous Louis XIV, les milieux aristocratiques parisiens. A l'époque, la vielle fait surtout partie de l'attirail attiré des mendiants. Elle est alors un instrument de gueux, qui corne au coin des rues pour attirer le chaland et obtenir l'aumône. Rien de plus éloigné physiquement, psychiquement et socialement de la Cour... La rencontre est très étrange.

Ce travail tente donc de répondre à deux questions :

Il nous faut d'abord comprendre ce qui a rendu possible le fait qu'un instrument réputé paysan, mais surtout connu à l'époque pour ses liens avec la mendicité, soit adopté avec passion par des personnes de qualité, des aristocrates proches de la Cour ou fortement influencés par elle.

Une fois ce mystère quelque peu élucidé, reste à comprendre à partir de quelles mutations concernant la lutherie, le jeu et le répertoire, la vielle prendra sa place (mais quel type de place ?) parmi ces autres dessus plus fréquentables que sont le violon, la flûte traversière ou le hautbois.

C'est ainsi que nous appellerons *baroquisation* une manière de transformer une mélodie simple pour la rendre « baroque » dans son exécution. Il s'agit d'un travail de la mélodie que réalisent compositeurs et interprètes et qui concerne la voix comme tous les instruments de musique, puisqu'il s'agit de techniques mises au service d'une esthétique dominante à l'époque. Nous dirons que la baroquisation est particulièrement nécessaire quand on joue un instrument issu d'un milieu populaire comme la vielle à roue, puisqu'il faut alors s'en démarquer et anoblir l'instrument en lui imposant un changement de statut rendu perceptible dans la manière dont il fera entendre la mélodie.

Mais cet intérêt pour la vielle est fort étrange. Traiter de cet apparent mystère par un argumentaire strictement musical ou musicologique ne nous a pas semblé possible. Se pencher sur les caractéristiques organologiques ou techniques de l'instrument, se pencher sur ses qualités et ses défauts ne permettent de comprendre ni la puissance de l'engouement, ni, à l'opposé, la violence des critiques qui, à l'époque qui nous intéresse, se sont manifestées à son égard, simultanément et comme en miroir. Tout se passe comme si le musical, quand il s'agit de la vielle, était infiltré par l'affect et même dominé par l'émotion, et nous ne parlons pas ici de cette émotion musicale qu'une œuvre peut

---

<sup>2</sup> PALMER, Suzann, *The hurdy-gurdy*, Londres, New-Abbot, 1980.

<sup>3</sup> Encore plus près de nous, certains musiciens, par exemple Valentin Clastrier, Pascal Lefeuvre ou Sébastien Tron, s'appuyant sur une transformation radicale de la lutherie de l'instrument, ont « inventé » une nouvelle pratique et de nouvelles sonorités pour la vielle devenue un instrument différent jouant une musique contemporaine composée pour elle.

faire naître chez l'interprète ou l'auditeur, mais des affects activés par le curieux aspect et la curieuse sonorité de l'instrument, affect d'une étrange puissance provoquant, sous le règne de Louis XV, déclarations d'amour ou de haine.

Essayer de comprendre ce qui se passe alors suppose l'introduction d'autres outils d'analyse, complémentaires de ceux qui relèvent de la musicologie. Ainsi, ferons-nous appel à certaines disciplines comme la psychologie, la sociologie et la mythologie<sup>4</sup>.

Nous aurons à montrer que le flot ininterrompu de musique publié, notamment sous Louis XV, par des auteurs dont certains sont de très grands musiciens alors que d'autres manifestent un talent plus contestable, ne doit pas, à notre sens, être compris comme l'expression de la « facilité » ; il s'agirait plutôt de la mise en scène d'une dramaturgie, liée au mythe de l'Arcadie considéré par nous comme un des moteurs de la musique française baroque. Ainsi défendrons-nous l'idée qu'une part de la musique française baroque, sa part champêtre, peut être comprise comme l'expression d'une nostalgie, comme une tentative impossible pour retrouver ce « paradis perdu » qu'incarne le mythe de l'Arcadie. On ne saurait donc, à notre sens, réduire cette préoccupation à un effet de mode dépourvu de signification particulière ou à un prétexte pour un délasserment superficiel ou mondain, réalisé à l'ombre des bergeries imaginaires.

Dés lors, il faudrait nous demander si l'engouement pour la vielle ne traduit pas la puissance d'un imaginaire social constituant l'instrument comme un **objet-vecteur**, un intermédiaire dynamique dans une tentative illusoire pour faire apparaître ce paradis perdu dont la construction mythique de l'Arcadie est une formation culturelle majeure.

+

++

On voit que cet argumentaire répond à une logique circulaire. On peut partir de l'instrument, l'analyser ainsi que ses productions musicales (idiome sonore, œuvres publiées...). Si notre hypothèse est exacte, cet ensemble doit mettre en évidence la puissance du mythe arcadien dans son évocation musicale, dont il faudrait alors analyser les caractéristiques.

Bien que cette démarche soit celle que nous avons suivie dans la recherche, il nous a semblé que l'exposé serait plus clair s'il allait du général au particulier. Nous proposerons d'abord une mise en perspective de la musique française baroque, nous verrons ensuite quelle place y tient la vielle à roue.

**Première partie : le contexte d'apparition** Dans un premier temps, notre travail s'attachera à définir et à analyser la signification du mythe arcadien, tout en montrant sa puissance à l'époque baroque (chapitre 1). Puis, dans la même première partie, dans les chapitres 2 et 3, nous entrerons dans le domaine musical, en nous appuyant principalement sur les textes de l'époque. Nous proposerons alors de distinguer deux

<sup>4</sup> Les différents éléments de *corpus* auxquels nous nous référons tout au long de ce travail sont donc soumis à différents outils d'analyse et ils peuvent de plus apparaître dans divers domaines d'application, utilisés à des fins différentes. C'est dire qu'ils seront parfois présents en plusieurs endroits de l'ouvrage pour favoriser la clarté des démonstrations bien que cela puisse donner une impression justifiée de répétition

formes de musique baroque. La première, de tradition française, est au service du mythe arcadien et se constitue à partir d'une **musique rustique** mais qui sera « baroquisée » ce qui permettra l'apparition d'une **musique champêtre** ou **arcadienne**. La deuxième, qui s'appuie notamment sur le goût italien, sera dite par nous **musique émancipée**, puisqu'elle se constitue en opposition à la musique arcadienne ; elle n'est pas mise au service du mythe, elle se suffit à elle-même, la musique ne vaut que par la musique.

Ensuite seulement, nous étudierons l'instrument vielle à roue. Nous montrerons qu'elle entre en vibration avec le mythe arcadien, comme par sympathie<sup>5</sup>, parce qu'elle est à son service, parce que, comme objet-vecteur, elle y conduit ; de plus, nous nous demanderons si, dans certains cas, elle ne cherche pas une autre légitimité, du côté de la musique émancipée. Cette démarche se déclinera dans les parties 2, 3, et 4 de notre travail.

**Deuxième partie : la place occupée par la vielle à roue.** A l'orée de l'âge baroque, la vielle est socialement présente dans deux milieux sociaux différents. Elle existe dans le monde paysan, comme instrument de fête, et sur cette première origine se greffe sa mythification (chapitre 4). Mais elle est surtout un instrument de mendiant, autre origine bien moins honorable et même incompatible avec un noble destin ; pour y parvenir, il faudra que la vielle soit l'objet d'une forme de décontamination (chapitre 5). Cette double filiation produira des réactions émotionnelles fortes encore accentuées par la bizarrerie de l'instrument facilitant les dépôts projectifs (chapitre 6). Dans ces conditions, il nous faut reconnaître avec précision ceux à qui va revenir la tâche d'inventer une nouvelle vielle aristocratique, objet-vecteur du mythe arcadien, réalisant cette musique que nous avons appelée « champêtre ». Après nous être interrogé sur la place peut-être métaphorique occupée par le *Petit savoyard* (chapitre 7), nous verrons de quelle manière les musiciens de profession (chapitre 8), s'emparent de la vielle pour la transformer ainsi que les aristocrates, les virtuoses et autres « maîtres de vielle » (chapitre 9) sans oublier l'hypothèse selon laquelle certains pourraient bien tenter de faire de la vielle un instrument pour l'exécution d'une musique qui se serait émancipée des productions arcadiennes.

La troisième et la quatrième partie de ce travail répondent à la question *Comment*. Comment, très concrètement, au niveau de la facture instrumentale et de la technique de jeu, au niveau des œuvres publiées pour elle, peut-on comprendre que se réalise la mutation de la vielle, instrument populaire devenu savant, instrument pour musique simple pour lequel on écrit de la musique parfois très complexe, instrument, pour une part villageois et pour une part mendiant, devenu *lyre d'Apollon*, ayant sa place dans l'actualisation d'un mythe particulièrement puissant dans l'histoire de l'humanité.

**Troisième partie : l'anatomie physiologie de l'instrument.** Par anatomie de la vielle il faut entendre sa lutherie ; l'époque baroque modifie en effet la forme de l'instrument (voir chapitre 11) et transforme, au niveau de la fabrication, un certain nombre de détails, concernant le clavier, les cordes, le chevalet mobile. Ainsi se constitue une autre vielle. Par physiologie de la vielle, nous entendons la façon dont les différents auteurs concernés vont recommander de s'en servir en étudiant de façon très précise la manière dont le musicien doit actionner la roue (chapitre 12), mettre ou non en

---

<sup>5</sup> Au sens où l'on parle de *cordes sympathiques*, vibrant par simple contiguïté.

mouvement le chevalet mobile (chapitre 14), utiliser tel ou tel doigté mais aussi agrémente sur le clavier (chapitre 15) et utiliser les bourdons (chapitre 16).

**Quatrième partie : Œuvres musicales publiées.** Nous nous intéresserons enfin aux partitions. Une analyse quantitative de la liste des œuvres publiées au XVIII<sup>e</sup> siècle permet de distinguer des sous-ensembles simultanés ou diachroniques (chapitre 18). Lui succèdent trois chapitres plus « qualitatifs », consacrés aux partitions jointes aux méthodes pour vielle (chapitre 19), aux partitions *dans le goût de vielle* qui sont écrites par différents auteurs pour évoquer cet instrument (chapitre 20), aux œuvres des virtuoses (chapitre 21).

+

++

La culture de base de l'interprète qui pratique la vielle à roue à partir d'un répertoire baroque nécessite quelques commentaires, parce qu'il est souvent aussi chercheur ou parce que son style d'exécution intéressera les chercheurs<sup>6</sup>.

Probablement le premier vielleux contemporain à redonner une certaine importance au répertoire baroque pour vielle et à le faire jouer sur cet instrument est-il Georges Simon qui, dans les années soixante, proposait aux apprentis vielleux, au cours des stages qu'il organisait, une allemande de Corrette mêlée au répertoire traditionnel du centre de la France<sup>7</sup>. L'interprétation demandée n'était pas baroque ; l'air devait être joué à la manière traditionnelle comme s'il faisait partie du répertoire dit folklorique. En revanche, on notera que certains élèves de Georges Simon, principalement Claude Tailhades, surent réintroduire un style baroque dans le répertoire du XVIII<sup>e</sup> siècle, le différenciant de l'interprétation traditionnelle d'origine orale.

Partant lui aussi d'une imprégnation culturelle « traditionnelle », mais ayant assimilé l'esthétique baroque, on peut considérer que Claude Flagel<sup>8</sup> (en Belgique), dans les années 50, est le premier à avoir travaillé en profondeur la question d'une interprétation baroque du répertoire concerné, en s'appuyant sur les traités, méthodes et partitions du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le commentaire qu'il écrit de *La belle vielleuse* de Corrette est devenu un document incontournable<sup>9</sup>. Michelle Fromenteau (en France), un peu plus tardivement<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Le lecteur qui voudrait avoir une représentation plus généraliste de l'histoire de la vielle à roue pourra consulter l'ouvrage dirigé par Pierre Imbert, *Vielle à roue territoires illimités*, St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996.

<sup>7</sup> Ce répertoire baroque n'avait pas totalement disparu des campagnes, puisqu'on peut retrouver, datant du XIX<sup>e</sup> siècle, une réédition de la méthode de Corrette (Castillat éditeur).

<sup>8</sup> On pourra écouter le CD datant de 1995 et consacré à Michel Corrette intitulé *Concerte et Concertos comiques*, dans lequel Claude Flagel joue les parties de vielle.

<sup>9</sup> FLAGEL, Claude, Introduction à CORRETTE, Michel, *La Belle Vielleuse*, Paris, 1783, fac-simile Musiciens et Musique en Normandie, 1978.

<sup>10</sup> Précisément en 1964, à la suite d'une série d'émissions télévisées consacrées à la vielle à roue auxquelles on lui avait demandé de participer (communication orale).

, s'est aussi employée à faire revivre ce répertoire baroque.

Mais il existe un deuxième type d'interprète. Celui-ci n'est pas venu à la vielle baroque à partir d'une expérience du jeu traditionnel de l'instrument, mais dans un second temps, à partir d'une expérience de « musicien baroque » pratiquant un autre instrument plus habituel. Alors que dans le premier cas de figure, l'imprégnation culturelle de base est orale et traditionnelle, dans le cas qui nous intéresse maintenant, elle est écrite et savante. On pourrait penser que ce musicien-chercheur de deuxième type aurait comme ancêtre Eugène de Briquerville, qui participa avec sa vielle à un ensemble baroque de musique de chambre, à la fin du siècle dernier. Eugène de Briquerville, auteur d'un ouvrage sur la vielle qui fait encore autorité <sup>11</sup>, conclut son opuscule en écrivant : « Enfin la Couperin » de Versailles [petit ensemble pour musique de chambre], a possédé un vielliste [*sic*] passionné en la personne de son directeur, auteur du présent traité, et qui a fait entendre fréquemment les œuvres de Boismortier, Braun, Buterne, Chédeville, Michon, soutenu par une basse et un dessus de viole » <sup>12</sup>. Bien plus prêt de nous, en 1995, Robert Green, spécialiste de la musique française du XVIII<sup>e</sup> siècle et joueur de viole de gambe, écrit, sur la vielle à roue au XVIII<sup>e</sup> siècle, un ouvrage fondamental alliant analyse sociologique et analyse technique de partitions et de documents musicaux <sup>13</sup>. Green joue et enseigne la vielle à roue selon un style très éloigné de la tradition « folklorique » <sup>14</sup>.

Les effets d'imprégnation culturelle sont importants <sup>15</sup>. Nous verrons la distance qui existe entre une interprétation traditionnelle et une interprétation baroque. Cette dernière suppose que l'on opère une déconstruction d'évidences sonores qui n'en seraient pas mais proviendraient seulement d'une accoutumance de l'oreille à un certain style de jeu. Quand on pense vielle baroque, la première démarche est de se libérer des sonorités qui, par transmission orale, sont parvenues jusqu'à nous et proviennent d'un instrument à faire danser que l'on veut avant tout le plus sonore possible et avec un jeu de percussion extrêmement développé afin de mieux marquer les pas. Cette vielle là n'est pas la vielle baroque, cette sonorité n'est pas la seule possible, elle n'est pas *naturelle*, elle est seulement *culturelle* et répond à la fonction tenue par l'instrument au XIX<sup>e</sup> siècle en milieu rural. Au XVIII<sup>e</sup> siècle et en milieu aristocratique, l'instrument a une autre fonction, il s'intègre dans un autre univers, on peut donc tenir l'hypothèse selon laquelle il a

<sup>11</sup> BRIQUEVILLE, Eugène de, *Note sur la vielle*, 1894, Paris, La flûte de Pan, 1980, p.53.

<sup>12</sup> C'est dans le même esprit, mais en voulant intégrer des idées plus récentes concernant l'interprétation de la musique baroque, que nous avons participé, avec une vielle, à l'ensemble lyonnais de musique baroque *Les goûts réunis* (direction Marie Meunier) entre 1976 et 1982.

<sup>13</sup> GREEN, Robert A., *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995.

<sup>14</sup> Voir le CD de Green : *French Music for Hurdy-Gurdy*, Focus 932, Early Music Institute, School of Music, Indiana University, 1993

<sup>15</sup> On peut, pour s'en rendre compte, se reporter à l'annexe G : *Discographie de la vielle baroque*, et comparer, à titre d'exemple, les enregistrements de l'œuvre *Le Printemps ou les Saisons Amusantes* de Chédeville d'après Vivaldi réalisés avec une vielle jouée par Michelle Fromenteau, Claude Flagel, Nigel Eaton ou Matthias Loibner.

certainement sonné différemment.

Récemment, certains interprètes, formant nouvelle génération, ont pu s'affranchir totalement d'un jeu s'appuyant sur la tradition rurale du XIX<sup>e</sup> siècle pour réinventer une interprétation de la musique baroque. Ils ont même franchi une nouvelle étape. Leur référence première ne semble pas être une fidélité à la lettre à ce qu'a pu être un jeu baroque de la vielle, mais une fidélité à l'esprit, leur permettant des initiatives improbables au siècle de Louis XV. On doit citer ici Riccardo Delino et Matthias Loibner<sup>16</sup> qui ont su rendre toute leur vitalité à des œuvres pour vielle en articulant un phrasé mélodique d'esprit très baroque et une utilisation du « coup de poignet » venue d'un autre univers sonore mais qui, de notre point de vue, s'intègre fort bien à la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle. Thierry Nouat participe à ce même mouvement.

Certes notre travail est directement ou indirectement consacré aux personnes qui au XVIII<sup>e</sup> siècle ont fréquenté la vielle (comme compositeurs, interprètes, luthiers ou admirateurs), ainsi qu'aux conflits qui se sont manifestés alors, mais on ne saurait pour autant ignorer que notre propre système de filtres servant à l'observation comme à l'analyse, se constitue à partir de références contemporaines et des tensions de notre époque.

---

<sup>16</sup> On leur doit le CD : *Les Maîtres de la vielle baroque*, répertorié dans l'annexe G : *Discographie de la vielle baroque*, section : *Anthologies*.



# PREMIERE PARTIE. ARCADIE MYTHIQUE ET MUSIQUE BAROQUE

## CHAPITRE 1. : LE CHAMPETRE ET L'ARCADIEN

### 1.1. Le mythe de l'Arcadie

---

Rappelons les caractéristiques de ce mythe. L'Arcadie est une province du Péloponnèse, pauvre et aride, mal préparée à devenir ce lieu mythique imaginé par Virgile. L'Arcadie est censée être peuplée de bergers, menant une vie simple, naturelle, en contact direct avec les dieux. Selon la formulation de Panofsky, L'Arcadie passe « pour un royaume idéal de parfaites félicité et beauté »<sup>17</sup> ; elle est une figure de cet espace utopique, réalisant une fusion bienheureuse et sans contrainte, océan de bonheur dans lequel baignent hommes, animaux, nature et divinités. Ce monde est d'avant les règles morales ; les actes de la vie, et notamment en matière amoureuse, sont conduits par l'innocence radicale de ces bergers qui vivent selon leur spontanéité qu'aucune réglementation ne vient limiter. La vie en Arcadie se déroule dans un bain musical, chants et mélodies jouées à la flûte

<sup>17</sup> PANOFSKY, Erwin, Et in Arcadia ego, *L'œuvre d'art et ses significations*, 1955, Paris, Gallimard, 1996, p.281.

emplissent cet espace où le dieu Pan aime à séjourner.

Dans l'ouvrage qu'elle consacre à l'Arcadie, et sur lequel nous allons nous appuyer, Françoise Duvignaud insiste sur la fécondité du mythe : « Reste l'objet même de notre étude : la fécondité esthétique et culturelle exceptionnelle de l'image de l'Arcadie. Si elle est une des rêveries parallèles par lesquelles l'homme tente de s'arracher à ce que Marx appelait "l'esprit des choses", elle est aussi et surtout celle qui, avec l'image du paradis, suscite les formes les plus riches de la représentation imaginaire »<sup>18</sup>.

Revenons à l'analyse de Panofsky : « Mais voici qu'avec la Renaissance, l'Arcadie de Virgile émerge du fond des âges, comme une vision d'enchantement. ... Elle devint l'objet de cette nostalgie qui distingue la vraie Renaissance de toutes les pseudo- ou proto-renaissances médiévales ; elle prit le sens d'un havre de paix, à l'abri d'une réalité imparfaite, mais aussi, et surtout, d'un présent contesté »<sup>19</sup>. L'Arcadie a en effet toutes les caractéristiques de l'utopie. Elle est dans un ailleurs spatial, un u-topos qui décline une vie radicalement autre, le négatif même d'une vie ordinaire. Elle est aussi nostalgie d'un passé merveilleux, d'une innocence à jamais perdue.

Le mythe sera aussi très présent au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle : « Ne répète-t-on pas d'âge en âge l'image d'une Arcadie vivant en autarcie, libérée du péché originel, du travail, une terre d'amour éternel... »<sup>20</sup>. « Et moi aussi; je fus bergère en Arcadie ! » s'exclame Mademoiselle Dormoy<sup>21</sup>. Témoignent de la force du mythe, la littérature (l'importance prise par L'*Astrée* d'Honoré d'Urfé au début du XVII<sup>e</sup> siècle), la peinture (on songe au très célèbre tableau de Poussin, *Et in Arcadia ego*), et bien sûr la musique (notamment dans d'innombrables opéras, cantates ou cantatilles). Une *academia dell'Arcadia* est fondée à Rome en 1690 ; Pierre Saby explique que son but « était la réforme des sciences et des arts libéraux...De ses idées et de ses travaux découle en particulier un programme de "purification" de l'opéra, notamment par l'élimination de tout élément de comédie dans le *melodramma* et par le choix de sujets soit idylliques soit pastoraux, soit historiques et héroïques »<sup>22</sup>.

Retenons que, d'une façon générale, le mythe se manifeste par l'évocation d'une vie paysanne d'avant le péché originel où l'on ne travaille pas encore à la sueur de son front. Madame de Sévigné en témoigne : « Faner est la plus jolie chose du monde, c'est retourner du foin en batifolant »<sup>23</sup>, mais aussi Fontenelle : « Ce qui plait, c'est l'idée de

---

<sup>18</sup> DUVIGNAUD, Françoise, *Terre mythique, terre fantasmée : L'Arcadie*, Paris, Gallimard, p.258.

<sup>19</sup> *Ibid*, p.287.

<sup>20</sup> DUVIGNAUD, *Ibid*, p.138.

<sup>21</sup> Cité par DUVIGNAUD.

<sup>22</sup> SABY, Pierre, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, 1999, art. « Arcadia ».

<sup>23</sup> Lettre du 22 juillet 1761, citée par MAILLARD, Jean-Christophe, *L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent, 1660-1760*, Thèse de doctorat de troisième cycle, Université Paris IV, 1987, p.54.

tranquillité attachée à la vie de ceux qui prennent soin des brebis et des chèvres »<sup>24</sup>. Il est vrai que le berger pourra, mieux que le paysan, servir de support à l'idéalisation ; J. de Laporte nous l'indique : « Les bergers ont l'avantage sur les paysans de ne point piétiner dans la fange, de pouvoir garder mine décente et silhouette correcte »<sup>25</sup>.

Furetière<sup>26</sup> définit ainsi le terme *Pastoral* : « Ce qui convient, ce qui appartient aux Bergers et aux personnes champêtres... La vie pastorale est la plus innocente ». Si l'on se réfère alors au mot *Innocence*, on lit : « Pureté de l'âme qui n'est point souillée par le péché. Adam fut créé en l'état d'innocence. L'innocence baptismale nous remet dans la première pureté de l'homme, un enfant est en l'état d'innocence, jusqu'à qu'il ait atteint l'âge de raison, les Paysans avaient aussi leur âge d'innocence qu'ils ont appelé l'âge d'or ». L'allusion au mythe est claire, bien que le christianisme lui ait donné une coloration particulière.

C'est bien un mythe que nous décrivons et un mythe récurrent<sup>27</sup> donc significatif d'une constante ou d'un invariant psychologique. Il prend la forme du Champêtre ou du Pastoral à l'époque baroque, il prend d'autres formes à d'autres époques, s'adaptant toujours à des idéologies diverses. Ainsi, au XIX<sup>e</sup> siècle, la Polynésie pourra être, pour certains, une figure de l'Arcadie ; il nous semble que le voyage et l'installation de Paul Gauguin en cette contrée reflète, comme le montrent ses peintures, cette même quête de l'univers mythique dont nous parlons. Pour en donner un exemple plus contemporain, nous citerons aussi ces tentatives communautaires qui ont succédé dans les années 70 aux événements de Mai 1968. Il s'agissait généralement d'un retour à la terre compris comme le grand retour à une vie simple, pure et naturelle, sans hiérarchie ni interdit, dépouillée des aliénations que notre société installe, loin des pollutions, des artifices et des rigides contraintes urbaines. C'est une forme d'utopie arcadienne que les créateurs de ce mouvement communautaire ont voulu réaliser en tentant de mettre en place un milieu naturel idéalisé, souvent très éloigné de la réalité du monde paysan et en ignorant parfois les contraintes imposées par ce genre de vie<sup>28</sup>. On voit que l'Arcadie n'est plus en Grèce quand elle est mythifiée, elle est devenue *terre fluctuante* selon la belle expression de Françoise Duvignaud<sup>29</sup>.

## 1.2. Le pastoral et le champêtre sous le règne de Louis XV.

---

<sup>24</sup> FONTENELLE, *Discours sur la nature de L'Eglogue*, Paris, 1708, p.155, cité par Duvignaud, *op. cit.* p. 123.

<sup>25</sup> Abbé J. de LAPORTE, *Ecole de littérature tirée de nos meilleurs écrivains*, Paris, 1767, cité par Duvignaud, *op. cit.* p. 145.

<sup>26</sup> FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel*, 1690, art. « Pastoral » et « Innocence ».

<sup>27</sup> Il réapparaît en tout cas à la renaissance pour prendre d'autres formes au XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>28</sup> Voir à ce propos FUSTIER, Paul, *Le travail d'équipe en institution*, Paris, Dunod, 1999, p.7/75, où nous examinons la question de l'utopie dans la fondation des institutions.

<sup>29</sup> DUVIGNAUD, *op. cit.* p.117.

On sait que le mythe arcadien sera mis en scène, à partir d'un culte du Pastoral se concrétisant notamment dans ces fêtes champêtres qui seront particulièrement à l'honneur sous le règne de Louis XV. Au sens strict, la Pastorale, selon la définition qu'en propose Pierre Saby, est « un genre de spectacle théâtral avec musique, précédant l'opéra, mettant en scène des bergers et représentant les charmes supposés de la vie champêtre »<sup>30</sup>. Significatif est l'engouement de la Cour et de l'aristocratie pour les bergeries et pour le genre pastoral (on pourrait peut-être parler d'*ethos* pastoral), mais sous une forme plus simple ou rustique moins héroïque, pourrait-on dire, qu'à l'époque de Louis XIV.

Citons l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert :

**« Les bergeries sont à proprement parler, la peinture de l'âge d'or mis à la portée des hommes, et débarrassé de tout ce merveilleux hyperbolique, dont les poètes en avaient chargé la description. C'est le règne de la liberté, des plaisirs innocents, de la paix, de ces biens pour lesquels les hommes se sentent nés, quand leurs passions leur laissent quelques moments de silence pour se reconnaître. En un mot, c'est la retraite commode et riante d'un homme qui a le cœur simple et en même temps délicat, et qui a trouvé le moyen de faire revenir pour lui cet heureux siècle »**<sup>31</sup>.

Les auteurs de ce même article tentent un peu plus loin une description psychologique du berger mythique : « les bergers doivent être délicats et naïfs ; c'est à dire que dans toutes leurs démarches et leurs discours, il ne doit y avoir rien de désagréable, de recherché, de trop subtil... Quoique les caractères des bergers aient tous à peu près le même fond, ils sont cependant susceptibles d'une grande variété. Du seul goût de la tranquillité et des plaisirs innocents, on peut faire naître toutes les passions ».

Ces textes concernent la poésie pastorale ; ils nous intéressent dans la mesure où il nous faudra nous demander si les traits de caractère ici prêtés aux bergers peuvent nous éclairer sur les caractéristiques de la musique pastorale, lorsqu'elle met la vielle à roue à son service.

Le duc de Luynes témoigne de l'existence à la cour, de ces fêtes champêtres dans lesquelles sont associés musique et déguisements. Le 25 juillet 1748, « Madame de Pompadour ne comptait que sur un souper à l'ordinaire ; elle y trouva une fête que le roi lui donnait », avec, en renvoi de bas de page, une précision : « comme l'on était au fruit, il entra dans la salle quatre petites filles et 14 musiciens tous habillés en bergers fort galamment »<sup>32</sup>.

Hollinger cite un autre extrait significatif des Mémoires du duc de Luynes<sup>33</sup> que nous reproduisons presque *in extenso* pour rendre compte au mieux de l'atmosphère de ces

---

<sup>30</sup> SABY, Pierre, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, 1999, art. « Pastorale ».

<sup>31</sup> **DIDEROT, Denis, et Alembert d', Jean, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751 et 1772, art. « Pastorale » (signé D. J., attribué à Jaucourt, Louis de).**

<sup>32</sup> DUFOURCQ, Norbert, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les mémoires de Sourches et de Luynes (1681-1758)*, Paris, Picard, 1970, p. 124.

fêtes :

**« A la fin du repas, le Roi était encore à table, nous vîmes entrer un grand nombre de musiciens, tous vêtus d'habits différents et chacun jouant de son instrument : violons, bassons, hautbois, musettes, violoncelles. Lorsqu'ils se furent rangés autour de la table, Madame de Pompadour [...] représentant le rôle de la nuit [...] chanta quelques vers à la louange du roi [...] Le commencement de ces vers étaient : Venez, venez, suivez-moi tous. A ces paroles, le Roi se leva de table ; tous les musiciens jouant de leurs instruments marchèrent devant.**

Le Roi et toute la compagnie les suivirent. [...] Ils entrèrent dans le bosquet qui est à droite de la maison. Ce bosquet était couvert de toile et on y avait élevé trois ou quatre marches en haut desquelles on trouvait une grande place pour les spectateurs, ensuite un orchestre, et plus loin un théâtre [...] orné d'une manière agréable.

**M. le duc d'Ayen y parut sous la figure du Dieu Pan. Mme Marchais jouait le rôle de Flore et Mme Trusson celui de la Victoire. On exécuta un fort joli ballet qui dura environ une demi-heure. [...] A l'extrémité du canal, le Roi trouva M. de La Salle habillé en berger.... ».**

De son côté, Françoise Duvignaud constate :

**« Les fêtes champêtres se multiplient, chez la comtesse d'Egmont à la Chevrette, au château de Sillery où Mme de Genlis joue à la bergère : dans une galerie peinte en trompe-l'œil par Servandoni, parmi orangers et citronniers, quarante danseuses de l'opéra déguisées en bergères jouent pour la duchesse de Mazarin ; les moutons bien sûr sont enrubannés. Nous pourrions multiplier les exemples de ces fêtes si étudiées au XVIII<sup>e</sup> siècle et dont la chorégraphie aussi bien que les décors donnent une idée naïve et charmante car nostalgique... »<sup>34</sup>.**

Le style fleuri du comte de Tilly lui permettra de réaliser l'amalgame entre la vie du villageois et la fête pastorale organisée par des personnes de qualité, sur fond de mythe d'Arcadie :

**« Et moi aussi j'ai été berger ! J'ai vécu de la vie pastorale, dans la paix des campagnes ! J'ai dansé avec de naïves paysannes au son d'un agreste chalumeau »<sup>35</sup>**

### 1.3 Les sens du mythe

Le mythe de l'Arcadie donne lieu à des analyses ou des interprétations évidemment fort différentes.

La première est morale ; on la trouve par exemple sous la plume de pédagogues écrivant, de nos jours, pour leurs élèves des collèges de l'enseignement secondaire : « Comment expliquer un tel engouement ? Diverses raisons peuvent être avancées : rêve aristocratique de pureté et de simplicité au milieu d'un monde troublé par les passions et

<sup>33</sup> HOLLINGER, Roland, *Les musiques à bourdon : vielles à roue et cornemuses*, 1982, Paris, la flûte de Pan, p.44.

<sup>34</sup> DUVIGNAUD, Françoise, *Terre mythique, terre fantasmée : L'Arcadie*, Paris, L'Harmattan, 1994, p.144.

<sup>35</sup> TILLY, comte de, *Mémoires*, Paris, 1828, cité par Duvignaud, *op. cit.* p.145.

les guerres... »<sup>36</sup>. On peut ainsi développer l'idée d'une recherche d'innocence, en réaction contre le mode de vie de la Cour.

En revanche, si l'on s'appuie sur les thèses de Leppert<sup>37</sup>, on peut, presque à l'opposé, se représenter le mythe comme une mise en scène par et pour des aristocrates en costumes de théâtre folâtrant et marivaudant dans un univers pseudo pastoral formé de faux bergers « à la Lully ». L'élément central de cette mise en scène se trouve dans les territoires improbables des pièces de théâtre et des opéras.

Prôner cette vie innocente, naturelle, loin des sophistications du jeu courtois, ne serait pas alors une attaque dirigée contre la vie des aristocrates sous Louis XV. On ne devrait pas y lire une revendication réactionnelle de pureté. Il s'agirait seulement d'un appareillage culturel dont l'objectif serait de s'appuyer sur le personnage conventionnel du berger, pour l'affranchir en quelque sorte. Le mythe doit alors s'entendre comme permettant à des aristocrates libertins, de passer d'une séduction à l'autre, en utilisant costumes, vielles et musettes, pour engager le dialogue amoureux, sous couvert de bergeries. Nous y reviendrons plus longuement.

Alors se déploierait, en musique, le *style galant*, notamment dans les *duos* où deux instruments dialoguent, se chassent et se pourchassent, en canon ou en fugue, se rejoignant dans l'unisson, se répondant à la tierce...

Refusant d'en rester à ce type d'analyse, Françoise Duvignaud propose une lecture en relief du mythe :

**« Sur un mode ludique qui ne saurait se démentir et qui est la caution même de leur existence, bergers et bergères jouent dans la transparence un rôle sans doute moins superficiel qu'il n'y paraît. L'illusion qu'ils donnent du bonheur léger n'est là que pour mieux faire apprécier la fragilité intemporelle d'un moment heureux qui s'appelle la vie »<sup>38</sup>.**

Elle distinguera ailleurs l'idylle (le spectacle) qui est mensongère (artificielle) et les protagonistes qui « jouent le jeu avec sincérité »<sup>39</sup>.

### 1.4. Le mythe et l'utopie.

---

Dans un travail récent, Françoise Dartois-Lapeyre développe l'idée qu'il y a une dimension utopique de la pastorale<sup>40</sup>. Elle définit celle-ci de façon plus restrictive que nous, comme le résultat « de l'adaptation à l'opéra français d'œuvres dramatiques italo-espagnoles »<sup>41</sup>.

<sup>36</sup> BOMATI, Yves et THIBAUT Danièle, Présentation du *Malade imaginaire* de Molière, Paris, Hattier, 1995, p.24/25.

<sup>37</sup> LEPPERT, Richard D., *Arcadia at Versailles*, Amsterdam and Lisse, Swets et Zeitlinger, 1978.

<sup>38</sup> DUVIGNAUD, *op. cit.* p.159.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.144.

<sup>40</sup> DARTOIS-LAPEYRE, Françoise, « Dimension utopique de la pastorale », *Dix-huitième siècle*, n°35, 2003, p.467/486.

Ceci dit, l'analyse qu'elle propose est proche de la nôtre dans la mesure où elle pense que l'utopie est une forme particulière de mythe qui a pris figure arcadienne dans l'histoire de notre civilisation<sup>42</sup>. La pastorale, observe Françoise Dartois-Lapeyre, « est localisée dans un pays sans lieu, dans un monde fermé et difficilement accessible »<sup>43</sup>.

C'est bien l'idée d'un paradis terrestre qui est un paradis perdu que l'on voudrait retrouver dans la *terra incognita* de l'*u-topos*. La pastorale est une desreprésentations figurées d'un mythe au service d'une utopie dans laquelle, nous allons y venir, vient se blottir le sujet humain et son désir régressif. « A l'écart du monde réel, comme l'utopie, la pastorale recrée donc un paradis terrestre, situé dans un passé lointain et indéfini »<sup>44</sup>.

## 1.5. L'interprétation des mythes par la psychanalyse.

---

La voie est ouverte pour une autre forme d'interprétation que la psychanalyse rend possible. On envisage alors le mythe comme un objet culturel qui résulte de l'exportation dans un récit de préoccupations psychologiques partagées par les hommes d'une même culture. Autrement dit, le mythe résulte d'une sorte d'ouvrage collectif bâti à partir de problématiques communes aux hommes d'une société. Cela explique sa puissance évocatrice et sa permanence dans l'histoire.

Dès 1897, Freud emploie l'expression de « mythes endo-psychiques »<sup>45</sup>. Il écrit en 1901 : « Une grande partie de la conception mythologique du monde qui s'étend jusqu'aux religions les plus modernes, n'est rien d'autre que *la psychologie projetée dans le monde extérieur*. La connaissance obscure, (pour ainsi dire endo-psychique) des facteurs psychiques et de ce qui se passe dans l'inconscient, se reflète [...] dans la construction d'une réalité supra sensible »<sup>46</sup>. Quelques années plus tard, en 1913, il précise : « Nous ne croyons pas, ainsi que le font tant de mythologues, que les mythes aient été lus dans le ciel et en descendent ; nous jugeons plutôt, avec O. Rank, qu'ils ont été projetés au ciel après avoir surgi ailleurs dans des conditions purement humaines »<sup>47</sup>.

Par ailleurs, pour l'inventeur de la psychanalyse, la fonction des mythes est identique

---

<sup>41</sup> , *Ibid*, p.467.

<sup>42</sup> Cette approche est présentée de façon détaillée (mais dans un tout autre contexte d'apparition) dans FUSTIER, Paul, *Le travail d'équipe en institution*, Paris, Dunod, 1999, p.7/75.

<sup>43</sup> DARTOIS-LAPEYRE, *op. cit.* p.469.

<sup>44</sup> *Ibid* p.480.

<sup>45</sup> FREUD, Sigmund, « lettre du 12/12/1997 adressée à. *Wilhelm Fliess* », in *La naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1956, p.210/211.

<sup>46</sup> FREUD, Sigmund, *psychopathologie de la vie quotidienne*, 1901, Paris, Payot, 1958.

<sup>47</sup> FREUD, Sigmund, « Le thème des trois coffrets », 1913, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1956, p. 89.

à celle qu'exercent les idées religieuses, et plus généralement tous les phénomènes relevant de la *croissance*. Le mythe résulte d'une illusion qui ne se soucie pas de la réalité historique mais opère une tentative de réalisation d'un désir. « Nous appelons illusion une croissance, quand, *dans la motivation de celle-ci, la réalisation d'un désir est prévalente* [souligné par nous], et nous ne tenons pas compte, ce faisant, des rapports de cette croissance à la réalité, tout comme l'illusion elle-même renonce à être confirmée par le réel »<sup>48</sup>.

Comme l'indique Didier Anzieu<sup>49</sup>, le mythe va pouvoir transformer le fantasme en discours ou en récit ; il rend alors communicable, objet de circulation entre les hommes, ce qui était seulement de la sphère du privé. Il permet ainsi « à l'individu de saisir obscurément en quoi les autres sont ses semblables et de pressentir que les fantasmes partagés sont la possibilité de toute vie collective ou communautaire ».

On retrouvera, chez Georges Devereux<sup>50</sup>, une idée voisine. Le mythe agit comme une « défense culturelle » disponible. Les fantasmes individuels peuvent être traumatiques, trop violents, trop « égo dystones »<sup>51</sup> pour être reconnus comme « subjectifs » par l'individu. Celui-ci pourra alors les entreposer dans une sorte de « chambre froide »<sup>52</sup>, les retirant ainsi de la circulation « privée ». Les fantasmes individuels sont devenus des objets culturels abstraits et généraux, que l'on peut donc alors reconnaître, puisque, devenus collectifs, ils ont perdu une part de leur dangerosité.

### 1.6. Esquisse d'interprétation psychanalytique du mythe de l'Arcadie

---

A propos du mythe Arcadien, Françoise Duvignaud exprime de façon poétique ce que Freud cherche à démontrer. Quand elle écrit : « Chacun projette [dans le mythe arcadien] ses expériences comme le promeneur entraîne avec lui son arc en ciel », elle fait appel à cette idée d'un univers mythique constitué ou reconstitué par le Désir humain qui voudrait se réaliser dans la légende ou dans son évocation.

Quand le mythe relève de l'utopie, de la création d'un monde imaginaire merveilleux, (par exemple l'Arcadie), ce qui est projeté dans le mythe « d'endo-psychique » est de nature particulière.

Plusieurs approches sont alors possibles. Pour tenter de faire entendre à Freud ce qu'il en serait du *Sentiment religieux*, Romain Rolland<sup>53</sup> utilise dans une des lettres<sup>54</sup> qu'il

<sup>48</sup> FREUD, Sigmund, *L'avenir d'une illusion*, 1927, Paris, PUF, 1971, p.45.

<sup>49</sup> ANZIEU, Didier, « Freud et la mythologie », *Nouvelle revue de psychanalyse*, vol.1, 1970, p.114/145.

<sup>50</sup> DEVEREUX, Georges, « Normal et anormal », *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>51</sup> Le terme est de Devereux

<sup>52</sup> L'expression est de Devereux.

<sup>54</sup> Lettre du 5 Décembre 1927.

lui adresse l'expression de *Sentiment océanique*. Cette expression phénoménologique évoque un bain dans un univers « sans bornes perceptibles » écrit Romain Rolland, comme s'il se rapportait au sentiment d'être immergé dans une forme de Grand Tout.

Freud reprendra l'expression et poursuivra son dialogue avec Romain Rolland dans son ouvrage de 1929. Écoutons-le :

**« Le Moi se détache du monde extérieur. Ou plus exactement : à l'origine le Moi inclut tout, plus tard il exclut de lui le monde extérieur. Par conséquent, notre sentiment actuel du Moi n'est rien de plus que le résidu pour ainsi dire rétréci [on pourrait dire aussi ratatiné] d'un sentiment d'une étendue bien plus vaste, si vaste qu'il embrassait tout, et qui correspondait à une union plus intime du Moi avec son milieu. Si nous admettons que ce sentiment primaire du Moi s'est conservé-en plus ou moins large mesure- dans l'âme de beaucoup d'individus, il s'opposerait en quelque sorte au sentiment du Moi propre à l'âge mûr, et dont la délimitation est plus étroite et plus précise. Et les représentations qui lui sont propres auraient précisément pour contenu les mêmes notions d'illimité et d'union avec le grand Tout, auxquelles recourait mon ami [Romain Rolland] pour définir le sentiment océanique »<sup>55</sup>. « Le sentiment océanique est à la base des sensations de communion avec l'extérieur »<sup>56</sup>.**

Cette non différenciation entre Moi et Non Moi, Freud la définit comme étant le *Narcissisme primaire*, situation de confusion entre la personne et son environnement maternel, faite de l'illusion de la toute puissance et du triomphe du désir réalisé, situation que connaît le nourrisson, *Her majesty baby*. De ce point de vue la vie sur la terre mythique d'Arcadie serait rêvée ou imaginée comme une immersion dans un univers de bonheur où rien ne résiste au désir tout puissant, puisque le Moi est sans limite.

La psychanalyse offrirait un autre modèle pour comprendre ce mythe. Certains processus primaires ont une nature *originnaire*. Vermorel<sup>57</sup>, qui en tente l'analyse, remarque l'emploi chez Freud des termes de *narcissisme originnaire* ou de *narcissisme primaire absolu*. Il faudrait alors parler d'une nostalgie de l'originnaire, d'un milieu sans les tensions qu'impose la réalité, donc d'une tentative pour retrouver le sein maternel, pour revenir à l'heureux temps supposé d'avant la naissance, dans l'atmosphère fusionnelle d'une vie d'avant les contraintes où tout est plaisir, même ce qui se « détériorera » plus tard en devenant du travail. « Nous voilà donc, dit encore Henri Vermorel, proche de la sensation océanique de Romain Rolland, image du liquide amniotique, au sein duquel baigne le fœtus dans une représentation idéalisée après-coup »<sup>58</sup>. On pense alors au

<sup>53</sup> On se reportera, pour une analyse plus détaillée, au livre d'Henri et Madeleine VERMOREL, *Sigmund Freud et Romain Rolland, Correspondance, 1926/1936*, Paris, PUF, 1993.

<sup>55</sup> FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation, 1929*, Paris, PUF, 1981, p.10.

<sup>56</sup> *Ibid*, p.10.

<sup>57</sup> VERMOREL, *op. cit.* p.477/478.

<sup>58</sup> *Ibid*, p.477.

Paradis perdu (terme fréquemment utilisé pour évoquer l'Arcadie).

Cette interprétation, parce qu'elle prend en compte l'inconscient, permet de comprendre les fondements de la position que nous avons définie comme morale (aspiration à une pureté retrouvée d'avant le péché). Mais elle permet aussi de prendre en compte la deuxième position que nous avons évoquée : le faux berger libertin, prenant la figure d'Apollon, tente de revenir à un mode de vie d'avant les règles sociales ou morales, un mode vie fait d'une spontanéité au service des pulsions, « le Désir s'étant libéré », pour parler comme les murs en mai 1968.

L'Arcadie est bien une « terre mirage », une « terre fantasmée », comme l'exprime Françoise Duvignaud. C'est une « aspiration nostalgique » nous dit Panofsky.<sup>59</sup> C'est la cible imaginaire d'une quête illusoire qui s'effectue sur les traces du narcissisme primaire pour retrouver un heureux temps mythique que l'humanité aurait d'abord connu, sur le modèle de l'heureux temps supposé du nourrisson ou du fœtus. Panofsky, dont l'article sur lequel nous nous appuyons est fort éloigné de la psychanalyse, le dit en d'autres termes, en évoquant « la vision rétrospective d'un bonheur insurpassable, goûté jadis, et jamais plus retrouvé, mais éternellement vivant dans la mémoire »<sup>60</sup>.

C'est ce désir régressif, récurrent dans l'histoire de l'humanité occidentale, que les « personnes de qualité » manifestent dans ces bergeries qui peuvent nous sembler un peu niais (y compris parfois la musique qui s'y donne), mais qui sont fondamentalement l'expression de la recherche d'un impossible retour. Le libertinage des aristocrates de la période baroque n'est pas, ou plutôt n'est pas seulement, un jeu futile ; il correspondrait à un travail psychique ayant pour but de s'identifier à ce personnage du berger arcadien bienheureux, dont le désir tout puissant n'est pas encore affronté à la loi symbolique et dont l'univers psychique est marqué par l'archaïsme. Ce monde d'une sexualité dépourvue d'interdits pourrait bien être celui de l'inceste. Avec ses propres outils d'analyse, Françoise Duvignaud, s'appuyant alors sur les thèses de Marcel Detienne arrive à une interprétation identique :

**« Marcel Détiene note quelle relation s'établit, avant le V<sup>e</sup> siècle, entre la nocturne évocation lunaire du pays et des allusions érotiques, constituant une configuration érotique cohérente évoquant l'inceste, attribuée aux chasseurs. Non seulement l'Arcadie serait ce "conservatoire" des rites archaïques, mais aussi le repoussoir fantasmatique des conduites normales »<sup>61</sup>.**

Et Françoise Duvignaud prolonge cette analyse en pointant que l'interdit de l'inceste renvoie à une situation de confusion ou d'indistinction radicale entre les hommes, les dieux, les animaux et même les objets de la nature :

**« Ce n'est pas encore le lieu de l'innocence perdue, mais celui des actes prohibés, l'espace imaginaire d'une transgression que l'on s'interdit à soi-même et que l'on accorde aux dieux et aussi à cette terre où les dieux, les animaux et**

<sup>59</sup> PANOFSKY, *op. cit.* p.287.

<sup>60</sup> *Ibid*, p.280.

<sup>61</sup> DUVIGNAUD, Françoise, *Terre mythique, terre fantasmée : L'Arcadie, Paris, L'Harmattan, 1994, p.24.*

**les hommes paraissent se confondre »<sup>62</sup>.**

Ainsi se rapproche-t-on des analyses que Dominique Fernandez propose du mythe d'Orphée dont **la musique** « charme non seulement les bêtes féroces, mais aussi les arbres et les rochers qui se déplacent pour le suivre »<sup>63</sup>. Dans les deux cas, les limites de l'identité humaine disparaissent, comme si les Arcadiens et Orphée avaient en commun le fait d'être des figures représentant ce qui existait avant la séparation radicale entre les hommes et leur environnement, et d'être donc des émanations du narcissisme primaire, comme nous l'avons considéré plus haut.

Sur la scène du théâtre social, les aristocrates se livrent à une recherche « effrénée » de plaisirs mondains dans tous les registres qui s'offrent à eux. Ainsi dévoilent-ils et cachent-ils simultanément que, comme Don Juan, ils sont en recherche de *bonheur*, plus précisément d'une forme particulière, archaïque, de bonheur.

Peut-être comprend-t-on mieux maintenant l'intérêt de ce passage par une analyse de type psychanalytique du mythe de l'Arcadie, pour aborder la question de la musique baroque. C'est une question de « point de vue ». Pour nous, la tentative baroque et son cortège de bergeries ne sont pas dérisoires ou futiles, il ne s'agit pas d'un simple jeu de scène, d'une comédie sans importance. En conséquence, la musique qui en découle (arcadienne ou champêtre) doit être prise au sérieux, elle est une manifestation de cette quête du paradis perdu. Elle pourra alors exprimer directement une nostalgie quelque peu teintée de mélancolie ou mettre en scène un « jeu » à tonalité joyeuse, dans une représentation de l'univers mythique

---

## 1.7. L'identification en clin d'œil

### 1.7.1. Une posture existentielle.

Il est certes ambigu pour un aristocrate ou pour une personne de qualité de s'identifier au berger idéalisé de l'Arcadie, ce héros proche des dieux, vivant sans contrainte, dans un univers bienheureux qui ne distingue pas plaisir et travail. En effet, cette identification opère à partir d'une mise en scène qui utilise comme « matière première » des paysans réels au travail exténuant, dans le misérable décor de la ruralité réelle des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Nous avons appelé *Identification en clin d'œil*<sup>64</sup> la posture existentielle qui permet de négocier l'ambiguïté. Phénoménologiquement on pourrait dire que l'identification en clin d'œil dit le vrai/faux. Il s'agit d'affirmer et de dénier l'affirmation, de se faire villageois sans que personne n'en soit dupe pour signifier que l'on n'est pas ce que l'on dit être. On est villageois car la figure en est idéalisée, elle relève du mythe, mais, simultanément on est

<sup>62</sup> *Ibid*, p.24.

<sup>63</sup> FERNANDEZ, Dominique, *Le banquet des anges*, Paris, Plon, 1984.

<sup>64</sup> FUSTIER, Paul, « Vielle à roue et célébration baroque », *L'effet trompe l'œil dans l'art et la psychanalyse*, (sous la direction de R. Kaës), Paris, Dunod, 1988, p.147/164.

non-villageois car on ne saurait être identifié au personnage réel dans sa facticité. L'ambiguïté ne résulte pas d'une contradiction, mais d'un paradoxe. A un premier niveau, je m'identifie au berger que je mets en scène, à un deuxième niveau je réfute cette identification puisqu'il me faut devenir Apollon sous l'apparence du berger.

Nous disons que ce mécanisme en clin d'œil n'est ni un simple déguisement conventionnel ni le résultat d'un jeu de rôle superficiel ou dérisoire. Pour appuyer cette conviction et pour illustrer ce qui vient se loger dans cette démarche en « clin d'œil », nous analyserons brièvement un signifiant de l'attachement trans-générationnel au milieu rural que l'on peut observer dans notre société contemporaine. Retournant, ensuite, à l'époque baroque, nous proposerons une rapide analyse de la posture existentielle du *Monsieur Jourdain* de Molière qui montre un déficit en matière de clin d'œil ce qui le rend comique.

### 1.7.2. Le retour « vacancier » en zone rurale.

De nos jours, et depuis plusieurs décennies, on observe que certaines familles citadines réalisent, depuis deux générations, parfois plus, un retour dans le village dans lequel le grand-père ou l'arrière-grand-père exerçait autrefois son métier de paysan.

Une famille fait retour. Elle restaure la ferme familiale ou construit une villa qui pourrait alors s'appeler « Ma ferme ». Sur le devant pourrait être postée une antique charrue ou une charrette traditionnelle, mais elle servira de cadre ou de support à un massif de fleurs. A l'intérieur, un joug de bœuf cloué au mur, mais il s'est fait portemanteau, deux moyeux ou deux petits tonneaux mais ils se retrouvent lampes de chevet, et une grande roue est devenue lustre. Certains, parmi les jeunes adultes, pourraient bien jouer de la vielle à roue, mais celle-ci serait électrifiée et les airs paysans interprétés façon *rock*.

Les objets paysans sont là, rappelés par la mémoire, mais ils ont perdu le sens ou plutôt leur sens, ils sont mais ils ne sont plus ce qu'ils sont ; ils occupent une place importante mais qui ne saurait être leur place dans la réalité de la ruralité.

Le lecteur comprendra qu'il ne s'agit pas d'un simple amusement, mais de la recherche d'un passé paysan mythifié à travers ces objets anciens qui font fortune chez les brocanteurs. Ainsi se marque la force du lien identificatoire inter-générationnel. Je suis de lignée paysanne, relié à l'ancêtre, mais je ne suis pas pour autant paysan.

### 1.7.3. Le Bourgeois Gentilhomme.

Le début de la pièce de Molière met en scène trois personnages, Monsieur Jourdain, autrement dit le bourgeois gentilhomme, le maître à danser et le maître de musique. Tous les trois ont la même préoccupation d'ascension sociale. Monsieur Jourdain est prêt à tout pour être considéré pour ce qu'il n'est pas, à savoir une « personne de qualité ». Dans la première scène de la comédie les deux maîtres échangent entre eux sur le mode de la connivence ; ils s'accordent sur une évidence, à savoir qu'ils sont supérieurs à Monsieur Jourdain, qu'ils ont déjà basculé dans la catégorie des gens de qualité ; ils sont en quelque sorte identifiés au modèle de la Cour dont ils pensent avoir intégré les *habitus* culturels. Ils se différencient cependant l'un de l'autre parce qu'ils pondèrent différemment

les deux types de bénéfiques qu'ils attendent de leur situation sociale. Le musicien insiste sur l'argent, « la douce rente » que lui procurera le bourgeois. Le danseur met en avant des rémunérations narcissiques (« pour moi, je vous l'avoue, je me repais un peu de gloire »).

Cette situation du musicien et du danseur est probablement représentative de ce statut des musiciens, entre Ménestrandise et Aristocratie, qui entraîne ceux-ci dans un système d'attirance-répulsion, répulsion pour l'appartenance d'origine (le simple artisan membre d'une confrérie), attirance pour le statut de musicien de cour qui côtoie les gentilshommes. Nous aurons à y consacrer un chapitre <sup>65</sup>.

Monsieur Jourdain, quant à lui, est prêt à tout pour acquérir la position à laquelle il aspire. Mais ses tentatives sont comiques par ce qu'elles mettent en évidence. Il ne connaît pas les modes d'emploi, il ne comprend rien à ce qui caractérise les gens de qualité, et par là il les désigne fort bien, mais de l'extérieur, comme un observateur étranger, un *Persan*, qui, par absence d'empathie, dévoilerait, sans rien y comprendre, les traits inavouables d'un rôle social. On pourrait donc dire que le bourgeois gentilhomme est un parfait *analyseur* d'une catégorie sociale de son époque.

A la lecture des premières scènes de la pièce qui font une place importante à la fonction de la musique, on voit apparaître une des clés qui manquent à Monsieur Jourdain pour pouvoir être identifié à la catégorie des gens de qualité. Monsieur Jourdain ne comprend rien au mythe pastoral, car il ne sait pas ce qu'est un mythe ; il prend l'imaginaire pour la réalité, il cherche à s'emparer du rôle d'un gentilhomme, mais n'entend pas que les gentilshommes puissent prendre des rôles de pâtres ou de bergers à l'intérieur d'une mise en scène mythique.

La première réplique que prononce Monsieur Jourdain nous met tout de suite au fait. Il traite alors de « petite drôlerie » la sérénade à la mode du temps, qu'il va devoir écouter et qui est du genre langoureux. Cet air tendre, caractéristique des productions liées au mythe pastoral, commence ainsi :

**« Je languis nuit et jour et mon mal est extrême, Depuis qu'à vos rigueurs vos beaux yeux m'ont soumis ». Survient alors chez le bourgeois une « association » et il se met à chanter : « Je croyais Jeanneton Aussi douce que belle, Je croyais Jeanneton Plus douce qu'un mouton »**

Deux bergeries sont ainsi comparées, l'une est plus gaillarde que l'autre mais elles seraient effectivement et pour un observateur « persan » de même nature, dans le même champ culturel, elles auraient la même consistance de réalité. C'est ainsi que le pense Monsieur Jourdain. Parallèlement il élève, dans un amalgame plaisant, la trompette marine au même rang que violon, clavecin ou théorbe. Evidemment notre bourgeois se trompe, l'essentiel lui échappe. Il fait appel à du villageois réel, on pourrait dire à du populaire réel, là où le modèle pastoral place un imaginaire mythique, des bergers idéaux joués par des aristocrates en représentation, des moutons mondains et des discours amoureux venus d'ailleurs.

Le maître de musique comme le maître à danser le savent bien. « Il faut vous figurer

<sup>65</sup> Voir chapitre 8 : *Les musiciens de profession*.

qu'ils sont habillés en bergers » déclare le premier à Monsieur Jourdain en lui désignant les musiciens. Celui-ci s'en étonne : « Pourquoi toujours des bergers ? On ne voit que cela partout ». L'explication est alors donnée par le maître à danser : « lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique, il faut bien que, pour la vraisemblance, on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers ; et il n'est guère naturel que des princes et des bourgeois chantent leurs passions ».

Le berger de l'Arcadie est donc un porte-voix ; il exprime ce qu'on ne pourrait exprimer directement, il désigne comme il déguise, il est le personnage central d'une comédie mise en scène par les gens de qualité qui, sous les traits du berger, montent sur un tréteau.

Idéalisation ? Falsification ? Il n'est pas simple de comprendre la position que le mythe occupe pour le psychisme humain. En tout cas, le texte de Molière permet-il de montrer que l'univers baroque s'appuie sur une bergerie mythique, dans un clin d'œil qui désigne un berger inexistant, celui de l'Arcadie, dont la consistance se situe dans l'imaginaire et non dans la réalité. On peut endosser son habit parce que l'on est sûr de ne pas être lui ; il peut être un *Autre Moi* à la condition qu'on ne se prenne pas pour lui, c'est à dire pour un berger réel issu du peuple, alors que l'on n'est personne de qualité. Voilà ce que Monsieur Jourdain ne comprend pas, qui identifie le berger à partir de son poids de réalité sociale et en fait donc un anti-modèle à repousser, au lieu de le prendre pour un costume de scène dans lequel il se glisserait, obéissant ainsi aux incitations de ses deux Maîtres.

Si Molière nous fait rire, c'est parce qu'il y confrontation entre un naïf (Monsieur Jourdain) et deux personnages qui sont dans le faux, ces deux « maîtres » qui se réfèrent à l'*ethos* champêtre sans en pressentir les implications, en l'instrumentalisant comme s'il s'agissait seulement pour eux d'un « ascenseur social ». Ainsi Molière parvient-il à esquiver la dimension non-comique de la quête arcadienne.

## CHAPITRE 2 : MUSIQUE ARCADIENNE, MUSIQUE EMANCIPEE

Sous forme de compilation et sans grand souci de chronologie, nous allons accumuler des données en les organisant en ensembles significatifs, sans prendre en compte les fluctuations de l'histoire. Nous allons donc présenter un certain nombre de documents ou d'extraits datant du dix-huitième siècle, susceptibles de montrer que la musique française baroque instrumentale prend deux formes :

-Une première forme « **champêtre** », « galante » ou « **arcadienne** », va se recommander du naturel et de la sensibilité. Elle est au plus près des bergeries, musicalement simple, bien qu'elle transforme les mélodies en les « baroquant » pour éviter le *rustique* (que nous définissons comme de la musique « populaire-paysanne » laissée en l'état). Cette musique se joue *selon le goût*, à partir des « ressentis » de l'interprète. Telle est la première signification qu'il faut attribuer au mot goût : une

esthétique particulière liée à l'évocation galante d'une vie arcadienne, conforme à une certaine lecture de ce mythe. Pour désigner le goût selon ce premier sens, nous utiliserons maintenant l'expression **goût au sens spécifique**<sup>66</sup>.

-Une forme « **émancipée** » ou « affranchie » pourra ou non citer le monde des bergeries, mais sans marquer le souci primordial d'évoquer le mythe. Le signifiant musical est abstrait, langage autonome coupé du signifié bergerie, il se suffit à lui-même. Les thèmes arcadiens, s'ils sont évoqués (par exemple dans les titres des pièces), sont démythifiés, ils ont perdu leur charge émotionnelle propre, la musique ne dit plus que la musique.

Peut-être, l'émancipation est-elle, du reste, une dynamique caractéristique de l'histoire de la musique en Europe, prenant des formes variables selon les époques. On pourrait probablement, au Moyen Age et à la Renaissance, considérer que la musique est sous tension entre **soumission** à un élément culturel qui lui est extérieur et qui a prédominance sur elle, et **émancipation** pour obtenir un statut indépendant produisant des objets qui n'ont de valeur que pour eux-mêmes. D'un côté il y aurait des systèmes de contraintes venus de l'extérieur, de l'autre le seul système de contrainte interne qu'adoptent les musiciens pour servir la seule musique.

Ainsi faudrait-il penser l'évolution de la musique au Moyen Age à partir d'un long travail pour s'affranchir des règles dictées par la religion (concernant l'usage des instruments, les intervalles consonants et dissonants, les deux formes horizontale ou verticale de la polyphonie...). Par ailleurs, on pourrait dire aussi que la musique est sortie victorieuse d'un combat pour l'indépendance contre la prédominance du langage parlé imposant ses propres règles à la totalité de l'univers sonore.

Dès lors, nous pensons que la dynamique d'émancipation est toujours présente en musique, seul l'objet dont elle veut s'affranchir varie selon les époques. A l'époque baroque, c'est le mythe arcadien qui impose ses caractéristiques et sa culture forgeant ainsi une musique champêtre dont il faudra savoir se dégager.

Le répertoire émancipé est complexe, technique, professionnel, soumis à d'exigeantes « règles du métier », il nous faudra aussi discuter de ses rapports avec la musique italienne.

Précisons que musique arcadienne et musique émancipée représentent pour nous deux formes théoriques ou deux pôles opposés de musique ; à chacun des deux il devrait être possible de rattacher telle ou telle oeuvre musicale particulière. On devra cependant s'attendre à ce que les entrecroisements historiques, les influences réciproques ou le souci œcuménique favorisent essentiellement l'apparition d'œuvres atypiques, plus ou moins proches d'un de ces deux pôles, participant par certains côtés de la musique arcadienne et par d'autres de la musique émancipée (en recouvrement partiel avec les œuvres composites qui mêlent les goûts français et italien).

---

<sup>66</sup> Voir le chapitre 3, section 3.4. : *L'œcuménisme en musique*, dans lequel nous différencions une définition du goût « au sens spécifique » (comme nous l'entendons ici), et une définition du goût « au sens générique » utilisée dans un souci œcuménique, selon un système de valeurs « transcendant » la distinction entre musique champêtre et musique émancipée.

## 2.1. Les interprètes.

---

Nous pouvons classer les interprètes en deux catégories. Il y a les aristocrates qui peuvent être de médiocres joueurs, mais que le compositeur doit à tout prix mettre en valeur en raison de leur position sociale et de leur puissance économique, puisqu'ils font le succès des œuvres mais aussi des maîtres qui enseignent le jeu des instruments de musique. Mais il y a aussi les professionnels issus de la bourgeoisie, reconnus comme virtuoses et qui savent interpréter de la musique difficile selon des règles techniques complexes.

Cette dualité se retrouve concernant l'ensemble de la musique française, au moins à l'époque du baroque tardif. Des aristocrates, parce qu'ils le sont, sont censés bien jouer (la noblesse de sang est aussi noblesse culturelle pour paraphraser Bourdieu<sup>67</sup>). En revanche des professionnels de haut niveau sont admirés non pas pour ce qu'ils sont (non pas au titre de locuteur ce qui est le cas des aristocrates), mais pour ce qu'ils font (seulement pour la qualité de leurs prestations, leurs locutions musicales). Les premiers sont fils de leur titre (de noblesse), les seconds sont fils de leurs œuvres<sup>68</sup>.

Cette cohabitation entre deux types d'interprètes est sujette à controverses.

Voici ce qu'on peut lire dans le *Mercure de France* en 1738<sup>69</sup> :

**« Laissons donc à ceux qui naissent avec ces grands talents, le soin de les cultiver par préférence à tout et la liberté de se livrer sans réserve à l'espèce d'enthousiasme qu'exigent tous les arts, qui sont du ressort du goût, pour y réussir supérieurement. Il peut être permis dans un état moyen de s'adonner à la musique et aux instruments jusqu'à un certain point, c'est à dire, autant qu'il peut être nécessaire pour se rendre agréable dans la société et pour se procurer des entrées dans le monde ; mais pour les gens du premier ordre, ils doivent être occupés de plus grandes vues ; ils sont comptables à leur patrie, et aux noms qu'ils portent, de talents d'une toute autre importance » ; et l'auteur ajoute : « quel cas la postérité a-t-elle faite du talent de Néron pour la flûte ? »**

Ce texte propose donc une hiérarchie. Il y a deux types d'interprètes : les vrais musiciens promis à un grand destin et une cohorte de musiciens « dans un état moyen » qui utiliseraient la musique au seul titre de pratique de convention, pour obtenir des « entrées dans le monde ». L'auteur insiste donc sur une des fonctions sociales de la musique ; évoquer les entrées dans le monde, c'est dire que la musique est un vecteur possible de promotion sociale.

Mais l'auteur déplore que ces amateurs soient fréquemment des personnes de haut rang, et indique clairement qu'il faut distinguer les virtuoses des aristocrates, ces derniers

<sup>67</sup> BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Editions de Minuit, 1979, p.22.

<sup>68</sup> Concernant le cas particulier de la vielle à roue, nous reviendrons sur cette question chapitre 9 : *Les joueurs de vielle*.

<sup>69</sup> « Lettre écrite de Paris le 29 juillet 1738, sur Les Mémoires pour servir à l'histoire de la musique », *Mercure de France*, Août 1738, p.1724, (auteur non désigné).

ne devant pas concurrencer les premiers <sup>70</sup> :

**« Car c'est une erreur, selon moi, d'imaginer [l'auteur fait allusion à un autre texte auquel sa Lettre répond] que le violon ait été anobli, parce que plusieurs grands seigneurs qu'on n'ose avec raison citer que par les lettres initiales, s'y sont adonnés et y ont réussi ; ce sont, j'ose le dire des talents déplacés, qui, sans contribuer à l'honneur de l'instrument, ne servent qu'à dégrader ces Messieurs qui sont faits pour honorer et protéger les Arts par leurs applaudissements et leurs bienfaits et non pour en faire, pour ainsi dire, profession. Il n'y a donc, selon moi que les grands Maîtres qui, comme Lully dans son temps, et Corelli dans le sien, ont joint à la beauté de l'exécution l'excellence de la composition »** <sup>71</sup>

On ne saurait dire plus diplomatiquement que la main de l'aristocrate ne doit pas se mêler de musique. Cette occupation est indigne de celui qui est voué à des tâches d'une plus haute importance, et qui devrait éviter, est-il sous-entendu, de nuire à la carrière du virtuose tout en se déclassant..

Selon ce texte, il y a bien deux moteurs à la pratique musicale, le « sang bleu » d'une part, la virtuosité acquise d'autre part ; mais ce n'est pas pour produire la même musique. La musique jouée par l'aristocrate serait une musique de facilité ; elle serait de « deuxième ordre » (médiocre ?), tout au moins, il serait, d'un certain point de vue, souhaitable qu'elle le soit. La musique de « premier ordre » serait affaire de virtuoses.

Mais le texte que nous commentons fait réponse, pour s'y opposer, à un autre texte publié en juin de la même année <sup>72</sup>. L'auteur de ce dernier écrivait, à l'inverse, à propos du violon qu'il a été « ennobli de nos jours ; il n'est plus honteux aux honnêtes gens de le cultiver », puisque parmi « ceux qui y excellent » on compte « des Seigneurs de la plus haute élévation ». Ainsi était-il souligné l'importance de la « voie » aristocratique, la main du noble sanctifiant l'instrument, le sortant en tout cas de la roture. C'est du violon dont il s'agit dans ces deux textes, et nous verrons que violon et vielle ont, de ce point de vue, un parcours similaire bien que décalé dans le temps. L'histoire les départagera, la musique « savante » donnera raison au violon et renverra la vielle aux oubliettes.

Il faut garder présent à l'esprit qu'il est aussi question de ces deux catégories d'interprètes lors qu'on distingue un répertoire champêtre (ou arcadien) et un répertoire émancipé. Leurs goûts, mais aussi leurs compétences ne sont pas identiques. D'autre part, lorsque nous parlerons spécifiquement de la vielle à roue, nous retrouverons cette même distinction, alors particulièrement marquée, entre aristocrates et virtuoses.

## 2.2. L'Arcadien (le champêtre galant) versus l'émancipation

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.1723.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.1723.

<sup>72</sup> « Mémoires pour servir l'Histoire de la musique vocale et instrumentale », *Mercur de France*, juin 1738, p.1110/1118, (auteur non désigné).

### 2.2.1. Le répertoire arcadien

Existe et prolifère tout un répertoire qui se proclame campagnard, permettant la reviviscence ou la mise en scène des thèmes qui constituent le mythe arcadien auquel s'identifient aristocrates et personnes de qualité.

Dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, on trouve l'esquisse d'une caractérologie morale du berger arcadien tout occupé de dialogues amoureux, de séduction et de galanterie. Il se doit d'être *innocent, délicat et naïf*, d'être *simple* donc d'éviter le *pompeux*, il doit être *doux*, il est *gracieux*<sup>73</sup>.

Telle devra aussi être cette musique toute imbibée des thèmes arcadiens ; dans sa composition comme dans son interprétation, elle fait appel à ces vertus dont serait doté le berger arcadien et qu'elle voudrait exprimer, (alors que la musique émancipée s'appuiera sur les règles, sur un langage technique dégagé de la mythification.). Bollioud parlera des « pièces fugitives qui faisaient le délice des gens de goût » (au sens spécifique) « où la nature s'exprimait d'un ton si naïf et si aimable »<sup>74</sup>.

Le morceau musical doit être construit pour que l'interprète et l'auditeur s'identifient au berger arcadien et à ses vertus (et non au paysan français dans sa réalité), selon un « réseau de correspondances »<sup>75</sup> qui pourra être d'une grande subtilité.

On pourrait dire de ce répertoire qu'il est composé de deux sous-ensembles.

#### 2.2.1.1. Les danses

Il s'agit des danses ou des suites de danses considérées comme populaires ou d'origine populaire, évoquant la fête villageoise et les plaisirs champêtres.

Montéclair considérera qu' « il n'y a point de sorte de musique plus propre à former le goût et à faire sentir les différents mouvements que les airs à danser. »<sup>76</sup> Il faudrait les jouer « d'une manière vive, enjouée, galante, animée, brillante »<sup>77</sup> nous dit Brossard qui déclare aussi à propos de la *Villanella* (qu'il considère comme une danse typiquement paysanne ce que rappellerait son étymologie) : « il y en a de très jolies, elles ont je ne sais quoi de fort gai et de fort réjouissant »<sup>78</sup>. Ces airs « sont toujours gais et divertissants » dit aussi Lacombe<sup>79</sup>.

<sup>73</sup> DIDEROT, Denis, et d'ALEMBERT, Jean, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, art. « Pastorale » (signé D.J., attribué à Jaucourt, Louis de). Voir chapitre 1, section : 1.2. : *Le pastoral et le champêtre sous le règne de Louis XV*.

<sup>74</sup> BOLLILOUD de MERMET, *De la corruption du goût dans la musique française*, Lyon, 1746. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1991, p.19.

<sup>75</sup> L'expression est de Pierre Saby (*Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, 1999, p.80).

<sup>76</sup> MONTECLAIR, Michel Pignolet de, *principes de musique divisés en quatre parties*, Paris, 1736, p.36.

<sup>77</sup> BROSSARD, Sébastien de, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1703. *Fac simile* : Minkoff 1992, art. « brillante ».

Rappelons le nom des principales danses campagnardes ou pseudo-campagnardes (c'est à dire inventées pour « faire champêtre ») que l'on trouvera utilisées dans le répertoire qui nous intéresse. Il s'agit, selon Jean Christophe Maillard de la *bourrée*, du *branle*, de la *contredanse*, de la *gigue*, de la *paysanne*, du *rigaudon*, du *tambourin*, de la *vielle*, de la *villageoise* et de la *villanelle*<sup>80</sup> Écoutons aussi Françoise Dartois-Lapeyre relèvera le nom des danses utilisées dans les différentes pastorales de l'époque baroque :

**[Les bergers] « entrent généralement en scène au son d'une marche, puis se rassemblent à l'ombre pour les rigaudons , la bourrée des pasteurs et les passe-pieds ...Le passe-pied, qui faisait à l'origine partie des danses nobles des bals de cérémonie, est devenu dans la pastorale une danse vive, équivalente au menuet, mais jouée considérablement plus vite pour les bergers. Dans Zéphire et Flore [de Lulli], il précède une bourrée en rondeau , et il est immédiatement suivi d'un menuet de deux rigaudons , danses à l'allure gaie et sautillante, qui terminent le prologue. Leurs danses tirent parfois leur nom des instruments : le tambourin provençal à deux temps, vif et mouvementé exprime la joie des Fêtes d'Hébé [de Rameau] et devient le pas favori de Camargo; la musette de Callirhoé [de Destouches] et des Amours de Prothée [de Gervais], un peu lente, présente un caractère naïf et doux... ».**

Ces danses sont significatives du caractère gai, enjoué et simple que l'on veut emprunter au berger arcadien et qu'expriment non seulement les danses populaires mais aussi celles qui sont inventées par des compositeurs en imitation du populaire. On devrait y joindre des airs apparentés, bien que non dansés, comme les *fanfares* et les *marches*.

### 2.2.1.2. Les airs tendres ou lents.

D'un certain côté, ce deuxième répertoire est complémentaire du précédent, mais nous aurions tendance à le considérer comme plus fondamental. En effet, il nous paraît être au cœur de l'*ethos* arcadien, de par la forme mélodique empruntée, mais surtout en raison du traitement musical qu'il reçoit. On verra que ces mélodies simples, faites pour être jouées ou chantées plutôt lentement, avec grâce et tendresse, encouragent le compositeur comme l'interprète à utiliser les sons enflés et la panoplie des agréments propres à la « baroquisation ».

Ce répertoire comprend plusieurs types de pièces. Les *brunettes*, forment un genre revisité par Lambert si on en croit Blainville : « Le premier homme en France qui tira la musique de la masse informe du contrepunt, qui forma des chants agréables, fut Lambert ; les brunettes furent les premiers rayons de goût qui commencèrent à peindre [*sic*]; à ces airs ils ont su faire des basses harmonieuses ; mais jusque là, ce n'était que des brunettes »<sup>81</sup>. La *chansonnette* est une « petite chanson, chanson jolie, tendre,

<sup>78</sup> *Ibid*, art. « Villanella ».

<sup>79</sup> LACOMBE, Jacques, *Dictionnaire portatif des beaux arts*, Paris, 1752, art. « Villanelle ».

<sup>80</sup> Dans sa thèse intitulée *L'Esprit pastoral et populaire dans la Musique française baroque pour instruments à vent, 1660-1730*, Jean Christophe Maillard dresse la liste des « diverses appellations de pièces à caractère chorégraphique ou descriptif », et en fait l'analyse (p.769/830).

amoureuse, pastorale »<sup>82</sup>. Parlant de la *musette*, Rousseau<sup>83</sup> relève « le caractère naïf et doux, le mouvement un peu lent, portant une Basse pour l'ordinaire en tenue ou point d'orgue ». De la *chanson*, « on peut seulement dire que l'élégance et la naïveté font les principales beautés d'une chanson » nous dit Lacombe<sup>84</sup>. La *pastorale*, selon Brossard<sup>85</sup> qui reprend la définition de Lacombe<sup>86</sup>, « est une musique, un chant qui imite celui qu'on suppose aux bergers pour la tendresse, la douceur et le naturel ».

Les chansonnettes, airs, musettes, pastourelles, ariettes font (ou peuvent faire) partie du même ensemble. Les danses lentes, généralement très ornementées sont à rattacher à ce répertoire : ainsi la *sarabande*, certaines *allemandes*, *courantes* et *gavottes*.

### 2.2.2. Le répertoire émancipé

Comme nous l'avons signalé, ce répertoire s'est affranchi de la nécessité de se laisser imprégner par les valeurs attachées au mythe arcadien ; il ne cherche plus à recréer à tout prix un climat champêtre. Le compositeur « émancipé » écrit une musique démythifiée.

La pièce musicale vaut pour elle-même et intègre l'influence italienne. Les titres sont, le plus souvent, devenus abstraits, les mouvements fréquemment désignés par une appellation italienne parfois francisée. On a affaire à une musique souvent difficile à jouer, supposant un solide apprentissage et la connaissance des règles de composition et d'interprétation.

Le genre sonate se répand avec son alternance de mouvements vifs et lents ; il en est de même du genre concertant qui s'oppose à la forme de la suite française traditionnelle.

## 2.3. La musique arcadienne.

---

### 2.3.1. Du simple et du naturel

Naturel, simplicité, naïveté... Ce premier ensemble de mots qualifie ce que nous appelons le répertoire arcadien qui doit nous « chatouiller les oreilles » si l'on en croit Grandval<sup>87</sup>.

<sup>81</sup> BLAINVILLE, Charles Henri de, *L'esprit de l'art musical ou réflexions sur la musique et ses différentes parties*, Genève, 1754. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1974, p. 33.

<sup>82</sup> FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel*, Paris, 1690, art. « Chansonnette ».

<sup>83</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1998, art. « Musette ».

<sup>84</sup> LACOMBE, Jacques, *Dictionnaire portatif des beaux arts*, Paris, 1752, art. « Chanson ».

<sup>85</sup> BROSSARD, Sébastien de, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1703. *Fac simile* : Minkoff 1992, art. « Pastorale ».

<sup>86</sup> LACOMBE, *op. cit.* art. « Pastorale ».

Et ce dernier précise sa pensée : « Une Musique doit être naturelle, expressive et harmonieuse. Premièrement **naturelle et plutôt simple, car la simplicité est la première marque du naturel** [souligné par nous]. En second lieu, expressive. En troisième lieu, harmonieuse »<sup>88</sup>. La définition que Rousseau<sup>89</sup> donne du Naturel va dans le même sens : « On dit qu'un Chant est *Naturel* quand il est aisé, doux, gracieux, facile : qu'une Harmonie est *Naturelle* quand elle a peu de Renversements, de dissonances ».

Bollioud de Mermet se montre nostalgique de cet heureux temps d'avant la musique « moderne » ; « Le genre diatonique n'est plus supportable ; trop conforme à la nature, il cause des nausées à nos musiciens modernes : il faut l'assaisonner de dissonances et on ne l'épargne pas »<sup>90</sup>. Rappelons que cette simplicité et cette spontanéité revendiquée permettent à des aristocrates musicalement peu formés, de pratiquer la musique.

### 2.3.2. De la sensibilité et du génie

Pour Rousseau la musique est une affaire de cœur et de sensibilité. « Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillements t'agitent, si l'oppression te suffoque... »<sup>91</sup>, l'homme ainsi désigné est prêt à jouir de la « vraie » musique, par opposition à l'homme vulgaire et insensible qui ne saurait s'intéresser qu'à la musique française, jugée par Rousseau dépourvue de sensibilité<sup>92</sup>. C'est dans ce même texte que Rousseau écrit : « Le *Génie* du musicien [...] rend les idées par les sentiments, les sentiments par les accents ; et les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs, la volupté par lui prend de nouveaux charmes ; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris ; il brûle sans cesse et ne se consume jamais »<sup>93</sup>.

Cette conception « préromantique » qui apparaît dans la deuxième partie du dix-huitième siècle, valorise l'intuition, l'engagement spontané de la sensibilité, ce qu'il y a chez l'homme « d'instinct divin », pour reprendre une autre expression utilisée par Rousseau pour qualifier la conscience. Elle va contre le labeur, la discipline qu'exige un strict apprentissage, la technicité artisanale acquise par le travail ; il faut se laisser aller et le génie parlera. Notons, en passant, le paradoxe : en se prononçant ainsi contre l'importance du travail, Rousseau vole au secours de ces aristocrates qui peuvent bien, non par génie mais par *hérédité aristocratique*, pratiquer la musique sans compétences et

<sup>87</sup> GRANDVAL, Nicolas Ragot de, *Essai sur le bon goût en musique*, Paris, 1732. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1992, p.10.

<sup>88</sup> *Ibid*, p.18.

<sup>89</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *op. cit.* art. « Naturel ».

<sup>90</sup> BOLLIOD de MERMET, *De la corruption du goût dans la musique française*, Lyon, 1746, p.18. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1991.

<sup>91</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *op. cit.* art. « Génie ».

<sup>92</sup> Pour plus de précisions, voir plus avant la section 2.6.6 : J.J. Rousseau et les musiques française et italienne.

<sup>93</sup> *Ibid*, art : « Génie ».

en récolter grandes louanges<sup>94</sup>.

Blainville s'exprimera dans le même style et avec les mêmes convictions que Rousseau : « Un musicien rentre en enthousiasme au moment qu'il y pense le moins ; l'imagination s'enflamme, le cœur se dilate, le sang circule rapidement, un nuage lumineux l'entourne... »<sup>95</sup>. Grandval dira non seulement qu'« il faut du chant, du naturel », mais aussi qu'« il faut que le génie joue »<sup>96</sup>.

A l'article *Sensibilité*, Rousseau propose une version atténuée, moins lyrique de la place des affects et du non rationnel en musique. « La Sensibilité est une **disposition de l'âme** [souligné par nous] qui inspire au Compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'Exécuteur la vive expression de ces mêmes idées et à l'Auditeur la vive impression des beautés et des défauts de la Musique qu'on lui fait entendre ». « Il n'est point nécessaire d'être connaisseur pour goûter du plaisir lorsqu'on entend de la bonne *musique*, il suffit d'être **sensible** » [souligné par nous] lit-on dans *l'Encyclopédie*<sup>97</sup>. Dans sa *lettre à M. d'Alembert*<sup>98</sup>, Rousseau indiquera que la sensibilité de l'interprète prend valeur d'interface ; elle permet non seulement au musicien de comprendre ce qu'il joue et d'en être ému, mais aussi de le faire ressentir à l'auditeur (donc assurer une transmission). En effet, elle permet « de mettre l'âme [de l'auditeur] dans une disposition semblable ».

### 2.3.3. De la tendresse

La sensibilité conduit à la tendresse. Ainsi Furetière définit-il la tendresse comme « une sensibilité de l'âme et du cœur »<sup>99</sup>.

Avec la douceur et le naturel, la tendresse est caractéristique de la musique pastorale, ce que nous avons déjà indiqué plus haut en nous appuyant sur les textes de Lacombe<sup>100</sup> et Brossard<sup>101</sup>, et ce que Rousseau reprend à son compte : « la Pastorale est aussi une Pièce de Musique faite sur des paroles relatives à l'état *Pastoral* ou un

<sup>94</sup> Voir chapitre 9 (*Les joueurs de vielle*), section : 9.3.3 : *L'Apport du courant philosophique représenté par Rousseau*.

<sup>95</sup> BLAINVILLE, Charles Henri de, *L'esprit de l'art musical ou réflexions sur la musique et ses différentes parties*, Genève, 1754. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1974. p.14.

<sup>96</sup> GRANDVAL, Nicolas Ragot de, *Essai sur le bon goût en musique*, Paris, 1732. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1992, p.25.

<sup>97</sup> DIDEROT, Denis, et d'ALEMBERT, Jean, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, art. « Musique » (non signé).

<sup>98</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, « Lettre à M. d'Alembert », 1758, *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1995, p.3/125

<sup>99</sup> FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel*, Paris, 1690, art. « Tendresse ».

<sup>100</sup> LACOMBE, Jacques, *Dictionnaire portatif des beaux arts*, Paris, 1752, art. « Pastorale ».

<sup>101</sup> BROSSARD, Sébastien de, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1703. *Fac simile* : Minkoff 1992, art. « Pastorale ».

Chant qui imite celui des Bergers, qui en a la douceur, la tendresse et le naturel »<sup>102</sup>.

## 2.4. Critiques ou polémiques : contre le « rustique ».

Nous venons de présenter les caractéristiques de cette musique que nous nommons arcadienne. Nous n'allons pas maintenant proposer en parallèle les caractéristiques de la musique émancipée. Nous en parlerons plus tard. Il nous semble en effet que cette deuxième forme de musique s'est constituée, en France, sur un mode réactionnel, par rapport à, et souvent contre la musique arcadienne, ce dont témoigneraient les conflits qui jalonnent l'époque et ont la musique pour objet.

Pour l'instant, il nous semble plus intéressant de présenter un certain nombre de textes polémiques ou seulement critiques, comme l'époque baroque sait si bien en produire. Cela devrait nous permettre de préciser encore les caractéristiques de la musique arcadienne mais aussi de pressentir ce qu'il faut entendre par musique émancipée.

Ces textes sont de deux natures ; un premier *corpus* issu des « Arcadiens » attaque les excès en musique, un deuxième, qui est le fait des partisans de l'émancipation, pourfendra la « rusticité ». Chacun des deux *corpus* nous informera et sur l'objet attaqué et sur les positions auxquelles l'attaquant s'identifie.

### 2.4.1. Du côté des auteurs et du répertoire

On aurait malheureusement tendance, disent les critiques, à penser qu'il suffit de « faire campagnard » pour produire une œuvre d'art, ce qui, pensent-ils, arrangerait bien certains auteurs dont le talent est médiocre.

**« Tout ce qui se passe à la campagne n'est point digne d'entrer dans la poésie Pastorale » nous prévient déjà l'Encyclopédie<sup>103</sup>. On peut le dire aussi de façon plus affirmée : « Il faut avoir été comme moi vingt ans à la queue d'une charrue, [écrit un auteur anonyme pour justifier ses attaques contre les œuvres musicales de Rousseau, avant de poursuivre] : leurs propos [des compositeurs comme Rousseau] méritent à peine une place à côté des Ponts neufs. Aussi, n'en déplaise à la cour et à la ville, plusieurs airs n'ont fait fortune que parce qu'ils étaient chantants ou plutôt faciles à retenir »<sup>104</sup>.**

Dans une langue plus apaisée, mais pour un jugement qui reste critique, Framery, toujours à propos de Rousseau, peut déclarer : « Lui-même, en nous rendant compte de son éducation, nous fait voir qu'il ne la [la science musicale] possédait que superficiellement. Les ouvrages en musique qu'il nous a laissés le prouvent mieux encore »<sup>105</sup>. Sévère aussi est le jugement porté par Charles Bâton<sup>106</sup> : « M. Rousseau, ayant envie de faire de la musique, aurait du, en admirant Corelli, l'étudier un peu plus ».

<sup>102</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768. *Fac simile*: Genève, Minkoff, 1998, art. «Pastorale ».

<sup>103</sup> DIDEROT, d'ALEMBERT, *op. cit.* art. « Pastorale », (signé D.J.).

<sup>104</sup> ANONYME, *Lettre d'un Visigoth à M. Fréron sur sa dispute harmonique avec M. Rousseau*, Paris, 1754, 20 p.

Et l'auteur ajoute en note en bas de page : « Voyez les symphonies du *Devin du village* ; trois traits de chant, répétés dans la même partie, forment le tissu du premier morceau de l'ouverture ; tout le reste est un peu dans le même goût, et l'on ne trouve aucun passage qui puisse caractériser un génie musicien ».

### 2.4.2. Du côté des instruments

Il y a des instruments « bornés » qui ne sauraient que demeurer dans le rustique sans pouvoir le dépasser. Vielle et musette, parce qu'elles sont populaires, limitées dans leurs possibilités techniques, sont particulièrement concernées par cette appellation. Elles produisent une musique vulgaire qu'un mauvais goût incite à imiter sur des instruments nobles. L'orgue « était autrefois un instrument grave et majestueux d'une harmonie pleine et variée. Aujourd'hui on le prendrait tantôt pour une musette, tantôt pour une vielle ; et l'organiste semble se piquer de l'imitation des Instruments les plus vulgaires, des chants les plus rustiques... »<sup>107</sup>. La fureur de la mode entraîne un « faux goût »<sup>108</sup> : « tandis que l'on s'efforce vainement de faire valoir des instruments si bornés (la musette et la vielle), on laisse perdre l'usage des plus estimables. Le luth et le théorbe si nobles sont supprimés, et l'on ne peut attribuer cette suppression qu'au faux goût du temps »<sup>109</sup>.

Nous verrons ultérieurement que la vielle, à l'origine entre les mains des gueux et des mendiants, sera particulièrement visée par ces attaques. Pour Ancelet, cet instrument est désigné explicitement comme borné, bien que des virtuoses (Danguy) « trouvent les moyens de plaire » lorsqu'ils en jouent<sup>110</sup>.

Pour Francoeur, les instruments à vent, à l'exception de la flûte traversière, sont aussi considérés comme plus ou moins bornés : « La grande Flûte est de tous les instruments à vent, le moins borné tant par son étendue dont tous les Sons sont très justes que pour la facilité des traits qu'on peut y exécuter »<sup>111</sup>.

### 2.4.3. Du côté des interprètes

A propos des chanteurs, Bacilly, citant ses détracteurs pour mieux les combattre, écrivait dans la dernière partie du dix-septième siècle : « Je ne doute point que l'on ne dise que le

<sup>105</sup> FRAMERY, GUINGUENE, DE MOMIGNY, *Encyclopédie méthodique, Musique*, Paris, 1741/1818, «Préliminaires », p.VI.

<sup>106</sup> BATON, Charles, *Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique française*, Paris, 1754, p.29.

<sup>107</sup> BOLLIOUD de MERMET, *op. cit.* p.34.

<sup>108</sup> BOLLIOUD de MERMET, *op. cit.* p.20.

<sup>109</sup> BOLLIOUD de MERMET, *op. cit.* p.67.

<sup>110</sup> ANCELET, *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*, Amsterdam, 1757. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1984, p.32.

<sup>111</sup> FRANCOEUR, Louis Joseph, *Diapason général de tous les instruments à vent*, Paris, 1772. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1972.

chant ne s'apprend point par les livres... Que ceux qui ont le Goût bon savent assez la quantité des syllabes sans Règles lesquelles sont même souvent imaginaires ; Que ces Règles ne font que gêner les Esprits qui seront désormais contraints de s'attaquer à des longues et des brèves pour quitter les belles Pensées et les belles expressions... »<sup>112</sup> . En quelque sorte, Bacilly voudrait bien convaincre que le savoir est utile et que le goût ne saurait être l'alibi de l'ignorance. Ragot de Grandval insiste aussi sur l'importance du travail : « La nature n'est pas si aisée à exprimer qu'on croit. Combien d'art pour y rentrer ! Combien de temps, de règles, d'attention, de travail pour chanter comme on parle ! »<sup>113</sup> ..

#### 2.4.4. Du côté de l'auditeur

Dans son *Essai*, Nicolas Ragot de Grandval cherche à former le goût des gens de qualité qui écoutent la musique. Il tient des propos qui pourraient aussi s'appliquer aux interprètes amateurs, notamment aristocrates. Citant une phrase que Molière prononce par la bouche du marquis de Mascarille<sup>114</sup> , il écrit : « Une personne qui a envie de juger des ouvrages de nos compositeurs, ne doit pas croire comme le marquis de Mascarille que les gens de qualité savent tout sans avoir jamais rien appris. On doit apprendre la musique au moins médiocrement et ne pas s'imaginer qu'une Tierce et un Triton sont la même chose, à cause que ces mots ont du rapport »<sup>115</sup> . Mais Grandval, sans doute conscient de la difficulté de la tâche à entreprendre, se bornera à recommander l'acquisition de connaissances élémentaires comme savoir distinguer les modes majeur et mineur.

A partir d'une position de savoir et de compétence (donc d'un primat de la raison) ou faisant appel à ce qui pourrait prendre la forme d'une connivence culturelle, les auteurs cités tournent en dérision le rustique (qui n'est pas l'arcadien), en font un simple effet de mode, et pourfendent l'ignorance de musiciens sans connaissances.

La prise en compte du *corpus* complémentaire formé par les textes critiques ou polémiques dirigés contre les excès, nous permettra de vérifier et de compléter cette analyse.

## 2.5 Critiques ou polémiques : contre l'excès.

### 2.5.1. Contre le laborieux et la dictature des règles

On trouvera dans *L'Encyclopédie*, à propos du *style pastoral*, la recommandation d'éviter « tout ce qui supposerait quelque long et pénible voyage »<sup>116</sup> . C'est contre une musique

<sup>112</sup> BACILLY, Bénigne de, *L'art de bien chanter*, Paris, 1679. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1974, p.4.

<sup>113</sup> GRANDVAL, Nicolas Ragot de, *Essai sur le bon goût en musique*, Paris, 1732. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1992, p.28.

<sup>114</sup> MOLIÈRE, *Les précieuses ridicules*, 1659.

<sup>115</sup> GRANDVAL, *op. cit.* p.12/13.

devenue « pénible », parce qu'elle est labeur et « sent » son tâcheron appliqué, que les tenants du style arcadien vont se prononcer au nom de la spontanéité, de la facilité, du naturel et du « génie ». « Il est plus aisé de beaucoup travailler que de bien travailler » dira sagement Grandval<sup>117</sup>.

Écoutons aussi Claude Tannevot<sup>118</sup> : « On est quelquefois impatienté de voir comment des gens même habiles parlent de l'art qu'ils professent : ils sont esclaves de leurs règles ; jamais un beau feu ne s'allume dans leur âme, et ne les égare heureusement. Comment peuvent-ils se prononcer sur un ouvrage de goût et d'enthousiasme ? »

### 2.5.2. Contre les bizarreries

La critique ne vise pas seulement la musique. Par exemple, Dominique Paquet, lorsqu'il étudie le paradoxe de Diderot<sup>119</sup>, cite des textes de l'époque condamnant « des bouteilles soufflées, des sentences d'un pied et demi » et toutes les outrances dont les comédiens se rendent coupables.

En musique, on condamnera les « tons bizarres et extraordinaires »<sup>120</sup>, « la musique extravagante qui serait d'un goût dur ou bizarre »<sup>121</sup>, celle qui est « cahotante, furieuse, [qui] n'est ni harmonieuse, ni mélodieuse, ni agréable »<sup>122</sup>, « les traits bizarres et difficiles »<sup>123</sup>. On se plaindra « qu'à force de donner dans les difficultés, dans la bizarrerie, et dans l'extravagance, sous prétexte de nouveauté, nous n'avons plus qu'un pas à faire pour tomber dans la barbarie »<sup>124</sup>. Sont alors visés compositeurs et interprètes.

<sup>116</sup> DIDEROT, Denis, et d'ALEMBERT, Jean, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, art. « Pastorale », (signé D.J., attribué à Jaucourt, Louis de).

<sup>117</sup> GRANDVAL, *op. cit.* p.25.

<sup>118</sup> TANNEVOT, Claude, *préface ou Discours sur la Vie et les Ouvrages de M. De la Lande*, ouvrage cité dans *Notes et références pour servir à une histoire de Michel-Richard Delalande*, (sous la direction de Norbert Dufourcq), Paris, Picard, 1957.

<sup>119</sup> PAQUET, Dominique, « Les figures du paradoxe », *Encyclopédia Universalis*, 1998.

<sup>120</sup> GRANDVAL, *op. cit.* p.19.

<sup>121</sup> L'AFFILLARD, Michel de, *Principes très faciles pour bien apprendre la musique*, Paris, 1705, p.6.

<sup>122</sup> GRANDVAL, *op. cit.* p.20.

<sup>123</sup> ANCELET, *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*, Amsterdam, 1757. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1984, p.21.

<sup>124</sup> *Le Mercure*, Août 1738, p.1736, cité par BRENET, Michel, *Les concerts en France sous l'ancien régime*, Paris, Librairie Fischbacher, 1900, p.210.

Bollioud de Mermet considérera que les bizarreries, (« un mélange bizarre et mal assorti ») proviennent du goût italien, perverti par les musiciens français qui « le répandent sans discernement »<sup>125</sup>. Plus catégorique, un auteur anonyme indiquera que ces défauts sont déjà chez les auteurs italiens qui « ont donné dans le bizarre et l'extravagant »<sup>126</sup>.

Écoutons *Le Cerf* : « Mon Dieu, interrompit la comtesse [ayant à exécuter de la musique italienne], ne se seraient-ils point contentés des croches et des doubles-croches, à quoi nous nous en tenons, et fallait-il qu'ils imaginassent des triples-croches, et des quadruples-croches qui me tuent ? Vous ne sauriez croire combien il est effrayant de voir 32 notes en une seule mesure »<sup>127</sup>. Ainsi, l'aristocrate se plaint-elle de cette musique italienne dont les supposées extravagances exigent une interprétation d'un haut niveau technique.

Rousseau développera fréquemment cette même idée. Dans son article « Baroque »<sup>128</sup>, il écrira : « Une Musique *Baroque* est celle dont l'Harmonie est confuse, chargée de Modulations et de Dissonances, le Chant dur et peu naturel, l'Intonation difficile, et le Mouvement contraint ». Dans son article « Effet »<sup>129</sup>, il critique « les mauvais compositeurs et tous les commençants » : « Vous diriez, à voir leurs partitions si chargées, si hérissées, qu'ils vont vous surprendre par des *Effets* prodigieux, et si vous êtes surpris en écoutant tout cela, c'est d'entendre une petite musique maigre, chétive, confuse, sans *Effet*, et plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir ». Selon notre auteur, le Génie est absent chez ces compositeurs.

### 2.5.3. L'excès et ses raisons.

Les boursouflures, les extravagances, les bizarreries proviennent d'une position « en excès », d'un emballement de la virtuosité, qui, selon nos auteurs perd le sens et n'est plus maîtrisée. Il s'agit « d'éblouir par ce faux brillant »<sup>130</sup> dans des compositions « hérissées de difficultés »<sup>131</sup>. « Haïssons l'excès ; faisons-nous une habitude et un

<sup>125</sup> BOLLIOUD de MERMET, *op. cit.* p.42/43.

<sup>126</sup> « Lettre écrite de Paris le 29 juillet 1738, sur les Mémoires pour servir à l'histoire de la musique », *Mercur de France*, août 1738, p.1729.

<sup>127</sup> LE CERF DE LA VIEVILLE DE FRENEUSE, Jean-Laurent, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, 1704, IV, p. 115. Le texte est cité par Pierre SABY, « Servitudes et grandeurs de la virtuosité dans l'œuvre dramatique de Jean-Philippe Rameau », *Défense et illustration de la virtuosité* ( Anne Penesco, ed.), Presses Universitaires de Lyon, 1997, p.81/112.

<sup>128</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1998, art. « Baroque ».

<sup>129</sup> ROUSSEAU, *op. cit.* art. « Effet ».

<sup>130</sup> ANCELET, *op. cit.* p.21.

<sup>131</sup> ANCELET, *op. cit.* p.14.

mérite d'avoir, sans quartier, du mépris et de l'aversion pour tout ce qui aura du trop »<sup>132</sup>. La position de Rousseau est identique : « *Naturel* se dit encore de tout Chant qui n'est ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop vite ni trop lentement »<sup>133</sup>. Sont visées dans ces critiques la virtuosité mélodique (le fameux *trop de notes* reproché à Mozart par Joseph II), mais aussi une trop grande densité d'évènements musicaux dans l'harmonie (le même Joseph II disait de *Don Giovanni* : « trop épicé pour mes Viennois »). Les plus extrémistes des critiques opposeront « le charivari des sonates » et « la musique bruyante » aux airs anciens « qui plaisent toujours aux oreilles sensibles aux agréments simples de la nature ».<sup>134</sup>

L'excès ainsi critiqué concerne une virtuosité « qui, prenant son envol, se déploie pour elle-même en un pur jeu de formes sonores en mouvement », à l'inverse d'une virtuosité « entièrement vouée à la plénitude de l'expression », selon une distinction proposée par Raymond Court<sup>135</sup>. Quand, la virtuosité tend à se détacher du texte, quand elle devient seulement « prouesse technique »<sup>136</sup>, prétexte à exhibition, alors elle est condamnable.

### 2.5.3.1. « L'Economie » musicale.

Il semble bien que ce qui vient se loger dans cette critique de l'excès puisse aussi être considéré comme la condamnation d'une recherche de productivité à tout prix ou d'un idéal de productivité se substituant aux valeurs musicales arcadiennes d'une part et au raisonnable d'autre part. Ainsi, en avance sur nos discussions contemporaines, il y aurait, déjà pour partie au XVIII<sup>e</sup> siècle, conflit entre un système de valeurs qui prône le simple, le champêtre, le naturel et l'émotion et un système de valeurs considérant que le progrès est dans la productivité, c'est à dire en musique dans une exacerbation de la virtuosité.

Restons-en à la mélodie. Etre capable d'augmenter le nombre de notes produites par unité de temps, c'est, pour l'interprète virtuose, accélérer le débit dans les mouvements rapides ou être capable de jouer des séries de notes extrêmement brèves dans un mouvement extrêmement rapide. Or, diront certains : « Le mérite de toute espèce de musique ne consiste nullement dans la difficulté de l'exécution ; il ne faut pas être bien savant pour mettre beaucoup de doubles-croches ensemble, hasarder des intervalles ridicules »<sup>137</sup>. « Le vrai connaisseur gémit devant l'assemblage des triples croches ou les

---

<sup>132</sup> GRANDVAL, *op. cit.* p.27.

<sup>133</sup> ROUSSEAU, *op. cit.* art. « Naturel ».

<sup>134</sup> *Le Mercure*, Décembre 1746, t. II, p. 165, cité par BRENET, Michel, *Les concerts en France sous l'ancien régime*, Paris, Librairie Fischbacher, 1900, p.213.

<sup>135</sup> COURT, Raymond, « Rousseau philosophe de la musique. Actualité de sa pensée », *Défense et illustration de la virtuosité* (Anne Penesco, ed.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p.101/112.

<sup>136</sup> SABY, Pierre, « Servitudes et grandeur de la virtuosité dans l'œuvre dramatique de Jean-Philippe Rameau », *Défense et illustration de la virtuosité*, (Anne Penesco, ed.), Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 81/100.

batteries multipliées »<sup>138</sup>. Il importe d'éviter « la vitesse outrée des mouvements »<sup>139</sup>.

L'utilisation en excès des ornements comme des agréments, leur multiplication, leur réalisation sous une forme complexe, donc très rapide avec de nombreuses notes de passage, seront aussi objets d'attaques de même nature, condamnant une virtuosité débridée, cette autre forme d'exagération dans le rapport quantité de notes/temps. La seule préoccupation du musicien consisterait alors « à chercher des traits extraordinaires et impraticables à ceux qui n'ont pas eu la patience de les exercer »<sup>140</sup>. La Simplicité à laquelle il faut parvenir est définie par Grandval<sup>141</sup> comme « ce qui n'est point chargé plus qu'il ne faut d'agréments » et notre auteur insiste : « Ne pardonnons point...à une musique trop chargée d'agréments »

Une autre forme de productivité concerne l'*ambitus*. Il s'agit d'augmenter l'étendue sur laquelle se déploie une mélodie. La facture d'instrument s'efforcera d'augmenter le nombre de notes jouables sur un instrument, les compositeurs demanderont à l'interprète, qu'il soit chanteur ou instrumentiste, de produire des notes extrêmes. Bollioud de Mermet<sup>142</sup> le dit ainsi : « On prend plaisir à forcer les limites de la voix, à toucher des tons dans les extrémités où les plus étendues sont défectueuses... on fait exécuter à ces voix des intonations bizarres et détournées, des passages, des batteries réservées aux violons ». Notre auteur manifeste le même sentiment concernant la pratique instrumentale ; il condamne « la hauteur excessive du ton », il dénonce qu'il faille « s'étendre surtout dans le haut, extrémité la plus désagréable à l'oreille ». De son côté Montéclair se plaint : « On est aujourd'hui dans la mauvaise habitude de faire égosiller les voix et de faire crier les instruments, en les faisant monter les uns et les autres, plus haut que leur étendue naturelle ne le permet »<sup>143</sup>.

On peut considérer que le souci de productivité se manifesterait encore sous une troisième forme : la recherche d'une sonorité plus puissante, l'augmentation de la force du son. Cette musique sera dite « bruyante » si on ne l'apprécie pas, « brillante » dans le cas contraire<sup>144</sup>. Ainsi certains instruments passent et d'autres les remplacent ; à ceux qui sonneraient trop *doux* se substituent des instruments à *haut son* ou devenus tels grâce au travail des facteurs. Pour les détracteurs, il s'agirait, surtout « de faire plus de bruit, sans

<sup>137</sup> « Lettre écrite de Paris le 29 juillet 1738, sur les Mémoires pour servir à l'histoire de la musique », *Mercur de France*, Août 1738, p.1728, (auteur non désigné).

<sup>138</sup> « La naissance de Vénus. Cantatille à voix seule et symphonie... » par M. Légar de Furcy, *Semaine littéraire*, 1759, p.302, (auteur non désigné).

<sup>139</sup> BOLLIOUD de MERMET, *op. cit.* p.24.

<sup>140</sup> ANCELET, *op. cit.* p.7.

<sup>141</sup> GRANDVAL, *op. cit.* p.19 et p.47.

<sup>142</sup> BOLLIOUD de MERMET, *op. cit.* p.17, p.24, p.25.

<sup>143</sup> MONTECLAIR, Michel Pignolet de, *principes de musique divisés en quatre parties*, Paris, 1736, p.107.

considérer que le grand fracas ne fait pas l'agréable musique »<sup>145</sup>. « Quoi de plus ridicule qu'un tapage extraordinaire et cela souvent dans un endroit où il faut parler au cœur, où il faut l'intéresser ! »<sup>146</sup>. Bollioud de Mermet critique ces compositions qui se réduisent « à faire beaucoup plus de bruit que d'impression »<sup>147</sup>. On en fait même des vers<sup>148</sup> :

**« Nos concerts ne nous touchent plus Si le monstrueux assemblage De vingt instruments superflus N'y fait un bachique tapage »**<sup>149</sup>.

### 2.5.3.2. Les arguments de nature sociologique ou psychologique.

Des hypothèses sociologiques et psychologiques sont invoquées à l'époque baroque pour expliquer bizarreries et excès.

-L'effet de mode est une hypothèse sociologique fréquemment retenue. C'est la « fureur de la mode » qui entraîne un « faux goût » selon Bollioud de Mermet<sup>150</sup>.

-Cette musique plaît aux jeunes qui, comme de nos jours, ne se satisfont pas de la musique de leurs pères : « on crie au miracle, la jeunesse bouillante applaudit »<sup>151</sup>.

<sup>144</sup> Pour ce qui est de la vielle, nous verrons qu'effectivement les luthiers introduisent une triple modification de l'instrument permettant plus de rapidité d'exécution, augmentant l'ambitus du clavier et rendant plus brillant et plus sonore le chant qu'exécutent les chanterelles.

<sup>145</sup> MONTECLAIR *Op. cit.* p.107.

<sup>146</sup> « La naissance de Vénus. Cantatille à voix seule et symphonie... » par M. Légat de Furcy, *Semaine littéraire*, 1759, p.302, (auteur non désigné).

<sup>147</sup> BOLLILOUD de MERMET, *op. cit.* p.14/15.

<sup>148</sup> *Le Mercure*, Août 1738, p.1739 et 2355, cité par BRENET, Michel, *Les concerts en France sous l'ancien régime*, Paris, Librairie Fischbacher, 1900, p.210.

<sup>149</sup> ***Il faudrait peut-être se risquer à dire que cette recherche de productivité et d'efficacité musicale (!) introduit un souci de technicité peu compatible avec la sensualité. En pensant à des scénarios contemporains (par exemple celui qui oppose l'artisan à l'industriel), on pourrait alors opposer l'instrument ancien que le musicien doit « toucher » voire « caresser » en y prenant plaisir à l'instrument moderne que le musicien maintient à distance en raisons d'appareillages techniques qui permettent plus de possibilités dans l'exécution, mais qui éloignent l'interprète du « corps » de son instrument. Ainsi la flûte traversière baroque n'a-t-elle point de clé, (ou une seule, du fait d'Hotteterre). Sur cet instrument on peut réaliser des flattements qui s'exécutent en « caressant » ou plutôt en tapotant l'instrument à proximité d'un de ses trous (sic). Lorsque la flûte aura gagné en productivité (plus de notes, plus aisément produites, plus de brillant aussi) grâce à l'adjonction de nouvelles clés, elle aura perdu en sensualité ; les flattements seront devenus impossibles, et ultérieurement, au contact avec le bois se substituera une absence de contact avec le métal. Une problématique voisine pourrait être appliquée au passage du hautbois baroque à sa forme moderne, bien que celui-ci reste cependant fabriqué en bois. On peut aussi observer que le contact sensuel et modulable que le violiste entretient directement avec les crins de l'archet, est remplacé, avec les instruments de la famille des violons, par un contact plus neutre avec le seul bois de l'archet ; les sonorités sont plus brillantes et plus spectaculaires mais moins tendres et laissant moins de place au clair-obscur.***

<sup>150</sup> BOLLILOUD de MERMET, *op. cit.* p.20.

-Mais un argument inverse est plus fréquemment employé : les personnes de qualité sont blasées, seuls extravagances et excès sont encore susceptibles de les intéresser (de les exciter pourrait-on dire). Comme le dit joliment Bollioud de Mermet : « Il en est de la musique comme des viandes ; à force de s'accoutumer à ces assaisonnements, tout devient fade et insipide parce que le goût est dépravé »<sup>152</sup>. Ancelet évoque « les gens qui ne peuvent être que désabusés par l'expérience et par une très longue habitude »<sup>153</sup>. Blainville partage cette opinion : « Il lui faut [à l'auditeur] des traits de la **saillie** [souligné par nous]; ce qui dans l'aurore de la Musique paraissait très vif et très piquant n'a plus qu'un air monotone, au prix de ce que l'on croit devoir exiger aujourd'hui »<sup>154</sup>. C'est dans ce même esprit que ce terme de *saillie* est utilisé dans l'opéra de Rameau *La Folie de Platée* : « Essayons du nouveau, donnons dans la saillie ».

A entendre certains propos, on peut penser que bizarrerie et excès marquent ce qu'en langage contemporain on nommerait la recherche de *bénéfices narcissiques*. Le compositeur, en écrivant complexe, l'interprète en étalant sa virtuosité, ne pensent qu'à être prestigieux. « Le musicien exécutant substitue son goût à celui de l'auteur, emploie à son gré et impunément toutes les variations que son caprice lui suggère »<sup>155</sup>.

C'est ainsi qu'Ancelet met en cause la « personnalité narcissique » de Forcroix : « Bien des gens ne peuvent approuver la façon trop savante dont il accompagne : il n'exécute jamais la Basse telle qu'elle est écrite ; il prétend la rendre beaucoup meilleure par la grande quantité de traits brillants que lui fournit sa tête ; il lutte, pour ainsi dire, avec celui qui joue le dessus ; toute espèce de musique ne lui semble être qu'un canevas, qu'il prétend embellir en le travaillant, et souvent le Compositeur de l'ouvrage est aussi mécontent que le Violon qui l'exécute. Cet amour propre mal entendu en a imposé à bien des gens »<sup>156</sup>.

## 2.6. L'Arcadienne et l'Emancipée : deux esthétiques confrontées.

---

### 2.6.1. L'instrument, l'interprète et le répertoire.

<sup>151</sup> « La naissance de Vénus. Cantatille à voix seule et symphonie... » par M. Légat de Furcy, *Semaine littéraire*, 1759, p.302, (auteur non désigné).

<sup>152</sup> BOLLIOUD de MERMET, *op. cit.* p.18.

<sup>153</sup> ANCELET, *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*, Amsterdam, 1757. *Fac simile*: Genève, Minkoff, 1984, p.21.

<sup>154</sup> BLAINVILLE, Charles Henri de, *L'esprit de l'art musical ou réflexions sur la musique et ses différentes parties*, Genève, 1754. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1974, p.92.

<sup>155</sup> BOLLIOUD de MERMET, *op. cit.* p.23.

<sup>156</sup> ANCELET, *op. cit.* p.24.

Le destin de ces trois entités est lié. Plus exactement, l'esthétique du répertoire convient à un certain type d'interprète jouant sur un certain type d'instrument. Ainsi le dit Ancelet, qui écrit à propos de la flûte : « Elle sera mieux placée dans les morceaux tendres et pathétiques, dans les accompagnements, dans les petits airs et les brunettes, que dans les sonates et les concertos réservés aux meilleurs maîtres qui ne doivent pas eux-mêmes en abuser »<sup>157</sup>

De son côté, à propos du chant, Bacilly se livre à des réflexions parallèles : « Il faut donc conclure en faveur du Chant galant et délicat et dire que l'autre [que Bacilly nomme "Chant animé"] sied mieux dans la bouche d'un Maître Chantre, qui a pour but de régaler une assemblée d'auditeurs, que dans celle d'une Dame qui ne chante que pour son divertissement »<sup>158</sup>.

Ces deux auteurs opposent, ou tout au moins juxtaposent, deux répertoires. Il y a, d'une part les brunettes, les airs tendres et pathétiques (Ancelet), le chant galant et délicat (Bacilly), c'est à dire le répertoire arcadien, il y a d'autre part les sonates et concertos (Ancelet), les chants animés (Bacilly) qui relèvent du répertoire émancipé. Le répertoire arcadien convient à la flûte et à des interprètes qui ne sont pas des « Maîtres » (Ancelet), ou à des dames chantant pour le plaisir (Bacilly) ; le répertoire émancipé convient moins bien à la flûte et il faut être un maître pour l'utiliser à bon escient.

### 2.6.2. Le goût et la musique arcadienne;

#### 2.6.2.1. La musique arcadienne et le goût (sens spécifique).

Nous avons vu que cette musique, qui relève d'une culture du mythe arcadien, se doit d'être champêtre et pastorale ; elle doit correspondre à la représentation que l'époque se fait du berger idéalisé dont elle voudrait emprunter les traits conventionnels de caractère. Elle devra donc « flatter l'âme »<sup>159</sup>, être naturelle, simple, naïve, faire appel aux sentiments, aux émotions, à la sensibilité, au « génie », à la tendresse, à la sensualité ...et promouvoir un style « amoureux » en adoptant les postures de la séduction.

On dira fréquemment de cette musique qu'il faut la jouer « **selon le goût** ». Ce dernier terme, utilisé dans ce sens que nous appelons spécifique, nous semble devoir être considéré comme un système gestionnaire de la musique arcadienne. Il est à deux faces ; « selon le goût » désigne un répertoire particulier dans lequel prend forme la musique arcadienne, mais aussi une façon de l'interpréter qui s'éloigne des règles et repose avant tout sur la sensibilité.

#### 2.6.2.2. Le goût et l'affect.

---

<sup>157</sup> ANCELET, *op. cit.* p.27/28.

<sup>158</sup> BACILLY, Bénigne de, *L'art de bien chanter*, Paris, 1679. *Fac simile*: Minkoff, Genève, 1974, p.13.

<sup>159</sup> « La naissance de Vénus. Cantatille à voix seule et symphonie... » par M. Légar de Furcy, *Semaine littéraire*, 1759, p.302, (auteur non désigné).

Système gestionnaire, le goût le serait d'abord parce qu'il assure un certain contrôle des sentiments et des émotions que la musique arcadienne met en scène et communique à l'auditeur. L'affect débridé, sans retenue, ne peut être de l'art ; le goût du compositeur, celui de l'interprète, ont comme fonction de discipliner l'affect afin qu'il puisse être ciselé et produire l'œuvre d'art.

« Le Génie crée, mais le goût choisit », « le Goût n'est point la sensibilité » précise Rousseau<sup>160</sup>. « C'est au goût à régner sur les talents de l'imagination » écrit cet auteur anonyme déjà cité<sup>161</sup>. Quand la musique s'éloigne du modèle arcadien, c'est encore le goût qui est en cause, pour ceux qui la défendent : « il semble qu'on s'éloigne à dessein du vrai, du beau, du simple, du naturel. La contagion gagne insensiblement ; la dépravation du goût devient générale »<sup>162</sup>.

L'Arcadien n'est pas le rustique, disions-nous plus haut. Comme système gestionnaire de l'Arcadien, il revient aussi au goût d'éviter que le champêtre ne soit seulement rustique. La musique arcadienne ne saurait être de la musique paysanne, elle ne saurait résulter d'un simple collectage ou d'une sorte de « copier/coller » ; elle se construit à partir de la baroquisation.

Le berger, par cette musique, n'est jamais un berger réel mais une figure d'Apollon par aristocrate interposé. Il est ce qu'il n'est pas, ce qui est le résultat d'une identification « en clin d'œil » qui maintient une distance et ne se confond pas avec la réalité de l'objet.

### 2.6.3. La musique émancipée et les règles

La musique que nous nommons émancipée s'oppose à l'arcadienne dans la mesure où elle ne se construit plus sur le mythe ; elle n'est que musique. Cette esthétique permet qu'on la range du côté de l'abstraction ; elle peut, bien sûr, faire allusion à une scène champêtre (pensons par exemple à Rameau) mais cette allusion n'a que l'importance d'un décor, le texte n'exprime plus le mythe, il s'en est dégagé, il ne faut entendre que l'œuvre musicale.

#### 2.6.3.1. Un travail de la Raison.

Marcelle Benoit, et déjà pour une période allant de 1661 à 1733, insiste sur l'importance de la Raison qui suppose « soumission aux règles, un contrôle du cœur par l'intelligence, une lisibilité des lignes musicales »<sup>163</sup>.

Opposant la pensée de Rameau et celle de Rousseau, Catherine Kintzler montre que

<sup>160</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768. *Fac simile*: Genève, Minkoff, 1998, art. « Goût ».

<sup>161</sup> « La naissance de Vénus. Cantatille à voix seule et symphonie... » par M. Légar de Furcy, *Semaine littéraire*, 1759, p.301, (auteur non désigné).

<sup>162</sup> BOLLIOUD de MERMET, *De la corruption du goût dans la musique française*, Lyon, 1746. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1991, p.5.

<sup>163</sup> BENOIT, Marcelle, *Versailles et les musiciens du roi*, Paris, Picard, 1971, p.82.

ces deux auteurs ne donnent pas au mot nature la même acception. Si pour Rameau la nature est un concept qui se veut « objectif et scientifique »<sup>164</sup>, il est pour Rousseau une affaire de cœur et désigne ce qui constitue chez chaque être humain « sa sensibilité, son émotivité, son sentiment »<sup>165</sup>.

Nous dirons que la musique émancipée se présente théoriquement comme n'étant pas une musique de l'âme et des sentiments, mais une musique de l'esprit, une œuvre issue du travail de la raison. Comme le porte-parole de la musique des sentiments pourrait être Rousseau, le prototype de cette musique émancipée pourrait bien être Rameau, au moins le Rameau théoricien, mais nous reviendrons sur cette question.

### 2.6.3.2. Les règles du métier

Si la musique émancipée se présente comme un effort de construction rationnelle, elle fera nécessairement appel à des outils intellectuels d'analyse, à un *corpus* de connaissances musicales et musicologiques, l'ensemble pouvant être assimilé aux règles du métier de compositeur mais aussi d'interprète. « Ces préceptes établis sont ce qu'on appelle des règles, et c'est par elles qu'on dira : *cela est bon ou mauvais pour telle ou telle raison* »<sup>166</sup> déclare Grandval qui précise que les « manquements » aux petites règles (de composition) sont de peu d'importance par rapport aux manquements concernant les grandes règles.

Ce courant musical, qui insiste sur les règles et le savoir, s'intéresse particulièrement à l'harmonie, alors qu'en revanche, la musique arcadienne considérera que la mélodie est l'épicentre de la musique.

Là encore se manifeste l'opposition entre Rameau et Rousseau, entre une musique complexe, travaillée, harmonique et une musique qui se dit simple et naturelle, et qui est essentiellement mélodique. Ainsi l'exprime Gagnebin<sup>167</sup> : « La querelle Rousseau-Rameau trouve ici sa source dans deux attitudes, dans deux phénomènes différents : sensibilité mélodique de Rousseau face à l'harmonie des accords chez Rameau. *La mélodie illustre le cri de la nature, l'accent le nombre et le ton pathétique et passionné que l'agitation de l'âme donne à la voix humaine.* Rousseau veut tirer son modèle de son propre cœur. Par son chant intérieur, l'écrivain trouve l'âme de la musique, il reconnaît la voix de la nature et découvre l'origine de la mélodie ».

Au goût, comme système gestionnaire de la musique arcadienne, qui consacre le primat de la subjectivité, s'oppose le système gestionnaire par les règles qui promeut le

---

<sup>164</sup> C'est à peu près dans ce sens que l'on utilise de nos jours le mot « nature » dans des expressions comme « la nature de l'homme » ou « c'est dans la nature des choses ».

<sup>165</sup> KINTZLER, Catherine, Préface, Jean Jacques Rousseau, *Ecrits sur la musique*, Paris, Stock, 1979, p.XIX.

<sup>166</sup> GRANDVAL, Nicolas Ragot de, *Essai sur le bon goût en musique*, Paris, 1732. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1992, p.2.

<sup>167</sup> GAGNEBIN, Bernard, Introduction aux *Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Œuvres complètes de Jean Jacques Rousseau, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1995, tome V, p.XIII/XXIX.

savoir et la compétence. D'où l'accusation portée contre Rousseau : ce serait faute de compétence, et non par prédominance du « cœur », que Rousseau promeut le goût en musique. Framery, rejoignant alors les positions de Rameau, nous le dit assez clairement : dans les ouvrages de Rousseau « on trouve beaucoup plus de goût que de savoir »<sup>168</sup>.

### 2.6.3.3. La virtuosité.

On attendra de l'interprète qu'il sache rendre au mieux la complexité de cette musique dite savante. On s'éloigne ainsi de l'amateur plus ou moins éclairé, l'interprète devenant un professionnel de haut niveau, ayant le virtuose comme modèle. Nous en avons parlé plus haut.

Mais la composition musicale supposant des connaissances et un travail technique considérables, donc une professionnalité affirmée, le compositeur aurait lui aussi comme modèle un virtuose de la composition. Le nom de Rameau revient alors sous la plume, comme le signifie Campra à propos d'*Hippolyte et Aricie* : « Il y a dans cet opéra assez de musique pour en faire dix ; cet homme nous éclipsera tous ».

La qualité essentielle de la musique émancipée sera son brillant. Les Italiens (nous allons y revenir) auraient su « lui donner les premiers ce caractère brillant », nous rappelle Rousseau<sup>169</sup>.

Relisons les textes que nous avons nommés critiques contre l'excès, contre les bizarreries, les boursouflures, le *trop de notes*. Certes, ils se fondent sur une prédominance du goût et de la sensibilité sur la raison, mais on remarque qu'ils sont moins une attaque de celle-ci qu'une attaque de la complexité (de la composition) ou de la virtuosité (de l'interprétation) quand elles deviennent gratuites. Autrement dit, des critiques apparaissent quand on veut signifier qu'un compositeur ou un interprète se laisse emporter par le plaisir de faire de plus en plus complexe, de briller, de montrer son extrême compétence, en dehors de toute justification musicale. Les polémiques contre l'excès sont des polémiques contre ce qui est devenu déraisonnable, qui a échappé à la raison pour rechercher le seul spectaculaire.

### 2.6.4. La synthèse de Rameau

En 1717, bien avant que n'éclate son conflit avec Rousseau, Rameau écrit une lettre éclairant sa position idéologique face au conflit entre deux conceptions de la musique<sup>170</sup>. Il est en position défensive, cherchant à convaincre de la valeur de son travail. Il répond alors à des réticences dont sa musique serait l'objet : « Permettez-moi de les combattre et de justifier en même temps la prétention où je suis en ma faveur... ».

Rameau refuse d'être assimilé à un savant musicien, pur technicien dépourvu de tout

---

<sup>168</sup> FRAMERY, GUINGUENE, DE MOMIGNY, *Encyclopédie méthodique, Musique*, Paris, 1741/1818, Préliminaires, p.VI.

<sup>169</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *Lettre sur l'opéra italien et français*, 1745, *Œuvres complètes*, Tome V, Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade, 1995, p.254.

<sup>170</sup> RAMEAU, Jean-Philippe, *Lettre de Jean-Philippe Rameau à Antoine Houdar de La Motte*, 1727.

sentiment :

**« Qui dit un savant musicien entend généralement par là un homme à qui rien n'échappe dans les différentes combinaisons des notes : mais on le croit tellement absorbé dans ces combinaisons, qu'il y sacrifie tout, le bon sens, l'esprit et le sentiment. Or ce n'est là qu'un musicien d'école où il n'est question que de notes et rien de plus : de sorte qu'on a raison de lui préférer un musicien qui se pique moins de science que de goût ».**

Vient alors, sous la plume de Rameau, un argument original, pour défendre la science sans attaquer le goût :

**« Cependant celui-ci, dont le goût n'est formé que par des comparaisons à la portée de ses sensations, ne peut tout au plus exceller que dans certains genres, je veux dire dans des genres relatifs à son tempérament [souligné par nous]. Est-il naturellement tendre ? Il exprime la tendresse. Son caractère est-il vif, enjoué, badin, etc. ? Sa musique pour lors y répond. Mais sortez-le de ces caractères qui lui sont naturels, vous ne le reconnaîtrez plus [souligné par nous]. D'ailleurs, comme il tire tout de son imagination, sans aucun secours de l'art par rapport à ses expressions, il s'use à la fin. Il serait donc à souhaiter qu'il se trouva...un musicien...qui, par sa science [souligné par nous], sût faire le choix des couleurs et des nuances... ».**

C'est donc la personne, son caractère, les affects dont elle est l'objet, qui vont faire le musicien. Mais il s'agira d'un musicien limité qui ne saurait faire advenir que ce qu'il est, que ce qu'il sent comme étant en lui. Il lui faut aussi être un scientifique, s'il veut prétendre exprimer autre chose que sa problématique personnelle, avoir accès à ce qui lui est extérieur, donc reculer les limites de sa création. En quelque sorte, un musicien peu compétent mais sensible et sachant s'exprimer selon le goût, produira des œuvres qui lui ressemblent puisqu'elles résultent seulement d'une « externalisation » d'éléments subjectifs. Le travail de la raison enrichira ses possibilités, lui donnant accès à ce qu'il n'est pas, nourrissant donc sa liberté inventive.

### **2.6.5. Musique française, musique italienne.**

La typologie que nous cherchons à préciser en confrontant une musique que nous disons arcadienne et une musique que nous disons émancipée rencontre la distinction entre musique française et musique italienne, distinction avec laquelle elle est en recouvrement partiel.

Selon Brossard, « Le style des compositions Italiennes est piquant, fleuri, expressif ; celui des compositions Françaises est naturel, coulant, tendre »<sup>171</sup>. Cinquante ans plus tard Blainville<sup>172</sup> parlera de la musique française en évoquant le « genre Cantabile » :

**« Genre musical le plus précieux et qui fait la caractéristique de notre musique ».  
« C'est le premier cri de la nature, c'est la souche de tout art musical. L'homme**

---

<sup>171</sup> BROSSARD, Sébastien de, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1703. *Fac simile* : Minkoff 1992, art. « Stilo ».

<sup>172</sup> BLAINVILLE, Charles Henri de, *L'esprit de l'art musical ou réflexions sur la musique et ses différentes parties*, Genève, 1754. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1974.

**chante même en parlant, de là naît la musique. Les pâtres, nos premiers pères voulaient danser, ils prirent une flûte, un chalumeau, ils jouèrent des airs...ils chantèrent inspirés par leur seul instinct. » A l'inverse, la musique italienne, participe au « genre Sonabile » qui est « brillant » et produit une musique « jolie, coquette, toujours séduisante ».**

En fin du XVII<sup>e</sup> siècle, Muffat définit la musique qu'il compose par son « style coulant et naturel »<sup>173</sup>, qu'il juge représentatif de ce qu'il nomme « la manière française » et dont Lully serait le prototype. En opposition, il évoque un autre style, extravagant, qui pourrait bien trouver sa place dans la musique italienne. Écoutons-le :

**« Cependant, ces pièces de M. Baptiste [Lully] ou d'un style à peu près semblable au sien pour en être la mélodie naturelle, d'un chant facile et coulant, fort éloigné des artifices superflus, des diminutions extravagantes et des sauts trop fréquents ou rudes, eurent le malheur au commencement de ne pas plaire d'abord à beaucoup de ces musiciens et surtout à ceux qui affectaient moins la douceur que la multitude des artifices ou des inventions bizarres »**<sup>174</sup>.

On retrouve ici un propos entrant parfaitement dans le cadre de ce que, plus haut, nous avons désigné comme une polémique « contre les bizarreries »<sup>175</sup>, terme utilisé pour mieux attaquer des styles musicaux qui ne seraient pas dans la tradition du Goût français.

Pierre Saby<sup>176</sup> se fait l'écho du débat entre l'abbé Ragueneau<sup>177</sup> et Lecerf de la Viéville de Fréneuse<sup>178</sup> concernant musiques française et italienne. Le premier parle en faveur des ultramontains et fait l'apologie de la virtuosité. Leurs chanteurs sont « doués d'haleines infinies par le moyen desquelles ils exécutent des passages de je ne sais combien de mesures », leurs compositeurs prodiguent « des cadences doublées et redoublées de 7 et 8 mesures ; des tenues d'une longueur prodigieuse, des passages d'une étendue à confondre ceux qui les entendront pour la première fois ».

En opposition à Ragueneau, Le Cerf de La Viéville défendra la tendresse mais aussi la propreté de la musique française et critiquera les excès des compositeurs italiens.

Par ailleurs, les deux significations que l'on donne, en musique, au concept d'imitation nous éclaireront sur la distinction entre musique française et musique italienne.

Dans son *Dictionnaire*, Rousseau, dans un premier temps, définit l'imitation à partir

<sup>173</sup> MUFFAT, Georges, « préface au lecteur ou amateur de musique », *Florilégium primum*, 1695, Graz, Akademische Druck-Verlagsanstalt, 1959.

<sup>174</sup> MUFFAT, Giorgio, « préface », *Florilégium Secundum*, 1698, Graz, Akademische Druck, U. Verlagsanstalt, 1959.

<sup>175</sup> Voir Section 2.5.2. : *Contre les bizarreries*.

<sup>176</sup> SABY, Pierre, « Servitudes et grandeurs de la virtuosité dans l'œuvre dramatique de Jean-Philippe Rameau », *Défense et illustration de la virtuosité* (Anne Penesco, ed.), Lyon Presses Universitaires de Lyon, 1997, p.81/112.

<sup>177</sup> RAGUENET, François, *Parallèle des italiens et des français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris, 1702.

<sup>178</sup> LE CERF DE LA VIEVILLE DE FRENEUSE, Jean-Laurent, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, 1704, IV, p.115.

de la peinture, signifiant alors la supériorité de la musique : « La Peinture qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens et à un seul sens ne peint que les objets soumis à la vue. La Musique semblerait avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe ; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles : par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille, et la plus grande merveille d'un Art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos »<sup>179</sup>.

Nous dirons donc avec Claude Dauphin<sup>180</sup> que la musique française favorise des procédés d'**imitation « picturale »**. Le musicien, développant l'art du récit, aimera « peindre » une tempête, un coucher de soleil, un personnage. Dans un contexte de musique arcadienne, la peinture des bergeries, de certains paysages ou de moments de tendresse, en bref de tout ce qui renvoie au mythe, prendra une place privilégiée. Ainsi, est mis en place ce que Pierre Saby, appelle un *réseau de correspondances*<sup>181</sup>, créant un langage poétique.

Claude Dauphin montre bien que par ailleurs les « pratiques italo-germaniques » s'opposent « à l'usage français »<sup>182</sup>. On utilise le même mot d'imitation mais qui désigne alors ce que Rousseau, dans l'article cité nommera « **imitation dans son sens technique** »<sup>183</sup> : « IMITATION dans son sens technique, est l'emploi d'un même Chant, ou d'un Chant semblable, dans plusieurs Parties qui le font entendre l'une après l'autre, à l'Unisson, à la Quinte, à la Quarte, à la Tierce, ou à quelque autre intervalle que ce soit ». Le paradigme de l'imitation sera la fugue, mais en font partie « la réitération des thèmes et des motifs » sur laquelle sont fondés les styles italien et allemand<sup>184</sup>. Dans notre perspective, l'imitation au sens technique serait, le plus souvent, une caractéristique de la musique émancipée qui se nourrit elle-même et d'elle même sans avoir besoin de recourir à un support externe issu du mythe.

### 2.6.6. J.J. Rousseau et les musiques française et italienne.

Selon l'époque, Rousseau varie dans ses jugements.

#### 2.6.6.1. Lettre sur l'Opéra Italien et Français.

Dans cette œuvre, Rousseau admet la valeur des deux musiques : « La Musique italienne

<sup>179</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1998, art. « Imitation ».

<sup>180</sup> DAUPHIN, Claude *La musique au temps des encyclopédistes*, Ferney-Voltaire, Centre international d'études du XVIII<sup>e</sup> siècle, 2001.

<sup>181</sup> SABY, Pierre, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, 1999, art. « Imitation ».

<sup>182</sup> DAUPHIN, *op. cit.* p.32/33.

<sup>183</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1998, art. « Imitation ».

<sup>184</sup> DAUPHIN, *op. cit.* p.38.

a son genre particulier, et la française le sien, et que la différence qui s'y trouve n'admettant pas la comparaison, elles doivent passer pour également bonnes, chacune dans leur genre »<sup>185</sup>. Mais la préférence de Rousseau va clairement à la musique française. Il reconnaît à la musique italienne un « caractère brillant » mais il va lui reprocher sa froideur, sa beauté rationnelle, à l'opposé d'une musique française qui émeut parce qu'elle parle à la sensibilité. Donnons-lui la parole :

**« La musique Italienne me plait souverainement, mais elle ne me touche point, la Française ne me plait que parce qu'elle me touche... Si la musique est faite pour plaire seulement, donnons la palme à l'Italie, mais si elle doit encore émouvoir tenons nous en à la nôtre... Jamais toute la divine musique Italienne sur ces grands et pompeux théâtres n'a pu se vanter, je ne dis pas d'arracher une larme, mais de causer la moindre émotion aux scènes les plus touchantes, on y est toujours d'un tranquille glacé, on y fait l'analyse des sons qu'on entend... ».**

Musique des sentiments contre musique de la raison, musique tendre contre musique brillante, nous retrouvons chez le premier Rousseau une opposition identique à celle que nous proposons.

#### 2.6.6.2. Le traumatisme de 1745.

On sait qu'en 1745, lors d'une représentation chez La Pouplinière des *Muses galantes* de Rousseau, ce dernier se serait fait violemment apostropher par Rameau qui l'accusa d'être un ignorant. Ainsi le racontera Jean Jacques Rousseau : « Rameau commença dès l'ouverture à faire entendre par ses éloges outrés qu'elle [la musique] ne pouvait être de moi.... Il m'apostropha avec une brutalité qui scandalisa tout le monde, soutenant qu'une partie de ce qu'il venait d'entendre était d'un homme consommé dans l'art et le reste d'un ignorant qui ne savait pas même la musique... Rameau prétendit ne voir en moi qu'un petit pillard sans talent et sans goût »<sup>186</sup>. Rousseau dut, en réponse, se soumettre à des épreuves (scolaires ?) comme pour vérifier l'état de son savoir : « Que ma musique était trop bonne pour pouvoir être de moi ; qu'en conséquence il a fallu me soumettre à des épreuves dont le succès n'a fait qu'aigrir sa fureur »)<sup>187</sup>.

On peut imaginer la profondeur de la blessure narcissique : Rousseau se voit convoqué à une place d'ignorant, qui plus est malhonnête ; on peut penser que les textes concernant la musique qu'il va ensuite publier en seront influencés et relèveront partiellement, comme il le donne lui-même à entendre, d'un souci de défense et de contre-attaque.

<sup>185</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *Lettre sur l'opéra italien et français*, 1745, Œuvres complètes, Tome V, Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade, 1995, p.254 et 255.

<sup>186</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *Les confessions, livre septième*, 1781, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade, 1995, p.334.

<sup>187</sup> *Lettre à Du Plessis* du 14 septembre 1745, citée par POT, Olivier, Introduction, *Lettre sur l'opéra Italien et Français*, Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1995, tome V, p.LXXIV/LXXXI.

### 2.6.6.3. Les écrits postérieurs.

Catherine Kintzler exprime clairement ce qu'il advient des positions de Rousseau. Il reproche à la musique française son aspect conventionnel, cette manière, caractéristique de l'opéra, d'évoquer sur une scène les héros et les dieux, un souci du sublime avant toute chose... « Non, ce qu'il faut, ce sont des personnages vraisemblables, des héros modestes ressemblant à ceux qui sont assemblés dans la salle. Ne faites plus chanter des dieux et des lutins, faites parler des maîtres, des valets, des courtisanes, des bourgeois, des soubrettes : faites-les aimer, se haïr, se trahir, se disputer, faites-les vivre »<sup>188</sup>. La musique italienne y parviendrait, pas la musique française.

Citons la fameuse conclusion de la *Lettre sur la musique française* : « D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir ; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux »<sup>189</sup>. Rappelons l'envolée lyrique qui termine l'article *Génie* du Dictionnaire : « Mais si les charmes de ce grand Art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte; oses-tu demander ce qu'est le *Génie* ? Homme vulgaire, ne profane point ce nom sublime. Que t'importerait de le connaître ? Tu ne saurais le sentir ; fais de la Musique Française »<sup>190</sup>.

### 2.6.6.4. Que comprendre ?

Selon Rousseau, il y aurait donc, dans la musique française deux orientations fort différentes. Celle qu'il reconnaît et à laquelle il s'identifie (**avant** son altercation avec Rameau) correspond à ce que nous avons nommé musique arcadienne et s'oppose à la « froide » musique italienne. Il y a une autre orientation de la musique française que Rousseau met en pièces **après** son conflit avec Rameau et dont ce dernier est le représentant le plus remarquable ; cette orientation tendrait, selon lui, à produire une musique glaciale, pompeuse, presque inhumaine, et Rousseau campe, en vis à vis, une musique italienne proche de l'auditeur et bien susceptible de l'émouvoir, qui aurait ses préférences.

Bien qu'écrit en 1752, plusieurs années après que Rousseau se soit déclaré en faveur de la musique italienne, *Le Devin du village*, qui est l'œuvre musicale la plus notable de notre auteur, est très proche d'une musique arcadienne simple, naïve, faisant appel aux sentiments et non à la science musicale. « L'œuvre vaut par sa fraîcheur, sa grâce rustique et sa naïveté, mises à la mode par les bergeries »<sup>191</sup>.

---

<sup>188</sup> KINTZLER, Catherine, Préface, Jean Jacques Rousseau, *Ecrits sur la musique*, Paris, Stock, 1975, p. XLIX.

<sup>189</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *Lettre sur la Musique Française*, 1753, Œuvres complètes, Tome V, Paris, La Pléiade, 1995, p.328.

<sup>190</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1998, art. « Génie ».

<sup>191</sup> LAUNAY, Denise, « Le Devin du village », *Dictionnaire de la musique en France au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, (sous la direction de M. Benoit), Paris, Fayard, 1992.

On voit le décalage entre les ouvrages *sur* la musique et les compositions musicales de Jean-Jacques. « M. Rousseau a beau dire, il a fait du chant français sans le vouloir » pense Blainville<sup>192</sup>. Rousseau lui-même partagerait peut-être bien cette opinion quand il écrit : « Je sens combien je vais me nuire à moi-même si l'on compare mon travail à mes règles... Je n'ai fait que de la Musique française et n'aime que l'italienne... »<sup>193</sup>. A risquer prudemment un lien interprétatif faisant appel à l'inconscient, on soulignerait que cette déclaration à tonalité dépressive vient se loger ( ou se cacher) dans un article du Dictionnaire, l'article *Copiste* ; celui-ci traite d'un sujet bien modeste, par ailleurs sans rapport avec la phrase que nous citons. Mais il nous faut alors nous rappeler que Rousseau « vécut une partie de sa vie grâce à son activité de copiste »<sup>194</sup>, et que justement Rameau l'avait accusé de plagiat (d'avoir « copié ») et lui avait fait subir une interrogation sur ses connaissances musicales... A son tour, à la fin de *Lettre sur la Musique Française*, Rousseau ne dit-il pas : « Que l'harmonie [dans la musique française dont Rameau est le plus illustre représentant] en est brute, sans expression *et sentant uniquement son remplissage d'Ecolier* [souligné par nous] »<sup>195</sup>. Ainsi pourrait-on peut-être retrouver dans les écrits, trace d'une blessure ayant produit un bouleversement dans les prises de position « théoriques » de notre auteur.

### 2.6.7. Les retournements de l'histoire.

La seule psychologie n'est peut-être pas suffisante pour rendre compte du retournement de la pensée de Rousseau concernant les jugements qu'il porte sur les musiques italienne et française. En effet, ce n'est que dans un deuxième temps que Rousseau prend partie dans *La querelle des bouffons*.

De quoi s'agit-il ? Dans un premier temps les écrits que nous avons cités, et notamment ceux de *Le Cerf de La Viéville* en date de 1704, témoignent d'attaques virulentes dirigées contre la musique italienne jugée extravagante et boursoufflée alors que la musique française est dépositaire de vertus portées par la simplicité et le naturel. Avec *la querelle des bouffons*, en 1752, on assiste à un retournement : des arguments identiques sont employés mais les cibles sont inversées. Les partisans des Bouffons regroupés dans le « coin de la reine » soutiennent, comme le fera Rousseau, la musique italienne considérée comme sensible, simple et proche du quotidien ; en revanche, les mêmes critiqueront dans la musique française (essentiellement l'opéra et Rameau) son caractère savant et sa complexité qui transforment la musique en un art froid et pompeux.

Béatrice Didier<sup>196</sup> consacre à cette question des pages très éclairantes :

<sup>192</sup> BLAINVILLE, *op. cit.* p.53.

<sup>193</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768, *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1998, art. « Copiste ».

<sup>194</sup> KINTZLER, Catherine, « Rousseau, Jean-Jacques », *Dictionnaire de la musique en France au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, (sous la direction de M. Benoit), Paris, Fayard, 1992.

<sup>195</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *Lettre sur la Musique Française*, 1753, *Œuvres complètes*, Tome V, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1995, p.328.

**« Il convient de remarquer qu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle l'opposition simplicité/complication ne fonctionne pas du tout comme cinquante ans plus tard. C'est la musique italienne qui, surtout chez ses adversaires, semble trop compliquée, et la vieille musique française qui semble simple et limpide. Chez Rousseau, au contraire, c'est la musique de Pergolèse qui apparaît comme simple, celle de Rameau qui paraît effroyablement complexe. Ce retournement s'explique par plusieurs raisons. D'abord par rapport à l'histoire de la musique : il est bien vrai que Rameau a fait accomplir à la science harmonique des progrès qui peuvent apparaître comme une complexité croissante. D'autre part, il y a un effet idéologique : chez les Philosophes, mais surtout chez Rousseau, une valorisation de la simplicité, comme porteuse de signes positifs (primitivité, caractère populaire, etc.) »<sup>197</sup>.**

Plus avant, Béatrice Didier cite Bossuet pour qui la musique de Lully « ne demeure si facilement imprimée dans la mémoire » que parce qu'elle ne vise que l'oreille et le cœur et pour qui l'opéra « donne un secret appât à cette intime disposition qui ramollit l'âme et le cœur ». Et Béatrice Didier ajoute : « Le genre est suspecté d'être, plus que tout autre, capable d'éveiller, de déclencher la passion : raison pour le condamner sous la plume de Bossuet ou de Boileau ; raison au contraire de le glorifier pour Rousseau et pour Diderot ».

Mais, concernant notre sujet, il nous faut insister sur un point particulier de la démonstration de Béatrice Didier. L'opposition musique française/musique italienne, telle que la formulent les encyclopédistes, assimile musique française au courant dont le chef de file est Rameau. Cette opposition ne fait que réactiver une querelle franco/française, celle qui oppose lullistes et ramistes et que déclenchera, en 1733, *Hyppolyte et Aricie*. Si Rameau c'est la complexité, Lully c'est la simplicité, et il se trouverait alors « récupéré » par les Encyclopédistes dans le camp de la musique italienne ! « On assistera à une valorisation croissante de Lulli, [...] suivant qu'il est considéré comme une antithèse de Rameau, qu'il représente des valeurs de simplicité, de mélodie, il est loué par le clan des Italiens... »<sup>198</sup>.

## 2.7. Une illustration : « L'avertissement » de Jacques Aubert.

---

Aubert est un compositeur qui a écrit à la fois des œuvres clairement italianisantes et des œuvres de goût français. En préface d'une de celles-ci, il place un *Avertissement*<sup>199</sup> que nous allons reproduire en le commentant, dans la mesure où il éclaire, et même de façon un peu caricaturale, la problématique d'un certain type de musicien face aux conflits de

<sup>196</sup> DIDIER, Béatrice, *La musique des lumières*, Paris, PUF, 1985, p.180/185.

<sup>197</sup> *Ibid*, p.181.

<sup>198</sup> *Ibid*, p.184/185.

<sup>199</sup> AUBERT, Jacques, « Avertissement », *Concert de symphonie, pour les Musettes, Vielles, Violons, flûtes et hautbois*. VI<sup>o</sup> suite, Paris, 1733. Nous en reparlons dans notre chapitre 20, section 20.1.5. : *La vielle sautillante*.

l'époque :

**« *Quoi que les Concertos Italiens aient eu quelques succès depuis plusieurs années en France, où l'on a rendu justice à tout ce que Corelli, Vivaldi et quelques autres ont fait d'excellent dans ce genre* ».**

Ainsi commence le texte, par un hommage à certains grands compositeurs italiens, dans une formulation qui donne à entendre que l'important est ailleurs, ce qu'Aubert s'empresse de signaler :

**« *On a cependant remarqué que cette sorte de Musique, malgré l'habileté d'une partie de ceux qui l'exécutent, n'est pas du goût de tout le monde, et surtout de celui des Dames dont le jugement a toujours déterminé les plaisirs de la nation* ».**

Voilà donc le premier argument, il n'est pas musical mais social, il invoque le « goût », non pas celui de personnes ayant, en musique, une compétence particulière, mais celui des Dames, et pour la seule raison de leur sexe, qui leur donnerait le droit de maîtriser la vie musicale française.

Viendra ensuite l'argumentaire musical : il oppose les excès, les extravagances (probablement des musiciens inspirés par la musique italienne) au goût français qui s'exprime dans la simplicité d'un répertoire d'airs tendres. Il s'agirait d'un défaut de jeunesse, et Aubert oppose les femmes et les jeunes gens dans une sorte de querelle opposant un sexe à une génération, et il prend pour les femmes. Écoutons-le :

**« *De plus, la plupart des jeunes gens croient se former la main par les difficultés et les traits extraordinaires, dont on charge depuis peu presque tous ces ouvrages,[qui] perdent les grâces, la netteté et la belle simplicité du goût français* ».**

Mais, cet argument en dévoile un autre :

**« *On a encore observé que ces pièces ne peuvent s'exécuter sur la flûte ni sur le hautbois, que par un très petit nombre de gens illustres. C'est ce qui a déterminé le Sieur Aubert à essayer un genre de Musique qui, non seulement fût plus aisé à entendre, mais aussi dont l'exécution fût à la portée des écoliers plus ou moins habiles, comme à celle des maîtres, et où toutes sortes d'instruments puissent conserver leurs sons naturels et les plus imitateurs de la voix, ce qui a toujours dû et doit toujours être leur objet* ».**

Ainsi, l'argumentaire musical (la prédominance du goût français) correspond-il à l'argumentaire social (le goût des femmes de qualité), parce que cette musique est simple (à la portée des écoliers) et que la simplicité est nécessaire lorsque les interprètes n'ont qu'une faible compétence (ce qui serait le cas des personnes de qualité de sexe féminin qui aimeraient à jouer de la musique sans l'avoir beaucoup appris !).

Aubert oppose les « maîtres », autrement dit les virtuoses, au plus grand nombre (ceux dont la formation musicale est restreinte). De nos jours, on dirait qu'il prend parti pour une musique populaire contre une musique pour l'élite...à cette nuance près qu'il faudrait inverser les catégories : ce sont les aristocrates ou autres personnes de qualité, qui forment le plus grand nombre et qu'il faudrait opposer à quelques musiciens professionnels, le plus souvent bourgeois, en place d'élite dans le domaine de la musique.

Mais, il faut composer pour tous et Aubert voudrait que sa musique simple intéresse aussi les « maîtres », cet œcuménisme pouvant naturellement dévoiler des impératifs

commerciaux. Comment s'y prendre ?

**« Le projet de l'Auteur a été de joindre des traits vifs et de la gaieté à ce que nous appelons des chants français. Il ne se flatte pas de l'avoir rempli, mais il ouvre la voix à de plus habiles ».**

Il est intéressant de voir qu'Aubert considère que la musique française est essentiellement formée d'airs lents et tendres. Pour l'améliorer, il faudrait donc introduire des pièces vives et gaies. Nous verrons, dans la partie de ce travail consacrée au répertoire pour vielle, que les compositeurs et interprètes y parviennent aussi en considérant certaines partitions comme des objets malléables pouvant avoir plusieurs destins musicaux<sup>200</sup>.

Cet *Avertissement*<sup>201</sup> illustre un certain nombre de propositions que l'on trouve dans ce chapitre. Du côté de l'esthétique, musique française et musique italienne s'opposent, la première étant simple, naturelle et tendre, la deuxième étant complexe et virtuose. Attaquer les tenants d'une musique influencée par le goût italien c'est attaquer l'excès en musique.

Du côté de la sociologie, il y a deux types d'interprètes, les Maîtres, peu nombreux, qui s'intéressent à de la musique difficile et les Personnes de qualité, essentiellement des femmes, qui forment pour le compositeur une clientèle de choix et qui, faute de compétence obligée, ne peut s'intéresser qu'à de la musique simple, « donc » française.

## 2.8. Conclusion.

---

En raison de notre thème de travail et des outils conceptuels, issus de l'anthropologie et de la psychanalyse, que nous avons précédemment décrits, l'opposition entre musique arcadienne ou champêtre et musique émancipée, susceptible de désigner deux mouvements antagonistes de mythification et de démythification, nous paraît fondamentale. Elle permet de comprendre les enjeux de cette confrontation remarquablement active, voire polémique entre la catégorie du simple et du naturel d'une part et la catégorie du brillant, du complexe et du savant d'autre part. Cette confrontation demeurera, malgré les évolutions, un marqueur fondamental du goût musical, quel que soit le terrain polémique sur lequel, selon les moments, elle se manifestera : anciens contre modernes, simples contre savants, Italiens contre Français, Lully contre Rameau, Rousseau contre Rameau, Rousseau contre lui-même.

Il nous faut maintenant être plus précis et désigner de façon plus technique comment distinguer une esthétique arcadienne d'une esthétique émancipée.

## CHAPITRE 3 : DEUX MUSIQUES QUE RASSEMBLE LE GOUT

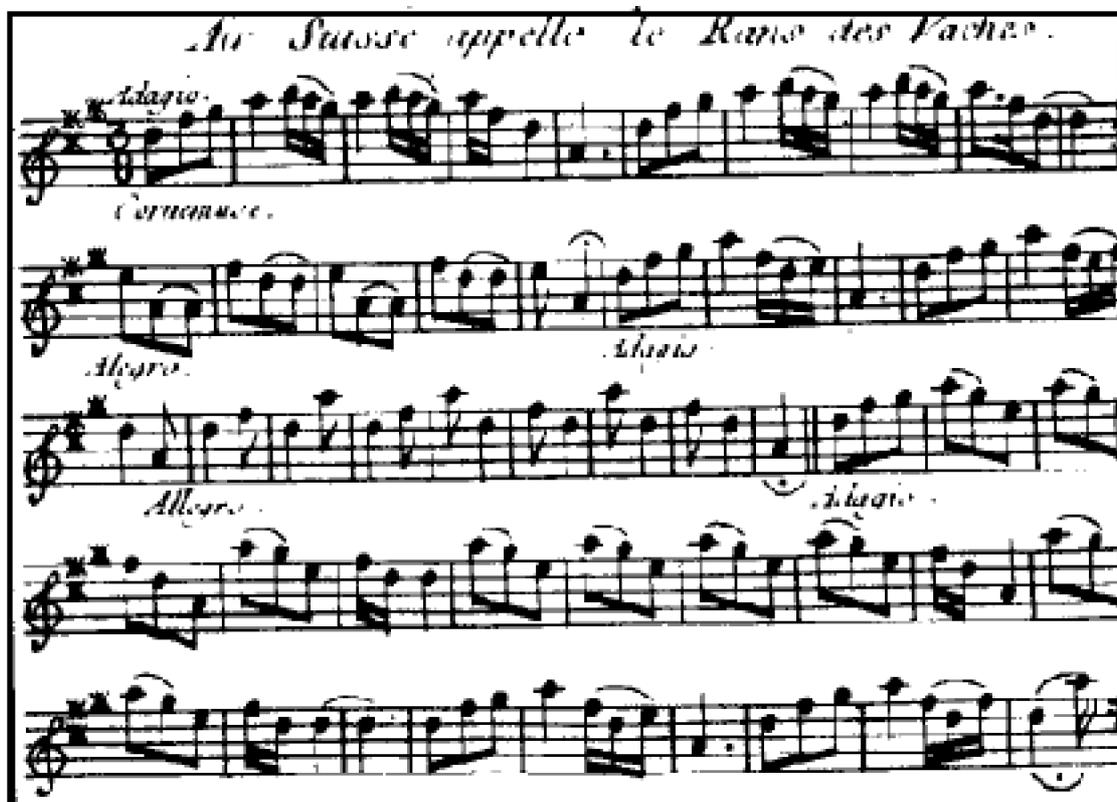
<sup>200</sup> Voir chapitre 20 : *Dans le goût de vielle : La partition malléable*

<sup>201</sup> Nous reparlerons de cet avertissement dans notre chapitre 20 : *Dans le goût de vielle*, section 20.1.5. : *La vielle sautillante*.

Ce chapitre est plus technique. Il s'agit de préciser ce que sont les procédés de baroquisation et de comprendre ce qui permet de considérer une partition comme étant du côté de la musique champêtre ou du côté de la musique émancipée. En préalable, nous allons illustrer notre propos en commentant un texte de Rousseau dans lequel ce dernier dévoile, pour le psychologue, sa modernité en développant son analyse de la remémoration, alors qu'il précise simultanément que ce mécanisme ne permet aucun jugement de valeur esthétique concernant la pièce musicale étudiée.

### 3.1. Le Rans des vaches

Pour le lecteur du *Dictionnaire* de Jean-Jacques Rousseau, il est bien étrange de trouver une entrée particulière nommée *Rans des vaches*<sup>202</sup>. L'article est très court, sans intérêt particulier.



ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768. Œuvres complètes, Tome V, Paris, Gallimard, Collection, La Pléiade, 1995, p.1190.

Mais Rousseau éprouve le besoin de joindre l'Air noté de cette mélodie aux quelques airs qu'il transcrit dans son ouvrage. De plus, il consacre à ce même air un paragraphe conséquent dans son important article *Musique*, qui dévoile, par ailleurs, un point de vue sur l'esthétique du plus haut intérêt.

<sup>202</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768. *Fac simile*: Genève, Minkoff, 1998, art. « Rans des vaches » et art. « Musique ».

Écoutons Rousseau : Cet air est « si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisait fondre en larmes, désertier ou mourir ceux qui l'entendaient, tant il excitait en eux l'ardent désir de revoir leur pays ». Voilà donc une mélodie bien efficace dans ce qu'elle fait naître d'émotion.

Pourtant, à déchiffrer l'air, on s'accordera pour dire qu'il ne s'agit pas d'un chef d'œuvre. Rousseau n'en disconvient pas : « On chercherait en vain dans cet Air les accents énergiques capables de produire de si étonnants effets ».

Pour expliquer que cet Air banal puisse ainsi mobiliser les émotions de l'auditeur, Rousseau fait appel à une intervention de la mémoire :

**« Ces effets qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui retracés par cet Air à ceux qui l'entendent, et leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse et toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La Musique alors n'agit point précisément comme musique, mais comme signe mémoratif [souligné par nous] ».**

Cette thèse, ainsi que le pouvoir supposé de l'air du ranz des vaches sur les Suisses est encore évoqué de nos jours. Mais, pour en rester au XVIII<sup>e</sup> siècle, un récit parallèle se trouve sous la plume de Charles Burney<sup>203</sup>, relatant sa rencontre avec « Milord Maréchal » :

**« S.E. [Milord Maréchal] me confirma ensuite le fait que le mal du pays s'empare inmanquablement des Suisses servant à l'étranger aussitôt qu'ils entendent l'air appelé ranz des vaches. Cinq soldats de la garnison de Valladolid en Espagne, qui avaient entendu l'un de leur compatriote jouer cette mélodie du haut d'un clocher, furent tous victimes de cette maladie et durent être renvoyés chez eux ; je ne vois guère comment expliquer cet effet, si ce n'est par la réminiscence, dans l'âme des Suisses, de la liberté et du bonheur dont ils jouissaient autrefois dans leur pays natal ».**

Ce récit de Burney ne fait que succéder à un autre, qui montre que ce n'est ni un instrument de musique particulier, ni un air particulier (par exemple celui du Ranz des vaches) qui produirait l'effet observé, mais bien plus généralement la musique :

**« Parmi d'autres anecdotes sur les effets étonnants de la musique, Milord Maréchal me raconta encore qu'il connaissait un habitant des Highlands qui ne pouvait entendre sans pleurer une certaine mélodie écossaise, lente, exécutée sur la cornemuse. Un jour le général G..., dont il était le serviteur, s'introduisit furtivement dans sa chambre, pendant son sommeil, et comme il lui jouait cet air très doucement, sur la flûte traversière, l'homme, sans se réveiller, se mit à pleurer comme un enfant ».**

On ne saurait dire si la « théorie » invoquée à partir de l'observation proposée par les deux auteurs est d'abord élaborée par Rousseau, ou par Burney après sa visite à Milord Maréchal (de son vrai nom Georges Keith, comte Marischal) en 1772, ou par ce dernier qui connut aussi Rousseau à Môtiers, les trois hommes s'y étant rencontrés longuement.

Ce que nos auteurs pressentent ici, dans une intuition très moderne, c'est qu'un

---

<sup>203</sup> BURNEY, Charles, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, 1771 et 1773, Paris, Flammarion, 1992, p.410.

événement (sonore) actuel puisse réactiver, sous la forme d'un affect puissant, un autre événement ou une situation enfouie dans le passé, refoulée ou réprimée, ce qui pourrait bien produire ce sentiment d'*inquiétante étrangeté*, mis en évidence par Freud. Nous évoquerons à nouveau cette question lorsque nous parlerons de la rencontre de Freud et de Gustave Mahler pendant laquelle ce dernier évoque aussi un souvenir réactivé par la musique<sup>204</sup>.

De ces textes, nous retiendrons deux idées fortes.

D'abord, la psychologie (la prise en compte de la musique comme « signe mémoratif ») est un outil puissant pour penser l'effet émotionnel d'une œuvre. Mais, elle ne permet en aucun cas d'apprécier la valeur esthétique de celle-ci ; la puissance évocatrice du *Rans des vaches* ne signifie pas que cette mélodie ait un quelconque intérêt musical.

Ajoutons que, techniquement, *Le Rans des vaches* aurait pu être classé comme œuvre musicale baroque si un compositeur s'en était emparé pour le modifier, le malaxer, transformer sa nature par la baroquisation en considérant la partition comme objet malléable.

De plus, on pourrait considérer que c'est à la manière d'un psychologue clinicien que Rousseau conduit l'analyse de cet air qui est censé provoquer tant d'émotions chez les guerriers suisses. On peut en effet supposer que c'est dans « l'auto-analyse » d'un souvenir d'enfance personnel fortement chargé d'affects qu'il extrait l'essence même de son raisonnement.

Reportons-nous aux *Confessions*. Rousseau nous y parle de sa tante Suzanne qui l'a élevé; sa mère étant morte à sa naissance.

**« Hors le temps que je passais avec mon père et celui où ma mie me menait promener, j'étais toujours avec ma tante, à la voir broder, à l'entendre chanter, assis ou debout à côté d'elle, et j'étais content. Son enjouement, sa douceur, sa figure agréable, m'ont laissé de si fortes impressions, que je vois encore son air, son regard, son attitude ; je me souviens de ses propos caressants : je dirais comment elle était vêtue et coiffée, sans oublier les deux crochets que ses cheveux noirs faisaient sur ses tempes, selon la mode de ce temps là. »<sup>205</sup>**

On voit que l'évocation de la tante Suzanne fait surgir chez Rousseau un souvenir bienheureux, celui d'avoir été immergé dans un bain de tendresse, œuvre d'une image maternelle toute bienveillante.

Or cette tante chantait.

**« L'attrait que son chant avait pour moi fut tel que non seulement plusieurs de ses chansons me sont toujours restées dans la mémoire ; mais qu'il m'en revient même aujourd'hui que je l'ai perdue, qui, totalement oubliées depuis mon enfance, se retracent à mesure que je vieillis, avec un charme que je ne puis**

<sup>204</sup> Voir chapitre 6, section 6.1.3 : *La rencontre entre Freud et Gustave Mahler*.

<sup>205</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *Les Confessions, 1781, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, t. 1, 1995, p.10/11.*

***exprimer. Dira-t-on que moi, vieux radoteur, rongé de soucis et de peines, je me surprends parfois à pleurer comme un enfant en marmottant ces petits airs d'une voix déjà cassée et tremblante ? Il y en a un surtout qui m'est bien revenu tout entier quant à l'air...[suit le commencement du texte de la chanson]. Je cherche où est le charme attendrissant que mon cœur trouve à cette chanson ; c'est un caprice auquel je ne comprends rien ; mais il m'est de toute impossibilité de la chanter jusqu'à la fin, sans être arrêté par mes larmes...Mais je suis presque sûr que le plaisir que je prends à me rappeler cet air s'évanouirait en partie, si j'avais la preuve que d'autres que ma pauvre tante Suzon l'ont chanté »<sup>206</sup>.***

Freud écrit que *l'inquiétante étrangeté* se manifeste « lorsque les complexes infantiles refoulés sont *ranimés par quelque expression extérieure* [souligné par nous], ou bien lorsque de primitives convictions dépassées semblent de nouveau confirmées »<sup>207</sup>. La chanson de tante Suzon serait pour Rousseau ce que le ranz des vaches serait censé être pour les guerriers suisses (sous la forme d'une nostalgie de leur mère patrie) ou ce que l'air joué sur une vielle a pu être pour G. Mahler. L'élément factuel musical déclenche l'affect et réactive un passé infantile. La musique est donc un vecteur puissant pour faire ressurgir ou réanimer les « complexes infantiles » et chez Rousseau il semble s'agir d'un bain de bonheur fusionnel. Par ailleurs, Rousseau précise que l'intérêt musical de l'air chanté par tante Suzon ne justifie pas l'intensité des sentiments qu'il provoque, ce qui est vrai aussi pour les guerriers suisses en ce qui concerne le ranz des vaches (et pour Mahler pour ce qui est de l'air de vielle). Donc, c'est bien indépendamment de sa qualité musicale que l'air tire son pouvoir et devient « signe mémoratif » pour parler comme Rousseau.

### **3.2. Un modèle bipolaire pour différencier musiques arcadienne et émancipée**

---

La musique arcadienne et la musique émancipée peuvent être mises en vis à vis. Nous avons déjà dit, au précédent chapitre que le modèle bipolaire que nous proposons doit être considéré comme *théorique* puisqu'il permet seulement de voir si une composition musicale particulière est plus proche d'un des deux pôles que nous mettons en évidence, pouvant alors être rangée dans l'un des deux sous-ensembles dont nous allons résumer les caractéristiques. Ces deux pôles fédérateurs doivent être considérées comme deux abstractions et, on peut même dire que, dans la réalité, les interférences historiques, les compromis de toute nature feront que certaines pièces vont se situer à peu près à égale distance de ces deux pôles, elles seront *encore* arcadiennes par certains côtés, mais *déjà* émancipées par d'autres.

Répétons aussi que c'est à partir d'un a priori dicté par l'objet de notre recherche, par les références théoriques que nous utilisons, mais aussi par notre intérêt pour cet instrument si particulier qu'est la vielle à roue, que nous avons choisi comme pivots, pour la typologie proposée, d'une part le mythe arcadien d'autre part le processus par lequel la

<sup>206</sup> ROUSSEAU, *op. cit.* p.11/12.

<sup>207</sup> FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, 1919, tr. fr. Paris, Gallimard, 1985.

musique s'en émancipe. Si l'on variait l'angle d'attaque, on retrouverait des sous-ensembles proches, mais avec des glissements de sens ou surtout de pondération des *items* retenus dus aux modifications de la centration. Ainsi, par exemple, en serait-il, si l'on reconstruisait le modèle en le recentrant sur l'opposition musique française/musique italienne ou encore à partir de l'opposition musique populaire/musique savante.

Nous proposons donc deux séries d'*items* se correspondant **terme à terme** et synthétisant en les opposant les caractéristiques que nous pensons pouvoir donner à la musique arcadienne et à la musique émancipée.

### 3.2.1. Les *items* de la musique arcadienne.

Au centre, le mythe de l'Arcadie nourrit un aspect de l'identité de la classe sociale dominante. Il est responsable du caractère champêtre et pastoral des formes et des thèmes musicaux. 1.

La musique fait appel aux affects, à l'émotion, à la sensibilité, aux sentiments, au génie (au sens ou l'entend Rousseau), c'est une musique « sensuelle ». De ce point de vue, les airs lents propres à l'expression de la tendresse, de la nostalgie, de la déclaration amoureuse, de bonheur apaisé sont peut-être plus importants que les danses vives, qui vont, en revanche, dépeindre la joie et le plaisir exubérant dans une mise en scène du mythe arcadien. 2.

Les émotions sont contrôlées par le goût (au sens spécifique) qui est le système gestionnaire de cette musique, essentiellement dirigée par la subjectivité du musicien. 3.

La musique se doit d'être simple, naïve, naturelle et galante comme sont censés l'être les bergers de l'Arcadie et leurs préoccupations. 4.

L'interprète peut être un amateur, même peu compétent ; sa sensibilité, son intuition, son « génie » personnel viendront pallier ce défaut. 5.

Il faut toutefois éviter le rustique qui serait le paysan à l'état brut et non l'aristocrate s'identifiant en clin d'œil au paysan. 6.

Au cœur de la musique, la mélodie, l'air ou le chant qui se déploient hors polyphonie, dans un travail de l'horizontalité. 7.

Sera utilisé le procédé d'imitation picturale Voir Chapitre 2, section 2.6.5. : Musique française, musique italienne., caractéristique de la musique française, par lequel le compositeur tentera de peindre ou de dépeindre un personnage connu de lui, une situation spécifique ou un élément de la nature qu'il voudra faire apparaître dans une version musicale Dans notre chapitre 8, section 8.3, nous tentons une analyse d'une technique de ce type employée par Couperin.. Le musicien pourra s'appuyer sur des effets sonores qui évoqueront, dans l'univers musical, un timbre particulier comme le tonnerre, le cri d'un animal, le bruit des pas d'un marcheur Voir aussi à ce sujet notre chapitre 13 : Contre musique et son sali.. 8.

Dans ce sous-ensemble, prend place Rousseau, au moins dans ses œuvres musicales, mais aussi dans ses écrits sur la musique datés d'avant son conflit avec Rameau. 9.

La musique française fait partie de la musique arcadienne, du moins celle dont Le Devin du village fournirait un exemple caractéristique. 10.

### 3.2.2. Les *items* de la musique émancipée.

Le mythe est absent, parfois évoqué, mais sans effet directeur sur la production musicale qui se suffit à elle-même. Alors, la musique peut devenir « abstraite » (avec comme prototype la sonate d'origine italienne). Certes, elle peut aussi rester « concrète » et utiliser des situations particulières, extraites de l'histoire ou de la mythologie, mais c'est avec un autre objectif. En effet, la musique émancipée opère une sorte de renversement du « sujet » par rapport à la musique champêtre ; elle ne permet pas à l'auditeur de s'identifier à un mythe ou à un récit historique ; ceux-ci ne sont plus maintenant que des situations de départ mises au service (ou même seulement prétexte) de la seule expression musicale. On pourrait dire que la musique n'est plus soumise (au mythe arcadien), c'est, à l'inverse, la situation évoquée qui est soumise au texte musical. La musique se suffit à elle-même. 1.

Cette musique fait appel à la raison, aux corpus scientifiques, au Savoir et aux connaissances techniques. 2.

Elle est contrôlée par les règles du métier régissant de l'extérieur la valeur de la production musicale (objectivation). 3.

Elle est complexe, exploite toutes les possibilités de la voix ou des instruments. Elle se doit d'être brillante et s'exprime volontiers dans des mouvements rapides et animés qui mettent en évidence l'habileté de l'interprète. 4.

L'interprète est un professionnel compétent, on apprécie qu'il soit virtuose. 5.

Il faut toutefois éviter la virtuosité gratuite d'une musique qui échapperait au contrôle de la raison et se condamnerait, sous le prétexte d'effets, aux boursoufflures et aux bizarreries. 6.

Au cœur de la musique, l'harmonie, la complexe beauté de la polyphonie, le travail de la verticalité. 7.

Sera utilisé le procédé d'imitation dans son sens technique Voir chapitre 2, section 2.6.5 : Musique française, musique italienne., qui consiste à reprendre ou à réitérer une phrase musicale déjà énoncée, sous la même forme ou après modification. La musique n'éprouve plus le besoin de s'appuyer nécessairement sur un « objet » extérieur qu'il lui faudrait dépeindre. 8.

Dans ce sous-ensemble prend place Rameau à la pensée polyphonique complexe qui accorde la prédominance à la Raison et à la Nature dont il donne une toute autre définition que Rousseau. 9.

Dans ce sous-ensemble, on trouvera cette musique française majestueuse et loin des préoccupations ordinaires, celle que critique le deuxième Rousseau (d'après sa confrontation traumatique avec Rameau), mais aussi une musique italienne qui serait brillante, froide, sans émotion si l'on suit les critiques formulées par le premier 10.

Rousseau.

### 3.3. La Baroquisation

Nous désignons par ce néologisme de baroquisation, le processus de modification d'une mélodie à l'époque baroque, du fait du compositeur, du collecteur (si la mélodie est empruntée) et de l'interprète. Baroquisée, la mélodie simple devient complexe, le rustique se fait champêtre.

#### 3.3.1. Une première technique de baroquisation : l'agrémentation.

Les agréments<sup>208</sup>, ne doivent pas être compris comme des broderies surajoutées habillant une mélodie ; ils pénètrent la mélodie et en modifient le caractère. Techniquement, ils apparaissent comme de « petites notes » développant la note écrite sur la partition et sont fort nombreux et variés. Nous dirons que, de notre point de vue, l'agrémentation est l'outil le plus important mis à disposition du compositeur et de l'interprète souhaitant baroquiser une mélodie, du moins quand il s'agit de transformer le rustique en champêtre.

Si l'on se réfère à la recension, réalisée par Paul Brunold<sup>209</sup>, des tables d'agrémentations proposées par les clavecinistes baroques, on n'en relève pas moins de douze. Il y en aurait même treize supplémentaires si l'on prend en compte les « tables reconstituées » par Brunold à partir des indications données par les compositeurs ayant le souci particulièrement accentué de commenter l'interprétation qu'ils souhaitent pour certaines de leurs œuvres. Cet intérêt particulier porté aux agréments, cette volonté de se les approprier, de se différencier par leur intermédiaire des autres auteurs, en marquant son originalité, montre à l'évidence l'importance qu'on leur accorde. Ils sont bien ces outils pour un clin d'œil, dont on attend qu'ils transforment le populaire/rustique présent dans la mélodie afin de donner à entendre le savant/champêtre. L'extrême précision demandée pour certaines réalisations d'agrémentations suppose une très grande compétence technique de l'interprète se devant d'éviter toute approximation. La difficulté d'exécution est du reste

<sup>208</sup> Nous choisissons de définir l'agrément comme un procédé d'enrichissement d'une note particulière par adjonction d'autres notes, en opposition à l'ornement correspondant à une variation à partir de la phrase musicale écrite (dans la musique française les doubles ou triples sont typiques des ornements). La distinction que nous opérons ici se rapproche de celle que J.C. Veilhan a ainsi formalisée : « Disons que les **ornements** sont des variations, des broderies destinées à varier, à orner l'ossature du texte musical, et que les **agrémentations** (ou **notes de goût**) plus sobres et plus concises, sont eux, des petites notes, des trilles, des flatterments ajoutés par le compositeur ou (le plus souvent) par l'interprète » (VEILHAN, Jean-Claude, *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Epoque Baroque*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p.33).

<sup>209</sup> Dans son ouvrage publié en 1964, (*Traité des signes et agrémentations employés par les clavecinistes français du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Georges Delrieu & C<sup>ie</sup> éditeurs, 1964.), Brunold distingue, d'une part, 12 « tables des auteurs » qui sont réalisées par Champion de Chambonnières, N. Le Bègue, J.-H. d'Anglebert, Gaspard Le Roux, Dieupart, François Couperin, Coupet, Rameau, F. Dandrieu, M. Corrette, Mondonville et N. P. Royer et d'autre part, 13 « tables reconstituées » à partir des indications de Louis Couperin, L. Marchand, L. N. Clérambault, C. E. Jacquet de La Guerre, N. Siret, A. Dorel, L.-C. Daquin, De Mars le Cadet, Dufour, Du Phly, Armand-Louis Couperin, Balbastre, Barrière.

reconnue par les compositeurs ; ainsi Lebègue pense-t-il aux interprètes « qui auront peine à faire certains tremblements, où ils se rencontreront trop difficiles à toucher... »<sup>210</sup>

### 3.3.1.1. Tradition orale, tradition écrite

Dans un travail très éclairant pour notre sujet, Jean-Christophe Maillard distingue deux séries d'agrèments. Il y a ceux qui proviennent d'une tradition orale, que même les musiciens du roi devaient connaître car « ils ne pourront jamais oublier leurs racines paysannes » et ont été « imprégnés par des pratiques orales »<sup>211</sup>. Ces agrèments sont ensuite modifiés, sophistiqués, transformés « en un art subtil et raffiné ». Dans notre propre langage, nous dirions de ces agrèments qu'ils sont empruntés au rustique, mais recréés, dans le processus de baroquisation, pour signifier ce champêtre qui n'est pas le rustique. Selon Maillard, « *les ports de voix, les coulés, les chutes* et en moindre mesure *les diminutions* »<sup>212</sup> font partie de cette série. Mais selon notre auteur, il existe une autre série d'agrèments : « Une fois ces effets vocaux exploités, **de nouveaux furent ajoutés** [souligné par nous], développant les précédents (*coulade, passage, tour de gosier*), empruntant à la technique instrumentale (*tremblement, flatté, trait, balancement*) ou encore utilisant des effets propres à la déclamation *accent, sanglot* »<sup>213</sup>.

La distinction proposée par Maillard montre bien le jeu complexe, entre attachement et détachement, qui s'établit dans le monde de la musique française baroque, concernant le rustique, le champêtre et l'émancipé.

### 3.3.1.2. : « Ornés de leurs agrèments par l'auteur ».

Le très grand intérêt dont les agrèments sont l'objet de la part des compositeurs apparaît aussi dans une indication parfois rencontrée en avant propos des partitions éditées sous forme de recueils. L'auteur, qui emprunte à d'autres un certain nombre d'airs, éprouve le besoin de préciser que c'est lui qui a pris soin de les agrémenter, comme si c'était là sa marque personnelle. Ainsi, Nicolas Chédeville insère-t-il dans le titre d'une œuvre qu'il intitule *Les Variations amusantes*, l'indication suivante : « pièces de différents auteurs ornées d'agrèments... »<sup>214</sup>. De même, quelques années auparavant, Jacques Hotteterre dans la deuxième partie de sa *Méthode pour la Musette*<sup>215</sup>, qu'il consacre à « un recueil d'airs et quelques préludes », prend-il soin de préciser qu'ils ont été « *recueillis et ornés*

---

<sup>210</sup> LEBEGUE, Nicolas Antoine, *Les pièces d'orgue, premier livre*, Paris, 1676, Avant-propos.

<sup>211</sup> MAILLARD, Jean-Christophe, « Imaginer la musique du peuple et les traditions orales au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Analyse musicale*, 4<sup>e</sup> 2001, p.4/19, p.17.

<sup>212</sup> *Ibid*, p.17

<sup>213</sup> *Ibid*, p.17.

<sup>214</sup> CHEDEVILLE, Nicolas, *Les Variations Amusantes, pièces de différents auteurs ornées d'agrèments et mises en deux parties et par accord pour les muzettes, vielles, pardessus de viole, flûtes traversières et hautbois*, Paris, n.d.

de leurs agréments par l'auteur ».

Ce type de précision entraîne trois remarques.

1) L'auteur emprunte la plupart de ses mélodies soit à un répertoire de type populaire et paysan soit à d'autres auteurs connus (Campra, Lulli, Marais dans le cas d'Hotteterre...) qui ont pu, eux-mêmes, procéder de façon identique. Le compositeur n'est pas l'auteur des airs ou de tous les airs qu'il propose à l'interprète.

2) Ensuite, la formulation utilisée (*ornés de leurs agréments par l'auteur*) indique que l'important ou le caractère original est donné par les agréments ; ce sont eux qui désignent la marque du musicien, qui constituent son apport personnel et indiquent le style recherché. L'analyse des partitions le montre bien ; Hotteterre n'utilise pas moins de sept signes spécifiques renvoyant à sept agréments différents. La fréquence d'apparition de ceux-ci est très élevée. Dans les airs lents, il y a à peu près un agrément par temps pour les mesures à deux temps, deux ou trois agréments par mesure pour les mesures à trois temps. Pour les airs rapides il y a à peu près un ou deux agréments par mesure pour les mesures à deux temps comme pour les mesures à trois temps.

L'exemple ci-dessous, la *Musette de Callirhoé*<sup>216</sup> est représentatif. Il s'agit d'un air à la mode, titre d'une tragédie lyrique de Destouches, utilisé et réutilisé par de nombreux auteurs dont Hotteterre. Dans la version qu'en propose celui-ci, on trouvera cités six agréments différents : le tremblement (treize fois), le pincé (six fois), le flatterment (trois fois), le coulé de tierce (une fois), la coulade (une fois), le port de voix (une fois) soit un total de vingt cinq agréments intégrés à une mélodie à 2 temps composée de 16 mesures seulement.



Bien que provenant d'un autre registre culturel, celui des danses, cette bourrée, intitulée *Prends garde à ce que tu fras Nicolas*<sup>217</sup> n'est pas moins significative. On y trouve utilisés trois agréments différents : le tremblement (six fois), le port de voix (quatre fois), le pincé (trois fois), soit un total de treize occurrences pour une danse à 2 temps comportant 12 mesures.

<sup>215</sup> HOTTETERRE, Jacques, *Méthode pour la Musette*, Paris, 1738.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>217</sup> *op. cit.* p.3.



3) Notons aussi que si, dans cet ouvrage d'Hotteterre, les danses sont le plus souvent désignées par leurs noms génériques (*bourees, branles, menuets...*), les airs lents ou tendres empruntent à la rhétorique pastorale et galante, dans un « à la manière de » qui fleure bon l'aristocrate aux champs, une version baroque de *Robin et Marion*. Ainsi pourra-t-on lire les titres suivants : *Viens ma bergère...*, *Viens seulette...*, *Savez vous bien beauté cruelle...*, *A l'ombre d'un chêne...*, *Baise moi pendant...*, *Nous aimons les plaisirs champêtres...*, *Et pourquoi donc dessus l'herbette...*

Nous dirons, comme l'œuvre de Jacques Hotteterre le montre bien, que le nombre, la richesse, la précision des agréments forment un outil essentiel pour la baroquisation, permettant de transformer totalement un air rustique en une mélodie baroque tendre et plaintive (ports de voix, tremblements, flatterments...) ou en un air enjoué et brillant, mettant en valeur l'interprète (fusées, batteries, martèlements, tours de gosier...).

### 3.3.1.3. Prescription ou incitation

Comprendre le sens que prend l'agrément suppose que l'on distingue, du côté du compositeur, deux positions possibles :

1) Certains compositeurs recherchent exhaustivité et précision, ce qui va les entraîner, avons-nous vu, à écrire leurs propres tables d'agrément. François Couperin s'en explique dès 1713 : « J'ai été obligé, pour faciliter l'intelligence et la manière de toucher mes pièces dans l'esprit qui leur convient, d'établir certains signes pour marquer les agréments, ayant conservé autant que j'ai pu ceux qui étaient usage »<sup>218</sup>. On voit que l'agrément est, dans cette perspective affaire de compositeur, elle serait, pour ainsi dire, trop importante pour être laissée aux interprètes. En 1722, c'est même avec colère que Couperin précise sa position :

**« Je suis toujours surpris, après les soins que je me suis donné pour marquer les agréments qui conviennent à mes pièces, (dont j'ai donné, à part, une explication assez intelligible dans une Méthode particulière, connue sous le titre de L'art de toucher le clavecin), d'entendre des personnes qui les ont apprises sans s'y assujettir. C'est une négligence qui n'est pas pardonnable, d'autant qu'il n'est point arbitraire d'y mettre tels agréments qu'on veut. Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ai marquées, et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vrai, tant qu'on observera pas à la lettre tout ce que j'y ai marqué, sans augmentation ni diminution »**<sup>219</sup>

<sup>218</sup> COUPERIN, François, Préface, *pièces de clavecin, premier livre*, Paris, 1713.

Pour reprendre les expressions utilisées par Jean-Christophe Maillard<sup>220</sup>, nous dirons que l'auteur se montre « **prescriptif** », et même peut-être tyrannique, indiquant, avec la plus extrême précision à l'interprète la manière dont il doit jouer.

2) Mais chez d'autres compositeurs, on rencontrera une autre attitude que nous pourrions appeler « **incitative** » et qui laisse la part belle à l'interprète. On sait qu'une croix (+) indiquée au-dessus d'une note demande normalement l'exécution d'un tremblement. Mais lorsqu'il s'agit du seul signe noté dans une pièce et souvent répété, on peut penser qu'il renvoie alors à une incitation plus générale, l'auteur indiquant à l'interprète qu'il se doit d'agrémenter, mais lui laissant le choix de l'agrément. En somme la croix aurait deux sens possibles, à un niveau particulier elle signifie tremblement, à un niveau plus général, elle signifie agrément.

On sait que la notation conventionnelle des agréments n'est pas stable pendant toute la période baroque. Maillard remarque à juste titre qu'elle est « en continuelle régression »<sup>221</sup>. Comment l'interpréter ? L'hypothèse que paraît retenir Maillard serait qu'il ne s'agit d'une libéralisation, conséquence de l'influence italienne : « L'exécutant est bien plus libre dans ses interprétations ». Il peut ne rencontrer dans la partition qu'il interprète que quelques signes conventionnels, généralement une croix (+), mais il sait alors qu'il ne s'agit que d'une esquisse et qu'il se doit de briller par ses capacités à agrémenter de façon précise et variée. La notation de l'agrément s'est faite incitation au lieu d'être prescription.

Cette hypothèse n'est pas la seule. On pourrait bien sûr penser aussi à un appauvrissement progressif. Nous avons donc affaire à deux interprétations possibles, par l'incitation et par l'appauvrissement ; mais, contrairement aux apparences, elles ne sont pas incompatibles.

Il reste possible de jouer d'un instrument en considérant qu'une indications sommaire d'agrément signifie seulement que le joueur se doit de remplir l'espace sonore avec quelques battements exécutés comme il vient sous les doigts, ce qui conviendrait à un instrumentiste médiocre ou débutant (hypothèse de l'appauvrissement).

Mais il est aussi possible de se servir de la même indication notée (+), et dans les mêmes morceaux, comme une incitation à développer des agréments complexes et multiples, démontrant que l'interprète compétent est à l'aise dans ces techniques de baroquisation (hypothèse de l'incitation). Si l'objectif d'un auteur, que ce soit pour des raisons économiques ou sociales, est d'être joué par le maximum de personnes, amateurs comme professionnels, il est efficace de proposer des indications d'agrément réduites à la *croix*, puisqu'elles permettront à de bons interprètes de briller en proposant des élaborations sophistiquées, comme à des débutants de marquer quelques battements sans grand souci de précision technique. Nous reviendrons sur ce point dans la dernière

---

<sup>219</sup> COUPERIN, François, *Préface, Troisième livre de pièces de clavecin, Paris, 1722.*

<sup>220</sup> MAILLARD, Jean-Christophe, *op. cit.* p.6.

<sup>221</sup> MAILLARD, Jean-Christophe, *L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent, 1660-1760*, Thèse de doctorat de troisième cycle, Université Paris IV, 1987, p.104.

partie de ce travail pour dire que cette notation sommaire de l'agrément est une des caractéristiques des partitions que nous appellerons *malléables*, censées convenir à des joueurs de niveaux très différents.

L'agrément le plus important est le **tremblement** (nommé aussi battement, trille ou cadence) qui se décline en *tremblement parfait*, *tremblement feint*, *tremblement subit*, *tremblement appuyé*, *tremblement*. Sont aussi le plus fréquemment utilisés le **port de voix**, le **coulement**, le **pincé**, l'**accent** et le **tour de gosier**<sup>222</sup>.

### 3.3.2. Autres techniques de baroquisation

#### 3.3.2.1. L'enflement.

Cette technique, utilisée sur les instruments à vent et sur les instruments à cordes, consiste, quand une note est longue et importante, à augmenter progressivement la puissance du son puis à la diminuer. On verra que les maîtres de vielle à roue, qui ont souci de vanter les qualités de leur instrument ne manquent pas de souligner que la vielle sait enfler les sons, ce que ne fait pas son noble concurrent, le clavecin.

#### 3.3.2.2. L'inégualisation.

Les notes les plus brèves d'un morceau (la plupart du temps les croches ou les doubles-croches) doivent être rendues inégales en ce qui concerne un certain nombre de pièces. La règle d'inégualisation comporte de multiples exceptions et les auteurs ne sont pas tous d'accord à leur sujet. Nous y reviendrons à la fin de ce chapitre.

#### 3.3.2.3. Le jeu louré.

Utilisé dans un certain nombre de cas, il introduit une articulation subtile entre deux notes de même valeur mais de hauteur différente, prolongeant un peu la première pour raccourcir la deuxième, tout en rendant la première plus sonore quand l'instrument le permet.

#### 3.3.2.4. Les fusées.

Ce sont des successions rapides de notes conjointes permettant le passage entre deux notes éloignées l'une de l'autre. C'est, en quelque sorte, une forme virtuose de la **coulade**.

#### 3.3.2.5. Les batteries.

Ces successions d'arpèges ou de dérivés d'arpèges se substituent à la mélodie simple pour accompagner sa progression.

---

<sup>222</sup> On trouvera une définition précise des principaux agréments ainsi que leurs caractéristiques d'exécution à la vielle à roue, dans FUSTIER, Paul, *Pratique de la vielle à roue. Epoque baroque*, Béziers, Editions de la société de musicologie de Languedoc, 2002. 2ème édition : Bron, Vielle baroque, 2006, p25/29.

### 3.3.2.6. L'effet bourdon.

Le rappel de la tonique ou (et) de la dominante par des notes identiques qui persistent ou viennent s'intercaler à l'intérieur de la mélodie est de nature un peu différente, puisqu'il s'agit de rappeler le bourdon propre aux instruments champêtres.

### 3.3.2.7. Les doubles et les triples.

« Petits sons que l'on entremêle parmi les agréments simples » selon Loulié<sup>223</sup>. On peut les considérer comme une technique de diminution, appliquée à une mélodie reprise après son énoncé selon le même tempo mais avec des notes plus courtes (croches ou doubles-croches) tournant autour de la note écrite dans la première version (mélodie simple). Cette technique peut produire un effet de virtuosité. Elle est très habituellement utilisée dans les *Noëls*, quand il s'agit d'une musique populaire, transmise par la tradition et recueillie par un compositeur qui composera des variations savantes et pourra alors les revendiquer explicitement comme siennes<sup>224</sup>.

### 3.3.2.8. Tierces et canons.

S'introduit aussi une forme simple de polyphonie, dérivée de la monodie. L'air est repris par un deuxième instrument, simultanément et alors le plus souvent en tierces parallèles, ou alors en canon avec décalage dans le temps.

Puisqu'il s'agit d'un langage commun, les mêmes techniques de baroquisation seront utilisées, dans les deux types de musique arcadienne comme émancipée, avec quelques différences de pondération, mais surtout avec une intention et un objectif dissemblables.

## 3.3.3. Musique arcadienne et baroquisation

### 3.3.3.1. La fonction imaginaire de la musique arcadienne.

Rappelons une fois encore le sens que nous donnons à la musique arcadienne. Il s'agit, pour les personnes de qualité, « d'entrer » dans le mythe de l'Arcadie. Elles s'identifient en clin d'œil à ce pasteur (sous le règne de Louis XIV) ou à ce villageois mythique (sous le règne de Louis XV) qui occupent une place proche des héros et des dieux, en célébrant un mode de vie simple, sans contraintes, fait de relations spontanées et bienheureuses. On est au cœur d'une utopie, de l'évocation d'un monde merveilleux, sans tension, dont la psychanalyse montre qu'il relève de l'*archaïque*.

Lorsqu'un air est d'origine rurale ou lorsqu'il est censé l'être (inspiré par la musique

<sup>223</sup> LOULIE, Etienne, *Eléments ou Principes de musique mis dans un nouvel ordre*, Paris, 1696.

<sup>224</sup> Par exemple, dans son ouvrage précédemment cité (*Les Variations Amusantes, pièces de différents auteurs ornées d'agréments et mises en deux parties et par accord pour les muzettes, vielles, pardessus de viole, flûtes traversières et hautbois*), Nicolas Chédeville intitule la partie qu'il consacre aux Noëls : « Suite de Noëls ornée de variations » (qui correspondent à des doubles ou à des triples).

paysanne), il devra, en clin d'œil, renvoyer au paysan tout en déniait la réalité de ce renvoi. Il devra être un vrai/faux air paysan, évoquer une ruralité utopique, dire donc que le compositeur, l'interprète ou l'auditeur, sont des paysans de l'idéal. Dès lors, il nous semble que la baroquisation est la technique que le musicien utilise pour transformer l'air, non pas seulement pour l'enrichir mais pour en modifier la nature, pour créer ce genre nouveau rural/non rural, s'emparer d'un matériau pour le changer radicalement tout en rappelant ce dont il provient. Nous avons précédemment montré que l'on se moque de cette musique lorsqu'elle reste seulement conforme en tous points à ses origines, lorsqu'elle n'est pas baroquisée ; elle demeure *rustique* alors qu'on l'attendait *champêtre*.

Baroquiser le rustique pour le rendre champêtre ou arcadien, c'est partir du simple et le complexifier tout en conservant ses racines.

### 3.3.3.2. Techniques utilisées.

Pour ce faire, **l'agrémentation** occupe la première place et caractérise le texte musical arcadien, que les agréments soient écrits par le compositeur ou choisis par l'interprète. Ils ne sont pas des décorations surajoutées, un « plus » pour la mélodie ; ils ont comme fonction de déconstruire un air pour reconstruire un style et une ambiance particulière, en permettant le passage du rustique au champêtre.

De son côté, **l'enflement du son** permet une dramatisation de certaines notes longues pour les mettre en valeur, en les faisant surgir progressivement du silence pour les y faire retourner. Dans les dissonances que ménagent notamment les airs en *duo* caractéristiques de la musique champêtre, l'enflement fait surgir une tension musicale puis entraîne sa résolution.

Citons aussi le **jeu louré** : « Lourer, c'est exprimer les notes qui sont liées de deux en deux, en les coulant, caressant, et roulant de telle sorte que les sons soient continus, liés et conjoints... ». Les verbes (*couler, caresser, rouler*) utilisés ici par Demoz de La Salle<sup>225</sup> suffisent à montrer que le jeu louré participe de cette tendresse galante qui est au cœur de la musique arcadienne.

### 3.3.4. Musique émancipée et baroquisation

#### 3.3.4.1. Une musique démythifiée.

Libérée de l'Arcadie et de ses connotations, la musique, dite par nous émancipée, crée des textes musicaux savants, pour des interprètes compétents, sans se référer nécessairement à des mélodies simples, sans passage obligé par la ruralité mythifiée.

Nous voudrions défendre l'idée que les techniques de baroquisation sont alors mises au service d'une autre cause que dans le cas de la musique arcadienne. Elles sont présentes comme outils à la disposition du compositeur et de l'interprète, mais on ne leur demande plus de modifier l'essence de la mélodie (son passage du rustique au champêtre) ; on les considère seulement comme des « enrichisseurs » ou des

---

<sup>225</sup> DEMOZ DE LA SALLE, *Méthode de musique selon un nouveau système, très court, très facile et très sûr*, Paris, 1728.

« enjoliveurs », comme une parure mettant en valeur les beautés du texte musical en le faisant chatoyer.

L'ambiguïté entre classique et baroque trouve ici son sens<sup>226</sup>. Le classique c'est la sobriété, la construction rationnelle d'un texte qui répond à un équilibre. Lorsque l'esprit baroque s'en empare, c'est pour lui éviter l'austérité, en lui proposant des atours qui le mettraient au mieux en valeur.

La baroquisation de la musique arcadienne en transformait l'axe, la baroquisation de la musique émancipée en transforme l'enveloppe. Sa fonction est différente, son importance aussi.

Il faudrait affiner l'analyse, en opposant, dans la musique émancipée, les mouvements lents aux mouvements rapides.

La baroquisation des mouvements lents pourrait avoir deux objectifs. Il s'agirait d'abord de renforcer l'émotion, en travaillant la « fabrique » du son et les agréments auraient cette fonction. Mais il s'agirait aussi d'éviter l'ennui, ce qui justifierait l'emploi de techniques « d'excitation » dérivées des diminutions, l'utilisation de certains agréments définis comme l'adjonction de petites notes formant lien à l'intérieur d'une phrase musicale en nourrissant la mélodie.

La baroquisation des mouvements rapides permettrait à l'interprète de montrer sa virtuosité ; elle produirait cette *volubilité* qui a essentiellement pour objectif de donner à la pièce un surcroît de brillant. Pour ce faire, sont utilisés, là aussi, les procédés dérivés des techniques de diminution (*fusées, batteries, doubles et triples*).

### 3.3.4.2. L'exemple de Rameau.

Nous avons fait, à de nombreuses reprises allusion, à ce musicien, dont l'œuvre est susceptible de valider ou d'invalider partiellement nos hypothèses. Nous avons à y revenir, en nous appuyant sur deux textes de Pierre Saby.

D'un certain côté, Rameau est un auteur que l'on dirait classique. Il construit sa musique à partir d'une réflexion théorique poussée, son oeuvre est savante, elle prend sa forme dans l'élaboration d'un *corpus* disciplinaire très élaboré. Rameau est, selon d'Alembert, « le Descartes de la musique ». Pierre Saby nous le rappelle :

**« C'est dans la *Démonstration du Principe de l'harmonie (1750)*<sup>227</sup> que Rameau déclare avoir été "éclairé par la Méthode de Descartes [...] que j'avais heureusement lue et dont j'avais été frappé", ajoute-t-il. Mais l'exposé liminaire du *Traité de 1722*<sup>228</sup> parle de lui-même en ce sens : "La musique est une science qui doit avoir des règles certaines ; ces règles doivent être tirées d'un principe évident...bientôt ce principe s'est offert à moi avec autant de simplicité que d'évidence. Les conséquences qu'il m'a fournies ensuite m'ont fait connaître en**

<sup>226</sup> On lira sur le sujet les pages qu'écrivit Philippe Beaussant dans *Vous avez dit baroque*, Paris, Actes Sud, 1988.

<sup>227</sup> RAMEAU, Jean Philippe, *Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris, 1750.

<sup>228</sup> RAMEAU, Jean Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, 1722.

**elles autant de règles qui devaient se rapporter par conséquent à ce principe"... »**

229 .

Et pourtant...Le texte de Saby montre bien comment ce musicien classique sait fait surgir de son texte une flamme baroque qui en renforce la beauté. « Encore faut-il se garder de réduire l'art du compositeur Rameau à une banale et réductrice illustration de ses principes et règles de théorie musicale ». Rameau baroque, dirions-nous : « A côté de son discours normatif fondé sur la nature et le principe sonore, Rameau accorde (une place) à la *licence*, autorisée par le *génie* ». Il faut savoir déborder des règles, Rameau n'est pas une machinerie intelligente ; comme le dit Saby : son langage permet « l'explosion de la passion et libère bruit et fureur dans une impérieuse poussée de fièvre baroque ».

Si nous retranscrivons ces analyses dans notre propre langage, nous sommes peut-être autorisé à dire que l'exemple de Rameau montre que la musique émancipée emploie les techniques baroques, dans une liberté de choix et un appel à l'émotion, pour faire resplendir le texte, le rendre encore plus vivant et dynamique et non pour en transformer l'essence (comme c'est le cas dans la baroquisation champêtre).

Rameau ne peut créer « Le feu baroque » ou les explosions musicales que parce que, s'il est un compositeur théoricien, il est aussi virtuose de la composition et qu'il demande à ses interprètes cette même virtuosité. Pierre Saby<sup>230</sup> nous indique que, quand il s'est agi de créer *Hippolyte et Aricie* à l'Académie Royale de musique, certains interprètes ne montrèrent pas une compétence suffisante, et Rameau dut changer un des morceaux qu'il avait écrits. Du reste, Rameau se considérait lui-même comme un compositeur hors du commun : « j'ai au-dessus des autres la connaissance des couleurs et des nuances dont ils n'ont qu'un sentiment confus, et dont ils n'usent à proportion que par hasard »<sup>231</sup>.

N'en déplaise à Rousseau, cette virtuosité rapproche Rameau des musiciens italiens, ce que soulignent ses contemporains ; ainsi le dit Holbach, de façon humoristique : « Le fatal événement dont *Platée*, phénomène terrible, nous menaçait est enfin arrivé. Le Français a abandonné la musique de ses pères »<sup>232</sup>.

Mais ce Rameau virtuose sera fortement critiqué. « Du reste, lorsqu'en 1733 parut sur la scène de l'Académie Royale de Musique *Hippolyte et Aricie*, la querelle véhémement que firent à l'ouvrage les tenants d'une tradition lulliste immuable peut se résumer à peu près en ces mots: *trop de musique*...Dans les *lettres à Madame la marquise de P. Sur l'opéra*, publiées en 1741 par l'abbé Mably, verra-t-on l'un des protagonistes parler en ces termes

---

<sup>229</sup> Saby, Pierre, « Notes autour de l'idée de classicisme en France au milieu du dix-huitième siècle », *Hyacinthe Jadin et le classicisme Européen, Colloque Lyon, février 2001*.

<sup>230</sup> Pierre Saby, « Servitudes et grandeurs de la virtuosité dans l'œuvre dramatique de Jean-Philippe Rameau », *Défense et illustration de la virtuosité* (Anne Penesco, ed.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p.81/112.

<sup>231</sup> Rameau, Jean-Philippe, *Lettre du 25 octobre 1727*, publiée par le *Mercure de France* en mars 1765.

<sup>232</sup> Saby, op. cit. p. 99.

des accompagnements modernes : "Je les déteste, c'est un vacarme affreux, ce n'est que du bruit, on en est étourdi" »<sup>233</sup>. Quand on n'aime pas Rameau, on le critique en utilisant les arguments que nous avons relevés plus haut, lorsque nous avons analysé les polémiques dirigées contre l'excès : trop de notes, trop de bruit, trop de bizarreries, manque de simplicité et de naturel.

Mais venons en plus directement à la place des effets de virtuosité dans l'œuvre de Rameau. Pierre Saby montre bien qu'on pourrait les entendre de deux façons différentes. « Ce sont bien deux conceptions de la virtuosité qui s'opposent, dont l'une est fondée sur la prouesse technique et l'autre sur le principe de propriété expressive, formulé par Rameau dans sa lettre à Houdar de la Motte »<sup>234</sup>. On doit réfuter la prouesse technique, détachée du texte musical et qui ne tire sa légitimité que d'elle-même. En revanche, la défense de la virtuosité se justifie quand celle-ci est au service du texte musical et lui donne tout son sens ou plus de sens. C'est ainsi que les formules imitatives, par où la virtuosité passe fréquemment chez Rameau, sont là pour renforcer chez l'auditeur les émotions que le texte veut lui faire ressentir, comme pour les mettre en relief.

Rameau se laisse-t-il parfois entraîner par une virtuosité dans la composition qui serait de l'ordre de la prouesse technique gratuite ? Peut-être... Encore faut-il remarquer, toujours avec Pierre Saby, que certaines vocalises, parmi les plus intempestives ou apparemment arbitraires des œuvres de Rameau, sont placées dans la bouche d'un personnage grotesque (Orcan, dans les *Paladins*, acte 1, scène 3) ou représentant la déraison (l'ariette de la Folie « Aux langueurs d'Apollon » dans *Platée*). Ainsi, devrait-on dire que si, au premier degré, ces vocalises de virtuoses apparaissent comme gratuites car étrangères à la mélodie et au poème, il en serait tout le contraire au second degré, puisqu'il s'agit justement alors d'évoquer la folie dans le deuxième cas et un comportement déraisonnable de bouffon dans le premier.

La manière dont Pierre Saby termine son article ne saurait être passée sous silence. Rappelant que, pour Blaise Pascal, oublier la mort est l'objectif de toute vie, notre auteur s'interroge sur le sens de la virtuosité, se demandant si celle-ci n'a pas pour but « d'étourdir », de créer une diversion au sens Pascalien du terme, détournant la conscience de l'auditeur/spectateur de sa condition de mortel. « Le compositeur lui-même, jouissant jusqu'à l'ivresse de la maîtrise de son art, ne recherche-t-il pas, à son propre usage, un but analogue ? »<sup>235</sup>.

Si l'on se permettait de généraliser cette hypothèse, il faudrait dire que la baroquisation de la musique émancipée, lorsqu'elle emprunte les voies de la virtuosité, servirait les défenses contre l'angoisse de mort grâce à la maîtrise que suppose cette virtuosité, la jouissance qu'elle entraîne et la « diversion » qu'elle permet. En vis à vis, rappelons que nous pensons que la baroquisation de la musique arcadienne, lorsqu'elle emprunte les voies qui mettent la mélodie au service du mythe, produit une nostalgie de

<sup>233</sup> Saby, *op. cit.* p.81.

<sup>234</sup> Saby, *op. cit.* p.85.

<sup>235</sup> Saby, *op. cit.* p.99/100.

l'archaïque, l'évocation d'un retour dans un bain fusionnel régressif *océanique* ou *amniotique*, en deçà des tensions et des affrontements qui scandent la vie quotidienne et même la vie tout court.

### 3.3.5. La question de l'inégalisation des notes brèves.

La question de l'inégalisation des notes brèves fonctionne, en quelque sorte, comme un paradigme de l'ambiguïté qui marque, en France, la baroquisation.

Choisissons comme point de départ les considérations d'Antoine Hénnon sur l'évolution de la musique <sup>236</sup>. « On ne cesse, dit-il, de passer d'un temps surchargé de social, lié au corps ( les pas, les danses, les cérémonies, l'accent des voix) à un temps désincarné , abstrait, *mesuré* et plus simple ». Et plus loin, l'auteur oppose un « temps socio expressif, chaud » à « un temps musical neutralisé, chronométrable, temps retiré à la pesanteur de la signification » ; il considère alors que le baroque montre « une série de va et vient » entre ces deux temps.

Ainsi « l'histoire de la musique se trouve jalonnée de faux-débats qui se ressemblent, *entre sensuels et raisonneurs* [souligné par nous] ». On voit que notre opposition entre musique arcadienne (sensuelle, spontanée, naturelle) et musique émancipée (émanant de la raison et soumise à des règles strictes) pourrait bien être un cas particulier de la dichotomie proposée par Hénnon.

Venons-en aux inégalisations des notes brèves. On les entendra et on les jouera de deux manières. Reprenons ce que dit Hénnon <sup>237</sup>. Il y a une façon souple d'inégaler, que l'on ne saurait codifier parce qu'infiniment variable selon les instants de la mélodie et qu'il faudrait considérer comme une pulsation libre dont est incapable de rendre compte un texte imprimé. Hénnon cite la jolie formule de Saint-Lambert en 1702 : « il est des pièces où les notes "veulent" être moins inégales que d'autres ». Ainsi inégaler les notes brèves se ferait sans dogmatisme, en toute liberté, « à la demande », dans un esprit conforme à la spontanéité que revendique la musique arcadienne.

La musique émancipée inégaliserait d'une toute autre façon. A partir de son ensemble de règles, elle tendrait à codifier les pièces qu'il faut inégaler et celles qui ne doivent pas l'être. Elle dirait aussi comment inégaler : à un système formé de croches égales, on substituerait mécaniquement un système croche-pointée/double-croche ou l'exact intermédiaire entre les deux, produisant ainsi seulement une rythmique de substitution.

A l'appui de cette hypothèse, rappelons que Rousseau, dans son article « Chronomètre » du *Dictionnaire*, oppose, d'une façon très proche, musiques française et italienne. « Si la musique Italienne tire son énergie de cet asservissement à la rigueur de la mesure, la Française cherche la sienne à maîtriser à son gré cette même Mesure, à la presser, à la ralentir selon que l'exige le goût du Chant ou le degré de flexibilité des organes du Chanteur » <sup>238</sup>.

<sup>236</sup> HENNION, Antoine, *La passion musicale*, Paris, Métailié, 1993, p.60, p.61.

<sup>237</sup> HENNION, *op. cit.* p.45/49.

Et pourtant, dans son article « Pointer <sup>239</sup> », Rousseau définira cette opération par l'automatisme. Pour pointer les croches, « on ajoute un point après la première, une double-croche sur la seconde, un point après la troisième, puis une double-croche, et ainsi de suite ». Mais il différencie alors la musique italienne (« où toutes les croches sont toujours égales, à moins qu'elles ne soient marquées *pointées* »), de la musique française (« on ne fait les croches *exactement* [souligné par nous]égales que dans la Mesure à quatre temps ; dans toutes les autres, on les pointe toujours *un peu* [souligné par nous]à moins qu'il ne soit écrit *croches égales* »). Nous soulignons l'emploi de termes qui paraissent indiquer que, selon Rousseau, la musique française ne s'accommode pas de variations précises prédéterminées (« un peu »), sauf dans les rares cas où les croches doivent être jouées égales (« exactement »).

### 3.4. L'œcuménisme en musique.

---

Le caractère quelque peu rigide de notre système d'oppositions entre deux esthétiques musicales nécessite, en codicille, que nous en marquions certaines limites.

Notre souci de distinguer précisément deux musiques baroques françaises ne doit pas nous conduire à passer sous silence les courants de pensée qui cherchent à les articuler ou, plus tardivement, à les unifier. Bien qu'indiquant généralement leurs préférences, et au fur et à mesure que les querelles s'estompent, la plupart des auteurs d'écrits sur la musique qui opposent deux types de musique (généralement la française à l'italienne), prennent une position œcuménique en reconnaissant à chacune sa valeur propre, tout en les distinguant soigneusement à partir des catégories dont nous avons fait état. Rousseau écrira : « A cela les Français se contentent de répondre que la musique italienne a son génie particulier et la Française le sien, et que la différence qui s'y trouve n'admettant pas de comparaison, elles doivent passer pour également bonne, chacune dans leur genre » <sup>240</sup>. Blainville, nous en avons parlé plus haut, est très représentatif de ce courant. Il oppose (utilisant alors la langue italienne) genre *cantabile* et genre *sonabile*, et s'il semble préférer le premier (qui correspond à la musique française), il n'en prêche pas moins la réconciliation : « Notre genre est simple, naïf, ferme et vigoureux ; le genre italien a des beautés d'expression, des finesses d'agrément que nous pouvons acquérir, voilà les fleurs ; c'est à nous de les cueillir, sans perdre de vue que nous sommes français » <sup>241</sup>.

#### 3.4.1. Le Goût (au sens générique) : pour une réconciliation.

<sup>238</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768. *Fac simile*: Genève, Minkoff, 1998, art. « Chronomètre ».

<sup>239</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *op. cit.* art. « Pointer ».

<sup>240</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *Lettre sur l'opéra Italien et Français*, 1745, *Œuvres complètes*, Tome V, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1995, p.254.

<sup>241</sup> BLAINVILLE, *op. cit.* p.19.

Le terme est utilisé, voire invoqué, comme organisateur de la réconciliation. Au nom du goût cessent les désaccords. Rousseau distingue un *Goût* particulier à chaque homme, étayé sur la sensibilité. Mais à côté de cette sorte de goût, Rousseau évoque un « *goût* général sur lequel tous les gens bien organisés s'accordent [...] Faites entendre un Concert à des oreilles suffisamment exercées et à des hommes suffisamment instruits, le plus grand nombre s'accordera, pour l'ordinaire, sur le jugement des morceaux et sur l'ordre de préférence qui leur convient »<sup>242</sup>.

Dans notre chapitre deux<sup>243</sup>, nous parlions de goût au **sens spécifique** pour désigner le système gestionnaire de la musique champêtre, (ce qui correspond au « goût particulier » dont parle Rousseau). Disons maintenant qu'il peut être aussi utilisé dans un **sens générique** (le « goût général » dont parle Rousseau). Il est alors en « position méta » et se met au service d'une tentative d'unification. Le goût devient un organisateur sémantique susceptible de proposer une intégration des deux formes musicales tout en excluant les extrémismes des deux bords. Le (bon) goût permet de rassembler deux musiques différentes, l'arcadienne et l'émancipée. En leur octroyant à toutes deux cette qualité d'être écrite ou jouée « selon le goût », on est autorisé à les considérer comme deux sous-ensembles contenus dans le même ensemble sémantique, qu'il s'agisse de la composition, de l'interprétation ou même du jugement de l'auditeur.

### 3.4.2 Tout est dans le goût

« De tous les dons naturels, le *Goût* est celui qui se sent le mieux et qui s'explique le moins », ainsi débute l'article que Rousseau lui consacre<sup>244</sup>. Certes le goût est la qualité « la plus rare et la plus exquise » (Grandval), mais quand il s'agit d'en préciser les contours, le mot se révèle fort imprécis. Marcelle Benoit le met en évidence : « Le goût...ce sentiment du Beau s'appuie sur l'instinct, puisque, dira Voltaire, "il prévient la réflexion". Fluctuant, il échappe à la définition, reste tributaire d'une époque, voire d'une mode »<sup>245</sup>. Diderot nous en fait part, tout en signalant qu'auteur et interprète peuvent différer dans l'interprétation d'une œuvre : « Si l'on ne joue pas aujourd'hui certains airs de Lulli dans le mouvement qu'il prétendait qu'on leur donna, peut-être n'y perdent-ils rien. Un auteur n'est pas toujours celui qui déclame le mieux son ouvrage »<sup>246</sup>. Marcelle Benoit poursuit : « La Bruyère assimile [le goût] à la perfection : "Il y a dans l'art un point de perfection ; celui qui le sent et l'aime a le goût parfait ; celui qui aime en deçà ou au-delà a le goût défectueux". Fénelon l'aperçoit dans la sobriété et la concision : "Le goût exquis craint le trop en tout, sans en excepter l'esprit même". Couperin l'atteindra par "la fantaisie dans la discipline" (N. Dufourcq). »<sup>247</sup>.

<sup>242</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768. *Fac simile*: Genève, Minkoff, 1998, art. « Goût ».

<sup>243</sup> Voir chapitre 2, section 2.6.2 : *Le goût et la musique arcadienne*.

<sup>244</sup> ROUSSEAU, *op. cit.* art. « Goût ».

<sup>245</sup> BENOIT, Marcelle, *Versailles et les musiciens du roi*, Paris, Picard, 1971, p.84.

<sup>246</sup> DIDEROT, Denis, « Quatrième mémoire », *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, p.107/112.

Probablement, le fait que le goût, au sens générique, puisse être considéré comme un *concept-valise*, à l'intérieur duquel viennent se loger des dénotations et des connotations d'une grande diversité, est la condition nécessaire pour qu'il mène à bien sa mission œcuménique. Il permet de mettre ensemble et de contenir des éléments qui pourraient être considérés comme antagoniques, si on ne leur donnait pas une enveloppe (une valise) commune.

Ainsi en est-il lorsqu'il s'agit de rendre compatibles musiques arcadienne et émancipée. Grandval en assure la correspondance par une définition du goût : « Le bon goût est le Sentiment naturel purifié par les règles »<sup>248</sup>.

Avec une logique moins marquée, à l'article « Musique » de *l'Encyclopédie*<sup>249</sup> on trouve des termes juxtaposés intégrant celui de goût, mais sans que soit explicitement précisée sa fonction fédératrice ; sont cités, « en rafale » : sensibilité, connaissance, amour, *goût* [souligné par nous], règles et principes. Dans son Dictionnaire, à l'article « Goût », Rousseau<sup>250</sup> soumettra à celui-ci le plaisir pris à l'écoute d'une pièce musicale : « Lecteur, rendez-moi raison de ces différences [d'appréciation], et je vous dirai ce que c'est que le goût ».

### 3.4.3. Le paradoxe du goût.

Le goût au sens spécifique est, selon l'hypothèse que nous proposons plus haut, le système gestionnaire de la sensibilité ou de la subjectivité. Au sens générique, cette notion recouvre évidemment la même fonction, mais, de plus, le goût domine les règles, il a le dernier mot. « Le goût dirige », et les musiciens ne doivent pas être « esclaves de leurs règles »<sup>251</sup>. Cappus nous explique qu'en cas de difficulté technique « le goût et le mouvement déterminent ces différentes manières »<sup>252</sup>.

Le logicien reconnaîtra dans le goût, tel que nous le présentons, une structure paradoxale. Au niveau 1, le goût (sens spécifique) gère la musique arcadienne et non son opposé, la musique émancipée (gérée par les règles). Mais au niveau 2 (l'ensemble de la musique), le Goût (au sens générique) est réintroduit pour gérer la totalité que constituent ces deux formes musicales ; par-là, le goût gère non seulement ce dont il est déjà

<sup>247</sup> Cité dans BENOIT, Marcelle, *op. cit.* p.84.

<sup>248</sup> GRANDVAL, Nicolas Ragot de, *Essai sur le bon goût en musique*, Paris, 1732. *Fac simile*: Genève, Minkoff, 1992, p.7.

<sup>249</sup> DIDEROT, Denis, et d'ALEMBERT, Jean, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, art. « Musique » (non signé).

<sup>250</sup> ROUSSEAU, *op. cit.* art. « Goût ».

<sup>251</sup> TANNEVOT, Claude, *Préface ou Discours sur la Vie et les Ouvrages de M. De la Lande*, ouvrage cité dans *Notes et références pour servir à une histoire de Michel-Richard Delalande*, (sous la direction de Norbert Dufourcq), Paris, Picard, 1957.

<sup>252</sup> CAPPPUS, Jean-Baptiste, *Etrennes de Musique contenant une méthode courte et facile pour apprendre cet art en très peu de temps*, Paris, 1730, p.25. Dans ce texte, il s'agit de savoir comment jouer les triolets.

gestionnaire mais encore son opposé normalement géré par les règles.

On peut dire du goût qu'il rend compte d'une musique marquée par la subjectivité et l'émotion, par opposition à une musique obéissant à des règles objectives (qui ne sont en tout cas pas déterminées par les mouvements émotionnels du musicien). Telle est du moins la situation au niveau 1. Mais, au niveau 2, en cas de conflit, le goût gère aussi l'autre musique. A la manière d'une autorité dominante, les règles objectives sont soumises à la subjectivité de l'homme de goût, ce qui pourra réconcilier les deux musiques.

### 3.4.4. Une connivence sociale

Au sens générique, le goût est le marqueur d'une connivence entre personnes de qualité se reconnaissant une communauté de culture, qu'elles soient nobles ou de haute bourgeoisie, qu'elles pratiquent la musique comme amateurs ou comme professionnels.

Ainsi se trouvent réunis, parce qu'ils ont un discours commun sur la musique, des gens que la naissance a pourtant séparés et qui pourront se reconnaître mutuellement grâce à ce goût partagé. Si l'on a de la peine à en tracer les contours, alors qu'il est convoqué à toutes occasions, c'est qu'il ne fonctionne pas comme un système scientifique de références, mais comme un appel à la similitude et à l'union entre personnes de qualité.

Si le goût permet d'entrer dans une catégorie sociale d'élite ou de faire la preuve que l'on en fait partie, cela veut dire qu'il sert aussi à exclure de la connivence les personnes d'un faible rang social, ou les extrémistes qui ont un « faux goût », un goût « corrompu » dit-on au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces exclus sont ceux qui promeuvent une musique rustique, seulement paysanne ou, à l'inverse, ceux qui sont dans l'excès et produisent une musique « extravagante » et pleine de bizarreries. Ainsi, disions-nous, Bollioud<sup>253</sup> parlera-t-il de « faux goût » pour condamner les « caprices » (« hauteur excessive du ton, vitesse outrée ») mais aussi pour attaquer « la musique bornée », pour se moquer des « chants les plus rustiques ». La remarque de Marcelle Benoit est fondamentale : « Le goût ne réalise pas son antithèse seulement dans la vulgarité, mais aussi dans la richesse inutile »<sup>254</sup>.

---

<sup>253</sup> BOLLIOUD de MERMET, *De la corruption du goût dans la musique française*, Lyon, 1746. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1991, p.24, p.34/37.

<sup>254</sup> BENOIT, *op. cit.* p.84.

# DEUXIEME PARTIE : L'ENTREE DE LA VIELLE DANS LE PAYSAGE MUSICAL



proche de la guitare.

2) Une roue en bois, enduite de colophane, actionnée de la main droite par une manivelle. L'ensemble fait office d'archet. Les différentes cordes sont mises manuellement en contact avec la roue.

3) Deux cordes **chanterelles** jouent la mélodie (à vide elles donnent le *sol*<sup>3</sup> dans la musique baroque). Les doigts de la main gauche actionnent les touches d'un **clavier** qui mettent en contact des pièces en bois (appelés improprement **sautereaux**) avec les cordes chanterelles, modifiant à volonté leur longueur vibrante.

4) Quatre bourdons nommés (à partir du plus grave) **gros bourdon** (*sol*<sup>1</sup>), **petit bourdon** (*do*<sup>2</sup>), **mouche** (*sol*<sup>2</sup>) et **trompette** (*do*<sup>3</sup> ou *ré*<sup>3</sup>).

5) La trompette repose sur un **chevalet mobile** appelé actuellement **chien** ou **trompillon**. Le joueur peut donner, avec la manivelle, des impulsions à la corde trompette qui se transmettent au chien, le faisant tressauter sur la table et produisant un son ou un bruit surajouté ou permettant une articulation détachée.

Lorsque les bourdons sont en contact avec l'archet roue, la vielle ne peut jouer qu'en ton de *Do* ou de *Sol*. L'ambitus des chanterelles est habituellement de deux octaves à partir du *sol*. Toutefois, on remarquera que dans certaines régions de France, les deux chanterelles sont, de tradition, accordées en *ré* à l'octave.

## 4.2. La vielle villageoise

---

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle la vielle est associée aux bals traditionnels tels qu'ils se pratiquaient dans les fêtes villageoises avec le concours d'instruments à danser.

### 4.2.1. La vielle avant le temps du baroque

On pense tout naturellement, qu'avant la période baroque, la vielle est déjà un instrument paysan dont la vocation est de faire danser. Cette idée est partagée par certains chercheurs qui ont écrit des ouvrages de synthèse sur la vielle à roue. Nous ne la contestons pas, mais nous voudrions la relativiser.

Certes, cette fonction d'instrument à danser pour fêtes villageoises est attestée. Écoutons Briqueville<sup>256</sup> : « Dans son traité de la danse, imprimé en 1536 et rédigé en latin macaronique, le Provençal Antonius Arena cite, au nombre des instruments propres à animer *suos compagnones*, la vielle, qu'il appelle *fonfonia* ».

D'autre part, le Pantagruel de Rabelais « pour les faire danser, loua un aveugle qui leur sonna la note avec sa vielle ». Dans *L'histoire comique de Fancion*, publiée en 1623, C. Sorel<sup>257</sup> écrit : « Le soupé fini, on fit jouer au vieilleux toutes sortes de danses, et les jeunes hommes qui étaient là montrèrent la disposition de leurs corps au son d'un agréable instrument ».

<sup>256</sup> BRIQUEVILLE, Eugène de, *Note sur la vielle*, 1894, Paris, La flûte de Pan, 1980, p.54.

<sup>257</sup> Cité par Marianne BROCKER, *Die Drehleier*, 2 vol., Bonn, Bad Godesberg, p.304.

En 1690, donc avant l'entrée de la vielle dans le monde de la musique baroque, Furetière indique, dans son *Dictionnaire universel*<sup>258</sup>, que « les vielleurs vont jouer de porte en porte pour faire danser les servantes, les enfants, les paysans ».

S'appuyant sur un texte de Bourguevilles datant du XVI<sup>e</sup> siècle, Palmer<sup>259</sup> indique qu'en Normandie vaudevilles et ballets sont joués à la vielle à roue. Le même auteur rappelle que l'ouvrage de Monteil<sup>260</sup>, intitulé *Le Vielleur d'Amiens* et datant du XVI<sup>e</sup> siècle, fait état d'un joueur de vielle auvergnat voyageant dans toute la France avec ses quatre fils dansant branles et bourrées au son de l'instrument joué par leur père.

### 4.2.2. L'apport de l'iconographie

Maillard<sup>261</sup> commente l'existence de ces représentations cocasses de mannequins qui, depuis le début du règne de Louis XIII, symbolisent les différents arts ; il nous présente alors le dessin d'un personnage totalement fantaisiste dirigeant des musiciens campagnards lors d'un spectacle de ballet datant de 1625 ; ce personnage porte une robe hérissée de luths, un triangle pendu à son oreille gauche et une vielle à titre de chapeau. Maillard en tire argument pour signaler que la vielle est **aussi** un instrument joyeux, fait pour divertir en milieu villageois.

Pour en rester à l'iconographie, tout le monde garde présent à l'esprit ces scènes campagnardes, signées Jérôme Bosch, dans lesquelles on peut voir une vielle à roue, mais leur aspect fantastique ne permet pas de les considérer comme des témoignages fiables. Ce n'est pas le cas de la Vue d'Anvers ; cette gravure de Jacques Le Bas, d'après une œuvre de David Tenniers datant de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, semble plus réaliste et représenter de véritables villageois en fête et non des caricatures ou des aristocrates déguisés. Ils dansent sur la musique d'un joueur de vielle juché sur une estrade et vêtu comme un bourgeois, thème fréquent dans l'œuvre de Tenniers.

### 4.2.3. Persistance de la vielle villageoise à l'époque baroque

Pendant la période baroque, mais indépendamment du monde aristocratique, la vielle continuera à faire danser en milieu villageois ou populaire. Dans le Don Juan de Molière, on retrouve cette contextualisation de l'instrument ; Pierrot, le paysan, l'utilise comme objet de fête, participant à sa stratégie de séduction de Charlotte : « je fais jouer pour toi les vieilles quand ce vient ta fête ».

Hollinger<sup>262</sup> cite *Le voyage sentimental* de Sterne, qui nous décrit une scène édifiante, se passant dans une auberge du Bourbonnais vers 1750 :

---

<sup>258</sup> FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel*, 1690, art. « Vielleur ».

<sup>259</sup> PALMER, Suzann, *The Hurdy-gurdy*, Londres, New Abbot, 1980, p.99.

<sup>260</sup> *Ibid*, p.99.

<sup>261</sup> MAILLARD, Jean-Christophe, « La vielle en France au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle », *Vielle à roue, territoires illimités* (sous la direction de Pierre Imbert), Saint Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996, p.15.

**« Le souper fini, le vieillard frappa sur une table avec le manche de son couteau, pour leur dire de se préparer à la danse...Le vieillard avait été, quelques cinquante ans auparavant, un joueur de vielle non sans mérite, et, à l'âge où il était arrivé, il en touchait encore assez bien pour la circonstance. Sa femme, de temps en temps, chantait un peu pour l'accompagner, tandis que leurs enfants et petits enfants dansaient devant eux... Le vieillard, aussitôt la danse finie(...) dit que toute sa vie il s'était fait une règle de convier sa famille, après souper, à danser et à se réjouir ; croyant, disait-il, qu'un cœur joyeux et content était le meilleur genre de remerciement qu'un paysan illettré pût offrir au ciel... ».**

Plus tardivement, la vielle continue à être associée aux fêtes campagnardes. Le livret de l'œuvre musicale de Nicolas-Marie Dalayrac, *Les deux petits savoyards*<sup>263</sup>, jouée devant le roi en 1789, fait état d'une vielleuse restée à deux lieux de Paris « chez un fermier qui marrie sa fille ». Pour gagner sa vie, « elle joue de la vielle pour vous servir ».

Il en sera de même pendant la révolution, la vielle sera toujours utilisée pour faire danser :

**« Voilà la place de l'orchestre... grimpez là dessus... et vive la joie. Trois paysans jouant du tambourin de la musette et de la vielle montent sur un banc ; on danse, faribole, ça n'est pas amusant du tout, cette danse-là c'est toujours la même chose »**<sup>264</sup>.

#### 4.2.4 Relativiser l'importance de la tradition villageoise

Sans doute ces témoignages divers font-ils preuve, mais force est de constater qu'ils sont moins fréquents qu'on pourrait s'y attendre. Nous rejoignons les analyses de Richard Leppert<sup>265</sup>, dans son travail portant principalement sur l'iconographie de la vielle à roue et de la musette à Versailles, pendant la période baroque. Contrairement aux idées bien établies, il considère que la nature villageoise de l'instrument est loin d'être aussi marquée qu'on ne le pense généralement. C'est ainsi qu'il peut écrire : « A l'exception de tableaux représentant des musiciens Savoyards, je ne connais qu'un très peu de documents suggérant la nature "folk" de la vielle à roue (et même ceux-ci sont contestables) »<sup>266</sup>. Ajoutons qu'à l'époque où elle disposait d'une véritable force de pression sociale, la ménestrandise a certainement pratiqué une « censure » à l'encontre d'un jeu paysan égayant les fêtes villageoises en se maintenant hors toute institutionnalisation ; ces moments de liesse pouvaient être une possible source de revenus pour les ménétriers qui

<sup>262</sup> HOLLINGER, Roland, *Les musiques à bourdon, vielles à roue et cornemuses*, Paris, La flûte de Pan, 1982, p.72/73.

<sup>263</sup> DALAYRAC, Nicolas-Marie, *Les deux petits savoyards*. Œuvre X, 1789. Le livret est de M. MARS... des V... (Marsollier des Vivetières).

<sup>264</sup> PIXERECOURT, René Charles Gilbert de, *Coelina ou l'enfant du mystère, 15 fructidor an VIII, (B.N.F. 1961)*.

<sup>265</sup> LEPPERT, Richard D., *Arcadia at Versailles*, Amsterdam and Lisse, Swets et Zeitlinger, 1978, p.39.

<sup>266</sup> "Except for primarily eighteenth-century pictures of Savoyard musicians, I know of very few visual documents which suggest the "folk nature" of the hurdy-gurdy (and even these are questionable)".

ne devaient pas apprécier la concurrence sauvage.

Nous retiendrons essentiellement qu'à l'orée du baroque tardif, la vielle à roue peut être considérée, ce que la tradition nous rappelle, comme un instrument de musique d'origine villageoise, destiné à faire danser et à égayer les fêtes rustiques.. Mais, les indications concernant cette fonction sociale sont beaucoup moins nombreuses que celles qui témoignent que la vielle à roue remplit une deuxième fonction, puisqu'elle est aussi et surtout, comme nous le verrons au chapitre suivant, un instrument accompagnant la mendicité.

Nous allons voir que c'est explicitement en s'appuyant sur cet enracinement villageois (même s'il était secondaire) que la cour et l'aristocratie donneront à la vielle son nouveau statut.

### 4.3. L'engouement pour la vielle.

---

Cet engouement dure à peu près 40 ans, entre 1725 et 1765. Il fut aussi intense que bref. Terrasson <sup>267</sup>, auteur, en 1741, d'une « dissertation » consacrée à la vielle, la conclut par la phrase suivante : « La prodigieuse quantité de Musique nouvelle que l'on compose pour elle, l'augmentation d'habileté que nos Maîtres de vielle acquièrent eux-mêmes par une pratique continuelle, tout nous assure que le Règne de cet instrument sera durable ». Mais Robert Green <sup>268</sup> fait remarquer que ces propos optimistes ne sont plus de mise dans une réédition en date de 1768 ; Terrasson les remplace par une phrase un peu nostalgique : « Mais, malgré tout cela, la vicissitude des choses humaines, qui influe sur les instruments comme sur toutes les autres choses de la vie, a fait un peu tomber les musettes et les vielles ». Le même glas est sonné par Kastner faisant retour, un siècle après Terrasson, sur l'histoire de l'instrument : « Mais les railleries dont ce caprice [jouer de la vielle] fut l'objet de la part des amateurs qui se piquaient de bon goût, détermina de nouveau l'abandon de l'instrument. Loin d'être réhabilité, il retomba de plus belle dans le domaine de la musique des rues, pour en devenir le gagne-pain des petits savoyards » <sup>269</sup>. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la mode est passée, *exit* la vielle à roue des milieux aristocratiques.

Toute une série d'informations convergentes <sup>270</sup> participe à montrer tout l'intérêt que les personnes de qualité portent à l'instrument sous le règne de Louis XV. Marie

---

<sup>267</sup> TERRASSON, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741, p.104. Cet ouvrage a parfois été attribué à tort à un certain DE LA FEUILLE.

<sup>268</sup> GREEN, Robert A., *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995, p. 72/98.

<sup>269</sup> KASTNER Georges, *Les danses des morts*, Paris, Brandus, 1852, p.260. Cette citation est reprise en 1978 par STRAETEN Van der, Edmond, *La musique aux Pays-Bas*, tome IV, Bruxelles, G-A Van Trigt, 1878.

<sup>270</sup> Nous argumenterons ces informations convergentes de façon détaillée dans différents chapitres consacrés aux joueurs de vielle, à la lutherie de l'instrument, au répertoire...

Leszczynska, reine de France touche la vielle et fait venir des virtuoses pour donner concert. Certains pensent qu'Adélaïde, sa fille, en joua aussi. L'instrument est retenu plusieurs années dans les prestations du Concert Spirituel<sup>271</sup>.

### 4.3.1. Partitions et inventaires

Le phénomène donne lieu à une production musicale d'envergure<sup>272</sup>. Anik Devries<sup>273</sup> relève, dans son recensement des catalogues Leclerc, deux cent cinquante neuf compositeurs, dont quarante et un, soit 15,8%, ont écrit pour vielle et (ou) musette. Robert Green<sup>274</sup>, qui recense la totalité des ouvrages portant la mention *vielle* sur la page du titre, fait état de deux cent douze oeuvres publiées entre 1710 et 1765.

De plus, il existe à notre connaissance, sept traités, méthodes ou ouvrages apparentés, consacrés totalement ou partiellement à l'apprentissage du jeu de la vielle ; nous les étudierons en détail.

On notera aussi que la facture de l'instrument sera radicalement transformée à cette même époque du baroque tardif<sup>275</sup>. En ce qui concerne l'aspect quantitatif du travail des luthiers, pour ce qui est de la facture de la vielle Sylvette Milliot<sup>276</sup> reconstitue une liste des *Inventaires après décès* des biens des luthiers parisiens. Sur un total de vingt trois inventaires pris en compte à partir de 1730, quatorze indiquent la présence de vielles à roue fabriquées ou en construction. L'instrument revêt une importance sociale suffisante pour que plus de la moitié des luthiers ait intégré, dans leur métier, la facture de la vielle.

On peut aussi consulter l'inventaire, réalisé par Bruni<sup>277</sup>, des instruments de musique trouvés, en l'an II, aux domiciles des émigrés et condamnés à l'époque de la Terreur. Il nous informe indirectement sur ce qu'il est advenu de la vielle, dans les milieux aisés ou aristocratiques à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sur un total de cent onze maisons inventoriées, on trouve cités trente quatre instruments différents.

Un premier groupe de trois instruments se détache nettement. Vient d'abord un dessus, le *violon* cité soixante treize fois, suivi de deux instruments le plus souvent utilisés

<sup>271</sup> Voir le chapitre 9 : *Les joueurs de vielle*.

<sup>272</sup> Voir la quatrième partie de ce travail consacrée au répertoire.

<sup>273</sup> DEVRIES, Anik, *Edition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Minkoff, 1976, p.129/272.

<sup>274</sup> GREEN, Robert, A, *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995.

<sup>275</sup> Voir le chapitre 11 consacré à la lutherie.

<sup>276</sup> MILLIOT, Sylvette, *Histoire de la lutherie Parisienne du XVIII<sup>e</sup> siècle à 1960*, tome 2 : Les luthiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, SPA, Les amis de la musique, 1997, p.370/371.

<sup>277</sup> BRUNI, Antonio-Bartholoméo, *Un inventaire sous la terreur. La liste des instruments de musique saisis chez les émigrés et condamnés*, An II, J. Gallay ed, Paris, Georges Chamerot, 1890.

pour réaliser une basse continue, à savoir le *forte piano* (à l'époque instrument moderne) cité cinquante neuf fois et le *clavecin* (l'instrument ancien) cité cinquante six fois.

Loin derrière vient un groupe d'instruments divers : la *guitare* citée vingt deux fois, la *flûte* et la *harpe* (citées dix huit fois), l'*alto* (cité dix sept fois), la *basse* (citée quinze fois) et le *cor de chasse* (cité neuf fois), probablement présent dans les inventaires en raison de sa place dans les chasses à courre).

La *vielle*, citée huit fois, occupe la dixième place, juste derrière les instruments que nous venons de citer. Elle précède, dans l'ordre du classement une série de cent un instruments variés allant du *violoncelle* (cité sept fois) à une multitude d'instruments les plus divers, souvent cités deux fois comme la *musette* et le *hautbois* ou une fois comme la *serinette*.

On voit que la vielle occupe à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, une place relativement modeste qui témoigne de la désaffectation dont elle est l'objet, désaffectation cependant plus récente que celle qui touche la musette puisque celle-ci est seulement citée 2 fois. Mais probablement la vielle est-elle un instrument d'apparence suffisamment étrange pour qu'on ait voulu la conserver, alors même que son propriétaire ne la jouait plus.

L'engouement pour les instruments champêtres, vielle et musette, produira même, selon Ancelet, un véritable effet de terrorisme mondain. Cet auteur se plaint de la puissance sociale des instruments champêtres à la mode ; on ne saurait les critiquer de peur « d'indisposer la multitude de leurs partenaires », en effet, « tout ce qui est soutenu par la mode est non seulement à l'abri de tout reproche, mais ceux qui y résistent sont exposés à la risée publique »<sup>278</sup>.

### 4.3.2. L'effet d'une mode ?

Les farouches adversaires que la vielle à roue compte sous le règne de Louis XV considèrent que l'engouement qu'elle provoque est seulement un effet dérisoire de la mode. Le musicien Campion, dissimulé sous l'identité de Monsieur L'Abbé Carbasus, est l'auteur du texte polémique peut-être le plus spectaculaire, dans lequel la question de la mode est centrale<sup>279</sup>.

De la présentation plus complète que nous faisons ailleurs de ce texte<sup>280</sup>, nous proposons quelques extraits concernant la mode. L'éloge sans retenue de la vielle auquel se livre le maître vielleux, mis en scène par Carbasus, se termine par le récit d'un songe. La Déesse Mode lui apparaît, dans un « charmant spectacle » qui permet d'entendre conques marines, vielles, musettes, fifres, tambourins, trompettes, sifflets et cornets à bouquin. Des voix crient : « *C'est la Mode, c'est la Mode* ». La Déesse Mode « avait en

<sup>278</sup> ANCELET, *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*, Amsterdam, 1757. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1984, p.31.

<sup>279</sup> CARBASUS, Abbé, *Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur D<sup>o</sup> auteur du « Temple du goust » sur la mode des instruments de musique*, Paris, 1739, 45 pages.

<sup>280</sup> Voir annexe C.

ses mains une Vielle organisée dont elle jouait mélodieusement », tout en changeant incessamment de parure, sous l'emprise du Caprice, de la Vanité, de l'Ignorance, de la Fantaisie, la Bizarrerie, la Folie, la Malice, l'Extravagance, « quelquefois la Commodité, rarement la Raison »<sup>281</sup>.

La mode est partout dans le texte de Carbasus. La marquise déclare : « Monsieur, je veux me faire un amusement à la mode, et pour cela je veux jouer de la vielle »<sup>282</sup>. « Je dirai seulement que c'est aujourd'hui un déshonneur de ne pas savoir jouer de la vielle »<sup>283</sup> reprendra plus loin le professeur.

La vielle apparaît donc, dans ce texte, essentiellement comme un jeu de société, qui ne serait pas musique ; elle servirait seulement d'indicateur permettant de se reconnaître mutuellement comme étant du même clan, celui des gens de qualité ou des personnes éclairées auxquels le texte fait fréquemment allusion. Ils suivent une même mode dont la vielle fait partie. Pour les aristocrates, l'instrument renvoie, en quelque sorte, au même signifié que des survêtements ou des *baskets* d'une certaine marque pour les adolescents d'aujourd'hui : l'appartenance à une tribu avec laquelle on fait corps.

Plus précisément, la vielle est essentiellement un instrument du Paraître. L'instrument est là pour montrer des aristocrates en représentation. Inutile de vouloir en jouer ; du reste, celui qui s'aviserait de tourner la roue produirait un bruit tout à fait dissuasif. Écoutons la proclamation de l'abbé : « Tout le bruit qui les accompagne est un Charivari continu, auquel on peut ajouter le croassement des grenouilles pour accompagnement ; et pour contrebasse, le murmure ou ronflement que fait la roue d'un coutelier ou d'un tisserand ; même si l'on veut, celui de l'équipage d'un mulet, avec le tambour de Basque »<sup>284</sup>. En revanche, ce qui assure pour le maître de vielle la suprématie de son instrument sur les autres, c'est qu'il convient mieux à la délicate élégance des personnes de qualité<sup>285</sup>.

Par voie de conséquence, il est inutile d'apprendre à jouer de la vielle. Un faux instrument de musique sert d'enjoliveur pour le regard, d'instrument susceptible de renforcer une posture de séduction, comme un accessoire pour une représentation théâtrale.

### 4.3.3. L'hypothèse de Leppert.

L'iconographie déploie de nombreuses représentations d'aristocrates jouant de la vielle<sup>286</sup>. L'ouvrage de Leppert nous propose de nombreux tableaux ou gravures montrant des nobles déguisés en villageois et porteurs d'une vielle à roue<sup>287</sup>. L'auteur cherche à

---

<sup>281</sup> *Ibid*, p.37/40 pour les citations qui précèdent.

<sup>282</sup> *Ibid*, p.12.

<sup>283</sup> *Ibid*, p. 35.

<sup>284</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>285</sup> Pour plus de détails, voir chapitre 9, section 9.3 : *La posture de l'aristocrate*.

démontrer que si l'aristocrate veut se déguiser en berger idéalisé, évoquer Apollon ou un dieu de l'Olympe visitant la terre d'Arcadie, il lui faut des *accessoires de scène*. La vielle à roue qui connote bergerie et fête villageoise pourra avoir cet usage : un aristocrate en représentation traite cet instrument comme une parure pour le regard et elle devient un signifiant essentiellement visuel du berger mythique. Cette position de Leppert est elle-même voisine de celle déjà exprimée en 1900, par Michel Brenet, qui ne connaît ni la musette ni la vielle : « Ces pauvres engins musicaux [musette et vielle], devenaient, sous le pinceau des Nattier, des Drouais, l'accessoire de leurs portraits, et, par la force de la mode, ils envahissent tous les salons, tous les boudoirs »<sup>288</sup>.

Un aristocrate, disons-nous, mais peut-être vaudrait-il mieux parler d'une aristocrate ; rappelons que, pour ce même Leppert, la présence de la musette (entre les mains d'un homme) et de la vielle (entre les mains d'une femme) sont des éléments d'un code culturel concernant la séduction, une façon de rendre compte d'un dialogue amoureux entre un berger et une bergère de convention<sup>289</sup>.

On pourrait donc penser, comme le croit Leppert ou comme le dénonçait Carbasus, que le succès de la vielle est seulement effet d'une mode, il pourrait être inutile d'en jouer car elle serait un objet seulement visuel et toutes les œuvres publiées qui lui sont consacrées ne seraient que poudre aux yeux. Ce n'est pas notre opinion.

Nous n'entendons pas pour autant nier que la musique baroque en général et la vielle en particulier aient aussi été utilisées à des fins non musicales, pour ainsi dire mondaines, marquant une connivence sociale entre personnes de qualité, se référant à des modèles culturels identiques. Ce traitement social de la musique est de toutes les époques.

En revanche, il nous semble que le raisonnement de Leppert est entaché de tautologie<sup>290</sup>. Certes, on ne peut que partager son idée selon laquelle les tableaux et gravures font souvent de la vielle un objet pour le regard et non un instrument producteur de musique. Notre recherche sur l'iconographie le confirme<sup>291</sup>. Mais il ne saurait en être autrement. Par construction, un « objet de peinture » (un tableau) est fabriqué avec l'œil d'un peintre et pour l'œil d'un spectateur, il s'agit d'un objet purement visuel. Par construction, ce que fabrique un compositeur (une pièce musicale) l'est, en revanche, pour l'oreille d'un auditeur, c'est un objet sonore. On trouve à la fin du raisonnement ce

---

<sup>286</sup> Dans l'annexe A nous proposons l'analyse d'un corpus de 49 tableaux ou gravures où est représentée une vielle à roue jouée par une « personne de qualité ».

<sup>287</sup> Dans LEPPERT, Richard D., *Arcadia at Versailles*, Amsterdam and Lisse, Swets et Zellinger, 1978, voir les œuvres de J.B. Pater (p.63), d'un disciple anonyme de Van Loo (p.76), de P. J. Horemans (p.111), de J. Wolff (p.114).

<sup>288</sup> BRENET, Michel, *Les concerts en France sous l'ancien régime*, Paris, Librairie Fischbacher, 1900, p.211.

<sup>289</sup> Voir chapitre 9, section 9.1.3 : *La vielle est majoritairement jouée par des femmes*.

<sup>290</sup> Ce que nous analysons plus précisément chapitre 4, section 4.3.3. : *L'hypothèse de Leppert*.

<sup>291</sup> Voir annexe A

qui lui a servi de prémisse.

Parce que le répertoire pour vielle est considérable <sup>292</sup> et parce que sa lutherie est transformée de l'intérieur (certes pour améliorer son esthétique visuelle, mais aussi pour augmenter ses possibilités musicales) <sup>293</sup>, nous ne retiendrons pas l'hypothèse de Leppert comme suffisante, tout en reconnaissant qu'elle est partiellement exacte. Notre hypothèse « mythologique » n'en est pas disqualifiée.

Il y a engouement. Mais ce que ce que recouvre cet engouement, nos deux auteurs, Champion et Leppert, ne le comprennent pas totalement. Ils n'entendent pas que si cet objet culturel (la vielle à roue à la mode) s'inscrit bien dans le domaine du *Paraître*, il n'est cependant pas seulement un paraître. Cette mode voile et dévoile ce qu'elle sous-entend et ce qui la sous-tend, à savoir une aspiration à recréer un climat arcadien. La vielle est bien une parure pour l'œil, mais elle n'est pas uniquement cela. Nous avons dit qu'une partie de la **musique** baroque française peut être comprise comme une quête de ce que représente, pour l'inconscient, le mythe de l'Arcadie et que, pour ce faire, la vielle à roue est instituée comme un objet-vecteur possible. Il s'agit donc bien de la vielle comme instrument de musique et non de la vielle comme parure ou accessoire de scène. Du reste, le fait qu'en quarante ans (de 1725 à 1765), on ait publié à Paris deux cent douze recueils pour vielle ou vielle/musette le démontrerait suffisamment.

#### 4.4. La musette et la vielle dans la fête champêtre aristocratique <sup>294</sup>

Écoutons D'Aquin de Château-Lyon <sup>295</sup> :

**« Les amateurs de fêtes champêtres et des amusements de la campagne m'en voudraient trop si je ne parlais de la musette [...]. La musette semble faite pour la solitude des bois et pour exprimer les soupirs d'un amant. Transportez vous dans l'ancien temps, voyez les bergères ornées de guirlandes de fleurs, qui, sur le soir, ramènent leurs troupeaux, entendez Corydon qui fait résonner sa musette : vous voilà ravi, vous regrettez ce siècle heureux...mais j'entends Charpentier, je le crois du pays : il est gai, content, les sons qu'il fait éclore me transportent, je suis au hameau. Quelle délicatesse ! Jamais berger avec son talent n'aurait trouvé de cruelle ».**

Dans ce même ordre d'idée, Cheville le Cadet explique que c'est pour donner un « ton champêtre » au Printemps de Vivaldi qu'il en a écrit une transcription pour musette ou vielle de cette œuvre. Quand il dédicace « Les Défis ou L'Étude Amusante », œuvre écrite

<sup>292</sup> Voir chapitre 18 : *Analyse quantitative du répertoire*.

<sup>293</sup> Voir chapitre 11 : *La lutherie*.

<sup>294</sup> On lira des analyses proches de celles que nous proposons, mais qui utilisent la musette comme objet d'études, dans JAM, Jean-Louis, « Marsyas poli par la Cour », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 329, p.149/159, p.156.

<sup>295</sup> D'AQUIN de CHATEAU-LYON, Pierre Louis, *Siècle littéraire de Louis XV ou lettre sur les hommes célèbres*, Amsterdam, Duchesne, 1753, 1754.

pour ces deux mêmes instruments, il peut écrire : « Mes vœux seront comblés si j'ai réussi à vous délasser l'esprit et si les chants des Bergers que j'ai taché d'imiter peuvent au milieu du tumulte de la ville, vous faire goûter les plaisirs innocents de la campagne ».

. Citons encore le duc de Luynes<sup>296</sup> :

**« La Reine, en y arrivant (à Dampierre) trouva une troupe de jardiniers et de jardinières, avec toutes sortes d'instruments de musique comme musette, vielle [souligné par nous], et, qui vinrent au devant d'elle avec des habillements blancs, ornés de rubans ; ils exécutèrent devant S. M. plusieurs morceaux de musique, vocale et instrumentale, tirés de différents auteurs. Le petit comte de Dunois était à la tête des jardiniers, vêtu comme eux ; il fit un petit compliment à la reine, que Godichonne chanta ensuite devant S. M. Immédiatement après ce divertissement, la Reine se mit au jeu ».**

Les titres donnés aux pièces musicales pour musette ou vielle sont eux aussi significatifs de cette connotation prêtée aux deux instruments : *Les cascades, Entrée des bergers, Musette gracieusement, divertissement champêtre, Air champêtre, A l'ombre de ce vert bocage, Assis sur l'herbette, Dans nos bois, A l'ombre d'un ormeau, Pastorale, Marche des bergers, Noce de village, pastourelle...*

Ces deux instruments à bourdons, que sont la musette et la vielle, sont tous deux présents dans les milieux proches de la cour du roi de France à l'époque baroque, mais avec un décalage dans le temps. La musette est déjà un instrument de cour au XVII<sup>e</sup> siècle ; dans un premier temps, elle est jouée par des musiciens professionnels au service du roi qui font alors partie de La bande de La Grande Ecurie au titre de membres des « hautbois et musettes de Poitou ». La musette est ensuite jouée par les nobles lorsque s'installe la mode des bergeries. « Dans l'état où est à présent la Musette on ne peut rien trouver de plus doux, ni de plus merveilleux que les concerts qu'on en fait, comme on le peut juger par ceux qui contribuent souvent à ce divertissement de notre invincible monarque. Les représentations pastorales et champêtres ne s'en sauraient passer et nous en voyons presque tous les ans dans les ballets du Roi »<sup>297</sup>.

Non seulement cette captation de la musette par le milieu aristocratique semble s'appuyer sur un enracinement villageois bien plus important que celui qui caractérise la vielle, mais encore elle est plus ancienne.

Il est vrai que la vielle à roue fait une brève apparition sous le règne de Louis XIV, vers 1670-1680, en raison d'une mode due probablement à la carrière fulgurante de deux joueurs célèbres, La Roze et Janot. Mais elle ne réussit vraiment à s'imposer à la cour de France et à l'aristocratie que sous le règne de Louis XV, peut-être sous l'influence de la musette avec qui elle entretient une parenté sonore en raison de ses bourdons, et dont les origines villageoises seraient en quelque sorte transférées sur la vielle.

---

<sup>296</sup> DUFOURCQ, Norbert, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV, d'après les mémoires de Sourches et de Luynes, (1681-1758)*, Paris, Picard, 1970, p.94.

<sup>297</sup> BORJON de SCELLERY, Pierre, *Traité de la musette*, 1672. Fac-simile : Genève, Minkoff, 1985, p.33.

## 4.5. Participation à la construction du mythe Arcadien

La musette ainsi que la cornemuse font partie de la résurgence arcadienne. « La cornemuse [est un] instrument de prédilection des bergers selon une tradition qui remonte à l'Antiquité »...nous dit Mersenne qui prétend aussi, dans *l'Harmonie universelle*, que c'est l'instrument joué par les bergers lors de la nativité de J.C.<sup>298</sup>. Sous le règne de Louis XV, la vielle à roue se joindra à cet instrument à vent, pour participer, elle aussi, mais avec un certain retard, au mythe pastoral. Comme le dit la chanson :

***Comme la vielle en nos hameaux Remplace à présent les chalumeaux, Que pour chanter les bergeries Les muses en soient donc fournies***<sup>299</sup>.

Signalons qu'Ancelet confirme de façon ironique que ces instruments participent à la construction du mythe; La musette « est consacrée aux fêtes champêtres, et en couleur de rose, ainsi que la Vielle, elle ne sort jamais des tons C *Sol Ut*, et de G *Ré Sol* : cette persévérance ne serait-elle point l'image de la constance des bergers ? »<sup>300</sup>.

Dans le registre iconographique, mentionnons enfin l'œuvre de Frans Floris qui représente une vielle à roue avec des éclisses sur lesquelles est inscrit le nom « Orphée ».

### 4.5.1. Une cantatille de Le Menu de Saint Philibert

Écoutons Le Menu de Saint Philibert<sup>301</sup> exprimant ses sentiments de la façon la plus conventionnelle, dans l'Air lent qui inaugure sa cantatille à la gloire de la vielle :

***« Quels sons brillants se font entendre ! C'est la lyre du Dieu du jour ; Sans doute qu'il vient nous apprendre A célébrer le tendre amour Sans doute qu'il vient nous apprendre A célébrer le tendre amour Quelle volupté dans notre âme Répandent des airs si touchants ! Quel doux plaisir ! il nous enflamme, Eprouvons ses charmes puissants. C'est la lyre du Dieu du jour ; sans doute.***

On enchaîne avec le récitatif :

***Que vois-je ! ce n'est point Apollon ni sa lyre. Quel mortel m'abuse aujourd'hui ? Comment peut-il avoir sur les cœurs tant d'empire ? Je n'en suis point surpris, c'est l'aimable Dangui***<sup>302</sup>. ***Sous ses doigts la Vielle charmante Rend des sons toujours enchanteurs Que son harmonie est touchante ! Tout cède à ses***

<sup>298</sup> Cité par MAILLARD, Jean-Christophe, *L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent, 1660-1760*, Thèse de doctorat de troisième cycle, Université Paris IV, 1987, p.42.

<sup>299</sup> *Manuscrit anonyme, Divertissement en cantatille entremêlé de pièces de symphonie pour deux voix égales et deux vielles dédié à l'amitié, Paris, BNF, Ms. Ars.6796, R.48207.*

<sup>300</sup> ANCELET, *Observation sur la musique*, cité par BROCKER, Marianne, *Die Drehleier*, 2 vol., Bonn, Bad Godesberg, 1977, p.320.

<sup>301</sup> LE MENU DE SAINT PHILIBERT, *La Vielle, Cantatille avec Symphonie*, Paris, 1742. Nous reparlons de cette cantatille dans notre chapitre 20, section *La vielle brillante*.

**accords flatteurs.**

Vient ensuite un autre Air :

***Vielle aimable, régnerez sans cesse, Charmez les mortels et les Dieux : (bis) Par vos accords mélodieux On voit triompher l'allégresse. (bis) Faites taire tous les oiseaux, Imposez silence aux musettes ; Vous êtes dans des mains parfaites, Devez-vous craindre des rivaux ? Vielle aimable, régnerez sans cesse, Charmez les mortels et les Dieux : Par vos accords mélodieux On voit triompher l'allégresse (bis) ».***

Le conventionnel, tel que le veut l'époque, n'a pas de limites quand il est au service d'un panégyrique. Il y a tout dans ce texte : la lyre mythique, Apollon le vielleux concurrencé par Danguy le virtuose, l'amour et la volupté. La vielle retrouve le mythe, ce paradis perdu de l'utopie ; l'instrument réussit à faire revivre l'indifférenciation fusionnelle, les hommes et les dieux sont confondus dans ce charme que génère la vielle, les oiseaux pourraient même se joindre à eux...

Peut-être devrait-on dire que cette cantatille est plus une *invocation adressée à l'esprit de la vielle* qu'une pièce musicale composée pour une vielle réelle. L'auteur intitule en effet son œuvre de la façon suivante : « *La VIELLE, cantatille avec accompagnement de vièle ou flûte et de violon* » ; or le texte chanté que nous venons de transcrire est précédé d'une introduction instrumentale pour « vièle ou flûte » et suivi d'un Air écrit lui aussi pour « vièle ou flûte ». Il serait donc considéré comme normal, en l'absence d'un joueur de vielle que les « sons mélodieux » de la vielle dont parle le chanteur soient produits par une flûte, sans que l'auditeur ne s'en offusque.

#### **4.5.2. La dissertation historique de Terrasson**

Terrasson<sup>303</sup>, dans son panégyrique de la vielle que nous avons précédemment cité, tente, en quelque sorte d'écrire une Histoire Sainte de la vielle, comme si l'objectif ne pouvait être que de mettre en évidence la grandeur de ses origines, de montrer qu'elle a côtoyé les héros et les dieux, dans cet univers mythique de la croyance dans lequel la vérité n'a pas besoin de la réalité pour faire preuve.

Ainsi le mythe est-il proclamé, c'est l'Arcadie que chante la vielle, ce sont Orphée et Apollon qui ont pris l'apparence de pâtres. Pour le démontrer, Terrasson s'appuie sur ce qu'il appelle un *Ancien*, Jean de Meun « auteur fort estimé des savants »<sup>304</sup> :

***« Celui-ci a parlé du fameux Orphée à qui tous les poètes de l'Antiquité ont attribué la gloire de s'être fait suivre par les arbres et par les animaux enchantés par la douce mélodie de ses chants et de l'instrument avec lequel il l'accompagnait. Or quel est l'instrument par le secours duquel Orphée opérait***

---

<sup>302</sup> Célèbre virtuose de la vielle dont nous parlerons dans notre chapitre 9 : Les joueurs de Vielle et dans notre chapitre 21, section 21.1. : L'illustre Danguy.

<sup>303</sup> TERRASSON, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741. On trouvera, dans l'annexe B, une analyse plus complète de ce texte.

<sup>304</sup> *Ibid*, p.14.

***tant de merveilles ? Jean de Meun ne fait aucune difficulté de les attribuer à la vielle ; car en parlant d'Orphée, il dit que ce fameux chantre de la Thrace faisait après soi aller les bois par son beau vieller [en italiques dans le texte]*** <sup>305</sup> .

Utilisant un procédé qui lui est familier, l'auteur indique alors au lecteur que l'assertion de l'*Ancien* n'est peut-être pas exacte, mais c'est pour mieux y revenir. L'opinion de Jean de Meun est réemployée comme argument à la gloire de la vielle, qui, si elle n'a pas réellement été l'instrument d'Orphée, aurait à coup sûr mérité de l'être : « Jean de Meun voulant donner une grande idée des sons mélodieux par lesquels Orphée avait attiré les animaux et les forêts, a cru ne pouvoir attribuer ces effets prodigieux de l'harmonie à aucun autre instrument que la vielle » <sup>306</sup> . Un autre *Ancien*, Alexandre de Bernai, est alors convoqué, pour montrer que la vielle était de plus connue d'Alexandre roi de Macédoine.

La preuve est faite : « La vielle, loin d'être une invention moderne, est au contraire un instrument des plus anciens, et il a été très cultivé aussitôt qu'il a été connu chez les Peuples de l'Antiquité » <sup>307</sup> . Ainsi la vielle gagne-t-elle ses quartiers de noblesse en trouvant sa place dans l'Antiquité, place que le mythe lui octroie sans que l'on soit obligé de postuler la réalité des dieux des anciennes religions.

Cette approche particulière s'intègre à nos hypothèses. La période baroque hérite, verrons-nous au chapitre suivant, d'un *instrument-truand*, bon pour les aveugles mendiants. Il n'est « utilisable » que s'il subit une transformation radicale concernant son *identité*. C'est le sens du baptême : le vieil homme devient l'homme nouveau. Ici l'instrument de gueux pourra devenir instrument d'aristocrate parce que son origine est reconnue comme divine ou du moins parce qu'elle a côtoyé les héros et les dieux ; la vielle pourrait bien être (par l'intermédiaire des bergers ou villageois du mythe de l'Arcadie) l'instrument d'Orphée et Apollon. Ainsi sanctifié, l'instrument n'est plus ce qu'il était ; « Mademoiselle », à qui Terrasson dédie son œuvre, pourra bien la « toucher » sans déchoir.

#### 4.5.3. La lettre de Monsieur l'abbé Carbasus

De son côté, avons-nous vu <sup>308</sup> , le musicien Champion, sous le pseudonyme de Carbasus <sup>309</sup> , nous livre, en 1739, un écrit humoristique dont l'objet, à l'inverse de celui que Terrasson poursuit en 1741, est de ridiculiser la vielle en donnant la parole aux caricatures d'un maître de vielle et d'une marquise, sa future élève. Carbasus se moque de l'idée, que reprendra Terrasson et que défend déjà le maître de vielle, selon laquelle

<sup>305</sup> *Ibid*, p.14/15.

<sup>306</sup> *Ibid*, p.16.

<sup>307</sup> *Ibid*, p.19.

<sup>308</sup> Voir section 4.3.2 : *L'effet d'une mode ?*

<sup>309</sup> CARBASUS, Abbé de, *Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur D<sup>o</sup>°° auteur du « Temple du goust » sur la mode des instruments de musique*, Paris, 1739. On trouvera, en annexe C, une analyse plus complète de ce texte.

c'est du fait d'une erreur de l'histoire que la vielle a pu être seulement l'instrument des villageois et des gueux, alors qu'elle est en vérité un instrument des dieux accompagnant ceux-ci dès l'Antiquité. « Mais, Monsieur, dit la Marquise, croyez-vous en bonne foi qu'Apollon ait jamais joué de la vielle ? Pourquoi, Madame, répondit le Maître, ne le croirais-je pas ? Eh ! À quel autre instrument aurait-il pu donner la préférence ? »<sup>310</sup>. Et plus loin : « Je me laisse aller au plaisir qui me flatte de croire, que ce fût avec la vielle qu'Apollon attira toutes sortes d'animaux, qu'Orphée s'ouvrit un passage aux enfers ; qu'Amphion reçut de Mercure celle par le son de laquelle il bâtit la ville de Thèbes à cent portes ; qu'Arion, se tira du péril par la douceur de sa vielle »<sup>311</sup>.

Le maître, pour mieux convaincre que la vielle a dû côtoyer les héros et les dieux, invente un lointain Empire Chinois et adopte alors le style propre aux récits légendaires : un ancien chroniqueur Japonais « raconte qu'autrefois, c'est à dire, un prodigieux nombre de siècles ; puisque c'était au temps que les génies, les fées, et autres esprits aériens se familiarisaient avec le genre humain »... [Le maître vielleux se perd alors dans les méandres de la grammaire] « Il nous raconte enfin qu'il y eut un Empire nommé la grande Chéchianée, où Tanzaï, qui y régnait, par un goût le meilleur du monde avait choisi la Vielle par préférence à tous les autres instruments de Musique »<sup>312</sup>.

On est bien dans le mythe, ironiquement convoqué comme argument. Mais il reste à l'extérieur, évoqué par un auteur insensible aux affects qu'il véhicule, parce qu'il est seulement inclus dans son « habillage de convention » ; il faut s'y soumettre pour être à la mode et il n'y a point ici de trace de la nostalgie du monde arcadien. Pour être digne d'être touchée par les personnes de qualité, la vielle se devait d'avoir une origine glorieuse, le maître de vielle fait flèche de tout bois pour la lui offrir.

L'ultime dialogue de la marquise et du maître de vielle inventé par l'abbé Carbasus représente un morceau de bravoure particulièrement réussi et nous ne résistons pas à l'envie de le citer *in extenso*..

**La marquise parle**<sup>313</sup> : « **A quoi sert cette tresse s'il vous plaît... Cela m'a l'air d'une sangle ? C'est, répondit le Maître, la ceinture pour suspendre l'instrument à son côté. Quoi une ceinture ? dit la Marquise, nous n'en portons plus, ce n'est plus la mode, et c'est tout dire. Tenez, monsieur, on a eu beau dire et beau faire pour nous obliger d'en porter, tout a été inutile, je n'en porterai point. Mais... Madame, c'est la ceinture d'Apollon, lorsque étant berger, il gardait les troupeaux du roi Admette. Ah ! Ah ! reprit la Marquise, d'Apollon !... honneur donc à la ceinture d'Apollon** ». **C'est alors que le maître persuade la marquise qu'Apollon jouait de la vielle.**

La cause est entendue. En jouant de la vielle, Apollon sanctifie l'instrument et même ses accessoires (la tresse). C'est l'Apollon berger, sous un déguisement arcadien qui est

<sup>310</sup> *Ibid*, p.14.

<sup>311</sup> *Ibid*, p.17/18.

<sup>312</sup> *Ibid*, p.15.

<sup>313</sup> *Ibid*, p.14.

invoqué par le Maître. L'instrument peut donc réaliser son entrée dans le monde, grâce à un statut de vieille noblesse mythologique. Champion en rit.

### 4.6. Conclusion

---

La vielle fait son entrée dans l'univers baroque comme instrument de ce villageois idéalisé qui rejoint le berger Arcadien. Elle pourra être un des objets-vecteurs qui introduisent à une quête du paradis perdu, cette nostalgie de l'innocence, de l'heureux « temps jadis » que le mythe propose, de ce monde fusionnel et sans tension, sans règle ni réalité contraignante, dont le berger ou le villageois sont la figure emblématique.

Il est vrai qu'on peut ne pas y croire. Cette vielle, toute imprégnée du mythe de l'Arcadie, provoque des discours extrêmes, chargés d'affects positifs ou négatifs qui s'expriment avec excès. L'opposition Terrasson/Carbasus en construit un exemple typique. Mais, le panégyrique qui ridiculise ce qu'il voudrait magnifier comme la caricature volontaire qui tourne en dérision, servent tous deux le phénomène qu'ils mettent à mal, sans le vouloir dans le premier cas et intentionnellement dans le deuxième. Ils partent en effet de l'existence même du phénomène et nous le décrivent même si c'est, dans les deux cas cités, de façon boursouflée et en forçant le trait de manière exagérée.

Si la vielle peut prétendre remplir cette fonction d'objet-vecteur pour le mythe et devenir instrument de musique champêtre, c'est parce qu'elle a un socle de réalité paysan, c'est par ce qu'elle est effectivement un instrument du monde rural de l'époque.

Mais il ne faut pas perdre de vue qu'une « valeur ajoutée » imaginaire se greffe sur la réalité d'un instrument effectivement paysan. La représentation en est enflée, elle déborde la matérialité. Prenant appui sur un support modeste de réalité, la vielle se retrouve mythifiée ce qui lui assure une vérité dans l'imaginaire collectif. Notre chapitre consacré à « l'infiltration imaginaire » tentera de comprendre ce qui, dans cette dynamique, tient à l'instrument lui-même.

Mais auparavant, nous allons voir que tout n'est pas aussi simple, et qu'il faut considérer que la vielle a une autre origine beaucoup moins honorable et que c'est même son origine principale.

## CHAPITRE 5 : L'INSTRUMENT TRUAND

### 5.1. Le mythe du mendiant aveugle et vieillex.

---

#### 5.1.1. Le personnage du mendiant

Le mendiant errant est un personnage que l'histoire a mythifié. Il est chargé par l'imaginaire culturel d'être le possible représentant de deux figures antagoniques, celle du Dieu qui ne se laisse pas reconnaître et qu'il faudrait vénérer et celle du Mauvais, un

misérable qui sème l'horreur autour de lui et qu'il faudrait condamner, exclure ou tuer. Mais les certitudes peuvent vaciller ; ce mendiant errant n'est peut-être pas ce qu'il donne à voir, car un Dieu peut toujours se cacher sous un gueux.

Dans un travail très éclairant, Alain Brossat <sup>314</sup> nous présente la double figure d'Ulysse. Celui-ci s'est fait humble mendiant ; il sait, nous dit Brossat, « toutes les ambiguïtés et incertitudes qui s'attachent à la figure du mendiant » Il connaît bien « l'aura qui, envers et contre tout, entoure ce mendiant, cet étranger frappé par le destin (mais qui se saurait prémuni contre les coups qui l'ont accablé...?) », voire ce Dieu « s'en allant de ville en ville inspecter les vertus des humains et leurs crimes » Mais Ulysse sait aussi « qu'autant qu'il suscitera la commisération et inquiétera par son mystère, il sera insulté, bafoué et rudoyé- car le mendiant, en ce monde là, c'est également et déjà un "parasite", un "goinfre qui refuse de travailler" un "fléau" » <sup>315</sup>.

Avec l'importance que prend la figure du pauvre, mais aussi avec toute l'ambivalence qui y est attachée, l'église catholique alimente ce mythe qui la précède.

Le pauvre est image du Christ et subit à son tour une « passion ». Starobinski <sup>316</sup> montre qu'il occupe une place nécessaire « dans l'économie du salut des âmes charitables [...], il est le légitime témoin de ceux qui lui accordent sa subsistance ».

Mais le pauvre est aussi le gueux, le misérable, voleur ou truand, qui persécute les honnêtes gens ; il est alors sans foi, sans toit, sans loi. Starobinski désigne cette double représentation de la figure du pauvre par une formule qu'il emprunte au père Guevarre (XVI<sup>e</sup> siècle ?), à savoir que l'on peut mettre en opposition les *pauvres du Christ* dont les âmes charitables devront s'occuper et les *pauvres du démon*, êtres dangereux qu'il faut chasser ou enfermer.

Alain Brossat, dans l'article que nous venons de citer développe une problématique analogue lorsqu'il étudie les *Conférences du lundi* des frères Renaudot dont l'une a pour thème : « le "règlement" à apporter à la pauvreté ». Un des intervenants entonne un « discours de persécution concernant le *mauvais pauvre*. » Citons Brossat: « blasphémateur car il transgresse le commandement de Dieu adressé à l'homme ("tu mangeras ton pain à la sueur de ton visage"), il est "la semence ordinaire" de la peste, des guerres, des famines, il "mène une vie morte", il est "un poids inutile de la terre" et ne mérite rien mieux que les "galères" » <sup>317</sup>. Mais un autre orateur va développer un discours inverse et symétrique, prônant l'hospitalité envers les pauvres, conformément à une tradition charitable remontant à l'Antiquité.

Le jugement moral cherche à distinguer le bon et le mauvais, là où le mythe désigne un mystère et fait du mendiant un personnage complexe et contradictoire qui "pourrait

---

<sup>314</sup> BROSSAT, Alain, « Méfiez-vous des mendiants », *Autrement, la Charité*, 1993, n°11, p.87/107.

<sup>315</sup> *Ibid*, p.87/89.

<sup>316</sup> STAROBINSKI, Jean, *Largesses, Paris*, Réunion des musées nationaux, 1994, p.100.

<sup>317</sup> BROSSAT, *op. cit.* p.104.

bien être le négatif de ce qu'il exhibe ». La violence polémique de certains textes dont nous donnerons, dans ce chapitre, quelques extraits, montre bien, par la surcharge émotionnelle dont ils témoignent, que le sujet n'est pas neutre et qu'il est tout imprégné de l'imaginaire culturel.

### 5.1.2. L'aveugle

Si le mendiant est aveugle, son aura d'étrangeté et les mouvements d'attirance/répulsion qu'il provoque en seront renforcés.

En effet, la cécité redouble en quelque sorte le clivage ou le contradictoire (Dieu et Satan, bon et mauvais) que nous venons de décrire à propos du vagabond. La cécité est un châtement infligé au coupable ou au pécheur ; on songe naturellement à Œdipe qui se punit en s'aveuglant, à Samson qui devient aveugle pour avoir déplié à Yahvé ; la mythologie montre bien que l'aveuglement est une des sanctions préférées des dieux.

Au Moyen Age on retrouve un point de vue similaire. Dufournet<sup>318</sup> cite un texte du XIII<sup>e</sup> siècle qui appartient au recueil des *Miracles de Notre Dame de Chartres* ; il met en présence un aveugle ou borgne qui est qualifié, (selon la traduction proposée par Dufournet) de débauché, médisant, menteur, moqueur, diseur de bourdes, plein de ruses, de fausseté, glouton et buveur, par opposition à un autre personnage qui, lui, est un muet décrit comme pieux, et béni de Dieu. Comme le remarque Dufournet : « ce qui était métaphore du péché, que ce soit la lèpre ou la cécité, est devenu péché, conséquence du péché, et l'aveugle a fait figure de pécheur ».

En revanche, l'aveugle, peut-être parce qu'il n'est pas distrait par le spectacle du monde, a vision de l'essentiel ; il pourra être considéré comme un sage, détenteur d'un savoir primordial. Les devins sont souvent aveugles et c'est souvent ainsi que les sculptures nous montrent Homère. De même, « le chrétien aveugle ne souffre pas de son infirmité puisqu'il a la lumière intérieure ». (Dufournet<sup>319</sup>).

### 5.1.3. Qui est aveugle ?

Au point de départ de notre démonstration nous nous centrons sur le personnage du gueux. Nous lui attribuons deux caractéristiques, la première est anatomique (il est aveugle), la deuxième relève de l'outillage (nous verrons que la vielle est un instrument de mendicité).

On peut changer de perspective et postuler un musicien au point de départ de l'analyse. On observera alors que la cécité est une caractéristique assez fréquente chez les musiciens, comme si le déficit visuel entraînait, par un phénomène de vicariance, une plus grande sensibilité à ce qui concerne le son. A explorer plus avant cette hypothèse, on s'apercevrait peut-être que les musiciens aveugles sont loin d'être systématiquement des gueux ou des misérables dont l'*aura* serait satanique, ils seraient fréquemment organistes, donc, à l'inverse, musiciens de Dieu. Que l'on songe à Francesco Landini ou à

---

<sup>318</sup> DUFURNET, Jean, *Le garçon et l'aveugle, farce du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1989. p.53/54.

<sup>319</sup> *Ibid*, p.60.

Cabezon dans une tradition qui persiste jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle où l'on compte encore un nombre conséquent d'organistes aveugles, dont Gaston Litaize est un exemple connu.

### 5.1.4. L'omniprésence de l'aveugle

Les trois termes en association que l'on rencontre avec constance, que ce soit dans l'iconographie ou dans les textes écrits, sont « gueux » (mendiant ou un synonyme), « vielleux » et « aveugle ». A en croire le *Liber Vagatorum* que commente Bronislaw Geremek<sup>320</sup>, les aveugles ont des techniques spécifiques pour mendier : prétendre avoir perdu son chapeau, se couvrir les yeux de torchons ensanglantés pour donner à croire que l'on vient d'être attaqué, raconter les événements miraculeux dont on a été le témoin, cette dernière technique consistant à jouer sur une représentation de l'aveugle qui serait un personnage doué d'une vision intérieure particulière. Serait-il possible que l'utilisation de la vielle à roue soit aussi une technique plus ou moins réservée aux aveugles ? Ainsi le dit Furetière dans son Dictionnaire : « Les aveugles sont ordinairement ceux qui gagnent leur vie à vieller »<sup>321</sup>.

Mais pourquoi tant d'aveugles ?

-Un premier argument est à proprement parler médico-social et explique cette situation par une conséquence de l'état sanitaire au Moyen Age. Charles Dominique<sup>322</sup> en fait mention :

**« Les grandes causes de la cécité résident alors dans l'absence de toute hygiène, dans la mauvaise qualité d'une alimentation de surcroît irrégulière, dans la vigueur des maladies vénériennes....Les aveugles ne sont pas à proprement parler des exclus, comme les lépreux. On ne les bannit pas des villes, on ne les enferme pas, du moins pas encore. Mais leur infirmité les condamne le plus souvent à la mendicité. A partir du XIII<sup>e</sup> siècle, le nombre des marginaux et des aveugles ne cessant de croître, la concurrence entre mendiants devient plus rude et de nombreux aveugles choisissent d'utiliser tous les moyens possibles pour attirer l'attention et la pitié des passants. Beaucoup adoptent alors la condition de jongleur, chanteur ambulancier, bateleur, diseur de prières ou de boniments ».**

Le même type d'argumentation sanitaire se retrouve sous la plume de Dufournet<sup>323</sup> qui s'appuie sur les travaux publiés dans l'*Encyclopedia universalis* concernant les problèmes de santé en pays sous développés. Mais Dufournet ajoute comme autre facteur possible de cécité, la participation aux croisades dont on pouvait revenir blessé. Certes, ce dernier argument concerne peu les gueux, et nous le citons essentiellement parce qu'il aide à montrer le poids des constructions imaginaires concernant la cécité, considérée comme une conséquence de l'intervention de personnages sataniques : « il serait très possible

---

<sup>320</sup> GEREMEK, Bronislaw, *Truands et misérables dans l'Europe moderne, (1350- 1600)*, Paris, Gallimard, 1980, p. 188/191.

<sup>321</sup> FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel*, 1690, art. « Vieller ».

<sup>322</sup> CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Les ménestriers français sous l'ancien régime*, Paris, Klincksieck, 1994, p.27/28.

<sup>323</sup> DUFOURNET, *op. cit.*

que l'imagination du peuple s'emparant de ces souvenirs, ait représenté comme des victimes de la barbarie des Musulmans les croisés qui revenaient les yeux affaiblis par l'éclat du soleil et la réverbération des sables », peut-on lire dans un des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île de France*, en date de 1887, et que commente Dufournet<sup>324</sup>.

-Un deuxième argument serait plutôt médico-légal. Charles-Dominique<sup>325</sup> s'en fait aussi l'écho. « Au Moyen Age, certains malfrats comme les fabricants de fausse monnaie ou les cambrioleurs de lieux de culte connaissent le châtimeut des yeux crevés ». D'où l'idée que le vieilleux aveugle et mendiant que l'on rencontre au coin d'une rue pourrait bien être un criminel chargé d'insupportables vices.

-Un troisième argument prendrait en compte l'imaginaire, la place des mythes et les fantasmes que la vielle active, ce que nous développerons dans la suite de ce chapitre.

## 5.2 La lira mendicorum

---

A l'orée de l'époque baroque, la vielle à roue est principalement un instrument de gueux et de mendiants décrits généralement comme aveugles. Elle est désignée, dès le XIV<sup>e</sup> siècle, comme *instrument truand* si l'on en croit Bertrand Du Guesclin dans sa *Chronique* et porte aussi le nom latin de *lira mendicorum*. Peut-être est-elle instrument de prédilection des gueux parce que jouer sur la vielle une mélodie très simple<sup>326</sup> ne présente guère de difficultés si l'on tolère une musicalité approximative et un ensemble de bruits parasites, ce qui ne doit guère déranger une pratique mendicante. Des sons sont en effet produits pour faire rire ou pleurer, pour attirer la curiosité du chaland et obtenir l'aumône ; on se doute que les moyens employés ne devaient pas obligatoirement relever d'une technique musicale très élaborée.

Deux types de documents mettent en évidence cette trilogie gueux/aveugle/vielle : l'iconographie et les écrits (le plus souvent polémiques).

### 5.2.1. L'iconographie

Nombreux sont les travaux et gravures qui mettent en scène des mendiants habituellement aveugles, jouant ou porteurs d'une vielle.

On songe naturellement d'abord à Georges de La Tour. J.P. Cuzin et P. Rosenberg<sup>327</sup> sont les auteurs du catalogue de l'exposition qui lui a été consacrée à Paris<sup>328</sup>. Ils citent six tableaux de ce peintre où apparaît un joueur de vielle comme sujet principal (5

---

<sup>324</sup> *Ibid*, p.61/62.

<sup>325</sup> CHARLES-DOMINIQUE, *op. cit.* p.27.

<sup>326</sup> « Que n'ayant pu apprendre à jouer du violon ils se sont fait joueurs de vielle », BALZAC, Jean Louis de Guize, *Dissertations critiques*, 1665.

<sup>327</sup> CUZIN, Jean-Pierre, ROSENBERG, Pierre, *Georges de La Tour*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1997.

fois) ou annexe (1 fois).

Les vielleux sont désignés cinq fois comme mendiants par Georges de La Tour, et une fois seulement semble-t-il, comme musicien professionnel, ce dont on ne peut être sûr puisqu'il s'agit d'un détail de tableau dont l'ensemble s'est perdu.

Trois mendiants vielleux (sur quatre) sont des aveugles, le quatrième, représenté dans la fameuse *Rixe des musiciens*, est attaqué par un joueur de chalemie (ou de hautbois à capsule ayant perdu sa capsule). Selon Jennifer Montagu (citée par Cuzin et Rosenberg) la main de l'agresseur tiendrait un citron que le joueur veut presser en direction de l'œil gauche du vielleux ; un examen minutieux de la toile semble en effet indiquer que ce dernier serait un faux aveugle et que son adversaire veut démontrer sa supercherie à l'aide de l'acide citrique. Une autre hypothèse a été proposée par Francine André-Fustier selon laquelle l'agresseur aurait arraché au vielleux la manivelle servant à actionner la roue, qu'il brandirait face à l'aveugle pour le défier.

Il n'est pas possible d'énumérer tous les témoignages que l'iconographie propose entre le XVII<sup>e</sup> et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle. On trouverait probablement plus d'une centaine de tableaux ou de gravures concernant notre sujet, dont les plus connus sont signés Michel Le Clerc et surtout Jacques Callot et même Watteau, bien que celui-ci préfère peindre des vielles dans un contexte « aristocratisant ».

### 5.2.2. Les écrits

**5.2.2.1.** L'instrument à roue est d'abord (sous la forme de l'*organistrum*) un instrument d'église. On peut tout à fait considérer, comme le pense par exemple Roland Hollinger<sup>329</sup>, que les goliards et vaguants, étudiants moines ou clercs, ayant la réputation de se mêler facilement aux gueux et de fréquenter les tripots, ont exporté l'instrument hors des monastères et l'ont fait connaître dans le milieu des vagabonds lors de leurs voyages ou errances de monastères en abbayes. L'instrument (et sa lutherie) évoluera alors dans plusieurs contextes : religieux, mendiant, aristocratique, poétique...

En tout cas l'association gueux/aveugle/vielleux est constatée depuis le XIV<sup>e</sup> siècle. Nous allons proposer un rapide florilège de textes, recueillis par Flagel, qui en font foi. Bertrand Du Guesclin décrit la réception brillante qui est organisée par le roi du Portugal en 1367 pour recevoir Mathieu de Gournay envoyé comme ambassadeur. Les meilleurs ménestrels sont convoqués dont des joueurs de chifonies (ou symphonies)<sup>330</sup>. Au roi qui l'interroge, Mathieu de Gournay répond :

**« Dit Mathieu de Gournay : Ne vous irai célant, Ens ou païs de France et ou païs normant Ne vont telz instruments fors qu'aveugles portant Ainsi font li aveugles et li poure truant De ci faits instruments les bourgeois entonnant : On l'appelle de la l'instrument truant" Car ils vont d'huis en huis leur instrument portant ».**

---

<sup>328</sup> Galeries nationales du Grand Palais, oct. 1997-janv. 1998

<sup>329</sup> HOLLINGER, Roland, *Les musiques à bourdon : vielles à roue et cornemuses*, Paris, La flûte de Pan, 1982.

<sup>330</sup> On admet généralement que ces deux termes désignent une forme ancienne rectangulaire de la vielle à roue.

On peut aussi citer Bartholomaeus Anglicus (1372) : « Mais on appelle en français une symphonie l'instrument dont les aveugles jouent en chantant une chanson de geste ». On mentionnera enfin, à la même époque, le texte d'Eustache Deschamps :

**« Les haulx instruments sont trop chiers, La harpe tout bassement va Vielle est jeux pour les moustiers, Aveugles chifonie aura<sup>331</sup> ».**

La situation évolue peu du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. Luc Charles-Dominique<sup>332</sup> dans son ouvrage sur la ménestrandise, fait état d'un procès datant de 1449 dont l'objet est de juger deux individus prétendant être clercs et s'adonnant à la mendicité. Ils ont commis des meurtres, enlevé des enfants qu'ils ont estropiés et dont ils ont arraché les yeux « afin d'amasser argent et eux enrichir ». Un des criminels était *boucher et écorcheur de bêtes*, le second était *joueur de vielle*. Ils sont condamnés à la mort par pendaison. Charles-Dominique insiste sur le retentissement de cette affaire : « plusieurs chroniques contemporaines vont contribuer à amplifier son impact, déjà considérable, et à le graver dans toutes les mémoires ». Nul doute que les relents maléfiques prêtés à la vielle et que ses liens avec le monde de la gueuserie et du crime s'en soient trouvés confortés.

Mersenne<sup>333</sup> parle à plusieurs reprises des « mendiants qui jouent de la vielle à roue ». Trichet<sup>334</sup> fait de même (« elle est maniée seulement par des idiots et pauvres mendiants, la plupart desquels sont aveugles »). Vers la même époque, Kirschs et Millet de Challes<sup>335</sup> expriment une opinion identique : « instrument vulgaire, apanage des aveugles et des mendiants ». Furetière définit la *vielle* comme un « Instrument de Musique [...] dont jouent ordinairement de pauvres aveugles »<sup>336</sup>. Dans son travail sur les musiciens à l'époque de Mazarin, Catherine Massip<sup>337</sup> montre que les vielleux « à la frontière de la misère » occupent le bas de l'échelle sociale.

**5.2.2.2.** On pourrait aussi faire longuement état d'écrits publiés sous le règne de Louis XV et qui vont dans le même sens. Citons le document anonyme publié dans *Le Mercure de France* en août 1738 :

« On pourrait sans inconvénients pour le bon goût, reléguer la Vielle aux Guinguettes et l'abandonner aux aveugles ; car n'en déplaise aux Danguis et aux Belles qui s'y sont adonnées depuis quelques années, c'est un instrument si borné et son cornement est si

<sup>331</sup> **A cette époque le terme vielle désigne la vielle à archet, chifonie (ou chiffonie) étant le nom le plus fréquemment attribué à la vielle à roue.**

<sup>332</sup> CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Les ménétriers français sous l'ancien régime*, Paris, Klincksieck, 1994, p.223.

<sup>333</sup> MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, 1636, Paris, CNRS, 1986.

<sup>334</sup> TRICHET, Pierre, *Traité des instruments de musique. Fac simile* : Genève, Minkoff, 1978.

<sup>335</sup> KIRCHER, MILLET de CHALLES cités par BRIQUEVILLE, Eugène de, *Note sur la vielle*, 1894, Paris, La flûte de Pan, 1980, p.36-37.

<sup>336</sup> FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel*, 1690, art. « Vielle ».

<sup>337</sup> MASSIP, Catherine, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin*, Paris, Picard, 1976, p. 122.

désagréable pour des oreilles délicates, qu'il devrait être proscrit sans miséricorde ; peu s'en faut que je n'en dise autant de la musette qui ne peut être admise raisonnablement que dans une fête champêtre ».

Ce document fait allusion à la parenté entre musette et vielle dont nous avons parlé plus haut. Mais il introduit une nuance qui pour nous est d'importance. Ce qui sauverait la musette, c'est qu'elle peut facilement être associée à la fête champêtre ; ce ne serait pas aussi aisément le cas pour la vielle qui évoque aussi et principalement une ambiance plus « glauque » ou misérable (les mendiants aveugles et les guinguettes). On ne doit pas (seulement) chercher le succès de la vielle dans une origine villageoise évoquant fraîcheur et naïveté. Elle est surtout d'un autre monde bien moins recommandable.

Nous avons vu, dans le précédent chapitre, qu'en 1739, le musicien Campion, empruntant le pseudonyme de l'abbé Carbasus, publie un opuscule polémique<sup>338</sup>. Il y traite la vielle d'instrument *trivial*. Elle produit, selon lui, un « charivari perpétuel auquel on peut ajouter le croassement des grenouilles pour accompagnement et pour contrebasse le murmure ou ronflement que fait la roue d'un coutelier ou d'un tisserand »<sup>339</sup>.

Plus tardivement, sous la plume de Monsieur de Piis<sup>340</sup>, on lira ce texte d'ambiance qui donne sa place à la vielle : « Quel charivari ! Les castagnettes claquent, la guimbarde frémit entre les dents qui craquent et tout près du triangle à contre-temps frappé, la vielle en grinçant flatte un peuple dupe ».

Il n'est peut-être pas utile d'accumuler les citations. Nous retrouverons ces écrits ainsi que d'autres, quand nous chercherons à cerner ce qu'a pu être la technique du jeu de la vielle, quand l'interprète était un mendiant et lorsque nous indiquerons à partir de quelles transformations de l'instrument et de son interprétation s'est constituée la mutation baroque<sup>341</sup>.

**5.2.2.3.** Nous nous intéressons exclusivement à la vielle en France. Signalons cependant que dans la plupart des pays d'Europe elle a un destin comparable. Par exemple, Flagel indique que, jusqu'en 1930, des joueurs de vielle mendiaient devant le porche de l'église de Saint Jacques de Compostelle<sup>342</sup>.

Luce Moïses<sup>343</sup> nous apprend que, comme en France, la vielle « était réservée en

---

<sup>338</sup> CARBASUS, Abbé de, *Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur D<sup>o</sup> auteur du « Temple du goust » sur la mode des instruments de musique*, Paris, 1739.

<sup>339</sup> *Ibid*, p.9.

<sup>340</sup> PIIS de, *L'harmonie imitative de la langue française*, 1785.

<sup>341</sup> Voir chapitre 10, section 10.1. : *La décontamination*.

<sup>342</sup> FLAGEL, Claude, « J'ai ma vielle et mon bourdon », *Vielle à roue territoires illimités*, (sous la direction de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996, p.89.

<sup>343</sup> MOISES, Luce, « La vielle à roue en Ukraine », *Vielle à roue, territoires illimités* (sous la direction de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996, p.30/44.

Ukraine aux mendiants aveugles dont elle était l'outil de travail ». En revanche, et contrairement à ce qui s'est passé en France, il existait des guildes de vielleux qui « régissaient la vie professionnelle des musiciens avec beaucoup de précision ». L'instruction du jeune vielleux était très réglementée ; elle s'achevait par une épreuve qui se terminait par le don d'une vielle. Au XIX<sup>e</sup> siècle, certains monastères organisaient même des cours de vielle pour mendiants aveugles. « Ceux qui s'y présentaient apprenaient un répertoire religieux et recevaient une vielle ». On retrouve donc en Ukraine la trilogie mendiant/aveugle/vielle, mais il est intéressant de voir que, dans ce pays, la situation est fortement institutionnalisée, ce qui maintient le gueux vielleux dans la communauté, alors qu'en France il est repoussé dans la catégorie des exclus. Qui plus est, on voit qu'en Ukraine le mendiant vielleux est « récupéré » par l'église qui lui confie une fonction prosélyte, alors qu'en France la vocation religieuse de l'instrument à roue disparaît précocement au Moyen Age.

### 5.3. Conclusion.

---

Nous nous sommes employés, dans ce chapitre, à montrer que la vielle à roue était associée, dans son histoire, à la figure du mendiant aveugle. Ce constat nous conduira ultérieurement à interroger l'hypothèse d'un jeu spécifique du gueux privilégiant notamment un *son sali*.

Il apparaît, si l'on confronte notre chapitre 4 et notre chapitre 5, que la vielle à roue est responsable de textes panégyriques en excès quand il s'agit de louer son caractère champêtre, alors que le même instrument provoque, en miroir, des textes violents quand il s'agit d'évoquer son origine triviale.

Il ne semble pas possible de comprendre la démesure du langage à laquelle incite la vielle, en plus comme en moins, les émotions aussi fortes que contradictoires que son évocation produit, par les seules caractéristiques musicales ou organologiques de l'instrument.

Il nous faut considérer qu'en tant **qu'objet culturel** la vielle est porteuse de certains éléments, peut-être en provenance de l'inconscient, que l'imaginaire social aurait déposé en elle dans les espaces sociaux où elle intervient.

**Pourquoi tant d'amour ?** Précédemment nous avons vu que son origine villageoise la constitue comme métaphore de ce mythe de l'Arcadie que les aristocrates ont réactivé. Elle se met au service d'un paradis perdu. Dans notre prochain chapitre, nous reviendrons sur l'étrangeté de l'instrument qui le rend particulièrement apte à capter ces productions imaginaires.

Pourquoi tant d'agressivité ? Ce chapitre montre que les attaques dont la vielle est l'objet pourraient ne pas être seulement dues à ses défauts et imperfections musicales ; nous défendons l'hypothèse selon laquelle le rejet pour raisons musicales serait au moins renforcé par le mystère ou les connotations troubles liées à ce que les mythes, construits à propos du personnage du gueux, activent dans l'imaginaire.

En effet, son deuxième milieu d'origine fait que la vielle, instrument favori du mendiant, du gueux nomade et de l'aveugle, hérite d'une représentation inquiétante ; la

vielle est associée à l'étranger, cet « Autre » absolu selon l'hypothèse défendue par Jean Christophe Maillard<sup>344</sup> ; elle est associée au sentiment d'horreur que le misérable provoque, mais aussi au mystère de l'identité de celui-ci, dont on pourrait bien soupçonner qu'il n'est pas ce qu'il montre, mais peut être un dieu à moins qu'il ne soit diable.

Cette ambiguïté est probablement, là encore, surdéterminée par l'étrangeté de l'instrument, bien propre à faire resurgir ce qu'il y a d'inquiétant ou d'indéchiffrable dans le personnage mythique du gueux aveugle. Notre prochain chapitre permettra aussi de conforter cette hypothèse.

La captation par l'aristocratie de l'instrument vielle à roue va donc supposer qu'on la dépouille des attributs misérables de son jeu (à connotation satanique) dans un effort de purification du son pour le rendre « propre ». Délivrée de son appartenance à la gueuserie diabolique (et associée peut-être alors au pauvre de Dieu), la vielle pourrait advenir entre des mains aristocratiques et produire une musique épurée, faudrait-il dire céleste, digne par exemple du Concert Spirituel.

Ultérieurement nous nous interrogerons sur la réalisation technique de ce miracle qui transforme non pas l'eau en vin, mais un instrument misérable en un instrument noble. Du reste, un retournement analogue nous est déjà signalé au Moyen Age, dans un texte de Gautier de Coincy<sup>345</sup> qui évoque les malheurs d'un homme fort pieux, mais jouant malencontreusement de la vielle. Les clercs veulent le chasser de Rocamadour, en raison des connotations sataniques ou au moins misérables de l'instrument... Intervient alors vigoureusement la Vierge Marie qui fait descendre du ciel un cierge se posant sur l'épaule du vieil homme, sanctifiant par là et le musicien et son instrument.

## CHAPITRE 6 : L'INFILTRATION IMAGINAIRE

### 6.1. Un instrument mystérieux pour qui le regarde ou l'écoute

---

Ce qui s'attache de mystérieux au personnage du gueux aveugle pourrait bien entrer en résonance (en sympathie) avec certaines caractéristiques de la vielle à roue bien susceptibles de produire une impression d'« inquiétante étrangeté » selon l'expression de Freud que nous avons déjà citée.

Etrange objet qui emprunte souvent la forme d'un navire à voiles pansu (les vielles en forme de luth), qui est un instrument à clavier comme le clavecin, à la différence près qu'il est à archet comme le violon, encore que le bois de l'archet dépourvu de crins entre

---

<sup>344</sup> MAILLARD, Jean-Christophe, « La vielle en France, au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle », *Vielle à roue territoires illimités, St Juin de AMilly, FANDT éditions, 1996, p.10/30.*

<sup>345</sup> GAUTIER de COINCY, *Les Miracles de Notre- Dame*, 1230[ ?].

directement en contact avec la corde, et qu'il ne s'agisse pas d'un archet puisqu'il s'agit d'une roue, alors que finalement cet objet composite et plein de contradictions est aussi utilisable comme percussion. On comprend que celui qui le regarde ou l'écoute est tout d'abord intrigué et voudra toujours savoir « comment ça marche », comme s'il s'agissait de percer quelque mystère inquiétant mais attirant.

Etrange est cet instrument, aussi parce qu'issu de l'univers médiéval de la modalité, il est utilisé, à l'époque baroque, pour jouer de la musique tonale, alors que pourtant les bourdons tentent d'interdire ou tout au moins de limiter les changements de tonalité, et y parviennent, à moins que l'on ne se confronte aux dissonances.

La roue est un archet. Celui-ci est donc circulaire comme la représentation d'un retour sans fin. Eliade<sup>346</sup> y verrait peut-être la figuration d'un temps cyclique, anhistorique, celui des civilisations de l'éternel retour. Musicalement, la roue ferait que le son ne s'arrête jamais, et que le silence est impossible. En effet, arrêter la roue, c'est arrêter les bourdons ; arrêter donc produire un vide brutal, une disparition de l'espace musical, une absence et non un silence. Le vielleux ne saurait se taire, à moins qu'il n'en termine. On voit ce que la vielle peut faire vivre de lancinant dans un mouvement sans fin, ce mouvement circulaire que d'autres cultures utilisent pour son effet hypnotique.

Que la vielle à roue puisse fasciner par son mystère, l'iconographie nous le confirme, que l'on songe à l'utilisation que Jérôme Bosch fait de l'instrument dans sa représentation d'univers fantastiques ou que l'on songe aux images de vielles que l'on trouvera dans certaines *danses des morts*. Citons celles que relève Georges Kastner<sup>347</sup> : la vielle est associée à un des quatre squelettes musiciens présents dans le *manuscrit 7310* de la Bibliothèque Nationale de France, on la trouve entre les mains de la vieille femme portant cornette qui joue de la vielle au milieu de squelettes de musiciens dans les *icones mortis* d'Holbein ; elle apparaît dans les diverses représentations de l'instrument à roue que l'on peut voir dans la *Danse du grand Bâle*. Une « danse macabre des femmes » de la fin du XV<sup>e</sup> siècle est présente dans le *manuscrit 995* de la Bibliothèque nationale de Paris, folio24. La Mort, portant vielle en bandoulière, accompagne Adam et Eve chassés du paradis, sur une plaque métallique de cheminée réalisée par Philippe Soldan en 1573<sup>348</sup>. On pense aussi à la danse macabre que l'on trouve à La Chaise Dieu comportant un musicien jouant une vielle ayant forme de luth et qui date approximativement de la même époque. Il y a aussi celle du XV<sup>e</sup> ou XVI<sup>e</sup> siècle que reproduit Wilkins<sup>349</sup>, sans oublier le tableau connu de Breughel, *Le triomphe de la mort*<sup>350</sup>. Citons enfin cette œuvre, qui se

<sup>346</sup> ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, 1957, tr.fr. Paris, Gallimard, 1965.

<sup>347</sup> KASTNER Georges, *Les danses des morts*, Paris, Brandus, 1852

<sup>348</sup> ALLMO Per-Ulf et WINTER Jan, *Lirans hemlighteter. En studie i nordisk instrumenthistoria*, Musikmuseets skrifter 11, Stockholm, 1985, p.190/191.

<sup>349</sup> WILKINS, Nigel, *La musique du diable*, Sprimont en Belgique, Mardaga éditeur, 1999, p.98.

<sup>350</sup> On doit cependant remarquer que l'association entre cornemuse et enfer est encore plus fréquente (WILKINS, Nigel, *op. cit.* p.90).

trouve à Sion, en Suisse, représentant le Démon armé d'une vielle, probablement au moment où Adam et Eve sont chassés du paradis.

Faut-il considérer que cet aspect trouble ou troublant de la vielle expliquerait la remarque étrange que fait, dans ses mémoires, le duc de Luynes ? La reine, Marie Leszczyńska, ne jouerait jamais de cet instrument le vendredi, jour de pénitence, alors qu'elle le pratique les autres jours de la semaine : « il n'y a que le vendredi que la reine ne joue point de la vielle, pas même chez elle, c'est une ancienne pratique de dévotion »<sup>351</sup>.

### 6.1.1. Vertus médicinales

Comme il est naturel dans cet univers mystérieux et évocateur de magie, on pourrait bien parer l'étrangeté de l'instrument de quelques vertus médicales et psychothérapeutiques. En 1739, l'abbé Carbasus nous les rappelle en les tournant en dérision :

**« C'est enfin, selon les Médecins une Antidote céphalique contre les maladies qui consistent dans l'imagination [...]. C'est un Mélanhcolifuge et j'ose dire un Fébrifuge, pour l'avoir souvent éprouvé, qui aide à la circulation des humeurs, purifie le sang, dissipe les vapeurs, ouvre les obstructions ; et dilatant les vaisseaux et les pores, la transpiration pour se bien porter, se fait plus facilement »**<sup>352</sup>.

En 1741, Terrasson<sup>353</sup> cite un texte du XI<sup>e</sup> siècle, qui parle de la vielle (il pense vielle à roue alors qu'il s'agit probablement d'une vielle à archet) comme d'un instrument « qui excite la joie ». Et Terrasson, qui pare l'instrument de tous les attributs possibles et imaginables susceptibles de servir sa gloire, d'en conclure : « il n'est pas étonnant après cela, que dès la fin du onzième siècle, Constantin l'Africain, ait mis la vielle [à roue] au rang des instruments les plus capables de contribuer au rétablissement de la santé »<sup>354</sup>.

Dans un registre symétrique et opposé, Marianne Bröcker<sup>355</sup> cite une chanson écrite en 1632 dans laquelle des pouvoirs maléfiques sont prêtés à l'instrument :

**Une jeune damoiselle Demandoit à un vielleux : As- tu perdu les deux yeux En jouant de ta vielle.**

Certes, il ne s'agit que d'un mot d'esprit, mais on sait, depuis Freud, qu'il peut dévoiler l'angoisse en voulant la masquer.

---

<sup>351</sup> DUFOURCQ, Norbert, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les mémoires de Sourches et de Luynes (1681-1758)*, Paris, Picard, 1970, p.98, note.

<sup>352</sup> CARBASUS abbé de, *Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur D<sup>o</sup> auteur du « Temple du goust » sur la mode des instruments de musique*, Paris, 1739, p.36.

<sup>353</sup> TERRASSON, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle, Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741, p.31/32.

<sup>354</sup> *Ibid*, p.32.

<sup>355</sup> BROCKER, Marianne, *Die Drehleier*, 2 vol., Bonn, Bad Godesberg, p.365.

### 6.1.2. Le protocole expérimental de Pierre Trichet

En 1640, le très sérieux Trichet <sup>356</sup>, décrit un protocole expérimental qui en dit long sur les mystérieux pouvoirs de la vielle à roue :

**« Pierre Delanère en son livre "l'inconstance des choses" fait mention d'un gentilhomme gascon qui craignait tant le son de la "vihelle" qu'il ne l'oyait jamais sans une extrême envie de pisser. L'essai en fut plaisant car l'ayant mis à table et enserré entre deux gentilshommes apostés pour l'empêcher de sortir, un vihelleur cachévenant à jouer, il fut contraint après avoir longtemps enduré, de découvrir son imperfection... »** <sup>357</sup>.

Après la description de la technique expérimentale utilisée, vient l'interprétation de l'observation :

**« Je crois que le vihelleur lui faisait tant de compassion que la nature ne trouvant en lui le conduit des yeux ouverts pour verser des larmes, était forcée de l'attirer par un autre passage, comme l'eau ordinaire d'un ruisseau, ayant son canal ordinaire bouché, s'échappe par quelque autre endroit... »**

L'interprétation proposée est ensuite discutée à l'aide d'une référence bibliographique consciencieusement citée :

**"Jules de L'Escale qui a le premier raconté la même histoire, n'attribue point l'effet de cette admirable opération à la pitié, mais à la force de quelque occulte sympathie, ce qui a donné sujet à un poète de faire les vers suivants: Ne doute point que la Musique Ne puisse les sens émouvoir Car il appert que chez Darique La vihelle a tant de pouvoirs Qu'elle lui fait venir l'envie De se purger par la vessie ».**

On voit quel mystérieux pouvoir est ainsi démontré. La veille produirait une « occulte sympathie » susceptible de suspendre la continence urinaire. <sup>358</sup>

### 6.1.3. La rencontre entre Freud et Gustav Mahler

On peut lire, sous la plume de Jones <sup>359</sup>, le biographe attitré de Freud, l'histoire d'une rencontre entre Gustav Mahler et le fondateur de la psychanalyse. Citons le texte de Jones :

---

<sup>356</sup> TRICHET, Pierre, *Traité des instruments de musique*, 1640. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1978.

<sup>357</sup> Dans son dictionnaire (article « Musique »), Rousseau fait état d'une pathologie similaire : « témoin ce chevalier Gascon dont parle Boyle, lequel, au son d'une Cornemuse, ne pouvait retenir son urine ». Mais on voit qu'il est question d'une cornemuse, ce qui laisse à penser que le facteur pathogène que partagent vielle et cornemuse devrait être la sonorité des bourdons.

<sup>358</sup> Les « grands-mères » d'autrefois connaissaient bien cette association entre les larmes et l'urine ; « pisser, c'est faire pleurer le colosse », disaient-elles d'une manière fort « phallocratique », à moins qu'elles ne tacent un nourrisson d'avant l'époque des couches jetables en lui déclarant : « pleure et tu pisseras moins ».

<sup>359</sup> JONES, Ernst, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud, 2/ Les années de maturité*, 1955, Paris P.U.F. 1961, p. 84.

**« Au cours de la conversation [avec Freud], Mahler déclara soudain qu'il comprenait maintenant pourquoi sa musique n'atteignait pas les plus hauts sommets de l'art. Les passages les plus grandioses, ceux qui étaient inspirés par les émotions les plus profondes, se trouvaient gâchés par l'intrusion de mélodies banales. Le père de Mahler, personnage sans doute brutal, maltraitait sa femme et Mahler enfant avait été témoin d'une scène de ménage particulièrement pénible. La situation lui paraissant intolérable, le jeune garçon s'enfuit de chez lui. Mais à ce moment là, il entendit, dans la rue, une hurdy-gurdy jouer l'air populaire viennois : Ach, Du lieber Augustin. Mahler pensait que le rapprochement entre un sombre drame et un amusement léger s'était à tout jamais fixé dans son esprit et que l'un des états d'âme devait inévitablement entraîner la survenue de l'autre ».**

Ainsi, probablement une vielle à roue<sup>360</sup> aurait-elle été utilisée par l'inconscient pour faire ressurgir, à propos d'un air populaire, des affects liés à une autre situation.

#### **6.1.4. Une chanson folklorique : La vielle d'argent**

Le folklore qui aime à jouer avec le mystère pour en plaisanter ne manquera pas de représenter la vielle de façon décalée comme pour introduire de l'étrangeté. Ainsi en est-il de la chanson *La Vielle d'argent*<sup>361</sup>. Dans une des versions proposées par Coirault, trois garçons veulent séduire une fille. Pour ce faire, ils se font fabriquer une vielle, mais elle est en argent. Dans un scénario qui évoque un rêve, ils se trouvent, malgré la noblesse du métal et en raison de la fonction sociale de l'instrument, déguisés en mendiants jouant à la porte de la jeune fille qu'ils veulent séduire.

**« Alors, dit la mère à sa fille : Vite, Allez-vous en ma fille, chassez ces mendiants Quand serez à la barrière retournez-vous en... En entendant jouer la vielle, la vielle d'argent A bien passé la barrière. Encore plus avant » [souligné par nous].**

Suit l'enlèvement de la donzelle. On voit l'extrême pouvoir de séduction de « l'instrument » (*sic*) qui aurait « hypnotisé » la demoiselle : celle-ci, après l'avoir entendu ou vu, ne pouvait plus que s'abandonner aux galants et s'enfuir avec eux.

## **6.2. La subjectivité du vielleux**

---

On ne saurait se contenter de comprendre ce que la vielle donne à entendre à l'auditeur ; il faut aussi dire quelques mots de ce qu'elle donne à ressentir à ceux qui la pratiquent. Les vielleux font volontiers état de la puissance et de l'étrangeté du lien qui se noue entre la vielle et son interprète.

René Zosso, un « grand de la vielle », le dit ainsi, dans un entretien cité par Hollinger :

<sup>360</sup> L'anglais est, à ma connaissance, la seule langue utilisant un mot (*hurdy gurdy*) qui ne distingue pas l'orgue de barbarie de la vielle à roue, deux instruments mis en mouvement par une manivelle effectuant un geste circulaire.

<sup>361</sup> Elle est présentée et analysée sous ce titre in COIRAULT, Patrice, *Formation de nos chansons folkloriques*, Paris, Editions du Scarabée, 1955, tome 2, p.359/364.

**« Un jour, j'ai vu deux vieilloux, jouant dans un café à Lausanne... Ce qui m'a frappé, c'est le contact physique violent qu'ils avaient avec leur instrument ; j'avais l'impression d'un combat et d'une séduction. La matière sonore est épaisse : elle frappe en plein front, puis en plein cœur... En cet instrument que le Moyen Age a prêté à Orphée et à Satan, plusieurs sensations contradictoires coexistent : la plénitude détendue, la chaleur, la joie qui fait danser, mais aussi la plainte nostalgique, lancinante, désespérée jusqu'à être agressive. Le lyrisme fascinant des bourdons est compensé par l'ironique grésillement rythmique et par le mouvement perpétuel de cette manivelle »<sup>362</sup>.**

Dans l'introduction à l'ouvrage cité, Hollinger considère que la vielle relève de deux univers antagoniques. Comme instrument à cordes, elle fait partie de l'univers apollinien rationnel et contrôlé, mais en raison des sensations corporelles directes qu'elle produit, elle est aussi du côté du dionysiaque.

Pierre Imbert résume fort bien la situation : « La viellelui [il s'agit du vieilloux] procure aussi d'incroyables sensations sonores et corporelles ; sa gestuelle particulière, le contact direct et permanent avec le corps, créent, entre le joueur et son instrument, une relation très intime, à la fois très physique et très sensuelle »<sup>363</sup>.

### 6.2.1. Un Lien Amoureux ?

Pour rendre compte de cette situation, la relation du joueur et de « sa » vielle est fréquemment comparée à un lien amoureux exclusif, parfois caractérisé par un enfermement bienheureux dans un univers où interprète et instrument sont « seuls au monde » dans ce bain sonore particulier que l'on doit aux bourdons.

Hugues Lapaire évoque, dans un de ses contes proche de la comédie de boulevard, une situation qui fleure bon la rivalité entre objets d'amour :

**« Pour être libre d'acheter une vielle à sa fantaisie, Bousset ne vit qu'un moyen : se marier. A vingt ans, il était muni d'une vielle et d'une femme, mais comme la seconde n'était que la conséquence de la première, il ne faut pas s'étonner s'il s'accordait mieux avec l'une qu'avec l'autre. La nuit, si quelque nouvel air lui trottait en tête, il se levait et faisait ronfler sa vielle au grand ennui de sa moitié »**

<sup>364</sup> .

### 6.2.2 Soins Maternels

Mais on peut aussi penser que le discours fréquemment tenu, celui qui fait allusion à un lien sexualisé à l'instrument dérivant du génital, apparaît comme une production un peu conventionnelle masquant une deuxième situation relationnelle dont la posture du vieilloux en train de jouer nous apprendrait quelque chose. Le vieilloux est assis, courbé sur son instrument, le couvant des yeux comme s'il observait ses « mimiques sonores », un

<sup>362</sup> HOLLINGER, Roland, *Les musiques à bourdon : vielles à roue et cornemuses*, 1982, Paris, la flûte de Pan, p.88.

<sup>363</sup> IMBERT, Pierre, Avant propos, *Vielle à roue territoires illimités*, St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996.

<sup>364</sup> LAPAIRE, Hugues, *Vielles et cornemuses*, Moulins, 1901.

équivalent possible des risettes que le bébé adresse à sa mère.

Boüin<sup>365</sup>, auteur d'une fort sérieuse méthode de vielle à roue, peut nous surprendre en écrivant : « il faut mettre votre vielle le matin en vous levant dans votre lit, la bien couvrir... et cela par temps humide ». Ainsi voit-on qu'il faut traiter la vielle comme un enfant maladif qui pourrait bien attraper un rhume (« dans les temps humides les touches du clavier ne retombent pas aisément »). Dans les cas similaires, les vielleux contemporains, moins sensibles aux vertus thérapeutiques d'une mise au lit, utilisent une médecine plus « corporelle » et saupoudrent légèrement avec du talc les touches de l'instrument quand elles sont bloquées, comme on le ferait s'il s'agissait des fesses d'un nourrisson. Pareille sollicitude n'est pas abusive : voici un instrument peu fiable, qu'il faut bricoler avec constance, régler et rerégler avec patience et dont on n'est jamais sûr qu'il va correctement sonner alors qu'on passe au moins autant de temps à le soigner qu'à en jouer. Il peut à tout moment se mettre à geindre, produire des sons criards ou des bruits parasites divers<sup>366</sup>.

On doit « panser » ses cordes, avec le coton le plus fin qu'il se pourra, pour adoucir le son, « il faut prendre les filaments les plus fins et les plus unis du coton [...] de l'épaisseur environ d'une forte toile d'araignée » nous apprend le même Boüin. Mais le moindre bourrelet fera vaciller certaines notes et les rendra insupportables à l'oreille ; Briqueville<sup>367</sup> s'en désespère : « L'opération est extrêmement délicate, car pour peu que la touffe d'ouate soit trop forte, les notes aiguës deviennent fausses, et si elle est trop fine, les mêmes notes grincent désagréablement ». Le maternage est donc justifié ; donnons raison à Boüin de se comporter avec le dévouement d'une mère d'enfant handicapé (ou souffrant tout au moins d'une bronchite chronique) prodiguant à celui-ci tous les soins nécessaires et même ceux qui pourraient paraître superflus, mais seulement à un observateur extérieur qui apprécierait mal la gravité de l'état du patient.

L'infirmité d'un partenaire (la vielle) conduit l'autre (l'interprète) à manifester une « préoccupation maternelle primaire » de tous les instants qui générerait un attachement profond pour l'instrument en raison des soins constants que nécessitent ses nombreuses imperfections.

La vielle nous semble pouvoir illustrer une règle plus générale : plus un instrument est, d'une part, délicat, fragile, facilement malade de sa sonorité pour nous référer à un champ sémantique qualifiant le lien « materno-médical », plus il est, d'autre part, imprévisible, capricieux, peut-être frivole et même infidèle, pour nous référer au champ sémantique qui lie, dans le stéréotype traditionnel, l'homme à la femme..., plus le lien de l'instrumentiste à son instrument sera, alors, chargé d'affects, puissant, exigeant voire exclusif.

On le voit bien en ce qui concerne tous les instruments à cordes. Mais si, de plus,

<sup>365</sup> BOUIN, *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sûre pour apprendre à jouer de la vielle*, Paris, 1761.

<sup>366</sup> Il est connu, dans le monde des vielleux, que l'instrumentiste passe beaucoup plus de temps à essayer de régler son instrument qu'à en jouer.

<sup>367</sup> BRIQUEVILLE, Eugène de, *Note sur la vielle*, 1894, Paris, La flûte de Pan, 1980, p.10.

l'instrument est sommaire, handicapé par construction, aussi fragile qu'imprévisible, alors l'instrumentiste fait montre à son égard de sentiments d'une rare intensité. La vielle en est un exemple, mais il n'est pas unique. On pourrait aussi parler de la trompette marine ; Jean Baptiste Prin<sup>368</sup>, qui semble lui avoir consacré sa vie, l'appelle « ma trompette bien aimée » et nous confie ses sentiments : « j'aime avec tendresse et c'est avec douleur que je le vois, pour ainsi dire mourir avec moi ». Or, comme la vielle, la trompette marine, instrument instable et handicapé demande des soins attentifs sous la forme d'un bricolage de tous les instants ; comme le dit aussi Prin : « les imperfections qui s'y rencontrent, les déplacements du chevalet, les grincements de l'archet et la difficulté d'éviter les mauvais hasards sans les secours que j'ai inventés ont précipité ce dégoût »... Bel exemple d'illusion thérapeutique, pourrait-on dire.

### 6.2.3. Indifférenciation Moi/Non Moi

Mais on peut encore descendre d'un niveau dans les résonances inconscientes que pourrait mobiliser la vielle.

Citons à nouveau Hollinger :

**« En effet, la vielle à roue est aussi un instrument que l'on tient "à bras le corps" [souligné par l'auteur]. Solidement attachée à son exécutant par une ou deux courroies, la vielle n'apparaît plus comme "extérieure" à l'homme contre lequel elle vibre. Les bourdons, notamment, ainsi que la corde trompette, lorsque celle-ci est utilisée, dans ses sonneries ou ses "détachés", sont ressentis par l'instrumentiste comme le résultat d'une véritable vibration intérieure (dionysiaque) et non pas comme d'un jeu extérieur (apollinien) à lui-même »<sup>369</sup>.**

En première analyse, il pourrait ici être question de la métaphore du corps à corps d'une relation amoureuse. Mais en deçà, on pourrait s'interroger sur un autre renvoi possible. L'auteur évoque une indifférenciation entre Moi et Non Moi comme si le dedans et le dehors se confondaient dans une expérience infiniment bienheureuse. On retrouve cette impression d'un bain sonore, citée plus haut, évocatrice du narcissisme primaire et du sentiment océanique que les échanges de courrier entre Freud et Romain Rolland permettent d'approfondir<sup>370</sup>.

La citation d'Hollinger qui a servi de support à cette digression psychologique faisait état d'une « vibration **intérieure** » se substituant à la réalité d'une vibration venue de l'instrument, donc **extérieure**. Ainsi la vielle serait aussi « du dedans » de l'interprète, comme si elle avait pénétré par osmose à l'intérieur du ventre auquel elle est « solidement attachée par une ou deux courroies ».

---

<sup>368</sup> PRIN, Jean Baptiste, *Mémoires sur la trompette marine avec l'art de jouer de cet instrument sans maître*, Lyon, Bibliothèque municipale, ms 133670, 1741 (?).

<sup>369</sup> HOLLINGER, Roland, *Les musiques à bourdon : vielles à roue et cornemuses, 1982, Paris, la flûte de Pan, p.13.*

<sup>370</sup> Cette question est traitée de façon approfondie dans l'ouvrage de Henri VERMOREL, *Sigmund FREUD et Romain Rolland*, Paris, P.U.F., 1993. Nous avons précédemment utilisé le travail de Vermorel dans notre chapitre 1. section 1.6. : *Esquisse d'interprétation psychanalytique du mythe de l'Arcadie.*

La lecture de ce texte m'a évoqué un souvenir des années soixante-dix, qui relèverait probablement de la même fantaisie mais dont il présenterait une version redoutable. Pratiquant la vielle dans un groupe nombreux de musiciens, il s'était trouvé que deux vieilles avaient été enceintes au même moment. Probablement en raison de l'inquiétante étrangeté de l'instrument, la rumeur s'était répandue que son contact prolongé avec le corps de celle qui en joue pouvait avoir des effets meurtriers et se trouver responsable d'avortements spontanés. Nos vieilles avaient donc suspendu leur activité musicale... Il ne nous intéresse pas ici de savoir si la crainte était justifiée mais de remarquer la puissance de l'imaginaire que l'instrument convoque. Nous sommes dans un scénario de ventre et de fœtus, mais selon une version qui donne figure à l'horreur. La vielle, par osmose sonore, pourrait pénétrer le ventre de la femme de façon intrusive, comme dans un viol, et mettre à mort les fœtus dont celle-ci est porteuse. L'existence de ces fantasmes évoquant des Caïn intra-utérins sous la forme de monstruosité non-humaines nous semble attestée par l'existence d'objets culturels qui les mettent en scène. En témoignent la fréquence d'apparition de créatures de ce type dans les romans et les films de science fiction.

### 6.2.4. Un monstre destructeur.

Il nous semble, du reste, que Michel Corrette exprime, à sa façon, ce même fantasme dans un texte enflammé, une allégorie quelque peu surréelle qu'il produit au titre de préface pour sa méthode de guitare<sup>371</sup>. On y apprend que le Dieu Pan « fit construire une vielle si grosse qu'en dedans on pratiqua une salle dans laquelle on dansa ensemble trente-six contredanses à huit ». Cet énorme ventre est mis en vibration par Polyphème, puis participe à toutes les fêtes : « chacun la cherchait avec empressement. Point de noces ou de sérénades où elle ne fût appelée ». Ce ventre gigantesque prendra possession de la guitare et ce sera pour la dévorer : « elle alla trouver la belle guitare qui dormait au bas de l'Olympe, et comme un anthropophage l'ensevelit dans son sein ». Cet événement déclenchant introduit une scène de fureur. Sous l'influence de la vielle, nouveau Caïn et préfiguration d'Alien, les autres instruments de musique sont détruits : « alors tous les faunes (soumis à la vielle), comme des lions ravissants, décollent, brisent, déchirent, arrachent, toutes les guitares qu'ils rencontrent sous leurs mains, *pour en faire des vielles* [souligné par nous]. Les luths, les théorbes, rien n'échappe à leur fureur. La vielle ne manqua pas de *se parer des dépouilles de l'aimable guitare* [souligné par nous], semblable aux sauvages qui se parent de la chevelure d'un ennemi vaincu ». On voit ce dont il s'agit : non seulement la vielle maléfique tue les autres instruments, ses frères, mais encore elle s'en nourrit, pour s'embellir, en quelque sorte par absorption.

Il nous semble être au plus près du fantasme évoqué plus haut, d'autant plus que l'on connaît ou que l'on croit connaître l'événement de réalité qui lui sert d'appui, et qui est suffisamment marquant (faudrait-il dire traumatique) pour être encore présent dans les mémoires en 1762 (date de publication du texte de Corrette), alors que l'on considère qu'il a eu lieu bien avant. La transformation de la lutherie de la vielle, sur laquelle nous reviendrons plus longuement, est alors initiée, pour des raisons économiques, par un

---

<sup>371</sup> CORRETTE, Michel, *Les Dons d'Apollon. Méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitare*, Paris, 1762.

luthier nommé Bâton. La mode de la vielle à roue fut soudaine et exclusive alors que Bâton se trouvait dépositaire d'un stock d'invendus formé de guitares, de luths et de théorbes. Il aurait eu alors l'idée de réutiliser les caisses de ces instruments pour fabriquer les vielles que ses clients demandaient ; le résultat aurait été jugé satisfaisant et cet essai aurait été fondateur de la nouvelle lutherie de l'instrument. Antoine Terrasson<sup>372</sup> date de 1716 cet événement qui ne sera plus contesté mais souvent cité. Par exemple, Campion, sous le pseudonyme de Carbasus<sup>373</sup> se fait, sur le mode critique, l'écho de cette « dévastation » : « Vous n'êtes donc pas informée que c'est le seul usage que l'on fait aujourd'hui des théorbes, des luths et des guitares. Ces instruments gothiques et méprisables sont, en dernier ressort, métamorphosés en vielles ; c'est là leur tombeau ».

Mais cette version de l'histoire de l'instrument doit être interrogée à la lumière de notre hypothèse sur « l'infiltration de l'imaginaire ». Thomas Norwood, luthier spécialisé, sans doute le meilleur connaisseur actuel de la facture des vielles baroques, nous a fait remarquer qu'en réalité, parmi les vielles baroques visibles de nos jours, on en connaît très peu qui aient été fabriquées dans des caisses de luth ou de guitare. Tout se passe comme si la simple adoption de caisses en provenance de ces deux instruments n'avait pas été une solution effectivement retenue par les facteurs à qui elle n'avait probablement pas donné satisfaction. Les caisses de vielle sont le plus souvent originales, elles conservent les formes génériques empruntées au luth ou à la guitare, mais les luthiers les modifient, les font évoluer, chacun à sa manière. En vrai, on peut affirmer qu'aucun holocauste spectaculaire n'a sacrifié de cohortes de guitares, de luths ou de théorbes sur l'autel des vielles à roue.

Un événement de réalité, sans doute mineur, a été retenu, amplifié, il a pris le statut d'un fait historique incontournable, parce qu'il était détenteur de la dimension psychique d'une situation traumatique fondatrice (l'arrivée d'un instrument bizarre et lié à l'univers mystérieux des gueux, dans le monde policé des instruments baroques). En 1900, Michel Brenet s'y réfère encore : « Pour suffire à la demande, les facteurs détruisaient de beaux luths anciens qu'ils métamorphosaient en vielles »<sup>374</sup>. Plus proche de nous, Léon Vallas, en 1932, évoque la vielle « dont la vogue causa la transformation ou plutôt la destruction de tant de luths »<sup>375</sup>. De nos jours encore, de nombreux joueurs de luth peuvent citer l'événement, dont le souvenir s'est transmis de génération en génération.

Le psychologue y verra la marque d'une imprégnation imaginaire : la vielle mystérieuse et inquiétante a construit son destin en s'emparant des dépouilles ou même

---

<sup>372</sup> TERRASSON, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741, p.96/99.

<sup>373</sup> CARBASUS, Abbé de, *Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur D<sup>o</sup> auteur du « Temple du goust » sur la mode des instruments de musique*, Paris, 1739, p.18.

<sup>374</sup> BRENET, Michel, *Les concerts en France sous l'ancien régime*, Paris, Librairie Fischbacher, 1900, p.211.

<sup>375</sup> VALLAS, Léon, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon (1688/1789)*, Lyon, Masson, 1932, *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1971, p.106.

en phagocytant ses instruments concurrents, ses pourtant frères en musique.

### 6.3. Conclusion

---

L'aspect mystérieux (visuel et sonore) de la vielle, auquel s'ajoutent les sensations cénesthésiques et les émotions que l'on peut éprouver à en jouer, ainsi que ce que le vieilleux en communique par sa posture, est bien propre à renforcer l'atmosphère liée aux productions mythiques qui infiltrent les représentations de la vielle à roue et de son idiome sonore.

L'analyse psychologique que nous venons de tenter montre que les positions affectives face à la vielle peuvent s'entendre comme un système d'attraction/répulsion. Ainsi pourrait se trouver renforcée la dualité que nous avons précédemment rencontrée entre une attraction pour un monde paysan idéalisé et une répulsion ou une crainte face au monde des gueux.

En effet, l'étrangeté « consubstantielle » à la vielle devrait agir à deux niveaux.

-D'abord, son étrangeté l'affilie à l'occulte, à la sorcellerie, à la maladie comme à sa guérison, mais aussi aux liens archaïques que paraissent nouer avec elle ceux qui la côtoient. Ainsi, l'aura mystérieuse de la vielle, déterminée par sa situation sociale d'origine (« la lira mendicorum ») se trouve-t-elle confirmée et même amplifiée. Ainsi prend-t-elle en dépôt les réactions émotionnelles qui accompagnent le statut mythique du gueux aveugle, cet étranger qui pourrait être dieu à moins qu'il ne soit diable. Le baroque aura donc à décontaminer l'instrument pour éliminer le misérable proche du démon afin que ne demeure que l'instrument d'Apollon.

-Ensuite, l'infiltration imaginaire transformerait la vielle à roue, instrument absolument improbable, en un objet-vecteur pour la quête arcadienne. L'étrangeté de la vielle entraîne flou, ambiguïté et indécidabilité. On peut donc la considérer comme une sorte de « surface projective » susceptible d'être psychiquement reconstruite par l'imaginaire, à partir des externalisations ou projections les plus fréquentes à l'époque baroque. Est donnée une vielle paysanne, mais infiltrée d'imaginaire, ce qui rend son contour imprécis et ce qui brouille la représentation qu'on pourrait en avoir. Pourra s'y substituer alors, dans le travail du mythe arcadien, la représentation de la « lyre d'Apollon ». Celle-ci résulte d'une reconstruction de l'imaginaire, mais servie par des transformations de réalité dont il nous faudra aussi rendre compte<sup>376</sup>.

## CHAPITRE 7 : LES PETITS SAVOYARDS OU LA RECONCILIATION

<sup>376</sup> Voir notre troisième partie : *Anatomie physiologie de la vielle à roue*

## 7.1. Présence savoyarde

### 7.1.1. Le savoyard enfant

Les petits savoyards, (qui peuvent être piémontais), circulent en Europe et même jusqu'en Russie, depuis fort longtemps (peut-être depuis le XIV<sup>e</sup> siècle). Bien que généralement appréciés, ils sont parfois mêlés à des scandales. C'est ainsi que Palmer<sup>377</sup> relate qu'en 1749 en Angleterre, on jase sur l'amour violent que le duc de Cumberland éprouve pour une jeune savoyarde vielleuse (pas si enfantine que cela), venue dans ce pays avec son frère pour tenter de gagner de l'argent. Cette aventure donne lieu à des gravures satiriques que Palmer reproduit et qui n'épargnent pas le duc.

Ces déplacements enfantins ont pour raison l'extrême pauvreté qui règne en Savoie. Quand la misère croit, les mouvements migratoires s'intensifient. Les enfants, porteurs d'une vielle, d'une marmotte et parfois d'une lanterne magique, s'en vont chercher dans les grandes villes l'argent qui manque à leur famille. L'époque baroque correspond à un accroissement de la pauvreté en pays savoyard, et le flux migratoire devient important, notamment en direction de Paris.

Pourquoi ces enfants sont-ils dotés d'une vielle ? Hirsch<sup>378</sup> propose une explication : la vielle est d'une intéressante opportunité pour les filles car elle leur permet de jouer un rôle dans la collecte d'argent, sans être obligées de se déguiser en garçon pour pénétrer à l'intérieur des conduits de cheminée.

Un texte de de Jèze (*Etat ou tableau de la ville de Paris*)<sup>379</sup> datant de 1760 montre bien dans quel esprit est considérée, à Paris, cette présence des petits Savoyards :

**« Le titre de Savoyard est devenu dans Paris un nom générique que l'on donne à des jeunes enfants que la misère arrache de leurs patries ou tire du sein de leur famille, pour venir dans cette grande ville, chercher à vivre : ils y sont répandus dans les différents quartiers et dans les différentes rues, où ils rendent aux citoyens des services journaliers, et procurent à peu de frais des facilités d'un usage très commode et très fréquent ».**

Il n'est donc pas nécessaire d'être savoyard pour en porter le titre. Le terme devient un stéréotype recouvrant un certain mode d'existence et les valeurs qui lui sont attribuées.

### 7.1.2. Le Savoyard adulte

Mais il n'y a pas que des enfants chez les Savoyards itinérants et joueurs de vielle, des adultes sont aussi dans la même situation. L'étude de Leppert concernant l'iconographie le montre bien. ; Cet auteur cite par exemple une aquarelle de Houel représentant une

<sup>377</sup> PALMER, Suzann, *The hurdy-gurdy*, Londres, New-Abbot, 1980, p.164/165.

<sup>378</sup> HIRSCH, Jean-François, « Fanchon et les petits vielleux », *Alpes magazine*, octobre 1992, n°17, p.40/49.

<sup>379</sup> Cité par LEPPERT, Richard D., *Arcadia at Versailles*, Amsterdam and Lisse, Swets et Zeitlinger, 1978, p.96.

jeune femme portant coiffe savoyarde et jouant de la vielle, accompagnée au triangle par un enfant. Il montre aussi le tableau de Léonard de France où l'on voit un couple de Savoyards déambulant dans un quartier pauvre d'une ville...

## 7.2. Valeurs morales attribuées et émotions suscitées

---

### 7.2.1. La tradition

On s'accorde à penser que les valeurs attribuées depuis longtemps aux Savoyards sont un courage admirable dans l'adversité, l'attachement aux traditions, un sens élevé de la famille qui demeure une cellule très unie malgré les séparations.

Mercier <sup>380</sup> écrit, un peu avant la révolution, en 1781, un ouvrage « sociologique » particulièrement critique en ce qui concerne ce que la société donne à voir d'elle-même en cette fin de siècle ; il sera du reste mis en danger par cette publication contestataire. Pour sa démonstration il utilise le personnage du petit savoyard, présenté comme un idéal admirable, tout le contraire de ce que montrent « les gens de qualité ». Écoutons-le : « Ils [les enfants savoyards] épargnent sur le simple nécessaire, pour envoyer chaque année à leurs pauvres parents. Ces modèles de l'amour filial se trouvent sous des haillons, tandis que les habits dorés couvrent les enfants dénaturés ».

En 1789, Nicolas-Marie Dalayrac <sup>381</sup> présentera devant le roi une oeuvre dont le livret met en scène deux petits savoyards de grande vertu, dont la mère joue de la vielle. Ils montrent, dans l'adversité, de telles qualités morales qu'il faut bien qu'on les découvre à la fin de l'oeuvre orphelins et de naissance noble. Dieu y retrouve les siens.

### 7.2.2. La vielle, instrument pour les « pauvres de Dieu » ?

Rappelons que dans un chapitre précédent nous avons montré le lien entre la vielle à roue et le pauvre. Mais nous avons dit aussi que la figure du pauvre était ambiguë. « Pauvre du diable », il est sans foi ni loi et mérite le bannissement ; « Pauvre de Dieu » il est une représentation du Christ sur terre, ou un déguisement de la divinité (dans l'antiquité gréco-romaine).

Nous avons vu que la vielle était apparemment l'instrument de musique des « pauvres du diable », misérables gueux qui ne provoquent pas la pitié ; les représentations iconographiques qui leur sont consacrées voudraient plutôt générer un sentiment d'horreur chez le spectateur. Ces mendiants hargneux, qui agressent et s'agressent volontiers, sont à moitié voleurs ou bandits.

Comment expliquer que l'association gueux/vielle n'ait pas fait définitivement « repoussoir » pour les nobles soucieux de marquer leur supériorité ? La « médiation » du

---

<sup>380</sup> MERCIER, Louis Sébastien, *Le tableau de Paris*, 1781, Hambourg : Chez Vin Chaux & Compagnie et se trouve à Neuchâtel, chez Samuel Fauche, 1781

<sup>381</sup> DALAYRAC, Nicolas Marie, *Les deux petits savoyards*. Œuvre X. Le livret est de M. MARS... des V ..., (Marsollier des Vivetières), 1789.

personnage du petit Savoyard permet une première ébauche de réponse. Comme enfant, il est paré des vertus attribuées à l'enfance, fraîcheur et innocence<sup>382</sup>, ce qui mobilise chez l'adulte des affects très positifs. Comme enfant émigré on le plaindra. Comme enfant savoyard on lui prête les vertus de courage, de loyauté, d'abnégation que l'on attribue traditionnellement aux habitants de cette contrée.

Nous sommes ici à l'opposé de la figure du gueux, il faudrait même dire que le petit savoyard en est un négatif. Voilà donc un personnage qui, comme objet de la culture, est construit pour être un « pauvre de Dieu » et se retrouver au panthéon des vertus. A la vielle à roue qui l'accompagne, on pourrait bien prêter des qualités identiques, c'est à dire en fabriquer une représentation qui respire fraîcheur et simplicité. En jouer permettrait de s'identifier à cette figure conventionnelle et sympathique du petit savoyard. L'iconographie conforte cette hypothèse. Un tableau de François-Hubert Drouais est censé, dans un de ces clins d'œil que la période baroque affectionne, provoquer de l'attendrissement parce qu'il montre deux enfants aristocrates déguisés en savoyards, nantis d'une vielle et d'une marmotte<sup>383</sup>. Dans le même esprit, une gravure de Mélini, réalisée à partir d'un autre tableau de Drouais, met en scène les mêmes personnages et avec la même intention<sup>384</sup>.

L'arrivée de Louis XV au pouvoir ne pourra bien sûr que renforcer cette appétence pour la célébration de la vertu bien peu pratiquée par l'aristocratie mais constituant une sorte d'idéal affiché, une manière de proclamer la vertu sans avoir à être vertueux, comme si le sentiment de supériorité permettait au noble de ne pas être ce qu'il dit être, dans cette sorte de « dispense existentielle » que donne l'impression d'être au-dessus du commun.

### 7.2.3. Des musiciens de rue

A la fin de la période qui nous intéresse, Greuze, dont on connaît l'intérêt pour la misère, le culte des vertus « authentiques » et l'intention d'émouvoir, va aborder à son tour le thème du petit savoyard. Son tableau intitulé *L'Education d'un jeune Savoyard* a pour nous l'intérêt de montrer une mère apprenant à son jeune fils la technique du jeu de l'instrument. On voit là une autre différence possible par rapport au jeu mendiant : la vielle aurait rang d'instrument, il serait nécessaire d'apprendre à en jouer, même si l'apprentissage est sommaire.

Pour en revenir à la fonction sociale occupée par le jeune savoyard, on voit donc qu'il est travailleur, il rend ces « services journaliers » dont parle de Jèze. De tradition il est ramoneur, mais il est aussi considéré comme un joueur de vielle.

<sup>382</sup> Rappelons la définition citée plus haut que Furetière donne de l'*Innocence* dans l'article qu'il lui consacre dans son *Dictionnaire* : « Un enfant est en état d'innocence jusqu'à ce qu'il ait atteint l'âge de raison. Les paysans avaient aussi leur âge d'innocence qu'ils ont appelé âge d'or ».

<sup>383</sup> LEFRANCOIS, Thierry, « L'iconographie musicale de la mode champêtre », *Musiques. Images. Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, n°3, 1997, Nouveaux timbres, nouvelle sensibilité au XVIII<sup>e</sup> siècle, p.160.

<sup>384</sup> LEPPERT, Richard D., *Arcadia at Versailles*, Amsterdam, Lisse, Swets et Zeitlinger, 1978, p.81.

### 7.3. Après la période baroque

---

On assiste alors à une détérioration de l'image du savoyard ou du petit savoyard, qui est parallèle à la dégradation de l'image de la vielle et qui, selon Leppert<sup>385</sup>, pourrait être liée à l'arrivée de Louis XVI au pouvoir et à une nouvelle passion pour tout ce qui rappelle la civilisation grecque.

Citons Louis Mercier<sup>386</sup> décrivant, avec un certain lyrisme, les rues de Paris en 1781 : « les vieilles des boulevards portent sur une gorge souillée un large cordon bleu, qui quelquefois a servi à une majesté. Ce cordon déchu leur sert de bandoulière. Ainsi les marques de dignité périclitent ou retournent à leur véritable emploi ».

Retour donc du personnage méprisable, du gueux avec qui toute identification est impossible pour une personne de qualité. Du reste, selon Marianne Bröcker<sup>387</sup>, l'aboutissement en sera la connivence qui va s'établir, en milieu urbain, entre vielle et prostitution ; on verra alors, dans les rues de Paris, des prostituées appelant le client en chantant des couplets obscènes, tout en s'accompagnant de la vielle. *Exit* le petit savoyard et ses vertus, retour du « pauvre du diable », déchu et misérable.

Demeurent pourtant encore des « professionnels » de l'instrument. D'une part les vieillards ont gagné les cafés où ils tentent de survivre tout en côtoyant la misère, d'autre part le statut de musicien ambulant n'a pas totalement disparu et s'adapte tant bien que mal aux mutations de l'époque pour aboutir à une position sociale dont le contrat de travail en date de 1843 que cite Hollinger nous fournit un exemple : « Le 30 février, je me suis mis d'accord pour aller faire le musicien ambulant en France... J'ai 105 francs d'argent liquide, le passeport et les chaussures gratuites. Une chemise ou bien deux francs. Une blouse de lin bleu. J'ai le droit d'être malade 15 jours, sans qu'on me retire de l'argent. Les cordes sur les instruments sont gratuites. Le départ est fixé en mars 1843 et le retour en novembre de la même année »<sup>388</sup>.

L'exemple le plus caractéristique de ce retour à une position ambiguë entre une mendicité de misérable et une professionnalité honteuse nous serait donné par une évolution du statut social de la vieilleuse telle qu'on a pu la décrire aux U.S.A. Il s'agit du phénomène des *Hurdy-gurdy girls* : « Des *maisons de danse* de Californie ou d'autres régions de pionniers et d'hommes solitaires prirent l'habitude de louer des *hurdy-gurdy girls* pour soixante florins par an, somme contre laquelle elles abandonnaient souvent leur vielle pour un autre type d'activité... »<sup>389</sup>.

<sup>385</sup> LEPPERT, *Ibid*,

<sup>386</sup> MERCIER, *op. cit.* p.143.

<sup>387</sup> BROCKER, Marianne, *Die Drehleier*, 2 vol., Bonn, Bad Godesberg, 1977.

<sup>388</sup> HOLLINGER, Roland, *Les musiques à bourdon : vielles à roue et cornemuses*, Paris, La flûte de Pan, 1982, p.68/69.

<sup>389</sup> *Ibid*, p.68/69.

Répetons-le : la représentation d'un jeune savoyard drapé dans une vertueuse pauvreté s'est alors effondrée, les vieux démons ont fait retour. Et pourtant, dans le récit romanesque, l'ancienne représentation peut donner lieu à quelques récidives. On songe à Victor Hugo et aux *Misérables*<sup>390</sup>. Le dernier vol de Jean Valjean s'effectue aux dépens de Petit Gervais, jeune savoyard de dix ans « avec sa vieille au flanc ». Cette scène est d'importance, non pas pour Petit Gervais sur qui Victor Hugo ne s'appesantit pas, mais pour Jean Valjean. Chez ce dernier, cette rencontre traumatique provoque un état de confusion mentale et une sorte d'hallucination (une vision du personnage de l'évêque qui s'était montré bienveillant à son égard) ; le héros s'en trouvera transfiguré comme par une conversion qui va transformer son existence<sup>391</sup>.

#### 7.4. Fanchon la vieilleuse

---

Françoise Chemin, femme Ménard, surnommée Fanchon la vieilleuse est née en Savoie, probablement en 1737.

L'image que l'on en a construit correspond tout à fait à ce qui est projeté dans celle du petit savoyard. Donnons la parole à Hirsch<sup>392</sup> :

**« La salle est comble, surexcitée, quand le rideau rouge se lève. Nous sommes à l'hiver 1803, ou, plus exactement, le 28 nivôse an XI. Et nous avons le privilège d'assister à la première de "Fanchon la vieilleuse", mélodrame en trois actes de MM Bouilly et Pain, que le plus fameux compositeur de vaudeville du moment J.-D. Doche, a agrémenté d'une consistante musique de scène : cinquante et un numéros de chant, une ouverture symphonique et deux entractes ! Le public n'a d'yeux que pour l'héroïne ; yeux qui larmoient tant et plus quand cordes, flûtes et bassons de l'orchestre se font pleurnichards et que la jeune fille, son instrument en bandoulière entonne cet air qui deviendra célèbre : Aux montagnes de la Savoie Je naquis de pauvres parents ; Voilà qu'à Paris on m'envoie, Car nous étions beaucoup d'enfants Je n'apportais hélas en France, Que mes chansons, quinze ans, ma vieille et l'espérance ».**

Victor Fournels<sup>393</sup> développe le même thème en 1887, en faisant allusion aux mêmes textes :

**« Née de pauvres parents, aux montagnes de la Savoie, selon la chanson qu'ils mettaient dans sa bouche [il s'agit de Bouilly et de Pain], Fanchon serait venue à Paris n'apportant pour tout bagage que "ses quinze ans, sa vieille et l'espérance". Par bonheur, ses quinze ans avaient de beaux yeux, une bouche charmante, des bras mignons, une main potelée ; et, ainsi pourvue, la petite vieilleuse ne pouvait manquer d'enchanter en même temps toutes les oreilles et tous les yeux. Mais**

---

<sup>390</sup> HUGO, Victor, *Les Misérables*, Paris, 1862.

<sup>391</sup> Le lecteur intéressé en trouvera une analyse in FUSTIER, Paul, *Le lien d'accompagnement*, Paris, Dunod, 2000, p.166/169.

<sup>392</sup> HIRSCH, Jean-François, « Fanchon et les petits vieilles », *Alpes magazine*, octobre 1992, n°17, p.42.

<sup>393</sup> FOURNEL, Victor, *Les cris de Paris*, Paris, Firmin-Didot, 1887.

***elle était aussi vertueuse que belle. Amie des grands seigneurs et des poètes célèbres, en tout bien tout honneur, elle ne profitait de ses relations comme de la fortune acquise par ses talents, que pour protéger l'innocence, et, après avoir épousé un colonel déguisé en artiste, elle finissait par quitter son brillant hôtel de Paris pour retourner au village. Voilà le roman ».***

De ce « roman », on retiendra donc que l'on a fait de Fanchon une incarnation du petit savoyard tel qu'il est censé être. Elle en a la pauvreté d'origine, le courage, et la vertu. On aime sa fraîcheur qui commence à désigner que sous l'enfant se profile l'adulte séduisante mais non séductrice (?). Comme joueuse de vielle à roue, elle a aussi du talent qu'il soit réel ou supposé.

On remarquera toutefois que si le personnage de Fanchon accompagne le phénomène en le nourrissant et en le renforçant, il ne le crée pas. La représentation magnifiée du petit savoyard est déjà présente quand Fanchon vient à Paris ; c'est plutôt au titre d'une mise en représentation tardive de celui-ci qu'elle se trouve ainsi glorifiée.

Cela explique peut-être l'utilisation frénétique qui sera faite de notre héroïne. Revenons à Hirst<sup>394</sup> :

***« La pièce (précédemment citée) connut un tel engouement que pendant une décennie elle vit s'engouffrer dans son sillage une véritable avalanche de plagiat, de pâles démarcations ou de revues locales et même un opéra-comique. Ceux-ci, lorsqu'ils n'étaient pas purement et simplement homonymes, déclinaient toutes les variations possibles autour du titre de l'œuvre initiale : ainsi vit-on "La vieilleuse du boulevard", "Les trois Fanchon", "Fanchon toute seule", "Fanchon la vieilleuse à Lyon", "Fanchon de retour dans ses montagnes" ».***

Ainsi essaient les avatars d'une idéalisation. De plus, la Fanchon réelle a le malheur ou le bonheur de grandir. C'est encore Hirsch<sup>395</sup>, qui, après consultation de rapports de police, peut affirmer que Fanchon, après avoir épousé un Niçois de Paris montreur de lanterne magique, amassa une coquette fortune ; « *elle tenait, en effet, salon*, ce qui attirait bien des messieurs[souligné par nous] ». ».

## 7.5. Conclusion

---

*Le petit savoyard est un pauvre qui occupe une position ambiguë entre travail et mendicité. On peut penser que la vielle, instrument de mendicité qui apitoie, aurait pu être correctement jouée, suffisamment en tout cas pour que s'improvise une ébauche ou un semblant de spectacle de rue.*

Dans le prolongement de notre chapitre consacré à L'instrument truand, il semble d'autre part que cette figure du petit savoyard, enfant, exilé, mendiant mais travailleur, pourrait bien être une définition du « pauvre de Dieu » que l'aristocrate pourra reconnaître et accepter. Il réconcilie l'aristocrate et le miséreux en présentant une image « sanctifiée » de ce dernier, à l'opposé du « pauvre du diable » qu'il faudrait rejeter ou même détruire.

<sup>394</sup> HIRSCH, Jean-François, « Fanchon et les petits vieilleux », *Alpes magazine*, octobre 1992, n°17, p.42.

<sup>395</sup> *Ibid*, p.48.

Ainsi la vielle qu'il joue serait en quelque sorte décontaminée par les vertus morales, digne d'être touchée par la main de l'aristocrate, elle ne serait plus instrument truand.

## CHAPITRE 8 : LES MUSICIENS DE PROFESSION

### 8.1. La ménestrandise

#### 8.1.1. La ménestrandise avant les siècles baroques

On désigne par ce terme la corporation des musiciens professionnels, telle qu'elle s'est organisée à partir du XIV<sup>e</sup> siècle (en 1321), en s'opposant aux « jongleurs » itinérants dont l'activité est jugée dégradante. La ménestrandise est à son apogée au XVI<sup>e</sup> siècle, bien qu'elle soit déjà fragilisée notamment par la nomadisation « déshonorante » de certains de ses membres<sup>396</sup>.

Concernant la ménestrandise à son apogée, F. Lesure souligne quelques points importants pour notre propos :

- « Le corps des musiciens pourrait être classé parmi les plus indépendants de tous les métiers »<sup>397</sup>.
- La ménestrandise est alors très structurée, avec une hiérarchie puissante : « une assemblée restreinte des maîtres, trois "gouverneurs" élus... et, au-dessus d'eux, le "roi" des joueurs d'instruments, nommé par le roi de France »<sup>398</sup>.
- La ménestrandise possède des biens immobiliers, à Paris, rue des Petits-Champs, rue Saint Martin, rue des Croissants<sup>399</sup>.
- Elle forme les musiciens (en 6 ans) et les reconnaît à la suite d'un examen professionnel passé devant le roi ou un de ses lieutenants permettant l'accès à la maîtrise<sup>400</sup>.
- Le postulant au titre de maître « avait seulement à exécuter une pièce donnée ».<sup>401</sup> Il s'agissait en quelque sorte d'un exercice de déchiffrage supposant que l'on soit à l'aise dans la lecture des notes. Selon nos critères actuels, on voit qu'il s'agirait d'une approche « savante » (par l'écrit) de la musique, distincte de l'approche « populaire » (qui se transmet par voix orale et de façon routinière).

<sup>396</sup> CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Les ménestriers français sous l'ancien régime*, Paris, Klincksieck, 1994.

<sup>397</sup> LESURE, François, *Musique et Musiciens français du XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève Minkoff, 1976, p.115.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p.115. Toutes ces caractéristiques concourent à montrer que la ménestrandise a pour vocation de s'institutionnaliser de façon puissante et autoritaire, s'imposant aux « vrais » musiciens

<sup>399</sup> *Ibid.*, p.125/126. de profession, tout en leur donnant un statut social bourgeois, en leur fournissant de la respectabilité et en les garantissant donc contre l'anti-modèle du misérable faisant grincer

<sup>400</sup> sa vielle à roue au coin des rues. *Ibid.*, p.129.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p.129.

En quelque sorte, la ménestrandise reste fidèle à sa première mission qui était de bien marquer une différence sociale entre ses membres et les jongleurs médiévaux. Il n'est donc pas étonnant que Luc Charles-Dominique ait pu nous préciser qu'à sa connaissance la vielle à roue n'est pas citée comme instrument de ménétrier. Instrument du gueux aveugle, elle a du représenter tout ce contre quoi s'est constituée la corporation des musiciens, comme si le vielleux évoquait un risque, celui de se marginaliser ou de se retrouver identifié à l'exclu incapable de s'inscrire normalement dans la société. La menace est réelle ; Charles-Dominique<sup>402</sup> rappelle la montée considérable du paupérisme au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, avec comme conséquence, l'expansion de la « Mendicité musicienne » ; certains ménétriers deviennent des errants et le langage va assimiler l'absence de productivité matérielle du ménétrier à de la paresse, au point que l'un des sens du verbe *Ménéstrander* sera, au XVI<sup>e</sup> siècle, *Vivre en fainéant, en mendiant*.

P. Beaussant considère, quant à lui, qu'il y eut des vielleux au sein de la ménestrandise. La contradiction nous semble s'expliquer par le statut mobile des musiciens de la corporation. Comme institution organisatrice de la profession, la ménestrandise ne peut que rejeter les vielleux ; mais dans les moments où elle perd son pouvoir, elle se dégrade socialement et peut alors partiellement se confondre avec un regroupement de mendiants musiciens et donc comporter des vielleux. Quand on veut attaquer ou ridiculiser la ménestrandise, c'est ce voisinage compromettant que l'on retient et qui envahit l'imaginaire collectif, dont nous avons montré la force en ce domaine.

Puissante, mais rongée de l'intérieur, la ménestrandise à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle entretient donc un rapport conflictuel avec, entre autres, la vielle :

Celui qui en joue, c'est celui qui, ayant perdu sa dignité bourgeoise, a rejoint la misère des exclus. La menace existe, comme si l'on devait alors, en position défensive, lutter contre le risque de tomber, pour des raisons sociales et économiques, dans cette déchéance dont le vielleux est la figure emblématique.

### 8.1.2 La ménestrandise à la période baroque

Qu'en advient-il ensuite, avec le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle ? La Ménestrandise entre en décadence. Comme le dit Philippe Beaussant, elle symbolise « le vieil ordre social où toute profession était structurée, organisée et défendue ». Elle assimilait « le métier de musicien à un artisanat ». Le XVII<sup>e</sup> siècle est le siècle des académies ; en musique c'est le siècle de Lully, de la passion de Louis XIV pour la musique et surtout pour la danse.

A côté de la Ménestrandise, la musique et l'appartenance sociale des musiciens s'organisent autour de trois pôles que nous rappelle R. Machard<sup>403</sup> : le Roi (avec la Chapelle, la Chambre et l'Ecurie), la ville de Paris (avec l'Académie Royale et le Concert Spirituel) et d'autres foyers (l'opéra comique et les orchestres privés).

---

<sup>402</sup> CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *op. cit.* p.221.

<sup>403</sup> MACHARD, Roberte, « Les musiciens en France au temps de Jean Philippe Rameau », *Recherche sur la musique française classique*, 1971, XI, p.5/79.

Se profile « un débat fondamental qui va diviser dorénavant et définitivement les deux communautés instrumentales : celui du savoir académique, en opposition au savoir de tradition orale. Alors que la preuve est établie que certains ménétriers possèdent un savoir musical théorique, les académistes les traitent de misérables routiniers, incapables de faire progresser l'art de la danse »<sup>404</sup>. Charles-Dominique cite Louvet de Sceaux, expliquant que, pour les musiciens savants, les ménétriers ne sont que « bateleurs, vieilles, meneurs de singe et marchands de galbanum ». François Couperin, nous y reviendrons plus loin, attaque la ménestrandise dans son Deuxième Livre de clavecin, en feignant d'en avoir peur pour mieux la tourner en dérision.

Tout se passe donc comme si ce qui s'était ébauché au XVI<sup>e</sup> siècle se réalisait pleinement à l'époque baroque ; lors d'une guerre qui fut aussi juridique, un nouveau type de musicien triomphe de la corporation des ménétriers<sup>405</sup>. Selon P. Beaussant, celle-ci a toujours réuni toutes sortes de musiciens : les meilleurs et les pires. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le statut qu'un instrumentiste se doit d'envier s'est totalement transformé. Ce que les ménétriers craignaient se produit ; ils se retrouvent du côté des misérables, exclus de la bourgeoisie, entraînés du côté de la déchéance sociale avec comme emblème possible la *lira mendicorum*, cette vielle à roue qui demeure, à travers les siècles, le fidèle compagnon du gueux. Seul le statut de musicien de cour est devenu porteur d'une démarche de promotion sociale. Il aurait alors été bien difficile de prévoir que la vielle à roue allait occuper une place sociale de choix, quelques années plus tard, sous le règne de Louis XV, à l'époque du baroque tardif.

## 8.2. Les musiciens baroques

---

### 8.2.1. Les musiciens de l'époque de Mazarin à l'époque de Louis XV.

C. Massip<sup>406</sup> conclut son ouvrage consacré aux musiciens au temps de Mazarin par une typologie des musiciens comprenant trois niveaux :

**« A la base un premier groupe, le plus important et le plus démuné, comprend la masse des joueurs d'instruments et certains musiciens de l'Ecurie. Ce sont de petites gens proches de la mentalité populaire », peu cultivés et dont les moyens d'existence sont très précaires.**

Mais, conformément à ce que nous avons déjà indiqué, les vieilles ne font pas partie de ce premier groupe, ils sont en quelque sorte en deçà, « à la frontière de la misère »<sup>407</sup> ou

---

<sup>404</sup> CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *op. cit.* p.266/267. La citation de Paul LOUBET de SCEAURY est tirée de son ouvrage : *Musiciens et facteurs d'instruments musicaux sous l'ancien régime*, Paris, Pedone, 1949, p.89.

<sup>405</sup> « Ce qui fait que l'on confond la qualité de chanteur avec celle de ménestrier lorsqu'on veut le ravalier » écrira par exemple Bacilly en 1679 (BACILLY, Bénigne de, *L'art de bien chanter*, Paris, 1679, p.5).

<sup>406</sup> MASSIP, Catherine, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin*, Paris, Picard, 1976, p.135/137.

<sup>407</sup> *Ibid*, p.122.

ayant basculé dans celle-ci.

**« A un niveau intermédiaire, le second groupe, numériquement moins grand, occupe une situation comparable à celle des petits marchands...Il comprend d'une part des musiciens de la Maison du roi comme les joueurs de violon, quelques musiciens de l'Ecurie, d'autre part des musiciens étrangers à la musique du roi [...] et quelques maîtres joueurs d'instruments... Ils reçoivent les qualités de honorable homme ou de bourgeois de Paris...Ils témoignent d'un certain goût pour les choses de l'esprit. Il semble que ce groupe corresponde socialement et intellectuellement au moule dans lequel vont se fondre tous les musiciens du roi pendant la période suivante qui voit leur installation à Versailles »<sup>408</sup>.**

Au sommet, « un groupe très restreint de musiciens appartenant à la Chambre et parfois à la Chapelle du roi »<sup>409</sup>. Ils sont fortunés, jaloux de leurs privilèges, et jouissent de la position sociale de *noble homme* ou de *Sieur de*. Ce groupe aspire à une situation d'aristocrate et s'identifie au mode de vie de la cour. En cela, il est le précurseur du mouvement qui va s'accroître au XVIII<sup>e</sup> siècle de façon notable.

En 1971, Marcelle Benoit publie son travail sur les musiciens du roi entre 1661 et 1733, époque immédiatement antérieure à celle qui nous intéresse. « Le musicien, écrit-elle, appartient à une petite bourgeoisie laborieuse, fidèle au prince, peu frondeuse, sensible aux honneurs, économe, peu instruite »<sup>410</sup>. Par rapport à ce qu'écrit C. Massip de la situation des musiciens sous Mazarin, on a l'impression d'une plus grande homogénéité sociale, du côté du renforcement d'une classe moyenne.

Selon M. Benoit, compte tenu de quelques exceptions notables comme François Couperin, ces musiciens sont peu cultivés. Formé par un apprentissage de type artisanal, le musicien n'est guère initié « à la critique, à la discussion des styles, à la dissertation qui ouvre sur le monde des idées. De nos jours nous qualifierions sa formation de "primaire" »<sup>411</sup>.

### 8.2.2. Le musicien, la cour et le gueux

Ce qui fait constante, ce que nous retrouverons sous le règne de Louis XV et que C. Massip repère déjà à l'époque de Mazarin, c'est *l'identification du musicien (ou d'une catégorie de musiciens) au modèle de la cour*.

**« Constamment mêlé à la vie de la Cour, le compositeur, sous les Bourbons, attentif à ce qui l'entoure, cherche à projeter dans ses œuvres un peu de cette atmosphère qu'il respire »<sup>412</sup>. L'honneur du musicien du roi sera par exemple**

<sup>408</sup> *Ibid*, p.135/136.

<sup>409</sup> *Ibid*, p.136.

<sup>410</sup> BENOIT, Marcelle, *Versailles et les musiciens du roi 1661-1733*, Paris, Picard, 1971, p.287.

<sup>411</sup> *Ibid*, p.80.

<sup>412</sup> *Ibid*, p.91.

***d'obtenir sur son contrat de mariage « la signature de personnages de qualité (aristocrates, membres de la famille royale) voire du roi lui-même »*** <sup>413</sup> .

« Pourquoi sommes-nous nés dans la chambre du bourgeois et non dans le palais du roi ? » écrivait Freud à la suite de sa remarquable analyse du monologue de Gloucester en début du Richard III de Shakespeare <sup>414</sup> . Freud proposait alors l'idée qu'il y a, chez chaque être humain, le sentiment d'être non reconnu et victime d'une injustice, d'être, pourrait-on dire un « Mozart assassiné ». On peut penser que ce sentiment pouvait hanter ces musiciens dans la mesure où ils côtoyaient l'aristocratie, puissamment attirés par elle mais sans parvenir, sauf exceptions, à en faire partie.

Gravir l'échelon suprême, c'est à dire devenir noble, est en effet une entreprise difficile que les musiciens ont grande difficulté à réussir ; Lully en est le seul représentant anobli par Louis XIV, et Louis XV ne donne de lettres de noblesse qu'à cinq musiciens.

On voit s'esquisser une dynamique habituelle dans nos sociétés : une catégorie sociale instable, à l'identité ambiguë, subit deux attractions antagonistes et inversées ; elle cherche à résister à une force qui l'entraîne, dans une régression sociale, du côté des pauvres, des « gens de peu » ; de façon complémentaire, elle cherche à se hisser au niveau d'une catégorie sociale qui l'attire, ici l'aristocratie, telle que l'on se la représente dans ses salons et, in fine, à la cour du roi de France.

Il ne s'agit plus seulement, comme à l'époque où la ménestrandise était puissante, de défendre une position bourgeoise contre les risques d'une détérioration du statut social, il s'agit aussi de réussir une ascension sociale vers la noblesse. Le processus n'est pas dénué de violence, si l'on se réfère au style utilisé par Jean-Christophe Maillard pour en rendre compte : « Une personne lettrée et cultivée, pétrie de cet ethnocentrisme de classe qui lui confère une terrible autosatisfaction, celle d'appartenir à la frange supérieure de la société, même si (surtout si !) ses origines premières sont celles d'une personne du peuple, dont l'ascension sociale a pu s'effectuer grâce à ses talents musicaux ».

Ce qui nous intéresse ici, c'est *que la vielle à roue se trouvera bientôt représentée, aux deux extrémités de la chaîne du social* . Certes, elle est toujours un objet pour gueux, pour mendiant aveugle, un objet dont l'utilisation serait déshonorante pour la bourgeoisie, mais elle va, quelques années plus tard, devenir un des instruments favoris des gens de qualité, un objet d'envie pour cette même bourgeoisie. Quant aux compositeurs et autres maîtres pédagogues de la vielle à roue, ils occuperont, sous Louis XV, la même place intermédiaire et seront de la même classe sociale et de la même culture que les autres musiciens de profession. Ils pourraient bien toutefois, profitant de la mode dont bénéficie l'instrument, avoir été mieux payés ; du moins Ancelet le pense-t-il, qui écrit que les Maîtres de vielle et de musette étaient « mieux récompensés de leurs travaux que les meilleurs organistes » <sup>415</sup> .

### 8.2.3. Violon et la vielle à roue

<sup>413</sup> *ibid*, p.91.

<sup>414</sup> FREUD, Sigmund, « Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse », 1913, *Essais de Psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1993, p.105/136.

A la lecture de l'ouvrage de Marcelle Benoit, on retire l'impression que l'évolution de la place sociale du violon pourrait bien être quelque peu parallèle à l'évolution observée concernant la vielle.

Les « vingt-quatre violons », bien qu'officiers de la Chambre, sont d'abord mal considérés ; « Chacun sait qu'hier encore ils se louaient comme ménétriers chez les bourgeois, dans les noces et banquets, dans les foires. De plus ces hommes fréquentent les danseurs auxquels ils montrent les pas [...]. Cela sent bien le baladin, et le courtisan prononce ce mot avec un certain dédain »<sup>416</sup>. Or cette proximité avec la danse se remarque aussi, mais partiellement, pour ce qui est de la vielle, et, quand il s'agit de tourner la ménestrandise en dérision, on considérera qu'elle est constituée de vieilles. Couperin a brillamment illustré ce parti pris, nous allons bientôt y revenir.

Parmi les arguments soulevés par Marcelle Benoit pour expliquer l'ascension sociale du violon, il y a l'influence de Lully, violoniste prodige, qui plaît au jeune Louis XIV. Or nous aurons bientôt à considérer la place occupée par les virtuoses dans la mutation aristocratique de la vielle à roue.

Il y a aussi « l'installation des violons à la Chapelle, prouvant que l'instrument de la danse pouvait trouver à s'employer au culte »<sup>417</sup>. De même, dans un cheminement identique, nous verrons des virtuoses de la vielle invités au Concert Spirituel pour y faire entendre des Noëls.

D'autres arguments sont purement musicologiques ; nous y reviendrons lorsque nous comparerons ce que Mersenne dit du violon avec la mutation que subit la technique du jeu de la vielle à roue.

### 8.3. François Couperin et l'axe généalogique

---

#### 8.3.1. La famille Couperin

La musique est très présente dans la famille de François Couperin depuis au moins l'arrière-grand-père de celui-ci, et à des places très différentes. Il y a d'abord Mathurin Couperin, l'arrière-grand-père de François, qui exerce les fonctions de « laboureur, marchand, praticien, procureur de la seigneurie de Beauvoir en même temps que celle de maître joueur d'instruments »<sup>418</sup>. Il y a aussi Charles l'ancien, grand-père de François, qui « outre son métier de vigneron, est également tailleur, marchand et bien sûr maître joueur d'instruments tant hauts que bas et hautbois ». Ce sont des ménétriers exerçant

<sup>415</sup> ANCELET, *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*, Amsterdam, 1757. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1984, p.32.

<sup>416</sup> BENOIT, *op. cit.* p.287.

<sup>417</sup> BENOIT, *op. cit.* p.288.

<sup>418</sup> CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Les ménétriers français sous l'ancien régime*, Paris, Klincksieck, 1994, p.98.

plusieurs professions pour assurer leur survie, ce qui était coutumier ; ils n'en sont pas moins dépositaires d'un brevet octroyé « de par le roi des violons » et Mathurin transmettait la maîtrise à des apprentis<sup>419</sup> .

La génération suivante, celle des parents de François, « monte » à Paris et trois frères au moins font carrière dans la musique. Le statut change : Louis est « ordinaire de la musique de la chambre du roi » ; François, dit « l'ancien » joue de l'orgue et du clavecin, (instruments à clavier, aristocratiques de réputation) ; Charles II est violiste, organiste et claveciniste. Selon la généalogie dressée par E. Kocévar<sup>420</sup> , dans la génération postérieure, celle de François Couperin le « grand », il y a au moins trois organistes et une chanteuse. Ainsi disparaît l'ancrage dans la ménestrandise, les Couperin sont entrés dans cette nouvelle famille de musiciens bourgeois qui tentent de rejoindre l'aristocratie et s'identifient à elle, à travers son mode de vie et ses valeurs.

Cette transformation est certainement difficile à assumer psychologiquement ; et le nouveau musicien peut être la risée d'une personne de qualité qui moquera en lui « ce qui fait peuple ». Ainsi François l'ancien, l'oncle du compositeur célèbre, est-il portraituré de façon humoristique par Titon du Tillet : « C'était un petit homme qui aimait fort le bon vin, et qui allongeait volontiers ses leçons quand on avait l'attention de lui apporter près du Clavecin une carafe de vin avec une croûte de pain, et une leçon durait ordinairement autant qu'on voulait renouveler la carafe de vin. Il périt malheureusement dans sa soixante dixième année, ayant été renversé dans une rue par une charrette, et s'étant cassé la tête en tombant »<sup>421</sup> .

### 8.3.2. L'événement fondateur

Dans des domaines très extérieurs à la musicologie (la fondation des institutions et les organisateurs existentiels repérables dans certaines trajectoires de vie), nous avons mis en évidence une quasi-constante. Il s'agit de la constitution, dans l'après coup, d'un récit des origines à forme légendaire et faisant la part belle à une Rencontre ayant fonction initiatrice<sup>422</sup> .

Concernant la famille Couperin et son ascension sociale, Titon du Tillet nous propose un texte caractéristique d'un récit des origines. On ne saurait trop dire si l'événement relaté l'est avec exactitude, mais on sent qu'il est évoqué dans une atmosphère de légende qui lui donne sens dans l'imaginaire généalogique d'une renaissance familiale.

Laissons la parole à Titon du Tillet<sup>423</sup> :

---

<sup>419</sup> BEAUSSANT, Philippe, *Couperin*, Paris, Fayard, 1980, p.92.

<sup>420</sup> KOCEVAR, Erik, Article « Couperin », *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* (sous la direction de M. Benoit), Paris, Fayard, 1992.

<sup>421</sup> TITON du TILLET, Evrard, *Le Parnasse Français*, Paris, 1732, p.403.

<sup>422</sup> FUSTIER, Paul, *Le lien d'accompagnement entre don et contrat salarial*, Paris, Dunod, 2000, p.163/196.

<sup>423</sup> TITON du TILLET, *op. cit.* p.402.

**« Les trois frères Couperin (alors villageois de Brie), avec de leurs amis, aussi joueurs de Violon, firent partie un jour de la fête de M. de Chambonnière d'aller à son château lui donner une aubade : ils y arrivèrent et se placèrent à la porte de la salle où Chambonnière était à table avec plusieurs convives, gens d'esprit et ayant goût pour la musique. Le Maître de la maison fut surpris agréablement, de même que toute sa compagnie, par la bonne symphonie qui se fit entendre. Chambonnière pria les personnes qui l'exécutaient d'entrer dans la salle et leur demanda d'abord de qui était la composition des airs qu'ils avaient joués : un d'entre eux lui dit qu'elle était de Louis Couperin, qu'il lui présenta. Chambonnière fit aussitôt son compliment à Louis Couperin et l'engagea avec tous ses camarades à se mettre à table ; il lui témoigna beaucoup d'amitié et lui dit qu'un homme tel que lui n'était pas fait pour rester dans une province et qu'il fallait absolument qu'il vint à Paris avec lui ; ce que Louis Couperin accepta avec plaisir. Chambonnière le produisit à Paris et à la Cour, où il fût goûté... ».**

Voilà donc un récit qui fleure bon son conte de fée... Il était une fois trois petits paysans quelque peu facétieux. Ils allèrent visiter une fée en sa demeure (l'aristocrate, maître de la contrée). Ils la séduisirent par des sons harmonieux. Alors la fée, d'un coup de baguette magique, transforma la citrouille en carrosse ou la paysanne en princesse (Louis Couperin, l'heureux élu, se retrouve à Paris, à la Cour, et commence une carrière fulgurante). Le villageois disparaît, advient le musicien de Cour. Le récit de cette transformation aussi radicale que brutale est caractéristique du style des contes de fée et des légendes qui, comme productions de l'inconscient, ignorent le temps, et font surgir, dans l'instant même et sans délai, l'élément miraculeux, féérique ou merveilleux dont Freud dira qu'il marque la réalisation d'un désir. Cette renaissance dans un berceau doré, à la suite d'une rencontre ayant valeur d'organisateur existentiel, est une refondation ; une autre famille Couperin en survient dont François sera le plus illustre représentant.

Du reste, à ce Don de « renaissance » que M. de Chambonnière fait à Louis Couperin succède un contre-don qui a ce dernier comme auteur. Après avoir énuméré les places qui seront offertes à Louis dans le domaine de la musique, Titon du Tillet poursuit : « On voulut même lui faire avoir la place de Musicien ordinaire de la chambre du Roi pour le clavecin du vivant de Chambonnière qui en était pourvu ; mais il en remercia, disant qu'il ne déplacerait pas son bienfaiteur ; le Roi lui en sut bon gré et créa une charge nouvelle de dessus de viole, qu'il lui donna ».

Louis doit reconnaissance à la fée qui a permis qu'il soit musicien de Cour et se refuse à la dépouiller... mais il aurait pu lui nuire, et le nouveau né se révéler plus puissant que la fée qui s'est penchée sur son berceau. Au contre-don de Louis succède, comme il est normal, un contre contre-don du Roi (la charge nouvelle de dessus de viole), qui témoigne de la reconnaissance que le monarque manifeste à ce Louis Couperin qui a su rester à sa place et respecter les prérogatives des aristocrates.

### **8.3.3. Conflit de loyauté entre deux filiations**

Certains indices donnent à penser que, si cette mutation familiale a du engendrer de la fierté chez François Couperin le grand, elle a pu aussi être ressentie comme un reniement et provoquer chez lui un « conflit de loyauté » entre la ménestrandise, souche musicale de la famille Couperin, et une autre appartenance conforme aux exigences de son Idéal du

Moi, un appel à une autre « famille », dont la société aristocratique serait l'incarnation. Cette situation évoque un conflit de classe entre peuple et noblesse, mais qui prendrait la forme d'un conflit de loyauté entre l'ancêtre Couperin (le populaire) et le nouveau Couperin, celui qui est maître de clavecin des enfants du roi, qui a comme élèves de nombreux gentilshommes de la cour <sup>424</sup>, et qui tentera même, sans grand succès semble-t-il, d'apprendre son instrument à Marie Leszczyńska la future reine de France (qui préférera quant à elle la pratique de la vielle à roue à celle du clavecin).

En 1724, dans la préface des *Goûts réunis*, Couperin défend le Goût italien et revendique son droit à écrire selon cette esthétique, mais, d'autre part, il insiste aussi sur sa filiation du côté du Goût français. Une phrase de ce texte serait susceptible de faire écho à notre hypothèse : « Les premières sonates italiennes...ne firent aucun tort, dans mon esprit, *ni aux ouvrages de Monsieur de Lully, ni à ceux de mes ancêtres* [souligné par nous] ».

Or, rappelons que Lully en début de carrière est un petit musicien danseur, émigré d'Italie, un violoneux méprisé par ceux qui touchent les instruments à clavier. Son génie séduit Louis XIV qui se l'attache et lui offre une carrière somptueuse. Lully va transformer le statut du violon : l'instrument y gagnera ses lettres de noblesse, mais Lully aussi, puisqu'il est le seul musicien anobli par le Roi Soleil après avoir réussi à faire parapher son contrat de mariage par le roi, la reine, Colbert et le duc de Rochefoucauld <sup>425</sup>.

Pour les autres musiciens, et pour Couperin probablement, Lully doit avoir valeur d'exemplarité ; sa réussite est telle, l'écart est si grand entre son origine et ce qu'il parvient à devenir, qu'il peut bien représenter une sorte d'idéal réalisé. On est là dans un processus de filiation : Lully se propose comme le modèle à qui l'on s'identifie ; il est le père idéal, le père d'un idéal. Je ne connais pas de documents « cliniques » susceptibles de vérifier cette hypothèse, on peut seulement imaginer, à partir de la logique de la situation, que Lully a du avoir une place dans le Roman familial des musiciens qui lui sont à peu près contemporains.

Dans le texte que nous citons, François Couperin place « *mes ancêtres* » en vis à vis de Lully, ce qui renvoie explicitement à sa souche familiale qui est française (en opposition à celle de Lully). Mais en deçà, on ne peut s'empêcher de penser que ces ancêtres là sont aussi ces musiciens populaires, ces ménétriers grand-père et arrière-grand-père, qui ont façonné les enfants musiciens et avec qui il faudrait faire rupture. On remarque ici une analogie avec Lully renonçant à (trahissant ?) l'Italie pour travailler à la gloire du roi de sa nouvelle patrie.

La phrase de la préface qui vient après celle que nous venons de citer est un peu étrange : « Ainsi, par un droit que me donne ma neutralité, je vogue toujours sous les

<sup>424</sup> « Il y a vingt ans que j'ai l'honneur d'être au Roi et d'enseigner presque en même temps à Monseigneur le Dauphin Duc de Bourgogne, et à six princes ou princesses de la maison royale » écrit Couperin en 1713, dans la Préface de *Pièces de clavecin...*, premier livre. « Couperin eut l'honneur de montrer à jouer du Clavecin à M. le Duc de Bourgogne, Dauphin de France, de même qu'à Madame Anne de Bourbon Douairière de Conti, et à M. Louis Alexandre de Bourbon, Comte de Toulouse » indique TITON du TILLET, *Suite du Parnasse Français*, 1743, p.664.

<sup>425</sup> BENOIT, *op. cit.* p.294.

heureux auspices qui m'ont guidé jusqu'à présent ». Seule la réconciliation rend heureux et l'on ne doit pas prendre parti. C'est sagesse que de réunir les Goûts. Mais on peut soupçonner que cet œcuménisme et la neutralité revendiquée pourraient aussi être une tentative pour réconcilier les deux filiations, les ancêtres naturels (les musiciens populaires) et le parent idéal (le musicien de cour dont Lully est le modèle). Rappelons que nous avons proposé plus haut l'idée selon laquelle cette double filiation créait une tension psychique que nous avons quelque peu formalisée en citant le concept de loyauté. Ajoutons que, précédemment<sup>426</sup>, nous avons discuté l'hypothèse selon laquelle la baroquisation musicale serait justement une tentative pour rappeler le populaire tout en le transformant radicalement.

Pris dans le mouvement d'ascension sociale et faute d'être anobli, François Couperin se choisira des armoiries : Porte d'azur à deux tridents d'argent passés en sautoir, accosté de deux étoiles de même et accompagné en chef d'un soleil d'or et en pointe d'une lyre de même.

Il se fera un temps appeler sieur de Crouilly « en souvenir d'une terre de la Brie où naquirent ses ancêtres »<sup>427</sup>. En 1690, il signera « Couperin sieur de Crouilly » la page titre des deux messes d'orgue qu'il publie. Fantaisie d'artiste, nous dit Marcelle Benoit... Certes la démarche est courante ; un auteur de nombreuses pièces pour musettes ou vielles à roue comme Lavigne est, par exemple, édité, selon les moments, sous les noms Lavigne, Delavigne ou de Lavigne. Mais un acte, fût-il banal, n'en est pas pour autant dépourvu de sens ; Couperin tente probablement ici de mettre en lien ce dont il vient et ce qu'il veut devenir. Utilisant ses deux identités, il nomme du reste une pièce du Quatrième Livre de clavecin « *La Croûilli ou la Couperinette* » ; doit-on y voir le souci, traduit de façon humoristique, d'unifier ses deux filiations ? Il s'agirait alors d'un cas très particulier dans lequel cette baroquisation musicale à laquelle nous venons de faire allusion gagne même le titre de la pièce.

### 8.3.4. Le conflit juridique

Un événement judiciaire bien connu nous permet de suivre notre piste. La « nouvelle race » de musiciens, proche de la cour ou de l'aristocratie, entre en conflit avec cette ancienne organisation sociale qu'est la ménestrandise et qui cherche à maintenir son pouvoir. Pour la période qui nous intéresse, P. Beaussant<sup>428</sup> résume ainsi les différents actes de cette guerre :

En 1691 une décision du roi « supprime l'élection des jurés pour tous les corps d'art et métiers et la remplace par des charges vénales et héréditaires ».

En 1693, « les quatre jurés nommés par le roi en 1691, prenant leur rôle au sérieux et assumant la cause de la Ménestrandise, repassèrent à l'attaque, sommant les

---

<sup>426</sup> Voir chapitre 3, section 3.3. : *La Baroquisation*

<sup>427</sup> BENOIT, *op. cit.* p. 388.

<sup>428</sup> BEAUSSANT, Philippe, *Couperin*, Paris, Fayard, 1980, p.90/92.

clavecinistes d'avoir à payer les droits de maîtrise à la communauté de Saint-Julien de Ménétriers ». Contre le cours de l'évolution sociale ils gagnèrent ce procès, les clavecinistes furent condamnés.

En 1695, à la suite de l'appel que les clavecinistes portent auprès du Parlement, une décision sera prise qui « déboutait la ménestrandise et affranchissait les compositeurs de musique, organistes et joueurs de clavecin de tous droits ou redevances envers la communauté de Saint-Julien ».

C'est au titre d'organiste du roi, alors qu'il vient d'être nommé à la Chapelle Royale, que Couperin choisit de rejoindre les clavecinistes ses pairs, dans leur requête contre la ménestrandise aboutissant à l'arrêt du Parlement de 1695. Sans doute est-il alors dans une position exacerbant le conflit de loyauté, comme si, devant alors choisir son camp, il se retournait contre sa filiation « naturelle », en faisant condamner ce type de musique qui était celui de son grand-père et de son arrière-grand-père.

Pour les plaignants, les « clavecinistes », l'enjeu de ce procès n'est pas seulement économique ou d'intérêt. Il est aussi narcissique, comme si une réduction à l'appartenance à la ménestrandise signifiait déchéance sociale et attaquait violemment « l'estime de Soi ».

On le voit bien à travers les propos des clavecinistes dont nous faisons plus haut état. Ils traitent les ménétriers de « misérables routiniers, incapables de faire progresser l'art de la danse »<sup>429</sup> (dont Louis XIV est le fervent adepte que l'on sait). Ils ne sont alors que « bateleurs, vielleux, meneurs de singes... Quelle idée peut-on se former d'un juré [de la communauté des ménétriers], danseur, joueur de violon, qui ne sait pas seulement les premiers éléments de la composition, et qui ne connaît les notes que par rapport à ses cordes et lignes tirées, [qui viendrait] visiter tous les trois mois, examiner, approuver ou censurer un compositeur de musique dont il n'entendra pas seulement le langage en faisant expérience de sa capacité »<sup>430</sup>. On sent les clavecinistes outrés, blessés, en risque de se voir détruits s'ils devaient retomber dans une identité misérable incompatible avec leurs aspirations fondamentales. François Couperin dut se trouver en difficulté, lui qui, pour se sentir exister en conformité avec son idéal, en congruence avec ses exigences narcissiques, rejoignit le camp de ceux qui mettaient symboliquement à mort l'appartenance de ses ancêtres. Et cela d'autant plus que se produisit une nouvelle escarmouche : en 1707, la Communauté enregistre par surprise des Lettres Patentes ; les organistes et les clavecinistes ripostent quelques jours plus tard, et, en 1774, Besche<sup>431</sup>, pourra écrire, en soulignant la violence de la situation créée : « les ménétriers furent obligés de les rapporter honteusement [les lettres patentes] ; elles furent brisées et lacérées, le sceau arraché, et remises en état entre les mains des organistes, pour servir

---

<sup>429</sup> LOUBET de SCEAURY, Paul, *Musiciens et facteurs d'instruments musicaux sous l'ancien régime*, Paris, Pedone, 1949, p.89, cité dans CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Les ménétriers français sous l'ancien régime* Paris, Klincksieck, 1994, p.267.

<sup>430</sup> *Ibid*, p.267.

<sup>431</sup> BESCHE, *Abrégé de la ménestrandise*, 1774, cité par J. SAINT-ARROMAN et P. LESCAT, *Eléments d'interprétation*, FRANCOIS COUPERIN, *pièces de clavecin (second livre)*. *Fac simile* : Corlay, J.M. Fuzeau, 1994, p.11.

de monument à leur triomphe ».

### 8.3.5. Les fastes de la grande et ancienne Mxnstrndsx

On pense généralement que c'est à cette époque (bien que l'ouvrage soit seulement publié en 1717) et dans le feu de l'action judiciaire, que Couperin écrit, pour le clavecin, *Les Fastes de la Grande et Ancienne Mxnstrndsx*. Le titre feint de masquer le nom de la corporation comme pour mieux permettre à l'auteur de la tourner en dérision en faisant semblant d'avoir peur de l'attaquer. Cet ensemble comporte cinq « actes » composés de courtes pièces satiriques intitulées *Les notables et jurés Mxnstrndsx*, *Les Vielleux et les Gueux*, *Les Jongleurs, Sauteurs et Saltimbanques, avec les Ours et les Singes*, *Les Invalides ou gens Estropiés au service de la Grande Mxnstrndsx*, *Désordre et dérouté de toute la troupe, causés par les Yvrognes, les Singes et les Ours*.

C'est une attaque humoristique en règle à laquelle se livre Couperin. Il assimile gueuserie et ménestrandise, et cette dernière est présentée comme une corporation déchue dont les membres ne sont plus des bourgeois mais de misérables gueux. Ivrognes, montreurs d'animaux et autres bateleurs sont convoqués pour désigner cette déchéance, mais aussi la vielle à roue, seul instrument de musique cité. Couperin utilise pour l'occasion le lien historique entre vielle et gueuserie, pour assimiler gueuserie et pratiques musicales d'une ménestrandise déshonorée.

Les Fastes de la Grande et Ancienne Mxnstrndsx sont composées de pièces « imitatives », elles se présentent comme descriptives. Couperin donne l'impression de déployer une fresque devant l'auditeur, en jouant d'une connivence sonore entre la musique que joue le clavecin et certaines caractéristiques de l'univers sonore dans lequel baignent les gueux, ce qui a pour objectif de les faire advenir sur la scène des quatre « actes » de cet « opéra ».

Nous reviendrons en détail sur ce procédé utilisé par Couperin. Celui-ci l'applique à la vielle des mendiants et l'analyse des deux airs qu'il propose alors pourrait bien nous permettre de mieux comprendre quelle représentation Couperin a de l'idiome de la vielle des gueux et quel type de musique lui conviendrait particulièrement<sup>432</sup>.

### 8.3.6. Coda

On ne saurait quitter Couperin sans citer la préface un peu énigmatique qu'il écrit en 1730, pour son quatrième livre de clavecin, trois ans avant sa mort :

***« Il y a environ trois ans que ces pièces sont achevées. Mais comme ma santé diminue de jour en jour, mes amis m'ont conseillé de cesser de travailler et je n'ai pas fait de grands ouvrages depuis. Je remercie le Public de l'applaudissement qu'il a bien voulu leur donner jusqu'ici, et je crois en mériter une partie par le zèle que j'ai eu à lui plaire. Comme personne n'a guère plus composé que moi, dans plusieurs genres, j'espère que ma Famille trouvera dans mes Portefeuilles de quoi me faire regretter, si les regrets nous servent à quelque chose après la Vie ; mais il faut du moins avoir cette idée pour tacher de mériter une immortalité***

<sup>432</sup> Voir chapitre 20, sous-section 20.2.2. : Couperin : « Les Vielleux et les Gueux ».

***chimérique où presque tous les hommes aspirent ».***

Ayant commencé fort tôt sa brillante carrière (vers 20 ans), Couperin, malade, semble maintenant trouver un peu dérisoire, non la ménestrandise de ses ancêtres, mais son propre souci de gravir les échelons de la renommée jusqu'à une « *immortalité chimérique* ». A un Idéal du Moi entraînant une quête illusoire, il oppose la matérialité des contenus de ses portefeuilles dont sa famille va hériter, en espérant que des partitions encore inconnues qu'on y trouvera le rappelleront au souvenir du public et fourniront à ses proches d'agréables revenus. Ce n'est ni le roi, ni la Cour, ni l'aristocratie auxquels il a pourtant consacré son existence que Couperin remercie en fin de vie, mais le « *Public* » qui a su l'applaudir. On pourrait en comprendre que l'artisan et ses productions viennent alors occuper le devant de la scène et devront donner valeur à son existence. S'éloigne la chimère pour un homme qui aurait voulu vivre de ce qu'il n'a jamais pu être c'est à dire un grand de ce monde, un noble parmi les nobles.

Ce portrait hypothétique de Couperin n'est pas sans évoquer le modèle proposé par Norbert Elias et qu'il applique à Mozart. Elias considère que les créations d'envergure naissent de la dynamique entre les normes des anciennes couches dominantes sur le déclin et celles des nouvelles couches montantes »<sup>433</sup>. Le destin de Mozart, enfant prodige, formé de façon artisanale par un père bourgeois, mais identifié « à la noblesse de cour et à son goût »<sup>434</sup> souffre d'être encore considéré comme un domestique, un être inférieur alors même que ceux qui le traitent ainsi reconnaissent son génie. Ce drame est aussi celui de Couperin chez qui il s'exprimerait par un conflit de loyauté<sup>435</sup>; le texte que nous venons de citer et qu'il écrit en fin de vie, marque peut-être une tentative pour mettre la souffrance à distance.

## 8.4. Conclusion

Parlant des musiciens professionnels, puis nous attachant plus particulièrement à la personnalité de François Couperin, nous considérons que le musicien professionnel, qui, à l'époque baroque, fait partie de la bourgeoisie, se trouve écartelé entre deux forces antagoniques. L'une l'attire vers ce qu'il veut fuir : une régression sociale qui l'identifierait à la ménestrandise décadente de l'époque et l'entraînerait du côté d'un statut misérable. L'autre l'aspirerait vers l'aristocratie à laquelle il aimerait être identifié dans un statut de personne de qualité.

La baroquisation représente, disons-nous, une tentative pour s'appuyer sur le populaire mais en le transformant, pour convoquer le rural tout en le déniait en se rangeant du côté de l'aristocrate, et passer ainsi du rustique au champêtre. Ainsi est-elle une réponse ou une tentative de réponse à cette tension entre deux forces sociales qui

<sup>433</sup> ELIAS, Norbert, *Mozart, sociologie d'un génie*, 1991, tr. fr. Paris, Seuil, 1991, p.18/19.

<sup>434</sup> *Ibid*, p. 34.

<sup>435</sup> Peut-être, chez Mozart, serait aussi présent ce même conflit de loyauté dont un des symptômes pourrait être son attirance spontanée et son goût maintenu pour le populaire.

s'opposent.

Il est bien étrange de voir alors la vielle à roue en état d'occuper les deux extrémités de « l'ascenseur » social : être l'instrument du musicien déchu proche de la misère, mais aussi être l'instrument du musicien ayant réussi à trouver place dans l'univers des aristocrates <sup>436</sup>.

## CHAPITRE 9 : LES JOUEURS DE VIELLE

### 9.1. Situation sociale

---

Considérant les groupes sociaux concernés par la musique à l'époque baroque, Marcelle Benoit distingue un auditoire d'élite que l'on trouve à la cour, un grand public issu de la moyenne et haute bourgeoisie, et les musiciens professionnels dont nous avons vu qu'ils se recrutaient dans la petite bourgeoisie. Ces distinctions valent aussi pour la vielle si, du moins, nous admettons qu'elle a un véritable public, ce que nous aurons à discuter.

#### 9.1.1. Trois groupes sociaux.

Qui sont ces interprètes ? Robert Green <sup>437</sup> distingue trois groupes sociaux pratiquant l'instrument :

- la famille royale et à sa suite l'aristocratie versaillaise,
- la noblesse de robe (avocats, juges, fermiers généraux) qui ne sont pas des aristocrates, mais de grands bourgeois proches de l'aristocratie et cherchant, par mariage, à pénétrer le milieu des nobles.
- Les gentilshommes de province particulièrement attentifs à reprendre à leur compte ce qui se fait à Versailles.

On notera à ce propos que, lorsque Dupuits <sup>438</sup> donne des indications techniques concernant l'exécution des pièces qu'il joint à sa méthode de vielle à roue, il le fait en pensant aux personnes de province qui n'ont pas « l'habileté des Maîtres de Paris » et ont besoin d'aide pour ce qui est de l'interprétation.

#### 9.1.2. La vielle en province

<sup>436</sup> Ce musicien là sera surtout un interprète virtuose de l'instrument. Nous y reviendrons en détail dans notre prochain chapitre, section 9.4. : *Les virtuoses*.

<sup>437</sup> GREEN, Robert A., *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995, p.13/17.

<sup>438</sup> DUPUITS, Baptiste, *principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument. Œuvre 1*, Paris, 1741, p.XI.

Dans les milieux populaires de province, peu sensibles aux influences parisiennes, le personnage du vieilleux, qu'il soit ou non ménétrier, demeure identique à lui-même. Il survit, menacé par la misère et cherchant à s'assurer une place dans la bourgeoisie. Il est musicien professionnel ou semi-professionnel, oscillant entre différentes appartenances sociales et demeure éloigné du monde de l'aristocratie. Sylvie Granger<sup>439</sup> nous en décrit un exemple caractéristique, avec *Marguerit dit Lalande* qui vit, sous le règne de Louis XV, dans la région du Mans. Il publie dans les « Affiches du Mans » la petite annonce suivante, retrouvée par S. Granger : « Marguerit, dit Lalande le jeune, du Mans, avertit le public qu'il enseigne à jouer de la vielle par principe, et prend par mois 3 livres. Il enseigne aussi à danser le menuet et toutes sortes de pas propres à danser des contredanses et des danses de caractère, il prend 2 livres par mois ». Cet homme qui peut être désigné dans les documents officiels comme maçon ou tailleur de pierres, est donc joueur de vielle par surcroît et enseignant en ce domaine, tout en étant aussi danseur professionnel. De plus, son frère Jean est musicien d'église, organiste à l'abbaye de Beaulieu près du Mans, ce qui ne lui interdit pas d'enseigner aussi la vielle. Le prouverait ce commentaire, rapporté par S. Granger, que Jean prononce pour sa défense lors d'un procès pour tapage dont il est l'auteur avec son frère et un joueur de violon : « Sur quoy le dit Lalande [Jean]...ajouta que les filles de la comparante étaient mal élevées, et que dans le temps qu'il montrait à Marie Corbin à jouer de la vielle, il les aurait bien baisées s'il eut voulu et qu'elles mettaient les mains dans sa culotte ».

En revanche, dans le monde des gentilshommes de province sensibles à l'attraction parisienne, il se manifeste une certaine présence de la vielle. C'est ainsi que nous avons trouvé en Auvergne, une belle vielle parisienne signée Lambert, datée de 1770 et soigneusement conservée dans un château familial. Adélaïde de Combes de Miremont, propriétaire de l'instrument, appartenait à une ancienne famille de noblesse de robe (des magistrats), anoblée au XVI<sup>e</sup> siècle et assimilée à la noblesse d'épée au siècle suivant.

Par quels cheminements une vielle parisienne fabriquée par un luthier de très grande qualité est-elle parvenue entre les mains d'Adélaïde, alors petite fille ou pré adolescente, vivant en Combraille, région d'Auvergne située entre Marches et Limousin ?<sup>440</sup>

Ce que l'on connaît de la famille de Miremont permet de prendre en compte deux facteurs favorisant, ayant facilité la communication entre le monde de l'aristocratie parisienne et le château de La Rochette où vit Adélaïde. En premier lieu, trois sœurs du père de celle-ci ont été élevées à Saint Cyr comme il était conseillé pour des jeunes filles aristocrates de province, donc à proximité de la Cour et sous la houlette de Madame de Maintenon. En second lieu, un frère de la mère de la jeune fille a servi comme mousquetaire de la garde du roi Louis XV.

D'Adélaïde elle-même on sait que, dans les Mémoires d'un de ses contemporains, elle est jugée « femme aussi spirituelle qu'expressive dans ses affections ». On peut penser qu'elle fut une enfant plutôt délurée entretenant des liens d'une fraîcheur

---

<sup>439</sup> GRANGER, Sylvie, *Musiciens dans la ville. 1600-1850*, Paris, Belin, 2002, p.6/9.

<sup>440</sup> Les informations dont il est fait état ici doivent tout aux recherches conduites par Charles de Guérines. Qu'il soit ici remercié pour nous les avoir communiquées.

spontanée avec ses amies de son âge. C'est du moins ce que donne à entendre un cahier de musique qui était joint à l'instrument<sup>441</sup>.

Les deux hypothèses sur lesquelles nous allons revenir dans ce chapitre concernant la fonction de la vielle restent en principe possibles. On peut se demander si la vielle tient la place d'une parure, si elle a été seulement offerte au titre de bel objet susceptible de mettre la petite fille en valeur comme le ferait une robe d'apparat ; il ne faudrait pas alors la considérer comme étant essentiellement un instrument de musique.

Cependant, et à l'inverse, nous aurions tendance à retenir notre deuxième hypothèse et à penser que ce cadeau offert à Adélaïde relève principalement du domaine musical et non de la parure. Notre jeune aristocrate a effectivement joué cet instrument et lui aurait peut-être consacré plus de temps, s'il ne s'était assez rapidement démodé après 1770. Adélaïde est en effet musicienne ; le seul portrait que l'on connaît d'elle la représente (sous l'Empire) en train de jouer de la guitare. Son cahier de musique débute avec deux airs de vielle et se poursuit avec trente-trois pièces qui, majoritairement, sont destinées à être chantées ou écrites pour guitare, ce nombre de trente cinq morceaux au total témoignant d'une certaine constance dans la pratique musicale.

Par ailleurs si l'exportation de l'instrument vers l'Auvergne témoigne bien de la transmission de l'intérêt pour celui-ci qui régnait à Paris, il nous faut cependant remarquer que la mode est suivie avec retard ; l'instrument est daté de 1770, et, à cette époque, l'aristocratie parisienne commençait à se désintéresser de la vielle.

Un autre document provient du Maine. La marquise de Vibraye nous a laissé un recueil manuscrit d'airs qu'elle jouait sur sa vielle, et dont Sylvie Granger propose l'analyse<sup>442</sup>. La vielle doit occuper une place importante dans la vie de la marquise, puisque ce recueil de cent quatre vingt quatorze pages comprend la notation de deux cent quatre vingt dix sept airs.

La vielle ne semble pas pouvoir ici être assimilée à une parure et sa pratique à une mode éphémère. Si, comme le pense Sylvie Granger, le recueil doit avoir été principalement écrit vers la fin des années 1730, il ne s'est certainement pas constitué en quelques jours ou quelques semaines et montre que la marquise a dû se livrer à un travail musical assidu. Les pièces recopiées ne le sont pas toutes de la même main. On peut penser que certaines sont écrites par Madame de Vibraye et d'autres par son maître de musique, à moins qu'elle n'ait travaillé avec deux maîtres de musique « transcripteurs ».

La marquise n'en est pas pour autant une virtuose ; les pièces recueillies sont faciles d'accès et ne présentent pas une particulière difficulté d'exécution. Ce sont des airs d'un

---

<sup>441</sup> Il est intitulé : *Cayet de vièle*. On y peut déchiffrer, sur la première page, les inscriptions suivantes que nous transcrivons (en respectant l'orthographe) : « *Pauline fait présent à mademoiselle Adèle d'un cayet de musique relié* », dessous en petits caractères : « *mademoiselle Adèle n'en veut pas* », puis toujours en dessous, mais en gros caractères : « *ce cayet de vièle appartient à mlle de mirmont mirmom Adèle* », en petits caractères : « *Adèle mirmont Adélaïde mirmont* » et finalement en très gros caractères : « *vous nous faites...* ». Les textes musicaux ont été analysés par Laurent Guillo (non publié).

<sup>442</sup> GRANGER, Sylvie, *Les métiers de la musique en pays manceau et fléchois du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Thèse pour le doctorat d'histoire, Université du Maine, 1996, p.1422/1437.

genre populaire parfois connus de tous, mais aussi des pièces tirées d'œuvres célèbres des musiciens du moment (Hotteterre, Marin Marais, Clérambault, François Couperin...). Certaines pièces sont assez proches de la musique savante, contredanses, menuets et vaudevilles forment l'essentiel du répertoire. Nous y reviendrons.

Nous citerons aussi le « *recueil d'airs choisis de diferens auteurs transposez pour la vielle* » établi pour Charles Emmanuel duc d'Uzès dont les liens entretenus avec l'aristocratie parisienne étaient bien évidemment étroits. Ce manuscrit est constitué de quatre cent vingt six airs et comporte deux cent dix neuf pages. Le duc était considéré comme « un excellent musicien, un peu bouffon et rimailleur, mais très bon diable »<sup>443</sup> ; mais nous ne savons pas de quelle nature était son intérêt pour la vielle, si lui-même ou l'un de ses proches pratiquait l'instrument.

### 9.1.3. La vielle est majoritairement jouée par des femmes.

On remarquera aussi que les interprètes sont plus fréquemment des femmes que des hommes, ce qui rapproche la vielle du clavecin. Quand Ballard édite sa méthode pour « commençants », il la dédie, dans sa préface, « *A ma commère* [qui a] considéré la vielle comme un instrument capable d'occuper sa délicatesse »<sup>444</sup>, comme s'il voulait « cibler » pour son produit, une clientèle essentiellement féminine. Nombreuses sont à l'époque, les dédicaces personnalisées, bien que souvent non nominales, dont le destinataire est une dame de la noblesse désignée par son titre (duchesse, marquise...).

La vielle est donc, au même titre que le clavecin, un instrument pour des personnes de qualité de sexe féminin. Un travail de Florence Gétreau<sup>445</sup> en apporte la démonstration, en complétant l'analyse des textes écrits significatifs par une étude iconographique très complète.

Robert Green<sup>446</sup> arrive aux mêmes conclusions. De plus, il est particulièrement sensible à l'idée que cette féminisation tient au caractère gracieux de l'instrument ou plutôt au fait que la position du corps que l'on doit adopter pour en jouer est gracieuse, comme le sont les mouvements des mains et des doigts sur le clavier. Il en est de même pour le clavecin qui deviendrait pour des raisons analogues un instrument préféré des dames. En revanche, le violon ou les instruments à vent seraient peu féminins entraînant des mimiques ou des mouvements inélégants.

Pour appuyer ces hypothèses, reportons-nous au texte de Carbasus<sup>447</sup> que nous

<sup>443</sup> ALBIOUSSE Lionel d'*Histoire des ducs d'Uzès, Paris, H. Champion, 1887, p.225.*

<sup>444</sup> BALLARD, Jean Baptiste (éd), *Pièces choisies pour la vielle à l'usage des commençants*, Paris, Ballard, 1732.

<sup>445</sup> GETREAU, Florence, « Les belles vielleuses au siècle de Louis XV », *Vielle à roue territoires illimités*, (sous la direction de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996, p.90/103.

<sup>446</sup> GREEN, Robert A., *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995.

<sup>447</sup> CARBASUS abbé de, *Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur D<sup>oo</sup> auteur du « Temple du goust » sur la mode des instruments de musique*, Paris, 1739. Nous présentons ce texte en Annexe C.

avons déjà rencontré. Dans ce document polémique, un maître vielleux présenté de façon caricaturale porte son instrument au pinacle en vantant notamment son adéquation à l'élégance féminine par opposition aux contraintes disgracieuses pour le corps qu'entraîne le jeu des autres instruments de musique. On se reportera au florilège d'expressions imagées utilisées pour persuader du caractère destructeur pour la beauté féminine des instruments de musique autres que la vielle à roue. La viole de gambe est gênante quand on porte une robe à paniers, elle est donc « aujourd'hui aux abois ». Quand on joue du violon, « il en coûte toujours quelque grimace ». Les « Fluteurs s'arrachent le nez », se « corrompent la main », la flûte « rend le regard louche, change le visage, et engendre le torticolis »....

Musette et vielle sont, avons nous vu, les deux instruments de musique qui symbolisent une ruralité idéalisée loin des réalités paysannes. Mais peut-être doit-on leur prêter une identité sexuée. Les musettes nous sont représentées comme étant à peu près exclusivement jouées par des hommes alors que les vielles sont majoritairement jouées par des femmes. Leppert<sup>448</sup> considère que la musette, de par sa forme, est prédisposée à représenter le phallus ; certains tableaux de l'époque encourageraient en effet cette association. Il n'est pas besoin d'avoir recours à un dictionnaire des symboles pour comprendre ce que montrent et déguisent ces tableaux baroques où l'on voit un aristocrate, ayant entre les mains une musette au bourdon solidement dressé, échanger des regards de connivence avec une aristocrate ayant vielle sur les genoux ; il s'agit d'un code culturel qui parle comportements de séduction, sexualité et discours amoureux. On en trouverait une illustration dans ce tableau de Sébastien Leclerc que présente Florence Gétreau et qui montre une joueuse de vielle à l'attitude parfaitement langoureuse et désarmée ; elle cite alors un quatrain « accompagnant une autre version de la même scène à deux instruments gravée par F. P. Bassan (1723-1797) »<sup>449</sup> :

**« Une aimable voix, un air tendre, Des belles sur nos cœurs augmentent le pouvoir, On risque autant à les entendre Qu'on a de plaisir à les voir ».**

De son côté, Leppert propose une gravure de Mariette tirée d'une œuvre de Michel Lasne, où un pseudo berger, à l'air coquin, semble caresser le chalumeau de sa musette, alors que le bourdon de l'instrument se dresse sans vergogne. Le tout est accompagné d'un quatrain qui renforce le message :

**« Ce berger, l'honneur de son temps Epris d'une flamme discrète Rend les désirs gais et contans Aux doux accents de la musette »**<sup>450</sup>.

Jean-Paul Sartre crée et utilise le concept de Mauvaise Foi pour comprendre certains ressorts psychologiques qui sont, entre autres, mobilisés dans la séduction. Dans *L'Être et le Néant*<sup>451</sup>, Sartre choisit un exemple de ce type pour en expliquer le mécanisme : une jeune femme se rend à un premier rendez-vous ; alors « qu'elle sait fort bien les

---

<sup>448</sup> LEPPERT, Richard D., *Arcadia at Versailles*, Amsterdam and Lisse, Swets et Zeitlinger, 1978.

<sup>449</sup> GETREAU, *op. cit.* p.93.

<sup>450</sup> Voir dans LEPPERT (*op. cit.*), cette gravure (p.71) ou une autre assez proche réalisée par Engelbrecht (p.34).

<sup>451</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p.85/111.

intentions que l'homme qui lui parle nourrit à son égard », « elle se cache très soigneusement à elle-même une vérité qu'elle connaît parfaitement », « elle est profondément sensible au désir qu'elle inspire, mais le désir cru et nu l'humilierait et lui ferait horreur ». La mauvaise foi lui permet de s'en débrouiller : la jeune femme se ment à elle-même, faisant comme si la sexualité n'était pas présente dans la situation, ce qui lui permet de participer à la stratégie de séduction. « La mauvaise foi apparaît comme un mensonge à soi, et non comme un mensonge tout court », c'est la même personne qui ment et à qui l'on ment.<sup>452</sup>

On peut se représenter ainsi ces dames de qualité nanties d'une vielle à roue qui dialogue avec une musette dont le chalumeau est virilement brandi par un noble partenaire ; elles ne veulent pas savoir ce dont il est question, tout en le sachant parfaitement.

### 9.1.4. Une confrontation avec l'iconographie.

Les éléments d'analyse dont nous venons de faire état peuvent être discutés à partir d'une recherche iconographique que nous présentons plus en détail en *annexe A*.

Est confirmée l'hypothèse selon laquelle la vielle est principalement jouée par des femmes, du moins en ce qui concerne la vielle dite baroque (en forme de guitare ou de luth) qui est la vielle de deuxième génération. On trouve 88% de joueuses contre 37% de joueurs. En revanche la vielle qui se pratique en début de XVIII<sup>e</sup> siècle (de forme trapézoïdale) est surtout entre les mains des hommes (63% de joueurs, 12% de joueuses).

Dans la même recherche nous posons la question de la fonction attribuée à la vielle. Dans 41% des cas, la vielle paraît être seulement un accessoire pour un simple portrait ou une sorte de parure, un faire-valoir pour la personne que l'artiste représente. Dans 20% des cas, elle est intégrée à une scène de séduction amoureuse, comme un « objet galant ». C'est seulement dans 14% des cas qu'un projet musical semble évoqué et que certains indices (présence de partitions, autres instruments) montreraient que celui (ou surtout celle) qui tient la vielle en joue vraiment et qu'il y aurait donc production musicale.

*Nous avons donc à retenir deux hypothèses. Le duo vielle à roue/musette peut être envisagé comme une mise en scène « spectaculaire », non musicale parce que surtout visuelle , utilisant deux accessoires (que l'on peut très secondairement désigner comme instruments de musique), pour mettre en place une scène de séduction suffisamment masquée par la mauvaise foi pour éviter les censures (sociales et personnelles). Dans une autre perspective, ce duo peut aussi être considéré comme une pratique **musicale** exprimant ou mimant un dialogue de séduction mais à travers et à partir de la musique.*

*Notre travail montre qu'il existe bien une pratique musicale de la vielle, mais cette hypothèse est naturellement compatible avec l'existence d'un emploi mondain de l'instrument, mis au service d'un paraître ou d'un marivaudage.*

---

<sup>452</sup> « A l'insu de mon plein gré » ; ainsi s'est exprimé, il y a quelques années, le coureur cycliste Richard Virenque accusé de dopage ; la formule est une bonne approximation du concept de mauvaise foi.

## 9.2. La Reine et la Cour

---

Pour la bourgeoisie aisée, l'aristocratie incarne un idéal à atteindre. Pour l'aristocratie, les us et coutumes de la Cour sont la référence à suivre. Les pratiques sociales de la famille royale servent de modèle aux courtisans.

Or Marie Leszczyńska, femme de Louis XV et reine de France joue régulièrement de la vielle. Le duc de Luynes en témoigne : « On lui donne toujours [à la Reine] une petite musique pendant son souper. Elle joue de la vielle en sortant de table, et après cela au cavagnole »<sup>453</sup>. Le duc de Luynes répète à plusieurs reprises cette même information : « elle joua de la vielle pendant quelques temps avec les musiciens »<sup>454</sup> ou encore : « La Reine, après avoir joué de la vielle pendant quelque temps, comme elle fait souvent ici... »<sup>455</sup>.

Mais la Reine n'est pas une bonne musicienne. « Elle aime la musique et joue de plusieurs instruments, médiocrement à la vérité, mais assez pour s'amuser »<sup>456</sup>. Du reste, Luynes s'interroge sur l'authenticité du goût de la reine pour la musique ; s'agirait-il d'un comportement conventionnel, en quelque sorte obligé chez toute personne de haute condition ? « La Reine dit qu'elle aime la musique, et en effet il y a des opéras qui lui plaisent et de petits airs pour la vielle ; mais elle aime encore mieux la cavagnole, quoiqu'elle n'en convienne pas »<sup>457</sup>.

Le duc de Croÿ insiste : « La reine, après le souper, passait dans un cabinet où elle faisait de la musique, jouant fort mal de la vielle, avec des musiciens et quelques jeunes courtisans... Ensuite, elle revenait dans la salle de Madame de Luynes jouer jusqu'à fort avant dans la nuit, à son triste cavagnole »<sup>458</sup>.

Cette médiocrité dans la pratique musicale est attestée par plusieurs auteurs. Il nous intéresse de remarquer qu'une caractéristique psychologique peut lui être associée : « Elle [la reine] en jouait [de la vielle] médiocrement [...], se moquant d'elle-même avec cette gaieté, cette douceur, cette simplicité qui siéent si bien à de si illustres personnages »<sup>459</sup>. Ce même trait de caractère est aussi noté par le baron de Pöllnitz : « Elle n'aime ni le faste ni les cérémonies et il ne paraît pas que le rang de première reine

<sup>453</sup> DUFOURCQ, Norbert, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les mémoires de Sourches et de Luynes (1681-1758)*, Paris, Picard, 1970, p.98.

<sup>454</sup> *Ibid*, p.95 (le 18 août 1745).

<sup>455</sup> *Ibid*, p 96 (le 30 septembre 1745).

<sup>456</sup> *Ibid*, p 135 (8 décembre 1749).

<sup>457</sup> *Ibid*, p 100 (31 mars 1746).

<sup>458</sup> Cette citation du *Journal inédit du duc de Croÿ* est extraite de GROUCHY de, et COTTIN P, « Un Gentilhomme hollandais, diplomate compositeur, à la cour de Louis XV », *Revue de Musicologie*, 1988, tome 74, n°1, p.27/52).

du monde ait fait d'autres effets sur elle que de rendre ses vertus plus respectables et plus éclatantes »<sup>460</sup>.

Changement de siècle, changement d'atmosphère : au Roi Soleil et à ses éclats auxquels correspond une musique somptueuse succède un règne plus modeste, plus de simplicité dans le décor musical ; la vielle à roue se satisferait bien de cette moindre ambition.

### 9.3. La posture de l'aristocrate.

---

#### 9.3.1. La main de l'aristocrate.

Elle transforme ce qu'elle touche. Les textes d'époque, ceux du moins qui parlent en faveur de la vielle à roue, disent que la vielle était entre les mains des gueux et des mendiants aveugles, qu'elle fût arrachée à ces personnages misérables pour être remise entre les mains des personnes de qualité et qu'elle en fût en quelque sorte miraculée<sup>461</sup>.

On voit « l'idéologie aristocratique » au travail : des individus jouissant d'une supériorité « de sang », dont attestent les quartiers de noblesse, sont aptes, en raison de ce statut, à toucher l'instrument sans qu'un apprentissage (qui serait une contrainte et un aveu de faiblesse) soit vraiment nécessaire. L'instrument en est transformé, il ne peut laisser échapper que des sons mélodieux. Etre (aristocrate), c'est savoir faire (de la musique).

Dans un langage plus contemporain, on pourrait dire que le Don (être musicien) est un facteur inné/héréditaire, lié à la présence d'un « sang bleu ».

Mais néanmoins, la main de l'aristocrate peut être maladroite. Nous venons de remarquer que les chroniqueurs, qui sont trop proches des aristocrates pour en être dupes, soulignent que Marie Leszczyńska, reine de France, était une interprète médiocre, gentille mais peu douée. La reine ne saurait jouer que des partitions très simples.

Le problème posé par une aptitude de principe (donnée avec la condition d'aristocrate) alliée malencontreusement à une possible inaptitude réelle n'est pas nouveau pour les compositeurs, quel que soit l'instrument pour lequel ils écrivent. Ils composent des pièces à la gloire du génie de l'interprète à qui ils les dédient, tout en

<sup>459</sup> Cette citation des mémoires du président Hénault est extraite de HOLLINGER, Roland, *Les musiques à bourdon, vielles à roue et cornemuses*, Paris, La flûte de Pan, 1982, p.43.

<sup>460</sup> Extrait des *lettres du baron de Pöllnitz* mentionné par MAUREPOS, Arnaud de, et BRAYARD, Florent, *Les français vus par eux-mêmes. Le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Laffont, 1996, p.892.

<sup>461</sup> « Depuis qu'Elle a considéré la vielle comme un instrument capable d'occuper sa délicatesse, il n'est pas étonnant qu'à son exemple les Clairvoyants courent sus aux pauvres aveugles pour leur envahir un Bien qui leur était propre et qui leur appartenait sans autres concurrents. Cependant, ce nouveau Bien, cultivé par l'envie de plaire, s'est enrichi de perles et de chants séduisants... ». BALLARD, Jean Baptiste (éd), *Pièces choisies pour la vielle à l'usage des commençants*, Paris, Ballard, 1732, Préface.

tenant compte du fait que celui-ci peut être dans certains cas de mauvaise qualité, bien qu'aristocrate de haut rang. L'auteur doit alors composer des morceaux dont la facilité d'exécution sera la caractéristique essentielle.

### 9.3.2. La vielle eut d'abord une clientèle d'aristocrates débutants.

De plus, dans le temps qui précède la période baroque, la vielle n'est pas fréquentable par l'aristocratie, aucune personne de qualité ne l'apprend ni ne la pratique. Lorsque l'instrument vient brutalement à la mode, des adultes vont en jouer, alors qu'enfants ils ne l'avaient jamais appris, comme cela aurait pu être le cas pour d'autres instruments plus habituels, ayant déjà pignon sur rue. La première génération des compositeurs et des maîtres de vielle ne rencontre que des débutants, ce dont il lui faut tenir compte.

Notons que, s'opposant à cette conception de la vielle à roue qui en ferait un instrument élémentaire, certains vont recommander une pratique du clavecin avant l'apprentissage de la vielle : « Nous accordons qu'il y a beaucoup de prudence aux personnes qui se destinent à la vielle, d'apprendre auparavant cinq ou six années à toucher le clavecin », précise Carbasus pour se moquer<sup>462</sup>.

Mais, à l'inverse, d'autres protagonistes retiendront qu'elle est un instrument qui ne tient sa célébrité que de sa facilité ; elle serait, par essence, un instrument de débutant, qui conviendrait seulement à une musique sommaire. C'est le point de vue défendu par Leppert<sup>463</sup>. Carbasus déclare quant à lui : « Leur facilité les a rendus communs sans leur donner plus de mérite »<sup>464</sup>. Dans cette perspective, on pourrait dire de la vielle ce que Furetière écrivait de la musette : peut-être cet instrument n'est-il « pas assez sérieux pour les grands airs »<sup>465</sup>.

Selon Robert Green<sup>466</sup>, la place occupée dans l'aristocratie par la musique est fondée sur *La République* de Platon. La musique doit être simple et spontanée, elle exprime des sentiments et demande peu de compétence technique. Il faut attendre le début du XVIII<sup>e</sup> siècle pour que les nobles se mettent à l'étude d'instruments difficiles. De ce seul point de vue, la pratique de la vielle à roue peut être considérée comme un retour à une tradition ancienne. De ce seul point de vue aussi, les positions de Rousseau que nous allons brièvement rappeler renouent avec l'idée Platonicienne.

### 9.3.3. L'apport du courant philosophique représenté par Rousseau.

<sup>462</sup> CARBASUS, *Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur D<sup>o</sup> auteur du « Temple du goût » sur la mode des instruments de musique*, Paris, 1739, p. 21.

<sup>463</sup> LEPPERT, Richard D., *Arcadia at Versailles*, Amsterdam and Lisse, Swets et Zeitlinger, 1978.

<sup>464</sup> CARBASUS, *op. cit.* p. 11.

<sup>465</sup> FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel*, 1690, art. « musette ».

<sup>466</sup> GREEN, Robert A., *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995.

Curieusement, paradoxalement, ce que Rousseau pense de la musique française après 1745, son apologie de la sensibilité et de ce qu'il appelle le génie nous rapproche de ce que nous venons de dire concernant l'aristocratie<sup>467</sup>. Rousseau pense que l'essentiel en musique est l'émotion ressentie et communiquée et que celle-ci s'exprime à partir d'un don naturel. Si d'un côté le « sang bleu » octroierait une supériorité de droit, de l'autre, selon le point de vue de Rousseau, ce qu'il y a de « génie » chez l'homme, aboutirait à promouvoir une musique simple, dont la composition comme l'exécution ne nécessiteraient pas, comme préalable, une compétence technique de haut niveau acquise par un long apprentissage.

Rousseau servirait donc indirectement, en lui donnant justification, cette conception de la vielle à roue comme instrument peu sophistiqué, dont l'intérêt est de produire de la musique aisée à interpréter, satisfaisant la sensibilité sans passer par un travail technique exigeant.

Resterait à savoir si Rousseau a effectivement pratiqué la vielle à roue. Certains le pensent, à partir d'un document iconographique particulier qui ferait preuve : « Jean-Jacques Rousseau, dans sa jeunesse, est représenté en peinture, avec une magnifique vielle en corps de luth »<sup>468</sup>. Remarquons toutefois que la mention « Rousseau » est surajoutée sur la toile, qu'il s'agit d'un patronyme très courant et que le visage du personnage n'évoque guère les traits du visage que l'on connaît à Jean-Jacques tels qu'ils sont représentés sur d'autres tableaux, cependant réalisés, notons le, alors qu'il était plus âgé.

### 9.4. Les virtuoses

---

D'un côté, il y a cette reine qui joue mal de la vielle, mais dont la position sociale de référence a du jouer un rôle important pour la diffusion de l'instrument dans les cercles aristocratiques ou sous l'influence de l'aristocratie. D'un autre côté il y a des virtuoses de la vielle, dont il est fait souvent état avec une révérence pour leurs talents qui nous paraît un peu ostentatoire, comme si on les chargeait eux aussi d'une mission de diffusion ou de défense de l'instrument. D'un côté l'élite, cette aristocratie de médiocre compétence, de l'autre côté des bourgeois, mais qui sont des interprètes d'élite.

Il y a deux générations de virtuoses à l'époque baroque.

#### 9.4.1. La Roze et Janot

Terrasson<sup>469</sup> souligne l'importance que prend dans le monde des gens de qualité un

---

<sup>467</sup> Voir chapitre2, sections 2.3. : *La musique arcadienne* et section 2.6.6 : *J.J. Rousseau et les musiques française et italienne*

<sup>468</sup> CHASSAING, Jean-François, *La vielle et les luthiers de Jenzat*, Combronde, Aux Amoureux de Science, 1987, p.13. L'auteur reproduit cette œuvre anonyme.

<sup>469</sup> TERRASSON, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741, p.91/92.

joueur de vielle nommé La Roze, vers 1670/1680 donc au milieu du règne de Louis XIV : « toute la Cour voulut entendre La Roze, et je ne doute pas que la manière dont il jouait de la vielle n'ait contribué à former dès lors un grand nombre de partisans de cet instrument ». Simultanément, un certain Janot « s'acquiert encore plus de réputation [...]. Il exécutait d'ailleurs quelques morceaux les plus connus des Opéra de Lully, tels que la *Descente de Mars*, et autres semblables dont l'exécution était alors regardée comme très difficile ».

Ces deux virtuoses ont obtenu un grand succès d'estime ; leurs prestations publiques leur ont valu une éminente réputation. Toutefois, ils n'ont pas, semble-t-il, participé à une mise à la mode durable de l'instrument. Il était trop tôt, et le siècle de Louis XIV, intéressé par la musette, était peu propice à la reconnaissance sociale de la vielle. Pourtant, selon l'hypothèse de Maillard, alors que La Roze pourrait être considéré comme « représentant le degré d'accomplissement du ménétrier populaire, le pas accompli par Janot est grand : le fait de jouer des pièces d'opéras de Lully non extraites des divertissements chorégraphiques (beaucoup d'airs de danse du compositeur sont d'une grande simplicité et étaient joués par des ménétriers) est symbolique car il témoigne de la volonté d'insérer l'instrument dans un contexte qui lui était inconnu : celui de la musique savante »<sup>470</sup>.

### 9.4.2. Les virtuoses sous le règne de Louis XV

Quelques virtuoses sont fréquemment nommés et ont probablement joué un rôle important dans la diffusion de la vielle comme instrument de musique digne de l'aristocratie et susceptible de côtoyer, à égalité de statut, les autres instruments de l'orchestre baroque.

Citons Nicolas Chédeville, mais il s'agit essentiellement d'un facteur et joueur de musette, apparenté du reste à la famille Hotteterre célèbre en ce domaine. Indiquons que, selon Leppert<sup>471</sup>, il fut aussi un virtuose de la vielle à roue et aurait eu comme élèves (en musette mais aussi en vielle) les plus célèbres gentilshommes et dames de la Cour.

Sont fréquemment nommés Ravet qui fut aussi compositeur, mais essentiellement Charles Bâton et surtout « l'illustre Danguy ». Citons Terrasson : « On peut dire avec vérité que les Sieurs Denguy et Bâton ont poussé la vielle à un point de perfection où l'on ne pouvait pas s'imaginer qu'elle pût atteindre : ces deux hommes ont formé et forment continuellement des élèves, dont ils font souvent de très bons maîtres »<sup>472</sup>. Henri Bâton est un luthier qui est le premier à transformer radicalement la facture de la vielle ; son fils Charles perfectionne l'instrument, il compose pour lui et pratique de façon virtuose. Or, comme le précise Green<sup>473</sup>, le répertoire de musique de chambre, sonates et trios, suppose fréquemment une grande virtuosité de la part de l'exécutant ; et Jean Christophe

---

<sup>470</sup> MAILLARD, Jean-Christophe, « La vielle en France au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle », *Vielle à roue, territoires illimités* (sous la direction de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996, p.17.

<sup>471</sup> LEPPERT, Richard D., *Arcadia at Versailles*, Amsterdam and Lisse, Swets et Zeitlinger, 1978, p.18. Rien ne vient confirmer que Chédeville ait été virtuose de vielle, comme l'affirme Leppert.

<sup>472</sup> TERRASSON, op. cit. p.102.

Maillard souligne de son côté que « la vielle à roue possède un répertoire dont les prouesses techniques sont dignes de celles du violon »<sup>474</sup>. Il faut donc attendre des virtuoses qu'ils démontrent que toutes les pièces du répertoire, même les plus complexes, peuvent être jouées sur une vielle, que celle-ci peut rivaliser avec les autres instruments baroques.

On peut penser, nous y reviendrons ultérieurement, que les professeurs de vielle à roue pourraient être naturellement attirés par une musique difficile à interpréter, et cela pour deux raisons. Elle leur assure des revenus puisqu'elle suppose un long apprentissage. Elle leur assure de plus une identité dans une lignée de virtuoses, identité qui peut se substituer à cette identité d'aristocrate qui leur est impossible d'atteindre, et qui confirme simultanément qu'ils ne sauraient être confondus avec des ménestriers pratiquant une musique populaire de tradition orale.

C'est probablement dans la tradition populaire du chef d'œuvre (telle qu'illustrée dans le compagnonnage) qu'il faut entendre la position du virtuose, issu d'un autre milieu mais aussi d'une autre culture que l'aristocrate et disposant d'une identité concurrente. Les deux personnages emblématiques de ces deux appartenances se sont rencontrés. Danguy, le petit bourgeois virtuose, se produisit devant Marie Leszczyńska, première dame de France mais interprète médiocre, et cette dernière, selon le duc de Luynes « parut s'en amuser beaucoup »<sup>475</sup>. Ce fut aussi le cas de Bâton le jeune ; à la fin d'un mémoire qu'il écrivit, on peut lire sous la plume de son éditeur que Bâton « a eu l'honneur d'en jouer le 20 juillet au dîner de la reine qui a trouvé cet instrument bien plus flatteur et bien plus agréable que les autres vielles. Le lendemain, 21, il a encore eu l'honneur d'en jouer devant Madame la Dauphine et Mesdames, pendant leur dîner et elles en ont été très satisfaites »<sup>476</sup>.

Nous nous attarderons un sur le cas de Danguy dont le rôle nous semble considérable. Il est professeur de vielle, probablement facteur (il aurait inventé un système de débrayage des bourdons<sup>477</sup>). On connaît de lui quelques pièces écrites pour vielle qui n'ont jamais été publiées à l'époque<sup>478</sup>. Mais il est, avant tout, un virtuose admiré, une référence pour l'instrument. Terrasson nous le présente ainsi :

<sup>473</sup> GREEN, Robert A., *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995, p.14.

<sup>474</sup> MAILLARD, Jean Christophe, *L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent, 1660-1760*, Thèse de doctorat de troisième cycle, Université Paris IV, 1987, p.505.

<sup>475</sup> DUFOURCQ, Norbert, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les mémoires de Sourches et de Luynes (1681-1758)*, Paris, Picard, 1970, (février 1744).

<sup>476</sup> BATON, Charles, « Mémoire pour la vielle en d/la/ré, dans lequel on rend compte des raisons qui ont engagé à la faire », *Mercure de France*, octobre 1752, p.143/157, (voir page 157).

<sup>477</sup> Cette information est donnée par MAILLARD, Jean-Christophe, dans sa thèse *L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent, 1660-1760*, Thèse de doctorat de troisième cycle, Université Paris IV, 1987, p.677.

**« Le Sieur Danguy fut le premier qui sortit la vielle de son ancienne sphère par rapport à l'exécution de la musique : il surprit d'abord tout le monde par une prodigieuse volubilité de main et par la délicatesse de son jeu qui fut également admiré à la Cour et à la ville. La réputation qu'il s'acquit dès lors dans l'art de jouer de la vielle, se soutient encore aujourd'hui avec le même éclat ; et il a répandu dans le Public quelques pièces par lesquelles on peut juger qu'il aurait pu composer avec succès pour son instrument, s'il s'était livré à la composition »**

479 .

Comme nous le disions plus haut, il fut donc présenté à la reine :

**« Danguy et Charpentier, fameux pour la vielle et la musette, s'étant trouvés ici par hasard, jouèrent devant la Reine presque pendant tout le souper ; la Reine parut s'en amuser beaucoup, et étant entrée après le souper dans le cabinet de Mme de Luynes, elle leur fit danser un menuet et dansa avec Mme la princesse de Conty, ne voulant être vue de personne <sup>480</sup> ».**

Il réussit même à introduire la vielle à roue dans les représentations du Concert Spirituel. Constant Pierre <sup>481</sup> rappelle que Danguy (à la vielle) et Charpentier (à la musette) y accompagnent, en 1732, des Noëls de Michel Corrette : « Le 24 et 25, jour de la veille et fête de Noël [...] on joua une suite d'airs des plus beaux Noëls du sieur Corrette, accompagnés de la musette et de la vielle des sieurs Charpentier et Danguy, dont l'exécution fut parfaite » <sup>482</sup> . En 1733, les mêmes jouent une « suite d'airs de Noëls et des symphonies pastorales ». En 1742 et 1743, ils auraient encore interprété, au Concert Spirituel, des Noëls entre les mouvements du motet *Fugit nox* de Boismortier. Toujours avec Charpentier à la musette, Danguy participe en 1733, à un des célèbres concerts de M. de la Popelinière, organisé à l'occasion du mariage de Mlle Bernard de Rieux avec le marquis de Mirepoix, concert alors dirigé par Rameau :

**« Au milieu du souper, les sieurs Charpentier et Danguy [Danguy], célèbres concertants, l'un sur la musette, l'autre sur la vielle, vinrent au milieu du fer à cheval exécuter des morceaux que Rameau avait composés exprès pour cette occasion » <sup>483</sup> .**

Danguy se produira même en province, ainsi à Lyon, le 25 octobre 1750, « Le sieur Danguy a joué de la vielle organisée » nous apprend un texte des *Affiches* cité par Vallas

<sup>478</sup> Voir FUSTIER, Paul, « *L'illustre Danguy : pièces pour la vielle manuscrites et imprimées* », Béziers, Editions de la société de musicologie de Languedoc, 2004.

<sup>479</sup> TERRASSON, <sup>op</sup> . : cit. p.99.

<sup>480</sup> DUFOURCQ, *op. cit.* (février 1744).

<sup>481</sup> PIERRE Constant, *Histoire du concert spirituel 1725-1790*, Paris, Société française de Musicologie, Heugel, 1975, p.241/243.

<sup>482</sup> *Mercure de France* de décembre 1732, p.2909. Dans sa thèse (*Michel Corrette, sa vie, son œuvre*, Thèse de doctorat, Université Lumière-Lyon II, 1989.), Yves Jaffres démontre que c'est le 2<sup>e</sup> concerto de Noël qui a été joué à cette occasion.

<sup>483</sup> Ce document signé Samuel Bernard est cité dans CUCUEL, Georges, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Fischbacher, 1913, p.314.

Mais, c'est essentiellement la **manière** dont les compositeurs pour vielle font appel à Danguy qui nous intéresse ; nous y voyons à l'œuvre cette transformation du jeu et de l'interprétation qui bouleverse le statut de l'instrument, comme s'il « changeait de peau » en changeant de monde, en gagnant l'univers des « gens de qualité », mais par l'intermédiaire de bourgeois virtuoses.

Danguy (et les virtuoses) n'est pas seulement évoqué, il est surtout **invoqué** comme un faiseur de miracle qui transcende la vielle. L'instrument n'est plus truant ni instrument de gueux, la nouvelle vielle est arrivée, elle est autre, grâce au virtuose, conforme à sa renaissance dans le monde de l'aristocratie.

Écoutons Dupuits<sup>485</sup> terminant un « avertissement » précédant la publication d'une sonate pour clavecin et vielle : "Je suis persuadé qu'en faisant attention aux moyens que je viens de donner, on sera obligé de rendre justice à l'effet de ces deux instruments, lorsqu'ils seront parfaitement unis entre eux, ce n'est qu'après plusieurs épreuves que j'ai faites avec Monsieur Danguy que je hasarde de présenter au public un ouvrage dont je souhaite qu'il goûte la nouveauté ». Tout se passe comme si Dupuits indiquait qu'il a obtenu une sorte d'*imprimatur* d'un Danguy qui règne en maître sur le monde de la vielle.

De façon similaire, Naudot dédicace son œuvre 17 à Monsieur Danguy Laisné avec la phrase suivante : « Je croirais manquer de reconnaissance, si je ne vous offrais un ouvrage qui vous doit le jour et sur lequel vous avez tant de droits : votre belle exécution, vos sons touchants, le goût que vous lui donnez en le jouant qui a ravi tous ceux qui vous ont entendu, sont autant de raisons pour vous l'offrir »<sup>486</sup>. Voici une forme d'offrande sur l'autel de Danguy, offrande dont Naudot indique qu'elle a déjà été sanctifiée par la bienveillance du grand homme.

Importance du virtuose ; comme le dit D'Aquin : « Je crois que la vielle sera à la mode tant qu'elle pourra se flatter d'avoir des Danguy : elle est admirable sous ses doigts<sup>487</sup> ». Ancelet, qui n'est pas tendre pour l'instrument fait cependant allégeance aux mérites de Danguy : « Je ne finirai pas cependant cet article, sans avouer bien sincèrement que j'admire le talent de Danguy, qui avec un Instrument aussi borné a trouvé les moyens de plaire<sup>488</sup> ».

Boismortier dédicace sa 77<sup>e</sup> œuvre<sup>489</sup>, en des termes qui font allégeance au génie

<sup>484</sup> VALLAS, Léon, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon (1688/1789)*, Lyon, Masson, 1932. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1971, p.250.

<sup>485</sup> DUPUITS, Baptiste, *Avertissement* concernant les sonates écrites par l'auteur pour un clavecin et une vielle, Paris, 1741.

<sup>486</sup> NAUDOT, Dédicace de la XVII<sup>e</sup> Œuvre, contenant six concerto en quatre parties pour les vielles, musettes ..., Paris, [c.1737-1742].

<sup>487</sup> D'AQUIN cité par MAILLARD, 1996, *op. cit.* p.20.

<sup>488</sup> ANCELET, *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*, Amsterdam, 1757. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1984, p.32.

d'interprète du virtuose, ayant réussi à « transcender » l'instrument indigent :

« A Monsieur Danguy Toi dont la douce manivelle Sait exprimer sur la vielle Ces chants qui de l'oreille au cœur Portent le charme séducteur Et qui de la lyre d'Orphée Te faisant aujourd'hui trophée, D'un instrument enseveli Dans l'indigence et dans l'oubli As trouvé le moyen facile D'enchanter la Cour et la Ville, Danguy dont l'agréable humeur Parle toujours en ta faveur,	Et dont le caractère affable T'a rendu partout souhaitable, Souffrir qu'en te congratulant Sur les progrès de ton talent, A ton amitié je m'engage Par le présent de cet ouvrage ; J'ose espérer que sous tes doigts Ses senseurs quitteront leurs droits Et qu'en agréant mon attache, Tu voudras bien que chacun sache, Que je suis d'un cœur tout entier, Ton admirateur. - Boismortier »
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nous ne parlerons pas ici de Fanchon, parce qu'elle trouve plus tardivement sa place sur la scène parisienne<sup>490</sup>.

## 9.5. Conclusion

---

En début de ce chapitre, nous indiquions que l'on peut considérer que, dans les classes supérieures, trois groupes sociaux s'intéressent à la vielle : la noblesse parisienne, la noblesse de province et la noblesse de robe. Nous disions aussi que la vielle est un instrument surtout féminin, ce qui la rapproche du clavecin.

La première des aristocrates de sexe féminin est la reine de France. La place qu'elle fait à la vielle à roue nous a autorisé à la considérer comme le paradigme d'une première forme de transmission de l'instrument vers le monde des gens de qualité, la transmission aristocratique. Un deuxième organe de transmission est constitué par les virtuoses, dont le paradigme serait Danguy. Pour que leurs œuvres soient connues, les professionnels de la vielle ont besoin de faire allégeance aux représentants de ces deux catégories sociales qui seules ont le pouvoir d'administrer, d'abord à l'instrument et ensuite aux œuvres écrites pour lui, ce baptême qui vaudra reconnaissance sociale et mutation des représentations, prenant l'allure d'un adoubement.

*Il y aurait donc deux voies pour la transmission permettant de distinguer deux types théoriques d'interprètes.*

*Une première voie est aristocratique, elle n'inclut pas obligatoirement une compétence musicale mais profite d'une supériorité d'essence, comme inscrite dans les quartiers de noblesse.*

*Lui correspond un **interprète de premier type** qui est un **aristocrate** (avec comme effigie la première dame de France, la Reine Marie Leszczyńska). Pour parler comme*

<sup>489</sup> BODIN de BOISMORTIER, Joseph, Dédicace de la 77<sup>e</sup> œuvre, Contenant six suites pour une vièle, Musette, Flute ou Violon, Avec la basse, Paris, 1739.

<sup>490</sup> Le lecteur pourra se reporter au chapitre 7, section 7.4.

Bourdieu<sup>491</sup>, nous dirions que la compétence n'est pas nécessairement requise, puisque l'œuvre (l'interprétation musicale) n'est pas considérée pour elle-même, mais en raison de ses conditions de production (le statut social de l'interprète). Tout se passe comme si la condition sociale était censée intervenir à la manière d'un facteur héréditaire, rendant « innée » l'aptitude à jouer de la musique<sup>492</sup>. Avec Rousseau réapparaîtra une théorie de l'inné, mais qui n'est plus héréditaire comme c'est le cas avec le modèle aristocratique ; la sensibilité et le génie dont il est possesseur font le musicien.

Une deuxième voie est bourgeoise, d'essence « vulgaire », mais suppose des capacités exceptionnelles chez l'instrumentiste virtuose. Lui correspond donc un **interprète de deuxième type** Il s'agit d'un petit bourgeois admiré pour des qualités qui tiennent peut-être à des prédispositions mais qui ont été cultivées par un travail acharné. On est dans l'anti-modèle de l'aristocratie ; pour continuer à parler comme Bourdieu, alors que dans un système nobiliaire la valeur d'une production dépend de la qualité de son auteur (facteur inné héréditaire), dans le système populaire, dont les virtuoses sont issus, le producteur est « fils de son œuvre », il est fabriqué par elle et tire sa valeur de celle-ci (facteur acquis et rôle de l'apprentissage).

· **1° type** : L'aristocrate

C'est un homme de cœur ou de génie

Il peut jouer une musique facile populaire et villageoise mais « baroquée » (avec un passage plus ou moins marqué du rustique au champêtre).

· **2° type** : Le bourgeois virtuose

Tout au moins professionnel

Il peut jouer de la musique complexe selon l'esthétique baroque.

Il y aura donc deux types de transmission. Escoffier l'exprime parfaitement dans son analyse portant sur la musique au Puy en Velay<sup>493</sup>, et qui ne concerne pas la vielle mais l'ensemble des instruments de musique : «Au départ donc se distinguent deux modèles, l'un d'essence aristocratique mettant l'accent sur la naissance, sur le talent naturel pratiquement exempt d'enseignement et l'autre d'essence artisanale».

Dans la réalité (et non dans le modèle théorique), l'inné et l'acquis peuvent heureusement ne pas s'exclure. Terrasson<sup>494</sup> s'adressant à «Mademoiselle de...» écrit : «Vos valeureuses dispositions cultivées par les soins d'un excellent maître...». Peut-être

<sup>491</sup> BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

<sup>492</sup> On comprendra que nous ne voulons pas dire que tous les aristocrates étaient de médiocres interprètes ; nous voulons seulement dire que le « sang bleu » est, dans l'idéologie, censé rendre inutile la compétence qui est alors facultative. D'où notre définition d'un pôle théorique extrême qui, bien sûr, n'exclut pas que dans la réalité un noble puisse être et noble et excellent interprète.

<sup>493</sup> ESCOFFIER, Georges, *Entre appartenance et salariat : la condition sociale des musiciens en province au XVIII<sup>e</sup> siècle à travers l'exemple du Puy en Velay*, Paris, Thèse EPHE, 1996, p.695.

faut-il le croire....

*Reste à savoir si ce qui est ainsi transmis par deux chemins si différents est de même nature ou si, à l'inverse, s'élaborent deux conceptions de la vielle, deux utilisations de celle-ci, voire deux types de musique pour vielle.*

## CHAPITRE 10 : UNE DYNAMIQUE DE TRANSFORMATION.

Ce bref chapitre a pour objet de préparer les deux prochaines parties de cet ouvrage consacrées à la lutherie, au jeu de l'instrument et à son répertoire. Avant ce travail technique, nous voudrions rapidement indiquer quelles sont les caractéristiques sonores ou musicales de la vielle dont le monde baroque ne veut plus et, en revanche, quelles sont les qualités qu'il faudrait que la vielle puisse démontrer.

### 10.1. La décontamination.

---

Nous avons vu qu'une raison sociologique évidente, à savoir l'incompatibilité entre mendicité et aristocratie rend nécessaire que l'instrument soit débarrassé de ce qui évoque son statut misérable.

Encore faut-il savoir ce qui, dans le domaine du musical doit ainsi être éliminé. A l'époque baroque, il y a unanimité à ce sujet.

Il faut d'abord faire disparaître tout ce qui est incompatible avec une production musicale digne de ce nom :

-les bruits parasites obligés quand l'instrument est de facture médiocre

-les sons faux, qu'il s'agisse des notes émises par les chanterelles ou de l'accord avec les bourdons

-le caractère peu audible de la mélodie puisque celle-ci est recouverte par la puissance sonore des bourdons et par le bruit du chevalet mobile.

Tous ces défauts majeurs<sup>495</sup> produisent un « charivari » perpétuel, selon le mot de Carbasus<sup>496</sup>, repris à son compte par Piis<sup>497</sup>. Ils ont pu, sans grand inconvénient pour

<sup>494</sup> TERRASSON, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741.

<sup>495</sup> Voir aussi les citations proposées chapitre 5, section 5.2.2. : *La lyra mendicorum, les écrits*.

<sup>496</sup> CARBASUS, Abbé de, *Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur D<sup>o</sup> auteur du « Temple du goust » sur la mode des instruments de musique*, Paris, 1739, p.9.

<sup>497</sup> PIIS de, *L'harmonie imitative de la langue française*, 1785.

l'instrument, faire partie des caractéristiques de la vielle mendicante, dans la mesure où l'objectif recherché par les vielleux aurait été d'attirer l'attention de personnes charitables et non de faire de la musique. Il s'agissait de mendicité et non de spectacle de rue, à l'exception peut-être du cas particulier des petits savoyards.

Il y aura donc lieu de faire en sorte que la vielle à roue puisse être considérée comme étant réellement un instrument de musique, ce qui supposera des modifications touchant à la lutherie et un soin particulier accordé aux réglages.

De plus, on assiste à une remise en cause d'un style musical qui s'accorde avec un certain type de répertoire souvent chanté par le mendiant avec accompagnement de vielle. Cette dernière est considérée comme un instrument qui s'exprime de façon monotone, lente, fade et sans relief, pour tout dire pesante ; les mélodies se traînent lentement et l'auditeur s'ennuie. Citons Furetière : « On dit d'un homme lent, il est long comme une vielle »<sup>498</sup> ou encore : « Les gens à la journée ne font que vieillir, s'ils n'ont quelqu'un qui les presse »<sup>499</sup>. La vielle impose à l'auditeur son « cornement perpétuel »<sup>500</sup> ; on peut aussi parler de « son cri borné et monotone »<sup>501</sup>. Quand Bacilly<sup>502</sup> veut se moquer de certains chanteurs dont « le chant est bien fade et peu animé et ne fait qu'ennuyer à la longue », il écrit qu'au lieu de « dire voilà ce qui s'appelle chanter », on pourrait « leur dire avec justice : *voilà ce qui s'appelle vieillir* ». A propos des instrumentistes, Quantz parlera des « mauvais exemples de ceux qui lient tout ensemble sans distinction et d'une manière qui rend leur expression égale à celle d'une vielle »<sup>503</sup>.

### 10.2. L'objet de la mutation

---

Décontaminer ce qui relève de l'appartenance de la vielle au monde des misérables ne suffit pas. Faire surgir un instrument nouveau suppose qu'il soit, mais aussi celui qui en joue, détenteur de nouvelles qualités. Elles seront au nombre de deux : le brillant d'une part, et d'autre part une autre caractéristique souvent référée à la délicatesse, au goût ou à la tendresse et qui correspond à une manière de toucher l'instrument que l'on pourrait désigner comme sensible et expressive.

<sup>498</sup> FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel*, Paris, 1690, art. « Vielle ».

<sup>499</sup> *Ibid*, art. « Vieiller ».

<sup>500</sup> ANONYME, « Lettre écrite de Paris le 29 juillet 1738, sur les Mémoires pour servir à l'histoire de la musique », *Mercur de France*, août 1738, p.1721/1736, p.1722.

<sup>501</sup> BATON, Charles, Mémoire pour la vielle en d/la/ré, dans lequel on rend compte des raisons qui ont engagé à la faire, *Mercur de France*, octobre 1752, p.144.

<sup>502</sup> BACILLY, Bénigne de, *L'art de bien chanter*, Paris, 1679. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1974, Avant propos, p.5.

<sup>503</sup> QUANTZ, Johann Joachim, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, 1752, cité par MAILLARD, 1996, p.14.

La vielle s'appuie alors sur son origine paysanne (qui lui fait jouer danses vives et mélodies villageoises), mais c'est pour s'inventer une autre place dans le monde des instruments baroques et dans la musique champêtre.

### 10.2.1. Le brillant

Un instrument transformé et une nouvelle façon de jouer permettront à des qualités de brillant de s'épanouir sous les doigts d'un interprète suffisamment formé. On prônera donc « la vitesse et la brillance »<sup>504</sup>. Ainsi l'instrument sera-t-il caractérisé par l'inverse de ce qui lui est communément reproché, à savoir son caractère pesant ; il deviendra un « instrument à cordes agréable et brillant »<sup>505</sup>. C'est par la phrase « Quels sons brillants se font entendre ? » Que Le Menu de Saint Philibert commence le texte de sa cantate, célébrant, sans retenue, les vertus de la vielle<sup>506</sup>. « Ses plus grands adversaires [de la vielle] ne lui refuseront pas de la gaieté et de la vivacité » affirme d'Aquin<sup>507</sup>. La virtuosité de « l'illustre Danguy » et « sa prodigieuse volubilité »<sup>508</sup> sont aussi convoquées pour démontrer le brillant de l'instrument.

### 10.2.2. La délicatesse, la tendresse et le goût.

Mais en recherchant le *brillant*, peut-être n'évacue-t-on pas tous les défauts de l'instrument. « Les sons éclatants sont sujets à l'aigreur, comme ceux de la vielle ou du hautbois » pense Rousseau<sup>509</sup>. Dans l'*Encyclopédie*, on lit qu'il y a des gens « qui ont l'oreille dure ; ils ne sont sensibles qu'à des mesures bien marquées, à des airs bien décidés [...] il faut à ces gens-là des airs vifs, gais, animés [...] Un violon excellent leur plaira moins qu'une vielle qui marque très distinctement les cadences »<sup>510</sup>. « L'oreille dure » du mauvais musicien se satisfait du brillant ; la vielle, en voulant cultiver cette qualité, n'évite pas la totalité des critiques. Elle devra donc savoir changer de style, agrandir son répertoire et s'intéresser aussi à la catégorie des airs tendres pour montrer ce dont elle est capable quand elle renonce aux « mesures bien marquées » et aux « airs

<sup>504</sup> ANONYME, *Airs pour la vielle avec les principes généraux*, BNF, Cons. Rés. 1177.

<sup>505</sup> CORRETTE, Michel, *La belle vielleuse, Méthode pour apprendre facilement à jouer de la vielle*, Paris, 1783, p.1.

<sup>506</sup> LE MENU DE SAINT PHILIBERT, *La Vielle, Cantatille avec Symphonie*, Paris, 1742.

<sup>507</sup> CHATEAU-LYON, Pierre Louis, *Siècle littéraire de Louis XV ou lettre sur les hommes célèbres*, Amsterdam, Duchesne, 1753, 1754.

<sup>508</sup> TERRASSON, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741, p.99.

<sup>509</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768. *Fac simile*: Genève, Minkoff, 1998, art. « Timbre ».

<sup>510</sup> DIDEROT, Denis, d'ALEMBERT, Jean, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, art. « Musique » (non signé).

bien décidés ».

Dupuits a composé des « pièces de caractère » pour vielle, réputées pour leur extrême difficulté d'exécution et caractérisées par un « brillant » que seul un virtuose peut rendre. Cependant, dans l'avertissement qui les précède, on lira cette phrase, très rousseauiste d'inspiration : « J'ai mêlé des pièces de différents mouvements pour l'amusement de tout le monde ; une pièce tendre exécutée avec délicatesse, avec goût, est, suivant moi, plus à préférer qu'une pièce qui n'a pour tout mérite qu'une grande volubilité, et laquelle il ne reste rien après l'avoir entendu que la surprise »<sup>511</sup>. Dupuits exprime ici que mieux vaut la tendresse que le brillant.

Bien que sous la plume de Dupuits et concernant une œuvre particulièrement complexe, de tels commentaires puissent étonner, ils sont en tout cas tout à fait conformes à ce qui peut s'exprimer ailleurs, concernant le répertoire de la vielle et la manière d'en jouer. Il s'agit d'un instrument remis en vigueur pour exécuter de la musique champêtre, pour interpréter en les transformant par la baroquisation, les airs tendres, brunettes ou musettes propres au monde arcadien. Le maniement de la roue et les enfilements qu'elle réalise, comme l'utilisation de certains agréments sont mis au service de cet objectif, répondant ainsi à la commande en provenance du monde des aristocrates.

### 10.3. Ni gueuse ni paysanne est la lyre d'Apollon

On peut rendre compte de cette dynamique par le schéma suivant :

#### *La Vielle à roue*



La vielle est un instrument de gueux, c'est l'instrument mendiant voué à une musique fade, monotone et lancinante. Cette représentation devra être rejetée et il faudra décontaminer l'instrument de ce qui est attaché à son origine misérable. On choisit donc de considérer la vielle comme un instrument villageois. Mais, pour qu'elle devienne aristocratique il faudra encore la transformer en la débarrassant de la manière rustique dont elle interprète les danses vives ou les chansons lentes qui composent la musique à laquelle son origine villageoise la destinait. Cette mutation autorisera son entrée dans le mythe arcadien et la constituera comme « lyre d'Apollon » apte à jouer de la musique arcadienne. Le brillant d'une part, la délicatesse, le goût, la tendresse et la sensibilité d'autre part seront les qualificatifs utilisés pour présenter l'instrument et la musique qui lui convient. A la « vieille vielle » s'est substituée la « vieille nouvelle », comme l'homme nouveau se substitue au vieil homme dans le rite du baptême.

<sup>511</sup> DUPUIITS, Baptiste, *Avertissement, pièces de caractère pour la vielle*, Œuvre V, Paris, 1741.

## 10.4. Conclusion

---

Nous pouvons donc maintenant préciser l'état de notre problématique et indiquer ce qu'il nous reste à mettre au travail :

Nous savons qu'à l'époque du baroque tardif, la vielle à roue est l'objet d'une entreprise « symbolique ». Il s'agit d'une part de la décontaminer, de la débarrassant de ce qui la déshonore en rappelant son origine misérable. Il s'agit d'autre part de faire advenir une « nouvelle vielle », cette « lyre d'Apollon » au service de l'évocation et de la quête arcadienne.

Nous savons aussi que cette transformation symbolique opère à partir d'une mutation sociale radicale. L'instrument du mendiant devient, en quelques années, l'instrument de l'aristocrate (aux champs). Mais il existe aussi des professionnels qui voudront vivre de cette nouvelle vielle, qu'ils soient instrumentistes ou pédagogues. Ces bourgeois de la vielle seront en position de classe moyenne. Ils sont aspirés par le modèle aristocratique auquel ils veulent s'identifier, et la nouvelle vielle pourrait constituer pour eux un « ascenseur social » efficace ; mais ils sont simultanément menacés par une régression sociale, un retour à ce statut de misérable que l'histoire a octroyé au vieilleux.

Nous avons donc jusqu'alors pris en compte l'aspect symbolique et l'aspect social de la question que pose l'existence d'une vielle baroque. Reste à en voir les conséquences musicales, esthétiques comme techniques, ce qui sera l'objet des deux prochaines parties de ce travail, consacrées pour l'une à la fabrique de l'instrument et aux techniques de jeu, et pour l'autre aux caractéristiques de son répertoire. Il s'agira alors d'interroger la réalité musicale, de mieux comprendre si effectivement l'instrument a changé, si la façon d'en jouer est particulière, s'il existe une musique pour vielle en accord avec les objectifs que nous avons mis en évidence.

Ce court chapitre intermédiaire nous a servi de transition ; nous y avons observé quelles spécificités sonores ou musicales (le « bruitage » et le caractère pesant) étaient incompatibles avec l'esthétique baroque ; nous avons, en revanche, indiqué que « brillance » mais aussi « délicatesse » seraient les caractéristiques que le luthier aurait à promouvoir dans la facture de l'instrument, comme le compositeur dans l'œuvre qu'il écrit.

# TROISIEME PARTIE : ANATOMIE PHYSIOLOGIE DE LA VIELLE A ROUE

## CHAPITRE 11 : LA LUTHERIE

Répertoriant les différentes formes de vielle à roue à travers l'histoire en y intégrant organistrum et chifonie, Suzann Palmer<sup>512</sup> ne distingue pas moins de vingt deux modèles (vingt auxquels elle ajoute deux modèles dérivés) rencontrés dans l'iconographie. Il faut attendre très longtemps pour que la forme de l'instrument se stabilise, ce qui se produira seulement durant la période baroque.

### 11.1. Les corps de vielle baroque

---

#### 11.1.1. Une vielle trapézoïdale

Une première forme de vielle semble naître au XVI<sup>e</sup> siècle et se répandre au XVII<sup>e</sup> siècle mais surtout au début du XVIII<sup>e</sup> siècle entre les mains des personnes de qualité, si l'on en

<sup>512</sup> PALMER, Suzann, *The hurdy-gurdy*, Londres, New Abbot, 1980, p.22/30.

croit l'iconographie et notamment les tableaux de Watteau réalisés entre 1710 et 1720.

On l'appelle généralement trapézoïdale. Suzann Palmer lui attribue, dans sa nomenclature, le numéro 4 et en propose une description relativement précise<sup>513</sup>, notant sa forme approximativement rectangulaire ou trapézoïdale, la présence de colonnes reliant de façon symétrique l'avant de la caisse et la boîte des chevilles. Cette vielle, souvent dotée de rosaces, peut être diatonique ou chromatique et on relève généralement sur la table des traces de l'existence d'un chevalet mobile.



*Détail d'une gravure anonyme*



*Détail d'une gravure d'après Sébastien Leclerc*

Dans le plus grand nombre de cas, la vielle dite trapézoïdale possédait trois chanterelles, que Robert Green pense accordées en *ré* à vide<sup>514</sup>. A l'appui de sa thèse, il relève en effet que le divertissement de Mouret *Le philosophe trompé* comporte une scène finale intégrant un air de vielle qui semble écrit pour cet instrument et se joue en tonalité de *La*.

### 11.1.2. Luths et guitares

Mais la vielle n'est pas encore instrument à la mode. Coïncidant avec sa montée en puissance dans les cercles aristocratiques, une mutation radicale de la facture de l'instrument apparaît dans la première partie du règne de Louis XV. « Au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, la vielle était encore telle qu'elle avait été sur la fin du siècle précédent, la forme était à peu près carrée » nous apprend Terrasson<sup>515</sup>. Celui-ci date pourtant de 1716 l'initiative qui a conduit à un bouleversement de la lutherie de la vielle. Il décrit ainsi l'événement :

**« Ceux qui fabriquaient cet instrument cherchaient à en corriger les défauts ;**

<sup>513</sup> *Ibid*, p.24.

<sup>514</sup> GREEN, Robert A., *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995, p.6/7.

<sup>515</sup> TERRASSON, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741, p.94.

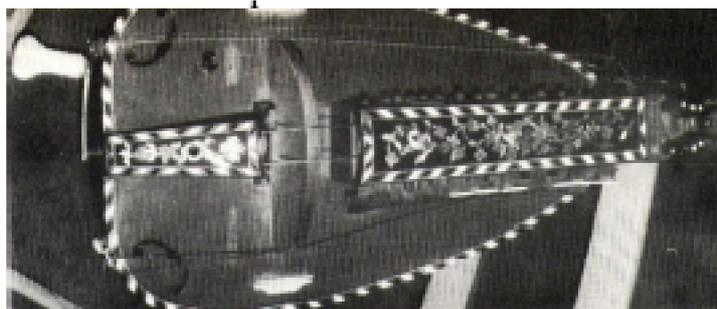
**sans quoi la mode de la vielle n'aurait pas été durable surtout dans un siècle où l'on veut que tous les instruments puissent servir à quelque chose dans un concert. Le Sieur Bâton, luthier à Versailles, fut le premier qui travailla à perfectionner la vielle. Il avait chez lui plusieurs anciennes guitares dont on ne se servait plus depuis longtemps. Il imagina en l'année 1716 d'en faire des vielles ; et cette invention lui réussit avec un si grand succès que l'on ne voulut plus avoir que des vielles montées sur des corps de guitares, et ces sortes de vielles ont effectivement un son plus fort et en même temps plus doux que celui des vielles anciennes »<sup>516</sup> .**



*Vielle Lambert (en forme de guitare)*

Encouragé par le succès qu'il obtient, Bâton redouble son initiative. Ecoutons encore Terrasson :

**« Le sieur Bâton imagina que puisque les vielles montées sur des corps de guitare avaient eu tant de réussite, cet instrument prendrait encore des sons plus moelleux en le montant sur des corps de luths et de théorbes. Il exécuta donc cette nouvelle idée en l'année 1720, et les vielles en luth eurent encore un plus grand succès que les autres. Ce fut alors que la vielle commença à faire face aux autres instruments et à être admise dans des concerts »<sup>517</sup> .**



*Vielle Louvet ? (en forme de luth)*

Si les deux dates citées par Terrasson (1716 et 1720) sont exactes<sup>518</sup> , il faudrait

<sup>516</sup> *ibid*, p.96/97.

<sup>517</sup> *ibid*, p.98.

<sup>518</sup> Ce que vérifiâ la prise en compte de la datation des tableaux de Watteau représentant une vielle.

considérer que la mode de la vielle a débuté dès les premières années du règne de Louis XV (à l'époque de la Régence). Le répertoire spécifique est cependant plus tardif. Robert Green <sup>519</sup>, qui en a fait le recensement systématique, date de 1733 seulement le développement spectaculaire des publications musicales écrites pour vielle ou citant la vielle comme un des instruments principaux utilisables (souvent avec la musette).

Ce constat est intéressant, il conforterait l'hypothèse selon laquelle il y aurait plusieurs répertoires pour vielle se succédant dans le temps. Un premier répertoire encore *rustique* mais pas encore *champêtre* peut ne pas donner lieu à publications, et se transmettre par voie orale ou par l'intermédiaire de recueils manuscrits d'airs ou de danses ; il ne présenterait pas de difficultés majeures d'exécution et tolérerait certains défauts propres à l'instrument. Le répertoire écrit, qui comporte des œuvres de musique *champêtre* et de musique *émancipée*, est d'apparition plus récente. C'est ce répertoire plus savant que Terrasson désigne comme étant joué en concert.

Rappelons enfin ce que nous indiquions en début de ce travail <sup>520</sup>, à savoir que, contrairement à ce que la légende nous dit, il n'y eut jamais chez les luthiers ni destruction massive ni génocide de luths, théorbes ou guitares. L'imaginaire s'est emparé d'un événement moins violent pour lui donner une importance disproportionnée. Bâton et les luthiers baroques ont très peu utilisé les théorbes, luths et guitares pour les transformer en vielle. Ils ont seulement repris la forme générale des luths et des guitares pour les modifier, les transformer afin qu'ils deviennent corps de vielle. Par exemple, la vielle en forme de guitare a généralement des éclisses plus hautes et une table d'harmonie plus bombée que ce que l'on peut observer sur une guitare baroque.

### 11.1.3. Lutherie comparée et effets sonores.

La différence entre la vielle dite trapézoïdale (n° 4 de S. Palmer <sup>521</sup>) d'une part et les vielles en guitare (n°12c de S. Palmer <sup>522</sup>) ou en luth (n°20 de S. Palmer <sup>523</sup>) d'autre part, n'est pas seulement affaire de dates, ni même question de forme.

Concernant la facture de l'instrument, Thomas Norwood <sup>524</sup> nous a donné, oralement, les informations suivantes :

Les vielles trapézoïdales sont probablement fabriquées par des artisans menuisiers

<sup>519</sup> GREEN, Robert, A, "Eighteenth-century French chamber music for vielle", *Early music*, vol.XV, n°4, nov.1987, p.470 et p.473.

<sup>520</sup> Voir chapitre 6, section 62.4 : *Un monstre destructeur*.

<sup>521</sup> PALMER, *op. cit.* p.24,

<sup>522</sup> PALMER, *op. cit.* p.27.

<sup>523</sup> PALMER, *op. cit.* p.30.

<sup>524</sup> Thomas Norwood, luthier spécialisé dans les vielles baroques a construit des instruments qui correspondent aux trois modèles que nous discutons. De par sa profession, il a eu entre les mains, souvent pour les restaurer, un nombre considérable de vielles baroques qu'il a soigneusement étudiées. Qu'il soit ici remercié pour avoir mis à notre disposition les informations dont il disposait.

ou ébénistes qui se spécialisent dans la facture de ce type d'instrument et ne construisent pas d'autres instruments de musique. Les vielles en guitare ou en luth sont, en revanche, l'œuvre de luthiers généralistes ayant un atelier produisant toutes sortes d'instruments différents et dont la formation technique peut être très poussée.

Les vielles trapézoïdales sont construites avec du bois épais, beaucoup plus épais que celui utilisé pour fabriquer les vielles en guitare ou en luth. Les éclisses de ces dernières peuvent avoir 2 ou 2,5mm d'épaisseur, celles des vielles trapézoïdales jusqu'à 6mm. La table d'harmonie aurait toujours plus de 3mm d'épaisseur sur une vielle trapézoïdale, 3 mm ou même moins pour une vielle en guitare ou en luth.

Le bois choisi pour fabriquer la table d'harmonie n'est pas identique. Fait unique parmi les instruments de musique, il est le plus fréquemment en acajou en ce qui concerne les vielles en luth ou guitare alors qu'il est fabriqué dans un autre bois trouvé localement (souvent du sycomore) pour ce qui est des vielles trapézoïdales ; le même bois est alors utilisé pour composer toutes les parties principales de l'instrument.

L'acajou utilisé, précise Thomas Norwood, provient très généralement de Cuba. Il s'agit d'un bois dense et sonore. Selon Norwood, il est préféré à l'épicéa pour des raisons qui tiennent à l'effet-bourdon. L'épicéa résonne encore plus longtemps que l'acajou et il ne permettrait pas un contrôle suffisant du volume du son continu des bourdons amplifié par la table d'harmonie.

Ces deux factures très différentes vont naturellement produire deux types d'instruments ne sonnant pas de la même manière. La vielle de forme trapézoïdale sonne faiblement, dans une ambiance un peu lourde ou ralentie qui n'est pas sans charme. Les vielles en guitare ou en luth sont plus puissantes, plus brillantes et riches en harmoniques. Elles réagissent au toucher avec un très faible temps de latence.

On a aussi, mais de façon peut-être moins probante, cherché à différencier les caractéristiques sonores des vielles en guitare et des vielles en luth. Ainsi Boüin<sup>525</sup> écrit-il : « Celles qui sont faites en corps de luth ont plus d'harmonie et rendent plus de son. Celles, au contraire qui sont faites en corps de guitare ont moins d'harmonie et rendent moins de son. Cependant, elles ont leur mérite particulier, en ce qu'elles sont plus douces et moins bruyantes que les vielles en corps de luth et que pour la chambre elles sont plus gracieuses ». Un autre auteur<sup>526</sup> s'exprime dans un sens voisin : « Il y a des vielles faites en corps de luth et d'autres en corps de guitare ; les premières ont plus de force, les secondes ont plus de douceur ».

### 11.1.4. L'apport de l'iconographie

On pourra aussi se reporter à notre *annexe A* consacrée à l'iconographie de la vielle baroque. Nous y montrons, à partir d'un échantillon de quarante neuf sujets, que seules les trois formes de vielle dont nous venons de parler (en trapèze, en guitare et en luth)

---

<sup>525</sup> BOÛIN, François, *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sure pour apprendre à jouer de la vielle*, Paris, 1761, p.13.

<sup>526</sup> ANONYME, *Airs pour la vielle avec les principes généraux*, BNF, Cons. Rés. 1177.

sont présentes au XVIII<sup>e</sup> siècle en milieu aristocratique. Leur fréquence d'apparition dans les tableaux et gravures est à peu près identique, un tiers pour chaque modèle. Plus précisément, sur quarante neuf instruments, on trouve quinze vielles trapézoïdales, seize vielles en guitare et dix huit vielles en luth.

Toutefois, ce travail sur l'iconographie met aussi en évidence un décalage dans le temps confirmant ce que nous disons dans ce chapitre. La vielle de forme trapézoïdale est d'une première génération, on la rencontre en début du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme étant encore, pour ainsi dire, le modèle aristocratique unique. Elle laisse ensuite la place à la vielle de deuxième génération, celle que l'on appelle communément vielle baroque et qui emprunte soit la forme d'une guitare, soit la forme d'un luth. La date moyenne d'apparition de la vielle en guitare est 1745 celle de la vielle en luth est 1753. L'analyse statistique (test statistique de Kruskal-Wallis) indique clairement l'antériorité de la vielle trapézoïdale sur les deux autres modèles ; le test est significatif pour un seuil de probabilité de P. 0001, ce qui veut dire que l'on peut affirmer l'antériorité avec seulement une chance sur 10000 de se tromper.

En revanche, le léger décalage dans le temps que montre notre échantillon en ce qui concerne les deux formes de vielle baroque (année moyenne d'apparition 1745 pour les vielles en guitare, 1753 pour les vielles en luth) n'est pas statistiquement significatif. On ne peut donc que de façon très réservée émettre l'hypothèse que ce décalage de huit ans conforterait le témoignage de Terrasson, qui pense que les premières vielles en forme de luth sont apparues en 1720, quatre ans après les vielles en forme de guitare dont Bâton aurait commencé la fabrication en 1716. Si l'on ne considérait que ces deux dates, il faudrait dire que les peintres ne se sont intéressés aux nouvelles formes de l'instrument qu'après un temps de latence relativement important, correspondant sans doute à la montée en puissance de la vielle dans les milieux aristocratiques.

## 11.2. Le perfectionnement dans les détails.

---

### 11.2.1. L'esthétique.

Les facteurs de vielles à roue cherchent à améliorer son esthétique. Cette démarche n'est pas innocente. Il s'agit de rapprocher la vielle des autres instruments de musique bien en cour, donc de la légitimer, de lui donner ses lettres de noblesse. En ce sens Robert Green<sup>527</sup> remarque que l'on fabrique pour les vielles des boîtes à chevilles sur le modèle de celles des violes. Or la viole est, en 1720, au sommet de son prestige et montrer une caractéristique commune aux deux instruments ne peut que servir la renommée de la vielle. On pourrait faire des remarques analogues concernant l'introduction et le choix de têtes sculptées montées à l'extrémité du chevillier ou les marqueteries qui ornent la table d'harmonie.

Il s'agit d'embellir l'instrument, mais, ce faisant, de l'anoblir pour que son origine, liée à la mendicité ou tout au moins roturière, soit définitivement gommée par ces richesses

<sup>527</sup> GREEN, Robert A., *The hurdy-gurdy in eighteenth century, France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995, p.10.

d'ornementation qui la font entrer dans le monde des gens de qualité.

## 11.2.2. Les gains en productivité instrumentale : la petite lutherie

### 11.2.2.1. L'*ambitus*.

Pour les compositeurs et interprètes baroques, l'étendue du clavier de la vielle doit permettre de jouer le même type de mélodies que les autres dessus. On assistera alors à de nombreuses tentatives pour augmenter l'*ambitus* de l'instrument.

La vielle, au XVII<sup>e</sup> siècle, est un instrument déjà fréquemment chromatique et susceptible de jouer, sur une étendue d'une octave et demie, 12 notes allant du *sol3* au *ré5*. Très tôt au XVIII<sup>e</sup> siècle, Henri Bâton lui adjoint un *mi5* et un *fa5*<sup>528</sup>. Le célèbre luthier de vielle Pierre Louvet ira jusqu'au *sol5*<sup>529</sup>. Dans la méthode éditée par Ballard en 1732, il est fait mention de « quatre tons d'augmentation dans le bas » qui permettent de descendre jusqu'au *do3*<sup>530</sup>. En 1755, Bordet<sup>531</sup> propose un schéma de l'étendue de la vielle qu'il divise en une « étendue naturelle et usitée » qui va du *sol3* au *sol5* et une « étendue extraordinaire et peu usitée » qui permet à l'instrument de monter encore plus haut (*la5*, *si5*, *do5*).

Au chapitre des modifications proposées, rappelons que Charles Bâton, fils du luthier Henri et virtuose de la vielle, propose un nouvel instrument. Celui-ci fera la somme de toutes les propositions déjà mentionnées. Le clavier est doté de touches supplémentaires permettant « trois octaves d'étendue moins un ton ». Trois touches sont ajoutées en bas du clavier (*ré3*, *mi3*, *fa3*) et en haut la vielle atteint « l'*ut* de la troisième octave ». Charles Bâton commente ces innovations : « Les tons d'en bas sont pleins et sonores ; ceux du milieu participent de cet avantage et de celui des tons d'en haut qui sont fins et flûtés »<sup>532</sup>.

Signalons que les vielles baroques conservées à ce jour sont presque exclusivement dotées d'un *ambitus* de deux octaves pleines allant du *sol3* au *sol5*. Dans la majorité des cas le *fa5* et le *fa dièse5* sont obtenus par la même touche, ce qui oblige, en réglant le sautereau correspondant, à ne jouer, en cours de mélodie, que l'un ou que l'autre de ces *fa*.

<sup>528</sup> Voir TERRASSON, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741, p.97.

<sup>529</sup> *Ibid*, p.103.

<sup>530</sup> BALLARD, Jean Baptiste, (éd.), *Pièces choisies pour la vielle à l'usage des commençants*, Paris, Ballard, 1732, p.11.

<sup>531</sup> BORDET, *Méthode raisonnée. pour apprendre la musique d'une façon plus claire et plus précise à laquelle on joint l'étendue de la Flûte traversière, du Violon, du pardessus de Virole, de la Vielle et de la Musette*, .Paris, 1755, p.19.

<sup>532</sup> BATON, Charles, « Mémoire pour la vielle en d/la/ré, dans lequel on rend compte des raisons qui ont engagé à la faire », *Mercure de France*, octobre 1752, p.151/152.

### 11.2.2.2. Les sautereaux <sup>533</sup> .

Il suffira d'en dire qu'ils sont taillés dans du bois dur, et qu'ils sont très fins. Ils peuvent donc venir frapper les cordes chanterelles avec beaucoup de précision, améliorant ainsi la justesse de la note produite. D'autre part, l'attaque est nette et sans flou, ce qui réduit au minimum les temps de latence et permet donc un jeu rapide et brillant. Une réalisation correcte des agréments complexes, nécessitant des battements rapides, est alors rendue possible.

### 11.2.2.3. Les cordes sympathiques.

Rajoutées à l'instrument baroque au moment où les violes sont encore prestigieuses, les cordes sympathiques participent au travail d'anoblissement de la vielle contre l'anti-modèle de l'instrument mendiant. De plus, elles enrichissent les sonorités. Ce sont « des cordes de laiton, ce qui produit un assez bel effet », pense Boüin <sup>534</sup> , dont nous reproduisons les indications :

Pour une vielle en corps de luth six cordes sympathiques sont utilisées :

**« Les deux premières qui sont les deux plus fines s'accordent à l'unisson des chanterelles (sol). Les deux suivantes qui sont les deux moyennes en grosseur s'accordent à la tierce au-dessous des deux plus fines (mi). Les deux plus grosses s'accordent à la quinte en dessous des deux plus fines (do) » <sup>535</sup> .**

Pour une vielle en corps de guitare quatre cordes sympathiques seulement seraient utilisées <sup>536</sup>

**« Les deux premières qui sont les deux plus fines s'accordent à l'unisson des chanterelles (do) La troisième qui est la moyenne en grosseur s'accorde à la tierce au-dessous des deux plus fines (mi) La quatrième qui est la plus grosse s'accorde à la quinte au-dessous des deux plus fines (do) » <sup>537</sup> .**

De son côté, Charles Bâton <sup>538</sup> attribue aussi à sa « nouvelle vielle » des cordes

<sup>533</sup> Rappelons que ce terme de sautereau, couramment utilisé quant on parle de vielle, est impropre en ce qui concerne cet instrument. Le sautereau n'est ici qu'une pièce de bois fixée sur la touche. Lorsque l'interprète appuie sur la touche pour la mettre en mouvement, le sautereau vient en contact de la corde et diminue sa longueur vibrante comme le réalise le doigt sur une corde de guitare.

<sup>534</sup> BOÛIN, François, *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sûre pour apprendre à jouer de la vielle*, Paris, 1761, p.5.

<sup>535</sup> *Ibid*, p.15.

<sup>536</sup> Notons toutefois que de nombreuses vielles baroques de la forme guitare ont été montées avec six cordes sympathiques et non pas quatre.

<sup>537</sup> BOÛIN, *op. cit.* p.15.

<sup>538</sup> BATON, *op. cit.* p.155 et 156.

sympathiques, mais se plaint des « vibrations dissonantes avec l'accord permanent » qu'elles produisent sur les anciennes vielles. Il critique les grosses cordes de laiton qui introduisent des « frémissements qui caractérisent à l'oreille un son de cuivre », d'où l'emploi de cordes filées qu'il recommande vivement. Là encore, comme lorsqu'il s'agit de proposer une corde chanterelle faisant sonner *un ré* à vide, l'auteur recherche le *brillant* qui doit caractériser les sonorités de la vielle : « l'avantage que l'on retire de ce timbre est de rendre l'instrument plus brillant ».

### 11.2.2.4. Le capodastre.

Pour permettre de passer rapidement d'une tonalité de *Do* à une tonalité de *Sol*, les luthiers baroques proposent un capodastre. Cette lamelle de bois entre en contact avec la corde trompette qu'elle raccourcit alors pour lui faire jouer un *ré* à la place d'un *do*.

Cette amélioration est signalée par Bouïn<sup>539</sup> : « Pour éviter de déranger la corde appelée trompette, on fait mettre à la vielle du côté de la tête, deux sautereaux, dont l'un est fixe et l'autre se tourne avec les doigts ou la clef vis-à-vis de celui qui est fixe, par ce moyen, la trompette fait alors un *ré* ».

## 11.3. Conclusion

---

Les modifications de la lutherie correspondent bien à une tentative de modernisation. Un instrument vieillot, insuffisamment efficace subit des transformations qui le mettent au goût du jour.

Plus précisément, comme instrument de mendiant, la vielle a la mauvaise réputation d'être poussive, de jouer des airs musicalement pauvres, lentement et de manière monotone. Les luthiers vont donc tenter de décontaminer la vielle en la débarrassant de ces imperfections. La « nouvelle vielle » qu'ils font alors advenir se devra, tout à l'inverse de l'ancienne, d'être un instrument souple et brillant. Une structure modifiée et une table d'harmonie en acajou rendront plus brillant et plus sonore le chant qu'exécutent les chanterelles. Une attention particulière portée aux touches du clavier, la possibilité d'une attaque nette et sans temps de latence des « sautereaux » sur les cordes chanterelles, permettront un jeu rapide. L'ambitus de l'instrument sera augmenté par adjonction de notes dans le haut du clavier qui lui permettront d'élargir son répertoire. Les cordes sympathiques enrichiront le son produit.

On voit que du côté du luthier, la préoccupation essentielle est de faire entrer la vielle dans le Parnasse des instruments baroques ; débarrassée de tout « complexe », elle pourra se permettre de rivaliser avec ceux-ci. Placée entre les mains des personnes de qualité, elle devrait pouvoir jouer, du point de vue du luthier, toute musique « honorable » qu'elle soit arcadienne ou émancipée.

---

<sup>539</sup> BOÛIN, *op. cit.* p.14.

## CHAPITRE 12 : LE GOUT, LA REGLE ET LA ROUE

### 12.1. La roue/archet

---

#### 12.1.1. L'importance de la roue

Cet instrument à cordes qu'est la vielle s'est donc choisi comme archet une roue en bois mise en mouvement par une manivelle maniée par la main droite. Cela pourrait être considéré comme un défaut majeur de l'instrument. En effet, toute variation des conditions hygrométriques entraîne une modification de l'appui des cordes sur la roue qui peuvent alors ne plus sonner ou produire un grincement sur certaines notes, ce qui rend nécessaire un « bricolage » modifiant la portée sur la roue<sup>540</sup>. D'autre part, en cours d'exécution, l'interprète ne saurait faire varier cet appui sur la roue qui restera identique, interdisant certaines nuances.

Or on constate que l'existence de la roue/archet est considérée, à l'époque du *baroque tardif*, comme une des caractéristiques les plus intéressantes de l'instrument, peut-être la plus intéressante. « C'est elle qui donne l'âme à cet instrument » signale Dupuits<sup>541</sup> et Boüin<sup>542</sup> reprendra à son compte, quelques années plus tard, la même idée et avec les mêmes mots.

L'époque va du reste s'enticher de la roue en musique. Le 28 septembre 1753, le duc de Luynes cite l'invention d'une sorte de vielle/clavecin : il s'agit d'un instrument composite à roue qui permet que « l'on évite l'inconvénient des clavecins ordinaires qui est de rendre les sons sèchement, sans pouvoir ni les enfler, ni les diminuer, ni les tenir »<sup>543</sup>.

Flagel<sup>544</sup> mentionne l'invention par François Cuisinié d'un instrument ayant une roue (qui frotte cinq cordes dont deux chanterelles) nommé *Orphéon*, présenté en 1734 à l'Académie des Sciences et que le rapporteur juge « commode, d'une harmonie plus

<sup>540</sup> Un facteur de vielle contemporain, Jean Luc Bleton, met au point un dispositif qui permet de faire varier l'appui des cordes sur la roue.

<sup>541</sup> DUPUIITS, Baptiste, *principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument*, Paris, 1741, p.IV.

<sup>542</sup> BOÛIN, François, *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sure pour apprendre à jouer de la vielle*, Paris, 1761, p.16.

<sup>543</sup> DUFORCQ, Norbert, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les mémoires de Sourches et de Luynes (1681-1758)*, Paris, Picard, 1970, p.161/162.

<sup>544</sup> FLAGEL, Claude, « La vielle Parisienne sous Louis XV : un modèle pour deux siècles », *Instrumentistes et luthiers Parisiens*, (sous la direction de Florence GETREAU), Paris, Délégation à l'action artistique, 1988, p.4/5.

agréable, avec plus d'étendue et de variété que la vielle ordinaire ». Le Musée instrumental de Paris possède, nous dit encore Flagel, « une jolie miniature en forme de livres accolés qui, à une corde près, correspond à la description de Cuisinié quant au principe ». Un instrument voisin se trouve reproduit dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert<sup>545</sup>. Le musée de Bruxelles contient un instrument composite possédant des roues et un clavier proche de celui du clavecin.

Nous allons montrer qu'il y a deux façons de jouer de la roue, ce qui permet d'une part de distinguer les règles et le goût et d'autre part de délimiter deux répertoires théoriques.

### 12.1.2. Le brillant et la roue

Dans le jeu baroque de la vielle, le caractère brillant est obtenu de deux manières. D'une part, l'interprète se livre à un travail systématique de la main gauche concernant la frappe des touches du clavier, ce qui suppose connaissance des règles du « doigtage » et entraînement systématique ; nous y consacrerons ultérieurement un chapitre. D'autre part, nous allons maintenant le montrer, le « brillant » est obtenu grâce à une technique du tour de roue, réalisée rapidement par la main droite, en faisant correspondre à la durée des notes des segments de cercle marqués avec la manivelle. Le « coup de poignet », cette frappe nette et répétée de la main sur la manivelle, se construit à partir du tour de roue, il s'agit d'une technique permettant de jouer détachées des mélodies rapides et enlevées pouvant demander une interprétation brillante, voire virtuose. Pour ne pas trop compliquer notre exposé, nous consacrerons un chapitre particulier à l'emploi du chevalet mobile<sup>546</sup>.

### 12.1.3. La tendresse et la roue

Cette tendresse est obtenue de deux manières. D'abord l'interprète peut multiplier les agréments réalisés sur le clavier à la main gauche ; nous y reviendrons dans un prochain chapitre<sup>547</sup>. Ensuite, de la main droite, l'interprète va faire varier la puissance sonore en tournant la roue plus ou moins rapidement. Nous verrons que, selon Boüin, le joueur se devra de tourner la roue « de façon pathétique et touchante »<sup>548</sup>. Certaines pièces musicales que nous qualifions d'arcadiennes (musettes, airs tendres, brunettes, airs désignés comme gracieux, lourés, affectueux) font appel à cette technique, ainsi que les *largo*, les mouvements lents ou graves des sonates, des concertos ou de certaines suites.  
549 .

<sup>545</sup> DIDEROT, Denis, et d'ALEMBERT, Jean, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts techniques*, « Lutherie », Seconde suite, planche IV.

<sup>546</sup> Chapitre 14 : *La trompette de la vielle et l'articulation du poignet*.

<sup>547</sup> Voir le chapitre 15.

<sup>548</sup> BOÛIN, François, *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sure pour apprendre à jouer de la vielle*, Paris, 1761, p.3.

J-B. Dupuits inventera même deux symboles graphiques pour désigner les enlèvements ; il y aura le signe  qui signifie qu'il faut « enfler le son et le diminuer insensiblement » et le signe  qui signifie qu'il faut : « enfler le son en tournant de plus en plus vite ». A ces deux signes, il faut ajouter le signe  qui signifie qu'il faut : « tourner la roue plus vite cependant avec égalité »<sup>4</sup>.

On peut donc, on doit donc, à l'époque baroque, ne pas se satisfaire seulement du « jeu brillant ». Il y a une esthétique de la vielle et un répertoire qui supposent une manière d'utiliser la roue et qui convient à l'expression de la tendresse, ou de la « sensibilité », pour demeurer dans l'univers sémantique de Rousseau.

Robert Green<sup>550</sup> remarque, à propos d'une œuvre de Caix d'Hervelois que, si cet auteur choisit la viole comme dessus, sans citer le violon comme instrument possible de remplacement, c'est parce qu'il est sensible à la différence de timbre entre les deux instruments (qui opposent le tendre et le brillant) et que son œuvre appelle le timbre de la viole. Il nous semble retrouver dans la vielle à roue, instrument décidément fort composite, une opposition comparable entre un timbre doux et tendre lorsque la roue est tournée pour faire varier la qualité et la puissance du son et un timbre brillant quand la roue est tournée en divisant rapidement le tour de roue de façon arithmétique.

Afin d'être plus précis dans l'analyse, nous allons développer certains points soulevés ici en nous appuyant sur un corpus formé de quatre méthodes pour vielle à roue publiées à l'époque du baroque tardif, prolongé par quelques textes techniques concernant l'instrument. Nous passerons sous silence les méthodes trop sommaires pour ce qui est de notre sujet.

Ce travail sera centré sur les conditions d'apparition du terme de goût (dans le sens de jouer « selon le goût »), pour désigner la manière d'actionner la roue. Nous verrons que l'expression « selon les règles » est souvent utilisée en opposition à l'expression « selon le goût ». Les considérations techniques que ces méthodes comportent mettent bien en évidence l'existence de deux façons de manier la roue/archet correspondant à deux styles de jeu et à deux répertoires différents<sup>551</sup>.

## 12.2 Les méthodes pour vielle

---

### 12.2.1. La méthode de Dupuits<sup>552</sup>

Dupuits, claveciniste d'origine, écrit en 1741 pour la vielle la méthode la plus sophistiquée que nous connaissions. Il fait souvent référence au goût dans des contextes variables.

<sup>549</sup> DUPUIITS, Baptiste, *Principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument*, Paris, 1741, p.8.

<sup>550</sup> GREEN, Robert, "Title pages of Eighteenth-century French Chamber Music as a guide to performance practice", *The Courant*, 1, n°4, Oct. 1983, p.21/28.

<sup>551</sup> Nous laissons de côté la question du doigté qui fera l'objet d'un chapitre particulier.

<sup>552</sup> DUPUIITS, Baptiste, *principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument*, Paris, 1741.

### 12.2.1.1. Premières indications.

**« Il y a [des pièces] de goût où il est permis de ne pas suivre le(s) tour(s) de roue qui leur sont désignés par les mesures qui sont au commencement de ces pièces... Cela dépend entièrement de l'idée de celui qui exécute... si tous les goûts étaient égaux, il n'y aurait plus de diversité ni de difficulté. Ce qui fait naître notre incertitude deviendrait une règle certaine et tous ceux qui auraient des dispositions seraient presque sûrs de prétendre au premier degré de perfection ».**

Cet extrait nous livre plusieurs informations :

-Il existe une catégorie particulière de pièces musicales que l'auteur appelle « de goût » et dont il ne précise pas alors la nature.

-Le goût autorise à ne pas suivre la règle : on peut, dans ces sortes de pièces ne pas se soumettre aux règles du tour de roue. Ici le goût domine la règle.

-Le goût donne préséance à l'interprète sur le compositeur ou sur le théoricien ; l'interprète joue selon son idée, c'est sa personnalité, son originalité qui se doivent de l'emporter.

-Se référer aux règles techniques dans les pièces de goût empêcherait toute diversité dans l'interprétation qui tendrait alors à être identique quel que soit le joueur.

### 12.2.1.2. Considérations techniques.

Dupuits explique dans les détails les règles de la « division de la roue » et du « coup de poignet ». (P. IV-VII). Il s'agit de faire correspondre une division de la roue (en deux, trois, quatre, huit segments égaux ou inégaux) à la durée des notes que fixe la mesure. Par exemple pour une mesure à 3/2 il faudra « un tour à chaque blanche un demi à chaque noire ». Pour une mesure à 6/8 « on donne un tour à chaque demi-mesure un coup perdu ou tiers de roue à chaque croche ». « A deux temps, on donne deux tours de roue à la ronde, un à la blanche, un demi à la noire, des quarts pointés aux croches. Si dans cette mesure, il se trouvait une quantité de doubles-croches, on ferait comme à quatre temps (On passerait les croches égales et on leur donnerait ou des demi-tours ou des tiers, c'est très rare) ».

L'impulsion qui démarre le tour de roue ne peut être aisément donnée qu'à des endroits fixes, correspondant à la mesure. D'où la difficulté que l'on rencontre quand il faudra respecter les silences. « Ce qui met un grand obstacle à la régularité des coups de poignet, ce sont les silences qu'il faut observer en cessant de tourner la roue le temps qu'ils exigent, au moyen de quoi la roue se trouve dérangée, ce qu'il faut tâcher de prévoir en donnant un quart ou un tiers, soit plus soit moins, sur la note qui précède ou qui suit le silence ».

On voit la complexité des règles énoncées longuement par Dupuits. Elles permettent non seulement de faire coïncider, avec régularité, la durée d'une note avec un fragment de cercle dessiné (dans l'espace) sur la roue par la manivelle, mais encore, comme nous le verrons dans un prochain chapitre, permettre d'articuler et de jouer en détachant les notes.

### 12.2.1.3. Les commentaires sur le goût.

« Ce n'est que le goût qui décide des coups de poignet...surtout dans les pièces lentes, graves, gracieuses, où les règles cessent d'avoir lieu, les pièces cessant d'avoir un certain mouvement où le coup de poignet est indispensable » (P. VII).

Dupuits indique clairement que le goût « décide des coups de poignet ». Les règles sont soumises à un pouvoir supérieur : le goût.

Mais ce pouvoir du goût ne s'exerce pas de façon identique sur tout le répertoire. S'amorce une division des pièces musicales en deux catégories. Après avoir expliqué dans les détails les règles du coup de poignet applicables aux pièces de mouvement, Dupuits nous apprend que les pièces lentes et gracieuses donnent à l'interprète la liberté de transgresser ces règles au nom de cette valeur d'essence supérieure qu'est le goût. Ainsi, « pour les Musettes, il n'y a point de coups de poignet déterminé, on tourne la roue également, tantôt un peu plus fort, tantôt plus doux suivant que le caractère de la pièce l'exige » (P. VII).

Ces indications concernant la musique sont liées à des considérations portant sur les musiciens que le Dupuits pédagogue nous livre alors :

**« Souvent, ce n'est pas le goût qui nous manque pour exécuter une pièce dans son vrai, ce sont des dispositions nécessaires qui nous manquent dans certaines parties qui ne doivent pas, [pour cette raison] nous priver de jouer d'un instrument. Or comme il y a plusieurs façons de faire la même chose, c'est pour cela que les exceptions sont faites : il importe peu que l'on se soit un peu écarté de la règle lorsqu'elle nous est impossible, pourvu qu'on rende une pièce aussi sensible et aussi parfaitement que si on l'avait suivie » (P. VII).**

On songe aux élèves de Dupuits ; s'ils sont peu doués, si la pratique des règles techniques leur est trop difficile, ils n'ont pas à renoncer. Jouer selon le goût, en usant des règles avec une certaine désinvolture (dans la mesure où on n'arrive pas parfaitement à les intégrer au jeu de l'instrument), n'interdit pas d'exécuter un morceau avec toute la sensibilité désirable et avec ce degré de perfection que le virtuose obtiendrait par d'autres moyens.

Et Dupuits ajoute :

**« D'ailleurs les pièces ne sont pas toujours écrites à leurs avantages et il est heureux pour l'auteur lorsqu'elles se trouvent exécutées, dans leurs caractères, par des personnes dont le goût délicat saisit ce point de perfection qui rend peu de pièces défectueuses ».**

On voit que le goût de l'interprète est susceptible de transformer une partition et de donner du talent à ce qui en a peu.

Le dernier point par lequel Dupuits termine ce long paragraphe sur le Goût est d'importance :

**« Il ne faut pas sur ce principe [que le goût délicat rend peu de pièces défectueuses], s'écarter des règles ni régler toutes les pièces selon notre goût. Il arriverait souvent qu'en croyant orner une pièce ou la mieux exprimer, on la priverait de ce qui lui serait le plus avantageux étant contraire à notre inclination**

***naturelle. Pour avoir le goût sûr et décidé, il faut être capable de trouver en soi et de sentir toutes sortes de caractères : si cette partie de disposition manque, il est inutile d'entreprendre de jouer d'aucun instrument... ».***

Dupuits semble ne pas vouloir que son argumentaire passe seulement pour une façon habile (nous dirions démagogique) de s'attirer la clientèle de débutants ou d'aristocrates peu doués... Sa mise au point est claire. Le goût n'est pas une notion « mondaine » que l'on introduit pour masquer une incompetence technique et une incapacité à jouer selon les règles. Le goût est une qualité personnelle qui n'est pas également partagée, que certains ont et d'autres pas ; le jeu selon le goût traduirait, pour parler comme Rousseau, le génie de l'individu. Ne point avoir de goût (ou ne point avoir un goût sûr et décidé) interdirait à une pratique musicale d'avoir une valeur quelconque.

#### **12.2.1.4. « Observations sur le goût ».**

Ainsi intitulé, ce chapitre (P. VIII) est consacré à des considérations sur le « tour de roue ». Il commence par des indications (technique et notation) en rapport avec les pièces « lentes et gracieuses » : « tourner la roue plus vite, cependant avec égalité », « enfler le son en tournant de plus en plus vite », « l'enfler et le diminuer insensiblement ». L'auteur indique ensuite les manières d'utiliser la roue dans les autres cas, c'est à dire dans les airs « marqués » et les pièces de mouvement... puis il prend en compte le jeu de la roue dans la réalisation de ce que nous appellerions le phrasé.

On voit maintenant que le concept de goût, tel qu'il est alors manié par Dupuits, concerne et le caractère de la pièce (lente ou rapide) et le jeu de l'instrumentiste qui doit respecter les caractéristiques de l'œuvre.

On voit aussi que jouer les pièces lentes c'est introduire, à la place des règles précédemment définies, une technique du tour de roue particulière, fondée sur des variations de la vitesse de rotation. Ce jeu détermine une esthétique différente, il permet les enfléments, les oppositions fort/doux, les échos, le jeu louré ; il fait entrer la vielle dans l'univers baroque de la musique que nous appelons arcadienne.

#### **12.2.1.5. « Remarques sur les coups de poignet qu'il faut donner pour exécuter les pièces de ce livre selon le goût ».**

En fin de méthode (p.X-XI), Dupuits propose six sonates pour vielle et basse continue qu'il présente dans des « remarques ». Le titre est intéressant ; l'expression « selon le goût » est utilisée dans un sens générique ; l'interprétation « selon le goût » concerne en effet la totalité des mouvements de ces six sonates, qu'ils soient lents, gracieux, tendres ou qu'ils soient rapides et marqués.

Ce n'est pas le cas à l'intérieur même du texte de Dupuits. Le mot goût n'est utilisé que pour désigner des mouvements lents et gracieux, en excluant la totalité des mouvements rapides. Il apparaît deux fois à propos de 3 pièces : un *Adagio* « qu'il faut toucher avec beaucoup de goût et de sentiment », deux *Pastourelles* « qui doivent être touchées avec beaucoup de goût, sans cependant rendre la mesure trop languissante ».

En revanche un *Largo* « doit être joué avec propreté » ; faut-il en penser que la

propreté est incompatible avec le goût au sens étroit du terme, celui-ci renvoyant plutôt à une atmosphère en clair-obscur, langoureuse ou ambiguë ?

Dupuits signale aussi deux « *Aria* en rondeau, dont le mouvement est gracieux, dans lesquels le coup de poignet est de fantaisie ». Le goût n'est pas cité, mais l'auteur oppose un coup de poignet dit « de fantaisie » utilisable dans les mouvements gracieux à un coup de poignet que l'on pourrait dire normal, qui est plus systématique et nécessite l'apprentissage de règles bien précises. Le coup de poignet de fantaisie est donc conforme au goût qui préside à l'interprétation des morceaux gracieux ou lents. On peut déjà pressentir qu'une étude plus précise des coups de poignet recommandés par les auteurs baroques sera nécessaire pour distinguer les manières d'interpréter les différents types de musique.

### 12.2.2. Un texte anonyme : « *Airs pour la vielle avec les principes généraux* »

553

#### 12.2.2.1. Le goût dans les airs tendres

**« Dans les airs tendres ou musettes, il n'y a point d'autres règles que de tourner plus ou moins fort pour augmenter ou diminuer le son ».**

Comme Dupuits, l'auteur anonyme de cette méthode considère que les règles ne sont pas applicables à ce genre de répertoire : « Car dans les airs gracieux, lourés, affectueux et autres, il n'y a point d'autre règle pour tourner que le goût et l'expression de l'air, en tournant plus ou moins fort suivant la quantité ou la qualité du son que vous voulez tirer ». A mettre en vis à vis nos deux auteurs, on peut faire l'hypothèse que jouer sur le son en modifiant la vitesse de rotation de la roue serait jouer selon le goût (baroquiser la musique en évitant qu'elle sonne rustique et en la rendant champêtre).

Il y aurait cependant des exceptions, par exemple la *Sarabande* « où l'on doit observer les règles du tour de roue, gravement, gracieusement, coulé ou piqué selon le caractère des airs que l'on exécute ».

Le goût peut donc apparaître comme l'équivalent, pour les airs gracieux, des règles techniques qui s'appliquent aux mouvements rapides.

#### 12.2.2.2. Le goût et les règles

Un exposé plus technique se poursuit avec les considérations suivantes :

**« Voilà les règles les plus générales du coup de poignet de la vielle qu'il faut tâcher d'observer exactement, il arrive cependant que ceux qui les possèdent le mieux s'en écartent souvent pour faire des variations dans lesquelles il n'y a point d'autres règles que le goût et l'oreille de l'exécutant ».**

Comme Dupuits, l'auteur intègre à son exposé technique sur les règles quelques considérations sur les silences. Mais il se montre nettement plus approximatif : « Pour ce

---

<sup>553</sup> Le manuscrit anonyme appelé *Airs pour la vielle avec les principes généraux*, est répertorié à la BNF, Cons. Rés. 1177. Il n'est pas paginé.

qui est de couper les tours de roue pour observer les silences, c'est à dire les pauses, demi-pauses et soupirs il y a plus d'art et de goût que de principes ».

L'opposition entre deux modalités de « gestion » de l'interprétation, par les règles et par le goût, est là encore affirmée. Comme chez Dupuits, le goût jouit de la préséance, il est en effet, au niveau supérieur, un « système gestionnaire » de l'ensemble de la musique (y compris les airs vifs et marqués) puisqu'il autorise une transgression des règles. Au niveau inférieur, il est, comme nous venons de le voir, et pour nos deux auteurs, le système gestionnaire des seuls mouvements lents, gracieux et tendres, en quelque sorte parallèle aux règles qui ne concernent que les mouvements rapides<sup>554</sup>.

### 12.2.3. La méthode de Boüin<sup>555</sup>

Boüin se montre le plus « praticien » des trois auteurs que nous avons cités jusqu'alors. Il commente assez peu les règles et le jeu « selon le goût » ; en revanche, il décrit le contenu des règles, au plus près de la technique d'exécution<sup>556</sup>.

Cette position de joueur professionnel nous intéresse dans la mesure où elle prend fortement en compte le bon usage du coup de poignet. On peut la comparer à celle de Dupuits, connu pour être aussi un maître de clavecin, qui, à l'inverse, insiste beaucoup sur le jeu du clavier, comme sur la question du doigté.

#### 12.2.3.1. Les airs vifs

**« Dans les airs gais et vifs, il faut ordinairement marquer les tours de la roue avec le poignet... » (p .17).**

Boüin consacre sept pages au tour de roue et à ses divisions selon la mesure et, plus avant, une page supplémentaire traite des « coups de poignet pour chaque mesure ». Ses explications très complètes vont dans le sens de celles de Dupuits et nous n'y reviendrons pas, sauf pour dire que Boüin est le seul auteur à proposer un coup de poignet divisant la roue en huit parties, « mais très rarement », ce qu'un nombre restreint de joueurs arrive à réaliser correctement, en tout cas de nos jours.

Dans les mêmes termes que Dupuits, Boüin considère qu'il faut respecter les silences : « il faut retrancher ordinairement sur la valeur de la note qui précède » (p. 18).

#### 12.2.3.2. Les airs tendres

**« Dans les airs tendres ou musettes, il n'y a point de coup de poignet déterminé.**

---

<sup>554</sup> Cette même dualité est esquissée dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, article *Instruments à cordes et à manivelle, vielle* (non signé) : « les coups de poignet dépendent souvent du caractère de la pièce et du goût du musicien ».

<sup>555</sup> BOÛIN, François, *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sure pour apprendre à jouer de la vielle*, Paris, 1761.

<sup>556</sup> On peut lire un intéressant commentaire de cette méthode sous la plume de Marcello BONO, *La ghironda, storia, repertorio, tecnica esecutiva e costruzione*, Bologne, Arnaldo Forni editore, 1998, p.104/128.

***On peut tourner la roue plus ou moins vite selon le caractère des airs» (p. 17). « Quoique j'ai dit ci-dessus qu'il ne fallait pas marquer les notes avec le poignet dans les airs tendres ou musettes, l'on peut cependant de temps en temps marquer avec le poignet les rondes, blanches et noires... Cela dépend du caractère de la pièce et du Joueur » (p. 17).***

Les coups de poignet « normaux » font l'essentiel des règles qui s'appliquent aux airs vifs. Jouer airs tendres et musettes « selon le goût » pourrait être, d'après Boüin, les jouer sans coup de poignet ou avec un coup de poignet « de fantaisie ». Il faut faire varier, au gré de la sensibilité, le mouvement de rotation de la roue ce qui correspond aux enfléments : « Quand on veut **enfler** [souligné par nous] un son, on commence par tourner rondement et doucement la roue, puis on la tourne insensiblement de plus en plus fort et l'on finit en tournant doucement la roue ».

Boüin s'intéresse aussi à une autre caractéristique très présente dans les compositions baroques à savoir le jeu **Louré** qu'il définit comme servant « à lier les notes croches ou doubles-croches de deux en deux dans les mesures. » (p. 3). Avec le jeu louré, nous sommes explicitement dans le registre de la tendresse. En effet, selon Demoz de La Salle <sup>557</sup> « lourer c'est exprimer les notes qui sont liées de deux en deux en les **coulant, caressant et roulant** [souligné par nous] de telle sorte que les sons soient continus, liés et conjoints comme ceux des airs du jeu des instruments appelés musettes, cornemuses, vielles, en marquant insensiblement la première note de deux en deux ». Selon Azais <sup>558</sup> « lourer c'est **nourrir les sons avec douceur** [souligné par nous] ». C'est bien à ce registre de la tendresse que Boüin se réfère explicitement pour ce qui est de la vielle : « Lourer sert à lier les notes, croches ou doubles-croches, de deux en deux dans les mesures, de les faire **couler et rouler d'une manière pathétique et touchante** [souligné par nous] ». Ainsi s'exprime le goût quand il est porté par des modifications dans la rapidité de rotation de la roue entraînant des variations contrôlées de la puissance sonore.

#### **12.2.4. La méthode de Corrette <sup>559</sup>**

A la suite des précédents auteurs cités, Corrette reprend la distinction entre airs vifs et airs gracieux. Il oppose, lui aussi, les règles et le goût. : « Dans les airs gracieux comme Musettes, les coups de poignet sont moins fréquents, cela dépend plus du goût de celui qui joue que des règles... » (p. 11). Mais la méthode de Corrette qui reste sommaire n'apporte rien de nouveau à notre propos et nous ne nous y attarderons pas.

### **12.3. Deux conceptions du goût**

---

<sup>557</sup> DEMOZ de LA SALLE, *Méthode de musique selon un nouveau système, très court, très facile et très sûr*, Paris, 1728.

<sup>558</sup> AZAIS, *Méthode de musique, sur un nouveau Plan ; A l'usage des Elèves de l'Ecole Royale Militaire* Paris, Bignon, 1776, p.167.

<sup>559</sup> CORRETTE, Michel, *La belle vielleuse, Méthode pour apprendre facilement à jouer de la vielle*, Paris, 1783.

### 12.3.1. Le goût comme système gestionnaire des pièces lentes.

Comment la notion de goût est-elle introduite dans les méthodes de vielle ?

1. Le goût est généralement invoqué alors à la suite d'un chapitre ou paragraphe qui expose ce qui est appelé « les règles ».

2. Ces règles concernent principalement (mais pas uniquement)<sup>560</sup> une caractéristique de la vielle qu'on ne retrouve chez aucun autre instrument ; il s'agit de la division du tour de roue et de l'utilisation du coup de poignet comme un système d'articulation des sons. Les méthodes les plus complètes exposent ces règles de façon très précise (en fonction du type de mesure, par rapport aux différentes valeurs des notes, selon la dénomination générique de la pièce jouée, selon le début de la phrase musicale...).

3. Le goût est ensuite désigné dans l'exposé pour signifier que l'on peut diviser la musique en deux séries de pièces. Il y a les pièces vives et brillantes, ces pièces de mouvement auxquelles les règles s'appliquent de plein droit. Il y a ensuite les pièces lentes, gracieuses ou tendres pour lesquelles les règles ne s'appliquent plus ou peu. Ces morceaux se jouent sans coup de poignet ou avec un coup de poignet dit « de fantaisie », laissé justement au libre choix de l'interprète.

Le goût est donc le système gestionnaire des pièces lentes, les règles sont le système gestionnaire des pièces rapides. Dans les deux définitions possibles du terme de goût, il apparaît que celui-ci donne une certaine préséance au joueur sur le compositeur lors de l'exécution d'une pièce ; le goût est en effet lié à la personne et à la sensibilité du premier, c'est lui qui évite que les interprétations soient monotones parce qu'identiques.

### 12.3.2. Le goût comme système gestionnaire global

Le goût (le bon goût) intervient, aussi, dans les mêmes méthodes pour vielle, comme valeur suprême, garante de l'interprétation, gestionnaire de celle-ci pour l'ensemble des pièces pour vieilles qu'elles soient lentes ou qu'elles soient vives.

Cette remarque est banale, elle ne concerne pas seulement notre instrument. Nous avons précédemment<sup>561</sup> développé des considérations de même nature à propos de la musique baroque française, considérant que le terme de goût (au sens générique) était utilisé pour réconcilier musique champêtre et musique émancipée au nom d'une *valeur* qui leur était supérieure et qui les légitimait toutes deux, à la condition qu'elles s'y soumettent.

On dit encore actuellement que l'interprétation est affaire de goût, que le bon musicien est celui qui joue avec goût, (on dirait aussi, si l'on ne craint pas les formulations vieillottes ou rousseauistes avec âme ou sensibilité) et qu'il soumet la technique à cette entité mal définie, à vocation œcuménique, qui est hiérarchiquement supérieure aux

<sup>560</sup> Il peut s'agir aussi de doigtés.

<sup>561</sup> Chapitre 3, section 3.4 : *L'œcuménisme en musique*.

règles et dont on attend qu'elle fasse l'unanimité. Notons que, toujours à notre époque, lorsque l'on veut imposer la supériorité d'un interprète sur un autre, malgré une virtuosité moins affirmée du premier, on invoquera la sensibilité ou le goût dont le premier fait preuve, en opposition au second, considéré alors plus comme un technicien accompli mais subalterne que comme un vrai musicien<sup>562</sup>. Le lecteur aura remarqué que ce concept (?) de « goût » est suffisamment mystérieux et mal commode pour entraîner spontanément l'usage d'autres termes « explicatifs » (nous avons par exemple repris à notre compte, dans ce chapitre et le précédent, les expressions rousseauistes d'âme et de sensibilité).

On pourrait dire aussi que le goût c'est la liberté ou que la subjectivité l'emporte alors sur la loi. Le musicien s'affranchit des règles au nom d'une valeur supérieure qui lui donne le pouvoir de gouverner la musique comme il le voudrait. Cet « au-delà des règles » s'impose pour les pièces lentes, tendres et gracieuses, mais intervient aussi comme valeur suprême concernant toute la musique écrite. Rousseau dirait que c'est une question de « génie ».

Dans la mesure où, dans une époque de monarchie absolue, l'aristocratie a presque tout pouvoir sur la musique, on ne sera pas étonné que des références subjectives, auxquelles renvoie le terme de goût, soient plus puissantes que les règles, et qu'elles aient eu toute facilité pour s'imposer, d'autant plus qu'elles pouvaient servir à légitimer le jeu de musiciens peu compétents mais de naissance noble.

## 12.4. Conclusion

---

Ainsi retrouve-t-on dans ces textes concernant la vielle, des différenciateurs qui permettent de distinguer deux sous-ensembles qui recouvrent partiellement la distinction entre musique arcadienne et musique émancipée à laquelle nous avons consacré nos chapitres 2 et 3.

-I- Le **goût**, au sens spécifique, gère une musique lente, tendre, des mélodies à chanter issues du monde arcadien (musettes, brunettes, chansons ou chansonnettes,, ariettes et airs tendres...) et secondairement les **mouvements lents** ou graves que l'on trouve dans les œuvres du genre sonate, du genre concerto et du genre suite.

*Afin d'éviter le « rustique » seront utilisées certaines techniques de baroquisation (enflements, jeu louré, opposition fort/faible, notes longuement tenues).*

Ces techniques nécessitent un **jeu particulier de la roue** (des variations intentionnelles dans la vitesse de rotation) qu'il faut associer probablement à la **tendresse**, en tout cas à l'expression de sentiments de cette nature.

-II- À l'opposé, on trouve une prédominance des **règles**, des connaissances techniques, avec comme modèle d'interprète, le virtuose et non plus l'amateur éclairé. Le répertoire géré par ces règles désigne, sans autre précision, des mouvements ou des **airs**

---

<sup>562</sup> Ainsi, il y a plusieurs années, cet argument était-il employé pour attaquer les violonistes japonais, perçus (conformément au mythe du péril jaune) comme des envahisseurs du marché européen. On pourra aussi se rapporter aux commentaires désagréables suscités par la méthode Suzuki.

**rapides**, vifs et marqués. Il regroupe en effet des danses rapides du répertoire champêtre, à baroquiser dans le sens de la virtuosité, pour changer leur nature en évitant la monotonie et les répétitions qui en feraient des morceaux seulement rustiques. Mais il comporte aussi les mouvements rapides, qui peuvent être très difficiles d'exécution et que l'on trouve, faisant partie de la musique émancipée, dans les pièces dégagées du mythe arcadien, souvent du genre concerto ou sonate d'influence italienne

Les techniques utilisées à la vielle pour exécuter ce deuxième répertoire relèvent pour une part importante d'une **division régulière du tour de roue** prenant en compte la durée des notes et le type de mesure. Comme nous le verrons au chapitre 14, ce tour de roue sert d'appui aux techniques de **coup de poignet** qui permettent l'articulation et un jeu plus ou moins détaché<sup>563</sup>.

Là encore, l'objectif est d'effacer les défauts généralement prêtés à la vielle (lenteur et monotonie) pour promouvoir un **jeu brillant**.

### 12.5. Reprise du thème

---

Ces considérations sur le jeu de la roue et le goût sont à mettre en parallèle avec les considérations sur le goût au sens générique et au sens particulier que nous avons développées pour distinguer musique arcadienne et musique émancipée<sup>564</sup>.

On observe alors que le primat du goût (au sens générique) est clairement affirmé dans nos deux corpus. Comme référence ultime, il gère les différents types de musique, nous n'y reviendrons pas.

En revanche, ce dont traite le goût (au sens spécifique) n'est pas exactement de même nature dans nos deux sous-ensembles.

-Les règles techniques propres à la vielle, se déclinent à partir de la division du tour de roue en parties régulières, égales ou inégales comme à partir du coup de poignet. On note alors que la prédominance des règles est attachée à l'exécution des airs rapides, vifs et brillants.

En regard, considérant la musique baroque française, nous montrons<sup>565</sup> que la prédominance des règles est une des caractéristiques de la musique émancipée, dont le brillant est un attribut majeur, ainsi que l'interprétation virtuose. Mais ce type musical n'est pas que cela et, par ailleurs, la musique arcadienne n'exclut pas les airs vifs. Le recouvrement entre les deux champs n'est donc que partiel.

-D'autre part, quand on parle de vielle, il est fait appel au goût (au sens spécifique) au

---

<sup>563</sup> Pour des raisons de clarté, nous avons traité les procédés d'exécution des pièces rapides dans ce chapitre mais aussi dans le chapitre 14. Il faudrait s'y reporter, puisque la technique la plus spectaculaire pour jouer celles-ci détachées, fait intervenir la mise en mouvement du chevalet mobile, qui concrétise et fait entendre cette division de la roue par impulsions dont nous faisons état dans ce chapitre.

<sup>564</sup> Voir chapitre 2 : *Musique arcadienne, Musique émancipée*, et chapitre 3 : *Distinguer deux musiques que le goût rassemblera* ».

<sup>565</sup> Chapitre 2, section 2.6.3. : *La musique émancipée et les règles*.

titre de système gestionnaire des airs lents et tendres, à partir d'un style de jeu reposant sur des variations dans la vitesse du tour de roue (dynamique et enflément du son) comme sur un travail des agréments, ainsi que nous le verrons ultérieurement.

En regard, nous notons que, dans la généralité de la musique française, le goût (au sens spécifique) a le primat dans la musique arcadienne, qui n'est pourtant pas exclusivement constituée d'airs tendres ou lents<sup>566</sup>.

Ce recouvrement seulement partiel, cette relative distorsion entre la musique baroque française en général et ce qui nous semble apparaître quand on observe de façon précise ce qu'écrivent les maîtres de vielle, s'explique par une série de facteurs hétérogènes tenant aux spécificités des deux corpus mis en vis-à-vis, les méthodes pour vielle d'une part (pour ce qui est de ce chapitre 12), les écrits sur la musique d'autre part (pour ce qui est des chapitres 2 et 3). Les auteurs de méthodes pour vielle poursuivent des objectifs précis qui les obligent à soumettre les textes qu'ils proposent à des impératifs divers.

**-I-** On peut penser que des auteurs de traités ou de manuels ne se soucient pas de prendre position dans les querelles de l'époque, Ramistes contre Lullistes, Querelle des Bouffons, Rousseau contre Rameau...Raisons pédagogiques obligent, nos auteurs chercheraient seulement l'efficacité dans un apprentissage fondamental.

**-II-** Ces traités ne sont pas « de musique » ou d'esthétique musicale, il s'agit de méthodes consacrées à un instrument de musique, donc comportant une part technique obligée, correspondant à l'acquisition des « règles du métier ».

**-III -** Et la vielle n'est pas n'importe quel instrument de musique ! Quand on présente des instruments nobles et reconnus, on s'intéresse, comme pour la voix, à la technique mise au service des choix esthétiques. Ainsi, pour le violon, voit on discuter les différences entre un jeu à l'italienne et un jeu à la française.

La vielle à roue n'est pas totalement disponible pour ce type de préoccupations. Il est en effet surtout question pour elle de vie ou de mort. Les échanges la concernant, que nous avons souvent cités tiennent soit de l'hagiographie, soit de l'attaque sans nuances. En vérité, les discussions passionnées portent toujours sur le même sujet : faut-il donner à la vielle à roue droit à la vie, ce qui veut dire la reconnaître comme instrument de musique convenable et estimable ? Faut-il la condamner à mort, décréter qu'elle n'est pas instrument de musique mais seulement ustensile de mendicité pour une population de gueux aveugles ?

On peut concevoir que nos auteurs de traités aient voulu avant tout faire la preuve que la vielle a droit à l'existence, qu'elle est un instrument de musique comme un autre, ouvert à tous les répertoires sans discrimination. Cette position militante suppose que l'on « ratisse large » pour montrer que la vielle est convient aux différents types de musique.

**-IV-** La vielle a certaines caractéristiques « anatomiques » particulières, la roue/archet mais aussi, un chevalet mobile susceptible de venir frapper la caisse de résonance<sup>567</sup>. D'où un idiome très spécifique, des contraintes et des limites, mais aussi

---

<sup>566</sup> Chapitre 2, section 2.62. : *Le goût et la musique arcadienne.*

<sup>567</sup> Voir chapitre 14. : *La trompette de la vielle et l'articulation du poignet.*

des possibilités qui ne sont partagées avec aucun autre instrument et qui supposent l'application de règles strictes.

## CHAPITRE 13 : CONTREMUSIQUE ET SON SALI

Ce chapitre n'est directement consacré ni à la vielle à roue ni même à la musique baroque. Il présente un certain nombre de termes ou de concepts plus généraux concernant la musique, et qui seront utilisés dans notre prochain chapitre. Nous étudierons alors une spécificité idiomatique de la vielle à roue, sa caractéristique la plus spectaculaire, à savoir l'existence du chevalet mobile.

### 13.1. Quelques définitions

#### 13.1.1. Le son, le bruit et le bruitage.

Nous inspirant du travail de Catherine Homo-Lechner<sup>568</sup>, nous considérerons le **son** comme une production *intentionnelle* et *fabriquée* au service d'un objectif musical. En revanche, le **bruit** provient d'un univers non musical et intervient alors que son auteur n'a aucune intention musicale et ne le provoque pas délibérément (par exemple un grincement ou un cri...). Gérard Le Vot note chez Hucbald de Saint Amand (fin du IX<sup>e</sup> siècle) une distinction assez proche « entre le son musical structuré et intelligible par le calcul arithmétique (*phogus*) et le son brut assimilable au bruit (*sonus indiscretus*) »<sup>569</sup>.

Ajoutons que l'univers sonore d'un instrument de musique est composé essentiellement de sons mais aussi, accessoirement de bruits, ces **parasites** que le musicien « classique » va chercher à éliminer<sup>570</sup>.

En revanche, certains musiciens contemporains réintroduiront volontairement ces « parasites » dans la spécificité idiomatique d'un instrument. Dans un mouvement identique, ils pourront aussi volontairement intégrer au paysage musical des éléments sonores venus d'un univers non musical, alors qu'a priori ou selon les critères habituels, ils ne sauraient en faire partie. *On appellera **bruitage***<sup>571</sup> *cette technique d'utilisation d'un élément extérieur à la musique que l'on ne pourra plus qualifier simplement de bruit*

<sup>568</sup> HOMO-LECHNER, Catherine, *Sons et instruments de musique au moyen-âge*, Paris, Editions Errance, 1996.

<sup>569</sup> LE VOT, Gérard, « Les timbres instrumentaux dans la musique médiévale », *Analyse musicale*, 3<sup>e</sup> trim. 1986, p.64/69, p.64

<sup>570</sup> Un problème un peu analogue se pose au viticulteur. Un ami, qui exerce cette noble profession, m'a expliqué qu'il lui fallait « débarrasser » le vin de certaines originalités quand elles étaient trop marquées ou trop spéciales ce qui aurait rendu son goût « impur » en nuisant à son caractère « gouleyant ». Le viticulteur utilise le terme « pommader » pour désigner cette opération... mais à trop pommader, on détruit l'identité du produit, son caractère « charnel ». Le vin en vient à se boire, et c'est un comble, « comme du petit lait », puisqu'il n'a plus d'aspérité. De même, un luthier pourrait détruire le « grain » de l'instrument, à trop vouloir purifier les sons qu'il produit.

*puisque son emploi est devenu intentionnel* . Nous verrons plus loin qu'un son ainsi « bruité » peut être qualifié de **son sali**.

Il va de soi que ces distinctions, et notamment ce terme de « bruitage », ne conviennent que si l'on se situe dans une conception de corpus musical de tradition « classique ». Certaines musiques contemporaines ne considéreront pas qu'un bruit puisse se surajouter au son puisqu'il devient lui-même un son et qu'il est traité comme tel. Nos outils d'analyse s'avèreraient tout à fait inadéquats s'il s'agissait de traiter des expérimentations initiées par les bruitistes-dadaïstes, mais aussi de rendre compte de la musique d'un Pierre Schaeffer ou encore des productions punk-rock ou crush.

### 13.1.2. Musique harmonieuse et contremusique.

L'intervention dominante d'un bruitage intentionnel, à la place ou aux dépens du son, qualifie la **contremusique**, expression inventée par Claudie Marcel-Dubois<sup>572</sup> pour désigner des « phénomènes sonores, intentionnellement structurés et assemblés, situés à la frontière des sons musicaux -vocaux et instrumentaux- et des signaux bruyants »<sup>573</sup>. Cette musique est à l'opposé de ce que C. Marcel-Dubois appellera **musique harmonieuse**, cette « vraie » musique qui, dans les fêtes villageoises, prend la forme d'un style musical « haut en couleurs, (ayant) des timbres instrumentaux parfois perçants ». Dans la contremusique, le bruitage est produit **volontairement, mais non à des fins musicales** ; il s'agit d'évoquer ou d'invoquer, (par exemple de créer « un monde anormal et démoniaque »), ou de servir de support à une activité non musicale (accompagner la mendicité avec une crécelle ou une vielle, ou encore d'indiquer au chasseur le passage d'un gibier par le bruit d'une corne).

Claudine Marcel-Dubois, à partir de ses observations concernant les cérémonies traditionnelles en France, montre que musique harmonieuse et contremusique sont à la fois opposées et fortement liées entre elles. En effet, elles marquent « deux moments de la cérémonie et en symbolisent l'avertissement et le revers »<sup>574</sup>, « le pôle et l'antipôle du fait sonore »<sup>575</sup>. En quelque sorte, elles mettent en scène l'affrontement entre le normal, le contrôlé, le joyeux ou le divin (musique harmonieuse) et la transgression de l'interdit, le violent, le déchaînement sans contrôle, le triste ou le satanique (contremusique).

Donnons en deux exemples. Dans le charivari, un orchestre « composé d'engins sonores, bidons, bassines, par exemple, sera utilisé par les jeunes gens du village pour

---

<sup>571</sup> ARNOLD, Denis (Ed), art. « Bruitage », *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Oxford University Press, 1983, trad. Paris, Robert Laffont, 1988,

<sup>572</sup> MARCEL –DUBOIS, Claudie, « Fêtes villageoises et vacarmes cérémoniels ou une musique et son contraire », *Les fêtes de la renaissance*, Paris, Ed. CNRS, 1975, p.603/615, p.604.

<sup>573</sup> *Ibid*, p.604.

<sup>574</sup> *Ibid*, p.606.

<sup>575</sup> *Ibid*, p.607.

dénoncer une union matrimoniale jugée abusive (un vieil homme épousant une jeune fille par exemple) et pour marquer la réprobation de la société des jeunes devant cet acte »<sup>4</sup>. Nous pensons que l'emploi de la contremusique souligne ici la transgression d'un interdit générationnel (symboliquement une confusion des générations) en la réitérant par une production sonore qui transgresse à son tour, mais cette transgression porte alors sur les règles de la musique harmonieuse (de la " vraie " musique). A l'inverse, la musique harmonieuse s'impose dans les fêtes et bals qui marquent les " justes " noces, conformes à la règle sociale, entre deux personnes de la même génération.

A propos des Ténèbres de la Semaine Sainte, C. Marcel-Dubois nous présente une coutume intéressante, observée dans les Pyrénées.

**« Un ensemble de crécelles ou d'autres appareils bruyants sera mis en action par des garçonnets, dans l'église, à l'heure où, selon la croyance chrétienne, Satan et les Ténèbres sont les maîtres de l'univers ; cette contremusique devient un symbole des puissances démoniaques, du monde du dessous ; elle correspond à un temps de rupture d'équilibre »<sup>4</sup>.**

Cette contremusique sera remplacée par la « musique harmonieuse » des chants religieux, lors du dimanche et du lundi de Pâques, lorsque le Christ triomphe. De façon parallèle, lors du charivari, la musique harmonieuse se substitue à la contremusique quand les époux transgresseurs de la norme (qui doivent être, selon le scénario, terrorisés par le charivari), vont se racheter. Pour ce faire, ils « achètent » le pardon du groupe des jeunes en offrant de l'argent permettant à ceux-ci d'organiser un bal pendant lequel la musique harmonieuse, ayant repris le dessus, pourra conduire la danse.

### 13.1.3. Le son sali

Suivant l'expression utilisée par Gérard Le Vot<sup>576</sup>, nous appellerons **son sali**<sup>577</sup> un son rendu « impur » (?) parce que se mêle au son « pur » un bruitage **intentionnel**.

Le son sali est du domaine musical, mais selon deux modalités possibles ; soit il participe à un projet musical qui se suffit à lui-même et l'enrichit par son originalité sonore (nous sommes alors du côté de la musique harmonieuse), soit il participe à un projet musical mis au service d'une autre fonction (mendier, rassembler, avertir, faire peur), et nous sommes alors du côté de la contremusique.

## 13.2. Instruments de contremusique et instruments au son sali.

---

### 13.2.1. Instruments de la contremusique.

Dans son ouvrage déjà cité, Claudie Marcel-Dubois<sup>578</sup> identifie un certain nombre

<sup>576</sup> LE VOT, Gérard, *op. cit.* p.70.

<sup>577</sup> Le lecteur comprendra que nous ne mettons aucune intention péjorative dans l'utilisation de l'expression « son sali ».

<sup>578</sup> MARCEL-DUBOIS, Claudie, *op. cit.*

d'instruments de la contremusique très présents au Moyen Age, que Gérard Le Vot recensera à son tour dans son Dictionnaire<sup>579</sup>.

**13.2.1.1.** Le **rhombe** est « une plaque de forme circulaire ou losangée en une quelconque matière (os, bois, métal, pierre) que l'on fait tourner au moyen d'une cordelette et qui produit un ronflement par contact avec l'air ».

Le rhombe a un « pouvoir symbolique et magique, purificateur et exorciste [...] il attirait les chauves-souris et les esprits chez les vikings » et était utilisé sous le nom de « touloulou » dans les Pyrénées « lors du silence des cloches, notamment le Vendredi Saint »<sup>580</sup>.

Le **diable** et l'**os vrombisseur** sont des instruments très voisins du rhombe.

**13.2.1.2.** La **crécelle** est un « épouvantail sonore, mais pas uniquement pour les oiseaux »<sup>581</sup>.

Selon Catherine Homo-Lechner la crécelle et la cliquette sont des « attributs infamants des lépreux et de certains forains, individus dont il convenait de se protéger », et « dans certaines régions, les juifs devaient se faire connaître, durant la Pâques chrétienne, par des crécelles, aussi nommées *juifs* »<sup>582</sup>.

**13.2.1.3.** Le **racle** « en bois ou en os de mâchoire animale (porc, âne...) avait pour vocation d'attirer les serpents et de rythmer la danse paysanne »<sup>583</sup>.

Voici donc quelques « objets », choisis parmi de nombreux possibles, que nous nommons instruments de la contremusique parce que le « bruit » qu'ils produisent n'en est plus un, dans la mesure où il est volontairement produit et où il remplit une fonction sociale. Nous avons affaire à des sons car ils possèdent les deux caractéristiques (production intentionnelle et production fabriquée) qui, selon la position de Catherine Homo-Lechner que nous reprenons à notre compte, permettent de définir le son.

### 13.2.2. Instruments à son sali

Contrairement aux précédents, ce sont des instruments composites « à deux temps » qui résultent d'une juxtaposition entre un instrument relevant de la *musique harmonieuse* et un instrument de la *contremusique*. Il en résulte la production de *sons salis*.

#### 13.2.2.1. Les harpes.

On trouvera, encore actuellement en Afrique, des « harpes » dont la sonorité est

---

<sup>579</sup> LE VOT, Gérard, *Vocabulaire de la musique médiévale*, Paris, Minerve, 1993.

<sup>580</sup> *Ibid*, art. : « Rhombe et Diable ».

<sup>581</sup> *Ibid*, art. : « Crécelle et Racle ».

<sup>582</sup> HOMO-LECHNER, Catherine, *Sons et instruments de musique au moyen-âge*, Paris, Editions Errance, 1996, p.25.

<sup>583</sup> LE VOT, Gérard, *op. cit.* art. « Crécelle et Racle ».

volontairement salie. On les appelle *sanza*. Sur une caisse de résonance en bois sont fixées de fines plaques métalliques qui sonnent selon une gamme pentatonique. Des graines séchées ou des cailloux sont introduits dans la caisse, qui s'entrechoquent bruyamment quand on remue l'instrument en le jouant. De plus, des anneaux métalliques sont enfilés autour des plaquettes que l'on met en vibration, ce qui provoque en supplément un grésillement continu tant que la lame bat. La *sanza* n'émet pas de sons purs, mais des sons composites, salis (ou enrichis) par des bruits surajoutés. C'est à cette condition qu'il devient possible, selon la tradition en vigueur dans certains pays africains, d'entrer en contact avec le surnaturel et de communiquer avec les esprits<sup>584</sup>. Du reste Dieu, dit-on là-bas, créa l'homme avec une *sanza* et toutes les fois qu'on en joue, quelque part sur terre on fait naître un enfant<sup>585</sup>.

La *Bambicans harpa* (harpe qui bourdonne) est un instrument médiéval dont on pourrait peut-être penser qu'elle était montée avec des cordes en laiton, qui produisaient un grésillement. Cette situation serait restée tout à fait stable, puisqu'il faut attendre le début du XIX<sup>e</sup> siècle, en Irlande, pour que des cordes en boyau remplacent celles en laiton. Au son sali se substitue alors un son purifié assez proche de celui que produit le piano-forte. Mais on peut penser que le statut social de la harpe a alors changé ; elle est devenue un instrument urbain utilisé par la bourgeoisie<sup>586</sup>.

De son côté, Catherine Homo-Lechner décrit, l'existence, sur la harpe, du système vibreur que l'on peut voir sur le tableau *Le jardin des délices* de Jérôme Bosch et qui serait donc présent au XV<sup>e</sup> siècle. « La technique du peintre est telle que l'on observe aisément au bas de chaque corde de la harpe de petites béquilles blanches en L plantées sur la caisse, nommées harpions, et dont la vocation est de faire friser la corde en vue de produire un nasardement qui augmente de façon appréciable le volume sonore de l'instrument »<sup>587</sup>.

### 13.2.2.2. Les guitares et luths.

En Afrique du Nord, un instrument apparenté à la guitare, le « *guènebré* », utilise un procédé original en vue de salir le son. Sont alors plantées au sommet du manche de petites pièces métalliques qui vibrent bruyamment lorsqu'une corde est touchée par le joueur.

Gérard Le Vot distingue luth arabe et luth renaissance en pointant notamment cette question du son sali. « Plus les doubles cordes seront rapprochées comme dans l'instrument arabe, plus l'attaque sera entachée de bruits et provoquera, selon l'expression d'Hucbald, un *sonus indiscretus*. En revanche, plus les doubles cordes seront

<sup>584</sup> Communication orale de, BEBEY, 1985.

<sup>585</sup> Voir FUSTIER, Paul, « Vielle à roue et célébration baroque », *L'effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, (sous la direction de R. Kaës), Paris, Dunod, 1988, p.147/164.

<sup>586</sup> LE VOT, Gérard, communication orale.

<sup>587</sup> HOMO-LECHNER, Catherine, *op. cit.*, p.72.

éloignées l'une de l'autre, à la manière de l'instrument Renaissance, plus le bruit d'attaque sera éliminé, plus nette sera la hauteur du son et plus aisée la polyphonie »<sup>588</sup>.

Citons, pour ce qui est de notre culture et à notre époque, la guitare électrique et les effets de la pédale de distorsion.

### 13.2.2.3. La trompette marine.

Ce monocorde de grande taille est joué avec un archet. On a, à partir du seizième siècle, ajouté une deuxième corde mélodique et même « trois cordes plus courtes formant un bourdon sur la fondamentale »<sup>589</sup>. La trompette marine est, de plus, nantie d'un chevalet mobile, ce qui la rapproche de la vielle à roue.

Observons ce chevalet :

**« Quant au chevalet, il s'ôte aisément de dessus la corde quand on veut, et il n'y a que sa jambe G qui porte fermement sur la table, car l'autre jambe touche légèrement le petit morceau carré de verre, d'ivoire ou de métal que l'on colle sur la table afin que cette jambe fasse de petits frémissements dessus lorsque l'on touche la corde d'un archet ».**

Ainsi s'exprime Marin Mersenne<sup>590</sup> qui poursuit :

**« Il faut premièrement remarquer qu'il est fort difficile d'accommoder ce chevalet afin qu'il tremble comme il faut, car pour peu que l'on y manque, son tremblement devient trop fort et désagréable ou trop faible : de sorte que l'on est souvent plusieurs heures à trouver le point de perfection qu'il désire. Secondairement l'on use d'un petit morceau de bois que l'on entre dans une rainure faite sur l'autre chevalet X, lequel est collé sur la table, afin que le dit morceau serve d'un chevalet mobile pour être mu à droite ou à gauche jusqu'à ce que le chevalet Y se rencontre justement à l'endroit où il tremble médiocrement pour contribuer avec le tremblement de la corde à faire le son de la trompette ».**

Pour résumer, le chevalet qui supporte la corde mélodique possède deux « jambes » : l'une est fixe sur la table, l'autre est mobile et frémit quand l'archet frotte la corde mélodique. Ce frémissement « salit » le son en ajoutant une donnée sonore supplémentaire. Pour certains, c'est cet ensemble qui est censé reproduire le son de la trompette : « c'est le tremblement du chevalet qui lui fait imiter le son de la trompette »<sup>591</sup>. Le dispositif est instable et capricieux, les tremblements ou frémissements du chevalet

<sup>588</sup> LE VOT, Gérard, « Les timbres instrumentaux dans la musique médiévale », *Analyse musicale*, 3<sup>e</sup> trim. 1986, p.64/69, p.69.

<sup>589</sup> BAYNES, Anthony, article « Trompette marine », *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Oxford University Press, 1983, trad. Paris, Robert Laffont, 1988.

<sup>590</sup> MERSENNE, Marin, Proposition XII du 4<sup>e</sup> livre des instruments, « Expliquer la construction, les parties, la figure de la Trompette Marine et la manière d'en jouer », *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, 1636, Paris, CNRS, 1986, tome 3, p.217/218.

<sup>591</sup> MERSENNE, Marin, Proposition XII I du 4<sup>e</sup> livre des instruments « Expliquer les principaux phénomènes de la Trompette Marine et ses propriétés », *op. cit.* p.220/221.

pouvant être trop ou insuffisamment marqués.

En 1742, Jean Baptiste Prin publie un traité portant sur la trompette marine. Il propose de nombreuses transformations dont une modification du mécanisme du chevalet mobile. L'adjonction d'une corde guidon permet un réglage fin du chevalet grâce à une cheville qui tend ou détend la corde guidon.

**« Du Guidon. J'appelle cette petite corde le guidon parce que c'est elle qui gouverne le chevalet. En la tendant à son juste point elle fait frémir le chevalet et forme les sons de trompette, en la détendant, elle l'assourdit. C'est dans cette situation que j'imité la flûte traversière et que je joue des airs tendres que l'on croirait ne pas convenir à cet instrument et qui y sont cependant très agréables, lorsqu'on est parvenu à un degré d'habitude et de propreté ; j'ai amusé et étonné les personnes de la première condition et autres, connaisseuruses et de goût, non seulement avec des morceaux d'exécution, mais en jouant avec délicatesse des brunettes comme l'autre jour Ma Cloris, Assis sur l'herbette etc. »**<sup>592</sup>.

Il écrit ailleurs : « J'ai trouvé le moyen de lui donner [à la trompette marine] la force d'une trompette de bouche, la douceur d'une flûte et l'harmonie d'un clavecin »<sup>593</sup>. Selon notre auteur, on pourrait donc, grâce aux perfectionnements qu'il introduit, interpréter sur la trompette marine presque toutes les formes de musique en imitant des instruments dont les sonorités sont pourtant fort différentes.

Manifestement Prin est très satisfait de son travail, et nous retrouvons, sous sa plume, ce langage débordant de passion, rencontré fréquemment chez ceux qui parlent de la vielle à roue.

On comprend que, pour Prin, le frémissement du chevalet est indispensable et recherché car il permet de transformer les couleurs sonores. Il n'est donc, en aucun cas, un bruit parasite, sa production est tout à fait intentionnelle. A son apogée, il permettrait à la trompette marine de sonner comme une trompette à bouche. Ce même frémissement, lorsqu'il est peu bruyant, ferait surgir des sons proches de ceux que l'on attendrait d'une flûte.

La trompette marine est donc un exemple d'instrument à son sali. Le son produit provient et d'un archet frottant la corde mélodique (musique harmonieuse); et des tapements perpétuels d'une jambe de chevalet sur la table d'harmonie (contremusique). Il existe donc une proximité organologique entre cet instrument et la vielle à roue puisque cette dernière est, elle aussi, nantie d'un chevalet mobile dont nous allons, dans le prochain chapitre, discuter les caractéristiques et la fonction.

### 13.2.3. Salir le son en France à l'époque baroque.

On sait que les auteurs baroques français pratiquent l'art de représenter, par l'agencement des sons et des rythmes qu'ils inventent pour un instrument déterminé, des scènes de la vie quotidienne, des productions sonores entendues dans la nature, des

<sup>592</sup> PRIN, Jean Baptiste, *Mémoires sur la trompette marine avec l'art de jouer de cet instrument sans maître*, Lyon, Bibliothèque municipale, ms 133670, 1741, non paginé.

<sup>593</sup> *Ibid*, non paginé.

chants d'animaux...François Couperin, comme nous l'avons précédemment rappelé, utilise fréquemment ce procédé dans son œuvre pour clavecin.

Pour obtenir certains effets particuliers, certains compositeurs vont aller plus loin et utiliser des techniques apparentées à l'emploi de sons salis. Yves Jaffres<sup>594</sup>, dans son ouvrage sur Corrette, y consacre plusieurs pages et semblerait penser que cet auteur est, en la matière, un précurseur. Il est vrai que l'aspect surprenant et amusant des effets recherchés correspond bien à ce souci d'égayer et de distraire dont Jaffres montre qu'il est tout à fait caractéristique de Corrette compositeur.

-Concernant le clavecin, sur la page de titre des *Divertissements pour le clavecin : les échos de Boston et le Combat naval*, Michel Corrette indique qu'il faut « frapper toutes les touches d'en bas du plat de la main pour imiter le coup de canon de 24 livres de balle ». Selon Yves Jaffres<sup>595</sup>, nous sommes en présence de la première définition du procédé technique qui sera plus tardivement appelé *cluster* dans la littérature musicale. Mais Jaffres note aussi que cette opération « témoigne d'une volonté d'émouvoir le public par des effets sensoriels et non plus par une savante organisation du matériau ». Dans les termes que nous utilisons, un *bruitage* intervient qui « salit » l'ensemble sonore (qui, sans lui, relèverait à peu près totalement de la musique harmonieuse), par un élément proche de la contremusique.

-Concernant l'orgue, Michel Corrette écrit notamment *Deux offertoires avec tonnerre*. Il explique alors : « Le tonnerre se fait en mettant sur la dernière octave des Pédales de Trompettes et Bombardes une planche que le pied baisse à volonté. En finissant, pour imiter la chute du tonnerre, on donne un coup avec le coude sur les dernières touches du Clavier ». Yves Jaffres<sup>596</sup> commente ce texte en indiquant d'une part que le bruitage des notes de pédales « se superpose à la vivacité du discours » et d'autre part que la pièce se conclut « par un vacarme assourdissant ». Plus encore que dans la pièce pour clavecin que nous venons de citer, on voit donc que Corrette utilise ici un bruitage (bruit intentionnel), hors musique harmonieuse, qui se juxtapose à l'ensemble mélodique pour créer un effet spectaculaire en « salissant » le son habituellement considéré comme « pur » que produit l'orgue. L'objectif recherché est alors d'introduire un élément descriptif ou évocateur d'un phénomène non musical (le tonnerre).

Il n'est donc pas étonnant que certaines interprétations récentes d'œuvres de musique baroque introduisent le son sali, par exemple en donnant à entendre les coups d'archet des instruments à cordes. A cet égard, la version des *Quatre Saisons* de Vivaldi que propose l'ensemble « *Il Giardino Armonico* » est tout à fait caractéristique<sup>597</sup>.

---

<sup>594</sup> JAFFRES, Yves, *Michel Corrette, sa vie, son œuvre*, Thèse de doctorat, Université Lumière-Lyon II, 1989.

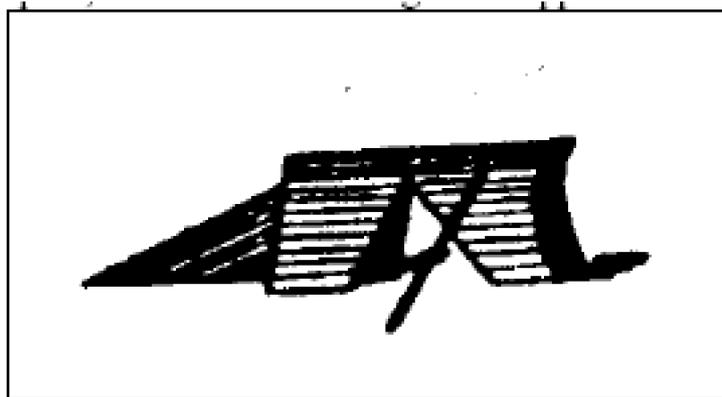
<sup>595</sup> *Ibid*, p.407.

<sup>596</sup> *Ibid*, p.457.

<sup>597</sup> VIVALDI, A. *Les quatre saisons*, Il giardino Armonico sous la direction de Giovanni Antonini, Teldec classics international GmbH, 1994, 4509-97208-2.

## CHAPITRE 14 : LA TROMPETTE DE LA VIELLE ET L'ARTICULATION DU POIGNET

Avec la roue-archet, la spécificité organologique la plus spectaculaire de la vielle, qu'elle partage avec la trompette marine, est l'existence d'un système très spécial formé par une corde bourdon appelé *trompette*, qui repose sur un *chevalet mobile* (un seul de ses deux appuis sur la table est mobile) nommé de nos jours *chien* ou *trompillon*. De plus, il existe une corde guidon appelée *tirant* qui est enroulée à une de ses extrémités sur une cheville implantée sur le cordier et qui est attachée, à l'autre extrémité, à la corde trompette, à proximité du chevalet mobile. Le joueur contient dans la paume de sa main la manivelle qui actionne la roue, à laquelle il peut donner des à-coups qui vont se répercuter sur le chevalet par l'intermédiaire du tirant puis de la trompette. La cheville du cordier permet de régler finement l'espace qui sépare de la table d'harmonie l'appui mobile du « petit chevalet » en fonction du type de « bruitage » que l'on souhaite obtenir.



*Trompillon Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*

Du point de vue sonore, ce système, qui entraîne, habituellement mais pas nécessairement, un tapement du chevalet sur la roue ou un frémissement continu, produit une sonorité surajoutée aux notes qui émanent des deux cordes chanterelles. Nous discuterons les formes diverses que cette sonorité peut prendre, les fonctions qui lui sont attribuées selon l'époque ou le contexte, et, pour notre propos, sa compatibilité avec le *goût* baroque.

### 14.1. A partir de l'évolution historique de l'instrument

#### 14.1.1. Apparition de la trompette.

L'iconographie permet de dater très approximativement l'apparition du « chien » ou chevalet mobile. On peut repérer, sur un certain nombre de tableaux qui reproduisent une

vielle avec précision, l'existence de cette cheville qui traverse le cordier et qui ne se justifie que dans la mesure où elle est reliée par un fil à la corde trompette, ce qui permet, venons-nous de dire, de régler avec précision l'appui du chevalet mobile sur la table en le soulevant plus ou moins.

La présence d'une telle cheville témoigne donc de l'existence de ce mécanisme. La plupart des auteurs (voir Marianne Bröcker<sup>598</sup> ou Suzann Palmer<sup>599</sup>) s'accordent pour penser que le chevalet mobile est une invention du XV<sup>e</sup> siècle<sup>600</sup> ; on trouve, en effet, dans certains tableaux de l'époque, une indication claire de la cheville traversant le cordier. Par ailleurs, dans *Le jardin des plaisirs, (l'enfer)*, Jérôme Bosch peint une vielle sur laquelle on distingue la corde guidon (le tirant) attachée à la corde trompette. Toutefois Mersenne<sup>601</sup> dans son traité, ne fait aucune mention du chevalet mobile, ni dans les deux schémas de l'instrument qu'il propose, ni dans le texte qui les accompagne. Il faut penser que pendant une longue période et selon les pays ou régions, coexistent des vielles avec et sans chevalet mobile, correspondant à des fonctions et à des répertoires différents.

On peut se demander ce qui a provoqué l'apparition de ce mécanisme particulier lié à la corde trompette. Antoine Terrasson en propose une explication : « Les cordes destinées à faire les accords(*les bourdons*) devaient nécessairement être attachées chacune sur un petit chevalet ; et, peut-être, un de ces petits chevalets qui ne tenait pas bien et que chaque vibration faisait frapper contre la table, donna-t-il lieu à l'invention de la trompette »<sup>602</sup>.

Autrement dit, en utilisant les concepts et notions analysés dans notre chapitre précédent, nous pouvons dire qu'un **bruit parasite** (non intentionnel et non fabriqué) qui s'était introduit par hasard, a été retenu volontairement et, dans un deuxième temps, intégré à l'instrument. En raison de cette intentionnalité, nous dirons que ce bruit doit maintenant être considéré comme un son appartenant à la **contremusique**, et que l'ensemble sonore qu'il forme alors en se combinant avec un son produit par une corde chanterelle (musique harmonieuse) constitue un exemple typique de **son sali**.

Reste à considérer quelle *fonction non musicale* pourrait remplir la sonorité de la trompette, puisque, en tant que telle, elle fait partie de la contremusique. Reste aussi à

<sup>598</sup> BROCKER, Marianne, *Die Drehleier*, 2 vol., Bonn, Bad Godesberg, 1977.

<sup>599</sup> PALMER, Suzann, *The Hurdy-gurdy*, Londres, New Abbot, 1980.

<sup>600</sup> Roland HOLLINGER suppose une apparition du chien beaucoup plus ancienne, au XIII<sup>e</sup> ou au début du XIV<sup>e</sup> siècle, (*Les musiques à bourdons : vielles à roue et cornemuses*, Paris, La flûte de Pan, 1982, p.32.

<sup>601</sup> MERSENNE, Marin, Proposition X du 4<sup>ème</sup> livre des instruments « Expliquer la figure, l'accord et l'étendue de la symphonie ou de la vielle que quelques uns appellent lyre », *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, 1636, Paris, CNRS, 1986, tome 3, p.211/215.

<sup>602</sup> TERRASSON, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741, p.5/6.

savoir quelle *fonction musicale* elle occupe dans la production du son sali dont elle n'est qu'un des constituants (celui qui salit), les deux autres étant les chanterelles jouant à l'unisson d'une part et les bourdons d'autre part.

Il est tout à fait possible que la double analogie, dans la désignation et dans le mécanisme, qui existe entre trompette marine et trompette de la vielle explique que le premier de ces deux instruments ait aussi pu donner son nom au mécanisme que nous étudions. On se reportera donc à ce que nous disons de la trompette marine à la fin du précédent chapitre.

#### 14.1.2. Avant la trompette.

Préalablement à l'introduction de la trompette, la vielle était considérée comme un instrument à *bas son*<sup>603</sup> (un bas instrument peu sonore), ayant partiellement gardé la fonction religieuse qui était dévolue à son ancêtre l'*organistrum*, et étant aussi utilisée pour marquer ou renforcer l'intimité d'un moment, par exemple dans une ambiance amoureuse.

Les ouvrages de Suzann Palmer<sup>604</sup> et de Marianne Bröcker<sup>605</sup> proposent toute une série de documents iconographiques portant sur le Moyen Age, allant jusqu'au XIV<sup>e</sup> et même jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, dans lesquels la chifonie (instrument à roue rectangulaire) et la vielle (de forme arrondie) sont jouées par des angelots ou par de saints personnages, ce qui donne à entendre que le son en est doux et pur afin qu'il puisse plaire à Dieu. Marianne Bröcker présente d'autres iconographies caractéristiques d'une ambiance intime, amoureuse ou de séduction.

Nombreux sont les textes écrits qui témoignent que l'instrument est à son bas. Marianne Bröcker en propose un florilège<sup>606</sup> dont voici quelques extraits concernant la chifonie appelée aussi symphonie (le terme de vielle étant peu discriminant puisqu'il désigne le plus souvent la vielle à archet) :

**« Iço sont li doze instruments Tant par les sons doucement Gigen, harpien, sinphonien ».....(Le Roman de Troies) « Tympana, psaltérion, citharae, symphonia dulcis ».....(Nicolaus de Braia) « La douceur de la symphonie ».....(Guillaume de Machaut) « Cet instrument moult doux son et plaisant ».....(V. Gay) « Sambuce et saltérii et simphonie dulcisone ».....(Heinrich Suso) « Cors et musettes symphonies doulcettes ».....(Jean Molinet).**

Vielle et chifonie sont retenues dans l'énumération que Luc Charles-Dominique fait des instruments à bas son<sup>607</sup>. Il cite, lui aussi, à l'appui de sa thèse, certains textes comme ce poème anonyme du XIV<sup>e</sup> siècle dans lequel on peut lire :

<sup>603</sup> Un instrument à haut son est un instrument qui sonne puissamment (et non pas un instrument de dessus), un instrument à bas son est un instrument qui sonne de façon confidentielle) (et non pas un instrument jouant les parties basses).

<sup>604</sup> PALMER Suzann, *The hurdy-gurdy*, Londres, New Abbot, 1980, voir p.73, 76, 80, 86, 87, 88, 91, 92, 93, 94.

<sup>605</sup> BRÖCKER, Marianne, *Die Drehleier*, 2 vol., Bonn, Bad Godesberg, 1977, p.560/689.

<sup>606</sup> BRÖCKER, Marianne, *op. cit.* p.349/350.

« *Qui sonnoient moult doucement Chyffonies et monocordes* ».

Et, de son côté, Terrasson <sup>608</sup> professe : « Du temps de Saint Louis, la vielle servait à accompagner les airs les plus tendres ».

### 14.1.3. L'intégration de la trompette

Nous voudrions défendre l'hypothèse selon laquelle **l'apparition de la trompette au XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle a produit une mutation radicale de la fonction sociale de la vielle comme de son esthétique musicale**, compte tenu du fait que persiste, simultanément, la vielle sans chevalet mobile. C'est en effet l'introduction de la trompette et du coup de poignet qui fait de la vielle moyenâgeuse ou de son ancêtre la chifonie, un instrument à *haut son* (un haut instrument réputé bruyant).

On admettra aisément que l'adjonction du système *Trompette/chevalet mobile* s'est réalisée sur une période assez longue, par essais et erreurs, rejets, acceptations et tâtonnements. L'instrument ne s'est certainement pas modifié en un jour et diverses tentatives à peu près simultanées ont probablement eu lieu indépendamment, en Europe médiévale et post-médiévale.

Dans le chapitre 5 de notre travail, nous indiquions que la vielle, la *lira mendicorum*, était un instrument de gueux aveugle exerçant son activité au coin des rues. Les documents sur lesquels nous nous étions alors appuyé, qu'ils soient iconographiques ou écrits, dataient du XV<sup>e</sup>, du XVI<sup>e</sup>, et du XVII<sup>e</sup> siècle, plus rarement du XIV<sup>e</sup> siècle. La vielle est là pour assister le mendiant aveugle qui cherche à attirer le badaud et à en obtenir des subsides. Il est évident qu'un bas instrument sonnait doucement ne remplit pas cette fonction d'appel et ne saurait être un outil de travail performant pour un gueux. Nous sommes alors conduit à proposer l'hypothèse que c'est l'avènement du jeu avec trompette qui, en augmentant sa puissance, a permis à la vielle de devenir instrument de mendicité et a donc totalement transformé son esthétique musicale comme son statut social.

On voit la mutation : un bas instrument se transforme en un instrument composite, comprenant un élément à bas son qui relève de la musique harmonieuse et un élément sonore puissant, à haut son, qui relève de la contre musique et exerce une fonction d'appel pour la « clientèle » escomptée par le mendiant.

L'ensemble donne à entendre à l'auditeur des sons salis, qui sont produits de façon déséquilibrée puisque la mélodie est peu audible, étant couverte par les bruits beaucoup plus forts qui proviennent du chevalet mobile et des bourdons. <sup>609</sup>

---

<sup>607</sup> CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Les ménétriers français sous l'ancien régime*, Paris, Klincksieck, 1994, p.100/102.

<sup>608</sup> TERRASSON, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741, p.52.

<sup>609</sup> Nous pensons que se maintiennent simultanément, pendant un certain temps, un instrument à bas son, servant la religion ou le dialogue amoureux, et un instrument à haut son servant les objectifs du mendiant.

## 14.2. L'instrument paysan

Nous avons fait état de deux usages de la vielle dans la période qui précède l'époque baroque. La vielle était principalement un instrument de mendiant<sup>610</sup>, mais elle était aussi, de façon moins marquée, un instrument d'animation des fêtes villageoises<sup>611</sup>. Rappelons ce qu'en dit Furetière, qui reste d'actualité à l'époque du baroque tardif, puisque le *Dictionnaire de Trévoux* se contente, en 1752, de reprendre les mêmes formules. : « Instrument de musique pour réjouir les gens du peuple et dont jouent ordinairement les pauvres aveugles »<sup>612</sup> et plus loin : « Cet instrument est maintenant tombé dans le mépris »<sup>613</sup>. Ce premier usage de la vielle est rejoint par un deuxième, puisque, dans l'article suivant, le *Dictionnaire de Trévoux* indique que « les vieillards vont jouer de porte en porte pour faire danser les servantes »<sup>614</sup> reprenant encore ce que l'on peut déjà lire sous la plume de Furetière : « les *vielleurs* vont jouer de porte en porte pour faire danser les servantes, les enfants, les paysans »<sup>615</sup>. Y parvenir suppose un tout autre style de jeu, nécessairement rapide et enlevé au lieu d'être lent et monotone comme le serait le jeu mendiant.

On remarquera aussi que la vielle n'est pas « naturellement » un instrument à faire danser. Etre un instrument à son bas et avoir comme archet une roue interdisant des attaques nettes, ne permet pas de marquer un rythme de façon audible et donc de soutenir correctement les pas qu'exécutent les danseurs.

Si la vielle est utilisée pour faire danser, c'est seulement à partir du moment où le mécanisme surajouté (chevalet mobile et corde trompette) transforme l'instrument mélodique à son bas en instrument composite à son haut.

Cette condition est nécessaire, mais insuffisante pour ce qui est de faire danser, que la vielle joue « mendiant » ou qu'elle joue « baroque ». En effet, le jeu mendiant, c'est à dire un grésillement continu qui ne s'interrompt pas ou peu, n'aide pas mieux les danseurs qu'une absence de bruitage du son. D'autre part, le jeu baroque n'est pas non plus très efficace ; en effet nous verrons plus loin que, pour ne pas couvrir le son de la mélodie, il cherche pour le moins à atténuer le timbre produit par le chevalet mobile. Autrement dit, la vielle ne s'exprimera pas avec suffisamment de puissance pour faire danser efficacement.

Comment donc le système trompette/chevalet mobile pouvait-il être réglé et joué,

<sup>610</sup> Voir chapitre 5. : *L'instrument truand*

<sup>611</sup> Voir chapitre 4. : *La vielle paysanne à l'orée du baroque et l'entrée en Arcadie*.

<sup>612</sup> FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel*, Paris, 1690, art. « Vielle », déjà cité chapitre 5. : *L'instrument truand*, section 5.2.2.

<sup>613</sup> *Ibid* et *Dictionnaire de Trévoux*, 1752, art. « Vielle ».

<sup>614</sup> *Dictionnaire de Trévoux*, art. « Vielleur ».

<sup>615</sup> FURETIERE, Antoine, *op. cit.*, art. « Vielleur », déjà cité chapitre 4, section 4.2.1. : *La vielle avant la période baroque*.

pour être efficace et utile aux danseurs ? Faute d'éléments probants, nous allons discuter l'hypothèse suivante : si ce système était programmé pour faire danser les villageois, il devait être assez proche de ce que l'on pourra observer à une époque plus récente, lorsqu'il exerce la même fonction dans les bals traditionnels.

En l'absence de documents, considérant que les mêmes causes produisent les mêmes effets, nous pouvons nous appuyer sur l'analyse des prestations de groupes jouant de la musique traditionnelle ou animant des « bals *folks* », pour dire quelques mots de la vielle à faire danser, très populaire en France dans les campagnes, au XIX<sup>e</sup> et même au début du XX<sup>e</sup> siècle, et que différents courants de musique traditionnelle font revivre de nos jours.

A ces époques, la vielle doit être comprise comme un instrument composite juxtaposant un instrument mélodique à son doux (comme dans le jeu mendiant et le jeu baroque) et un deuxième instrument, à son haut. *Mais, grâce au « chien » (au chevalet mobile), ce dernier devient aussi une percussion.* Il est alors susceptible de servir d'appui rythmique aux danseurs, de marquer le pas, prenant en quelque sorte une valeur pour ainsi dire, métronomique.

Il nous faut évoquer ici Georges Simon et Gaston Rivière, deux personnalités qui ont été probablement à l'origine d'une réappropriation de la vielle par de nouvelles générations après la guerre de 1940-1945. Ils ont tous deux tous deux organisé de nombreux stages fréquentés par des personnes généralement jeunes qui voulaient s'initier ou se perfectionner dans la pratique de la vielle. Georges Simon et Gaston Rivière ont centré leur enseignement sur *le « coup de poignet »*, qu'ils vont, dans ce contexte, définir comme *l'art de faire percuter le chevalet mobile, que l'on appelle alors le chien, sur la caisse de résonance*<sup>616</sup>.

Bien que l'on parle ici de « détaché », il s'agit plutôt d'une percussion obligée. Comme le coup de poignet articule la totalité des notes, il perd une partie de sa fonction de différenciation, puisque le *détaché* ne devrait pouvoir exister qu'à l'intérieur d'un système langagier **binaire** qui l'opposerait au *lié*. Or le coup de poignet en musique traditionnelle jouée « à l'ancienne » accompagne en effet (ou accompagnait) sans exception **chaque** note émise : « *il n'y a pas de petites notes qui n'ait son coup de poignet* », écrivait Georges Simon<sup>617</sup>. « C'est elle (la main droite qui tourne la roue et donne les impulsions du coup de poignet) qui s'exprime, donne le style et *qui doit détacher toutes les notes de la mélodie*, quelle que soit leur place dans la mesure » déclarait, de son côté, Gaston Rivière<sup>618</sup>. Ces deux auteurs se conforment ainsi à une

<sup>616</sup> Ce terme de « coup de poignet » est emprunté au vocabulaire de la vielle baroque. Mais, en ce qui concerne sa définition, nous verrons, dans la prochaine section de ce chapitre, que les auteurs baroques ont des formulations beaucoup plus ambiguës.

<sup>617</sup> SIMON, Georges, « Réglages du coup de poignet », *Le chevalet mobile ou chien, Cahiers de Recherche*, n°1, Paris, Conservatoire Georges Simon, 1982.

<sup>618</sup> RIVIERE, Gaston, *Mémoires et souvenirs*, AMTA Editeur, Riom, cité par HEINTZEN, Jean-François, « Bourbonnais, la plus récente des traditions », *Vielle à roue territoires illimités*, (sous la direction de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996, p.54/69.

tradition plus ancienne. A propos d'un concours d'interprétation organisé en 1923 à Jenzat par le « pape » des facteurs de « vielle paysanne » (Joseph Pajot), Monsieur Mondière, considéré comme un joueur de vielle très confirmé, déclare : « Sur toutes les notes, vous faites un coup de poignet, le coup de poignet plus vous en faites, plus c'est joli »<sup>619</sup>.

Ainsi les vieilles traditionnels ont-ils pu développer un art du coup de poignet aux effets parfois spectaculaires. A partir d'une distinction entre le *coup gras* qui accompagne une note tout au long de sa durée et le *coup maigre* très sec qui accompagne seulement l'attaque de la note, des variations rythmiques sont proposées, un peu analogues, à notre sens, aux diminutions qui, à d'autres époques, permettaient d'enrichir la mélodie. Un jeu de percussion très élaboré vient se mêler à cette dernière<sup>620</sup>, encourageant une forme originale de virtuosité dans le coup de poignet au travers de laquelle se réalise une véritable mutation du langage de l'instrument. Ainsi, comme le rappelle Claude Fligel<sup>621</sup>, le vieilles d'autrefois qui intervenait dans les fêtes et les noces pouvait-il développer une compétence qui faisait de lui un excellent musicien, ce dont témoignent les collectages et enregistrements effectués à partir des démonstrations réalisées par les derniers survivants de la vielle traditionnelle. Nous verrons que cet enrichissement particulier du jeu de la vielle est étranger aux traités de l'époque baroque qui interdisent notamment de donner plusieurs coups de poignet sur une même note longue.

Il est une raison pratique supplémentaire qui permet de comprendre que la vielle « paysanne » se soit ainsi perfectionnée comme percussion aux dépens de l'énoncé de la mélodie. Dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle puis du XX<sup>e</sup> siècle, la vielle est, dans les bals, associée à d'autres instruments, (cornemuse, violon, accordéon ou clarinette) qui déclinent la mélodie avec beaucoup plus de puissance que notre instrument. Faute de pouvoir être entendue avec suffisamment d'évidence comme instrument mélodique, la vielle pourra se présenter comme une percussion. C'est donc cette carte de remplacement qu'elle mettra en valeur<sup>622</sup>.

Nos contemporains utilisant la vielle comme instrument à danser rencontrent le même problème ; certains vont alors demander à une technicité de pointe qu'elle donne à la mélodie jouée par les chanterelles un surcroît de puissance. Ainsi Maurice Le Dantec<sup>623</sup> déplore que la vielle soit à peu près exclusivement utilisée par certains comme une percussion, comme si l'on avait renoncé à faire entendre les chanterelles toutes les fois

---

<sup>619</sup> Propos recueillis par CHASSAING, Jean-François, *La vielle et les luthiers de Jenzat*, Combronde, Aux Amoureux de Science, 1987, p.68.

<sup>620</sup> FUSTIER, Paul, *pratique de la vielle à roue. Epoque baroque*, Béziers, Editions de la société de musicologie de Languedoc, 2002. 2<sup>ème</sup> édition : Bron, Vielle baroque, 2006 p.32.

<sup>621</sup> FLAGEL, Claude, « J'ai ma vielle et mon bourdon », *Vielle à roue, territoires illimités* (sous la direction de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996, p.72/90.

<sup>622</sup> L'intérêt pour le jeu du clavier, et donc pour la question du doigté, est récent dans l'univers des musiques dites traditionnelles. Notons, comme référence, la publication en 1988 par Laurent Bitaud d'un excellent ouvrage d'analyse et d'exercices, intitulé *La vielle à roue, Doigtés et virtuosité*, qui montre bien l'évolution des mentalités.

qu'on la joue avec d'autres instruments. Il ne faudrait pas, pour remédier à cet état de fait, atténuer ces sons produits par le chevalet mobile qui rendent la mélodie peu audible, puisque la puissance sonore reste un objectif majeur. En revanche, grâce à l'électrification de l'instrument acoustique, à une sonorisation différentielle portant essentiellement sur les chanterelles, Le Dantec propose de rendre celles-ci plus puissantes ; il rééquilibre ainsi l'instrument en faisant de la vielle un instrument à haut son, homogène bien que composite<sup>624</sup>.

A côté de la vielle mendicante, dont la trompette produirait un grésillement continu, il existe avant et pendant la période baroque, une vielle paysanne servant à faire danser.

Nous proposons, pour ce qui est de cette dernière, l'hypothèse selon laquelle le jeu de la corde trompette se rapproche, à cette époque, et sans doute en moins virtuose<sup>625</sup>, du jeu traditionnel de la vielle en France, tel qu'il a été pratiqué (ou reconstitué) lors de certaines fêtes ou bals populaires. L'instrument est toujours composite, formé de chanterelles à son bas<sup>626</sup> qui forment la mélodie et d'un chevalet mobile à son haut, le « chien », dont le « tapement » sur la table d'harmonie accompagne chaque note et prend le sens d'une percussion surajoutée susceptible d'aider les danseurs.

### 14.3. Le jeu baroque avec trompette.

---

Pour le spécialiste de la vielle vivant au XVIII<sup>e</sup> siècle, cherchant à légitimer son instrument et à le faire reconnaître par le goût baroque, il y a deux façons, théoriquement possibles, de traiter la question de la trompette. Pour effacer la figure du gueux qui est attachée à la vielle, on peut tout simplement supprimer le chevalet mobile, puisqu'il s'agit d'un élément surajouté issu de la contremusique. Mais, de façon moins radicale, on peut vouloir opérer une transformation du système trompette/chevalet mobile afin de lui donner une place compatible avec l'esthétique baroque et une fonction utile à l'expression mélodique.

#### 14.3.1. La position extrémiste de Charles Bâton.

Dans son mémoire de 1752<sup>627</sup>, Bâton défend l'idée que la vielle ordinaire produit plus de bruits que de sons au point d'en devenir insupportable à l'oreille ; il propose alors de lui

<sup>623</sup> LE DANTEC, Maurice, « Comment améliorer l'audition de la mélodie des vielles », *Bulletin de l'association indépendante des vielleux cornemuseux du Bourbonnais et alentours*, N°29, mai 2000, p.3/5.

<sup>624</sup> FUSTIER Paul, « Adoucir la vielle à l'époque baroque », *Bulletin de l'association indépendante des vielleux cornemuseux du Bourbonnais et alentours*, N°30, avril 2001, p.1/3.

<sup>625</sup> En moins sophistiqué, car les progrès de la lutherie, initiés par les grands luthiers baroques, ont permis, après-coup, la virtuosité rythmique dont font preuve certains vielleux.

<sup>626</sup> La question des bourdons sera évoquée ultérieurement.

<sup>627</sup> BATON, Charles, « Mémoire pour la vielle en *d/la/ré*, dans lequel on rend compte des raisons qui ont engagé à la faire », *Mercure de France*, octobre 1752, p.143/157.

substituer une vielle nouvelle de conception, et une nouvelle façon d'en jouer ; grâce à cette métamorphose, elle deviendrait alors un instrument que l'auteur qualifie à plusieurs reprises de « brillant ».

Charles Bâton est un homme important. Il est le fils d'Henri, facteur de vielle considéré comme ayant révolutionné la lutherie de l'instrument, peut-être, en partie, devenue « baroque » grâce à lui. Il est, par ailleurs, un des trois virtuoses de la vielle, régulièrement cité, avec Ravet et derrière « l'illustre Danguy », par ses contemporains. La position sociale tenue par Charles du fait de cette compétence est reconnue par les plus importantes personnalités du royaume. Il nous l'indique lui-même dans les derniers paragraphes de son mémoire : il « a eu l'honneur d'en jouer [de sa nouvelle vielle en d//a/ré] le 20 juillet au dîner de la reine qui a trouvé cet instrument bien plus flatteur et bien plus agréable que les autres vielles. Le lendemain, 21, il a encore eu l'honneur d'en jouer devant madame la Dauphine et Mesdames pendant leur dîner et elles ont été très satisfaites ».

Pour justifier les transformations qu'il propose, Bâton s'appuie sur une critique virulente de la sonorité que produit l'ensemble chevalet mobile/corde trompette. « La trompette est un défaut essentiel et insoutenable qui n'a pris de crédit que parce qu'on y a attaché l'articulation. Mais cette articulation est aussi défectueuse que son principe en ce que la trompette de la vielle n'est occasionnée que par le frémissement d'un chevalet sur la table qui ne peut produire que du bruit. Or tout ce qui n'est que bruit ne peut point être admis en musique il faut du son. Si, par un événement accidentel, le chevalet du violon venait frémir sur la table, ne serait-il pas ridicule que l'on prit cela pour une articulation ? C'est cependant ce qu'on a fait à l'occasion de la vielle. Mais cette prétendue articulation qu'on a tirée jusqu'à présent de la trompette n'est à proprement parler qu'un cri borné et monotone »<sup>628</sup>.

Bâton exprime donc avec vigueur sa conviction que la tentative baroque pour transformer le bruitage continu produit par la trompette en un système d'articulation des notes, a échoué. L'objet sonore que produit la trompette ne participe pas à la formation d'un son sali, il reste encore trop proche d'un simple bruit, donc un élément de contremusique qui n'arriverait pas à être mis au service d'un projet musical, à trouver sa place à l'intérieur de la musique harmonieuse. Il demeure ce qu'il était, un bruit parasite ridicule dû à l'adoption stupide par les vieillards d'un défaut de fabrication.

Seule une très grande soumission de l'oreille à la coutume et à la tradition permettrait de comprendre pourquoi on tolère encore ce bruit : « Enfin, sur tous les instruments, le premier des avantages est d'en tirer un beau son ; c'est ce qui est impossible de faire avec les anciennes vielles, avec l'âcreté de la trompette ; et si elle n'y eut jamais existé, tel l'admet par l'habitude dans laquelle il a été élevé d'entendre ce bruit à l'instrument, qui s'en trouverait choqué, si on venait à l'y introduire et regarderait une pareille innovation comme ridicule. Ainsi le goût que peuvent avoir pour elle ses partisans, n'est-il qu'un préjugé que l'on doit sacrifier à la perfection du son »<sup>629</sup>.

<sup>628</sup> *Ibid*, p.143/144.

<sup>629</sup> *Ibid*, p.146/147.

Bâton énumère les arguments qui font de la trompette, au mieux un système défectueux d'articulation, au pire un simple bruit.

1) La trompette ne permet pas de distinguer de façon valable les notes à détacher et les notes à lier.

2) Le « cri monotone de la trompette est partout dans le vif comme dans le gracieux ; que partout il est le même et dans le même degré de force, n'étant pas possible de serrer ni lâcher à volonté la cheville qui le produit parce que la corde qui porte sur la roue ne serait plus d'accord »<sup>630</sup>. « Elle outre l'articulation » (quand il faudrait détacher les notes), « elle fait un frémissement insupportable » (quand il faudrait les lier)<sup>1</sup>.

3) L'articulation est exagérée : « En ne considérant même (pour se prêter au langage admis), la trompette que comme une articulation, on trouvera cette articulation trop forte, trop outrée et par delà les bornes de celle que doit recevoir le son en se produisant »<sup>631</sup>.

4) Les enfléments du son deviennent impossibles : Bâton reproche à la trompette « de ne pouvoir filer et enfler un son sans qu'elle vienne à résonner lorsqu'il est à un certain degré de force et en changer en quelque sorte la nature par son bruit et à en étouffer la gradation ; ce qui prouve clairement qu'elle n'est pas une articulation vraie »<sup>632</sup>.

Bâton propose deux autres formes d'articulation qu'il juge plus convenables :

• **Le coup de doigt.** « Tout instrument à touches détache de sa nature, et la vielle par conséquent Or le sautereau qui fend la corde forme un tact bien plus sec et bien plus marqué que ne peuvent faire les doigts sur les cordes du violon ou sur les trous de la flûte. D'où il s'ensuit que sur la vielle la première articulation doit partir du doigt »<sup>633</sup>.

• **Le coup de poignet ou articulation du poignet.** « Si vous joigniez alors sur la vielle le coup de poignet au coup de doigt dont je viens de parler, l'articulation deviendra double et par conséquent trop forte : quoiqu'on le puisse plutôt faire sur la nouvelle vielle où le coup de poignet ne produit qu'une expression moelleuse, que sur la vielle à trompette où cela n'est pas supportable pour une oreille délicate »<sup>634</sup>.

Donc l'articulation par le « coup de doigt » peut ne pas suffire ; « les tons successifs paraissent moins articulés que les tons répétés par la liaison que les accords de cet instrument [*Bâton fait ici allusion aux bourdons*] répandent dans son harmonie. Il faut couper cette liaison par une articulation du poignet qui, jointe à celle du doigt, nous la rend au même degré que les autres instruments. Pour cet effet, il ne faut pas se borner aux quatre coups dans le tour de roue, il faut aller plus loin, on peut en faire jusqu'à douze distinctement et en allant encore par delà, on trouve des frémissements qui imitent les coups d'archet les plus fins »<sup>635</sup>.

<sup>630</sup> *Ibid*, p.145.

<sup>631</sup> *Ibid*, p.145.

<sup>632</sup> *Ibid*, p.146.

<sup>633</sup> *Ibid*, p.149.

<sup>634</sup> *Ibid*, p. 150.

Résumons la position exprimée par Charles Bâton :

La vibration du chevalet mobile sur la table d'harmonie entraîne un bruit insupportable aux oreilles des personnes de qualité. On devrait dire que ce bruit, issu de la contremusique, « sent » son gueux. Il faut donc supprimer le chevalet mobile.

Les vielleux, à l'oreille est bornée, assimilent ce bruit à une articulation. Or d'une part il n'en est pas une et d'autre part, si, malgré tout, on le considère comme telle, elle est outrée jusqu'au ridicule<sup>636</sup> (!).

Une articulation légère doit se réaliser avec le doigt, comme pour le clavecin.

Une articulation marquée s'obtient par adjonction d'un geste du poignet qui agit sur la vibration des chanterelles, mais *sans mettre le chevalet mobile en mouvement, à moins qu'on ne le supprime purement et simplement.*

### 14.3.2. Repenser la fonction et la place du jeu de la trompette.

Nous verrons que les positions exprimées par les différents auteurs des méthodes pour vielle sont plus ambiguës que celles de Bâton, qui est le seul à s'exprimer de façon radicale en proposant, purement et simplement, de supprimer le jeu de la trompette. Pour tenter de les comprendre, le chercheur doit préalablement accepter l'idée que la sonorité de la vielle baroque puisse être très différente de la sonorité de la vielle paysanne des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles à laquelle nos oreilles sont encore actuellement accoutumées.

Le contraire serait étonnant. Alors que l'instrument populaire fait danser dans les bals, l'instrument aristocratique est surtout conçu pour exécuter de la musique de chambre, principalement en duo ou trio avec un autre instrument du même type, avec ou sans basse continue. Certes, il s'agit souvent de suites de danses mais celles-ci sont jouées dans un salon et elles ne seront généralement pas dansées (à l'inverse de ce que l'on pourrait croire à la lumière de l'usage qui sera ultérieurement fait de la vielle en milieu villageois).

Notre corpus iconographique<sup>637</sup> formé de représentations de la vielle en milieu aristocratique ne comporte aucun document renvoyant directement à la pratique d'une danse d'aristocrate. Quand il y a danseurs, il s'agit de fictions : des nobles se font, par le déguisement, bergers dans des villages arcadiens, dansant alors des danses paysannes. En revanche, des personnes de qualité, interprétant en chambre des pièces avec la vielle, sont généralement peintes sous forme de portraits « au naturel » qui ne laissent pas place à la danse.

<sup>635</sup> .Ibid, p.150/151.

<sup>636</sup> La juxtaposition des arguments utilisés, valables individuellement mais incompatibles entre eux rappelle la figure logique de « l'argument du chaudron » dont Freud nous apprend qu'il tire sa vérité d'un point aveugle à situer en deçà des expressions incompatibles entre elles. On pourrait penser ici que le point central d'où proviennent les arguments serait cette figure du gueux qu'il faut éradiquer par tous les moyens.

<sup>637</sup> Voir Annexe A.

Nous ne connaissons que deux textes écrits mentionnant la danse noble en association avec la vielle. Il s'agit d'abord des *Mémoires* du duc de Luynes, qui y fait peut-être une allusion, mais avec une formulation trop ambiguë pour faire preuve : « Danguy et Charpentier, fameux pour la vielle et la musette, s'étant trouvé ici par hasard, jouèrent devant la reine presque pendant tout le souper ; la reine parut s'en amuser beaucoup, et étant entrée (après le souper) dans le cabinet de Mme de Luynes, elle leur fit danser un menuet »<sup>638</sup>. Peut-être faut-il seulement comprendre que pour que le spectacle soit complet, la reine a demandé aux deux virtuoses de danser devant le public formé par les invités de Marie Leszczyńska, regardant sans participer au divertissement. Il s'agirait donc plutôt d'une « démonstration » que de l'improvisation d'un bal aristocratique.

En revanche, la première phrase écrite par Michel Corrette dans la préface de sa méthode pour vielle<sup>639</sup> est sans ambiguïté : « La vielle est un instrument à cordes, agréable, brillant, bon pour jouer seul et faire danser » ; il indiquera plus loin que le coup de poignet « fait sentir la cadence au danseur ». On considère que ce texte a été publié en 1783, époque où la vielle n'est déjà plus à la mode dans les milieux aristocratiques, et les exemples musicaux cités par l'auteur sont issus d'un « répertoire ancien, rebattu et simple [...] ; tous ces airs sont déjà dans la mémoire des élèves éventuels »<sup>640</sup>, ils sont issus d'un répertoire populaire.

Il nous faut considérer que Corrette est un personnage à part, parmi ces musiciens qui veulent conforter la place de la vielle en milieu aristocratique. Jaffres<sup>641</sup> dit de sa méthode pour vielle « qu'elle s'attache à favoriser la pratique populaire de la musique. Il assume ce choix qui se trouve en parfaite conformité avec les options artistiques de toute sa carrière ». De plus, il faut prendre en considération que, dès les années 1730, Corrette développe un genre particulier, celui des *Concertos comiques*, qui sont joués à Paris, dans les Théâtres de la Foire, à l'occasion de pièces de théâtre qu'ils ont pour fonction d'égayer. Comme le souligne encore Yves Jaffres<sup>642</sup>, Corrette « se fait connaître au milieu de cette foule qui se presse au théâtre de la Foire Saint Germain ». Si, par certains côtés, Corrette est attiré par la musique qui plaît à l'aristocratie, il est aussi parti prenante d'une musique populaire qui s'épanouit dans les foires. Or, comme le remarque toujours Jaffres, en ce qui concerne ce deuxième aspect de la personnalité de Corrette, il faut avoir présent à l'esprit que ce dernier

**« vivait avec des maîtres du ballet qui chorégraphiaient ses concertos comiques.**

<sup>638</sup> DUFOURCQ, Norbert, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les mémoires de Sourches et de Luynes (1681-1758)*, Paris, Picard, 1970, (février 1744).

<sup>639</sup> CORRETTE, Michel, *La belle vielleuse, Méthode pour apprendre facilement à jouer de la vielle*, Paris, 1783. Pour d'autres informations concernant cet ouvrage on pourra se reporter chapitre, 19, section 19.5. : *La belle vielleuse de Michel Corrette*.

<sup>640</sup> BOIS POTEUR Françoise, PISTONO, Nicole, *La vielle à roue en France : Répertoire et mentalités*, Bourg La Reine, Zurfluh, 1996, p.35.

<sup>641</sup> JAFFRES Yves, *Michel Corrette, sa vie, son œuvre*, Thèse de doctorat, Université Lumière-Lyon II, 1989, p.191.

<sup>642</sup> *Ibid*, p.528.

**Les rythmes des danses étaient donnés. Le musicien n'a pas eu besoin de chercher à complexifier ces aspects de son art. Cette pulsion rythmique contribue à asseoir la forme de toutes ses pièces. Il se montre à l'aise dans ces nombreux Tambourins où les basses martèlent la pulsation »<sup>643</sup>. « La plupart des concertos de Corrette avaient une destination chorégraphique dans le cadre des Théâtres de la Foire. Il ne convenait pas, dans ce contexte ludique de s'embarrasser d'harmonies complexes qui auraient ruiné le propos du compositeur et du maître de ballet »<sup>644</sup>.**

Or, on notera que pas moins de 14 concertos comiques ou assimilés citent la vielle comme un des instruments de dessus que l'on peut utiliser<sup>645</sup>.

Le joueur de vielle exécutant les œuvres de Corrette aura à choisir entre deux interprétations. Lorsque la pièce est d'une esthétique populaire, lorsqu'elle a pu être écrite pour être dansée, elle se jouera vivement et il faudrait marquer le rythme pour les danseurs en développant un jeu de la trompette en percussion proche de celui que nous venons d'évoquer concernant l'instrument paysan<sup>646</sup>.

Mais ce même interprète peut rencontrer chez Corrette d'autres œuvres qui sont de musique de chambre, plus « aristocratisantes » et qui ne sont pas faites pour être dansées. On rangera dans cette catégorie les œuvres jouées dans le contexte évoqué par Marpurg<sup>647</sup> :

**« Il [Corrette] a tous les samedis un concert dans sa maison avec plus de quarante personnes, qui est très suivi et où, de mon temps, avait l'habitude de venir très souvent l'ambassadeur napolitain, le prince d'Ardore<sup>648</sup>, un seigneur qui possède une habileté particulière au clavecin et qui aime vraiment la musique ».**

L'interprète aura alors à choisir un jeu de la corde trompette plus conforme à celui que nous allons plus loin décrire et qui est utilisé, en musique baroque, comme une des modalités permettant de détacher certaines notes ou phrases mélodiques.

<sup>643</sup> Ibid, p.519.

<sup>644</sup> Ibid, p.519.

<sup>645</sup> En voici la liste : le 2<sup>e</sup> L'Allure, le 3<sup>e</sup> Margoton, le 6<sup>e</sup> Le plaisir des dames, le 7<sup>e</sup> La servante au bon tabac, le 10<sup>e</sup> Ma mie Margo, le 11<sup>e</sup> La Tante Tourlourette et le plaisir d'être avec vous, le 12<sup>e</sup> La Découpure, le 13<sup>e</sup> la Béquille du père Barnaba, le 14<sup>e</sup> La Choisy, le 21<sup>e</sup> Les Amours de Thérèse avec Colin, auxquels on ajoutera quatre autres concertos de la même veine : Le Berger fortuné, Les Récréations du Berger fortuné, Les Voyages du Berger fortuné aux Indes orientales et enfin L'Asne d'or.

<sup>646</sup> Voir plus haut, section 14.2. : L'instrument paysan.

<sup>647</sup> MARPURG F.W., *Historich-kritische Beitrage*, Berlin, I, 1754/1754/1778. Cité par JAFFRES Yves, *op. cit.* p.598.

<sup>648</sup> *Si l'on en croit Rousseau, le prince d'Ardore n'est pas seulement une personne de qualité, il est aussi un excellent musicien : « C'est par ce grand Art de préluder que brillent en France les excellents Organistes, tels que sont maintenant les Sieurs Calvière et Daquin, surpassés toutefois l'un et l'autre par M. le Prince d'Ardore, Ambassadeur de Naples, lequel, pour la vivacité de l'invention et la force de l'exécution, efface les plus illustres artistes, et fait à Paris l'admiration des connaisseurs » (Dictionnaire de musique, Paris, 1768. Fac simile : Genève, Minkoff, 1998, art. « Préluder »).*

Si, hors le cas particulier et ambigu que manifeste l'œuvre de Michel Corrette, la vielle baroque est un instrument de chambre ou de salon, ses caractéristiques sonores seront évidemment autres que celles que réclame un instrument de plein air utilisé pour faire danser.

Et pourtant, la force du conditionnement de l'oreille à la sonorité de la vielle « traditionnelle », sonorité qui doit beaucoup à la puissance du chien et à son emploi spécifique, fera que, par exemple, le texte de Bâton pourra être fréquemment incompris.

On pourrait même penser que cette tentative extrême de Bâton pour purifier l'instrument en supprimant l'objet producteur de bruits indignes et misérables, tient, dans l'après-coup, du crime de lèse-majesté. Notre oreille associe absolument vielle et sonorité du chien comme pour en faire un tout indissociable, supprimer le chien serait détruire la vielle. Ainsi Briqueville<sup>649</sup>, en 1894 déjà, parle-t-il de « prospectus » pour désigner le mémoire de Bâton, avant d'indiquer que celui-ci remplace la trompette « parce qu'il appelle une articulation spéciale, dont il fournit la description en termes tellement obscurs qu'il ne m'a pas été possible d'en saisir le sens ». Et pourtant, avons-nous vu, il s'agit tout simplement de se passer de la trompette en articulant avec le doigté (selon la technique utilisée au clavecin) ou par des à-coups dans le tour de roue non répercutés par un chevalet mobile<sup>650</sup>. Cette opinion de Briqueville a fait école et se trouve reprise par plusieurs auteurs. En revanche, Françoise Bois Poteur ne s'y trompe pas, qui déclare de façon lapidaire et probablement exacte : Bâton a « supprimé purement et simplement le chien »<sup>651</sup>.

Renforcerait encore l'idée que les problèmes soulevés par le chevalet mobile sont complexes, une remarque particulièrement intéressante de Robert Green<sup>652</sup>. Celui-ci indique que, contrairement à ce que la tradition donne à entendre, le terme « coup de poignet » a d'abord été utilisé par Etienne Loulié<sup>653</sup>, pour désigner le coup d'archet de base de la basse de viole, instrument absolument dépourvu de chevalet mobile. Green précise que, dans ce coup, le doigt du milieu de la main gauche appuie fortement sur l'archet comme pour rayer la corde ; la pression étant ensuite relâchée. L'articulation perçante qui précède le son est proche de ce que l'on peut entendre sur la vielle, alors qu'il n'est pas question ici d'un chevalet mobile mais du toucher de l'archet.

<sup>649</sup> BRIQUEVILLE, *Note sur la vielle*, 1894, Paris, La flûte de Pan, 1980.

<sup>650</sup> Cependant, dans son ouvrage, Briqueville indique que lui-même joue certaines pièces baroques sur les seules chanterelles, c'est à dire sans trompette ni bourdons.

<sup>651</sup> BOIS POTEUR, Françoise, PISTONO, Nicole, *La vielle à roue en France : Répertoire et mentalités*, Bourg La Reine, Zurfluh, 1996, p.33.

<sup>652</sup> GREEN, Robert, *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995, p.64.

<sup>653</sup> LOULIE, Etienne, *Méthode pour apprendre à jouer de la viole*, Paris, vers 1695.

### 14.3.3. L'ambiguïté des méthodes

Venons-en aux méthodes pour vielle. Il n'est pas toujours facile de saisir exactement ce qu'elles veulent dire concernant le jeu de la trompette. On peut seulement affirmer qu'aucun traité ne retient la position radicale qu'exprime Bâton, qui serait de supprimer purement et simplement le chevalet mobile. Ainsi Boüin précise-t-il l'importance d'un réglage soigneux : « ce n'est pas peu que d'avoir à sa vielle un chevalet de trompette qui bat comme il faut, c'est à dire nettement. Quand on en a une fois un, il faut en avoir un soin extrême »<sup>654</sup>.

En revanche, on rencontre quelque ambiguïté sémantique dans la définition du « coup de poignet ». Il nous faudra discuter de ce qui est précisément désigné sous ce terme dans les méthodes, puis proposer un vocabulaire stabilisé qui évite les amalgames.

#### 14.3.3.1. Les descriptifs du système chevalet mobile/corde trompette.

On se souvient que les descriptions du chevalet mobile dans la trompette marine occupent une place importante dans les ouvrages de Mersenne et de Prin.

Ce n'est pas le cas dans les méthodes pour vielle, sauf en ce qui concerne Boüin qui en propose une description rapide mais claire :

**« On appelle trompette la corde qui est posée sur un petit chevalet, à laquelle est attachée une autre petite corde très fine qui répond à une petite cheville que l'on tourne plus ou moins, selon que l'on veut faire battre la trompette ». Plus loin, Boüin se reprend en indiquant que ce n'est pas la trompette qui bat mais le chevalet mobile qu'il appelle chevalet de trompette et qui doit « battre comme il faut »<sup>655</sup>.**

Il est un peu étrange que Boüin, seul auteur à présenter de façon précise le jeu du chevalet mobile, rende, en 1761 dans sa méthode, un hommage appuyé à Bâton dont le texte extrémiste lui était certainement connu puisqu'il date de 1752.

Michel Corrette écrit de son côté : « La corde trompette est posée sur un petit chevalet mobile qui lui fait imiter le nom qu'elle porte, en serrant plus ou moins fort la petite corde qui tient à ce chevalet, dont la cheville est sur la queue de la vielle »<sup>656</sup>.

A part ces deux descriptions, les auteurs de méthode sont muets quant à « l'anatomie » du mécanisme physique qui déclenche le tapement du chevalet sur la table, alors qu'ils consacrent de nombreuses pages à l'utilisation du coup de poignet dont il nous faut maintenant parler.

#### 14.3.3.2. Le coup de poignet : détaché du poignet et coup de trompette.

<sup>654</sup> BOÛIN, François, *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sure pour apprendre à jouer de la vielle*, Paris, 1761, p.19.

<sup>655</sup> BOÛIN, *op. cit.* p.19.

<sup>656</sup> CORRETTE, Michel, *La belle vielleuse, Méthode pour apprendre facilement à jouer de la vielle*, Paris, 1783, p.3.

Dans toutes les méthodes sur lesquelles nous nous appuyons, l'expression *tour de roue* est utilisée de façon claire. Dans le chapitre consacré à la roue/archet nous avons indiqué que le tour de roue correspondait à une division en segments de cercle correspondant aux différentes valeurs des notes et variant selon la mesure.

Le *coup de poignet*, au sens générique, n'est rien d'autre que le tour de roue réalisé de manière relativement discontinue par l'interprète ; ce dernier donne alors des impulsions ou des à-coups à la roue afin d'agir sur le système vibratoire en marquant ou en détachant les notes séparées par les impulsions.

On doit donc dire qu'au sens générique, le coup de poignet est ce qui permet l'articulation, une technique qui s'offre à l'interprète quand il souhaite détacher une note ou les notes d'une phrase musicale. Charles Bâton<sup>657</sup> nous le signale : « on y a attaché l'articulation ». L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert en fait aussi état : « les instruments à vent ont leurs coups de langue, les instruments à archet leurs coups d'archet, la vielle son coup de poignet »<sup>658</sup>. Boüin fait le même parallèle à propos du jeu louré : « Les joueurs d'instruments à vent ne donnent qu'un coup de langue, et les joueurs d'instruments à cordes qu'un coup d'archet, et les vielles qu'un coup de poignet sur la première croche de deux en deux »<sup>659</sup>.

Du reste les différents auteurs de traités tiennent à préciser qu'il ne faut jamais réaliser sur la même note plusieurs attaques du poignet : « Il ne faut pas donner deux coups de poignet pour la valeur d'une même note ; car si, par exemple, on donnait par exemple deux demi-tours au lieu d'un tour, cela ne vaudrait rien parce que cela produirait l'effet de deux noires et non d'une blanche » déclare Boüin<sup>660</sup>. Ce que reprend Corrette : « si on donnait par exemple deux coups sur une blanche, cela exprimerait deux noires »<sup>661</sup>. On peut vérifier par là que ce n'est pas du tout un effet de percussion qui est recherché, mais bien une possibilité d'articuler, en détachant certaines notes.

Le texte de Bâton, dont nous venons de faire état, montre clairement qu'on ne doit pas confondre la **nécessité** de pouvoir articuler les notes, ce que l'on obtient par le coup de poignet (sens générique) et ce qui n'en serait qu'une procédure particulière (le coup de poignet au sens spécifique), consistant à mettre en mouvement le chevalet mobile pour aboutir à un effet sonore extrêmement original mais fortement contesté par Bâton qui considère, pour le moins, que le détaché ainsi obtenu est « outré ».

Quand ils utilisent l'expression « coup de poignet » **au sens spécifique**, les auteurs

<sup>657</sup> BÂTON, *op. cit.* p.143.

<sup>658</sup> DIDEROT, Denis, et d'ALEMBERT, Jean, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751/1772, art. « Vielle » (non signé).

<sup>659</sup> BOÛIN, François, *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sûre pour apprendre à jouer de la vielle*, Paris, 1761, p.3.

<sup>660</sup> BOÛIN, *op. cit.* p.17.

<sup>661</sup> CORRETTE, *op. cit.* p.10.

de traités désignent la mise en mouvement du chevalet mobile (et la sonorité particulière qui en résulte), obtenue en scandant de façon très marquée les à-coups portés avec la manivelle. Quand ils utilisent cette expression **au sens générique**, ils signalent que lorsque l'on veut détacher certaines notes, on peut agir sur le tour de roue, que cela se répercute ou non sur le chevalet mobile. Deux systèmes d'articulation sont donc possibles : des impulsions peu accentuées sur la roue produisent un détaché discret, des à-coups marqués mettent en mouvement chevalet mobile et trompette pour un détaché accentué. L'auteur anonyme du texte manuscrit auquel nous nous référons nous l'indique clairement lorsqu'il s'interroge sur le détaché dans les mouvements très rapides : « C'est une erreur de croire que l'on puisse partager le tour entier de la roue en plus de trois ou quatre coups de trompette [*L'expression "coup de trompette" signifiant mise en mouvement du chevalet mobile*] et il n'y a que la précision avec laquelle on les coule ou les détache qui puisse faire imaginer qu'il y en passe davantage [*donc sans cette mise en mouvement qui est devenu impossible*] »<sup>662</sup>. Cette indication permet de comprendre la remarque de Charles Bâton déjà citée : « il ne faut pas se borner aux quatre coups dans le tour de roue, il faut aller plus loin, on peut en faire jusqu'à douze distinctement et en allant encore par delà, on trouve des frémissements qui imitent les coups d'archet les plus fins »<sup>663</sup>. On articule alors grâce au coup de poignet, mais cela n'est possible que si le chevalet mobile n'est pas mis en mouvement.

Nous proposons donc, dans un souci de clarification, une certaine lecture des méthodes pour vielle en réemployant certains termes dans un sens clairement défini.

Nous nommerons **coup de poignet** une technique utilisée par l'intermédiaire du toucher de la manivelle par la main droite et permettant de détacher les notes par des à coups ou impulsions plus ou moins saccadées. Ce coup de poignet recouvre deux types possibles d'articulation :

1) Rejoignant ici les thèses de Bâton, nous nommerons **articulation du poignet ou détaché du poignet** (termes que l'on trouve aussi chez Boüin) un effet possible du coup de poignet agissant directement sur les chanterelles (mais aussi sur les bourdons) pour permettre une certaine articulation des notes, comme si s'agissait de les « délier ». Ce jeu détaché est seulement provoqué par des impulsions peu marquées données à la roue et le chevalet mobile n'est pas activé.

2) Nous nommerons **coup de trompette, jeu trompette ou trompette** (expression employée à l'époque<sup>664</sup>) un autre effet possible du coup de poignet agissant sur les chanterelles (intervention directe de la roue/archet), mais provoquant de plus le tapement voulu, contrôlé (et peu sonore puisqu'il s'agit d'articuler) d'un pied du chevalet mobile sur la caisse de résonance. Cette deuxième forme de jeu détaché sera en tout cas utilisée pour des airs vifs et enlevés lorsque l'on veut accentuer le caractère brillant de l'interprétation.

<sup>662</sup> ANONYME, *Airs pour la vielle avec les principes généraux*, BNF, Cons. Rés. 1177

<sup>663</sup> BATON, *op. cit.* p.150/151.

<sup>664</sup> ANONYME, *op. cit.*

3) Pour mémoire, soulignons, à la suite de Bâton, l'existence d'une autre technique d'articulation qui passe par le doigté dont nous parlerons dans un prochain chapitre.

On pourrait attendre un éclaircissement supplémentaire des commentaires que les différents auteurs consacrent à la *Tenue de la manivelle*. Mais les positions exprimées ne sont pas unanimes. Certains disent qu'il faut la tenir serrée : « l'on a prétendu, et plusieurs personnes le croient et l'exécutent ainsi, que pour faire les divisions des coups de roue de la vielle, il faut laisser pour ainsi dire, ballotter la manivelle dans la paume de la main, mais mon avis est qu'il faut la tenir ferme, au moyen de quoi l'on s'en rend le maître et on le fait coulé ou piqué, détaché ou marqué, égal ou inégal »<sup>665</sup>. Comme Corrette<sup>666</sup> plus tardivement, Boüin pense qu'il faut tenir la manivelle « entre le pouce et les deux premiers doigts, (ce qui) donne plus de légèreté, plus de force et de grâce à la main », mais il ajoute qu'il « ne faut point trop la serrer afin qu'elle puisse badiner dans les doigts »<sup>667</sup>. A l'inverse, Dupuits insiste sur le fait que les doigts ne doivent pas se « détacher » de la manivelle, « bien que d'habiles gens y ont réussi »<sup>668</sup>.

Ces extraits nous informent peu ; toutefois la citation de l'auteur anonyme que nous venons de relever et qui est assez complète, semble indiquer qu'il faut marquer le tour de roue égal ou inégal, mais sans qu'il soit fait allusion au jeu trompette.

D'autres extraits semblent évoquer le coup de poignet, au sens évoqué par nous, c'est à dire comme une expression recouvrant, de façon non différenciée, jeu de la trompette et articulation du poignet. Citons par exemple Boüin<sup>669</sup> : « C'est la roue qui détermine le caractère d'une pièce, qui en distingue les parties par les différents tours donnés à propos ; ce que l'on appelle *coup de poignet*. Sans le secours de la roue, la vielle ne saurait ni briller ni se soutenir ». Aucune allusion, même indirecte, à la trompette ne transparaît dans cette phrase. Plus avant, le même auteur parle des notes qu'il faut seulement « détacher du poignet ». De même, Corrette se contentant de dire « qu'il faut nécessairement marquer (certaines notes) du poignet »<sup>670</sup> reste dans l'ambiguïté.

En revanche, Dupuits, dans son chapitre *Observation sur la façon de donner le coup de poignet* se réfère clairement au jeu de la trompette : « Ce n'est ni le grand mouvement ni la force qui font détacher la trompette, ce n'est que par la vivacité avec laquelle on baisse la roue, en l'arrêtant au même instant, joint au mouvement que le poignet communique aux quatre premiers doigts, qui est appelé *coup de poignet*... »<sup>671</sup>.

<sup>665</sup> ANONYME, *op. cit.*

<sup>666</sup> CORRETTE, Michel, *La belle vielleuse, Méthode pour apprendre facilement à jouer de la vielle*, Paris, 1783.

<sup>667</sup> BOÛIN, François, *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sure pour apprendre à jouer de la vielle*, Paris, 1761, p.13.

<sup>668</sup> DUPUIITS, Baptiste, *Principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument*, Paris, 1741, p.1.

<sup>669</sup> BOÛIN, *op. cit.* p.17.

<sup>670</sup> CORRETTE, *op. cit.* p.11.

Il précisera dans un autre texte que l'on ne doit pas utiliser abusivement ou systématiquement l'articulation par l'intervention de la corde trompette (qu'il appelle coup de poignet) : « Ne détacher les notes que des doigts et non par des coups de poignet perpétuels, si ce n'est celles qui semblent l'exiger absolument comme les débuts d'une pièce, les commencements et les fins de chaque reprise »<sup>672</sup>. Il existe d'autres manières, plus discrètes, de détacher les notes et l'on voit que Dupuits prend en compte et semble recommander l'utilisation d'un détaché par le doigté.

L'ambiguïté maintenue par les auteurs baroques en ce qui concerne le contenu sémantique à donner à l'expression « coup de poignet » peut être seulement la manifestation d'une grande prudence. Il pourrait s'agir de ménager partisans et adversaires du son de la trompette, en offrant une définition large de l'articulation qui permettra à l'interprète d'y loger ou non, selon son goût, le fameux son/bruit que provoque la mise en mouvement du chevalet.

Cette ambiguïté est aussi explicable à partir de considérations techniques. Les mouvements imposés à la manivelle à l'intérieur de la paume de la main droite ne sont pas essentiellement différents selon que l'on cherche à obtenir une simple articulation du poignet ou un jeu trompette. La sécheresse de l'attaque est seulement plus marquée dans le deuxième cas. Est aussi en cause le réglage du chevalet, c'est à dire la position du pied mobile par rapport à la table d'harmonie.

#### 14.3.4. Un cas particulier : l'exception imitative.

On sait que l'esthétique baroque donne en France une place importante à des pièces dans lesquelles il faudrait que la musique évoque directement, par « imitation picturale »<sup>673</sup>, l'objet auquel elle est consacrée. Puisque la trompette introduit une couleur sonore originale, elle a dû être utilisée pour « imiter » certains bruits particuliers. C'est ainsi que Robert Green<sup>674</sup> considère que deux sonates de Ravet<sup>675</sup>, spécifiquement écrites pour vielle et intitulées « La Militaire » et « La Marine », présentent des caractéristiques d'écriture appelant en quelque sorte un jeu de la trompette imitant le tambour (des triples-croches en cascades) ou le tonnerre (des rafales de doubles-croches).

On pourrait faire une hypothèse voisine concernant Michel Corrette, dont nous avons précédemment dit<sup>676</sup> qu'il utilise au clavecin comme à l'orgue, un bruitage intentionnel,

---

<sup>671</sup> DUPUITS, *op. cit.* p.IX.

<sup>672</sup> DUPUITS, Baptiste, *Avertissement concernant les sonates écrites par l'auteur pour un clavecin et une vielle*, Paris, 1741.

<sup>673</sup> Rappelons que l'expression, déjà citée, est de Claude DAUPHIN, *La musique au temps des encyclopédistes*, Ferney-Voltaire, Centre international d'études du XVIII<sup>e</sup> siècle, 2001.

<sup>674</sup> GREEN, Robert, "Eighteenth-century French chamber music for vielle", *Early music*, vol.XV, n°4, nov.1987, p.469/479.

<sup>675</sup> RAVET, " « La Militaire », « La Marine », *Sonates pour la vielle*, Paris [c.1737-1742].

<sup>676</sup> Voir chapitre 13, section 13.2.3 : *Salir le son en France à l'époque baroque*.

hors musique harmonieuse, notamment pour évoquer le tonnerre. Écoutons Jean-Christophe Maillard<sup>677</sup> : « Corrette n'hésite pas à sombrer dans une esthétique voisine du "kitsch" du XIX<sup>e</sup> siècle, toutes proportions gardées. La musique imitative parvient avec lui dans ses ultimes retranchements : il imite la claudication d'un vieillard (*La béquille du père Barnaba*), une tempête et une éruption volcanique (*Les voyages du Berger Fortuné aux Indes Orientales*)... ». Comme Corrette mentionne que ces deux œuvres peuvent être jouées avec une vielle, on peut imaginer qu'une fonction imitative a dû être confiée par certains interprètes, à la corde trompette.

Dans certains cas limites on se trouverait même dans une situation paradoxale : la vielle baroque pourrait « jouer gueux » s'il s'agissait d'une volonté imitative, donc d'un clin d'œil ou d'une interprétation suffisamment distanciée. Une remarque parallèle pourrait être faite concernant le jeu populaire ou paysan.

Dans certaines méthodes consultées, les danses appelées *Tambourins* sont commentées dans le même sens : « Il suffit simplement d'imiter la baguette du tambourin » nous apprend par exemple Dupuits<sup>678</sup>. Nous défendons l'idée que le jeu de la trompette n'est en rien, à l'époque baroque, assimilable à l'emploi d'une percussion ; mais, au nom d'un style imitatif, on voit se profiler une exception : certes la trompette n'est pas une percussion, mais on peut exceptionnellement, l'utiliser « comme si ».

### 14.4. Conclusion

---

Le tapement ou le frémissement continu du chevalet mobile sur la caisse de résonance produit un objet sonore entraînant la vielle du côté des instruments de musique sommaire, pour une pratique de la mendicité. Cette musique est sale et l'on est loin de la musique pure ou harmonieuse digne des personnes de qualité. Déconstruire le jeu de la trompette deviendra donc une nécessité pour faire disparaître la *lira mendicorum* et décontaminer ainsi l'instrument.

D'autre part le chevalet mobile n'est pas (sauf exception imitative) considérée comme une percussion ; la vielle aristocratique n'est pas là pour faire danser.

#### 14.4.1 Un système d'articulation

Le système chevalet mobile/trompette devient, en musique baroque, un système d'articulation analogue au coup de langue des instruments à vent et au coup d'archet des instruments à cordes, c'est à dire un procédé que l'on utilisera pour jouer les notes ou certaines notes, détachées, principalement dans les airs rapides ou vifs. Nous l'appelons alors **jeu trompette** ou **trompette**. A l'accompagnement en continu du mouvement de la roue produisant un grésillement lui-même continu, se substitue une frappe « sèche » de la manivelle ; Bouïn le dit clairement : il faut « un chevalet de trompette qui bat comme il

---

<sup>677</sup> MAILLARD, Jean-Christophe, *L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent, 1660-1760*, Thèse de doctorat de troisième cycle, Université Paris IV, 1987, p.667.

<sup>678</sup> DUPUIITS, Baptiste, *Principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument*, Paris, 1741, p. VII.

faut, c'est à dire nettement »<sup>679</sup> .

Au résultat on peut rencontrer quatre cas de figure<sup>680</sup> :

-Un jeu trompette systématique, joué sèchement pour détacher toutes les notes d'une mélodie ou d'une phrase musicale, tout en respectant le phrasé. Ce cas de figure est proche de la technique utilisée sur la vielle en musique traditionnelle.

-Un jeu trompette qui marque les temps forts de la mélodie et seulement ceux-ci.

-Un jeu trompette **de fantaisie**, selon l'expression de Dupuits, qui est donné « selon le goût », au gré de la sensibilité de l'interprète.

-Aucun jeu trompette pendant une phrase musicale ou pendant la totalité d'une pièce, par exemple s'il s'agit d'un air tendre, d'un mouvement lent ou, à titre d'option, d'un morceau vif écrit en mineur.

#### 14.4.2. Trois techniques d'articulation

L'interprète disposera de trois formes d'articulation :

-Celle dont nous venons de parler, c'est à dire une articulation très marquée qui consiste à réaliser, avec le poignet, des attaques discontinues de la roue, mettant en mouvement le chevalet mobile. Nous l'appelons « coup de trompette », « jeu trompette » ou « trompette » Cette façon de détacher les notes est réfutée par Charles Bâton.

-Une articulation du poignet qui consiste à réaliser, avec le poignet, des attaques marquées de la roue mais insuffisamment pour mettre en mouvement le chevalet mobile. Nous l'appelons « coup de poignet ».

*-Une articulation du doigt sur laquelle nous reviendrons au chapitre suivant et qui est la moins accentuée.*

## CHAPITRE 15 : LE JEU DU CLAVIER ET LES AGREMENTS

### 15.1. La question du doigté

---

#### 15.1.1. Vielle et clavecin

Sous Louis XV, le parallèle ou l'opposition entre vielle et clavecin nourrit l'argumentaire concernant le statut de la vielle reconnue ou déniée comme instrument de musique à part

<sup>679</sup> BOÛIN, *op. cit.* p.19.

<sup>680</sup> FUSTIER, Paul, *Pratique de la vielle à roue. Epoque baroque*, Béziers, Editions de la société de musicologie de Languedoc, 2002. 2<sup>ème</sup> édition : Bron, Vielle baroque, 2006, p.33.

entière. Dupuits, maître de clavecin, va, dans la deuxième partie de sa vie, se reconvertir et écrire une méthode pour vielle très complète, utilisant une compétence particulière due à sa connaissance du clavecin.

Quand Champion, sous le pseudonyme de l'abbé de Carbasus<sup>681</sup>, se moque de la vielle, il prête au Maître de vielle cette phrase qui la tourne en dérision en caricaturant sa prétention à vouloir rivaliser avec le clavecin :

**« Il y a beaucoup de prudence aux personnes qui se destinent à la vielle, d'apprendre auparavant cinq ou six années à toucher le Clavecin... »<sup>682</sup>.**

L'apprentissage du clavecin est donc humoristiquement réduit au statut de propédeutique pour l'apprentissage de la vielle. Il faut dire que la marquise, à qui le maître de vielle est censé s'adresser, a éprouvé précédemment le besoin de justifier ses capacités à apprendre le jeu de la vielle en faisant état de sa grande compétence de musicienne et de claveciniste :

**« Je touche le clavecin ; j'exécute les pièces de Couperin ; je timbalise celles de Rameau dont j'ai le traité d'harmonie, avec la règle de l'octave de Champion. J'exécute et je transpose à livre ouvert, demi ton plus haut, demi ton plus bas ou autrement, toute sorte de musique française ou italienne ; je la double, je la triple. La composition m'est familière, je prélude pendant une heure, à trois, quatre parties, sur tel sujet de fugue, double fugue et contre fugue que l'on me donne »**

<sup>683</sup> .

Venons en à une littérature plus sérieuse. Parlant du clavecin, Couperin écrit :

**« Cet instrument a ses propriétés comme le violon a les siennes. Si le clavecin n'enfle point ses sons, si les battements redoublés sur une même note ne lui conviennent pas extrêmement, il a d'autres avantages qui sont la précision, la netteté le brillant et l'étendue. On devrait donc prendre un milieu, qui serait de pratiquer quelquefois la légèreté des sonates et d'éviter les morceaux lents qui s'y rencontrent dont les basses ne sont point faites pour y joindre les parties luthées et syncopées qui conviennent au clavecin »<sup>684</sup>.**

Proposant une solution radicale au même problème, Touchy considère que les facteurs de clavecin devraient chercher à « donner au clavecin la propriété d'enfler et de diminuer le son » et il propose un prototype de clavecin modifié en ce sens grâce à « des ressorts, des pédales et des sourdines »<sup>685</sup>.

---

<sup>681</sup> CARBASUS, abbé de, *Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur D<sup>o</sup> auteur du « Temple du goust » sur la mode des instruments de musique*, Paris, 1739, 45 pages. On trouvera, en annexe C, une analyse détaillée de cet ouvrage truculent.

<sup>682</sup> *Ibid*, p.21.

<sup>683</sup> *Ibid*, p.12.

<sup>684</sup> COUPERIN, François, *L'Art de toucher le clavecin*, Paris, 1716.

<sup>685</sup> TOUCHY, « Sur un clavecin à transposition et qui a la propriété d'enfler et de diminuer le son », *Mémoires d'acoustique et d'organologie musicales présentées à la Société Royale des Sciences de Montpellier à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, (sous la direction de Roland GALTIER SAINT GENIES), éditions du Béranger, 1999, p.121/128.

Il y a eu débat concernant les mérites comparés du clavecin et de la vielle. La roue, cette « âme de la vielle » a donné lieu à des essais de greffe sur les clavecins<sup>686</sup>, pour créer des instruments composites qui permettent que « l'on évite l'inconvénient des clavecins ordinaires qui est de rendre les sons sèchement, sans pouvoir ni les enfler, ni les diminuer ni les tenir » écrit le duc de Luynes, le 28 septembre 1753<sup>687</sup>. Le joueur de vielle, se plaçant en « position haute », va donc revendiquer sa « compétence » pour réaliser, dans le registre de la tendresse et grâce à la roue, tous les enfléments du son et toutes les notes tenues que ce répertoire nécessite et que le clavecin ne saurait exécuter.

En revanche, le brillant est une qualité du clavecin, il permet un jeu virtuose, exécute les notes de façon claire et précise, sans inertie. La vielle qui a réputation d'être lente, monotone, fade, de ne rendre les notes qu'avec retard et de façon imprécise, montre alors son infériorité et se retrouve en « position basse ».

Résumons notre propos.

-Vielle et clavecin ont en commun d'être très présents dans l'univers musical de la société aristocratique sous Louis XV. Mais le clavecin a déjà gagné ces lettres de noblesse que la vielle revendique pour elle-même.

-Vielle et clavecin produisent tous deux des sons salis. Ils sont « très salis » en ce qui concerne la vielle en raison de l'intervention d'un chevalet mobile, et de défauts propres à l'instrument, mais ils le sont aussi quelque peu en ce qui concerne le clavecin en raison du « ferraillement » de l'instrument<sup>688</sup>.

-La vielle peut faire varier la puissance du son, ce que ne fait pas le clavecin. D'où l'importance d'une interprétation « sensible » et l'intérêt porté à un répertoire d'airs tendres<sup>689</sup>. Ceux-ci conviennent en effet aux modulations du son qui marquent, dans un esprit de rivalité, la « supériorité » de la vielle sur son concurrent.

---

<sup>686</sup> Voir chapitre 12 : *le goût, la règle et la roue*.

<sup>687</sup> LUYNES duc de, *Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735-1738)*, hg. Von L. Dussieux und E Soulié, 17 vol, Paris 1860-1865. Extraits recueillis par DUFOURQ, Norbert, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV, d'après les mémoires de Sourches et de Luynes, (1681-1738)*, Paris, Picard, 1970.

<sup>688</sup> Certes les clavecinistes n'en conviennent pas toujours. Cependant, pour s'en persuader, il suffit de réentendre ces enregistrements de musique baroque réalisés, il y a quelques décennies, avec un grand orchestre symphonique et un clavecin substitué au piano pour faire « d'époque ». Du clavecin, dont la couleur sonore est perdue, on n'entend plus que le ferraillement. Du reste, la remarque de Le Cerf de La Viéville (*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, 1704, 2<sup>e</sup> partie, 4<sup>e</sup> dialogue, p.104/105), se plaignant du fait que les gens de qualité se font « un honneur suprême », d'apprendre à accompagner au clavecin plutôt que de laisser ce travail à des professionnels, rejoindrait notre propos : « Se clouer trois ou quatre ans sur un clavecin, pour parvenir enfin à la gloire d'être membre d'un concert, d'être assis entre deux violons et une basse de violon de l'opéra, et de brocher, bien ou mal quelques accords qui ne seront entendus de personne, voilà leur noble ambition » (Texte cité par Yves Jaffres : *Michel Corrette, sa vie, son œuvre*, Thèse de doctorat, Université Lumière-Lyon II, 1989, tome I, p.173).

<sup>689</sup> Nous développons cette problématique dans notre chapitre 12 : *Le goût, la règle et la roue*.

-En revanche, le clavecin est naturellement brillant et rapide là où, dit-on, la vielle est fade et lente. Dans ce registre, la vielle ne peut pas revendiquer sa différence comme une supériorité. Il lui faudra chercher à « gagner » en brillant, à diminuer son inertie (ce à quoi s'attachent les luthiers) et à montrer qu'elle peut exécuter des airs rapides selon un jeu virtuose. A cet égard, quand le célèbre Danguy sera évoqué dans les écrits pour indiquer ce dont la vielle est capable, on louera sa volubilité, on évoquera, comme explication, un jeu de la main gauche exceptionnel, c'est à dire un jeu virtuose du clavier<sup>690</sup>. En somme, la vielle doit ici tenter de rejoindre le clavecin, l'égaliser dans ses points forts en s'appropriant ses qualités autant que faire se peut. D'où l'importance primordiale de la question du doigté que nous allons maintenant traiter<sup>691</sup>.

### 15.1.2. Le « doigtage » à la vielle à roue<sup>692</sup>

Dans les méthodes pour vielle, la référence qui vient immédiatement sous la plume des auteurs est bien le clavecin, généralement cité soit en début comme pour introduire l'ouvrage, soit comme une préface au chapitre consacré au « doigtage », selon l'expression usitée de l'époque.

L'auteur des *Airs pour la vielle avec les principes généraux*<sup>693</sup> cite le clavecin dès la première ligne de son texte, pour dire que les touches de la vielle sont « disposées comme celles d'un clavecin ». Il précise alors que « la main de laquelle on touche est à peu près posée comme pour toucher le clavecin, excepté qu'elle doit être plus courbée ». Manifestement gêné par l'ampleur du problème que le doigté pose, il écrit plus loin : « pour ce qui regarde le doigté, il est d'un détail plus difficile et un volume pourrait à peine suffire pour en faire l'analyse, attendu qu'il varie suivant les différents traits de chant qui entrent dans les pièces que l'on exécute ». Suivent quelques considérations techniques.

Mais l'auteur dira aussi, ce qui est plus intéressant pour notre propos, que c'est « l'habileté de l'exécutant » dans le doigtage qui détermine les qualités de « vitesse et de brillance » que l'on doit rechercher dans le jeu (pour tenter de faire jeu égal avec le claveciniste, pourrions-nous ajouter dans la perspective où nous nous situons maintenant).

Dans la méthode qu'il édite sous son nom, **Ballard** dit aussi que « le clavier de la

---

<sup>690</sup> Et non pas, comme le dirait au XIX<sup>e</sup> ou en première partie du XX<sup>e</sup> siècle un vieil homme formé à la musique traditionnelle, un jeu virtuose de la main droite qui actionne le chevalet mobile par l'intermédiaire de la corde trompette.

<sup>691</sup> Toutefois, le lecteur voudra bien se rappeler qu'il y a aussi une manière spécifique (mais contestée par les adversaires de l'instrument) d'atteindre le brillant à la vielle en utilisant une technique particulière dans le jeu de la roue (voir chapitre 12 et chapitre 14).

<sup>692</sup> Dans notre ouvrage (FUSTIER, Paul, *Pratique de la vielle à roue. Epoque baroque*, Béziers, S.M.L, 2002. 2<sup>ème</sup> édition : Bron, Vielle baroque, 2006), on trouvera (p.13/17) une présentation des principales prescriptions que les auteurs baroques de traités pour vielle recommandent, concernant l'exécution des doigtés.

<sup>693</sup> ANONYME, *Airs pour la vielle avec les principes généraux*, BNF, Cons. Rés. 1177.

vielle est dans sa manière disposé comme celui d'un clavecin. La main de laquelle on touche est à peu près posée comme pour toucher le clavecin, excepté qu'elle est un peu plus courbée »<sup>694</sup>. L'auteur donnera, par la suite, quelques points de repère utiles à l'interprète.

Dupuits, dans la première phrase de l'introduction qu'il rédige pour introduire sa méthode, indique clairement que c'est l'art du doigté qui fait le bon interprète et que l'élève doit y consacrer tous ses soins :

**« Tout le monde est persuadé que pour bien toucher d'un instrument, il est nécessaire d'avoir la main bien posée et de bien doigter. Cependant très peu de personnes y font attention, ce qui fait qu'on trouve souvent des difficultés dans l'exécution d'une pièce, ou faute d'avoir pris la peine de bien ranger ses doigts, ou parce qu'on a pris une mauvaise position lorsqu'on l'a appris ou faute d'avoir eu des principes certains ; C'est ce qui m'a déterminé à composer ce traité tant pour la commodité des Maîtres que pour l'utilité des écoliers, quoiqu'il soit très difficile de donner des règles à un art qui semble s'être assujetti et ne devoir ses progrès qu'à l'habitude, il est cependant des choses qu'il faut indispensablement faire les uns comme les autres ce qui constate des principes certains comme je vais démontrer »**<sup>695</sup>.

Dupuits consacre son premier chapitre au doigté et débute son texte par une sorte de déclaration liminaire : « Il est très difficile de donner des règles sûres pour le doigtage qui consiste plus dans la pratique que dans la théorie »<sup>696</sup>. Suit alors une présentation complète des différents problèmes rencontrés, chaque cas étant illustré par un exemple musical.

La question est d'importance : « il est impossible de prétendre à la perfection (du jeu) sans une grande attention pour l'ordre des doigts ; la vielle est un des instruments qui exige le plus d'attention pour le doigtage, lequel, lorsqu'il est observé dans toute sa régularité, la rend capable d'exprimer tout caractère, étant susceptible des agréments et de la délicatesse des instruments les plus parfaits. »<sup>697</sup> C'est dire que le doigté n'est pas affaire d'approximation ; c'est bien la qualité du jeu de la main gauche, dont l'interprète fera preuve, qui fera de la vielle cet instrument parfait et délicat que Dupuits appelle de ses vœux. Rappelons que celui-ci est maître de clavecin<sup>698</sup>. On ne s'étonnera pas de l'importance qu'il accorde au doigté. Il sera, du reste, le seul auteur des méthodes pour

<sup>694</sup> BALLARD, Jean-Baptiste (éd.), *Pièces choisies pour la vielle à l'usage des commençants*, Paris, Ballard, 1732, p.7.

<sup>695</sup> DUPUIITS, Baptiste, *Principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument*, Paris, 1741, p.I.

<sup>696</sup> *Ibid*, p.II.

<sup>697</sup> *Ibid*, p.I.

<sup>698</sup> Dans une « annonce » en date du 17 janvier 1753, Dupuits écrit : « Le sieur Dupuits des Bricettes, Maître de musique, élève de Campra et de plusieurs autres grands maîtres, tient à Paris une école publique de composition, de clavecin, d'accompagnement et de vielle ». (cité par JAFFRES Yves, *Michel Corrette, sa vie, son œuvre*, Thèse de doctorat, Université Lumière-Lyon II, 1989, tome 1, p.144).

vielle à recommander, dans certains cas, l'usage du pouce, transposant pour la vielle une innovation qui a modifié le doigté du clavecin.

Par ailleurs, dans un autre texte <sup>699</sup>, Dupuits propose, afin que la vielle ne soit pas trop sonore par rapport au clavecin, de « ne détacher les notes que des doigts », montrant par-là toute l'importance qu'il accorde au doigtage pour marquer l'opposition entre le lié et le détaché.

**Boüin** <sup>700</sup>, dans son travail pédagogique, est lui aussi très attentif à cette question du doigté. Après avoir donné quelques principes généraux, il s'efforce de répondre au mieux et de façon très précise à toutes les situations.

Rappelons aussi le texte de **Charles Bâton** que nous avons analysé dans notre chapitre 14. L'attaque précise et brève d'une note avec le doigt permet de la détacher. Bâton parle alors du *coup de doigt*, qui serait l'articulation la plus naturelle pour une vielle : « Sur la vielle la première articulation doit partir du doigt, d'autant mieux qu'elle y est souvent suffisante » <sup>701</sup>. Rappelons le commentaire qu'il en donne : « Tout instrument à touches détache de sa nature, et la vielle par conséquent. Or le sautereau qui fend la corde forme un tact bien plus sec et bien plus marqué que ne peuvent faire les doigts sur les cordes du violon ou sur les trous de la flûte. D'où il s'ensuit que sur la vielle la première articulation doit partir du doigt » <sup>702</sup>. Et, plus loin, Bâton ajoute :

**« Lorsqu'on répète plusieurs fois de suite la même note, soit 4 sol, soit 4 la [...], il faut donner autant de coups de doigts qu'il y a de notes pour les détacher ; sur le violon et sur la flûte, on est obligé d'avoir recours aux coups d'archet et aux coups de langue, pour rendre cette même articulation que l'on fait sentir avec le doigt sur la vielle ; ainsi l'articulation se trouve donc au même degré sur ces trois instruments, par le moyen du coup de doigt, du coup de langue et du coup d'archet »** <sup>703</sup>.

### 15.1.3. Mise en perspective

Cette question du doigté, qui place le clavecin dans la position d'un modèle à rejoindre, n'est pas réductible aux seuls effets d'une concurrence entre deux instruments qui se disputeraient la faveur des Grands à l'époque de Louis XV. C'est l'attention portée au doigté qui permet le phrasé, la respiration mélodique et finalement un maniement des notes écrites organisant la phrase, avec ces irrégularités dans le rythme qui mettent en

---

<sup>699</sup> Dupuits, Baptiste, *Avertissement concernant les sonates écrites par l'auteur pour un clavecin et une vielle*, Paris, 1741.

<sup>700</sup> BOÛIN, François, *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sure pour apprendre à jouer de la vielle*, Paris, 1761.

<sup>701</sup> BATON, Charles, « Mémoire pour la vielle en d/la/ré, dans lequel on rend compte des raisons qui ont engagé à la faire », *Mercure de France*, octobre 1752, p.149.

<sup>702</sup> *Ibid*, p.149 et 150.

<sup>703</sup> *Ibid*, p.150.

scène les répétitions, les hésitations, les tensions ou ces moments apaisés pendant lesquels le chant se repose comme ayant atteint un sommet. Dire la phrase de façon dynamique, au lieu de la réciter mécaniquement, est essentiellement une affaire de doigté<sup>704</sup>. Le travail du doigté permet de proposer une interprétation qui ne soit pas « métronomique » ou « routinière » ; la question n'est plus de se soumettre à la valeur arithmétique de chaque note, ce qui créerait un *continuum* sans début ni fin, un éternel retour, correspondant du reste à la figure de la roue, mais d'introduire les scansion, une tension mélodique s'affranchissant d'un destin de répétition.

La virtuosité n'est que le point extrême qui permet à l'interprète de s'affranchir, en les maîtrisant, des contraintes de l'uniformité.

Il ne faut pas, non plus, oublier que le clavecin, au même titre que la vielle, ne sait pas, comme le fera ensuite le piano, moduler par le toucher l'intensité des sons. Le doigté devient donc, pour les deux instruments, la pierre de touche autorisant une interprétation qui, sortant de l'automatisme, propose une ligne mélodique en mouvement ou en évolution.

On voit que le doigté est un outil indispensable pour permettre à l'interprète de se conformer à ce **principe de non-monotonie**, dont nous avons dit ailleurs<sup>705</sup> qu'il était peut-être une des clés pour exécuter à la vielle un répertoire baroque « selon le goût ».

Nous touchons peut-être ici à une des distinctions principales par lesquelles se différencie d'une interprétation baroque cette musique traditionnelle à danser souvent désignée par ses interprètes comme étant « routinière ». La musique routinière se veut répétitive, construite comme une réitération circulaire, dans la régularité d'un éternel recommencement, comme une éternité qui se déploie sans début ni fin<sup>706</sup>. Du reste, dans l'apprentissage traditionnel, le « Maître » exécute « en boucles », de façon mécanique, l'air que l'élève veut apprendre. Ce dernier s'essaye à jouer de mémoire et en même temps que le maître, il s'interrompt devant une difficulté, reprend quelques instants plus tard, dans un mouvement incessant d'aller et retours

L'interprétation baroque est d'une autre nature. Elle se construit différemment, à partir d'un axe qui va de l'avant, qui vise une fin, elle suppose une dynamique, des articulations différenciées, des tensions, des tentatives de résolution, des variations dans la puissance comme dans la rapidité de l'enchaînement mélodique.

---

<sup>704</sup> Participent aussi à cette interprétation dynamique les systèmes d'articulation des notes par le « coup de poignet », et notamment le *coup de poignet de fantaisie* décrit par Dupuits qui consiste à marquer certaines notes par le moyen de la roue, sans les détacher de façon systématique (voir chapitre 14).

<sup>705</sup> FUSTIER, Paul., *Pratique de la vielle à roue. Epoque baroque*, Béziers, S.M.L, 2002. 2<sup>ème</sup> édition : Bron, Vielle baroque, 2006, p.31/38.

<sup>706</sup> L'existence d'une roue, cet archet sans début ni fin, facilite la réalisation d'une esthétique « routinière ». Agit de même, à la vielle, une utilisation du chevalet mobile comme une percussion d'abord mise en place de façon parfaitement régulière et que la mélodie devra rejoindre en s'y soumettant. Il est vrai que nous décrivons ici la position traditionnelle des maîtres d'autrefois apprenant à des élèves à jouer de la vielle pour faire danser. De nos jours, l'interpénétration des influences a fortement assoupli le modèle auquel nous faisons allusion.

Soulignons le paradoxe : ce serait dans la mesure seulement où un travail approfondi et difficile se réalise à propos du doigté (comme le conseillent Boüin et Dupuits) que s'obtiendrait cette liberté interprétante dans les mouvements gais et rapides rencontrée dans la musique champêtre qu'il faut jouer de façon brillante, mais aussi dans ces airs lents ou plaintifs qu'il faut toujours savoir agrémenter.

## 15.2. La question des agréments

---

### 15.2.1. Des remarques de Marin Mersenne.

« Ceux qui ont entendu les vingt-quatre violons du roi avouent qu'ils n'ont jamais rien ouï de plus *ravissant* ou de plus *puissant* : de là vient que cet instrument est le plus propre de tous pour faire danser, comme on l'expérimente dans les ballets et partout ailleurs. Or les beautés et les *gentilles* que l'on pratique dessus sont en si grand nombre qu'on peut le préférer à tous les autres instruments, car les coups de son archet sont si *ravissants* que l'on a point de plus grand mécontentement que d'entendre la fin, particulièrement lorsqu'ils sont mêlés des *tremblements et des flattements* de la main gauche, qui contraignent les auditeurs à confesser que le violon est le roi des instruments »<sup>707</sup> (c'est nous qui soulignons dans le texte).

- Cette citation de Mersenne nous apprend que le « roi des instruments » se doit d'avoir deux qualités complémentaires : être puissant d'une part, être charmant d'autre part. Nous sommes dans un univers sémantique voisin de celui que nous avons retenu en ce qui concerne les qualités que la vielle se devrait de posséder : être brillante d'une part, être tendre d'autre part. Par ailleurs, ce sont les tremblements et les flattements que le violon exécute qui ravissent l'auditeur et font que cet instrument est charmant.

- Rappelons que, précédemment, nous avons voulu mettre en évidence une sorte de communauté de destin entre violon et vielle qui sont, tous deux, instruments de saltimbanques qui « sentent son populaire », et sont fort dévalorisés par les personnes de qualité<sup>708</sup>. Avec un siècle d'écart, ils travaillent tous deux à obtenir leurs quartiers de noblesse, le violon servi par la personnalité exceptionnelle de Lully, la vielle par le bon plaisir de quelques aristocrates de haut rang et grâce à certains virtuoses très connus à l'époque. Le violon réussira à installer dans l'histoire sa mutation, la vielle n'y parviendra que pour une durée de moins d'un demi-siècle, avant de retrouver une place différente en milieu populaire.

Il est intéressant d'interroger aussi Marin Mersenne sur ce qu'il pense de la vielle, en comparaison avec ce qu'il dit de la viole comme du violon :

**« Mais parce que la main gauche [à la vielle] ne peut faire les gentilles du**

---

<sup>707</sup> MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, 1636, Paris, CNRS, 1986, livre IV, p.177. Et pourtant, le même Mersenne déclare ailleurs (*proposition V du livre IV<sup>e</sup>*) que le violon a « trop de rudesse » si on le compare à la viole dont il est un « imitateur ».

<sup>708</sup> Voir chapitre 8, section 8.2.3 : Violon et vielle à roue.

***manche des Violes sur le clavier de la vielle, elle est privée de plusieurs beautés dont elle serait capable, si l'on pouvait suppléer tous les tremblements et les coups ravissants de l'archet par quelque industrie, que plusieurs ont recherchée en collant un écheveau de crin de cheval ou de soie crue ou filée sur la roue et en faisant des archets mobiles ou immobiles de plusieurs façons, mais l'on n'a pu suppléer les mouvements de la main de ceux qui charment les oreilles par les instruments à manches touchés et non touchés, dont j'ai parlé dans les discours précédents »*<sup>709</sup> (c'est nous qui soulignons dans le texte).**

Mersenne ajoute plus loin : « On peut y ajouter [au clavier de la vielle], de petits ressorts pour faire des battements sur les cordes, afin d'imiter les tremblements et les flatterments de la main gauche »<sup>710</sup>

Il semble que Mersenne caractérise la famille des instruments à cordes ayant un manche (ici la viole, auparavant le violon) par cette possibilité de faire des gentilleses et des coups ravissants. La vielle, instrument à clavier et non à manche, n'en serait, à l'époque, pas capable, ce qui la condamne, sauf modifications techniques complexes, à échouer à trouver sa place dans l'esthétique baroque. C'est, selon nous, à cette impuissance de la vielle que vont s'attaquer, un siècle plus tard, facteurs et maîtres de vielle.

### **15.2.2. Les agréments dans les méthodes pour vielle.**

Nous allons voir que la prise en considération des agréments occupe une place très importante dans les méthodes pour vielle, quand elles sont suffisamment approfondies. Leur réalisation technique et le doigté qu'il faut utiliser peuvent être soigneusement décrits<sup>711</sup>. Notons toutefois que le flatterment (qui est pourtant un agrément essentiel pour cet autre instrument à bourdons qu'est la musette de cour), n'est jamais mentionné en ce qui concerne notre instrument ; cet « oubli » demeure pour nous une curiosité puisqu'il est très possible de réaliser des flatterments sur la vielle, en faisant varier rapidement la force de l'appui du doigt sur la touche.

L'auteur anonyme des *Airs pour la vielle avec les principes généraux*<sup>712</sup> s'intéresse beaucoup aux cadences que l'on appellera aussi tremblements. Il distinguera les cadences appuyées, les cadences en l'air ou coulées, le port de voix et le pincé. Il indique la façon dont les agréments sont notés et dit quelques mots sur la manière de les réaliser à la vielle.

**Ballard** insiste sur la cadence et son exécution. Contrairement au précédent auteur, il

<sup>709</sup> MERSENNE, Marin, *op. cit.* livre IV, p.214.

<sup>710</sup> *Ibid*, livre IV, p.214.

<sup>711</sup> Le lecteur intéressé trouvera dans notre ouvrage (FUSTIER, Paul., *Pratique de la vielle à roue. Epoque baroque*, Béziers, S.M.L, 2002. 2<sup>ème</sup> édition : Bron, Vielle baroque, 2006), une description des techniques de réalisation sur la vielle des principaux agréments baroques, p.25/29.

<sup>712</sup> ANONYME, *Airs pour la vielle avec les principes généraux*, BNF, Cons. Rés. 1177.

ne distingue pas plusieurs formes de cadences. Plus avant, il précisera qu'il faut « ne pas se piquer de vouloir faire des agréments ni des cadences trop longues »<sup>713</sup>.

**Dupuits**<sup>714</sup>, consacre un peu plus d'une page, très précise avec exemples à l'appui, aux différents agréments, en faisant appel, quand il convient, à la musique italienne. Il passe en revue la *cadence*, le *pincé*, la *cadence liée*, la *cadence appuyée*, la *double cadence*, la *cadence fermée*, le *port de voix*, le *pincé*, le *coulé*. Il indique aussi comment se notent les différents agréments et comment les interpréter.

Au début de la page suivante, il montre la nécessité de mettre en harmonie le jeu de la main droite (une variation dans la puissance sonore que permet le jeu de la roue) et le jeu de la main gauche (l'action sur les touches pour obtenir les notes à partir desquelles le tremblement se construit). Il dit alors : « Quand on veut faire un port de voix ou quelque autre agrément, il faut enfler la note qui sert à faire l'agrément et non pas celle où il est marqué »<sup>715</sup>.

Dupuits est extrêmement complet. Il reprend souvent pour la vielle, des indications utilisées par les clavecinistes et l'on voit bien que ses préoccupations essentielles concernent le doigté et les agréments. La connaissance et une exécution précise de ceux-ci donneraient à la vielle une qualité musicale lui permettant de se mêler aux autres instruments de dessus de l'univers baroque.

**Boüin**<sup>716</sup>, le praticien, prend en compte les agréments à deux endroits de son ouvrage. Il énumère et définit « quatre signes principaux d'agréments dans la musique », à savoir, le *port de voix*, le *coulé*, le *martèlement*, le *tremblement* ou *cadence*<sup>717</sup>. Plus loin, Boüin reprend longuement la question des agréments, en suivant très fidèlement les indications données par Dupuits, vingt ans auparavant<sup>718</sup>. Ce « copier/coller » explique quelques hésitations entre définitions, que l'on peut trouver à l'intérieur même de la méthode de Boüin.

Une remarque de notre auteur concernant le *port de voix* mérite d'être relevée. Il faut, à la vielle, jouer la note non écrite, postiche pour parler comme Boüin « d'une manière caressante ou plaintive »<sup>719</sup>. Rappelons que c'est le jeu de la roue, ses variations dans la vitesse de rotation, qui rendront possible une exécution sensible des agréments.

<sup>713</sup> BALLARD, Jean Baptiste (éd), *Pièces choisies pour la vielle à l'usage des commençants*, Paris, Ballard, 1732, p.8, p.14.

<sup>714</sup> DUPUIITS, Baptiste, *Principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument*, Paris, 1741, p.III.

<sup>715</sup> *Ibid*, p.IV.

<sup>716</sup> BOÛIN, François, *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sure pour apprendre à jouer de la vielle*, Paris, 1761.

<sup>717</sup> *Ibid*, p.4.

<sup>718</sup> *Ibid*, p.18/19.

<sup>719</sup> *Ibid*, p.4.

Pour mémoire, citons **Bordet**<sup>720</sup>, auteur d'une *Méthode raisonnée* convenant à cinq instruments dont la vielle. Une page intitulée *Signes et agréments en musique* fait mention de quelques agréments, rapidement définis et illustrés. Il s'agit de la *cadence simple*, de la *double cadence*, de la *cadence coupée*, du *port de voix*, du *coulé*, des *coulés de deux en deux* et des *coulés de quatre en quatre*.

La présentation de Bordet a l'intérêt ne pas différencier les instruments à qui s'adresse sa méthode et de donner ainsi à la vielle et à la musette une position identique à celle occupée par la flûte traversière, le violon et le pardessus de viole. Par-là, il classe les deux instruments d'origine campagnarde (ou partiellement campagnarde pour la vielle) dans cette famille comprenant tous les instruments de dessus capables d'exécuter la musique de chambre.

Dans son chapitre VII, **Corrette**<sup>721</sup> se contente de citer et d'illustrer deux agréments : la *cadence* et le *pincé*. Mais ce chapitre commence par une phrase particulièrement intéressante pour notre propos :

**« La cadence ou tremblement est un agrément indispensable sur tous les instruments ainsi que pour la voix. Autrement un air est sans grâce, sans goût et ressemble plutôt à du plain-chant qu'à de la musique »**

Or, Corrette, dans ses exemples et dans les pièces qu'il joint à sa méthode, n'utilise, comme signe conventionnel d'agrément, que le « t » du mot trille, qui dans la terminologie française renvoie à la cadence. Voici donc l'agrément fondamental pour Corrette, c'est cet agrément qui est nécessaire à l'expression musicale qu'il oppose à ce plain-chant dont on peut penser qu'il doit pour lui évoquer le « gothique ». Une musique sans cadence (ou sans agrément) est une musique rustique et non champêtre. Pour échapper au Moyen Age ou à une expression grossière, pour baroquiser, il faut d'abord agréments, même de manière sommaire.

### 15.2.3. Une évolution dans la notation des agréments

Rappelons que l'évolution dans la notation des agréments au cours de la période baroque montre un appauvrissement considérable, le signe (+) tendant à se substituer à la spécificité de signes désignant chacun un agrément différent. Cette évolution est vraie pour tous les instruments, y compris la vielle<sup>722</sup>.

La méthode de Corrette, publiée tardivement, en 1783 alors que la vielle n'est plus très à la mode, peut être considérée à la fois comme sommaire dans son contenu et pauvre en ce qui concerne la notation des agréments, désignés seulement par un ( t ). La méthode la plus ancienne, éditée par Ballard en 1732, est, elle aussi, rapide dans son contenu et essentiellement en ce qui concerne les agréments. Ce n'est pas étonnant puisque à l'époque la mode de la vielle commence seulement à s'épanouir et que l'auteur,

<sup>720</sup> BORDET, *Méthode raisonnée. pour apprendre la musique d'une façon plus claire et plus précise à laquelle on joint l'étendue de la Flûte traversière, du Violon, du pardessus de Viole, de la Vielle et de la Musette*, Paris, 1755, p.5.

<sup>721</sup> CORRETTE, Michel, *La belle vielleuse, Méthode pour apprendre facilement à jouer de la vielle*, Paris, 1783, p.8.

<sup>722</sup> Nous avons analysé cette évolution dans notre chapitre 3, section 3.3.1.3. : *Prescription ou incitation*.

par nécessité, a dû s'intéresser particulièrement aux instrumentistes débutants découvrant l'instrument.

En revanche, les deux grandes méthodes pour vielle, beaucoup plus complètes et qui font une place importante aux agréments, se situent pendant la période glorieuse de l'instrument. Dupuits écrit en 1741 et Boüin en 1761.

A l'inverse, on peut penser que cet appauvrissement concerne seulement la notation des agréments et non l'agrémentation elle-même. Comme l'envisage Maillard<sup>723</sup>, l'interprète se retrouve libre dans le choix de ces agréments, il peut agréments selon sa compétence, qu'elle soit faible ou affirmée. Quelles qu'en soient les raisons, valables pour l'ensemble des instruments de musique, cette « régression » appliquée à la vielle sert bien son statut ambigu. Il reste possible de la « toucher » en prenant à la lettre les indications sommaires d'agrément et en exécutant toujours un tremblement simple quand le signe (+), ou chez Corrette le signe (t), apparaît, ce qui conviendrait à un instrumentiste médiocre ou débutant. Mais il est aussi possible d'utiliser l'indication « passe-partout » comme ayant seulement valeur d'indice et de développer alors des agréments complexes et multiples, montrant que l'interprète est à l'aise dans ces techniques de baroquisation. Selon l'expression que nous utiliserons ultérieurement, la partition est alors « malléable », pouvant donner lieu à des exécutions fort différentes.

### 15.3. Conclusions

---

A la vielle, le jeu de la main gauche est consacré au toucher du clavier que nous avons étudié sous l'angle du doigtage comme sous l'angle de la formulation des agréments.

La vielle ne revendique pas alors de spécificité, au moins si l'on considère l'absence d'informations de l'époque en ce qui concerne une éventuelle utilisation du jeu de la trompette pour rendre les agréments<sup>724</sup>. Elle s'empare de deux modèles d'identification, le clavecin et le violon, dont elle prétend pouvoir acquérir les qualités dans une position de rivalité. Les facteurs de vielle auront à rendre la chose « anatomiquement » possible ; les Maîtres de vielle auront à montrer comment l'instrumentiste doit s'y prendre pour y parvenir. L'entrée dans l'univers aristocratique suppose que ce défi soit relevé, alors la vielle ainsi adoubée entrerait au panthéon des instruments baroques.

La vielle « envie » au clavecin sa netteté, son brillant, sa précision dans les attaques, elle va donc prétendre y accéder grâce à une attention particulière portée au doigté. Elle jouera alors les danses rapides de la musique champêtre, mais elle pourrait alors s'ouvrir aussi à un répertoire de mouvements rapides issus du genre concerto ou du genre sonate. Le travail sur le « doigtage » permettra d'éviter la monotonie répétitive et de phraser les mélodies, tout en introduisant une dimension de virtuosité.

<sup>723</sup> MAILLARD, Jean-Christophe, *L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent, 1660-1760*, Thèse de doctorat de troisième cycle, Université Paris IV, 1987, p.104.

<sup>724</sup> Marcello BONO, (dans son livre, *La ghironda, storia, repertorio, tecnica esecutiva e costruzione*, Bologne, Arnaldo Forni editore, 1998) donne des exemples intéressants d'une utilisation possible du jeu de la trompette (p.93/104).

La vielle voudra s'approprier aussi la finesse d'exécution propre au violon et son jeu délicat. Pour y parvenir, elle mettra alors au travail la question des agréments (en lien avec l'enflement du son, que nous avons précédemment étudié). Elle sera alors capable de « gentilleses » comme le violon, et pourra prétendre être devenue un instrument à la fois noble et sensible.

Baroquer la musique populaire et campagnarde, c'est à dire passer du rustique au champêtre ou s'approprier éventuellement un nouveau répertoire dégagé du mythe arcadien, jouer « sensible » mais aussi jouer « virtuose », proposer des interprétations « tendres » mais aussi des interprétations « brillantes », tout cela demande au joueur de vielle un important travail d'appropriation. Le jeu du clavier, c'est à dire le jeu de la main gauche, doit être considéré comme un élément central de cette démarche.

En regard et en opposition, il existe, pour le contemporain, une autre tradition plus récente, enracinée dans la musique populaire du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, qui accentue l'aspect « percussif » de la vielle en développant une virtuosité du jeu de la main droite.

## CHAPITRE 16 : CHANTERELLES ET BOURDONS

### 16.1. Les chanterelles

#### 16.1.1. Nombre de chanterelles et accord

On peut repérer sur une vielle le nombre de chanterelles dont elle dispose en comptant le nombre de chevilles ou le nombre d'encoches sur le sillet mobile correspondant aux chanterelles. Il apparaît que la vielle qui précède l'époque baroque comporte deux ou trois chanterelles. Ainsi, les gueux peints par Georges de La Tour jouent-ils des vielles sur lesquelles on distingue fréquemment des indices de la présence de trois chanterelles.

Dans le texte qu'il publie en 1741, Antoine Terrasson<sup>725</sup> peut écrire :

**« Au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, la vielle était encore telle qu'elle avait été sur la fin du siècle précédent... Dans le clavier (qui était d'un tiers plus large que les claviers d'à présent) il y avait trois cordes dont deux étaient les chanterelles semblables à celle dont nous nous servons ; la troisième était beaucoup plus grosse, on la nommait Voix Humaine et (pourvu qu'on l'entendit de fort loin), elle imitait un peu la Voix Humaine d'un jeu d'orgue. Mais de près, elle n'était pas supportable ».**

Les airs étaient probablement joués en utilisant deux chants simultanés à l'octave. Ainsi réalisait-on un chant *Antiphone*, selon la définition que donne Aristote lorsqu'il cherche à savoir pourquoi il est plus agréable d'entendre un chant à l'octave qu'un chant à l'unisson,

<sup>725</sup> TERRASSON, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741, p.94/95.

se demandant alors si la raison en est seulement « qu'il se produit par la réunion de voix d'enfants et de voix d'hommes... ».

Dans l'orgue italien, la *Vox Humana* est un jeu constitué par des ensembles de deux tuyaux sonnante à l'octave, mais légèrement désaccordés l'un par rapport à l'autre pour produire de légers battements évoquant la voix humaine. Nous supposons que, si cet accord à l'octave devient, pour parler comme Terrasson, insupportable à l'oreille quand on l'écoute de près, c'est parce qu'il est faux ou que les battements sont trop rapides ou qu'ils ont une fréquence différente selon les notes. La vielle pré-baroque est fréquemment un instrument sommaire ou rustique et que sa justesse soit approximative n'a rien d'étonnant.

À l'époque baroque, puisque la vielle est considérée comme un instrument de dessus, on n'utilise plus que deux chanterelles donnant un *sol* à vide et jouées à l'unisson. Tous les auteurs de méthodes nous l'indiquent, ainsi que le répertoire spécifique toujours écrit en tonalité de *Do* ou de *Sol*. Toutefois, une ambiguïté est relevée par Claude Flagel<sup>726</sup> en ce qui concerne la méthode éditée par Ballard en 1732, méthode qui est la plus ancienne de toutes celles que nous avons consultées et qui est écrite à une période où, comme le dit Flagel, « l'instrument n'est pas encore complètement codifié ». On peut y lire, concernant les chanterelles, qu'il faut « les accorder à l'unisson, et le son qu'elles produisent, soit qu'elles soient montées hautes ou basses, est toujours un *sol* »<sup>727</sup>. Cela « laisse à penser à un accord possible des deux cordes à une octave d'intervalle » nous dit Flagel, à moins que l'on ne considère que les deux chanterelles aient pu être montées à l'unisson, mais à une octave en dessous, hypothèse que la phrase de Ballard rend possible, mais qu'une étude du répertoire rend très improbable<sup>728</sup>.

Un peu auparavant, en 1710, Courbois<sup>729</sup> publie un *Don Quichotte*. Cette œuvre, qui est écrite avant que la vielle ne se soit réellement imposée dans les milieux aristocratiques, nécessite, dans certains airs, la participation obligée d'une vielle, à moins qu'il ne s'agisse de demander au violon d'imiter celle-ci. Elle doit, comme l'indique Green<sup>730</sup>, posséder des chanterelles accordées en *Ré* et des bourdons en *Sol*. Il s'agit d'une des rares partitions connues supposant ce réglage.

<sup>726</sup> FLAGEL, Claude, « La vielle Parisienne sous Louis XV : un modèle pour deux siècles, » *Instrumentistes et luthiers Parisiens, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, (sous la direction de Florence GETREAU), Paris, Délégation à l'action artistique, 1988, p.7.

<sup>727</sup> BALLARD, Jean Baptiste (éd.), *Pièces choisies pour la vielle à l'usage des commençants*, Paris, Ballard, 1732, p.3. La méthode de Bouin, pourtant éditée bien plus tardivement, en 1761, reprend à l'identique (p.14) la phrase de Ballard.

<sup>728</sup> En effet les instruments cités comme pouvant exécuter les parties de dessus mêlent souvent de façon indifférenciée musette, vielle, flûte traversière ou violon. Ailleurs la vielle sera désignée comme première voix et le violon comme deuxième dessus. Dans tous les cas, la vielle ne saurait sonner une octave en dessous des autres dessus.

<sup>729</sup> COURBOIS, Philippe, *Dom Quichotte, Cantates françaises à I et II voix*, VII<sup>e</sup> Cantate à voix seule et un violon, Paris, 1710.

<sup>730</sup> GREEN, Robert A., *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995, p.85.

Toutefois, au chapitre des exceptions et des innovations, rappelons que, dans son texte de 1752<sup>731</sup>, Charles Bâton propose aux amateurs une nouvelle vielle en *d/la/ré* avec deux chanterelles qui, à vide, sonnent en *ré*. Il s'agit pour cet auteur de rendre l'instrument plus brillant qu'il ne l'est quand il joue en tonalité de *Do*. Il ne semble pas que cette nouvelle offre ait beaucoup influencé les compositeurs pour vielle qui continuent à écrire des pièces en *Do* et très rarement en *Ré* (en revanche, ils écrivent aussi en *Sol*, tonalité utilisée sur les vielles baroques habituelles, mais aussi sur la vielle décrite par Bâton).

### 16.1.2. La question de la sonorité

A notre connaissance aucun auteur baroque ne fait état de la possibilité, pour l'interprète, de mettre en mouvement soit une soit deux chanterelles. Il semble aller de soi que les deux doivent jouer ensemble à l'unisson.

Pourtant, il ne s'agit pas seulement de volume sonore. La couleur sonore de l'instrument, l'atmosphère musicale qui s'en dégage sont très différentes selon que l'on utilise une ou deux chanterelles. Les deux chanterelles jouées ensemble résistent à la pression que les deux « sautereaux » exercent sur elles, lorsque la touche correspondante est poussée. Dès lors, l'attaque du son est sèche, nette, rapide et sans ambiguïté. Cela convient aux danses, aux airs rapides et décidés qu'il importe de jouer de façon brillante et déliurée. En revanche, quand on joue en utilisant une seule chanterelle, le sautereau rencontre, en touchant la corde, une plus faible résistance et « s'enfoncé » quelque peu dans celle-ci, l'allongeant en quelque sorte, donc modifiant la tension. Le son est moins clair, plus ambigu, l'attaque est moins nette, plus retenue et s'accompagne d'un léger flottement. L'atmosphère est « brumeuse », intime, un peu floue et hésitante. A notre goût, ce jeu convient aux airs tendres, aux musettes et autres brunettes ; peut-être se rapproche-t-il alors un peu du jeu de la viole, alors que le jeu avec deux chanterelles serait plus proche de celui du violon...

Que les auteurs baroques ne fassent pas état de cette alternative témoigne probablement d'un souci prioritaire : il faut absolument augmenter le volume sonore de la mélodie par rapport aux bourdons et à la trompette, donc on la donnera à jouer sur deux cordes.

Les critiques portées contre la vielle font en effet fréquemment état d'un déséquilibre dans le volume sonore. La mélodie, jouée sur les chanterelles s'entend peu, elle est couverte par les bourdons et par le son que produit le chevalet mobile mis en mouvement par la corde trompette.

Les adversaires irréductibles de la vielle y voient paradoxalement un avantage ; Campion, sous le pseudonyme de l'abbé Carbasus, considère que les bourdons exercent une fonction de cache-misère, camouflant la pauvreté de la sonorité des chanterelles : « Si l'on dépouille la Vielle de ses bourdons, on entendra un Dessus maigre et déplaisant, quand il sera destitué de la fonction qui cachait ses défauts »<sup>732</sup>.

---

<sup>731</sup> BATON, Charles, « Mémoire pour la vielle en *d/la/ré*, dans lequel on rend compte des raisons qui ont engagé à la faire », *Mercur de France*, octobre 1752, p.143/157.

A l'inverse, les défenseurs de l'instrument se plaindront, comme l'exprime Bâton<sup>733</sup> à propos de la corde trompette et du chevalet mobile, du fait que ce système « absorbe en quelque sorte le son de l'instrument », ce qui est une des raisons qui ont poussé cet auteur à proposer un nouveau modèle de vielle. Dupuits, compositeur particulièrement intéressé par la musique de chambre, écrit dans l'avertissement qu'il joint à un recueil de sonates dans lesquelles le clavecin et la vielle dialoguent à égalité, des propos significatifs lorsqu'il indique que les chanterelles doivent « être plus grosses que la trompette »<sup>734</sup>.

### 16.1.3. Le tempérament

De façon paradoxale, de toutes les méthodes pour vielle à roue seule celle de Michel Corrette, pourtant une des plus sommaires, s'intéresse à la question du tempérament. L'auteur distingue trois sortes de quintes plus ou moins faibles et choisit donc de décrire un tempérament inégal, une quinte « un peu faible » entre chanterelles et trompette, d'autres « un peu moins », et d'autres « un peu plus fortes »<sup>735</sup>.

Robert Green, qui discute techniquement les propositions de Corrette, considère que le tempérament choisi par notre auteur est proche du *tempérament ordinaire* présenté en 1752 par Jean-Le Rond d'Alembert, dans son ouvrage *Eléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*<sup>736</sup>.

## 16.2. Les bourdons

---

La vielle à roue est un instrument à bourdons. Avant la période baroque leur nombre n'est pas fixe et probablement sont-ils accordés de façon variable. Citons Mersenne qui se laisse aller à une certaine outrance : « Mais si l'on met six bourdons qui fassent l'octave, la douzième, la quinzième, la dix-septième et la dix-neuvième, suivant les nombres 1, 2 3 4 5 et 6, l'on aura une parfaite harmonie que l'on pourra varier en ajoutant ou soustrayant telles cordes que l'on voudra »<sup>737</sup>. Dans son Dictionnaire, en fin de XVII<sup>e</sup> siècle, Furetière ne retient quant à lui que la possibilité de monter deux bourdons « qu'on peut

<sup>732</sup> CARBASUS, Abbé de, *Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur D<sup>o</sup> auteur du « Temple du goust » sur la mode des instruments de musique*, Paris, 1739, 45 p.

<sup>733</sup> BATON, *op. cit.* p.150.

<sup>734</sup> DUPUIITS, Baptiste, *Avertissement concernant les sonates écrites par l'auteur pour un clavecin et une vielle*, Paris, 1741.

<sup>735</sup> CORRETTE, Michel, *La belle vielleuse, Méthode pour apprendre facilement à jouer de la vielle*, Paris, 1783, p.1.

<sup>736</sup> GREEN, Robert A., *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995, p.61.

<sup>737</sup> MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, 1636, Paris, CNRS, 1986, livre quatrième, proposition X, p.212. C'est dans les mêmes termes que sont évoqués le nombre et l'accord des bourdons dans l'*Encyclopédie* à l'article « Vielle ».

mettre à l'unisson et à l'octave »<sup>738</sup>.

A l'entrée de la période où la vielle s'impose, et comme en ce qui concerne les chanterelles, Flagel fait remarquer que, dans la méthode éditée par Ballard en 1732, les bourdons n'obéissent pas encore complètement aux règles qui s'imposeront à l'époque du baroque tardif : « Les deux bourdons donnant le *sol*, sont appelés mouche »<sup>739</sup>, « ils s'accordent à l'octave au-dessous du G/Ré/Sol des chanterelles »<sup>740</sup>.

La vielle promue sous le règne de Louis XV possèdera des bourdons qui sonnent de façon stabilisée. A côté de la *Trompette* qui sonne *do3* quand on joue en tonalité de *Do* et *ré3* quand on joue en tonalité de *Sol*, il existe trois bourdons. La *Mouche* sonne *sol2*. Le Gros Bourdon sonne *sol1*, et il est seulement mis en mouvement quand on joue en tonalité de *Sol*. Le Petit Bourdon sonne *do2*, (à l'octave en dessous de la *Trompette*), et il est seulement mis en mouvement quand l'interprète joue en tonalité de *Do*.

### 16.2.1. Contre les bourdons

#### 16.2.1.1. La polémique.

Les bourdons sont fréquemment critiqués pour le son qu'ils produisent. Ancelet s'en moquera, lorsqu'il fait semblant de s'interroger : « Cette persévérance (des bourdons) ne serait-elle point l'image de la constance des Bergers ? »<sup>741</sup>, pour dire ensuite qu'ils font de la vielle un « instrument borné ». En revanche, Brossard se montre plus modéré dans sa critique ; il parlera de « bourdonnement perpétuel et cependant harmonieux que font nos Loures ou Musettes ou le bourdon de nos vielles »<sup>742</sup>. Moins accommodant se montre l'auteur anonyme d'un pamphlet de 1738 que nous avons déjà cité : « C'est un instrument si borné, et son cornement est si désagréable pour les oreilles délicates qu'il devrait être proscrit sans miséricorde »<sup>743</sup>. Champion (Carbasus) évoque, dans la même veine, « le cornement perpétuel de leurs insupportables Bourdons »<sup>744</sup>. Corrette, dix ans

<sup>738</sup> FURETIERE Antoine, *Dictionnaire universel*, Paris, 1690, art. « Vielle ».

<sup>739</sup> FLAGEL, Claude, « La vielle Parisienne sous Louis XV : Un modèle pour deux siècles », *Instrumentistes et luthiers Parisiens, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, (sous la direction de Florence GETREAU), Paris, Délégation à l'action artistique, 1988, p.7.

<sup>740</sup> BALLARD, Jean Baptiste (éd.), *Pièces choisies pour la vielle à l'usage des commençants*, Paris, Ballard, 1732, p.4.

<sup>741</sup> ANCELET, *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*, Amsterdam, 1757, *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1984, p.27.

<sup>742</sup> BROSSARD, Sébastien de, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1703. *Fac simile* : Minkoff 1992, art. « Vielle ».

<sup>743</sup> ANONYME, « Lettre écrite de Paris le 29 juillet 1738, sur les mémoires pour servir à l'histoire de la musique », *Mercure de France*, août 1738, p.1721/1736, p.1722.

<sup>744</sup> CARBASUS, Abbé de, *Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur D<sup>o</sup> auteur du « Temple du gust » sur la mode des instruments de musique*, Paris, 1739, p.10.

avant de commettre lui-même une méthode pour vielle, dira de cette dernière qu'elle est caractérisée par son « bourdonnement perpétuel et ennuyeux »<sup>745</sup>.

### 16.2.1.2. Les changements de tonalité et les dissonances.

A côté des attaques qui portent sur la sonorité, d'autres critiques insistent sur les limites que les bourdons imposent au compositeur en rendant fort restreintes les possibilités de changer de tonalité. La vielle baroque joue exclusivement en *Do* ou en *Sol* ce qui limite fortement son répertoire et les changements de tonalité en cours d'exécution d'une pièce musicale vont produire des effets dissonants. Ainsi Michel Corrette, qui professe des opinions à géométrie variable selon les circonstances, parlera pour désigner musette et vielle de « ces sortes d'instruments d'une modulation bornée [qui] gâtent l'oreille, n'étant jamais d'accord et sauvant toujours mal les dissonances »<sup>746</sup>. Mais, à cette époque, en 1740, Corrette a déjà écrit de très nombreux ouvrages réservant une place de choix aux vielles et musettes<sup>747</sup>.

Parlant des dissonances que produit toute « modulation », l'auteur anonyme de la méthode pour vielle<sup>748</sup> considère « que cela ne peut guère être autrement, sans quoi le chant ne serait pas varié. Il faut passer cela aux défauts de l'instrument dont on ne peut éteindre le bourdon ». Carbasus (Campion)<sup>749</sup> s'en donne à cœur joie en feignant de défendre la vielle ; le Maître de vielle déclare : « Cependant, malgré le profit que nous procurons ainsi par nos conseils aux Maîtres de clavecin, nous en faisons des ingrats et des jaloux, qui, pour faire les censeurs, nous accusent de tomber souvent dans de fausses intonations et dans des discordances avec nos Bourdons ; mais heureusement, on n'est pas repris pour ce crime comme pour la fausse monnaie ». Plus loin dans le texte, la marquise, future élève du Maître de vielle, pointe le même défaut : l'instrument « contient des dessus discordants avec vos Basses, selon les règles de la musique ».

Que les bourdons interdisent au compositeur pour vielle de passer facilement d'un ton à un autre va probablement influencer sur le répertoire écrit pour (ou joué sur) cet instrument, et cela, dans un sens qui intéresse directement notre problématique. Il faut évidemment rappeler que la musique à bourdons est caractéristique de la musique populaire et ne se rencontre que peu dans la musique savante, le plus souvent alors pour

<sup>745</sup> CORRETTE, Michel, *Les Dons d'Apollon. Méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitare*, Paris, 1762.

<sup>746</sup> CORRETTE, Michel, *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière avec des principes de musique et de brunettes à I et II parties*, Paris, 1740, Avertissement.

<sup>747</sup> Nous citons, en note, chapitre 14, section 14.3.2 (*Repenser la fonction et la place du jeu de la trompette*), les 14 concertos comiques ou assimilés qui proposent une place pour la vielle. On peut dire que, compte non tenu de sa méthode pour vielle, la quasi totalité des œuvres de Corrette faisant appel à la musette ou à la vielle a été écrite avant 1740.

<sup>748</sup> ANONYME, *Airs pour la vielle avec les principes généraux*, BNF, Cons. Rés. 1177.

<sup>749</sup> CARBASUS, Abbé de, *Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur D<sup>o</sup> auteur du « Temple du goust » sur la mode des instruments de musique*, Paris, 1739, p.21 et p.42.

connoter le populaire.

Mais au-delà, l'habileté à « moduler », à passer d'un ton à un autre et à en tirer un effet particulier est une caractéristique essentielle de l'art du musicien savant et ce dès l'époque baroque. Citons Béatrice Didier : « Rameau insiste sur la valeur expressive de la modulation et classe les différents effets qu'elle peut produire en fonction de la façon plus ou moins "naturelle" dont elle procède. Passe-t-on de *ut* à *sol* ou à *fa*; *sol* étant un harmonique *d'ut*, et *fa* ayant pour harmonique *ut*, on ne crée pas un effet violent »<sup>750</sup>. Elle cite alors Rameau déclarant : « Tant que le même ton n'est entrelacé que dans son premier rapport, savoir celui qui s'y trouve imprimé par la nature, l'âme demeure toujours dans l'état tranquille où sa sympathie avec le corps sonore doit la tenir naturellement »<sup>751</sup>. En revanche, nous dit encore B. Didier, « si l'on fait des modulations plus éloignées et que l'on franchit "les bornes du corps sonore", que ce soit "sans en enfreindre les lois", alors on créera un effet violent »<sup>752</sup>. Et de citer à nouveau Rameau : « C'est à l'harmonie seulement qu'il appartient de remuer les passions, la mélodie ne tire sa force que de cette source, dont elle émane directement »<sup>753</sup>.

On voit que c'est, pour une part importante, en utilisant les changements de tonalité que le compositeur « savant » voudra faire naître chez l'auditeur les affects qu'il désire lui communiquer. La vielle ne le permet guère, sauf en ce qui concerne le passage du *majeur* au *mineur*. Le vielleux qui s'aimerait vielliste rejoindrait alors, de gré ou de force Rousseau qui pense, comme le souligne Béatrice Didier<sup>754</sup>, qu'il ne faut user que peu de la modulation : « Il faut chercher plutôt les effets dans un beau phrasé et dans les combinaisons mélodieuses que dans une harmonie recherchée et des changements de ton ». Nous avons vu, dans la première partie de ce travail que cette opinion de Rousseau fait partie d'un argumentaire en faveur d'une musique simple, mélodique avant d'être harmonique, et proche du quotidien. Il serait donc intéressant d'examiner le répertoire joué sur la vielle pour voir ce qu'il en est des changements de tonalité, chez ces compositeurs dont le souci a justement été de promouvoir celle-ci comme instrument noble, apte à jouer de la musique savante.

### 16.2.2. Les solutions proposées

Les auteurs de méthodes pour vielle reconnaissent généralement que l'impossibilité de jouer dans toutes les tonalités est un défaut majeur que la vielle tient de ses bourdons. Qu'il s'agisse de médications radicales ou plus douces, le traitement efficace des dissonances devrait permettre à la vielle de se hisser au niveau des autres instruments de

---

<sup>750</sup> DIDIER, Béatrice, *La musique des lumières*, Paris, PUF, 1985, p.31.

<sup>751</sup> RAMEAU, Jean Philippe, *Code de musique pratique*, Paris, 1760.

<sup>752</sup> DIDIER, *op. cit.* p.31.

<sup>753</sup> RAMEAU, Jean Philippe, *Observations sur notre instinct pour la musique*, Paris, 1754.

<sup>754</sup> DIDIER, *op. cit.* p.30.

dessus baroques.

### 16.2.2.1. L'expérimentation.

Quelques expériences, répertoriées par Claude Flagel<sup>755</sup>, tentent de répondre, de façon frontale, aux limites que les bourdons imposent à une musique tonale. On invente alors de nouveaux instruments. Nous avons déjà cité l'Orphéon<sup>756</sup>, que Flagel décrit ainsi, en ce qui concerne les bourdons : « Six registres situés sur le dessus, à côté du clavier, donnent la possibilité de changer au moyen de douze sillets mobiles, l'accord des bourdons. L'auteur dit qu'il est ainsi possible de jouer "cinq différents sons [tons] majeurs et mineurs". Il ne les énumère malheureusement pas ».

Des recherches du même type ont été entreprises, mais dans les années 1770 nous indique Flagel ; elles « semblent plutôt destinées à essayer de prolonger une mode en déclin en supprimant à volonté le son des bourdons pour moduler dans des tons ou ceux-ci gêneraient les règles de l'harmonie ».

### 16.2.2.2. La suppression.

Ce dernier propos de Flagel pose la question de l'existence même des bourdons. Si ceux-ci empêchent les variations tonales, il suffit de les supprimer et alors la vielle deviendra un instrument de dessus comparable aux autres et pourra jouer, sans dissonance, des pièces musicales qui changent de tonalité ou sont écrites dans un autre ton que *Do* ou *Sol*.

Cependant, rares sont les musiciens qui, pratiquant au cœur de l'époque baroque, envisagent de faire taire les bourdons. « On ne peut éteindre les bourdons » écrit cet auteur anonyme d'une méthode pour vielle à laquelle nous faisons référence<sup>757</sup>. Bordet est le seul auteur d'un traité qui prenne en compte cette possibilité, en indiquant que « si, cependant on voulait jouer sur ces instruments des airs qui modulassent dans d'autres tons, alors il faudrait supprimer ces cordes ou bourdons d'accompagnement »<sup>758</sup>. Mais cette solution n'enthousiasme pas Bordet, qui ajoute tout aussitôt : « ce qui, à la vérité, changerait la nature de ces instruments et leur ôterait la plus grande partie de leur agrément ». Par ailleurs la méthode écrite par notre auteur est généraliste. Elle ne traite pas exclusivement de la vielle et de la musette, mais aussi de la flûte traversière, du violon et du pardessus de viole, instruments de dessus qui sont dépourvus de bourdons.

Un seul autre texte fait, à notre connaissance, allusion à une certaine souplesse dans

---

<sup>755</sup> FLAGEL, Claude, « La vielle Parisienne sous Louis XV : un modèle pour deux siècles », *Instrumentistes et luthiers Parisiens, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, (sous la direction de Florence GETREAU), Paris, Délégation à l'action artistique, 1988, p.4/5.

<sup>756</sup> Voir chapitre 12, section 12.1 : *La roue/archet*.

<sup>757</sup> ANONYME, *Airs pour la vielle avec les principes généraux*, BNF, Cons. Rés. 1177.

<sup>758</sup> BORDET, *Méthode raisonnée. pour apprendre la musique d'une façon plus claire et plus précise à laquelle on joint l'étendue de la Flûte traversière, du Violon, du pardessus de Viole, de la Vielle et de la Musette*. Paris, 1755, p.14.

l'utilisation des bourdons. Il provient d'un numéro de *l'Almanach musical* de 1775. Jean-Christophe Maillard en fait état et considère que c'est l'interprète virtuose Danguy qui, sous le pseudonyme de D'Laine, est désigné dans la phrase qui suit : « [ses innovations auraient permis] d'écarter et de rapprocher par un mouvement très prompt le bourdon dont la monotonie fastidieuse était le plus grand défaut de la vielle »<sup>759</sup>. Danguy aurait donc introduit la possibilité d'alterner des phrases musicales avec et sans bourdons.

On trouvera sous la plume de Jean-Louis Jam une analyse très convaincante des raisons qui permettraient de comprendre pourquoi la vielle à roue baroque reste fidèle à ses bourdons malgré les limitations qu'ils imposent aux « modulations » que réclamerait une musique élaborée. Écoutons Jean-Louis Jam parlant de la musette de cour : « Les instruments de la ruralité n'assument leur fonction emblématique qu'au prix d'un refus de tout perfectionnement technique qui pourrait affecter leur image symbolique et dénaturer leur caractère sonore »<sup>760</sup>. Illustrant ce propos, Jam oppose deux spécialistes de la musette. Martin Hotteterre introduit une amélioration technique incontestable de l'instrument en proposant un petit chalumeau supplémentaire ; Borjon de Scellery, auteur d'un célèbre ouvrage sur la musette s'oppose à cette initiative : « [Cet ajout] ne me paraît pas assez *naturel* [souligné par nous] »<sup>761</sup>. Pour expliquer ce désaccord, Jean-Louis Jam met en opposition la posture artistique ou artisanale de musiciens comme Martin ou Jacques Hotteterre à « l'usage essentiellement idéologique de la musette »<sup>762</sup> que propose Borjon.

Revenons à la vielle. L'analyse de Jam permet de comprendre que si les bourdons ne disparaissent pas à l'époque baroque ce n'est pas (ou pas seulement) pour des raisons musicales. Ils sont nécessaires car ils sont garants d'une atmosphère sonore rurale, ils évoquent ce socle villageois, cet *éthos* sur lequel se construit la musique baroque que nous avons nommée Arcadienne. Sans eux la vielle n'est plus l'instrument d'Apollon quand il se fait berger.

### 16.2.2.3. L'adoucissement.

On se proposera d'adoucir les bourdons. Tel sera, par exemple, le propos de notre auteur anonyme<sup>763</sup> : « tout ce que l'on peut faire est d'adoucir, en pareil cas, le bourdon le plus qu'il est possible et surtout dans les airs gracieux ». On retrouvera cette même injonction sous la plume de Dupuits<sup>764</sup>. En réalité, ces auteurs indiquent seulement qu'il faut régler

<sup>759</sup> MAILLARD, Jean-Christophe, *L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent, 1660-1760*, Thèse de doctorat de troisième cycle, Université Paris IV, 1987, p.677.

<sup>760</sup> JAM Jean-Louis : « Marsyas poli par la cour », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 329, p.149/159, p.156.

<sup>761</sup> BORJON de SCELLERY, Pierre, *Traité de la musette*, 1672. Fac-simile : Genève, Minkoff, 1985,

<sup>762</sup> JAM, *op.cit.* p.157.

<sup>763</sup> *op. cit.* répertorié à la B.N.F. sous Rés. n°1177.

avec soin la pression exercée sur la roue par les cordes/bourçons ; elle doit être suffisamment légère pour que le son qui en résulte demeure agréable. L'adoucissement permet donc d'éviter « un cornement perpétuel », mais il ne change rien à l'existence de dissonances.

#### 16.2.2.4. La réglementation des changements de tonalité.

Certains auteurs vont indiquer précisément quelles sont les « modulations » compatibles avec l'usage des bourçons. Bordet sera très précis :

**« Il faut encore observer que les airs que l'on transpose dans ces deux tons (Do et Sol) pour les dits instruments, ne doivent moduler dans le Mode Majeur, qu'à la Dominante et en passant à la Sous Dominante. A l'égard du Mode Mineur, les Airs peuvent moduler non seulement aussi à la Dominante et Sous Dominante, mais encore à la Médiane et à la 6<sup>e</sup> mineure ainsi qu'à la 7<sup>e</sup> ; mais il faut dans ce cas, que le passage ne dure pas plus d'une mesure ou deux seulement, et qu'il soit adouci et fait avec art ; car autrement il serait dur à l'oreille, parce que les Cordes ou Bourçons, qui continuellement sonnent l'accord de 5<sup>e</sup> et fondamentale du premier ton, deviendraient des cordes étrangères au nouveau ton et formeraient sans cesse des dissonances mal placées, qui seraient insupportables si le trait durait longtemps »**<sup>765</sup>.

Bien moins précis est un autre auteur qui se contente de dire que « l'on module selon son idée pourvu que l'on retombe toujours sur le ton »<sup>766</sup>.

Robert Green<sup>767</sup>, faisant le point sur cette question, considérera qu'il est admis comme acceptable de moduler à la dominante et à la relative majeure, très rarement à la relative mineure. Mais il constate aussi que la tolérance aux dissonances est très variable selon les auteurs de partitions pour vielle ou musette.

Nous proposons en annexe une pièce de Esprit Philippe Chédeville caractéristique d'un changement prudent de tonalité<sup>768</sup> très fréquemment utilisé. Ce morceau, écrit en *Do* majeur, comporte notamment une phrase en *Sol* majeur (de la 4<sup>e</sup> mesure du cinquième système à la 2<sup>e</sup> mesure du septième système). L'effet est modérément dissonant en raison des frottements qui se produisent avec le *ré* et avec le *do* des bourçons.

#### 16.2.2.5. Les dissonances expressives.

Les dissonances entre chanterelles et bourçons peuvent aussi être recherchées par un

<sup>764</sup> DUPUITS, Baptiste, *Avertissement concernant les sonates écrites par l'auteur pour un clavecin et une vielle*, Paris, 1741.

<sup>765</sup> BORDET, *op. cit.* p.13/14.

<sup>766</sup> *op. cit.*, répertorié à la B.N.F. sous Rés. , n°1177.

<sup>767</sup> GREEN, Robert, A, Eighteenth-century French chamber music for vielle, *Early music*, vol. XV, n°4, nov.1987, p.472.

<sup>768</sup> CHEDEVILLE, Esprit Philippe, Rondeau (Le Quincy), *Duos galants, duo VI, 1733-1734, Hortus musicus n° 199*. Voir Annexe D, exemple 1.

auteur, qu'il s'agisse de vielle ou de musette, pour produire un effet particulier <sup>769</sup>. Nous allons en donner deux exemples.

Dans l'ouvrage de Hotteterre *La Noce champêtre ou l'hymen pastoral* <sup>770</sup>, principalement écrit pour musette, la pièce intitulée *Le coucher* alterne deux phrases musicales rapides et enlevées avec deux phrases musicales lentes et languoureuses. L'intention métaphorique est évidente. Or la première phrase rapide s'achève de manière spectaculaire par une blanche pointée qui est un *fa* dièse dont il est évident que l'auteur accentue la valeur puisqu'elle prépare l'entrée dans la deuxième phrase notée *Lentement*. On remarquera que ce *fa* dièse qui coexiste avec le *sol* d'un bourdon (la *mouche*), prend sa place au-dessus du *do* d'un autre bourdon, ce qui produit un triton qui, certainement, n'est pas de passage et signifie de façon marquée la volonté expressive de l'auteur, cherchant à formaliser les péripéties d'une nuit de noces. Par ailleurs cette pièce comporte des passages en *Sol* majeur et mineur (mesures 8 à 13) et en *Fa* majeur (mesures 19 à 21).

Donnons-en un deuxième exemple qui concerne la totalité d'une pièce de Dupuits intitulée *La Désolée* <sup>771</sup> et qu'il faut jouer « affectueusement, coupé et avec précipitation ». Si on l'interprète avec un instrument de dessus « habituel » (flûte, violon, hautbois), on s'aperçoit que la pièce est sans surprise et l'harmonie très consonante avec des dissonances de passage auxquelles nous sommes habitués. Il en va tout autrement si l'on utilise la vielle, comme instrument de dessus. Doivent intervenir alors trois bourdons obligés, un *do*<sub>3</sub> en dessous de la mélodie jouée par deux chanterelles sonnante à vide en *sol*<sub>3</sub>, un *sol*<sub>2</sub>, et enfin un *do*<sub>2</sub>. L'introduction de ces trois bourdons surajoutés produit une impression constante de dissonance avec une étonnante rugosité dans les heurts et les frottements entre notes. Robert Green, qui s'intéresse à cette pièce, le dit aussi : « Le passage donné en exemple [mesures 9 et 10] est considérablement plus dissonant que la musique le laisserait prévoir ; cela est dû à l'intervention caractéristique des bourdons » <sup>772</sup>. Cette ambiance assez violemment dissonante est peut-être significative de la manière dont Dupuits voudrait traduire la désolation.

On se souvient que Dupuits est un Maître de clavecin qui s'est aussi spécialisé dans la vielle, qu'il a écrit pour cet instrument un traité particulièrement complet et d'une haute technicité, qu'il a composé des œuvres non seulement pour vielle et pour basse continue mais aussi pour clavecin et vielle, à propos desquelles il indique avec beaucoup de

<sup>769</sup> GREEN, Robert A., *The hurdy-gurdy in eighteenth century, France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995, p.31/33 : "The passage given as ex is considerably more dissonant than it appears from the music itself due to the drones".

<sup>770</sup> HOTTETERRE, Jacques ou Jean, « Le Coucher », *La noce champêtre. L'Hymen pastoral*, Paris, 1722, p.30/31, *Fac simile*. : Genève, Minkoff, 1993. Certains attribuent cette œuvre à son frère Jacques qui a édité ses œuvres. Cette pièce est présentée dans l'annexe D : *Dissonances et bourdons*, exemple 2.

<sup>771</sup> DUPUIITS, Jean-Baptiste, « La Désolée », *Pièces de caractère pour vielle*, Œuvre V, 1741. Cette pièce est présentée dans l'annexe D : *Dissonances et bourdons*, exemple 3.

<sup>772</sup> GREEN, Robert, A, "Eighteenth-century French chamber music for vielle", *Early music*, vol. XV, n°4, nov.1987, p.472.

précision les réglages qu'il faut opérer sur cet instrument, et notamment en ce qui concerne les bourdons.

On ne peut donc pas expliquer l'ambiance sonore particulière de *La Désolée* par quelque incompétence de l'auteur dans le domaine de l'harmonie. On ne peut pas non plus envisager que ce dernier ignore les caractéristiques idiomatiques de l'instrument. Il faut remarquer aussi que le morceau dont nous parlons est issu de l'*œuvre V* sous titrée : « *Pièces de caractère pour vielle* ». C'est donc bien en pensant à cet instrument que Dupuits l'a écrit, et donc en insistant sur une de ses caractéristiques essentielles qui est justement la présence des bourdons ; en conformité avec l'habitude de l'époque, Dupuits n'envisage en effet nulle part dans son œuvre, théorique ou pratique, la possibilité d'utiliser la vielle sans ceux-ci.

### 16.3. Repenser les relations entre chanterelles et bourdons.

---

Les informations dont nous faisons état dans ce chapitre comme les interrogations soulevées appellent l'hypothèse selon laquelle la mutation baroque aurait entraîné une transformation radicale du rapport sonore entre les chanterelles et les bourdons.

La vielle est un instrument qui provient en droite ligne de l'époque médiévale, justement en partie à cause de ces bourdons qui sonnent « naturellement » dans l'univers de la modalité. Il y a peut-être alors choc culturel, affrontement entre deux mondes.

La vielle, et ses ancêtres *organistrum* et *chifonie*, étaient peut-être conçus pour jouer un air **non pas au-dessus, mais à l'intérieur** d'un espace sonore, comme lovée à l'intérieur de l'univers des accords consonants des bourdons, comme si ceux-ci étaient en quelque sorte le milieu nourricier de la mélodie proposée par les chanterelles.

Ceux qui ont eu l'occasion de jouer de la musique du XII<sup>e</sup> siècle avec un instrument à roue adapté et dans une église romane, connaissent cette curieuse impression d'être soi-même contenu à l'intérieur d'un univers sonore, comme si l'église, à la manière d'un instrument de musique, fonctionnait comme une caisse de résonance, que la mélodie et le musicien mettaient en vibration de l'intérieur.

Les consonances médiévales dues aux bourdons (les quarts, quintes et octaves) entourent alors le musicien et donnent l'impression de descendre des voûtes après s'être enroulées autour des colonnes comme de la vigne vierge (faut-il y voir le sens de l'expression médiévale *Vinola vox* ?). Tout se passe comme s'il y avait quelque chose de vrai dans l'intuition propre au Moyen Âge des correspondances (ici entre architecture et musique par l'intermédiaire de l'arithmétique). Ainsi pourrait-on comprendre cette impression d'être plongé dans un bain sonore ou un milieu nourricier ne permettant plus de différencier ce qui est du dehors de ce qui est du dedans<sup>773</sup>.

La vielle que joue le mendiant est d'une autre nature. Considérée globalement, elle est devenue un instrument à son haut qui se doit d'être bruyant pour attirer le public. Mais le rapport sonore entre ses constituants a peu changé : bourdons et chevalet mobile

---

<sup>773</sup> Notons que René Zosso chanteur/vielleur et fêru de musique médiévale aime dire qu'il ne s'accompagne pas avec sa vielle, mais qu'il chante à l'intérieur de celle-ci. On voit qu'il exprime alors un point de vue parallèle à celui que nous proposons ici.

forment un bain sonore, à l'intérieur duquel le son des chanterelles s'entend certainement assez mal.

Mais, ces deux univers, l'univers médiéval de la musique sacrée et l'univers des mendiants, ne conviennent pas à l'époque baroque. Le premier « sent son gothique », on le perçoit comme archaïque, ayant produit des œuvres maintenant dépassées<sup>774</sup>. Le deuxième rappelle le gueux dont il faut exorciser l'image.

Et pourtant ces bourdons, que l'on penserait voués à la disparition, qui sont une persistance médiévale et qui condamnent l'instrument à n'user que de deux tonalités, persistent, sans conteste, dans le jeu baroque.

Nous pensons que c'est parce qu'ils ont changé de signification. Les bourdons vont occuper une place de basse continue sommaire. Même si c'est pour s'en moquer, Carbasus (c'est à dire Campion) pointe ce phénomène :

**« Ces compositeurs et accompagnateurs toujours bouffis d'orgueil, se comparent aux architectes et ceux qui jouent des instruments à partie seule, à des manœuvres ; mais cela ne nous regarde point puisque la vielle possède toutes les parties pour un accompagnement continu. S'ils étaient plus judicieux, ils avoueraient qu'ils ont obligation de la Basse continue à la vielle. Le mot de Basse continue est suffisamment énergique pour exprimer une Basse qui ne change point, c'est ce que la vielle accomplit parfaitement et sans foin »<sup>775</sup>.**

*Des bourdons puissants, à l'intérieur desquels demeure la mélodie, ont laissé la place à des bourdons qui devront sonner doucement, accompagner seulement la mélodie en lui servant de soubassement, pour que les chanterelles, plus sonores, puissent imposer leur chant en position dominante.*

On est donc entré dans l'univers de la musique « classique ». La mutation observée est peut-être parallèle à celle que l'on peut déjà remarquer dans la polyphonie de la Renaissance, quand elle est construite horizontalement. Dans le quatuor, la voix de soprano va s'imposer, elle devient virtuose, dominatrice et se fera l'interprète de ce qui est devenu la mélodie, aux dépens du *cantus firmus*, issu de la *teneur* médiévale. Plus tardivement, un phénomène analogue pourrait être observé concernant la vielle. Les chanterelles, qui sont la voix de dessus et déclinent la mélodie, occupent une grande partie de l'espace sonore ; la mélodie n'est plus enchâssée à l'intérieur des bourdons, elle s'impose et les domine.

## CHAPITRE 17 : LES JEUX DE LA VIELLE

<sup>774</sup> Rappelons la phrase de Michel Corrette, en page 1 de sa méthode pour vielle, qui montre son mépris pour ce qui ne mériterait pas même le nom de musique. Il dit d'un air « sans grâce, sans goût [qu'il] ressemble plutôt à du plain-chant qu'à la musique ».

<sup>775</sup> **CARBASUS, Abbé de, Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur D<sup>o</sup> auteur du « Temple du goût » sur la mode des instruments de musique, Paris, 1739, p.22.**

## 17.1. La vielle des gueux<sup>776</sup>.

---

Ce qu'on pourrait en dire résulte d'abord de l'analyse du contexte dans lequel s'emploie la vielle du gueux. Entre les mains du mendiant, l'instrument n'est pas joué à des fins musicales, sa fonction est essentiellement une fonction d'appel : encourager les âmes charitables à s'approcher, si possible en provoquant de la pitié, dans un climat d'inquiétante étrangeté. La vielle devient un instrument composite, (faut-il dire un amalgame ?), avec d'une part des chanterelles qui jouent la mélodie (à la manière d'un instrument à *bas son*) et d'autre part, se juxtaposant à la mélodie, ce son très particulier et très puissant produit par le grésillement ou le tapement du chevalet mobile sur la table d'harmonie (un instrument à *haut son*). Ce deuxième élément est aussi un son puisqu'on peut le définir comme un bruit intentionnel et fabriqué ; tout se passe donc comme si un bruit parasite avait été capté, amplifié, mis au service d'une fonction sociale, perdant, ce faisant, ses caractéristiques formelles de bruit parasite involontairement produit.

Il nous faut encore ajouter la présence des bourdons qui, eux aussi sonnent fort et se combinent avec le son de la trompette pour former un instrument à *haut son* lui-même composite et rappelant par certains côtés le tambour du Béarn (qui fait sonner, à la manière d'une percussion, un accord consonant toujours identique).

L'ensemble devait produire un son « bruité » et déséquilibré composé d'une mélodie peu audible et d'un bruitage sonore en provenance du chevalet mobile et des bourdons. Il nous faudrait alors considérer que la vielle mendicante relève plus de la « contremusique » que de la « musique harmonieuse » (sa fonction n'étant pas musicale mais d'appel ou de convocation). Dans un simulacre d'échange, le mendiant pourra malmener sur sa vielle une mélodie-prétexte. L'instrument s'y prête : on peut, sans rencontrer de difficulté technique particulières, égrener sur une vielle une mélodie très simple, à condition de sacrifier toute exigence musicale. Le bruitage comme les bruits parasites non intentionnels couvriront ce qui reste de mélodie.

Rassemblant les différentes remarques que nous avons faites jusqu'alors, nous pouvons proposer un modèle hypothétique de la vielle du gueux qui serait le suivant :

1) Elle est fabriquée en bois trouvé sur place et découpé en plaques épaisses. Elle est construite non par un luthier professionnel mais, par un menuisier reconverti ou par le vielleux lui-même<sup>777</sup>.

2) Elle se joue avec deux ou trois chanterelles, dont l'une est à l'octave en dessous de l'autre ou des deux autres. L'accord réalisé entre les deux ou trois chanterelles peut donner lieu à des battements rapides qui sont probablement dus plus à un défaut dans la justesse qu'à une volonté délibérée<sup>778</sup>.

3) Le vielleux utilise le système corde trompette/chevalet mobile en continu, produisant un grésillement perpétuel ce qui augmente de la puissance sonore globale de

---

<sup>776</sup> Voir les chapitres 10, 13 et 14.

<sup>777</sup> Voir chapitre 11, section 11.1.3 : *Lutherie comparée et effets sonores*.

l'instrument.

4) Chanterelles, trompette et bourdons ont un très fort appui sur la roue afin, là aussi, d'augmenter la puissance, ce qui doit produire de nombreux bruits parasites et certainement nuire à la justesse.

5) Les limites de l'instrument, comme sa vocation qui est de provoquer de la pitié donnent une idée du répertoire<sup>779</sup> : des chants simples qui se traînent en longueur, monotones, joués sans phrasé, de façon routinière, certainement misérabilistes, devant évoquer une vie immobile et sans espoir, afin de mieux émouvoir les nantis<sup>780</sup>.

Même si les musiciens baroques l'ont pensé ainsi, il ne faudrait pas, pour autant, considérer qu'il n'y a, en tout état de cause, aucune valeur musicale à accorder au jeu mendiant. Il nous faut, en effet, distinguer deux formes de pratique mendicante ou dérivée.

Il y a d'abord ce que l'on appelle maintenant « faire la manche », démarche qui consiste à demander voire à exiger de l'argent sans aucune contrepartie (sauf le plaisir de se sentir généreux). Si une « sonorisation » est alors introduite par le mendiant, il ne peut s'agir que de contremusique sans intention esthétique. Il faut attirer, faire pitié ou inquiéter.

Mais il existe une autre pratique qui promeut l'échange. Le mendiant offre alors un produit en contrepartie de l'argent demandé. La production sonore est alors musicale, elle voudrait plaire, émouvoir, et représente une offre. Certes la transaction proposée est parfois totalement déséquilibrée, le produit musical peut être de si faible valeur qu'on ne le reconnaît pas comme tel (on se sent encore dans la contremusique) ; en revanche, la transaction est réussie quand on pense avoir entendu de la « vraie » musique (de la musique harmonieuse), ce qui entraîne l'impression d'être dans l'échange, d'avoir une dette, de devoir quelque chose pour « payer » la prestation, c'est à dire l'émotion musicale que l'on a ressentie. Nous avons fait, précédemment<sup>781</sup>, l'hypothèse que les petits savoyards développaient probablement dans les rues de Paris, une activité « viellistique » mixte tenant du concert de rue et de la mendicité.

Nous dirons donc que l'expression musicale lancinante empruntant souvent un mode de Ré ou un mode mineur, pourrait bien évoquer une éternité sans espoir et entrer en connivence avec la part dépressive de la personnalité de l'auditeur. La vielle, dans son déploiement sonore tout en longueur, saurait communiquer une atmosphère ou un *ethos* fait de mélancolie et de tristesse, coloré de nostalgie et de langueur. Baudelaire, adolescent, ne dira pas autre chose, lorsqu'il évoquera les vieilles plaintives d'Auvergne :

---

<sup>778</sup> Voir les considérations de Terrasson et l'analyse que nous en proposons, chapitre 16, section 16.1.1 : *Nombre de chanterelles et accord*.

<sup>779</sup> Voir chapitre 14, section 14.1.4. : *Le jeu de la trompette et le gueux*.

<sup>780</sup> A moins que cela ne les « agace », ce dont témoigneraient ces textes polémiques que nous ne rappellerons pas ici, pour les avoir déjà cités fréquemment en plusieurs endroits de ce travail.

<sup>781</sup> Voir chapitre 7, section 7.2.3. : *Des Musiciens de rue*.

« Tout à l'heure je viens d'entendre

**Dehors résonner doucement D'un air monotone et si tendre Qu'il bruit en moi vaguement, Une de ces vieilles plaintives Muse des pauvres Auvergnats, Qui jadis aux heures oisives Nous charmaient si souvent, hélas ! Et, son espérance détruite, Le pauvre s'en fut tristement; Et moi je pensai tout de suite A mon ami que j'aime tant, Qui me disait en promenade Que pour lui c'était un plaisir Qu'une semblable sérénade Dans un morne et long loisir. Nous aimions cette humble musique Si douce à nos esprits lassés Quand elle vient, mélancolique Répondre à de tristes pensers »<sup>782</sup>.**

## 17.2. La Vielle paysanne.

---

Nous ne disposons malheureusement d'aucune information concernant le jeu de cette vielle qui servait à faire danser dans les fêtes villageoises, avant et pendant la période baroque<sup>783</sup>. L'instrument était probablement moins répandu dans ce milieu qu'on ne le croit généralement, mais il était pourtant présent, ce dont l'iconographie témoigne.

Nous en sommes donc réduit à supposer que les problèmes rencontrés et les solutions apportées par la vielle paysanne, à l'époque baroque mais en milieu populaire, doivent être proches de ceux que rencontre ultérieurement, au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle, la vielle en milieu rural. Nous resterons donc et prudent et rapide dans l'exposé.

Nous nous bornerons à évoquer cinq points :

1) Comme celle du gueux, la vielle paysanne est fabriquée en bois épais trouvé localement par un luthier amateur.

2) Comme celle du gueux, elle doit être extrêmement sonore, mais pas pour les mêmes raisons. Il s'agit seulement d'être clairement entendu des danseurs.

3) Mais l'oreille du danseur est très sélective : on doit lui faire entendre ce qui l'aide à danser, un rythme correspondant aux pas. Un grésillement ou un tapement continu en provenance du chevalet mobile ne lui serait d'aucune utilité. On n'utilisera pas non plus le chevalet mobile comme articulation. La priorité est ailleurs. Nous supposons que, pour faire danser, le vieilleux, comme dans la tradition populaire qui s'est maintenue jusqu'à nous, aura tendance à utiliser l'ensemble trompette/coup de poignet comme une percussion marquant les pas des danseurs et donnée sèchement sur les notes.

4) La mélodie devait mal s'entendre, puisque couverte par la percussion ; c'est l'intervention d'autres instruments comme le violon qui devait permettre qu'elle devienne audible.

5) Comme celle du gueux, la vielle paysanne est donc un instrument composite. Elle juxtapose une percussion (qui est un instrument à haut son), un instrument mélodique (qui est un instrument à bas son) et des sons continus (les bourdons) dont la puissance doit aussi être un facteur susceptible de rendre peu audible l'exécution de la mélodie.

<sup>782</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres posthumes*, Paris, Société du Mercure de France, 1908.

<sup>783</sup> On se reportera au chapitre 14, section 14.2. : *L'instrument paysan*.

## 17.3. Le jeu baroque.

### 17.3.1. Les constituants de la vielle baroque

La mutation baroque vise à faire de la vielle un instrument de musique intéressant pour les personnes de qualité dans la mesure où elle se montrerait capable de jouer « selon le goût » des airs tendres comme des airs rapides, de la musique française comme de la musique italienne. Elle opère à partir d'un double mouvement. Il s'agit d'abord de décontaminer l'instrument, de le détacher de son passé ignominieux d'instrument mendiant, d'outil utilisé pour demander l'aumône. Il s'agit ensuite de lui fournir ses quartiers de noblesse en lui donnant des attributs aristocratiques et en lui trouvant une place honorable dans la famille des instruments prestigieux que pratiquent ou écoutent les personnes de qualité, comme le violon ou le clavecin qui lui serviront de références.

La lutherie de l'instrument, confiée à des professionnels s'en trouvera transformée. Le corps de la vielle, empruntant les formes de la guitare ou du luth, sera doté d'une table en acajou. L'ambitus de l'instrument sera augmenté, un capodastre et des cordes sympathiques seront ajoutées.

Une grande importance sera accordée au maniement de la roue qui devra permettre la réalisation d'enflements comme l'exécution d'une articulation détachée, ainsi qu'un phrasé, distinguant les éléments du discours musical, ce que ne réalise pas la « musique routinière ». Des indications concernant le doigté permettront un jeu rapide et l'exécution des agréments. La mise en action du chevalet mobile deviendra un système d'articulation des notes. Les bourdons seront compris comme une basse continue sommaire et obstinée.

Techniquement sera alors élaboré par les maîtres de vielle un système précis de règles gérant l'exécution d'airs vifs et rapides en opposition à un jeu « selon le goût » permettant l'interprétation des airs lents ou tendres. Mais le goût restera l'ultime référence à laquelle les règles devront finalement se soumettre.<sup>784</sup>

### 17.3.2. L'avertissement de Dupuits.

Un texte déjà cité de Dupuits<sup>785</sup> nous donne des indications tout à fait fondamentales. Ce texte, extrait d'une présentation par l'auteur de sonates pour vielle et clavecin, a pour objet de permettre un dialogue entre les deux instruments en évitant que la puissance sonore globale de la vielle interdise que l'on entende le clavecin.

Dupuits recommande d'agir, de façon concomitante de plusieurs manières, prenant en compte la lutherie, les réglages et le jeu de l'instrument. Il propose :

1) « Que la Vielle, si elle est construite en corps de Luth soit petite et beaucoup adoucie, si elle est en corps de Guitare qu'elle n'ait pas plus de jeu que ces anciennes

<sup>784</sup> Voir chapitre 12. : *Le goût, la règle et la roue.*

<sup>785</sup> DUPUITS, Baptiste, *Avertissement concernant les sonates écrites par l'auteur pour un clavecin et une vielle*, Paris, 1741.

Guitares ».

2) « Que les cordes portent légèrement et également sur la roue ».

3) « Que les chanterelles [soient] plus grosses que la trompette sans porter davantage ».

4) De « ne détacher les notes que des doigts et non par des coups de poignet perpétuels, si ce n'est celles qui semblent l'exiger absolument comme le début d'une pièce, les commencements et les fins de chaque reprise ».

Mais le problème n'est pas seulement de trouver un équilibre entre différents instruments de musique. Il concerne aussi la vielle en tant que telle. Instrument de dessus mais composite, elle se doit de donner à entendre un chant qui ne soit couvert ni par les vibrations du chevalet mobile ni par les bourdons qui constituent une basse sommaire. Les conseils de Dupuits gardent toute leur valeur pour l'interprète d'aujourd'hui.

# QUATRIÈME PARTIE : LE RÉPERTOIRE POUR VIELLE

## CHAPITRE 18 : ANALYSE QUANTITATIVE DU REPERTOIRE

### 18.1. Exposé des motifs.

---

Nous avons précédemment consacré un chapitre à montrer à quel point la vielle à roue est un objet susceptible de provoquer la passion et de faire surgir l'irrationnel<sup>786</sup>. Le siècle de Louis XV se prononce avec excès pour ou contre l'instrument, avec des débordements métaphoriques dans le panégyrique comme dans la polémique. On trouve aujourd'hui encore trace de ces enflures dictées par l'affect, alors que la vielle à roue est à peu près tombée dans l'oubli dans le monde de la musique dite classique... Par exemple, les luthistes et les guitaristes d'aujourd'hui sont souvent persuadés que si l'on trouve si peu de luths baroques de nos jours, c'est qu'à l'époque baroque on en faisait des vielles.

<sup>786</sup> Chapitre 6 : *L'infiltration imaginaire*.

Ainsi a persisté dans une mémoire collective, l'idée, exprimée dans plusieurs textes du XVIII<sup>e</sup> siècle, que la vielle monstrueuse voudrait détruire les autres instruments comme pour s'en nourrir. Or nous avons vu que cette impression ne correspond pas du tout à la réalité<sup>787</sup>.

Alors le chercheur est bien obligé de se demander s'il n'est pas lui-même entraîné par quelque feu passionnel, en quelque sorte intoxiqué par le mystère de la vielle. Certes, nous avons montré de façon, espérons-le, convaincante, qu'il y a au XVIII<sup>e</sup> siècle, une entrée de la vielle dans le monde de la musique pratiquée par les personnes de qualité. Mais cet événement est-il vraiment important ou plus ou moins marginal ? Il nous faut tenter de lui donner une juste place.

Pour cela les chiffres sont utiles, qui disent une réalité sans les couleurs de l'affect. Nous allons en proposer quelques-uns qui permettront de donner quelques éléments de réponse concernant l'importance du phénomène vielle, sous le règne de Louis XV. Ils porteront sur l'analyse quantitative du répertoire baroque écrit pour la vielle à roue, un des critères de sa percée dans le monde de la musique savante.

Par ailleurs, une analyse du répertoire devrait permettre, au travers des titres choisis par les auteurs de comprendre de quel univers musical ils se réclament, les titres faisant, en quelque sorte, office d'affiches. Veulent-ils présenter l'œuvre au public comme étant de goût français ou de goût italien ? Arcadienne ou émancipée ? populaire ou savante ?

De plus, nous aurons à nous demander si les titres évoluent avec la datation de l'œuvre. Il s'agit de savoir si le répertoire reste identique aux différents moments de la période baroque ou si un nouveau type de pièces pour vielle tente de se substituer à l'ancien (par exemple un goût italien faisant une entrée plus tardive et se substituant partiellement au goût français).

La source des informations que nous utilisons en priorité se trouve principalement dans trois ouvrages fondamentaux pour notre travail. Le premier est d'Anik Devriès<sup>788</sup>, le deuxième de Robert Green<sup>789</sup>, le troisième de Jean Christophe Maillard<sup>790</sup>.

L'ouvrage d'Anick Devriès est consacré aux grands éditeurs et commerçants en partitions parisiens. Il propose des listes et des tableaux chiffrés portant sur le nombre de compositeurs et d'œuvres publiées et mises en vente avec des indications comme le nom des instruments utilisés, donc, entre autres, avec une mention possible « vielles et musettes ». Malheureusement le travail ne couvre pas la deuxième partie du XVIII<sup>e</sup> siècle.

L'ouvrage de Green est consacré à la vielle à roue à l'époque baroque. Il ne donne

---

<sup>787</sup> Voir en 62.4. : *Un monstre destructeur*.

<sup>788</sup> DEVRIES, Anik, *Edition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Minkoff, 1976.

<sup>789</sup> GREEN, Robert A, *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995.

<sup>790</sup> MAILLARD, Jean Christophe, *L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent, 1660-1760*, Thèse de doctorat de troisième cycle, Université Paris IV, 1987.

pas d'indications statistiques sur l'ensemble des instruments différents utilisés. En revanche, il donne la liste de la quasi totalité des œuvres imprimées au XVIII<sup>e</sup> siècle lorsqu'ils portent la mention vielle ou la mention vielle/musette.

La thèse de Jean Christophe Maillard est consacrée aux instruments à vent dans la musique française baroque. Elle est intéressante pour notre sujet à deux titres différents. D'abord elle met au travail les distinctions et les articulations existant entre musique savante et musique populaire, d'autre part l'auteur accorde une place importante à la musette de cour qu'il pratique lui-même avec virtuosité, et qui est, comme la vielle, un instrument à bourdons d'origine populaire. En revanche, son travail qui date de 1987 ne fait pas état de la totalité des documents que Robert Green a pu recenser en 1995.

## 18.2. Les compositeurs et les œuvres.

### 18.2.1. Le travail d'Anik Devries

Anik Devries a recensé les catalogues des Leclerc, les plus importants commerçants en partitions de Paris. Elle présente la liste des compositeurs dont les œuvres sont vendues. Nous en avons exclu les auteurs qui n'ont écrit que de la musique vocale (cantates, opéras, musique religieuse chantée) ou des méthodes, principes et traités. Nous avons donc conservé le corpus purement instrumental, toutes les fois qu'un (ou des) instrument est explicitement cité par l'auteur à la suite du titre de la pièce ou du recueil. Ainsi pouvons-nous compter dans le catalogue général de la production Leclerc <sup>791</sup> **259** compositeurs cités, dont **41** ont écrit pour « vielle musette », soit **15,8 %**.

Devries : « Leclerc Croix d'or »					
	B	C	D	E	F
Année	Violons	flûtes	vielles/ musettes	Ensemble	% D/E
1734	124	169	49	342	14,32%
1737	169	210	75	354	16,52%
1742	234	262	111	607	18,29%
1751	438	314	153	905	16,91%
1753	439	316	154	908	16,96%

Tableau 1

Par ailleurs, dans le même ouvrage, Anik Devries réalise une liste des Œuvres mises en vente à partir du fonds musical « Leclerc Croix d'or », en répertoriant les 5 catalogues

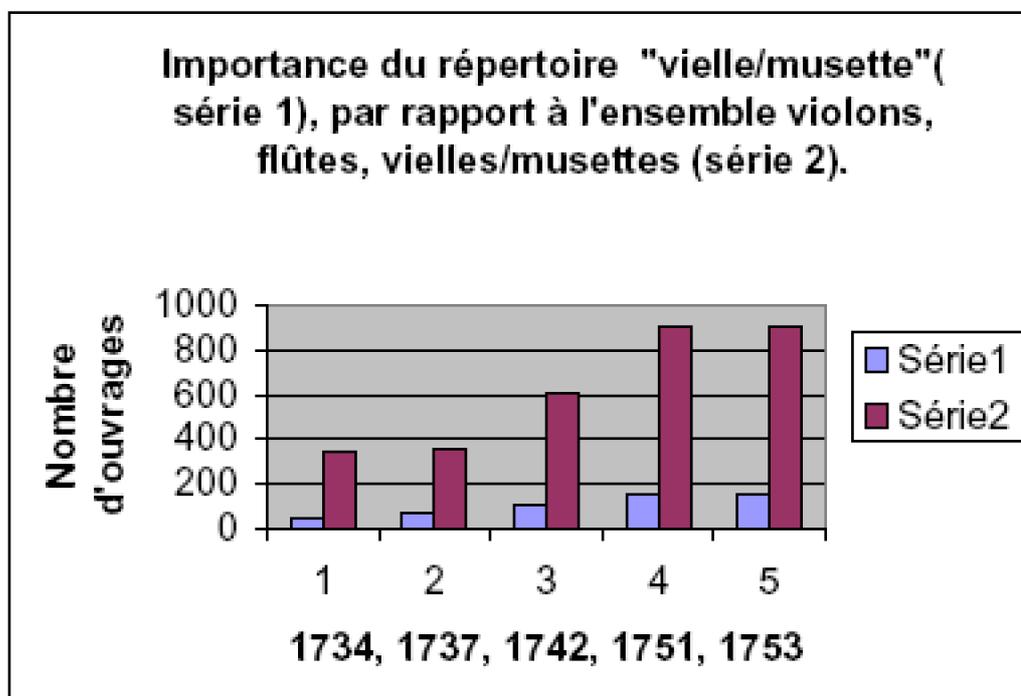
<sup>791</sup> DEVRIES, *op. cit.* p.129/272.

de 1734, 1737, 1742, 1751, 1753. Nous retenons toujours dans notre corpus les seules œuvres instrumentales, et seulement lorsqu'un instrument particulier est explicitement désigné parmi ceux qui sont le plus souvent cités, soit, dans l'ordre, le violon, la flûte et, en troisième position l'ensemble « musettes/vielles ». Les chiffres que donne Anik Devriès et que nous allons utiliser correspondent à des fréquences cumulées. Autrement dit, dans le tableau 1, si le premier chiffre (124) correspond au nombre d'ouvrages répertoriés pour le violon dans le catalogue de 1734, celui qui vient immédiatement en dessous (169) correspond au catalogue de 1737, soit le chiffre du catalogue de 1734 augmenté des 45 nouvelles parutions (entre 1734 et 1737).

On voit que les pièces écrites pour musette ou (et) vielles occupent toujours, dans les cinq catalogues, la troisième place du classement derrière le violon et la flûte qui se disputent la suprématie. En 1753 cet ensemble dispose de 154 publications. On voit que ces deux instruments à bourdons doivent effectivement être considérés comme des éléments importants dans l'univers de la musique baroque.

La dernière colonne (D/E) indique, pour l'année concernée, le pourcentage d'œuvres pour « vielle/ musette » publiées. On voit que ce pourcentage est toujours situé entre 14% et 19%, pour les 5 années concernées.

Le graphique ci-joint (graphique 1), visualise, à ce propos, le fait que l'ensemble « musette/vielle à roue » donne lieu, de façon stable, entre les années 1734 et 1753, à un répertoire qui suit les variations de l'ensemble formé par les violons et les flûtes, alors qu'on voyait, dans le précédent graphique que le violon s'est imposé contre la flûte au cours des ans (et plus précisément à partir de 1751).



Graphique 1

### 18.2.2. La thèse de Jean Christophe Maillard

Dans sa thèse, J.C. Maillard<sup>792</sup> propose aussi un comptage des recueils publiés par instrument, entre 1700 et 1760. Il obtient des résultats conformes à ceux relevés par A. Devriès. Les recueils pour violon, ainsi que ceux pour flûte, se détachent nettement. Viennent ensuite les hautbois, et avec une fréquence très voisine les musettes à égalité avec la vielle. Si l'on cumulait, comme le fait Devriès, ces deux derniers types de recueil pour former un ensemble « vielle/musette », le poids quantitatif deviendrait plus important que celui du répertoire pour Hautbois.

### 18.2.3. L'ouvrage de Robert Green

Robert Green<sup>793</sup> recense en 1995, la totalité des œuvres qui portent dans le titre inscrit par l'auteur la mention « vielle », désignant cet instrument soit comme le destinataire principal ou unique de l'œuvre soit seulement comme un de ses exécutants possibles parmi d'autres instruments. Il met ainsi en évidence une cohorte de **212 recueils publiés**<sup>794</sup>. Afin de travailler sur un corpus suffisamment homogène, nous ne prendrons pas en compte les œuvres manuscrites, les méthodes pour vielle, les recueils ayant une page de titre qui ne mentionne pas explicitement la vielle, les œuvres vocales (cantates, cantatilles, opéras) auxquelles la vielle participe. Nous excluons ainsi 24 « sujets ». Nous excluons aussi 16 autres publications parce que non datées ainsi que la seule publication de 1710, très atypique quant à la date, puisque celle qui lui succède par ordre chronologique apparaît seulement en 1724. La dernière publication retenue par Green date, quant à elle, de 1765. Nos calculs porteront donc sur une cohorte de **171 recueils**, dont la date de publication est connue précisément ou selon une approximation de quelques années<sup>795</sup>.

*La distribution chronologique des 171 recueils concernés est caractérisée par une moyenne de 1739,56, correspondant donc à la moitié de l'année 1739. L'année pendant laquelle les publications ont été les plus nombreuses (le mode) est 1741 (19 publications). Le médian, année de parution du 85,5<sup>e</sup> recueil, (en pourcentage, le cinquantième) est de 1740. Ces trois chiffres significatifs sont voisins et indiquent nettement que l'intérêt pour la vielle a plafonné entre 1739 et 1741.*

Nous avons regroupé les 171 titres retenus en 6 sous-ensembles recouvrant chacun une période de 10 ans. On peut voir très clairement dans le tableau 2, comme dans le graphique 2, que l'intérêt pour la vielle demeure puissant pendant une brève période allant de 1726 à 1765.

<sup>792</sup> Op. cit. p.840.

<sup>793</sup> GREEN, op. cit. p.72/98

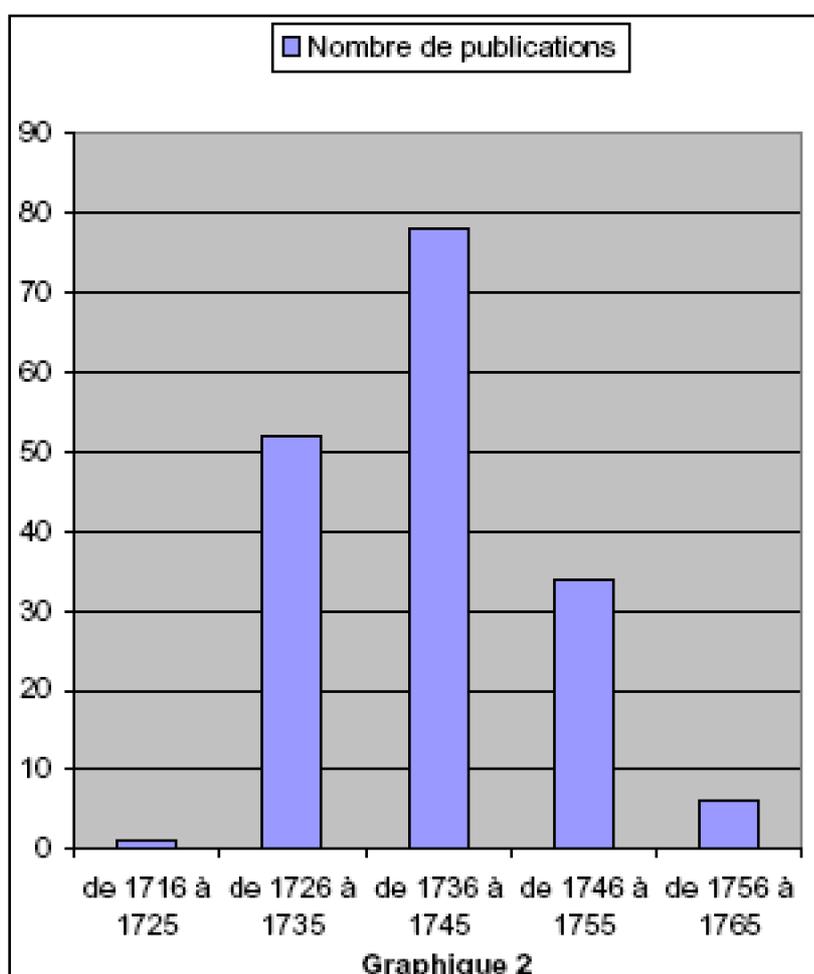
<sup>794</sup> Nous ne prenons pas en compte les œuvres de Hotteterre répertoriées par Green, car elles sont à l'origine écrites exclusivement pour la musette, même si ultérieurement elles ont été adoptées par les joueurs de vielle.

<sup>795</sup> Nous retenons alors comme année significative, l'année centrale de la période indiquée par Green.

Tableau 2

Années	Nombre de publications
de 1716 à 1725	1
de 1726 à 1735	52
de 1736 à 1745	78
de 1746 à 1755	34
de 1756 à 1765	6
Total	171

Nous avons aussi tenté de proposer une représentation visuelle plus fine des valeurs statistiques afin de savoir si l'allure apparemment Gaussienne de la distribution ne masquait pas l'existence de deux répertoires de nature différente se succédant dans le temps.



Graphique 2

Le tableau 3 ci-joint et le graphique 3 ci-après procèdent d'un regroupement par sous-ensembles de quatre ans, concernant la période allant de 1723 à 1766.

On notera que, la vielle s'installe rapidement (entre 1727 et 1731) dans le paysage

---

vertu de la loi du droit d'auteur.

musical baroque. Mais, en revanche, après une période faste (entre 1731 et 1743), on constate que son déclin est beaucoup plus lent, il s'étale sur une durée qui dépasse les vingt ans, allant de 1743 à 1765. La courbe qu'une analyse moins fine donnait pour Gaussienne s'avérerait plutôt une courbe « en i »<sup>796</sup>.

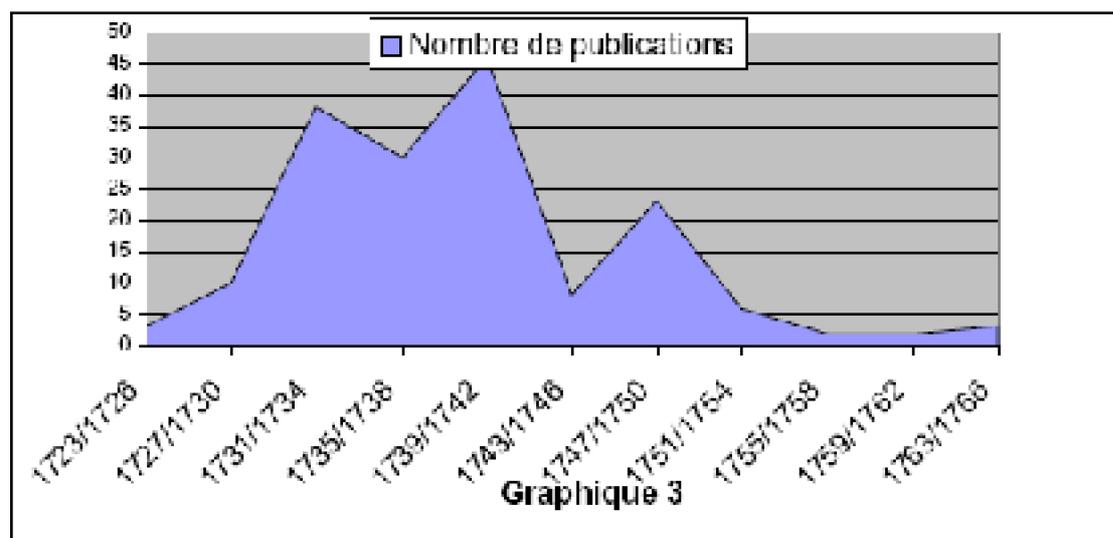
D'autre part, si les fréquences d'apparition baissent significativement à partir de 1743, une reprise manifeste est perceptible entre 1747 et 1750 (voir graphique 3). On pourrait se demander si un deuxième répertoire n'essaye pas alors de se substituer à un premier répertoire, le deuxième étant plus italien, plus abstrait, plus complexe ou savant, moins champêtre ; un *répertoire émancipé* voudrait prendre la place du *répertoire arcadien* que vielle et musette étaient précédemment chargées de mettre en valeur. Dans cette perspective, on pourrait penser que, dans les années 1747/1750, on publie encore beaucoup de pièces d'un répertoire arcadien, mais aussi, en nombre maintenant significatif, des pièces d'un répertoire émancipé. Une étude détaillée devrait permettre de confirmer ou d'infirmier cette hypothèse.

Années	Nombre de publications
1723/1726	3
1727/1730	10
1731/1734	38
1735/1738	30
1739/1742	46
1743/1746	8
1747/1750	23
1751/1754	6
1755/1758	2
1759/1762	2
1763/1766	3

**Tableau 3**

Tableau 3

<sup>796</sup> Courbe qui atteint rapidement son apogée pour redescendre plus lentement.



Graphique 3

### 18.3. Les formations qui « conviennent » à la vielle.

Tableau 4

Dates	solo	duo	1+bc	2+bc	3+bc
1716/1725	0	0	1	0	0
1726/1735	1	19	16	9	11
1736/1745	2	26	18	5	8
1746/1755	0	12	6	1	0
1756/1765	0	2	1	0	0
<b>totaux</b>	<b>3</b>	<b>57</b>	<b>41</b>	<b>15</b>	<b>19</b>

De la liste d'ouvrages présentée par Robert Green, nous pouvons retirer un premier type d'informations, à partir d'un échantillon comprenant alors 135 publications utilisables pour notre propos.

Le tableau 4 montre que la vielle se joue principalement, dans 57 cas (soit **43%**), en duo sans basse (avec une autre vielle ou un autre instrument de dessus), secondairement, dans 41 cas (soit **30,4%**), comme seul instrument de dessus avec une basse continue, troisièmement, dans 19 cas (soit **13,8%**) avec deux autres dessus et une basse continue (elle joue alors généralement la première voix accompagnée de deux violons), quatrièmement, dans 15 cas, (soit **10,9%**) à l'intérieur d'une formation comprenant un autre dessus (ou une autre vielle) et une basse continue.

Dans 3 cas seulement, la publication transcrit seulement une mélodie sous forme monodique. Ce chiffre est négligeable ; on notera toutefois qu'il n'est pas en accord avec un autre inventaire établi par Robert Green et portant sur les publications signalées au XVIII<sup>e</sup> siècle mais qui, pour l'instant, restent introuvables. Notre auteur décompte 45 publications de ce type dont 7 (soit **15,6%**) sont notées comme *solo*<sup>797</sup>. On remarquera

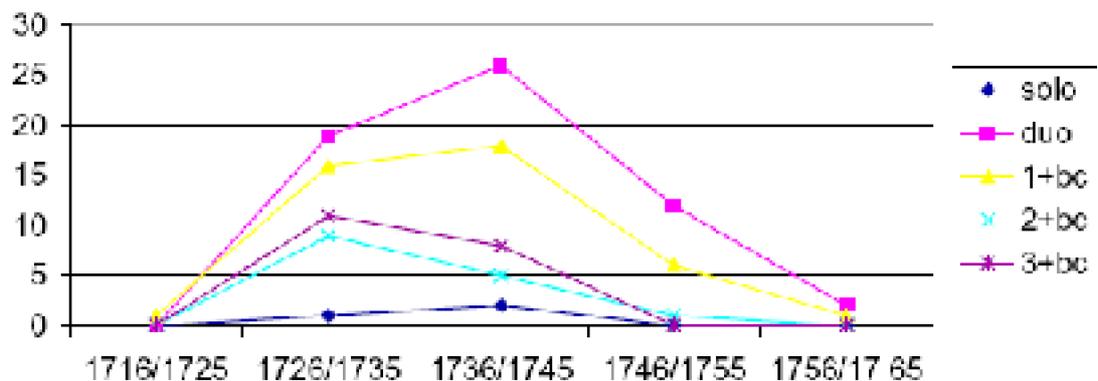
aussi que si nous avons pris en compte les manuscrits, nous aurions évidemment trouvé un nombre conséquent d'airs présentés pour vielle seule puisque ces deniers sont généralement de la plume de maîtres de musique, transcrivant un certain nombre d'airs que leurs élèves pourront exécuter sur la vielle.

Rappelons enfin que les pièces écrites pour vielle et basse continue peuvent être jouées par l'instrument soliste, sans basse continue, ce que les auteurs indiquent explicitement dans certains cas, la vielle pouvant se suffire à elle-même.

Pour être complet, signalons aussi, dans l'inventaire établi par R. Green, la présence de deux œuvres en trio sans basse continue, toutes deux écrites par Naudot.

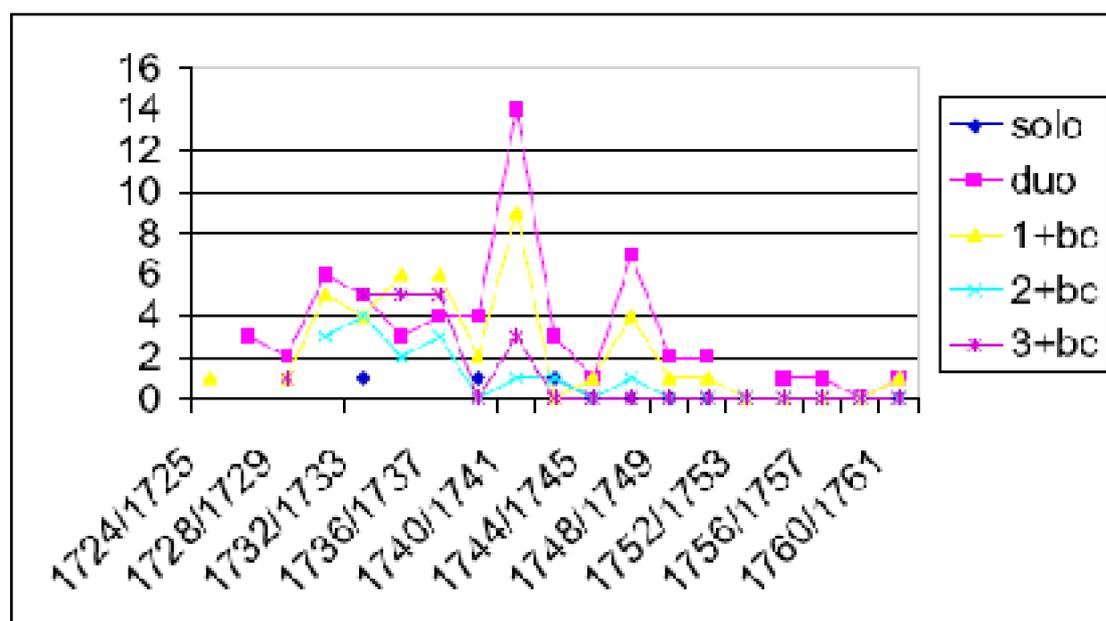
Nous avons aussi essayé de voir si les formations évoluent avec le temps (consulter à le graphique 4 qui utilise des regroupements de 10 ans et le graphique 5 qui utilise des regroupements de 2 ans). Le répertoire de la vielle, après avoir adhéré à la musique champêtre, aurait pu s'en détacher progressivement pour devenir plus savant ou plus italianisant, ce qui aurait pu se traduire par une évolution des formations prévues pour jouer la vielle. Apparemment, il n'en est rien, elles sont restées stables.

Tout se passe comme si, dès 1725 ou 1730, coexistaient les mêmes formations en proportions identiques, alors que l'on aurait pu penser que le modèle « dessus avec basse continue » de la sonate allait l'emporter sur le modèle *duo* qui est fréquemment utilisé pour évoquer le champêtre.



Graphique 4

<sup>797</sup> GREEN, Robert, A, *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995, p.96/98.



Graphique 5

#### 18.4. L'instrumentation.

Nous référant toujours au répertoire dressé par Green, nous allons maintenant nous intéresser à l'instrumentation proposée par l'auteur dans son titre. Il s'agit de savoir, si l'œuvre est exclusivement destinée à la vielle, si elle l'est au couple « musette/vielle » instruments à bourdons connotés populaires ou agrestes, ou si la vielle est citée parmi d'autres dessus auxquels on pourrait la substituer ou qui pourraient se substituer à elle. C'est donc la question d'un idiome spécifique de l'instrument qui est alors posée.

Nous travaillons ici sur un échantillon de **117** publications utilisables pour notre objet, que nous avons classées ainsi :

**I** La vielle est le seul instrument cité ou le seul instrument mis en valeur dans le titre (gros caractères, caractères spéciaux...).

**II** Vielle et musette sont toutes deux mises en valeur et la vielle est citée en premier.

**III** La vielle est citée (sans indication typographique particulière) en tête d'une liste comprenant plusieurs dessus dont la musette qui est toujours citée en deuxième.

**IV** Vielle et musette sont toutes deux mises en valeur et la musette est citée en premier.

**V** La musette est citée (sans indication typographique particulière) en tête d'une liste comprenant plusieurs dessus dont la vielle qui est toujours citée en deuxième.

**VI** La vielle est citée comme un dessus possible au milieu d'une liste d'autres instruments de dessus.

Instruments	Nombre	Pourcentage
I	6	5%
II	8	7%
III	14	12%
IV	25	21%
V	48	41%
VI	16	14%

Tableau 5

Le tableau 5 montre que la vielle est peu fréquemment mentionnée comme seul instrument susceptible de jouer l'œuvre (variable I), dans 6 cas seulement (5% des cas). En revanche, la mention « musette/vielle », placée en tête d'une liste de plusieurs dessus (variable V), apparaît avec la fréquence la plus élevée (48 fois, correspondant à 41% des cas).

La mention « vielle/musette » (variable II) n'apparaît que 8 fois (7% des cas), ce qui indique la persistance relative d'une prédilection pour la musette, puisque, en revanche, la mention « musette/vielle » (variable IV) se rencontre 25 fois (dans 21% des cas). Parallèlement, Jean- Christophe Maillard<sup>798</sup> propose un graphique montrant que si vielle et musette sont l'objet de la publication de recueils en nombre égal, la musette est très majoritairement citée en premier instrument recommandé et la vielle très majoritairement en deuxième.

Instruments.	Nombre	Pourcentage
I+II+IV	39	33%
III+V	62	53%
VI	16	13%

Tableau 6

Nous proposons dans le tableau 6 un regroupement qui précise le sens des données obtenues.

Vient nettement en tête le regroupement des variables III et V, dans 62 cas (soit 53%). Les compositeurs listent plusieurs instruments dessus possibles, mais désignent **en tête** « musette et vielle » ou « vielle et musette ». Cette préférence signifierait que « l'effet bourdon », qui est caractéristique de ces deux instruments, est effectivement recherché, même s'il n'est pas absolument indispensable. On pourrait, en effet, prendre aussi en compte un argument de nature économique et penser que si plusieurs

<sup>798</sup> MAILLARD, *op. cit.* p.840.

instruments de dessus sont énumérés, bien que ne possédant pas de bourdons, ce serait peut-être seulement afin d'obtenir plus de ventes de l'œuvre considérée.

Le regroupement des variables **I**, **II** et **IV** vient en deuxième position avec 39 cas (**33%**). Ce regroupement est constitué par des compositeurs « puristes » qui, pour une œuvre déterminée, considèrent qu'elle doit seulement être interprétée par un des deux instruments à bourdons (ils ne citent alors que la vielle ou les couples vielle/musette et musette/vielle).

Le résultat obtenu pour la variable **VI** (16 soit **13%** des cas), témoigne *a contrario*, par sa faiblesse, que les compositeurs recherchent bien « l'effet bourdon » et répugnent alors à mettre la vielle sur le même plan que les autres instruments sans bourdon. Bordet, auteur d'une méthode concernant cinq instruments, dont deux à bourdons (musette et vielle) et trois sans bourdon (par dessus de viole, flûte, violon), le dit d'une autre manière : il est toujours possible d'enlever les bourdons, mais alors cela changerait « la nature de ces instruments et leur ôterait la plus grande partie de leur agrément »<sup>799</sup>.

Première remarque. Nous pouvons donc dire qu'à l'époque baroque il est reconnu au couple « musette/vielle » une spécificité musicale. Probablement les compositeurs qui les désignent explicitement recherchent-ils à prendre en compte les effets particuliers dont les bourdons sont responsables et se situent-ils ainsi dans la lignée des musiciens champêtres. C'est peut-être le problème le plus important concernant la place de la vielle dans l'orchestre baroque qui est alors posé. Doit-elle jouer toutes les musiques, comme les autres instruments de dessus ou son emploi doit-il être réservé à l'évocation champêtre pour introduire un climat arcadien ?

Deuxième remarque. Dans le couple « vielle/musette », la place accordée à la musette est plus importante que celle accordée à la vielle. Cette préséance tient probablement en partie au fait que la reconnaissance de la musette par les milieux aristocratiques précède à peu près d'une génération la reconnaissance de la vielle, Maillard remarquant de façon complémentaire, que le déclin de la musette précède quelque peu celui de la vielle<sup>800</sup>.

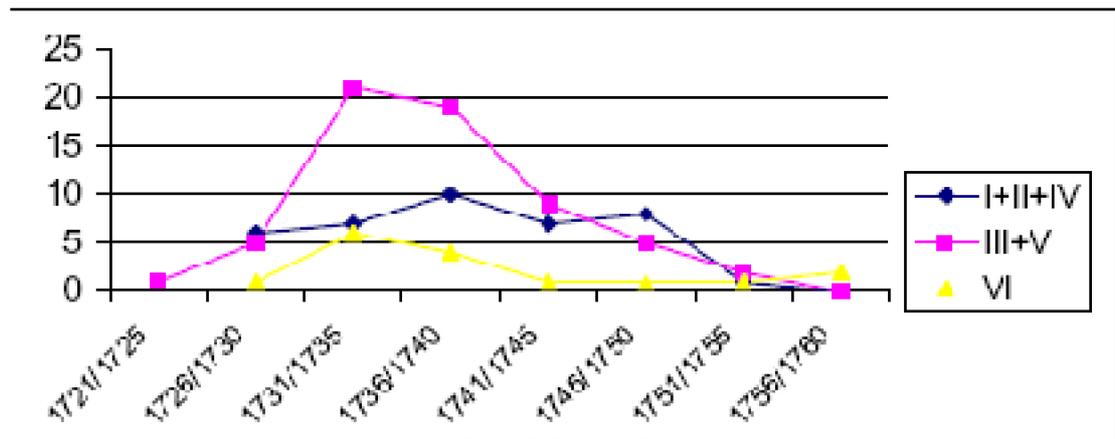
Troisième remarque. Les compositeurs ne semblent pas prendre en compte la caractéristique idiomatique pourtant la plus spectaculaire de la vielle, à savoir le jeu de la trompette utilisant le « coup de poignet ». Rappelons en effet que la vielle est le seul instrument cité<sup>801</sup> dans seulement dans 5% des cas.

---

<sup>799</sup> BORDET, *Méthode raisonnée. pour apprendre la musique d'une façon plus claire et plus précise à laquelle on joint l'étendue de la Flûte traversière, du Violon, du pardessus de Viole, de la Vielle et de la Musette* Paris, 1755, p. 14.

<sup>800</sup> Voir chapitre 4. section 4.4. : *La musette et la vielle dans la fête champêtre aristocratique*.

<sup>801</sup> Nous montrons dans notre chapitre 14 : *La trompette de la vielle et l'articulation du poignet*, toute l'ambivalence que provoque le jeu de la trompette à l'époque baroque.



Notre graphique 6 permettrait de risquer une hypothèse concernant l'évolution de l'instrumentation pendant la période historique considérée. La production d'œuvres imprimées s'effondre vers 1745 pour disparaître presque totalement vers 1755. A regarder le point occupé par les trois courbes vers 1755 on observera que l'effondrement touche peu la variable regroupée **I+II+IV** qui désigne la citation unique de la vielle dans le titre ou la mise en valeur affirmée de la vielle et de la musette quel que soit l'ordre de préséance. En revanche, la variable 6, déjà de faible importance numérique, diminue encore. Mais surtout, s'effondre de façon nette la variable regroupée **III+V** qui désigne les titres citant musette ou vielle en tête d'une liste comprenant divers instruments de dessus.

Restons prudent ; on peut seulement affirmer que cet ensemble de résultats serait compatible avec l'hypothèse suivante : aux alentours de 1745, la vielle, qui commence à être passée de mode, n'est plus citée comme un instrument parmi d'autres, mêlée à ceux-ci (variable **VI**). Parallèlement, elle n'est plus guère placée en tête de liste (variable **III**), sortpartagé par la musette (variable **V**). En revanche, la vielle résiste mieux quand elle est seule citée (variable **I**), ou particulièrement mise en valeur dans le titre de l'œuvre (variable **II**), ce qui est vrai aussi pour la musette (variable **IV**). Ainsi pourrait-on penser que les compositeurs qui valorisent explicitement vielle et musette dans les années 1745 ne le font plus parce que ces deux instruments sont à la mode mais bien parce qu'ils permettent de créer un climat sonore particulier grâce à l'emploi des bourdons.

Cette hypothèse reste bien fragile. Elle s'appuie sur des résultats chiffrés obtenus entre 1740 et 1745. Or on doit considérer que Dupuits des Bricettes, grand spécialiste de la vielle, publie dans la seule année 1741, 9 œuvres pour vielle, infléchissant à lui seul et de façon considérable, le relevé statistique.

## 18.5. L'appellation des recueils d'œuvres

Notre commentaire statistique du répertoire pour vielle présenté par Robert Green nous a conduit à une analyse de l'appellation qu'un auteur donne des œuvres qu'il propose.

Pour obtenir un corpus utilisable statistiquement nous avons réalisé les opérations suivantes :

-Suppression des appellations trop peu fréquentes pour constituer une variable utilisable (par exemple les Noëls), ou ambiguës (par exemple le terme *sonatille* serait à classer comme appellation italianisante si le suffixe en *ille* n'évoquait pas le style français galant).

-Regroupement de certaines appellations qui relèvent du même ensemble significatif.

Nous avons ainsi regroupé les appellations *concerto* et *sonate* au titre d'appellations italianisantes.

De même nous avons regroupé les appellations *duo galant*, *concert champêtre*, *pastorale*, *gentillesse*, *badinerie*, *amusement*, *divertissement* sous le titre de *style galant*, évoquant des musiques qui se présentent comme simples, sans prétention affichée, servant seulement de distraction, et s'affirment proches du populaire, essentiellement du villageois.

Seront donc retenues comme variables dans le tableau 7 les appellations suivantes :

- 1- La suite de danses caractéristique de la tradition française.
- 2- Les recueils d'airs et/ou de danses qui en principe ne sont pas organisés en suites.
- 3- le style galant, de goût français mais avec une connotation particulière.
- 4- Les appellations italianisantes (sonates et concertos).

<b>Appellation</b>	<b>Nombre de recueils</b>	<b>Pourcentage</b>
Suite (de danses)	31	21 %
Recueils d'airs et de danses	34	23 %
Style galant	30	20 %
Appellation italianisante	52	35 %
<b>TOTAUX</b>	<b>147</b>	<b>99 %</b>

Tableau 7

Il va de soi que ce travail n'est pas démonstratif. On sait bien que l'appellation choisie par un compositeur ne correspond pas toujours à ce qu'une analyse de l'œuvre mettrait en évidence. On peut cependant penser que, par l'appellation qu'il donne au recueil qu'il compose, l'auteur fait allégeance, il revendique pour ses œuvres une appartenance ou une filiation à un courant de pensée, une mode, un style de vie, une esthétique et il s'affirme ainsi dans un des camps qui nourrissent les conflits culturels de l'époque.

Les résultats obtenus, dont nous faisons état dans le tableau 7, indiquent seulement que les quatre variables retenues ont chacune une importance significative.

On remarquera surtout que les compositeurs vont éprouver le besoin dans 30 cas (20% des cas) de bien indiquer que le recueil désigné contient de la musique de style galant. Rappelons que les termes utilisés dans les titres sont alors : badineries, amusements, babioles, fête ou ballet champêtre, pastorales, gentillesse, duos galants.

Rappelons aussi que le style galant renvoie à trois caractéristiques. D'abord l'œuvre est simple à jouer et peut convenir aux amateurs, elle est sans prétention de sérieux, elle veut amuser et ne pas ennuyer. Elle est, d'autre part, censée être proche ou issue d'une musique villageoise que pourraient pratiquer les bergers d'Arcadie. Elle est enfin un instrument de séduction et de dialogue amoureux.

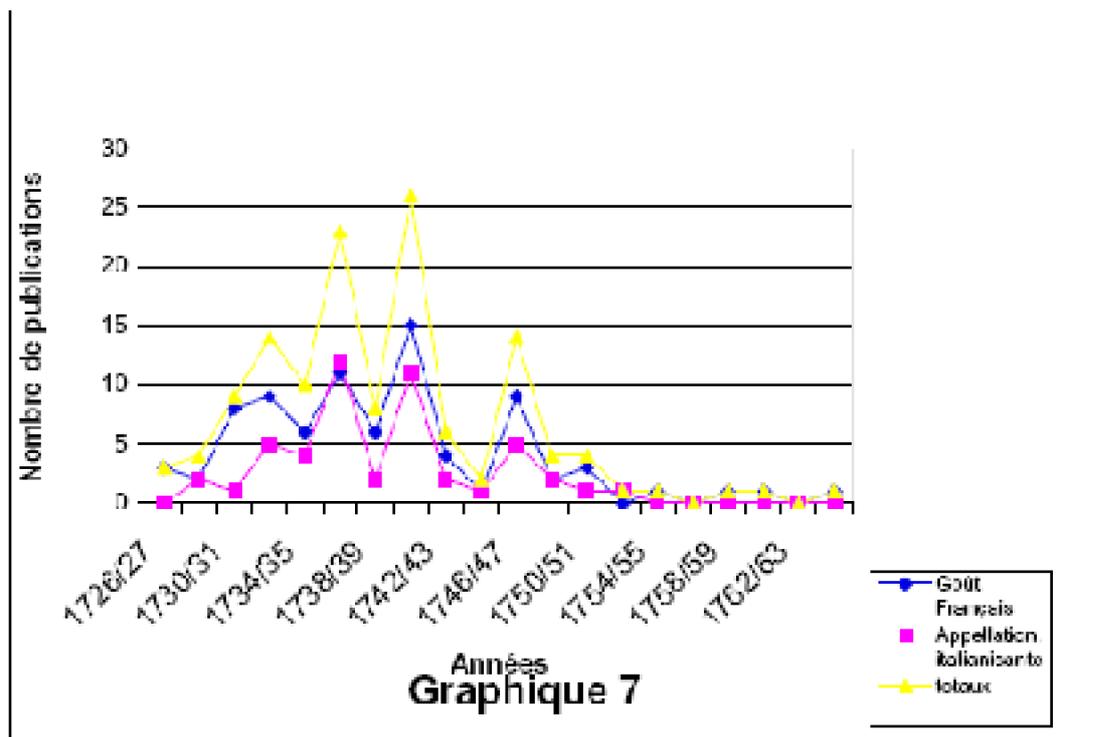
<b>Appellation</b>	<b>Nombre de recueils</b>	<b>Pourcentage</b>
Goût français	95	65 %
Appellation italianisante	52	35 %
<b>TOTAUX</b>	<b>147</b>	<b>100%</b>

Tableau 8

Nous avons condensé les trois premières variables de notre tableau 7 en une seule variable que nous nommons *Goût français* dans notre tableau 8. Cette transformation permet une première approximation du poids social qu'occupe l'appellation italianisante (52 recueils soit 35% des cas). Or la musique italienne est réputée complexe, réservée à des professionnels ou à de solides amateurs et ne craignant pas de faire appel à la virtuosité. Elle est aussi réputée abstraite, n'ayant pas besoin de s'appuyer sur des réalités externes pour en réaliser une imitation picturale ; cette musique est émancipée, elle ne dit que la musique sans être au service de la thématique arcadienne. Elle est en opposition à une musique française qu'il faudrait qualifier de simple, champêtre et picturale ou narrative (dans notre échantillon, 95 recueils soit 65% des cas).

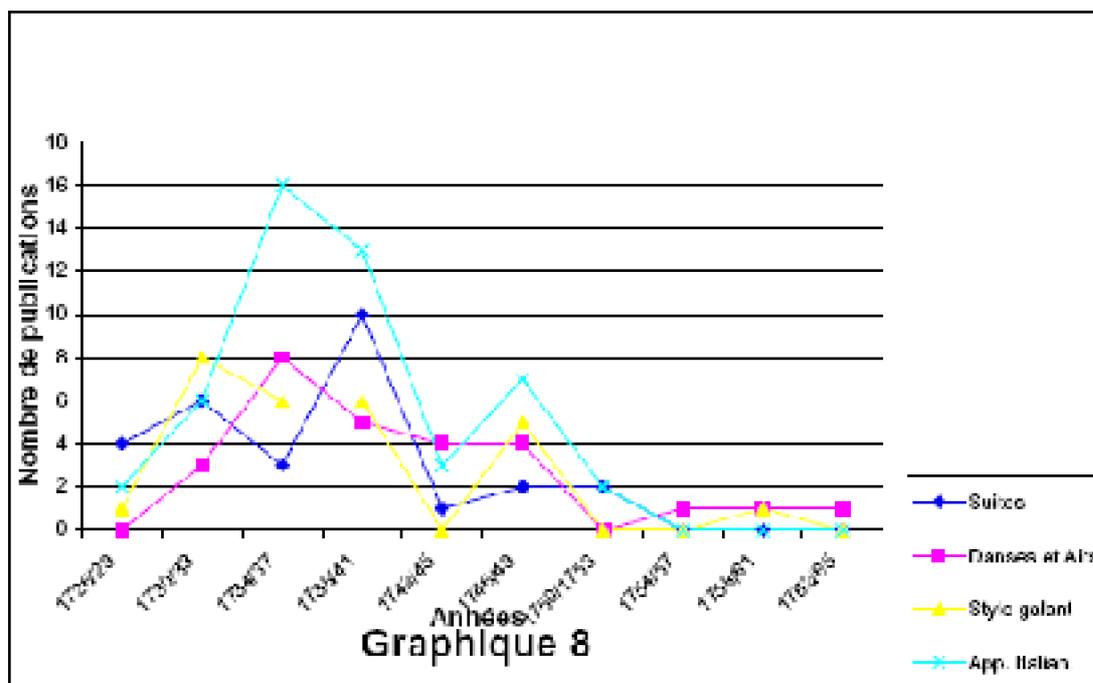
Il y a donc plus d'un tiers des publications dont l'appellation emprunte à la musique italienne ou en est dérivé. Il faudrait donc bien considérer l'existence de deux répertoires destinés à un instrument comme la vielle, du moins si le contenu des œuvres correspond bien à ce que l'auteur met en avant dans la page de titre présentant l'œuvre, ce qui n'est que partiellement exact.

Ces deux répertoires désignés coexistent-ils de façon équilibrée durant la période ou triomphe la vielle ? Faut-il, à l'inverse, considérer que l'élément diachronique est important, que la vielle, destinée au départ à un répertoire de goût français, se voit attribuer par la suite un nouveau répertoire plus italien qui se juxtapose à l'ancien ?



Graphique 7

Le graphique 7, qui regroupe les publications par ensembles de deux années est tout à fait significatif. Les deux sous populations (partitions dont l'appellation évoque le goût français et partitions à l'appellation italianisante) évoluent dans le même sens du début à la fin de la période considérée. L'hypothèse d'une arrivée différée d'un nouveau répertoire italianisant n'est pas confirmée.



Graphique 8

Graphique 8

Une représentation plus détaillée (graphique 8) réintroduisant les 4 variables mentionnées plus haut et montrant leur évolution chronologique (à partir d'ensembles de 4 années) n'est guère significative. On remarquera cependant que le répertoire présumé italianisant (titré *concerto* ou *sonate*) ferait l'objet d'un intérêt particulier dans une période centrée vers l'année 1738, d'une montée en puissance extrêmement forte et rapide, plus marquée que celle constatée en ce qui concerne le répertoire plus français (dans l'appellation).

Tableau 9

ANNEES	A	B	C	D
1726/29	2	6	33%	2%
1730/33	6	23	26%	5%
1734/37	16	33	49%	12%
1738/41	13	34	38%	10%
1742/45	3	8	38%	2%
1746/49	7	18	39%	5%
1750/1753	2	4	50%	2%
1754/57	0	1	0%	1%
1758/61	0	2	0%	0%
1762/65	0	1	0%	0%
Total	49	130		

La lecture du tableau 9 nous apportera plus de précisions.

-La colonne A indique le nombre de publications désignées par une appellation italianisante présentées de manière chronologique, par ensembles de 4 années consécutives.

-La colonne B indique le nombre total de publications (appellations italiennes et françaises), présentées de manière chronologique, par ensembles de 4 années consécutives.

-La colonne C : présente le calcul du pourcentage existant entre le nombre de publications dont l'appellation est italianisante et le nombre total de publications (appellation italienne et goût français mêlés) pour chaque ensemble de 4 années consécutives regroupées.

-La colonne D présente le calcul de pourcentage existant entre le nombre de publications d'appellation italianisante et le nombre total de publications (appellation italienne et goût français mêlés) **concernant la durée totale envisagée (allant de 1726 à 1765), soit 130 publications (total de la colonne B).**

Tableau 10

## La vielle à roue dans la musique baroque française

ANNEES	A'	B'	C'	D'
1726/29	4	6	67	3
1730/33	17	23	74	13
1734/37	17	33	52	13
1738/41	21	34	62	16
1742/45	5	8	63	4
1746/49	11	18	61	8
1750/1753	2	4	50	2
1754/57	1	1	100	1
1758/61	2	2	100	2
1762/65	1	1	100	1
Total	81	130		

Le tableau 10 est complémentaire du tableau 9.

-La colonne A' indique le nombre de publications désignées par une appellation de goût français, présentées de manière chronologique, par ensembles de 4 années consécutives.

-La colonne B' indique le nombre total de publications (appellation italienne et goût français), présentées de manière chronologique, par ensembles de 4 années consécutives.

-La colonne C' : présente le calcul du pourcentage existant entre le nombre de publications dont l'appellation est de goût français et le nombre total de publications (appellation italienne et goût français mêlés) pour chaque ensemble de 4 années consécutives regroupées.

-La colonne D' présente le calcul de pourcentage existant entre le nombre de publications d'appellation française et le nombre total de publications (appellation italienne et goût français mêlés) **concernant la durée totale envisagée (allant de 1726 à 1765), soit 130 publications (total de la colonne B')**.

Comparons les tableaux 9 et 10. La période faste, pendant laquelle on publie le maximum d'œuvres citant la vielle à roue, s'étend entre 1734 et 1742. Pendant cette période, les partitions que nous disons d'appellation italianisante réalisent une percée relativement spectaculaire. Elles constituent **22%** (12%+10%) de la totalité du répertoire publié entre 1726 et 1765 (voir colonne D). Pendant la même période, les partitions, dites de goût français, (voir colonne D') forment un ensemble de **29%** (13%+16%). Certes, il y a toujours plus de partitions françaises que de partitions italiennes publiées mais la tendance s'inverserait, si l'on relativise les chiffres. Revenons à la colonne A : sur 49 partitions italianisantes publiées entre 1726 et 1765, il y en a 29 (16+13) qui sont publiées entre 1734 et 1741, soit **59 %** du répertoire italianisant publié. Il s'agit bien d'une poussée de ce répertoire pendant la brève période considérée puisqu'à envisager ce qu'il en est du répertoire de goût français, on remarque que sur 81 partitions de ce type publiées entre 1726 et 1765, il y en a 38 (17+21) qui sont publiées entre 1734 et 1741, soit **46 %** du répertoire de goût français publié.

En dehors de cette période, c'est à dire entre 1726 et 1734 et entre 1743 et 1766, les

partitions italianisantes ne constituent que 41% de ce même répertoire (voir colonne A), alors que les partitions de goût français en constituent 54 % (voir colonne A').

On peut donc considérer, mais seulement à partir des critères discriminants que nous avons choisis au départ et à la condition de penser que la manière de nommer son œuvre est, pour son auteur, au moins significative d'une allégeance pour un des deux goûts concurrents (italien et français)<sup>802</sup> ...

-1- Qu'il y a bien deux répertoires écrits pour vielle : un répertoire majoritaire que nous avons dit « de goût français » et un répertoire d' « appellation italianisante » formant une minorité conséquente.

-2- Que ces deux répertoires donnent lieu à publications sur toute la période où sont éditées des œuvres citant la vielle.

-3- Qu'entre 1734 et 1742, alors que les œuvres publiées sont les plus nombreuses, et que cet intérêt pour la vielle profite aux deux répertoires, la percée réalisée par le répertoire d'appellation italienne est relativement plus forte que celle réalisée par le répertoire dit français. Cet engouement pour l'italien, dont profite la vielle mais qui touche l'ensemble de la vie musicale, ne se constituera comme une nouvelle chance donnée à notre instrument et n'empêchera pas le désintérêt progressif dont il sera victime.

## CHAPITRE 19 : LA MUSIQUE ATTACHEE AUX METHODES

La coutume veut que les auteurs de traités ou de méthodes joignent, au texte qu'ils rédigent, un certain nombre de pièces musicales composées par eux-mêmes ou faites d'airs du répertoire à la mode. Nous avons donc utilisé cette source d'informations pour tenter de savoir s'il existe une spécificité du répertoire écrit pour vielle.

Nous disposons en principe de 7 traités ou méthodes<sup>803</sup>. L'une d'elles, anonyme et intitulée *Méthode de vielle*<sup>804</sup>, est très sommaire (5 pages de texte). D'autre part, elle est hors de notre propos car elle est trop tardive ; bien que non datée on peut en effet penser qu'elle a été publiée tout à fait à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIX<sup>e</sup> siècle : son prix est calculé en Francs (1 franc cinquante centimes) et le corpus des pièces de musique jointes est exclusivement constitué de 12 *Allemandes* et de 9 « *Valz* » (cette danse n'apparaissant que tout à fait à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle).

<sup>802</sup> Les œuvres étant souvent composites et mêlant les deux goûts.

<sup>803</sup> Elles sont répertoriées en bibliographie, sous leur nom d'auteur ou sous le nom d'éditeur (Ballard) en ce qui concerne la méthode anonyme éditée par celui-ci. Restent deux méthodes totalement anonymes; l'une sera repérable dans la bibliographie par une mention de date approximative : 1800 ? , l'autre par le numéro sous lequel elle est répertoriée à la Bibliothèque de France, à savoir Rés. 1177.

<sup>804</sup> Anonyme, *Méthode de vielle*, 1800 ?

Nous commencerons par étudier les répertoires attachés à 5 méthodes :

-La méthode qui est publiée par Ballard en 1732.

-La méthode non datée qui est écrite par un auteur anonyme : Rés.1177 (Bibliothèque de France).

-La méthode de Dupuits publiée en 1741.

-La méthode de Boüin qui date de 1761.

-La méthode de Corrette en date de 1783.

Nous dirons ensuite quelques mots de la méthode de Bordet<sup>805</sup>, écrite en 1755 et qui traite de 5 instruments différents. Nous terminerons par un essai de comparaison de deux répertoires proposés par Corrette, celui qui est joint à sa méthode pour vielle et celui qui est joint à sa méthode pour flûte traversière.

### 19.1. La méthode anonyme éditée par Ballard.

---

*« Pièces choisies pour la vielle à l'usage des commençants, avec des instructions pour toucher, et pour entretenir cet instrument ».*

#### 19.1.1. Présentation de l'ouvrage

On voit que, dans son titre, l'auteur<sup>806</sup> précise que « ces pièces choisies pour la vièle » le sont « à l'usage des commençants ». Elles vont donc être faciles d'exécution. La partie « méthode » est extrêmement sommaire et ne permet pas un quelconque approfondissement du jeu de l'instrument.

La dédicace « *A ma comère* » commence par la phrase :

***« Depuis que MA COMERE a quitté sa quenouille, qu'elle a abandonné le goût d'une lecture amusante ; qu'enfin elle a su dérober à ses compères l'enjouement d'une conversation remplie de vivacité et d'esprit : depuis, dis-je, qu'elle a considéré la VIELE comme un instrument capable d'occuper sa délicatesse ; il n'est pas étonnant qu'à son exemple, les Clairs-Voyants courent sus aux pauvres aveugles, pour leur envahir un bien qui leur étoit propre... ».***

Cet avant-propos marque bien que la vielle commence sa carrière sociale en opposition à son passé d'instrument truant aux mains des mendiants aveugles. Mais, en 1732, la situation de la vielle n'est pas encore stabilisée. Quelques années plus tard, il pourrait être plus difficile de dédicacer une œuvre musicale pour vielle à une « comère », il y faudrait un prince, une marquise ou autre aristocrate. Le travail édité chez Ballard porte la marque d'un moment transitoire, marque que l'on retrouve aussi dans ses considérations techniques, parfois imprécises, portant sur la vielle<sup>807</sup>.

<sup>805</sup> BORDET, *Méthode raisonnée. Pour apprendre la musique d'une façon plus claire et plus précise à laquelle on joint l'étendue de la Flûte traversière, du Violon, du Pardessus de Viole, de la Vielle et de la Musette*, Paris, 1755.

<sup>806</sup> Certains ont attribué l'ouvrage à Charles Bâton.

Rien d'étonnant à cela en 1732. Nous avons indiqué que la vielle se développe chez les « personnes de qualité » entre 1725 et 1765. La période la plus faste, pour les publications d'œuvres musicales, est située entre 1739 et 1740, et il n'y a guère de publications en nombre conséquent avant 1733, (année qui voit 33 partitions publiées pour vielle ou vielle/musette).

En 1732 donc, il n'y a pas ou il n'y a que très peu d'interprètes confirmés ; aucun joueur, sauf quelques exceptions, n'a du apprendre la vielle pendant son enfance. Un auteur de méthode aura donc à s'adresser à un public de débutants, il se devra de proposer des textes musicaux faciles s'il veut être joué ou être acheté par un nombre suffisamment conséquent de personnes.

### 19.1.2. Quelle musique pour vielle chez Ballard ?

Les « pièces choisies » par l'auteur pour illustrer son propos sont au nombre de 45, 16 menuets (36%), 11 vaudevilles (24%) et 6 musettes (13%) représentent 73% du corpus. Le restant des morceaux choisis peut être classé en dénominations diverses citées une ou deux fois (sarabande, vièle, gavotte, tambourin, badine...). Le répertoire est donc français, faisant une large part à des pièces d'inspiration populaire ou s'étant popularisées.

L'ouvrage édité par Ballard nous semble particulièrement intéressant pour notre propos en raison de la situation limite qu'il occupe : il « n'est pas encore » mais il « travaille à être ». Autrement dit, il permet une approche, *in statu nascendi*, de ce qui voudrait succéder à une musique rustique (tout en en restant très proche) à ce moment où elle n'a pas encore vraiment gagné ses lettres de noblesse. Il incarne un premier répertoire pour vielle avant que la baroquisation ne s'en soit emparé pour le déconstruire et le reconstruire en répertoire arcadien.

La proximité avec le rustique, (malgré quelques amorces de baroquisation sur le mode champêtre <sup>808</sup>) se marque par les caractéristiques suivantes fréquemment rencontrées :

- citations fréquentes de vaudevilles et d'airs connus déjà mémorisés ou faciles à mémoriser.
- absence de changement de tonalité, évitement des dissonances.
- structure en deux sections (antécédent et conséquent) ; chacune pouvant, d'autre part, fréquemment se diviser en deux.
- utilisation de rondes, avec refrain « naïf ».
- rythme de danse très marqué.
- nombreuses pièces diatoniques.

---

<sup>807</sup> Rappelons que le texte édité par Ballard laisse encore planer des ambiguïtés sur l'accord des cordes de la vielle (voir le chapitre 16, section 16.1. *Les chanterelles*, et section 16.2. *Les bourdons*).

<sup>808</sup> Nous en proposons un exemple avec la Sarabande ci-après.

-peu d'agréments.

-absence de doubles ou de triples.

-airs faciles ne demandant pas de virtuosité.

-absence d'indications d'opposition dynamique (*fort/doux*).

-toutes les pièces sont transcrites pour vielle seule, sans mention d'une basse continue ou d'une deuxième voix permettant de jouer en *Duo*.

-ambitus compris entre *sol*<sup>3</sup> et *ré*<sup>5</sup>(un seul *mi* bémol dans le recueil). Toutefois, trois airs écrits en *Sol* sont notés avec un ou deux *fa* dièse<sup>3</sup>, alors que normalement les chanterelles sonnent un *sol*<sup>3</sup> à vide. Probablement, l'auteur pense-t-il alors à cette nouvelle vielle qu'il propose dans son texte<sup>809</sup>, avec un ambitus élargi, les chanterelles sonnantes, à vide en *Do*<sup>3</sup>, à la quinte en dessous du *sol* habituel.

### **19.1.3. : Menuets, Sarabande et Air de mouvement.**

Nous allons examiner les deux premières pages proposées par l'auteur comme « pièces choisies », c'est à dire au titre d'exemples musicaux.

#### **19.1.3.1. Exemple 1. Deux menuets (Ballard).**

---

<sup>809</sup> Voir p.11 de l'ouvrage édité par Ballard.

12 PIÈCES CHOISIES  
M E N U E T.



A U T R E.



Ces deux Menuets sont très-propres à jouer sur la Vièle, parce qu'ils ne s'écartent point du Ton naturel de cet Instrument ; Il faut observer qu'ordinairement, lorsque l'on joue d'ex Menuets, dont l'un est majeur & l'autre mineur, le premier qui est majeur se joue, en détachant toutes les Notes du poignet, & l'autre qui est mineur se joue en Musette, c'est à dire doucement & en tournant toujours également.

L'auteur prend soin de préciser qu'ils sont « très propres à jouer sur la vièle parce qu'ils ne s'écartent point du ton naturel de cet instrument » (quoiqu'une partie de la deuxième phrase du deuxième menuet se rapproche d'une tonalité de Sol). Il manifeste ainsi, bien que le menuet ne soit pas une danse considérée comme populaire, que les pièces pour vielle ne doivent pas s'écarter d'une tonalité de base (Do ou Sol), afin d'éviter les dissonances que produirait l'intervention des bourdons qui agissent comme des invariants. Ce souci de constance tonale se retrouvera dans la totalité du livre.

En revanche, conformément à ce qui est fréquent dans la suite de danses baroque, le premier menuet est en mode majeur, alors que le deuxième est écrit en mineur. Il y a là une tentative pour s'éloigner du strict schéma homogène prêté à la musique populaire<sup>810</sup> ; en effet l'auteur indique que le passage du majeur au mineur devrait être souligné par la technique du jeu : détacher « toutes les notes du poignet » (en majeur), jouer « en Musette, c'est à dire doucement et en tournant toujours également » (en mineur). On peut

<sup>810</sup> Encore qu'à une période plus récente, l'opposition majeur/mineur sera présente dans la musique populaire.

entendre ici le souci d'éviter une interprétation rustique grâce à une proposition de sophistication témoignant d'une approche plus sensible du répertoire. Cette prise en compte de la sensibilité signerait une conception déjà champêtre de la musique, dans la ligne de ce que Rousseau développera.

Le menuet en majeur intègre trois indications d'agrèments à l'instant des cadences. Le deuxième menuet en contient deux. Ils sont notés avec le signe (+).

### 19.1.3.2. Exemple 2. Sarabande (Ballard).

P O U R L A V I E' L E. 13  
S A R A B A N D E.

*Lento moder.*

Remarquez que dans ces fortes d'Airs tendres, quoique l'on doive tourner doucement, il est cependant quelquefois à propos de marquer les Notes avec le poignet, sur tout quand ce sont des Notes.

Elle entre dans la catégorie des « Belles Danses » et notre auteur précise qu'elle doit se jouer « lentement ». Cette sarabande est plus complexe que les deux menuets auxquels elle succède ; elle est plus longue, elle n'est pas répétitive et elle introduit une modulation en Mi bémol majeur dans la deuxième ligne du texte et une en Sol mineur à la troisième ligne. On remarque aussi la présence de neuf indications de tremblement (+) et d'une coulade (remplissage de la quarte descendante sol/ré à la troisième ligne).

Le texte édité par Ballard introduit quelques pièces de ce type qui ne sont déjà plus de la musique rustique, bien que restant très faciles d'exécution, comme s'il s'agissait alors d'anoblir le répertoire en lui donnant une couleur plus savante et aristocratique.

### 19.1.3.3. Exemple 3. Air de Mouvement (Ballard).



On est ici dans un autre univers musical que celui que laisse entrevoir la Sarabande. Cet air de mouvement a toutes les caractéristiques prêtées au genre populaire.

Il commence par une phrase de quatre mesures répétée avec une fin différente et qui sert de refrain « naïf » pour un rondeau à un seul couplet dont la construction est aussi très simple.

La pièce est strictement écrite en tonalité de Do majeur.

Un seul agrément est indiqué, et dans son commentaire l'auteur précise qu'il ne faut « pas se piquer de vouloir faire des agréments ni des cadences trop longues, mais que le tout soit précis et bien dans la mesure ». On sent le musicien irrité par une baroquisation excessive au moins quand elle n'est pas en accord avec un niveau musical et technique de débutant ; il faut s'attarder à bien jouer l'air et à bien marquer le rythme.

## 19.2. La méthode de Dupuits.

« *Principes pour toucher de la vièle Avec six sonates pour cet instrument qui conviennent aux Violon, flûte et clavessin etc. dédiés à Monseigneur Jérôme Bignon Bibliothécaire de sa Majesté, Intendant de Soissons, composés par Mr Bap. Dupuits M<sup>o</sup> de vièle et de clavessin. Œuvre 1.* ».

### 19.2.1. Présentation de l'ouvrage

Il date de 1741. Comme il l'indique dans sa présentation, Dupuits a une double compétence, il est à la fois maître de vielle et maître de clavecin. Sa méthode est sophistiquée, dans la mesure où, si elle est accessible au débutant, elle n'en demeure pas moins fort utile à l'interprète déjà compétent, notamment grâce à la particulière attention portée au doigté. D'autres textes consacrés par Dupuits au réglage et au jeu de la vielle témoignent aussi que ce dernier voudrait favoriser l'arrivée d'interprètes confirmés.

Est joint au texte explicatif de la méthode un ensemble de six sonates, occasion de mettre en pratique les principes énoncés précédemment par Dupuits.

### 19.2.2. Six sonates pour vielle et basse continue.

Elles peuvent être complexes d'exécution et relèvent en tout cas nettement de la musique savante. Plus précisément, s'éloignant des formulations "rustiques" et même "champêtres", elles participent clairement à l'esthétique de cette musique que nous avons appelée "émancipée". Nous proposons ci-après deux pages caractéristiques de l'écriture de Dupuits.

#### 19.2.2.1. Exemple 4. Sonate VI : première page (Dupuits).

48

SONATE VI

*Largo*

*Ritornelle*

*Allegro en Rondo*

#### 19.2.2.2. Exemple 5. Sonate V : dernière page (Dupuits).

27

*L. V. 1612*

### 19.2.2.3. Les indicateurs de baroquisation :

Il faut comprendre que les **agréments**, très nombreux et variés surtout dans les airs lents, ne sont pas le résultat d'un effort pour transformer une musique rustique en musique champêtre, puisque les œuvres proposées sont de nature émancipée et dépourvues de toute origine rustique visible<sup>811</sup>. Ce sont des « enrichisseurs » de la mélodie, des volutes permettant le déploiement du drapé baroque<sup>812</sup>.

Les agréments notés sur la partition sont nombreux : cadence, cadence liée, pincé simple ou à plusieurs battements, coulé, double cadence, port de voix.

<sup>811</sup> La conception dont nous faisons ici état, concernant le sens à donner aux agréments dans la musique que nous disons « émancipée », se réfère à l'analyse que nous proposons chapitre 3, section 3.3.4 : *Musique émancipée et baroquisation*.

<sup>812</sup> A titre d'exemple, voir, ci avant, le *Largo* de la sonate VI de Dupuits.

A cela, il faut ajouter le jeu *Louré* et l'importance accordée par Dupuits à la réalisation des **enflements** pour lesquels il invente même des indicateurs typographiques particuliers<sup>813</sup>.

Signalons aussi des *batteries* difficiles d'exécution et nécessitant parfois l'utilisation du pouce que Dupuits est le seul auteur de méthode à envisager.

Notons, dans l'ordre de la virtuosité, des mouvements rapides en doubles-croches, avec des intervalles importants entre notes disjointes qui sont difficiles à doigter<sup>814</sup>. Enfin l'instrument sur lequel il faut jouer ces sonates doit être de grande qualité et parfaitement réglé. L'interprète doit en effet exécuter des *fa* dans l'aigu du clavier (par exemple dans l'*Allegro* de la 3<sup>e</sup> sonate), et même des *sol* (par exemple dans le dernier mouvement de la 5<sup>e</sup> sonate qui s'achève justement par un *sol* en ronde à l'extrémité supérieure du clavier).

### 19.2.2.4. Appel aux deux styles italien et français.

Les pièces proposées par Dupuits sont des sonates dont l'organisation des mouvements reste très libre. Les désignations de mouvement sont écrites soit en français (*Allemande, Badine en rondeau, Tambourin, Caprice*) soit en italien (*Cantabile, Presto, Andante, Allegro ma non tanto, allegro, Spicatto, Vivace, Largo*) soit encore en français italianisé (*Giga, Siciliana, Minuetto primo et secondo, Corrente,*), soit dans un mélange des deux langues (*Aria prima [et seconda] en rondeau, Pastorella prima [et seconda] en rondeau*).

Pour ce qui est des indications d'interprétation, Dupuits indique sa préférence pour l'italien ; il utilise des termes comme *Staccato, Piano, Forte, Adagio, Alla Capella, Tasto Solo, Volti*. Les seuls termes français employés concernent la forme des pièces ; ils désignent le genre rondeau et les reprises, sans indication sur le style qui conviendrait à l'interprétation (*premier et second couplet, en Rondeau, Répétition du Rondeau, Reprise*).

### 19.2.2.5. L'influence du clavecin.

La virtuosité exigée pour ces sonates est alliée, dans le corps même de la méthode, à une absence de considérations pratiques concernant la vielle ; comme l'indique Flagel<sup>815</sup>, l'instrument n'est pas décrit et aucune indication n'est donnée concernant les réglages nécessaires. Cela pourrait donner une idée de la conception de la vielle propre à Dupuits. On peut penser que celui-ci est fortement influencé par sa spécialité de claveciniste et qu'il tend à demander à la vielle et à son interprète des performances qui tiennent peu compte des limites de l'instrument vielle à roue. En revanche, comme nous l'avons vu, notre auteur accorde une place de choix aux enflements (en inventant même deux signes conventionnels pour les indiquer et en différencier deux formes)<sup>816</sup>. Or nous avons

<sup>813</sup> Voir chapitre 12, section 12.1.3. : *La tendresse et la roue*.

<sup>814</sup> Voir à la page précédente, la dernière page de la sonate V de Dupuits, (exemple 5 : la fin d'un *Allegro*).

<sup>815</sup> FLAGEL, Claude, « La vielle Parisienne sous Louis XV : un modèle pour deux siècles », *Instrumentistes et luthiers Parisiens, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, (sous la direction de Florence GETREAU), Paris, Délégation à l'action artistique, 1988, p.7.

précédemment noté <sup>817</sup> que la vielle sait enfler le son, ce que ne peut réaliser le clavecin. On conçoit que devenu Maître de vielle, Dupuits ait voulu faire valoir une des caractéristiques idiomatiques de l'instrument fortement appréciée à l'époque.

Dupuits, probablement confronté aux difficultés qu'il a dû rencontrer pour faire interpréter ses sonates par ses élèves, se contente d'indiquer qu'il faut commencer par les jouer lentement : « Je prie seulement ceux qui voudront jouer mes pièces de les jouer plutôt un peu plus doucement, parce qu'insensiblement on sent le véritable mouvement d'une pièce, lorsqu'on la répète plusieurs fois ». Si les difficultés persistent, il faut rencontrer l'auteur : « Les personnes qui trouveront quelques difficultés, soit pour l'exécution de ces sonates, soit pour l'accompagnement ou qui auront quelques propositions à me faire, n'auront qu'à me faire l'honneur de me le demander » <sup>818</sup>.

#### **19.2.2.6. La vielle émancipée.**

Rien n'est plus éloigné de la musique éditée par Ballard dont nous avons précédemment parlé, que ces six sonates écrites par Dupuits.

Son œuvre ne se réfère jamais aux thèmes arcadiens, elle est, à notre connaissance, totalement composée par l'auteur sans emprunt au genre populaire ; aucune trace de musique rustique n'y est perceptible. Cette musique est abstraite, dans ses désignations souvent italiennes comme dans son absence d'appel à l'*éthos* champêtre.

On peut dire de cette œuvre qu'elle est très baroquisée en raison de l'importance prise par les agréments et de l'attention accordée au traitement du son (avec des indications portant sur les deux formes d'enflement et la vitesse de rotation de la roue). D'autre part, elle comporte des mouvements rapides extrêmement difficiles d'exécution. Cette musique savante est manifestement réservée à de très bons interprètes ayant su acquérir une forte compétence ; la « sensibilité », au sens que prônera Rousseau au titre d'un talent « inné », ne saurait s'y substituer.

### **19.3. La vielleuse habile de Boüin**

---

**« La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sure Pour Apprendre à jouer de la vielle. Dédiée à Madame la Comtesse de La Vieuville ».**

#### **19.3.1. Présentation de l'ouvrage.**

On date généralement cette méthode de 1761. Elle est divisée en trois parties, selon un schéma fréquent.

Il y a d'abord une première partie consacrée au solfège élémentaire (douze pages). On voit alors que le lecteur supposé de Boüin est tout à fait débutant et devra même

<sup>816</sup> Voir chapitre 12, section 12.1.3. : *La tendresse et la roue*.

<sup>817</sup> Voir chapitre 15, section 15.1.1. : *Vielle et clavecin*.

<sup>818</sup> DUPUIITS, *op. cit.* p.XI.

apprendre « à connaître les notes par leur nom, savoir leurs marches, connaître leurs différentes figures et savoir leurs diverses valeurs »<sup>819</sup>.

La deuxième partie proprement dite est consacrée à la méthode pour vielle. Elle est très complète, beaucoup plus sophistiquée que la première partie consacrée au solfège ne le laisserait supposer. Il est vrai que Boüin emprunte à Dupuits une bonne partie de son écrit. Remarquons aussi, dans le corps du texte, la présence de nombreuses phrases musicales illustrant les propos de l'auteur.

A la fin de cette deuxième partie, Boüin montre des préoccupations très concrètes de pédagogue ou d'instrumentiste ; il écrit alors des sous-chapitres successifs intitulés *Du chevalier de trompette, Du Coton, De la colophane, De la prêle, Du soin de la vielle, Du choix et du prix d'une bonne vielle*<sup>820</sup>. Dans ces paragraphes foisonnent les remarques de bon sens et les conseils pratiques : avoir plusieurs cordes dans son étui de vielle au cas où l'une se casserait, utiliser du coton « de l'épaisseur environ d'une toile d'araignée », mettre la colophane « dans une petite boîte où il y a un morceau de velours », mettre sa vielle dans son lit, le matin, pour éviter les méfaits de l'humidité...

### 19.3.2. Le répertoire joint.

Les pièces musicales proposées par Boüin se présentent de deux manières. Dans un premier temps, elles sont classées par difficulté croissante en quarante quatre leçons, ensuite viennent neuf pages consacrées à un corpus intitulé « Suite d'airs en C Sol Ut », dont certains sont pourtant en Sol.

Il y a en tout 137 airs reproduits dont on peut relever la fréquence d'apparition par catégories. Nous avons compté 34 « pièces à titre », (soit 25% de l'ensemble), sachant que nous désignons par là les pièces intitulées par exemple *La Turc, Jeanne qui saute*, ou *La Pétarde*, titres qui ne permettent pas de savoir avec certitude quel genre est visé par l'auteur, bien qu'il s'agisse le plus souvent d'airs tendres ou de chansonnettes. La série de pièces explicitement désignées comme chansonnettes, brunettes airs tendres, musettes, pastorales apparaît avec une fréquence identique de 34 (25%). Viennent ensuite les airs gais ou vifs cités 21 fois (soit 15%), puis les menuets cités 17 fois (12%). Les autres désignations (au nombre de 22) apparaissent avec une fréquence d'apparition négligeable.

On remarquera, par comparaison avec la méthode éditée par Ballard, l'effondrement des vaudevilles, ils étaient présents 11 fois chez Ballard (24%), ils ne sont présents que 3 fois par Boüin (2%). En revanche, l'air vif ou gai est une appellation que l'on ne trouvait pas chez Ballard. Le terme « musette » (cité précisément par Ballard à hauteur de 13%), se dilue chez Boüin en un ensemble plus flou mais plus important (25%), intégrant des désignations comme chansonnettes, brunettes, airs tendres que son prédécesseur ne citait pas. Les menuets sont encore nombreux chez Boüin (12%), ils étaient 36% chez Ballard.

<sup>819</sup> BOÛIN, *op. cit.* p.1.

<sup>820</sup> *Ibid* p.19/20.

### 19.3.3. Exemples de pièces proposées <sup>821</sup>

#### 19.3.3.1. Exemple 6 La Montauban (Boüin) <sup>822</sup>



Voilà un air extrêmement connu, qui est un bon exemple de ces mélodies faciles mais agréables que pouvait interpréter un élève débutant de Boüin. Il demeure assez proche du rustique, baroquisé seulement par quatre(+).

#### 19.3.3.2. Exemple 7. Une musette (Boüin) <sup>823</sup>



Cette musette (qui commence au milieu de la première ligne), n'est pas de Boüin, on la trouve sous la plume de Rameau, dans ses *pièces de clavecin* de 1724 et dans les *Fêtes d'Hébé* (1739). Elle est caractéristique du style champêtre.

La mélodie est très simple, divisée en trois parties de huit mesures chacune, elle est construite en rondeau, sur le modèle *aa', bb', aa' cc' aa'*, avec des fins de phrase alternant l' « ouvert » (couplets) et le « fermé » (refrain).

Elle est proposée par Boüin sur un mode champêtre et non rustique. Elle a en effet des caractéristiques qui dénotent très clairement le travail de baroquisation :

- Quinze agréments notés sous forme de croix indiquant à l'interprète les endroits où il lui faudra agrémenter (la croix ayant alors probablement un sens générique et ne désignant pas exclusivement le tremblement <sup>824</sup>).

- Parmi ceux-ci, sont explicitement désignées les cadences appuyées, cadence (« qui

<sup>821</sup> Les chiffres que l'on peut lire au dessus (parfois au dessous) de la portée correspondent au doigté proposé par Boüin pour la vielle.

<sup>822</sup> Page 35 de la méthode de Boüin

<sup>823</sup> Page 34 de la méthode de Boüin

<sup>824</sup> FUSTIER, Paul, *Pratique de la vielle à roue. Epoque baroque*, Béziers, Editions de la société de musicologie de Languedoc, 2002. 2<sup>ème</sup> édition : Bron, Vielle baroque, 2006, p.25.

se font [selon Boüin] en supposant une note au dessus de celle qu'on doit cadencer. S'il s'en trouve une on la répète une seconde fois et on laisse le doigt dessus une partie de la valeur de la note sur laquelle cette cadence est marquée. Elle se pratique dans les finales et très souvent dans les pièces de sentiment »).



- Cinq coulades et coulés de tierce.
- De nombreuses indications de jeu louré.
- Une astérisque apparaissant 3 fois, ce qui indique qu'il faut enfler le son. Cette procédure est empruntée par Boüin à Dupuits.

### 19.3.3.3. Exemple 8. Une pièce indiquée « Gracieusement » (Boüin)<sup>825</sup>.



Cette pièce à jouer « Gracieusement » est du même type que la musette qui précède, mais avec une « baroquisation » plus importante et plus précise, en ce qui concerne les agréments.

On remarquera :

- Treize agréments notés sous forme de (+), correspondant à la « cadence ordinaire », ou « tremblement simple », ou, dans un cas à une « cadence appuyée »
- Quatre cadences liées (« tremblement dans lequel on observe de ne pas piquer la note qui le précède, tenant le doigt dessus jusqu'à ce qu'on cadence la suivante »)<sup>826</sup>. Elles sont désignées comme dans la figure à droite.



<sup>825</sup> Page 41 de la méthode de Boüin.

<sup>826</sup> *Ibid*, p.18 et p.30.

- Une indication d'inégualisation et de liaison deux par deux, concernant les quatre croches conjointes que comporte ce morceau.

- Deux astérisques pour indiquer qu'il faut enfler le son.

- A cela s'ajoute le *jeu en accord* que Boüin utilise assez fréquemment<sup>827</sup>. Il s'agit ici de donner l'impression d'une succession de tierces, en laissant le doigt appuyé sur la note du dessous, et en battant rapidement la note située à la tierce au dessus.

#### 19.3.3.4. Exemple 9. Menuet de l'auteur (Bouin)<sup>828</sup>.



Nous citons ce Menuet en raison de la présence d'une descente et d'une montée chromatiques, ce qui est rare dans la littérature pour vielle<sup>829</sup>. D'autre part le *mi* et le *fa* du haut du clavier sont utilisés et ce sont deux notes souvent difficiles à jouer avec justesse et qui ne sont généralement présentes que dans les pièces élaborées.

Ce menuet doit être considéré comme un exemple de musique savante, émancipée par rapport au champêtre.

#### 19.3.3.5. Exemple 10. La Jasseau Pièce de l'auteur Gayment (Boüin)<sup>830</sup>.



<sup>827</sup> FUSTIER, Paul, *Pratique de la vielle à roue. Epoque baroque*, Béziers, Editions de la société de musicologie de Languedoc, 2002. 2<sup>ème</sup> édition : Bron, Vielle baroque, 2006, p.35.

<sup>828</sup> Page 40 de la méthode de Boüin.

<sup>829</sup> On peut cependant en trouver esquissées chez Ravet et naturellement dans la version pour musette/vielle des *Quatre Saisons* de Vivaldi que propose Nicolas Chédeville.

<sup>830</sup> Page 40 de la méthode de Boüin

Cette pièce, dont nous ne transcrivons que la première partie, suppose un interprète de bon niveau. Elle commence par de longues séries de croches descendantes dont l'ambitus couvre tout le haut du clavier, y compris les notes difficiles à faire sonner avec justesse et cela, jusqu'à l'ultime *sol*. Elle doit être jouée rapidement, ce qui suppose que le joueur de vielle dispose d'une bonne « volubilité » de la main gauche.

Les techniques de baroquisation employées sont de trois sortes :

- Les agréments notés (+)
- L'utilisation importante des batteries qui relèvent de la musique savante.
- L'opposition répétitive de notes éloignées les unes des autres, ce que l'on ne retrouve pas dans la musique populaire.
- L'existence d'une importante modulation en *Sol*, avec dominante *Ré* (troisième ligne).

Mis à part les agréments transcrits par une croix (que l'on retrouve dans tous les types de musique), les procédés utilisés ici par Boüin relèvent clairement d'une musique savante, sans référence au champêtre.

Cette pièce est donnée pour vielle seule, alors qu'elle utilise des procédés de construction qui sous-entendent l'existence d'une deuxième voix ; ainsi, dans la première ligne (mesures 7 à 12), la succession descendante du système « blanche liée avec une noire suivie de 2 croches descendantes » laisse supposer le travail en imitation d'une deuxième voix avec accentuations des dissonances et résolutions. Le même procédé est utilisé à la fin de la deuxième ligne.

Nous remarquons plus haut que la personnalité professionnelle de Boüin comportait deux facettes. D'une part ce pédagogue prend en charge des élèves absolument débutants en musique pour leur donner des bases en solfège comme en technique instrumentale, leur prodiguant alors quelques conseils élémentaires. D'autre part, il écrit une méthode dont certaines parties sont d'un haut niveau technique, alors même que certaines de ses considérations sont empruntées à Dupuits.

On retrouve cette même opposition dans le répertoire qu'il propose. Celui-ci est constitué d'un choix de pièces de difficulté variable dont certaines pourraient être jouées par un débutant, alors que d'autres supposent un interprète confirmé. Contrairement à Dupuits, Boüin ne semble pas vouloir à tout prix démontrer que la vielle est un instrument qui nécessite virtuosité, il s'adresse à toutes les compétences.

Par ailleurs certaines pièces vont être de style champêtre à connotation arcadienne, la *Musette* et le *Gracieusement* que nous citons en sont un exemple. D'autres, comme le *Menuet* et *La Jasseau* seront clairement émancipées et feront appel à une bonne virtuosité technique. On peut aussi remarquer que les pièces marquées « de l'auteur » et qui sont donc écrites par Boüin sont parmi les plus sophistiquées et les plus difficiles. Elles appartiennent clairement au registre de la musique savante, émancipée du champêtre. Peut-être cela montre-t-il que c'est à ce type de musique que vont les préférences de Boüin.

En revanche, il apparaîtrait que Boüin est peu intéressé par ce que le goût italien

pourrait avoir de spécifique.

## 19.4. « *Airs pour la vielle avec les principes généraux* », Manuscrit anonyme, Bibliothèque de France, (Cons. Rés. 1177).

### 19.4.1. Présentation de l'ouvrage.

#### 19.4.1.1. La datation

Nous ralliant à l'opinion de Robert Green<sup>831</sup>, nous considérerons que ce manuscrit anonyme est probablement postérieur au travail que Dupuits réalise en 1741. Comme R. Green le fait remarquer, l'auteur reprend des considérations portant sur la division de la roue que l'on doit à Dupuits.

Nous pouvons proposer aussi une deuxième indication à partir de l'orthographe. En 1755, Bordet est le premier auteur de méthode à utiliser l'orthographe moderne du mot *vielle* (à la place de l'orthographe ancienne *vièle*). En 1761, Boüin fait de même. Notre auteur anonyme écrit des deux façons : « Instruction pour accorder la vie // e » par exemple, mais aussi « instruction générale pour la viè / e ». Ultérieurement, en 1761, Boüin aura stabilisé l'orthographe moderne.

Il n'est pas certain, mais il est très probable, que le manuscrit considéré soit en réalité plus récent, postérieur à la méthode de Boüin. Green est de cet avis, qui constate que l'auteur présente la technique du *coup de poignet* d'une manière proche de celle de Boüin.

De notre côté, pour renforcer l'idée d'une datation postérieure à 1761, nous proposons une indication supplémentaire. Il existe dans ce manuscrit une présentation de *Folies d'Espagne*, dont certaines variations se rapprochent fort de celles proposées par Boüin dans sa méthode. On notera surtout que la 3<sup>e</sup> variation de l'auteur anonyme est non seulement extrêmement proche de la 16<sup>e</sup> variation de Boüin mais qu'elle se joue en utilisant un procédé particulier, *le jeu en accord*, que ce dernier affectionne particulièrement et dont il est le seul auteur à mentionner la technique d'exécution dans une méthode pour vielle.

#### 19.4.1.2. Le texte du manuscrit.

La méthode est destinée à des joueurs déjà initiés au solfège et aux règles de l'interprétation :

**« Je suppose un homme assez musicien pour connaître les valeurs des notes, les différents mouvements des airs tant dans les mesures simples que composées, la valeur des poses, demi-pauses, soupirs, demi-soupirs, ¼ de soupir et autres silences, les différentes marques qui caractérisent les agréments, c'est à dire les cadences ou martèlements, les ports de voix, les cadences brèves et coulées, les pincés ou autres, car dans le cas où il ignorerait quelques unes de ces**

<sup>831</sup> GREEN, Robert, A, *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Music Institute, 1995, p52.

***circonstances il n'y a point de musicien soit vocal soit instrumental [sic] qui ne soit en état de les lui expliquer [sic]. Cela posé, j'entre en matière ».***

Malgré la bizarrerie de sa fin, peut-être due à un mauvais déchiffrement d'un texte peu lisible, cet extrait montre bien que l'auteur manifeste un niveau d'exigence assez élevé. Effectivement la méthode s'avère assez complète malgré son peu de pages. Son auteur manifeste un souci particulier du doigté<sup>832</sup>, ce qui donnerait à penser qu'il était peut-être claveciniste.

#### **19.4.2. Le répertoire joint.**

Nous avons pu déchiffrer le titre de 52 pièces musicales. La majorité, 17 pièces (soit 33%), est formée de chansonnettes, brunettes airs tendres, musettes et autres pastorales.

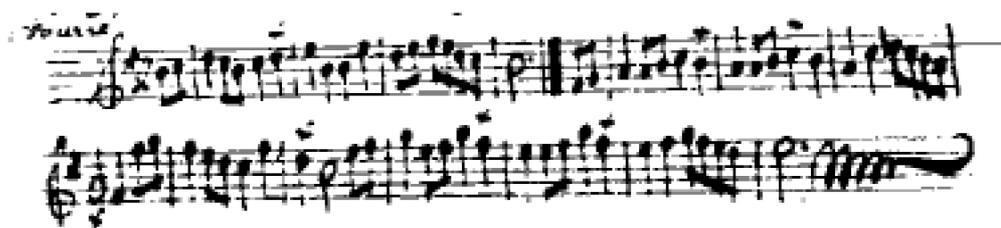
Ensuite viennent les pièces à titres, parfois empruntées à d'autres auteurs, dont certaines auraient pu être rangées dans la catégorie précédente. Citons par exemple : *La Confession*, *Les Sauvages* (Rameau) ou *Je vais revoir ma charmante maîtresse* (Rousseau). Il y a 10 appellations de ce type (soit 19%).

Les Tambourins occupent la troisième place avec 7 mentions, soit 13%. Peut-être faudrait-il voir dans ce chiffre relativement important un intérêt particulier, (mais peu partagé à l'époque) de l'auteur pour cette particularité idiomatique de la vielle à savoir le jeu de la trompette permettant « *d'imiter la baguette du tambourin* » comme nous le dit Dupuits<sup>833</sup>.

Un seul vaudeville est cité, et, semble-t-il, aucun titre ne porte l'appellation « menuet ».

#### **19.4.3. Exemples de pièces proposées.**

##### **19.4.3.1. Exemple 11. Bourrée (RS 1177)<sup>834</sup>.**



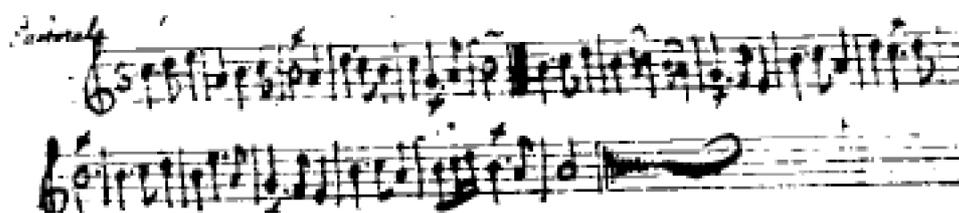
Cette bourrée est caractéristique des pièces proches du rustique que l'on trouve dans le manuscrit. La mélodie est simple, mais l'auteur propose sept fois un signe d'agrément.

<sup>832</sup> « Pour ce qui est du doigté, il est d'un détail plus difficile et un volume à peine suffirait à en faire l'analyse » déclare notre auteur.

<sup>833</sup> DUPUIITS, Baptiste, *Principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument*, Paris, 1741, p.VII.

<sup>834</sup> Page 156 du manuscrit anonyme RS 1177.

19.4.3.2. Exemple 12. Pastorale (RS 1177)<sup>835</sup>.



Cette pièce est tout à fait caractéristique du style champêtre. L'air d'origine est simple, un peu « rustique » ; il est rendu tendre par l'adjonction de coulés et d'agréments (tremblements, pincés, et peut-être un flatterment sur la dernière note de la première phrase).

19.4.3.3. Exemple 13. Les Petits doigts (RS 1177)<sup>836</sup>



Le titre de cette pièce est « badin ». Cependant la ligne mélodique proposée est « sophistiquée », l'auteur introduit des passages à jouer détachés et d'autres liés. Les agréments sont nombreux et parfois non seulement signalés mais partiellement écrits et s'enchaînant l'un à l'autre (voir, par exemple, les mesures 9, 10 et 11 de la deuxième partie. La battue à un temps par mesure donne à voir qu'il s'agit d'un allegro avec des

<sup>835</sup> *Ibid* p.142.

<sup>836</sup> *Ibid* p. 142

doubles-croches et même des triples-croches. Cette musique émancipée et savante ne demande pourtant pas un interprète de très haut niveau ; en effet l'auteur doit bien connaître ce qui est naturel à l'instrument, les doubles-croches sont faites de notes conjointes et les intervalles périlleux sont soigneusement évités.

Il apparaît donc que le répertoire de ce manuscrit est particulièrement varié et touche à toutes les musiques, simples ou plus difficiles, champêtres ou émancipées. Le souci de proposer des airs à la mode n'est pas seulement visible dans le répertoire champêtre, le recueil propose aussi des pièces savantes bien en cour comme des variations sur le thème des *Folies d'Espagne* (p.169) ou sur le thème de *La Fürstenberg* (p.165) en provenance de *L'Europe Galante* de Campra.

### 19.5. La belle vielleuse de Michel Corrette<sup>837</sup>.

---

*La Belle vielleuse Méthode Pour apprendre facilement à jouer de la vielle Contenant des leçons où les doigts sont marqués pour les commençants ; Avec des jolis Airs et Ariettes en Duo, Deux suites avec la Basse et des Chansons.*

#### 19.5.1. Présentation de l'ouvrage.

On considère que cet ouvrage est publié en 1783<sup>838</sup>, à un moment où la mode de la vielle était en nette régression. Il est cependant le seul traité pour l'instrument réédité au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>839</sup>, et le seul ayant donné lieu au XX<sup>e</sup> siècle à une étude très approfondie<sup>840</sup>. Son apparition tardive, ainsi que la participation constante de Corrette aux Théâtres de la Foire (où il fréquentait les maîtres de ballet qui chorégraphiaient ses *Concertos comiques*<sup>841</sup>) permettent de comprendre que cette méthode soit la seule à indiquer dans sa préface que la vielle n'est pas seulement un instrument « à jouer », on peut l'utiliser

<sup>837</sup>

L'édition originale n'est pas datée. J ;F. Fétis est le premier auteur à considérer que la méthode de Corrette date de 1783, ce qui n'a pas été discuté depuis (voir FETIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, 1860-1875, tome II, p.365). Remarquons aussi qu'Yves Jaffres repère, en consultant les « *Annonces, affiches et avis divers* », qu'il est fait état de cette méthode en 1785 (Voir JAFFRES Yves, *Michel Corrette, sa vie, son œuvre*, Thèse de doctorat, Université Lumière-Lyon II, 1989, tome III, p.131). On trouvera des informations complémentaires sur la méthode De Corrette en consultant notre chapitre 14, section 14.3.2 : *Repenser la fonction et la place du jeu de la trompette*.

<sup>838</sup>

Voir section 14.3.2., note en bas de page.

<sup>839</sup>

Réédition par Costillat à Paris, qui reprend, à la lettre, une édition intermédiaire, retrouvée par Patricio Portell, datant à peu près de 1800.

<sup>840</sup>

Claude Flagel en a réalisé *le fac-simile* accompagné d'une « Introduction » et de « Commentaires » très riches en informations.

<sup>841</sup>

JAFFRES Yves, *Michel Corrette, sa vie, son œuvre*, Thèse de doctorat, Université Lumière-Lyon II, 1989, p.519.

aussi « pour faire danser ».

La méthode est sommaire et convient aux débutants. Elle contient cependant deux indications originales : elle propose un ordre précis pour accorder les différentes cordes de l'instrument et des considérations sur le tempérament que l'on ne retrouve dans aucune autre méthode.

### 19.5.2. Le répertoire joint

Pour la première fois dans une méthode écrite exclusivement pour vielle la musique est écrite en clé de *Sol* deuxième ligne.

L'analyse quantitative des titres des 114 pièces proposées par Corrette donne les résultats suivants. Au premier plan 35 menuets (31%), puis 30 vaudevilles (26%), viennent ensuite chansonnettes, brunettes, airs tendres, musettes et pastorales qui apparaissent 23 fois (22%). Les autres chiffres sont négligeables. Le répertoire dont il s'agit est généralement facile à jouer.

Méthode de :	Ballard		Corrette	
	Classement	Pourcentage	Classement	Pourcentage
Menuets	1	36%	1	31%
Vaudevilles	2	24%	2	26%
Chansonnettes Brunettes musettes ...	3	13%	3	22%

Si l'on consulte le tableau ci-dessus qui compare, en pourcentage, la fréquence d'apparition des principaux genres présents dans la méthode éditée par Ballard (1732) comme dans celle écrite par Corrette (1783), on constate une très grande proximité dans le classement par ordre quantitatif et dans la fréquence d'apparition.

On pourrait alors formuler l'hypothèse d'un « retour » ou d'une régression. Le répertoire de Ballard, proposé à une époque où la vielle est seulement en train de s'imposer, est peu original, composé essentiellement d'airs simples, faciles à mémoriser, connus du grand public. Corrette publie, à l'inverse, à une période où la vielle est passée de mode dans le monde de l'aristocratie. On ne remarque plus, en 1783, de tentative pour donner à l'instrument un répertoire champêtre élaboré qui lui convienne spécifiquement ou, au contraire, pour lui donner accès à un répertoire complexe de musique émancipée, qu'elle partagerait, à égalité de statut, avec les autres instruments baroques.

Corrette a donc recours, comme Ballard, cinquante ans auparavant, à des pièces connues et faciles à jouer. Cela correspond à la naissance d'un nouveau public pour la vielle. Celle-ci n'est plus instrument aristocratique, elle est devenue ou redevenue un instrument populaire, entre les mains de la bourgeoisie. Corrette a, du reste, toujours connu et fréquenté des milieux modestes, quand il composait, avec les *Concertos comiques*, une musique très présente dans les différentes Foires ; on dit, du reste, qu'il n'hésitait pas à faire chanter ses œuvres par sa servante...

Il est vrai que cette analyse quantitative ne prend pas en compte quelques pièces d'exception que l'on trouve sous la plume de Corrette et sur lesquelles nous allons

revenir.

### 19.5.3. Exemples de pièces proposées.

#### 19.5.3.1. Exemple 14. Allemande (Corrette).<sup>842</sup>

The image shows a musical score for a piece titled 'Allemande (Corrette)'. It is written for two staves. The first staff is labeled 'Allemande' and the second staff is labeled 'Da Capo'. The music is in 3/4 time and features a canon. The score is characterized by parallel thirds and a clear rhythmic pattern.

-Cette Allemande est assez proche de certaines pièces que l'on trouve dans la méthode éditée par Ballard et qui sont, disions-nous, très proches du rustique

-Elle est construite à partir de phrases simples. La première partie (le refrain) est construite à partir d'une section de 4 mesures répétée à l'identique (a,a). La deuxième partie commence aussi par une phrase de 4 mesures immédiatement répétée (b,b), (avec même répétition de la mesure 9 à la mesure 11). On reconnaît encore le principe de répétition dans la troisième partie, cependant plus développée.

-La pièce commence par un canon.

-Les deux voix évitent toute dissonance et font un usage massif des tierces parallèles.

-Le rythme est très marqué.

-La construction est en rondeau.

-Aucun agrément n'est indiqué.

On ne s'étonnera pas qu'au XX<sup>e</sup> siècle le maître Georges Simon ait choisi cette allemande dans la liste des exercices proposée à ses élèves en vielle « traditionnelle ». Bien qu'il s'agisse d'une Allemande, elle est en effet typique de ces pièces de la fin de l'époque baroque, proches du répertoire dit folklorique.

#### 19.5.3.2. Exemple 15. Cotillon (Corrette)<sup>843</sup>.

<sup>842</sup> Page 25 de *La belle vielleuse de Corrette*.

Dans sa méthode, Corrette reprend nombre d'airs qui continueront à être très populaires au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle.



Ci-dessus, l'air probablement le plus connu, puisque ce *Cotillon* n'est autre que l'air *J'ai du bon tabac* que Corrette avait déjà exploité dans son VII<sup>e</sup> concerto comique intitulé *La Servante au bon tabac*<sup>844</sup>.

La mélodie en est très simple et Corrette, dans sa méthode, la propose sans la moindre fantaisie.

### 19.5.3. 3. Exemple 16. La Furstemberg (Corrette)<sup>845</sup>.

<sup>843</sup> Page 11 de *La belle vielleuse* de Corrette.

<sup>844</sup> « *La Servante au bon tabac*, VII<sup>e</sup> concerto comique pour 3 flûtes, hautbois, violons avec la basse continue. Le premier dessus se peut jouer sur la musette vielle et flute à bec », Paris, 1733.

<sup>845</sup> Page 44 de *La belle vielleuse* de Corrette.

The image shows a musical score for a piece titled "La Furstenberg". It consists of a main piece followed by two variations. The main piece is in 3/4 time and features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The first variation is marked "1<sup>re</sup> Variation" and the second is marked "2<sup>me</sup> Variation". The score is written for a single melodic line, likely for a vielle à roue. At the bottom of the page, there is a list of numbers: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Cette pièce, en provenance de *L'Europe galante* de Campra est extrêmement connue<sup>846</sup>. Il s'agit d'un morceau de musique savante avec des passages complexes, faisant exception parmi ceux que propose Corrette dans sa méthode. Si le thème et la première variation sont faciles d'exécution, il n'en est pas de même pour la deuxième variation en raison de certains intervalles entre les notes (enchaînement d'intervalles couvrant une sixte par exemple).

#### 19.5.3. 4. Exemple 17. Chaconne (Corrette)<sup>847</sup>.

<sup>846</sup> En ce qui concerne les recueils pour vielle, on retrouve cette pièce page 10 du manuscrit de Madame de Vibraye, et dans les manuscrits de la BNF, page 54 du manuscrit R.2547 et page 165 du manuscrit RS.1177. Blavet la transcrit dans son *Recueil de pièces* de 1750, à la page 36. Corrette l'utilise aussi dans son 25<sup>e</sup> *Concerto Comique*.

<sup>847</sup> Page 34 de *La belle vielleuse* de Corrette.

On trouvera cette longue chaconne en annexe <sup>848</sup>. Nous retiendrons ici l'analyse qu'en propose Yves Jaffres <sup>849</sup> :

**« La pièce maîtresse de cet ensemble reste manifestement la Chaconne (de 96 mesures), qui progresse par segments de 4 mesures dupliquées :**



**Bien sûr, nous trouvons un passage en mineur (32 mesures), juste en son milieu, avant les 16 dernières mesures en majeur. Dans ces mesures à 3 temps, chaque variation apporte son changement caractéristique ; pour répondre à la vivacité grandissante de la partie de vielle, la ligne de basse s'anime aussi peu à peu (jusqu'au passage mineur). La chaconne se termine brillamment par des batteries de doubles-croches et des triolets » :**



Le répertoire de *La belle vielleuse* confirme donc ce que nous avons ailleurs noté concernant les deux personnalités du musicien Corrette <sup>850</sup>. Il y a en lui d'abord un musicien attiré par le populaire, qui accompagne la vielle dans son retour au populaire en proposant un répertoire facile et connu de tous avec le vaudeville comme paradigme ; la plupart des pièces de sa méthode sont de cette nature. Mais il y a aussi en lui un musicien savant intéressé par une musique plus complexe, le Corrette qui réunit chez lui des personnages de qualité comme le prince d'Ardoire pour donner concert tous les samedis ; les variations sur le thème de la Furstemberg (air connu) et cette chaconne (composée par Corrette) sont deux exemples de cette musique savante.

<sup>848</sup> Voir annexe E.

<sup>849</sup> JAFFRES Yves, *Michel Corrette, sa vie, son œuvre*, Thèse de doctorat, Université Lumière-Lyon II, 1989, p.221.

<sup>850</sup> Voir ce que nous disons de Corrette chapitre 14, section 14.3.2. : *Repenser la fonction et la place du jeu de la trompette*.

## 19.6. Méthode Raisonnée par Mr Bordet.

---

Pour apprendre la musique d'une façon claire et plus précise à laquelle on joint l'étendue de la Flute traversière, du Violon, du Pardessus de Virole, de la Vielle, et de la Musette ; leur accord. Quelques observations sur la touche des dits instruments et des leçons simples, mesurées et variées suivies d'un Recueil d'Airs en duo faciles et connus pour la plus part.

### 19.6.1. Présentation de l'ouvrage.

Cette méthode est datée de 1755. Elle est réservée aux débutants et répertorie des airs qui sont dans toutes les mémoires. La partie Méthode est extrêmement sommaire mais laisse la place à quelques considérations de solfège tout à fait élémentaires. En revanche, cette méthode contient une centaine d'exemples musicaux.

L'originalité de ce traité repose sur le fait qu'il concerne 5 instruments, d'origine champêtre (comme la vielle et la musette) ou savante (comme le pardessus de virole, la flûte traversière ou le violon). Cette absence de discrimination témoigne du souci de donner un même répertoire à tous les instruments ; les airs d'origine rustique issus d'un fonds populaire anonyme (comme le *Carillon de Dunkerque*) ne sont pas réservés au seul couple vielle/musette et les airs d'auteurs (Rameau, Bordet, Desbrosse, Rousseau, Lully, Desjardins, Destouches) ne sont pas non plus réservés à des instruments plus « nobles ». Quand un choix instrumental est indiqué, il repose sur des considérations objectives comme l'ambitus de l'instrument et non pas sur un style qui serait particulier à la pièce musicale proposée.

### 19.6.2. Le répertoire joint.

Il y a donc cent pièces musicales proposées, écrites en clé de *Sol* deuxième ligne. Le groupe le plus important est formé par les *airs tendres, musettes, pastorales, chansonnettes et brunettes* formant un ensemble qui apparaît 52 fois (52%), il est suivi des Marches qui forment un ensemble de 12 morceaux (12%), à peu près à égalité avec les menuets cités 11 fois (11%). Un peu en arrière viennent les gavottes (9), les fanfares (7), les vaudevilles (5).

On remarquera la prédominance des airs tendres et autres musettes qui dépassent la moitié des pièces prises en compte par l'auteur. Ce répertoire, caractéristique de ce que nous appelons musique champêtre, n'est donc pas réservé à la vielle ou (et) à la musette, autre instrument champêtre. La musique champêtre concerne la totalité des instruments du Parnasse baroque et d'autant plus lorsqu'on publie, comme ici Bordet, à l'intention d'un public de débutants qui ne saurait maîtriser les difficultés inhérentes à la musique émancipée. Du reste, les pièces champêtres écrites ou transcrites par Bordet restent assez proches du style rustique et sont pour la plupart déjà connues du public. Notre auteur baroque peu et laisse le texte en l'état, comme si l'interprète ne devait pas être sollicité au-delà d'un niveau modeste de compétence.

## 19.7. Méthode de flûte traversière par Michel Corrette.

*Méthode Raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière avec des principes de Musique des Ariettes et autres jolis Airs en Duo. Ouvrage utile et curieux qui conduit en très peu de temps à la parfaite connaissance de la Musique et à jouer à livre ouvert les Sonates, Concerto et symphonies.*

### 19.7.1. Présentation du répertoire.

Parmi toutes les méthodes écrites par Corrette, nous avons retenu la méthode pour flûte traversière parce qu'elle est celle dont la date de parution (1773) est la plus proche de celle de sa méthode pour vielle (1783). Nous avons cherché à savoir si une comparaison entre les deux répertoires joints pouvait montrer chez Corrette un traitement différent de la musique selon qu'elle est pensée pour l'un ou l'autre de ces deux instruments de dessus.

Méthodes de Corrette	Vielle	Flûte
Menuets	31%	14%
Vaudevilles	26%	6%
Chansonnettes, airs tendres	22%	31%
Marches	0,8 %	26%

Les pièces jointes au répertoire pour flûte sont au nombre de 35. Il y a 11 chansonnettes (31%), 9 marches (26%), 5 menuets (14%), 2 vaudevilles, 2 fanfares et 2 rondeaux.

On obtient alors le tableau comparatif ci-joint (qui fait état des pourcentages) :

On remarquera que les Vaudevilles, d'inspiration populaire, sont plus fréquents dans la méthode pour vielle que dans celle pour flûte. Cela reste tout à fait conforme à la représentation contemporaine que nous avons de la vielle. En revanche, plus étonnante serait l'association entre la flûte et les marches et, à l'inverse, la présence d'une seule marche dans la méthode pour vielle. En effet, notre oreille moderne tend à associer la vielle aux airs vigoureux scandant les fêtes ou défilés campagnards, alors que la flûte conviendrait mieux à une atmosphère musicale faite de douceur. Il est vrai que notre travail tend à montrer que, pour comprendre la vielle baroque, il est prudent de faire table rase de nos représentations contemporaines ; cette comparaison entre les deux méthodes de Corrette pourrait nous en servir d'illustration.

### 19.7.2. Les pièces communes aux deux méthodes <sup>851</sup> .

**19.7.2.1. La Furstemberg <sup>852</sup> .** Nous avons précédemment présenté la version que Corrette donne de cette pièce dans sa *méthode pour vielle* intitulée *La belle vielleuse*. La

<sup>851</sup> Pour effectuer commodément le croisement entre les deux méthodes, nous avons utilisé les descriptifs utilisés par Yves JAFFRES dans son ouvrage, *Michel Corrette, sa vie, son œuvre*, Thèse de doctorat, Université Lumière-Lyon II, 1989, p.519.

transcription incluse dans la *méthode pour flûte* est plus sommaire. Elle consiste seulement dans l'exposé du thème, tout à fait à l'identique, y compris en ce qui concerne les tremblements, et sans variations surajoutées (alors qu'il y en a deux dans *La belle vielleuse*); la transcription ne propose pas non plus de basse continue comme dans la *méthode pour vielle*, mais, en revanche, une deuxième voix de dessus.

**19.7.2.2. Comme l'amour soyons Enfants**<sup>853</sup>. La comparaison entre les deux textes musicaux amène à des commentaires identiques : présentation semblable du thème, absence de variations (il y en a 2 dans *La belle vielleuse*, p.42), absence de basse continue (mais sans deuxième voix de dessus surajoutée).

**19.7.2.3. Marche du Huron** (Grétry)<sup>854</sup>. Corrette ne propose pas de variations. Il remplace la basse continue présente dans la méthode pour vielle par une formule en duo. L'exposé du thème est effectué de façon identique, à l'exception d'un *fa* grave (méthode pour flûte), remplacé par un *la* (méthode pour vielle, p.26) ; voilà qui montre que l'auteur respecte les limites de l'ambitus la vielle qui ne descend pas au dessous du *sol*.

**19.7.2.4. Non Colette n'est point trompeuse**<sup>855</sup>. L'exposé du thème reste identique à une différence près : la version pour vielle (p.29) est en deux phrases sans reprises, la version pour flûte propose la deuxième phrase avec *Da Capo*, ce qui nécessite l'ajout de 2 mesures supplémentaires pour permettre l'enchaînement. L'air est présenté comme solo dans la méthode pour flûte, avec basse continue dans la méthode pour vielle.

**19.7.2.5**<sup>856</sup>. **On dit qu'à quinze ans on plaie, on s'aime on se marie.** Même exposé de la mélodie, écrite en *Do* dans les deux cas, elle se termine par un *do* dans la méthode pour flûte, mais par un *ré* dans la méthode pour vielle (P. 28), qui suppose donc un *Da Capo*.

Comme ailleurs, Corrette choisit d'introduire un deuxième dessus dans la méthode pour flûte et une basse continue dans la méthode pour vielle.

**19.7.2.6. Menuet de Mr Handel**<sup>857</sup>. Contrairement aux autres pièces qui succèdent au texte de la méthode pour chacun des deux traités, ce menuet est, dans les deux cas, intégré, à titre d'exemple ayant une fonction pédagogique, dans le corps des deux méthodes. Il est écrit en *Sol* dans la méthode pour flûte ce qui suppose des notes trop basses pour être jouées sur la vielle ; il est donc transposé en *Do* dans la méthode pour vielle (p.7). La mélodie est identique dans les deux cas, mais on remarque, pour ce qui

<sup>852</sup> Pages 60/61 de *La Méthode de flûte traversière* de Michel Corrette. On trouvera la version pour vielle dans ce chapitre, section 19.5.3.3. : *La Furstemberg*

<sup>853</sup> *Ibid* p.66.

<sup>854</sup> *Ibid* p.56/57.

<sup>855</sup> *Ibid* p.58.

<sup>856</sup> *Ibid* p.60.

<sup>857</sup> *Ibid* p.38/39.

est de l'agrémentation, 7 indications de flatterments présentes dans la méthode pour flûte et absentes de la méthode pour vielle. Cela devrait nous conforter dans l'idée que le flatterment n'est pas un agrément que le joueur de vielle réalise quand bien même il est d'exécution aisée sur cet instrument ; il n'est en effet pris en compte dans aucune des méthodes écrites pour vielle<sup>858</sup> et, à notre connaissance, il est absent des partitions d'œuvres spécifiquement réalisées pour cet instrument.

De cette revue des pièces musicales communes aux deux méthodes, nous retiendrons que Michel Corrette choisit, pour les deux instruments, des mélodies connues, faciles d'exécution, qu'il ornemente assez peu. Probablement par souci pédagogique, il cherche des œuvres accessibles aux débutants. Cependant, il introduit des variations dans deux pièces (*La Furstemberg* et *Comme l'amour soyons Enfants*) mais uniquement en ce qui concerne la méthode pour vielle. Cet appel à un procédé de musique savante montrerait peut-être que, dans l'esprit de Corrette, la vielle peut jouer un répertoire complexe et pas uniquement des mélodies populaires ou popularisées, (alors que la flûte y serait moins à l'aise ?).

Terminons en indiquant que la *méthode pour vielle* intègre cinq Noëls, alors que la méthode pour flûte n'en compte aucun. On sait par ailleurs que la vielle fut choisie, justement pour jouer des Noëls, lors des séances au Concert Spirituel, où s'exécute, au moins à l'origine, de la musique religieuse.

## 19.8. Conclusion

A l'envisager sous l'angle chronologique, le répertoire attaché aux méthodes pour vielle permet d'illustrer le fait que la musique pour cet instrument provient d'un univers rustique dont elle est encore très proche en 1732 (date de parution de la méthode Ballard) et qu'elle fera retour au populaire à la fin de la période baroque (la méthode de Corrette daterait de 1783).

Entre ces deux moments s'effectue, dans deux directions, le travail de la baroquisation. Majoritairement, la baroquisation transforme le rustique en champêtre. Cependant, un autre style, illustré par des pièces apparentées au répertoire émancipé, est aussi présent, bien que celles-ci soient moins nombreuses. *Telle serait du moins la tendance présente dans la méthode de Bouïn (1761) et dans la méthode anonyme (RS1177).*

Par ailleurs ces deux mêmes méthodes proposent des pièces de difficulté très variable, les unes convenant à des débutants, les autres à des joueurs confirmés. En revanche, Ballard reste « encore » (en 1732) fidèle à des pièces très simples, alors que Corrette propose « déjà » (en 1783) un répertoire faisant surtout de la vielle un instrument populaire, mais en y adjoignant toutefois certaines pièces supposant au contraire que l'interprète soit d'un excellent niveau.

Dupuits, par ailleurs Maître de clavecin, s'intéresse, quant à lui, essentiellement à des élèves d'un bon niveau musical. Il propose, dans sa méthode, des pièces de musique

<sup>858</sup> Voir chapitre 15, sous section 15.2.2 : *Les agréments dans les méthodes pour vielle.*

difficiles, très sophistiquées, se réclamant des deux goûts français et italien. Son ouvrage est chronologiquement le deuxième publié (1741), après la méthode éditée par Ballard. Il concrétise un retournement social dans la prise en considération de la vielle : l'instrument est envisagé essentiellement de façon « savante », et Dupuits ne manifeste aucun intérêt pour son origine populaire.

Notons aussi que la méthode de Bordet écrite en 1755 pour cinq instruments montrerait qu'il n'y a pas lieu, au moins quand on s'adresse à des débutants, de différencier des répertoires selon les instruments considérés.

On pourrait faire une remarque assez proche en comparant les deux répertoires retenus par Corrette pour illustrer ses deux méthodes, l'une pour flûte traversière, l'autre pour vielle. Mais il faut alors introduire deux nuances. D'une part, il semble que Corrette ait pu avoir de la musique pour flûte une représentation plus « militaire » et de la musique pour vielle une représentation plus douce. D'autre part, si l'on choisit comme critère la présence ou l'absence de variations accompagnant la mélodie, on voit que Corrette les réserve à la vielle, indiquant par là qu'il reconnaît que l'instrument peut aussi jouer de la musique savante, qu'elle n'est donc pas seulement vouée au populaire.

## CHAPITRE 20 : DANS LE GOUT DE VIELLE : LA PARTITION MALLEABLE.

Nous nous proposons de reposer la question d'un répertoire spécifique pour vielle en choisissant une « entrée » différente. Jusqu'à maintenant, nous l'avons défini à partir des pièces musicales pour lesquelles l'auteur (ou le collecteur, ou l'éditeur) cite la vielle comme l'instrument (ou comme un des instruments) avec lequel on doit, (ou l'on peut) jouer le morceau considéré. Mais il existe un autre répertoire, bien plus restreint, où la mention vielle apparaît accolée à une pièce particulière avec une volonté que l'on pourrait appeler imitative<sup>859</sup>, comme si l'auteur indiquait par-là qu'il a recherché un *effet vielle*, une évocation distinctive de la spécificité de l'instrument. Le compositeur écrit alors « *dans le goût de vielle* », cette expression étant utilisée par Jean-Philippe Rameau dans *Platée* pour désigner deux menuets dont nous reparlerons. Il faudrait dire qu'il s'agit pour le compositeur soit de mettre en évidence la couleur sonore de l'instrument, soit de peindre le joueur de vielle en faisant surgir un personnage, qui, dans la tradition, s'est attaché l'instrument, à savoir le gueux qui mendie ou le villageois en fête. La vielle ne serait pas alors au service du morceau musical, c'est ce dernier qui devrait réussir à en faire la peinture. En repérant les caractéristiques particulières de ce répertoire, on pourrait donc mieux comprendre la représentation de l'instrument qu'en ont les auteurs, puisque ceux-ci nous montreraient ce qu'il faut parvenir à réaliser pour « *faire vielle* ». Aussi sera-t-il intéressant de prendre en considération deux répertoires, d'une part celui qui est écrit spécifiquement **pour** l'instrument (avec une mention spéciale donnant à entendre

---

<sup>859</sup> Voir notre chapitre 2, section 2.6.5. ; *Musique française, musique italienne*. Nous empruntons à un travail de Claude Dauphin l'idée d'une imitation « picturale », fortement développée dans la musique baroque française.

qu'il faut jouer à la manière d'une vielle, ce qu'indique généralement le titre), et d'autre part le répertoire formé de ces quelques cas où ce n'est pas en jouant de cet instrument que l'on doit donner une représentation de la vielle ou du vielleux, mais en jouant d'un **autre instrument** ; on pense alors naturellement au clavecin, au violon ou à la flûte. Nous présenterons alors cinq œuvres baroques voulant évoquer la vielle, signées de Lully, François Couperin, Mouret, Rameau et Dufour.

Le lecteur verra que notre effort de classement des pièces « pour vielle » revêt pour le moins un caractère arbitraire. Nous nous en expliquons en conclusion de ce chapitre ; ce qui compte ce n'est pas le résultat, (c'est à dire le classement en lui-même), c'est, en amont, au moment de l'élaboration, (c'est à dire quand on veut stabiliser le classement), le sens que l'on va donner aux difficultés rencontrées. L'analyse du processus compte plus que le résultat.

### 20.1. Pièces « dans le goût de vielle » dans le répertoire pour vielle.

---

#### 20.1.1. : Un extrait atypique du « *Dom Quichote* » de Courbois .

Cette cantate française de Courbois est écrite « à voix seule et un violon »<sup>860</sup> . Cependant le compositeur porte l'indication « vielle » en un endroit précis de la partition, ce qui peut s'entendre de deux manières ; soit il demande au violon de jouer « selon le goût de vielle », soit il propose d'introduire une vielle pour modifier la couleur sonore de la pièce à un moment donné<sup>861</sup> . On remarquera surtout que la basse continue imite les bourdons (*Sol/Ree/Sol*). D'autre part, le texte chanté, que la vielle introduit, tourne en dérision le langage populaire dans un discours dont Sancho Pança est l'auteur (« Mardi faut-il pour une ingrata passer tant de nuit sans grabat. Palsangé gratons qui nous grate autrement. A bon chat bon rat »). L'association de la vielle et de Sancho Pança est censée produire une ambiance sonore très différente de celle que l'on devait aux violons accompagnant les airs et récitatifs de Don Quichotte et du narrateur. Cette musique évoquant Sancho Pança est bien évidemment de veine populaire ; elle est, d'autre part, agréable mais un peu conventionnelle, et l'on peut penser que seul l'emploi des bourdons convoque un climat sonore particulier.

Atypique est cette pièce, si l'on considère qu'elle donne une place à une vielle. En effet l'œuvre est publiée en 1710, alors que la vielle n'est pas encore instrument à la mode et que les premières publications pour l'instrument feront seulement leur apparition en 1724. De plus, en 1710, il n'existe pas encore de vielle baroque ayant des caractéristiques qui seront ultérieurement stabilisées et notamment des chanterelles qui sonnent en *Sol* à vide. Manifestement les chanterelles de la vielle de Courbois devraient

---

<sup>860</sup> COURBOIS, Philippe, « Dom Quichote, VII<sup>e</sup> Cantate à voix seule et un violon », *Cantates Françaises à I et II voix. Sans symphonie et avec Symphonie.*, Paris, 1710, p.97/99.

<sup>861</sup> Il est bien difficile de choisir entre ces deux hypothèses ; nous avons retenu celle que propose R. Green (GREEN, Robert A., *The hurdy-gurdy in eighteenth century. France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995, p 85). Mais il est vrai que notre analyse de l'œuvre de Courbois pourrait aussi bien trouver sa place dans la deuxième partie de ce chapitre.

sonner à vide en Ré<sup>862</sup>.

97

*vielle*

*Mais de fait il pour une fagrate pour un tant de maffin que*

*Juste Par les anges gratois qui nous jure autrement le beau*

<sup>862</sup> On peut cependant la jouer avec une vielle baroque dont les chanterelles sont en Sol, avec des bourdons en Sol et Ré. Il suffit que l'on transpose à l'octave au-dessus les ré graves ainsi que la totalité de la phrase musicale des 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> systèmes de la page 98 et de celle de la page 99..

98

*dans bon bon.*  
*ce bon chat bon rat* *Fin* *Je ne veux pas la chan-*  
*delle votre la Pente est une gâcherie la cause que ton*

99

Fait pour elle coûte plus cher que le poisson.

merci, faut il pour une Jugrote passer tout

*Fin*

Gravé par M. Brossard.

### 20.1.2. La vielle des gueux.

Nous avons montré qu'au XVII<sup>e</sup> siècle la vielle est essentiellement un instrument pour gueux aveugles, mendiant au coin des rues. On l'appelle *instrument-truand*. Lorsqu'il devient, sous Louis XV un des instruments de musique favoris de l'aristocratie et autres « personnes de qualité », c'est au prix d'une décontamination. Il faut débarrasser l'instrument de tout ce qui évoque la gueuserie, de tout ce qui rappelle son origine indigne. Il serait donc malséant d'évoquer ce passé honteux, et nous trouverons peu de pièces qui s'en réclament. Si Lully s'y risque, dans la pièce que nous présenterons plus loin, c'est qu'il écrit à une époque où l'instrument des mendiants n'est pas encore devenu « tabou » ; la vielle demeure seulement objet de curiosité puisqu'elle n'est pas encore captée par l'aristocratie parisienne. Si François Couperin s'inspire aussi de la vielle des gueux, c'est pour des raisons personnelles complexes tenant à l'ambivalence entre deux appartenances difficiles à concilier, avoir des ancêtres ménétriers, mais être devenu musicien du roi et appartenir à la cour<sup>863</sup>.

A notre connaissance, il n'y a pas d'exemple d'air écrit spécifiquement **pour** vielle et se réclamant explicitement du monde des gueux, du moins à l'époque où l'instrument gagne les faveurs des personnes de qualité (c'est à dire entre 1725 et 1765). Ce n'est pas étonnant ; si l'aristocratie adopte la vielle, c'est après l'avoir débarrassée de ses relents d'instrument-truand. Il ne fait donc pas bon évoquer cette provenance, sauf à fin de polémique si l'on est adversaire déclaré de l'instrument, mais il faudrait alors réussir, comme Couperin quelques années auparavant, à produire du beau avec ce que l'on voudrait tourner en dérision.

### 20.1.3. La vielle pesante.

Selon sa réputation, la vielle serait, à l'orée de l'époque baroque, un instrument très monotone, produisant des sons étirés, peu variés, sans scansion ni impulsion rythmique<sup>864</sup> ., avec une utilisation fréquente de notes répétées. Les adversaires de la vielle à l'époque baroque le pensent, ce qui peut nous étonner aujourd'hui, si nous avons dans l'oreille ses sonorités très détachées, rythmées par l'utilisation du chevalet mobile. Il faudrait probablement considérer que ce style que nous disons « pesant » exprime, de manière non dite, quelque chose de la façon de jouer et du type de répertoire utilisé par les mendiants joueurs de vielle.

Dès lors on ne s'étonnera pas que les compositeurs intéressés par la vielle à l'époque de son triomphe aient produit peu d'œuvres signées mettant en évidence son caractère pesant, car il eût fallu mettre en scène l'instrument populaire en soulignant ses défauts, ceux-là même que luthiers, compositeurs et interprètes vont, sous le règne de Louis XV, devoir effacer pour que la vielle gagne ses quartiers de noblesse et puisse être considérée comme un instrument « brillant » digne de côtoyer les autres instruments de l'orchestre baroque.

Mais, à l'inverse, il faut tenir compte du fait que, si la vielle que nous disons pesante ne jouit pas d'une grande faveur auprès des compositeurs qui veulent faire entendre une musique savante, elle est, en revanche, fort utile au pédagogue, donnant l'occasion de donner à jouer des airs lents et faciles à des débutants ou à des personnes qui, bien que « de qualité », seraient néanmoins peu compétentes en musique. D'où probablement un certain succès et, en tout cas, l'existence d'un répertoire. Par ailleurs, on remarquera que ces pièces, que nous considérons comme pesantes, sont, dans la majorité des cas, construites comme des gavottes<sup>865</sup> et pourraient donc ou devraient donc se jouer plutôt gaiement ; nous nous en expliquerons en conclusion de ce chapitre.

#### 20.1.3.1. « Vielle » de Bodin de Boismortier, XVII<sup>e</sup> Œuvre.

---

<sup>863</sup> Voir chapitre 8, section 8.3 : *François Couperin et l'axe généalogique*.

<sup>864</sup> Nous avons développé cette question dans notre chapitre 10, section 10.1. : *La décontamination*.

<sup>865</sup> La gavotte est une danse légère (bien que parfois indiquée *lentement*). Elle est notée à 2 temps (chaque temps valant 2 noires). Elle commence, en levée, par la troisième noire de la mesure. Chaque phrase comporte 4 mesures, l'air et le rythme sont simples.

Dans la Première Suite de sa *XVII<sup>e</sup> Œuvre*, Joseph Bodin de Boismortier<sup>866</sup> présente un cas de figure particulier, puisqu'il semble bien que l'auteur ait voulu insister sur le caractère pesant voire ennuyeux que l'on prête aux mélodies jouées sur notre instrument.

La pièce est en rondeau, la première phrase servant de refrain. La structure est d'une extrême simplicité et ne présente absolument aucune difficulté technique. L'impression de pesanteur que communique le morceau provient du fait qu'il est seulement construit de noires, souvent répétées, jusqu'à sept fois, dix fois divisées en croches sous la forme de coulades.

Il y a deux petites phrases en écho, dans le deuxième couplet. D'une part la mesure 10 double la mesure 9, et d'autre part la mesure 15 est reprise dans la mesure 16, puis dans la 17. Si Boismortier n'indique pas qu'il s'agit d'échos, c'est probablement parce qu'il pense surtout à la musette pour interpréter son *Oeuvre XVII<sup>e</sup>*, et que cet instrument ne saurait rendre l'opposition dynamique fort/doux.



### 20.1.3.2. « Le Vieilleux » d'Esprit Philippe Chédeville, *Deuxième recueil*.

Esprit Philippe Chédeville, compositeur mais aussi pédagogue connu, propose, dans un de ses recueils<sup>867</sup>, un air relativement pesant en y joignant une partie de basse continue.

<sup>866</sup> BODIN de BOISMORTIER, Joseph, « Première oeuvre », *XVII<sup>e</sup> Oeuvre, Contenant six suites à Deux Muzettes qui conviennent aux Vielles, Flûtes à bec, Traversières et Hautbois*, Paris, Boivin, 1727, p.3.

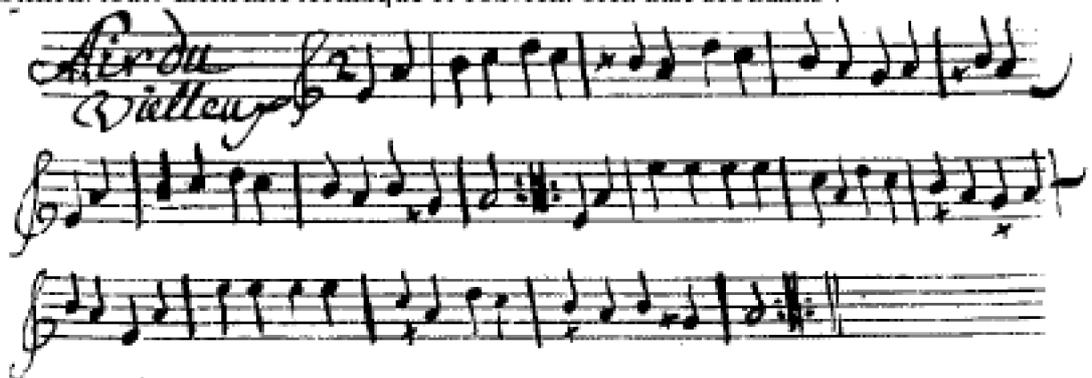
<sup>867</sup> CHEDEVILLE, Esprit Philippe, « Le Vieilleux », 6<sup>e</sup> suite, *Deuxième recueil de Vaudevilles Menuets Contredanses et autres airs choisis pour la Musette avec la basse continue qui conviennent aux vielles flutes et Hautbois*, Paris, p. 21.

Cette pièce devient beaucoup plus « sautillante » si on l'accélère en soignant l'agrémentation. Elle semble avoir eu un certain succès, puisque nous l'avons retrouvée, sans basse continue, dans la méthode pour vielle de Boüin<sup>868</sup>, dans le manuscrit Ms. 2547<sup>869</sup> et dans *le livre de vielle* de Mme de Vibraye<sup>870</sup>. Probablement ce morceau est-il donc considéré comme à la portée d'un débutant, tout en étant suffisamment agréable à jouer.



### 20.1.3.3. « Air du vieillex » dans le manuscrit Ms 2547.

Exclusivement formé de noires, souvent répétées, la plupart du temps conjointes, cet air pesant évite soigneusement toute difficulté technique et convient bien aux débutants<sup>871</sup>.



<sup>868</sup> BOÛIN, François, *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sure pour apprendre à jouer de la vielle*, Paris, 1761, p.35.

<sup>869</sup> A la page 247 du manuscrit Ms 2547, Paris, B.N.F.

<sup>870</sup> A la page 182. Pour plus d'informations sur le recueil de Mme de Vibraye, voir chapitre 21.

<sup>871</sup> On le trouve à la page 60 du manuscrit Ms 2547, Paris, B.N.F. Le même air, dans une transcription absolument identique, apparaît à la page 64 du manuscrit MS 738, Nîmes, Bibliothèque municipale.

On relèvera une erreur probable du copiste. Après la mesure 5, il convient de réintroduire une mesure identique à la mesure 2.

### 20.1.4. La vielle nonchalante

Cette appellation correspondrait à un répertoire champêtre, comprenant les *airs tendres*, fréquemment les *chansonnettes*, *brunettes*, *musettes* ou autres *pastorales*. Ces pièces sont souvent écrites en mineur, utilisant assez fréquemment le jeu louré, fortement ornementées pour les distinguer des airs seulement rustiques.

#### 20.1.4.1. « Le vieilleur », de Boüin, *La Vielleuse habile*.

Cette pièce <sup>872</sup> nous semble devoir être jouée nonchalamment, en développant l'agrément et sans marquer le *coup de trompette* <sup>873</sup> ou en l'utilisant peu. Ce n'est pas exactement un morceau pour débutants puisqu'il comporte une difficulté de doigté, mesures trois et deux avant la fin <sup>874</sup>.



#### 20.1.4.2. « La vièle », dans le *Livre de M<sup>me</sup> de Vibraye*.

C'est une pièce très simple <sup>875</sup>, écrite en *Do mineur*, sans aucune croche ni double-croche, qu'il faudrait jouer lentement de façon un peu traînante. Toutefois, on n'exclura pas qu'on puisse en faire une pièce « pesante », en accentuant son caractère monotone par un jeu « métronomique », qui poserait toutes les notes de façon identique ; on pourrait tenter d'en faire aussi une pièce « sautillante » en la jouant très rapidement et en marquant un détaché constant très sec avec des « *coups de quatre* » <sup>876</sup>.

<sup>872</sup> BOÛIN, François, *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sure pour apprendre à jouer de la vielle*, Paris, 1761, p.36.

<sup>873</sup> Que nous définissons ici comme une action sur le chevalet mobile produite à partir d'impulsions données par le poignet à la corde trompette par l'intermédiaire de la roue.

<sup>874</sup> « Généralement tout ce qu'on appelle accord parfait se fait des 4 doigts en montant ; en descendant, surtout en bémols, ce n'est pas si facile » (ANONYME, *Airs pour la vielle avec les principes généraux*, BNF, Cons. Rés. 1177).

<sup>875</sup> Page 184 du *Livre de vielle de Madame de Vibraye*, conservé à la Médiathèque Louis Aragon, au Mans.

Nous n'oublierons pas que cette pièce anonyme n'est pas destinée au public, mais qu'elle provient d'un livre de vielle, écrit par un maître de musique pour M<sup>me</sup> de Vibraye à des fins pédagogiques.



### 20.1.5. La vielle sautillante.

Il s'agit du répertoire dominant, celui qui comprend le plus grand nombre de pièces, dont l'air du *Ballet de l'impatience* de Lully que nous présenterons plus avant (mais que l'on pourrait aussi classer dans la catégorie « vielle des gueux », si l'on retient son titre et non pas sa musique). L'interprète pourrait aussi transformer la pièce « pesante » de Boismortier présentée ci-dessus en une pièce « sautillante », en accélérant fortement le tempo et en supprimant l'effet de monotonie par l'agrémentation.

Nous désignons donc par l'appellation « vielle sautillante » un répertoire de mélodies « guillerettes », jouées de façon enlevée, d'airs gais ou vifs, sans prétention aucune, que l'auditeur entend comme airs à danser, formant une agréable distraction. Ces pièces sont faciles d'exécution, construites sur un modèle simple, intégrant peu d'oppositions dynamiques fort/doux ou de phrases en écho, utilisant fréquemment la forme en *rondeau*. Le compositeur cherche peu à les baroquiser, nous les dirions plus proches du rustique que du champêtre. Nous avons plus haut cité Furetière proposant de la vielle une approche correspondant à ce que nous avons appelé « la vielle pesante » et trouvant probablement son origine dans la pratique mendicante. En revanche, la représentation de la vielle qui surgit de ce répertoire et que nous nommons « vielle sautillante », est finalement voisine d'une autre conception de l'instrument que propose aussi Furetière : « Les vieillards vont jouer de porte en porte pour faire danser les servantes, les enfants, les paysans »<sup>877</sup>. Ce serait plutôt cette mise en perspective de l'instrument, instrument populaire et joyeux, produisant des ambiances de fête, s'appuyant sur la tradition villageoise, qui serait retenue dans la plupart de ces pièces qui font directement allusion à la vielle.

<sup>876</sup> Soit 4 impulsions du poignet par tour de roue.

<sup>877</sup> FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel*, Paris, 1690 art. « Vieilleur », déjà cité chapitre 4, section 4.2.1. : *La vielle avant la période baroque*.

### 20.1.5.1. « Les vieilleux » de Anet, *Second Œuvre de Musettes*.

Cette pièce est tirée du *second Œuvre de Musettes*, ouvrage écrit par Jean-Baptiste Anet en 1730 et qu'il signe M<sup>r</sup> Baptiste<sup>878</sup>. La mélodie en deux parties est très simple. Une phrase de 4 mesures, partiellement répétée, forme la première partie, une phrase de 8 mesures forme la deuxième. Les notes sont conjointes, parfois agrémentées d'une croix (+). L'aspect « sautillant » sera obtenu en jouant la pièce suffisamment rapidement, en pointant les croches de façon marquée et en détachant nettement toutes les notes, (sauf les croches indiquées liées).



### 20.1.5.2. 1<sup>re</sup> Vielle, 2<sup>e</sup> Vielle d'Aubert, *Concert de symphonies*.

Le *Concert de symphonies*<sup>879</sup>, dont sont extraits les deux morceaux qui vont suivre, a l'avantage d'être précédé d'un *Avertissement*<sup>880</sup> dans lequel Aubert indique clairement qu'il prend parti pour le goût français (« les grâces, la netteté et la belle simplicité du goût François ») contre « les difficultés et les traits extraordinaires » que recherchent les « jeunes gens » influencés par la musique italienne. En fin de compte, il déclare que « le projet de l'auteur a été de joindre des traits vifs et de la gaieté à ce que nous appelons des chants français ».

La *Sixième Suite* est précédée d'une phrase introductive (« *Quoique cette Suite soit faite expres pour les Musettes et pour les Vielles...* ») qui indique clairement le souhait de l'auteur en ce qui concerne l'instrumentation. Les deux airs marqués « vielle » ne paraissent pas s'éloigner du modèle revendiqué par Aubert dans son *Avertissement* ; ce

<sup>878</sup> ANET, Jean-Baptiste, (M<sup>r</sup> Baptiste) « Les Vieilleux », *Second œuvre de Musettes.*, Paris, 1730, p.9.

<sup>879</sup> AUBERT, Jacques, « 1<sup>re</sup> Vielle, 2<sup>e</sup> Vielle », *Concert de simphonie, pour les Musettes, Vielles, Violons, flûtes et hautbois.* VI<sup>e</sup> suite, Paris, 1733, p.6.

<sup>880</sup> Nous avons analysé de façon détaillée cet *Avertissement* dans notre chapitre 2 : *Musique Arcadienne, musique émancipée*, section 2.7. : *Une illustration : l'« avertissement » de Jacques Aubert.*

sont des pièces faciles dont le compositeur indique qu'il faut les interpréter « gayment », mais qu'un « maître » pourrait aussi les jouer à sa manière, en donnant libre cours à son talent ce qui pourrait les rendre plus complexes d'exécution. Il s'agit d'un *Duo* avec basse continue qui se présente en trois parties séparées, une par instrument. Nous reproduisons ci-après le premier dessus <sup>881</sup>.

### 20.1.5.3. « Le vieilleux » de Le Clerc, *Premier recueil de contredanses*.

Pour être le plus complet possible, nous joignons cette pièce extraite d'un recueil de contredanses de Le Clerc <sup>882</sup> qui peut être joué « entre autres » avec une vielle. Si cette dernière est accordée avec des chanterelles sonnantes un *sol* à vide, on pourra interpréter l'air tel qu'il est écrit, c'est à dire en *Ré* mineur, avec un bourdon de *Ré* et si possible un bourdon de *La* ; il importera seulement d'éviter les retours au *sol* à vide des chanterelles. On jouera plus naturellement avec une vielle accordée en *Ré*, avec des bourdons *Ré* et *La*.

Ce morceau est de style populaire bien qu'il commence, en première partie, par une phrase de la célèbre Pavane de Thoinot Arbeau. Il faut le jouer « enlevé ».

<sup>881</sup> Le lecteur se reportera à l'annexe F pour prendre connaissance des trois parties séparées.

<sup>882</sup> LECLERC, « Le vieilleux », *Premier recueil de contredanses*, n.d. p.107.



### 20.1.6. La vielle brillante : « La Vielle », *Cantatille avec symphonie* par Le Menu de Saint Philibert (p.1/10).

Rappelons qu'il est toujours possible pour un interprète, de transformer une pièce « sautillante » en pièce brillante ; il lui faudra alors la baroquiser. Il devra multiplier les agréments en les différenciant et en choisissant ceux qui supposent une certaine vélocité de la main gauche, il lui faudra aussi accélérer fortement le tempo et montrer ainsi son habileté. Alors le « goût de vielle » changerait de nature et deviendrait une expression du « goût baroque » servi par un instrument nouveau, cette « lyre du Dieu du jour » dont parle Le Menu de Saint Philibert<sup>883</sup> dans son apologie de la vielle en forme de cantatille.

Cette pièce est intéressante dans la mesure où elle semble d'abord écrite pour mettre en évidence les qualités de l'instrument et pour le faire briller. Ce n'est pas l'univers sonore caractéristique d'une vielle réelle que le compositeur veut alors retrouver par imitation, mais le jeu d'une vielle idéale, transformée par le travail des luthiers, des compositeurs et des interprètes, une vielle ayant réussi sa mutation, rivalisant avec le violon pour ce qui est du « brillant » et du « volubile ».

La baroquisation du thème s'effectue essentiellement grâce aux agréments, nombreux, divers, parfois difficiles à placer.

On remarquera à ce propos, l'utilisation de *fusées* qui sont très rarement employées dans les œuvres écrites pour vielle<sup>884</sup> et jamais mentionnées par les auteurs des traités alors qu'on peut tout à fait les réaliser en utilisant l'ongle du pouce.

On remarquera à ce propos, l'utilisation de *fusées* qui sont très rarement employées dans les œuvres écrites pour vielle<sup>885</sup> et jamais mentionnées par les auteurs des traités alors qu'on peut tout à fait les réaliser en utilisant l'ongle du pouce.

<sup>883</sup> LE MENU DE SAINT PHILIBERT, *La Vielle, Cantatille avec Symphonie*, Paris, 1742, p.1/10.

<sup>884</sup> Bâton et Ravet, qui sont tous deux reconnus comme interprètes virtuoses, font exception. Notons aussi que Nicolas Chédeville, dans son adaptation des *Quatre Saisons* de Vivaldi, respecte l'emploi fréquent et spectaculaire des fusées que ce dernier a inscrites dans la partition ; mais peut-être Chédeville, qui est spécialiste de la musette, pense-t-il plus à cet instrument qu'à la vielle lorsqu'il réalise cette transcription.

Nul doute que Le Menu, par l'utilisation des fusées, cherche à convaincre du caractère brillant de l'instrument ; toutes les fois que la chanteuse prononce le mot *brillant* (*« quels sous brillants se font entendre »*), on entend la vielle illustrer le propos par une fusée.

Notons aussi l'utilisation du signe  ou  comme dans l'extrait ci-joint du début de la page 10 (1<sup>er</sup> système).



On pourrait l'interpréter classiquement comme un *tremblement*, et pourtant il voisine dans le texte musical avec le signe habituel (+) qui renvoie le plus souvent au *tremblement*. Il pourrait alors s'agir d'un *flattement*, sorte de vibrato que l'on peut rendre à la vielle en modifiant rapidement la pression du doigt sur une touche. Mais ce serait alors un exemple unique dans la musique pour vielle du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans laquelle il n'est jamais utilisé, pas plus qu'il n'est cité dans les méthodes. En revanche, il est habituellement pratiqué sur d'autres instruments comme la flûte, instrument de remplacement choisi par Le Menu pour sa cantatille, et comme la musette, instrument à bourdons, réputé villageois, souvent associé à la vielle<sup>886</sup>.

Pourtant Le Menu n'a pas cherché à produire une musique réservée aux virtuoses ou même difficile à jouer : le tempo ne semble pas devoir être très rapide (le premier air est même intitulé *Air lent*) et les intervalles périlleux pour le doigté sont évités, la volubilité est seulement affaire d'agréments.

Notons l'alternance fréquente entre *Fort* et *Doux*, l'auteur exploitant ainsi les possibilités d'opposition dynamique de la vielle.

Rappelons pour finir une curiosité<sup>887</sup>. L'œuvre est bien évidemment écrite pour vielle. Prudent, Le Menu indique la flûte comme instrument de remplacement. Or la cantatille commence par une introduction instrumentale que la chanteuse écoute avant de clamer son admiration pour l'instrument (*« Quels sons brillants se font entendre, c'est la lyre du Dieu du jour... »*). Dans le cas de figure où la flûte prend la place de la vielle, c'est donc le son de la flûte que la chanteuse entend et interprète comme provenant d'une vielle (*« La vielle charmante rend des sons toujours enchanteurs »* dira-t-elle en effet plus avant). Faudrait-il donc penser que les idiomes sonores des deux instruments pourraient être confondus ?

Nous transcrivons ci-après la première page de l'édition originale de cette cantatille.

<sup>885</sup> Bâton et Ravet, qui sont tous deux reconnus comme interprètes virtuoses, font exception. Notons aussi que Nicolas Chédeville, dans son adaptation des *Quatre Saisons* de Vivaldi, respecte l'emploi fréquent et spectaculaire des fusées que ce dernier a inscrites dans la partition ; mais peut-être Chédeville, qui est spécialiste de la musette, pense-t-il plus à cet instrument qu'à la vielle lorsqu'il réalise cette transcription.

<sup>886</sup> On pourra donc trouver l'indication de *flattement* dans des œuvres écrites pour musette ou vielle quand l'auteur pense d'abord à la musette, comme instrument privilégié. C'est notamment le cas dans les œuvres de la famille Hotteterre/Chédeville.

<sup>887</sup> Nous parlons déjà du texte parlé de cette cantatille au chapitre 4, section 4.5.1. : *Une cantatille de Le Menu de Saint philibert*.

**LA VIELE,**  
*Cantabile avec Symphonie.*

*Il faut que le Violon et le Violoncelle jouent en premier et ensuite sans s'arrêter,  
on jouera seulement les cordes et que le Basson s'occupe pendant tout le jeu de l'air.*

Air Lent.

Lully

## 20.2. Pièces « dans le goût de vielle » dans le répertoire écrit pour d'autres instruments

### 20.2.1. Lully, « 2<sup>e</sup> Air pour les aveugles jouant de la vielle », *Le ballet royal de l'impatience*.

C'est en 1661 que Lully présente le ballet intitulé *Ballet royal de l'impatience*. Cette œuvre nous intéresse directement en raison de l'existence d'un air intitulé « 2<sup>e</sup> air pour les aveugles jouant de la Vielle »<sup>888</sup> qui marque la troisième entrée de la quatrième partie. Le morceau est joué par l'ensemble des instruments à cordes ; selon Green<sup>889</sup>, la voix de dessus aurait été doublée par la vielle.

<sup>888</sup> LULLY, Jean-Baptiste, 2<sup>e</sup> air pour les aveugles jouant de la Vielle, *Ballet royal de l'impatience*, 4<sup>e</sup> partie, 1661, p.68.

Cette pièce d'inspiration populaire est d'une grande simplicité mélodique et rythmique. Elle comporte quatorze mesures en deux sections. La première section de quatre mesures répète deux fois un segment de deux mesures. La deuxième section de dix mesures commence par une répétition de deux segments de quatre mesures (selon la structure a,b,a',b); et se conclut par un segment de deux mesures (qui reproduit a').

Il faut dire que le texte musical de Lully n'évoque pas particulièrement l'image du mendiant aveugle moulinant misérablement une rengaine à la vielle pour attirer la pitié des passants. Il s'agit d'un air vif, que l'on pourrait qualifier de gai et de sautillant, et que l'on dirait évoquer plutôt une fête villageoise que les bas-fonds citadins.

On peut du reste entendre que le caractère « guilleret » de ce morceau illustre l'introduction quelque peu batailleuse de cette III<sup>e</sup> entrée : « Dix aveugles impatients de sortir de crainte de perdre l'heure de gagner leur vie, n'attendent pas leur conducteur, et se fiant à leurs bâtons, s'entrechoquent et se battent ».

---

<sup>889</sup> GREEN, Robert A., *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995, p.4/5.



### 20.2.2. Couperin, « Les Viéleux et les Gueux », *Les fastes de la grande et ancienne Mxnstrxndxsx* .

Nous avons déjà présenté cette œuvre de François Couperin écrite pour clavecin<sup>890</sup>, et dont l'objectif affiché est de tourner en dérision la Ménestrandise en l'assimilant à la gueuserie. Nous disions alors que cette « agression » est probablement un des effets, ou une tentative de résolution, du conflit généalogique de loyauté que François vit entre une filiation qui le renvoie à des ancêtres ménestriers et son identification à l'aristocratie servie par son statut de musicien du roi.

Un des procédés qu'utilise Couperin relève de « l'imitation » : faire sentir à l'auditeur la présence d'un personnage ou d'une situation en l'évoquant concrètement par certains

<sup>890</sup> COUPERIN, François, *Les fastes de la grande et ancienne Mxnstrxndxsx*, Second livre de pièces de clavecin, Paris, 1717. Voir notre chapitre 8, section 8.3. : *François Couperin et l'axe généalogique*.

traits joués au clavecin. Par exemple, dans la quatrième partie, l'auteur utilise une cellule rythmique particulière pour figurer la claudication des estropiés. Ou encore, dans la cinquième partie, des déferlements de doubles-croches en série vont montrer la débandade de la troupe dans toutes les directions. Un signifiant (la pièce musicale jouée au clavecin) exprime musicalement un signifié (le bruit de la démarche des boiteux ou la course des fuyards). L'effet obtenu n'est possible que parce que le signifiant (musique) n'est pas de même nature que le signifié (un bruit dans le premier cas, un mouvement dans le deuxième). C'est dans cet écart que vient se loger la représentation ou l'impression que se développe une métaphore, ou encore l'idée qu'il s'agit d'un langage exprimant du réel selon des modalités originales. On admirera l'habileté de l'auteur à nous faire ressentir dans l'écart et avec l'émotion particulière due au langage musical, ce qu'il a entrepris de décrire. Il ne s'agit pas d'une véritable description, mais, pour reprendre l'expression de Pierre Saby, de la mise en place d'un « *réseau de correspondances* »<sup>891</sup>, créant un langage poétique.

Une forme semblable d'écart serait introduite lorsqu'un instrument de musique est « imité » par un autre, comme une guitare par un violon ou une flûte par un clavecin. Mais alors, il ne s'agit plus d'une imitation (ou de copie d'une réalité), mais d'une tentative pour exprimer, (dans un autre idiome), les caractéristiques spécifiques ou le style de l'instrument qui occupe la place du signifié.

### 20.2.2.1. Le paradoxe des deux airs pour vielle.

Le « second acte » des *Fastes de la grande et ancienne Mxnstrndxsx*, nous intéresse spécialement en raisons des deux airs de vielle (*Les vielleux et les gueux*), qui en font partie.

---

<sup>891</sup> Saby, Pierre, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, 1999, art. « Imitation », p.80.

*Second Acte.*

*Les Vieilles, et les Coueurs.*

Il ne semble pas que ces deux airs de vielle relèvent exactement de la même problématique que celle dont nous parlions plus haut. De quoi s'agit-il ? Si Couperin publie ces deux pièces pour être jouées au clavecin, c'est pour procurer du plaisir à l'interprète et à l'auditeur qui doivent pouvoir pour le moins les apprécier. Mais, de façon antagonique, il s'agit de ridiculiser la ménestrandise, en utilisant la vielle comme exemple d'une absence absolue de sens musical chez les ménétriers ; les deux airs se doivent d'être alors musicalement dérisoires, joués de façon dérisoire, sur un instrument dérisoire. Il s'agirait donc de faire du laid pour faire du beau ou d'intéresser l'auditeur avec de l'inintéressant. Il faudrait supposer alors une absence d'écart entre le signifié vielle et sa transcription sur le clavecin qui devrait reproduire le plus fidèlement possible tous les défauts de la vielle. On voit le paradoxe qui se manifeste alors : plus le clavecin dupliquera fidèlement les airs joués à la vielle, plus il respectera son « programme », plus il fera du laid, mais alors ni l'auditeur ni l'interprète n'y trouveront leur compte.

Le génie de Couperin lui permet de réintroduire l'écart et de maintenir ensemble les deux éléments du paradoxe. Il va falloir nous interroger sur le *pourquoi* de cette réussite,

puis sur le *comment* de celle-ci.

Pourquoi Couperin réussit-il à faire aimer ce qu'il est censé ridiculiser ? Citons Beaussant : « Lugubre et misérable, leur air de vielle a des accents lamentables ; mais point de méchanceté chez Couperin, jamais : **je ne sais quelle amertume** [souligné par nous] qui nous fait bien comprendre que ces vieillards sont bien semblables aux indigents pathétiques que peint Georges de la Tour. Cette musique est triste, même lorsque, dans le second air de Vielle, elle prétend s'animer »<sup>892</sup>. Citron écrit de son côté : « Couperin ressent pour ses jongleurs et vieillards la même **tendresse fascinée** [souligné par nous] que Hugo pour le grouillement de la Cour des Miracles »<sup>893</sup>.

Ces intuitions, en provenance de deux auteurs très proches de Couperin et certainement en communication « intime » avec sa musique, pourraient bien enrichir l'hypothèse que nous développons précédemment<sup>894</sup>. Ce n'est pas sans culpabilité, sans un certain malaise (*je ne sais quelle amertume*) que Couperin rejette la Ménestrandise, « berceau musical » de sa famille, dans son identification au musicien de cour. Il peut attaquer son passé familial, mais il ne s'en détache pas facilement ; celui-ci fait retour et sous l'agression vient alors se loger la *tendresse fascinée* ; en quelque sorte « sous les pavés la plage ». La grande valeur esthétique des deux pièces musicales est, à notre avis, la conséquence de cette situation : la destructivité évidente (au premier niveau) est prise dans la nostalgie des origines (au deuxième niveau)<sup>895</sup>. Il fallait un Couperin pour mettre autant de sensibilité dans ces deux airs pour vielle. Il y fallait non seulement son génie mais aussi l'existence chez lui d'une sensibilité particulière à la question généalogique, cette tension entre deux filiations (famille naturelle et famille idéale) que nous avons tenté d'analyser dans notre chapitre 8.

#### 20.2.2.2. Comment se crée l'écart.

Tenter de dire le Pourquoi ne suffit pas ; reste à comprendre le Comment. Comment Couperin s'y prend-il pour façonner cet objet musical ? Nous allons effectuer des comparaisons rendues possibles grâce à l'existence de deux transcriptions pour la vielle des deux airs de Couperin, dans des recueils un peu postérieurs, datant de l'époque où la vielle est à la mode.

Il s'agit d'abord d'une méthode anonyme pour vielle, historiquement la première de l'époque baroque, éditée par Ballard en 1732<sup>896</sup>. Le texte musical des deux airs, repris

<sup>892</sup> BEAUSSANT, Philippe, *Couperin*, Paris, Fayard, 1980, p.413.

<sup>893</sup> CITRON, Pierre, *Couperin*, Paris, Le Seuil, p.101.

<sup>894</sup> Chapitre 8. Section 8.3. : *François Couperin et l'axe généalogique*.

<sup>895</sup> Comme le remarque Philippe Beaussant, Georges de la Tour réussit aussi ce tour de force dans ses tableaux qui nous montrent des gueux vieillards. De notre point de vue, le clin d'œil de la connivence est peut-être alors à trouver dans la facture somptueuse des instruments de musique que montre le peintre, telle qu'il serait étonnant qu'on la rencontre chez des mendiants.

<sup>896</sup> BALLARD, Jean Baptiste (éd.), *Pièces choisies pour la vielle à l'usage des commençants*, Paris, Ballard, 1732, p.28/29.

pages 28 et 29 de cette méthode, est identique, sauf une mesure oubliée (?) et une autre répétée dans le premier air pour vielle, et un passage à l'octave rendu nécessaire par l'ambitus réduit de l'instrument dans le deuxième air,

28    P I E C E S   C H O I S I E S .

P O U R   L A   V I E L E .    29

A U T R E .

A I R   D E   V I E L L E .

Ballard (ed), *Pièces choisies pour la vièle à l'usage des commençants*, p.28/29.

Il s'agit ensuite du *Livre de vielle* de Madame de Vibraye, qu'elle a probablement constitué entre 1730 et 1740<sup>897</sup>. Le texte musical concerné, que l'on trouve à la page 49 du manuscrit, est semblable à celui de Couperin, sauf le passage à l'octave déjà observé dans la version de Ballard.

<sup>897</sup> VIBRAYE, Madame de, *Livre de vielle*, p.49.



Madame de Vibraye : Livre de vielle (P. 49).

Revenons à Couperin. Il a voulu introduire un écart entre la vielle (les airs sont « de vielle ») et le clavecin (les pièces sont écrites « pour clavecin »). Nous allons nous interroger sur les caractéristiques qui produisent cet écart.

1) D'abord le tempo. Nous en avons fait l'expérience : si l'on fait jouer à des vieilloux (pour qui cela ne pose pas de problème technique particulier) les deux airs de vielle de Couperin, on s'aperçoit qu'ils les jouent spontanément plus lentement que tous les clavecinistes connus de nous qui ont enregistré cette œuvre. Or nous savons que les détracteurs de la vielle à l'époque baroque reprochent à celle-ci sa lenteur monotone qui ennue et assouplit l'auditeur. Pour le clavecin, c'est tout l'inverse. Couperin lui-même nous le confirme dans son analyse des caractéristiques du clavecin : il importe « d'éviter les morceaulents qui s'y [dans les sonates] rencontrent »<sup>898</sup>. Le « brillant » du clavecin est

<sup>898</sup> COUPERIN, François, *L'Art de toucher le clavecin*, Paris, 1717, ed. Breikopf et Hartel, Wiesbaden, 1933/1961, p.22.

en partie donné par la rapidité d'exécution qu'il autorise.

2) Par ailleurs, le texte de Couperin est surchargé d'indications d'agrèments ; on en compte 53 qui sont explicitement désignés dans ces deux pièces comprenant 175 notes mélodiques au total. Rien de plus normal : on sait l'importance, partagée à l'époque baroque, que Couperin accorde aux agrèments dont il explique l'exécution, et de façon fort précise, dans son *Premier Livre*. On peut aussi lire sous sa plume : « il faut conserver une liaison parfaite dans ce qu'on y exécute, que tous les agrèments soient bien précis, que ceux qui sont composés de battements soient faits bien également, et par une gradation imperceptible »<sup>899</sup>.

Nous avons vu que ce foisonnement des agrèments, propre à la période baroque, se retrouvera dans le jeu « noble » de la vielle à roue, sous la pression de certains virtuoses et de certains professeurs ou auteurs de méthodes pour l'instrument. Mais, ce n'est pas encore le cas au moment où Couperin écrit *Les Fastes*.

On peut être plus précis. Les deux ouvrages qui reprennent, au profit de l'instrument vielle, les deux airs auxquels nous nous intéressons, manifestent une politique des agrèments éloignée de celle de Couperin. Les agrèments sont nettement moins nombreux et ils sont surtout indifférenciés, négligemment indiqués par le signe passe-partout (+). Bien que beaucoup plus sommaires que la partition signée par Couperin, le texte de Ballard et le manuscrit de Mme de Vibraye laissent cependant sentir une amorce de baroquisation. On peut supposer que le véritable jeu d'authentiques gueux, auquel Couperin fait allusion, serait encore moins, ou pas du tout, agrémenté.

	Couperin	Ballard	Vibraye
Nombre de notes écrites composant les 2 airs de vielle	175	181	184
Nombres d'agrèments écrits ou désignés	53 (30%)	17 (9%)	18 (10%)
Nombre d'agrèments non précisés (sous forme de + )	0	8	9
Tremblements	21	0	0
Pincés	21	0	0
Ports de voix	7	9	7
Tours de gosier	1	0	0
Coulés de tierce	3	0	2

3) La précédente remarque ne s'applique pas aux *ports de voix*. Il y en a à peu près autant dans les trois textes et même 2 de plus chez Ballard que chez Couperin. Ce n'est probablement pas le fait du hasard, sans doute cet agrément convient-il bien au jeu de la vielle et il faut du reste le considérer comme d'origine populaire<sup>900</sup>.

Pourquoi ? A l'époque de Couperin, vielle et clavecin sont deux instruments pour

---

<sup>899</sup> COUPERIN, François, *L'Art de toucher le clavecin*, Paris, 1717, ed. Breikopf et Hartel, Wiesbaden, 1933/1961, p.33.

<sup>900</sup> MAILLARD, Jean-Christophe, « Imaginer la musique du peuple et les traditions orales au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Analyse musicale*, 4<sup>e</sup> trimestre 2001, p.4/19, p.17.

ainsi dire contradictoires. Au niveau social le premier est un instrument de gueux, l'autre d'aristocrates. Il en est de même sur le plan musical ; les qualités du clavecin sont, d'après Couperin, *la précision, la netteté, le brillant et l'étendue*. En regard, la vielle est d'un jeu laborieux, les sautereaux réagissent avec une forte inertie, qu'il s'agisse de toucher les cordes chanterelles ou de les quitter. Certes, les facteurs de l'époque baroque travailleront à atténuer ces défauts, mais, en 1717 (date de parution des *Fastes*), le temps n'en était pas encore venu.

Or le port de voix, contrairement aux tremblements et aux agréments qui en sont dérivés, ne comporte pas de battements. Il convient donc techniquement à la vielle. Par ailleurs, il participe à l'esthétique sonore propre à l'instrument : comme il fait attendre la note écrite tout en créant souvent, avec les bourdons, une dissonance avant une résolution, il participe à « l'alanguissement de la mélodie », du moins si on l'exécute, comme le propose Boüin, « d'une manière caressante et plaintive »<sup>901</sup>.

4) Rappelons enfin les deux différences majeures qui opposent, par essence, les deux instruments<sup>902</sup>. D'abord la vielle ne parvient pas « naturellement » à s'arrêter de produire des sons ; la roue entraîne un mouvement perpétuel concrétisé par le son continu des bourdons, qui ne saurait s'arrêter pour cause de *silence*, sous peine de créer le vide sonore, à moins qu'on y remédie par artifice. A l'inverse, le clavecin permet la suspension, la reprise, l'articulation des membres de phrases mélodiques avec une grande souplesse. Toutefois le clavecin ne saurait tenir longtemps une note qu'il lui faudra alors répéter, ce qui est un problème que la vielle ignore, puisque sa roue/archet délivre les sons de façon continue.

Ensuite, toute qualité ou défaut ayant son revers, le clavecin n'enfle pas ses sons, ce qui est, selon Couperin, son principal désavantage au regard de l'importance des enfléments et des notes longues dans la musique baroque jouée sur les instruments à archet ou à vent. A l'inverse, la vielle réalise les enfléments que l'on voudra, puisque l'on meut la roue plus ou moins rapidement selon l'effet que l'on souhaite produire.

On constate que Couperin joue sur l'écart, voire les contradictions dans la production du son, qui existent entre l'instrument signifié, la vielle, et l'instrument signifiant, le clavecin. Il se donne ainsi le choix des armes pour tourner explicitement en dérision la maladresse du vielleux, et par là le ridicule des ménétriers, tout en proposant, cependant et malgré tout, une musique de qualité.

En effet « amertume », « tendresse fascinée », nostalgie peut-être, ne sont pas loin qui entraînent Couperin à manifester son ironie sur un fond de connivence, dans une complicité qui reconnaît la valeur de ce dont il se moque.

Le choix des mélodies le montre ; elles sont belles, un peu tristes, à caractère dépressif si on les joue lentement sur une vielle. Le montre aussi l'utilisation d'une imitation des bourdons à la main gauche du clavecin, selon la consonance médiévale,

<sup>901</sup> BOÛIN, *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sure pour apprendre à jouer de la vielle*, Œuvre III°, Paris, 1761, p.4.

<sup>902</sup> Voir chapitre 15, section 15.1.1. : *Vielle et clavecin*.

quinte, quarte, octave, qui est normalement celle des bourdons de la vielle.

### **20.2.3. « Feste de village » de Mouret, *Le philosophe trompé par la nature*.**

Mouret ne cite pas la vielle comme un des instruments susceptibles de jouer son œuvre<sup>903</sup> ; l'indication « vielle », inscrite sous le titre « Feste de village », et soulignée par le jeu en bourdons de la basse continue, est donc là pour montrer qu'il faut recréer l'ambiance sonore et joyeuse dont on rendrait la vielle responsable en de telles circonstances. La pièce, parce qu'elle est écrite en *La majeur*, ne peut être jouée sans transposition à la vielle qu'à la condition d'enlever les bourdons ou de les modifier pour les faire sonner en *La/Mi*. De plus, pour convenir à l'instrument, les *mi* graves de la mélodie devraient être joués à l'octave.

On remarquera aussi que l'œuvre est probablement publiée en 1726 et qu'elle a été jouée pour la première fois en 1725, à La Comédie de Saint Jorry<sup>904</sup> ; nous sommes alors au tout début de la période où la vielle va s'imposer à l'aristocratie parisienne.

---

<sup>903</sup> MOURET, Jean-Joseph, « Feste de village », *Le philosophe trompé par la nature, premier recueil des divertissements du Nouveau Théâtre Italien, Augmenté de toutes les Symphonies, Airs de Violons, de Flutes de hautbois de Musettes Airs Italiens. Et de plusieurs divertissements ; qui n'ont jamais paru*, Paris, 1726 [?]. Le texte musical ci-après se trouve page 213.

<sup>904</sup> GREEN, Robert A., *The hurdy-gurdy in eighteenth century. France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995, p.94.

*Feste de Village* 213

*vielle*

*Entreop de Vandangeurs*

*basse de viol*

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled 'Feste de Village' (numbered 213). The score is arranged in three systems, each with three staves. The top staff is for 'vielle', the middle for 'violon', and the bottom for 'basse de viol'. The music is in 6/8 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piece is marked 'Entreop de Vandangeurs'. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and dynamic markings.

#### 20.2.4. Rameau : « Menuets dans le goût de vièle », *Platée*.

En 1745, *Platée ou Junon jalouse* dont, l'auteur, pour la musique, est Rameau, est présentée à Versailles à l'occasion du mariage du dauphin et de l'infante d'Espagne<sup>905</sup>. Il s'agit d'une œuvre pétée d'humour, dans laquelle le compositeur ne craint pas de faire appel à la dérision.

L'ouvrage comporte deux menuets « dans le goût de vielle pour violons seuls », qui sont écrits en Ré, le premier en majeur et le deuxième en mineur ; on s'accorde à leur reconnaître une grande valeur musicale.

<sup>905</sup> RAMEAU, Jean Philippe, LE VALOIS D'ORVILLE (pour le livret), *Platée ou Junon jalouse*, Paris, 1749 (?).



Ces deux menuets nous semblent révéler une ambiguïté un peu analogue à celle que nous avons cru remarquer dans les deux airs de vielle de Couperin. *Platée* est une œuvre qui se doit de faire sourire, dans laquelle Rameau se moque de tous les poncifs de cet opéra français dont il est, cependant, le plus brillant représentant, comme Couperin se moquait, quelques années auparavant, de la ménestrandise dont pourtant ses ancêtres faisaient partie. Même démarche, mais inversée quant à l'objet : Rameau se moque de la musique noble et bien en cour, Couperin de la musique populaire. Or, dans *Les fastes* de Couperin, nous avons noté que les deux airs de vielle sont en décalage et communiquent tendresse et nostalgie. Décalage un peu identique peut-être dans l'œuvre de Rameau. Les deux menuets interviennent alors que la Folie tient le devant de la scène et s'emploie à la mascarade, dans une atmosphère débridée, joyeuse et outrancière. Ce n'est cependant pas l'impression que donnent les deux menuets « dans le goût de vielle » ; tout se passe comme si la Folie « retenait », pour un temps, son outrance et montrait alors la face cachée, douloureuse de son personnage. C'est aussi de cette manière que l'entend Cuthbert Girdlestone qui écrit :

**« Les menuets dans le goût de vielle sont annoncés ainsi par la Folie : J'attriste l'allégresse même Par mes sons plaintifs et dolents Si par conséquent [ajoute l'auteur], nous les trouvons d'une poignante nostalgie, nous pouvons nous assurer que cette interprétation n'est pas fantaisiste et qu'ils sont bien destinés à exprimer une douleur plaintive »**<sup>906</sup>.

<sup>906</sup> GIRDLESTONE, Cuthbert, Jean-Philippe Rameau. 1683.1764. Sa vie son œuvre. Paris, Desclée du Brouwer, 1983, p.440.

On n'est donc pas très loin de la nostalgie et de l'émotion que communiquent les airs de Couperin déjà cités.

De son côté, Catherine Kintzler peut écrire à propos des deux mêmes pièces, « C'est aussi de son propre génie que Rameau se moque par la même occasion »<sup>907</sup> ; voilà qui donnerait à penser à une convergence possible entre le destin de Rameau et celui de Couperin : deux êtres peut-être fragilisés, chacun à sa manière, par une identité de musicien du roi arrivé au sommet de la gloire<sup>908</sup>.

C'est en invoquant la vielle, que ces deux auteurs, qui n'écrivent pourtant pas pour cet instrument, vont transmettre à l'auditeur une forme de souffrance présente en deçà du personnage qu'ils ont dû endosser dans le paraître de la mondanité. Cette convergence pourrait donner à entendre que c'est une forme particulière de climat affectif à tonalité dépressive, fait d'amertume, de tendresse, de nostalgie et de douleur plaintive<sup>909</sup> que traduirait la sonorité si particulière de la vielle à roue<sup>910</sup>.

### 20.2.5. Dufour : « *La vielle* », Pièces pour clavecin

L'ouvrage<sup>911</sup> date probablement de 1771, ce qui correspond à une période où l'intérêt pour la vielle a fortement diminué dans le monde de l'aristocratie. Probablement, le caractère un peu lancinant de la mélodie et la répétition rythmique obstinée de la première partie justifient le titre *La Vielle* que Dufour donne à la pièce ci-dessous. Contrairement à la coutume, la partie écrite pour la basse continue n'est pas construite en imitation des bourdons qui du reste, en l'état, ne correspondent pas à la tonalité du morceau<sup>912</sup>. Celui-ci est en effet un rondeau écrit en *La mineur*, avec, en début, un rapide emprunt à la tonalité de *Do Majeur* (mesures 2 et 3), et plus avant un long passage dans la même tonalité (mesures 16 à 22).

<sup>907</sup> KINTZLER, Catherine, « Platée, deux ajustages comiques pour régler le désordre », *Rameau, Platée*, La grande écurie et la chambre du roi, 1988, CBS Records, M2K 44982, DDD.

<sup>908</sup> En ce qui concerne Couperin, on se reportera à notre chapitre 8, section 8.3.6 (*Coda*), où nous commentons la préface qu'il écrit en 1730 pour son quatrième livre de clavecin.

<sup>909</sup> Nous réutilisons ici les mots employés par Beaussant et Citron pour Couperin, par Girdlestone et Catherine Kintzler pour Rameau.

<sup>910</sup> On lira au chapitre 17, section 17.1. (*La vielle des gueux*), l'analyse que nous proposons d'un « jeu de rue » de la vielle, correspondant à ce que nous disons maintenant et que nous illustrons grâce à un poème de Baudelaire.

<sup>911</sup> DUFOUR, Pierre Thomas, *Pièces de clavecin*, Paris, [ca 1771], p.4.

<sup>912</sup> Il faudrait normalement utiliser deux bourdons en *La et Mi*.



### 20.3. Conclusion

---

Nous nous sommes intéressé dans ce chapitre à un répertoire particulier faisant appel à la vielle, au vieilleux ou au vielleur comme pour attirer l'attention sur les spécificités de l'instrument et engager l'interprète à jouer « *dans le goût de vielle* ». Si nous retenons les pièces faisant mention de celle-ci, et, de plus, écrites pour cet instrument, nous avons répertorié dix pièces que nous avons classées en six catégories : *pièce atypique* (1 cas), *la vielle des gueux* (0 cas), *la vielle pesante* (3 cas), *la vielle nonchalante* (2 cas), *la vielle sautillante* (3 cas), *la vielle brillante* (1 cas). Ces catégories sont choisies *a priori*, à partir d'hypothèses inspirées par notre travail. Elles nous ont effectivement permis d'opérer tant bien que mal un classement. Mais le plus intéressant n'est pas dans le résultat, il est dans l'analyse de la raison pour laquelle ce travail de classification a été difficile, nous donnant parfois, pour tout dire, une impression d'arbitraire. Ainsi, avons-nous pensé pouvoir classer dans la catégorie *vielle pesante* des pièces proches, par structure, de la gavotte, pièces que l'on attendrait, pour cette raison, répertoriées dans la catégorie *vielle sautillante*.

Notre posture était ici une posture d'interprète et il apparaissait qu'une même pièce pouvait être rendue de façons très différentes. Nous identifiant ensuite à l'auteur, nous avons à sélectionner quelle serait la manière de jouer le morceau, dont on pourrait penser qu'elle était voulue par le compositeur. Mais justement, dans ce répertoire, l'interprète a beaucoup de liberté, c'est lui qui retiendra le pesant ou le sautillant, le brillant ou le tendre, c'est lui, qui façonnera le morceau selon son goût, jusqu'à pouvoir transformer presque totalement son esthétique ; il nous paraît possible de réaliser des interprétations peu compatibles entre elles de la même pièce, l'écriture ne nous

l'interdisant pas.

C'est très exactement cette liberté dans l'interprétation, qui ferait d'une mélodie un objet **malléable**<sup>913</sup>, et donc dépourvu d'une identité musicale claire, que Rousseau reproche avec cette véhémence et cette passion qu'il manifeste quand il s'exprime au sujet de la musique française, c'est à dire à partir de 1745. Écoutons-le :

**« Toute l'expression de la Musique Française, dans le genre Pathétique, consiste dans les Sons traînés, renforcés, glapissants, et dans une telle lenteur de mouvement, que tout sentiment de la mesure y soit effacé. De-là vient que les François croient que tout ce qui est lent est Pathétique, et que tout ce qui est Pathétique doit être lent. Ils ont même des Airs qui deviennent gais et badins, ou tendres et Pathétiques, selon qu'on les chante vite ou lentement. Tel est un Air si connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractère sur ces paroles : Il y a trente ans que mon cotillon traîne, etc. et le second sur celles-ci : Quoi, vous partez sans que rien vous arrête, etc. C'est l'avantage de la Mélodie Française ; elle sert à tout ce qu'on veut. Fiet avis, et, cum volet, arbor »**<sup>914</sup>.

Naturellement, la position de Rousseau ne vaut que si l'auteur d'une pièce musicale maintient une incertitude quant à l'interprétation. Ce n'est pas le cas de François Couperin qui s'exprime d'une toute autre manière :

**« Ainsi, n'ayant point imaginé de signes ou caractères pour communiquer nos idées particulières, nous tâchons d'y remédier en marquant au commencement de nos pièces, par quelques mots comme Tendrement, Vivement, etc., à peu près ce que nous voudrions faire entendre »**<sup>915</sup>.

Les pièces *dans le goût de vielle* que nous répertorions sont dépourvues de ces quelques mots qui donneraient à l'interprète des indications pour l'interprétation, ce qui renforce, en ce qui les concerne, l'avis émis par Rousseau. Font seulement exception la pièce d'Aubert indiquée « gayment » et un des airs de la *Cantatille* de Le Menu de Saint Philibert marqué « Air lent ».

Soyons plus précis. L'interprète dispose de trois agents de transformation du texte mélodique :

-1) **Le tempo**. Il n'y a pas d'indication de vitesse dans les partitions étudiées.

Accélérer transformera une pièce pesante en une pièce sautillante, une pièce sautillante en une pièce brillante et ralentir une pièce sautillante pourrait en faire une pièce pesante ou une pièce nonchalante, selon le maniement des deux autres agents de transformation auquel se livrera l'interprète. Pour ce qui est du *tempo*, le joueur de vielle

<sup>913</sup> Nous utilisons le terme « malléable » par simple analogie, « formelle » si l'on peut dire, avec le concept de Médium malléable, créée par M. Milner, retravaillée ensuite et approfondi dans le champ psychanalytique par René Roussillon. (voir : ROUSSILLON, René, « Le médium malléable, la représentation de la représentation et la pulsion d'emprise », *Revue belge de psychanalyse*, N°13, Automne 1988, p. 717/7186).

<sup>914</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768. *Fac simile*: Genève, Minkoff, 1998, art. « Pathétique ».

<sup>915</sup> COUPERIN, François, *L'Art de toucher le clavecin*, Paris, 1717, ed. Breikopf et Hartel, Wiesbaden, 1933/1961, p.24.

dispose de la même liberté que les joueurs d'autres instruments, lorsque le compositeur ne fixe aucun cadre. On apprécie, à l'époque baroque, cette volubilité de la main gauche (celle qui actionne le clavier) qui fait les virtuoses.

-2) **L'agrémentation.** C'est aussi une question qui concerne tous les instrumentistes baroques. Nous en avons parlé ailleurs<sup>916</sup>. Les morceaux écrits pour vielle que nous transcrivons sont tous pauvres en signes d'agrément. Le signe (+) est, sauf exception, le seul utilisé, il est censé indiquer un « tremblement », mais il peut aussi renvoyer plus largement à la nécessité d'agrémenter, l'interprète pouvant alors choisir selon son goût et sa compétence.

Multiplier les agréments et les réaliser habilement tout en conservant le même *tempo*, transformera une pièce pesante en une pièce nonchalante, et une pièce sautillante en une pièce brillante ; cependant on n'utilisera pas, dans les deux cas, les mêmes agréments.

-3) **La trompette de la vielle et l'articulation**<sup>917</sup>. Le jeu de trompette (coup de poignet), agissant sur la corde trompette et mettant en mouvement le chevalet mobile, produit une caractéristique idiomatique que la vielle est seule à posséder ; il a valeur d'articulation, bien que d'autres formes d'articulation soient aussi employées à l'époque.

Accélérer le tempo tout en jouant détaché, avec une attaque en coup de poignet sur la plupart des notes donnera une impression de virtuosité et produira un jeu brillant. Détacher chaque note avec le coup de poignet dans un tempo lent rendra la pièce pesante. Pour un morceau nonchalant, l'articulation devra s'effectuer sans coup de poignet ou avec un coup de poignet dit « *de fantaisie* », selon l'expression de Dupuits<sup>918</sup>.

Ce chapitre montre que, quand son objectif est d'évoquer la vielle ou de convoquer ses caractéristiques sonores, le compositeur peut proposer des mélodies/canevas que le joueur interprétera à sa manière. Pour reprendre les termes que nous avons utilisés précédemment, le premier n'adopte pas, vis à vis du second, une posture « prescriptive » selon l'expression que nous empruntons à Maillard<sup>919</sup>. Il n'y a pas une façon de « faire vielle », mais des façons diverses qui sont l'affaire des joueurs et varient selon leur goût et leur savoir. Ainsi faut-il alors considérer la partition à interpréter comme un **objet malléable**, prenant des identités variables selon la personne qui la joue. Le compositeur, en laissant une grande liberté à l'interprète, y retrouvera son compte puisque les mêmes pièces, jouées différemment, pourront convenir à toute la palette de sa clientèle allant de l'aristocrate débutant au virtuose. C'est bien ce projet qu'Aubert prend à son compte quand il écrit que sa musique est « à la portée des écoliers plus ou moins habiles comme

---

<sup>916</sup> Voir chapitre 3 : « Pour distinguer deux esthétiques musicales », section 3.3.1 : « Une première technique de baroquisation : l'agrémentation ».

<sup>917</sup> Notre chapitre 14, « La trompette de la vielle et l'articulation du poignet », est consacré à cette question.

<sup>918</sup> DUPUITS, Baptiste, *Principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument*, Paris, 1741, p.10.

<sup>919</sup> MAILLARD, Jean-Christophe, « Imaginer la musique du peuple et les traditions orales au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Analyse musicale*, 4<sup>e</sup> trimestre 2001, p.4/19.

à celle des maîtres »<sup>920</sup>.

On peut se représenter le statut de la musique écrite par comparaison à ce que l'on peut considérer dans un monument de l'architecture baroque. L'interprète peut jouer la partition à la lettre, comme elle est écrite, de la même façon qu'un spectateur peut s'intéresser au seul canevas architectural, parfois très simple, d'un monument baroque. Mais l'interprète peut aussi se servir de la partition comme d'une base à partir de laquelle il va baroquiser, et recréer un univers exubérant, de la même façon qu'il pourrait retenir d'un monument baroque son (re)vêtement qui habille, en couleurs vives, en volutes de toute nature et en agréments variés, la simplicité de la construction architecturale.

Nous avons terminé ce chapitre en analysant cinq pièces qui évoquent la vielle sans être jouées par cet instrument. Elles sont peu concernées par les remarques précédentes. Peut-être, au moins pour trois d'entre elles, est-ce dû à la personnalité du compositeur. On conviendra que Lully et Dufour mais surtout Couperin et Rameau n'avaient pas la réputation de donner grande liberté aux interprètes, ils faisaient clairement savoir comment il fallait jouer leurs œuvres, à quelle vitesse et comment les agrémenter. D'autre part, si les pièces de Lully, de Mouret et de Dufour font une allusion probablement un peu conventionnelle à la vielle, il semble, en revanche, que peut-être Rameau, et plus sûrement Couperin, choisissent cet instrument pour lui faire dire la problématique psychologique complexe qui est la leur et la transmettre à l'auditeur.

## CHAPITRE 21 : UN REPERTOIRE POUR VIRTUOSES ?

Dans notre chapitre 9, nous avons indiqué qu'il y a, sous le règne de Louis XV, deux catégories de joueurs de vielle qui assurent une fonction de transmission et permettent de nourrir l'intérêt pour l'instrument. Il y a, d'une part, les aristocrates qui peuvent ne pas être musicalement très compétents mais qui donnent à l'instrument une *aura* particulière en l'anoblissant pour en faire un instrument bien en cour ; mais il y a aussi les virtuoses, qui, grâce à leur « volubilité » de la main gauche, assurent que l'instrument est techniquement digne de côtoyer les autres représentants de l'ensemble baroque et de jouer à leur niveau. Il y aurait donc un répertoire virtuose joué par les virtuoses.

Mais, en conséquence de ce que nous avons montré dans notre précédent chapitre, il nous faut aussi considérer l'hypothèse selon laquelle les partitions proposées pour la vielle seraient souvent *malléables*, écrites pour être jouées indifféremment par des joueurs médiocres ou excellents ; ce n'est pas alors la pièce écrite qui est virtuose, c'est l'interprétation qu'en donne le virtuose qui la rend telle.

Nous allons donc comparer la situation du répertoire des trois personnages unanimement reconnus par leurs contemporains comme virtuoses de l'instrument, « l'illustre » Danguy, Charles Bâton et Ravet<sup>921</sup>.

<sup>920</sup> AUBERT, Jacques, Avertissement, *Concert de symphonie, pour les Musettes, Vielles, Violons, flûtes et Hautbois*. VI<sup>e</sup> suite, Paris, 1733.

## 21.1. L'illustre Danguy

---

### 21.1.1. Les œuvres non publiées de Danguy

Voilà un virtuose qui, contrairement à Ravet et à Bâton, n'a rien édité pour son instrument. Il aurait seulement fait publier en 1769, au titre d'« arrangeur-compositeur », un recueil intitulé « *Les plaisirs du jour* ou recueil d'airs choisis ajustés pour la vielle ou la musette »<sup>922</sup>. Prenant en compte la place considérable qu'il occupe dans le monde de la vielle au XVIII<sup>e</sup> siècle, il nous est apparu intéressant de rechercher les traces de ses pièces non publiées<sup>923</sup>, puisque, si l'on suit Terrasson, il faudrait considérer « qu'il a répandu dans le Public quelques pièces par lesquelles on peut juger qu'il aurait pu composer avec succès pour son instrument, s'il s'était livré à la composition »<sup>924</sup>.

Il en existe qui sont intégrées dans divers recueils :

En ce qui concerne les **recueils imprimés** :

- Esprit-Philippe Chédeville (Chédeville l'aîné) présente, en 1737, une « *pièce de Mr Danguy* » dans son *Nouveau recueil de vaudevilles, menuets, contredanses et autres airs choisis, ajustés en duo, pour les musettes et vielles*. Cet ouvrage sera réédité par la suite sous le titre de *Dixième recueil de vaudevilles, menuets, contredanses et autres airs choisis, ajustés en duo, pour les musettes et vielles*.

- Le même air sera par la suite publié par Nicolas Chédeville (Chédeville le cadet) dans son ouvrage *La Feste de Cléopâtre. Air des festes grecques et romaines (de Colin de Blamont)*. *Mis en deux parties égales pour les musettes et vielle*, ouvrage paru entre 1742 et 1751.

- Toussaint Bordet, dans son *Second livre en recueil d'airs en duo*, propose, en 1755, le même air sous le titre d'*Air en duo de Monsieur Danguy*.

2) Trois **manuscrits** sont plus riches en œuvres de Danguy que les ouvrages imprimés :

- Le livre de vielle de Madame de Vibraye, conservé à la Médiathèque Louis Aragon, au Mans, contient 5 pièces (dont 4 ne se trouvent que dans cet ouvrage). On y trouve aussi le duo de Danguy précédemment cité.

<sup>921</sup> Voir chapitre 9, section 9.4.2. : *Les virtuoses sous le règne de Louis XV*.

<sup>922</sup> Anik Devriès-Lesure en fait état dans son Catalogue des annonces (voir DEVRIES-LESURE, Anik, *L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS EDITIONS, 2005, p. 141).

<sup>923</sup> Pour une présentation plus complète, voir FUSTIER, Paul, « *L'illustre Danguy : Pièces pour la vielle manuscrites et imprimées* », Béziers, Editions de la société de musicologie de Languedoc, 2004.

<sup>924</sup> TERRASSON, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741, p.99.

- Le manuscrit MS 2547 de la bibliothèque de l'Arsenal (11 pièces dont 7 ne se trouvent que dans cet ouvrage).

- Le manuscrit Rs 1177 de la Bibliothèque Nationale de France (6 pièces dont 1 ne se trouve que dans cet ouvrage). On y trouve aussi le duo cité plus haut, mais proposé dans une version pour instrument seul.

Au total, l'œuvre de Danguy que nous avons répertoriée comprend donc 17 pièces. Or, il nous faut constater qu'aucun morceau ne nécessite, pour être interprété, l'emploi d'un jeu virtuose.

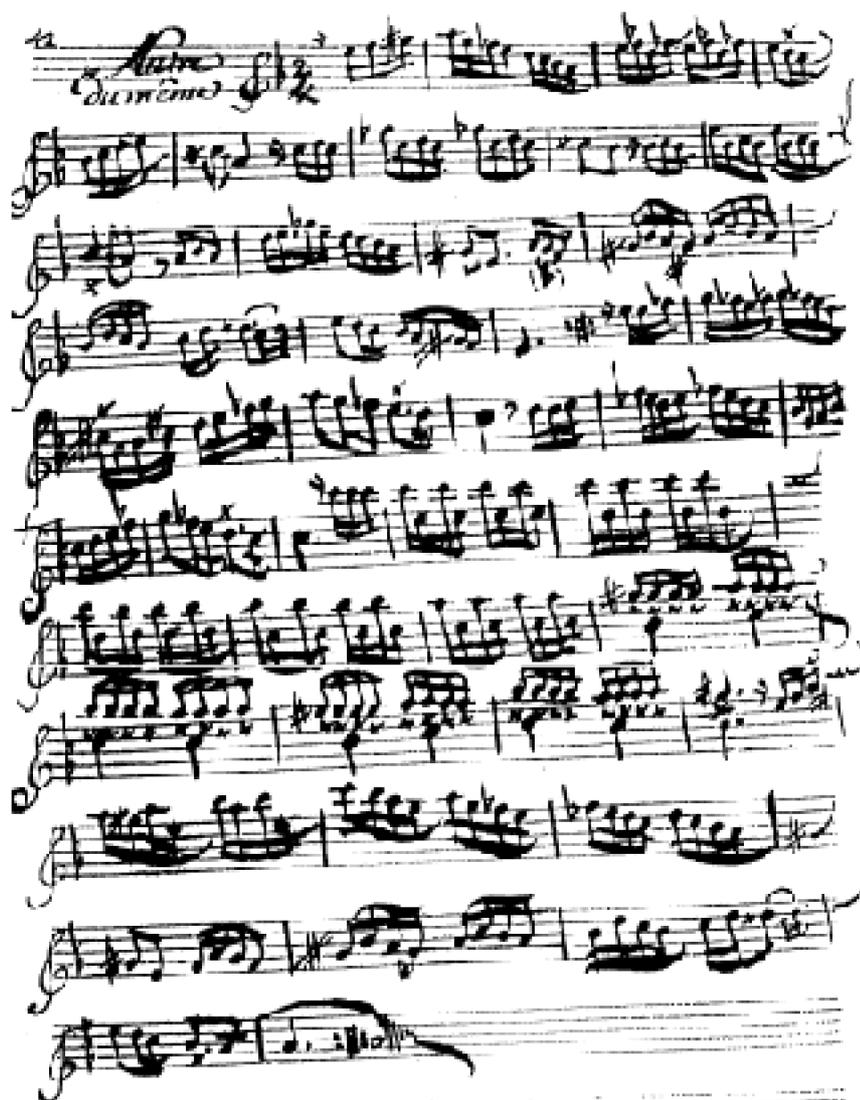
Deux pièces seulement supposent une compétence assez avancée dans l'art de toucher la vielle. La première se trouve à la page 55 du manuscrit répertorié Ms738 à la Bibliothèque de Nîmes<sup>925</sup>, mais aussi à la page 195 du manuscrit répertorié Rs 1177 à la BNF et à la page 42 du manuscrit répertorié Ms 2547 à la BNF. Nous proposons ci-après cette dernière version, d'écriture plus facile à déchiffrer.

Cette oeuvre est, à notre goût, la plus notable des pièces de Danguy que nous connaissons. La mélodie est intéressante avec des changements de tonalité produisant de légères dissonances. Danguy utilise des *batteries* et ce qui est décrit comme *jeu en accord* par Boüin, qui est l'auteur de la seule méthode pour vielle faisant état de cette technique. Elle est ici utilisée de la façon suivante : aux mesures 28 à 31, dans le milieu de la seconde phrase (lignes 7 et 8 du manuscrit), l'interprète joue le motif principal, *ré-mi-fa-mi-ré-mi-fa-mi-ré*, en valeurs longues (noires), posant chaque note strictement sur le temps (la note est frappée par le petit doigt). A ces valeurs longues, tenues par le petit doigt, viennent se superposer les doubles-croches battues par le majeur. Les signes xxxx portés en dessous de chaque groupe de quatre doubles à la fin de la septième ligne désignent ce *jeu en accord*. Ainsi, à la septième ligne, l'interprète jouera-t-il avec le petit doigt, un *ré* qui restera tenu pendant que le majeur battra quatre *si* à la sixte, puis un *mi bémol* (avec le petit doigt) qui restera tenu pendant que le majeur battra quatre *do*.

Remarquons aussi que Danguy intègre des *mi*<sup>b</sup> aigus, alors que généralement il ne demande pas à la vielle de dépasser le *ré*.

---

<sup>925</sup> Il s'agit d'un manuscrit intitulé *Recueil/ d'airs choisis de / différents/ auteurs/ transposez pour la vielle*, Nîmes, Bibliothèque municipale, avec sur la couverture : « A Charles Emanuel Duc d'Uzès ».



La deuxième pièce qui suppose aussi un joueur de bon niveau se trouve dans le manuscrit nîmois coté MS 738<sup>926</sup>. Elle est marquée Gay et intègre accords arpégés et batteries en doubles croches qui « mettent en valeur » l'interprète. En voici un court extrait :

---

<sup>926</sup> Ms 738, p.227



Toutes les autres pièces recueillies sont d'exécution facile ou relativement facile et ne supposent pas grande volubilité de la part de l'interprète, du moins si celui-ci les joue « à la lettre », comme elles sont écrites.

On trouvera ci-après, à titre d'exemple, une de ces pièces simples. Elle se trouve à la page 38 du manuscrit répertorié Rs 1177 à la BNF mais elle existe aussi dans le *Livre de vielle* de Madame de Vibraye, à la page 41, dans la version que nous avons choisi de reproduire.



On pourrait s'étonner de cette simplicité puisque l'auteur est justement le plus reconnu d'entre les virtuoses de l'instrument, capable de jouer les airs les plus difficiles.

Plusieurs raisons cumulables peuvent être invoquées pour comprendre comment il se fait qu'un excellent interprète comme Danguy ait aussi peu cherché à composer des œuvres mettant en valeur ses qualités de virtuose et donc susceptibles donc de constituer pour lui un apport narcissique non négligeable.

Peut-être Danguy se sait-il compositeur insuffisamment formé et juge-t-il préférable de se montrer modeste dans ses œuvres, ce qui n'est pourtant pas une caractéristique fréquente chez les musiciens de l'époque.

On pourrait aussi prendre en compte la question du collectage : c'est, sans doute, par transmission orale, pour les avoir écoutées, que les collecteurs et auteurs des manuscrits, souvent maîtres de musique, ont recueilli les morceaux qu'ils transcrivent, cet exercice supposant que les airs à mémoriser ne soient pas trop complexes.

Mais il faut de plus, et peut-être essentiellement, considérer que Danguy se montre

pédagogue et se doit de proposer des œuvres qui ne rebutent pas, par leurs difficultés, des élèves ou un public d'aristocrates ou de personnes de qualité d'une compétence parfois plutôt médiocre. Nous revenons donc à l'idée que nous développons dans notre précédent chapitre ; on peut considérer que les partitions pour vielle de Danguy sont *malléables* pour des raisons qui sont aussi sociologiques (la place et la fonction dans la transmission, de l'aristocratie d'une part, des virtuoses d'autre part). Elles conviennent à de médiocres musiciens qui pourront les jouer comme elles sont écrites, elles conviennent aussi à d'excellents interprètes pour qui elles ne seront qu'un canevas, prétexte à toutes formes de baroquisation chatoyante.

A ce propos, la pièce indiquée Gay, dont nous venons de proposer un extrait <sup>927</sup>, et qui convient à un interprète d'un niveau moyen, supposerait un interprète très habile si l'on entendait la jouer *Vite*.

### 21.1.2. Les œuvres dédiées à Danguy

Trois œuvres pour vielle sont dédiées à Danguy ou s'en réclament explicitement. On peut penser que les trois auteurs concernés les ont écrites en pensant à la manière dont Danguy les interpréterait et saurait les mettre en valeur. Il s'agit de trois objets référés à Danguy, significatifs de ce que trois compositeurs aimeraient lui voir jouer.

-En 1741, Baptiste Dupuits publie son *Œuvre III*, intitulée *Sonates pour un Clavecin et une Vièle*. Dans l'*Avertissement* qui les précède, il se livre à des considérations très techniques concernant la manière dont doivent dialoguer les deux instruments cités. Le texte s'achève par cette dernière phrase :

**« Je suis persuadé qu'en faisant attention aux moyens que je viens de donner, on sera obligé de rendre justice à l'effet de ces deux instruments, lorsqu'ils seront parfaitement unis entre eux, ce n'est qu'après plusieurs épreuves que j'ai faites avec Monsieur Danguy que je hasarde de présenter au public un ouvrage dont je souhaite qu'il goûte la nouveauté »** <sup>928</sup>.

Danguy aurait donc travaillé avec Dupuits et serait en quelque sorte le garant de la qualité de l'œuvre.

Que dire de celle-ci ? Le style est mélangé : témoignent d'une volonté italianisante délibérée, l'appellation *Concerto* pour désigner chaque œuvre, mais surtout la désignation des mouvements par des expressions italiennes ou italianisées comme *Gracioso per lutto*, *Allegro*, *Un poco Allegro*, *Allegro ma non troppo*, *Allegro assai*, *Cantabile*, *fuga da capella*, *Spiritoso*, *Aria*, *Soave*, *Solo Amoroso*, *Canone*, *Pastorella*, *Minuetto*, mais aussi l'emploi des termes *forte/piano* pour marquer la dynamique. A l'inverse demeurent quelques termes français comme *Rondement*, *Rondeau*, *Gavotte*, *Fanfare*, *Tambourin*, en provenance de la suite française.

Cette œuvre n'est pas très différente des autres ouvrages de Dupuits, qui sont, avons-nous dit <sup>929</sup>, émancipés du style champêtre, souvent d'inspiration italienne,

<sup>927</sup> MS 738, BNF, p.227.

<sup>928</sup> *Déjà cité au chapitre 9, section 9.4. : Les virtuoses.*

généralement très difficiles à jouer et bien propres à faire admirer la volubilité de l'interprète virtuose<sup>930</sup>, seul capable de les rendre correctement. Du reste, dans sa méthode, Dupuits le dit explicitement : « Je l'ai traité [l'instrument vielle] de façon à le faire paraître dans un nouveau lustre, et à prouver qu'il est susceptible de tout ce qu'on peut imaginer »<sup>931</sup>. Il fallait un « démonstrateur » pour en faire la preuve. C'est bien à cette place que Danguy se trouve convoqué, on peut même se risquer à penser que peu d'autres interprètes étaient capables de maîtriser parfaitement l'œuvre de Dupuits.

-Entre 1737 et 1742, Jacques-Christophe Naudot publie sa XVII<sup>e</sup> Œuvre contenant 6 concerto en 4 parties pour les vielles musettes flutes traversières, flutes à bec et hautbois, Violons, et Basse. Le texte musical est précédé d'une dédicace à Danguy dans laquelle l'auteur lui offre « un ouvrage qui [lui] doit le jour » et le remercie pour avoir donné de l'œuvre « une belle exécution » qui « a ravi tous ceux qui [l'] ont entendu »<sup>932</sup>.

Qu'en est-il de l'œuvre ? Il s'agit de 6 *Concertos*, selon le modèle italien : un mouvement rapide, un mouvement lent, un mouvement rapide, les premiers et troisièmes pouvant alterner des parties en *solo* et des parties indiquées *tous*. En revanche les différents mouvements sont indiqués dans une terminologie française (*Gaiement*, *Lentement* ou *Gracieusement*, *Légerement*). De même, les indications dynamiques sont inscrites en français (fort/doux).

L'exécution des concertos ne nécessite pas un jeu de virtuose. Il s'agit d'une musique assez difficile à interpréter avec une vielle, mais à la portée d'un instrumentiste suffisamment habile. Comme l'œuvre de Dupuits que nous venons de citer, celle de Naudot, tout en sauvegardant certains éléments du goût français, sacrifie au goût italien, avec des allegros rapides, enchaînant les doubles-croches, montantes ou descendantes, ou sous la forme de batteries. Il s'agit d'une musique émancipée, sans allusion significative au style champêtre. Il semble aussi que la spécificité de la vielle soit peu marquée, ces œuvres paraissant convenir à tous les instruments de dessus de l'orchestre baroque. Le fait que la vielle soit désignée en premier dans le titre indiquerait qu'elle a gagné ses « quartiers de noblesse » et qu'elle est digne d'être mise au niveau des autres dessus. Elle le doit à la plume de Naudot d'abord et aux doigts de Danguy ensuite. Ce dernier sert de modèle pour des interprètes d'un bon niveau technique.

-En 1739, Joseph Bodin de Boismortier publie sa 77<sup>e</sup> œuvre, contenant six suites pour une Vièle, Musette, Flute ou Violon, Avec la basse. Le livre commence par un véritable poème hagiographique consacré à Danguy<sup>933</sup>. Les six suites qu'il contient relèvent d'une écriture voisine de celle de l'œuvre de Naudot précédemment citée. Le

---

<sup>929</sup> Voir chapitre 19, section 19.2. : *La méthode de Dupuits*.

<sup>930</sup> Voir, les exemples que nous citons section 19.2.2.1. et section 19.2.2.2.

<sup>931</sup> DUPUITS, Baptiste *Principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument*, Paris, 1741, p.11.

<sup>932</sup> Le texte complet de cette dédicace est retranscrit chapitre 9, section 9.4.2. : *Les virtuoses sous le règne de Louis XV*.

<sup>933</sup> Nous l'avons transcrit au chapitre 9, section 9.4.2. : *Les virtuoses sous le règne de Louis XV*.

parti pris italianisant est affiché par l'utilisation du terme *Sonata* au lieu de *Sonate* et par la désignation des mouvements qui constituent chaque *sonata* par des termes italiens comme *Andante*, *Allegro*, *Affettuoso*, *Largo*, *Larghetto*, *Presto*, *Vivace*, *Sicigliana*, ou italianisés avec une *gavotta* et une *giga*.

L'ouvrage est d'abord un peu plus facile que celui de Naudot. Dans les deux cas, il n'est pas nécessaire d'avoir la compétence de Danguy pour parvenir à jouer ces œuvres, ce dernier est seulement un modèle auquel il est possible de s'identifier, quant on est un interprète d'un niveau technique suffisant.

## 21.2. Ravet

Comme Danguy, Ravet est considéré comme un virtuose de la vielle à roue, mais, contrairement à ce dernier, il a publié pour cet instrument. On connaît de lui un *Livre I : Suites et sonates à deux vièles et avec la basse continue* et une *Œuvre II<sup>e</sup> : Sonates pour la vielle qui conviennent aux musettes, flûtes, hautbois et violons*.

Les trois suites qu'il publie pour deux vielles sont de tradition française et introduisent courante, rondeau, gigue, chaconne et ariette. Les sonates restent attachées au goût français, avec des appellations concrètes dans l'œuvre II<sup>e</sup> (La Champêtre, La Militaire, La Marine, L'Harmonieuse, La Chasseuse), et des indications de mouvement comme *Fièremment*, sans vitesse, ou *Rondeau gracieusement*.

En ce qui concerne les difficultés d'exécution, on peut dire que parmi les trois suites pour Duo de vielles, les deux premières supposent un interprète de moyenne compétence, alors que la troisième est nettement plus difficile à jouer. En vis à vis, il faut remarquer, et le fait est coutumier, que les sonates pour vielle et basse continue sont plus complexes à interpréter que les pièces en duo sans basse. Pour ce qui est du livre I, seule la sonate I est au même niveau que les 3 suites qui la précèdent, les sonates II et III étant assez nettement plus difficiles, avec, de plus, des sophistications dans le chromatisme et des changements de tonalité.

Les cinq sonates de l'œuvre II<sup>e</sup> sont, quant à elles, par endroits, d'une extrême difficulté : certains mouvements nécessitent même une compétence qui les réserverait à des virtuoses du niveau de Ravet lui-même. On doit considérer que La Marquise Desmarts à qui celui-ci dédicace cet ouvrage devait, si elle pouvait le jouer en totalité, mériter amplement le compliment que lui adresse l'auteur, en parlant « de l'heureux talent que je vous ai toujours connu pour la vielle ». Parmi d'autres exemples possibles, citons le deuxième mouvement de la sonate I qui comporte des batteries en triples-croches, intégrant des sol du haut du clavier :



Citons aussi : Le jeu en accord présent dans le premier mouvement de la sonate II :



ou dans le mouvement de fanfare de la même sonate, mais avec une écriture différente :



Ajoutons, dans le mouvement intitulé *Les Vents Très vite*, les volées de triples-croches pour imiter la tempête :



Robert Green considère que Ravet a dû introduire la sonorité bien particulière obtenue par la mise en mouvement du chevalet mobile par la corde trompette, pour peindre la tempête dans la sonate intitulée *La marine* ou les tambours dans la sonate appelée *La militaire* <sup>934</sup>.

On voit donc que Ravet, comme auteur, propose un répertoire convenant à de bons ou d'excellents élèves.

### 21.3. Charles Bâton

---

Il s'agit du troisième virtuose dont nous signalons l'existence <sup>935</sup>. Il est intéressant à plus d'un titre. Comme virtuose, il se produit même devant la reine, comme luthier, il propose d'importantes modifications concernant la facture de l'instrument, comme « musicologue » il publiera une analyse critique de la conception de la musique française défendue par Rousseau <sup>936</sup>.

Mais Bâton nous intéresse ici en raison des œuvres qu'il a écrites pour vielle et qui sont au nombre de quatre (si on ne tient pas compte du *Recueil de pièces à deux*

<sup>934</sup> GREEN, Robert, A, *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995, p.473.

<sup>935</sup> Pour plus de détails, voir notre introduction à BÂTON, Charles, *Premier œuvre contenant trois suites pour deux vièles*, Béziers, Editions de la société de musicologie de Languedoc, 2003.

<sup>936</sup> BATON, Charles, *Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique française*, Paris, 1754.

*musettes qui conviennent aux vièles et autres instruments*, qui date de 1733 et retient la musette comme instrument à privilégier). En voici la liste :

-*Premier Œuvre contenant trois suites pour deux vièles, muzettes, flûtes traversières, flûtes à bec, et hautbois et trois suites avec la basse continue*, Paris, 1733.

-*La Vièle amusante. Divertissement en six suites pour les vièles, muzettes, flûtes traversières, flûtes à bec, et hautbois avec la basse continue*, Paris, 1733.

-*Six Sonates pour la vièle. Quatre avec la basse continue Et deux en Duo quelques une de ces sonates peuvent se jouer sur la muzette. Œuvre III<sup>e</sup>*, Paris, 1734[?].

-*Les amusements d'une heure. Duos pour la vièle et la muzette. Œuvre IV<sup>e</sup>*, Paris, 1741 (?).

On remarquera, avec Robert Green, que si Bâton n'est pas le premier musicien à publier pour la vièle (puisque son premier ouvrage date de 1733), il est le premier à exploiter systématiquement les possibilités expressives et techniques de cet instrument  
937 .

Comme Ravet, Bâton reste fidèle au goût français, totalement quand il écrit des suites, un peu moins nettement quand il s'agit de sonates.

Mais contrairement à Ravet, Bâton écrit pour « tout public ». Certaines œuvres sont malléables et peuvent être jouées par des instrumentistes de niveau assez faible comme par des Maîtres qui les enrichiraient de façon notable. En revanche, d'autres œuvres sont difficiles à jouer.

A titre d'exemple de pièce facile, de veine populaire, mais qui appelle en quelque sorte la baroquisation, nous proposons le Branle qui termine le *Premier Amusement*, intitulé *La Vernay*.



En contraste, nous reproduisons ci-après une pièce *très vite*, tirée de la 5<sup>e</sup> suite de la première œuvre, dont les volées ascendantes de triples ou quadruples-croches nécessitent un jeu avec l'ongle parcourant le clavier, alors que les doubles-croches en série, montant jusqu'au *sol* du sommet du clavier, nécessitent, si on veut les jouer *très vite*, une agilité certaine de la main gauche ainsi qu'une excellente technique dans la manière d'articuler.

<sup>937</sup> GREEN, Robert, A, *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995, p.40.

20

*Allegro*

Tourbillon.

On rencontre dans l'œuvre de Bâton l'utilisation de certains procédés bien adaptés au jeu de la vielle. Citons l'opposition dynamique *fort/doux* obtenue en variant la vitesse du tour de roue mais aussi certains changements dans l'articulation qu'autorise un jeu avec les trois modalités d'articulation que l'on peut réaliser avec la vielle<sup>938</sup>, ou encore l'emploi de batteries arpégées.

## 21.4. Conclusion

---

Nous avons voulu présenter ici la production musicale des trois virtuoses de la vielle les plus connus sous le règne de Louis XV.

Ravet est celui qui écrit les œuvres les plus difficiles à interpréter ; des morceaux

<sup>938</sup> Voir notre chapitre 14 (*La trompette de la vielle et l'articulation du poignet*), avec l'exposé de la thèse de Bâton (section 14.3.1.) et notre conclusion (section 14.4.).

supposant une grande virtuosité voisinent avec des pièces d'un abord moins ardu, nécessitant cependant, à l'exception de certaines suites plus faciles du Livre 1, une excellente technique. On sent que cet auteur veut montrer que la vielle n'est pas du tout un instrument pour musique sommaire, mais pour une musique émancipée, qu'elle saura rendre avec autant de bonheur que les autres instruments de dessus de l'ensemble baroque.

Charles Bâton n'est pas très éloigné de Ravet. Toutefois, il semble d'une part moins sensible aux effets virtuoses et d'autre part plus tolérant vis à vis d'interprètes de moyenne compétence, ce dont témoigne sa *Première Oeuvre*.

Le cas de Danguy est très particulier puisqu'il n'a pas publié. Trois auteurs (Dupuits, Naudot, Boismortier) le sollicitent dans des préfaces ou dédicaces qui font explicitement appel à sa virtuosité. Les œuvres ainsi introduites ne sont jouables que par des virtuoses (Dupuits) ou par des interprètes d'un très bon niveau technique ; nous sommes dans un cas de figure analogue à celui que nous venons d'évoquer concernant Ravet ou Bâton.

Mais, en ce qui concerne les pièces dont Danguy est l'auteur, telles qu'elles se présentent, (c'est à dire telles qu'elles ont été collectées par les auteurs de recueils ou les maîtres de musique), elles sont généralement très simples à lire. *Il semble que cela renforce l'hypothèse que nous développons au chapitre précédent, celle de la malléabilité de la musique portée par l'objet partition. En effet il est très improbable que Danguy ait gagné sa réputation d'être le plus grand parmi tous les joueurs de vielle, en interprétant les pièces qu'il aurait composées telles qu'elles ont pu être ensuite collectées. Le virtuose devait les jouer très différemment, en les baroquisant par l'agrément, en variant les articulations, en choisissant parfois un tempo très rapide. Ce qui est parvenu jusqu'à nous, ce ne sont pas les morceaux tels que le virtuose les jouait, mais la matière de base, l'objet malléable auquel, par son art, le virtuose Danguy savait donner une nouvelle forme, champêtre ou émancipée selon le cas.*

Ce raisonnement pourrait bien aussi s'appliquer aux pièces les plus faciles d'un Ravet et surtout d'un Bâton, dont on pourrait penser qu'elles étaient jouées telles qu'écrites par un interprète de compétence modeste, alors que la virtuosité de ces deux interprètes-compositeurs leur permettait de les transformer lorsqu'ils les donnaient à entendre, provoquant ainsi l'admiration des auditeurs.



## CONCLUSION GENERALE

Rappelons notre point de départ. Dans l'univers de la musique baroque française, la vielle à roue bénéficie d'un destin prestigieux, durant une période brève, correspondant à l'époque du baroque tardif, à peu près entre les années 1725 et 1765. Elle est alors l'objet d'un engouement des milieux aristocratiques allant jusqu'à gagner certains membres de la famille Royale et même la reine. Apparemment rien ne l'y préparait, et cette adoption soudaine par des personnes de qualité est fort étonnante.

Pour résumer brièvement notre démarche, disons que nous avons voulu faire état du parcours de la vielle à roue sous le règne de Louis XV en répondant à trois questions :

**-Pourquoi** la vielle séduit-elle le monde de l'aristocratie et des « personnes de qualité » ?

L'Arcadie est un mythe très actif dans l'aristocratie qui cultive la représentation d'un villageois idéalisé, figure du berger mythique de Virgile. Un aspect de la musique baroque française témoigne de cette quête nostalgique. Or, à l'orée de l'époque baroque, la vielle à roue est, avant tout une *lira mendicorum*, un instrument pour les gueux qui officient au coin des rues et, de ce point de vue, l'intérêt que vont lui porter les « gens de qualité » est surprenant. On ne peut comprendre son utilisation à l'ombre du mythe arcadien qu'en prenant en compte deux autres caractéristiques de l'instrument : d'une part la vielle à roue est aussi, comme la musette, un instrument paysan, d'autre part elle apparaît comme un ensemble étrange (pour l'œil, l'oreille et même le toucher quand on la joue) propre à faciliter les productions de l'imaginaire. Chacune dans leur domaine, ces deux caractéristiques constituent la vielle comme un objet-vecteur possible et même privilégié

pour « communiquer » avec le mythe arcadien.

**-Comment** la vielle y parvient-elle ?

Deux démarches sont menées simultanément à l'époque baroque. D'une part on travaillera à décontaminer l'instrument, à le débarrasser de tout ce qui évoque son passé d'instrument truand, outil de mendicité. D'autre part, on favorisera sa mutation, afin qu'elle ne soit plus instrument de paysan réel mais instrument de paysan idéalisé, revendiquant le titre de « lyre d'Apollon ». Luthiers, interprètes, commentateurs, aristocrates intéressés par l'instrument vont travailler à cette décontamination mais aussi à cette mutation. Ainsi magnifiée la vielle devrait trouver naturellement sa place dans le panthéon des instruments de l'orchestre baroque.

**-Pour quelle finalité ?** Pour interpréter quelle musique ?

A l'orée de l'époque baroque et en excluant le jeu mendiant et ses caractéristiques organologiques, la musique qui convient à la vielle est la musique champêtre bien apte à servir de support à l'évocation arcadienne. Cette musique champêtre n'est pas « rustique », elle n'est pas un simple collectage de mélodies paysannes ou imitation de celles-ci. Elle s'appuie sur le rustique mais c'est pour le transformer grâce au processus de *baroquisation*.

Par ailleurs, une partie de la musique baroque française tend à ne plus se référer au mythe arcadien ; nous avons appelé « musique émancipée » l'ensemble de ces œuvres qui s'en dégagent et affirment le point de vue selon lequel la musique se suffit à elle-même, ne tenant sa valeur que d'elle-même et non pas d'une « cause » qu'elle défendrait ou illustrerait. Il existe aussi un répertoire de cette nature consacré à la vielle.

A partir de ce canevas, nous pouvons rendre compte de façon plus précise de notre démarche ainsi que des interrogations qui sont restées non résolues et des problèmes qui sont apparus et que nous avons seulement commentés.

## 22.1. Le villageois, le mendiant et l'aristocrate.

### 22.1.1. La figure idéalisée du villageois

---

- L'explication que nous proposons repose sur une hypothèse que l'on pourrait qualifier d'anthropologique. La rencontre « passionnelle », faite d'amour ou de haine, qui se produit entre un groupe social (l'aristocratie et les personnes qui s'en réclament) et l'instrument vielle à roue est due au fait que ce dernier, de par sa connotation sociale d'instrument villageois et certaines de ses caractéristiques propres, entre en résonance ou propose une figuration sonore pour un des mythes dominants de l'époque.

Le monde de l'aristocratie se nourrit à l'époque baroque du mythe de l'Arcadie, qui fut, depuis Virgile, l'objet de nombreuses évocations littéraires ou musicales. Il professe un culte de cette vie saine et libre de toutes contraintes que mèneraient ces bergers

réinventés beaux, naïfs et purs, aimant la simplicité et la musique. On s'invente villageois, Apollon aurait pris la figure du berger et l'aristocrate se déguise.

De notre point de vue, cette mode témoigne et exprime à sa façon, et en tout cas pour certains, cette nostalgie pour le paradis perdu des origines qui est inscrite dans le psychisme de l'être humain<sup>939</sup>. Elle n'est pas seulement indice d'une vie superficielle consacrée à des «mondanités» ou à des marivaudages divers. Certes une mode reste une mode et la musique a toujours été l'objet d'un réemploi, pour désigner et renforcer un système de connivences culturelles entre personnes de la même classe sociale. De plus, utilisée à des fins mondaines, elle a toujours servi à «faire briller» les amateurs qui en jouent dans les salons (la jeune fille au piano, exhibée par des parents) ou les auditeurs qui se montrent au concert. On admettra volontiers que la vielle se soit faite parure ou accessoire de scène, mais il s'agit soit d'une perte de sens, soit, plus fréquemment à l'époque broque, d'un jeu convoquant le mythe sous la forme d'une représentation.

Mais à coup sûr ces aristocrates ne se laissent pas confondre avec des paysans. En représentation, ils s'identifient, mais avec le clin d'œil qui signifie que «je ne suis pas ce que je dis être» ou plutôt que «je le suis sans l'être»<sup>940</sup>. Le noble prenant l'apparence du villageois ne doit pas plus être confondu avec ce qu'il est censé vouloir montrer, qu'Apollon avec le berger dont il prend la figure. La mise en scène du mythe passe par l'identification en clin d'œil avec cet être pur, naïf et libre, vivant sans contrainte ni règle morale que le mythe arcadien a promu comme modèle.

- Remarquons, en vis à vis, qu'à l'époque baroque, la vielle à roue est (secondairement) un instrument présent dans les campagnes, utilisé lors de vraies fêtes villageoises organisées par de véritables paysans.

- Il vient qu'en première analyse, il est parfaitement logique que l'aristocratie ait capté l'instrument vielle à roue pour en faire un emblème de cette idéalisation du villageois dont elle se nourrit. Mais ce terme d'emblème est peut-être trop statique ; nous lui préférons celui d'*objet-vecteur* qui marque mieux que la vielle est investie comme une modalité mise au service de la poursuite de cette quête du paradis perdu que représente l'Arcadie. Il en a été de même pour la musette quelques décennies auparavant, et cette adoption avait été plutôt bien tolérée.

Oui, mais... Pourquoi justement a-t-il fallu attendre le siècle de Louis XV pour que l'aristocratie découvre la vielle à roue, alors que sous Louis XIV la musette était déjà appréciée<sup>941</sup> ? Pourquoi l'adoption en fut-elle si difficile et provoqua-t-elle autant de textes polémiques face à des déclarations enflammées sous forme de panégyriques outranciers ? Comme le déclarait D'Aquin<sup>942</sup> : «La Vielle sera toujours parmi nous un sujet de

<sup>939</sup> Voir chapitre 1 : *Le Champêtre et l'Arcadien*.

<sup>940</sup> Voir chapitre 1, section 1.7 : *L'identification en clin d'œil*.

<sup>941</sup> Des joueurs de musette étaient musiciens du roi et faisaient partie de *La bande de la grande écurie*.

<sup>942</sup> D'AQUIN de CHATEAU-LYON, Pierre Louis, *Siècle littéraire de Louis XV ou lettre sur les hommes célèbres*, Amsterdam, Duchesne, 1753, 1754.

dispute», ce que confirme, avec modération, Boüin dans la méthode qu'il consacre à celle-ci : «quoique la vielle ne soit pas un de ces instruments qui soit du goût de tout le monde»<sup>943</sup>.

### 22.1.2. Un instrument de gueux.

---

Si la vielle est bien, à l'orée de l'époque baroque, un instrument paysan, elle est surtout, essentiellement, un instrument pour mendiant généralement aveugle demandant l'aumône au coin des rues. Elle est depuis longtemps désignée comme *l'instrument truand* ou la *lira mendicorum*.

Voilà donc une origine peu honorable, bien susceptible de provoquer du dégoût chez les aristocrates et de prévenir toute tentative d'adoption. Ce qui est étonnant ce n'est pas que la vielle ait été captée par les gens de qualité avec quelques décennies de retard sur la musette, mais bien plutôt que, malgré cette deuxième origine ignominieuse, elle ait pu devenir un instrument fort prisé dans le monde des personnes de qualité et voir grandir sa renommée à l'ombre du mythe arcadien.

### 22.1.3. Le mendiant et l'imaginaire.

---

Cette incongruité devient compréhensible si l'on interroge le personnage du mendiant dans sa dimension imaginaire<sup>944</sup>.

a) Dès l'Antiquité le personnage du mendiant errant inquiète, il peut être ce qu'il montre, un simple vagabond, mais il peut être ce qu'il cache, un dieu venu sur terre visiter les humains et il devra alors recevoir toute la considération que mérite le divin.

b) Avec le Christianisme, se développe une problématique voisine : le mendiant, et plus généralement le pauvre, est un personnage dont il n'est pas aisé de saisir l'identité. Seule une observation attentive de sa façon d'agir permettrait de savoir si le mendiant est un «pauvre de Dieu», à considérer comme une image du Christ ou «un pauvre du démon», un misérable, un «mauvais pauvre».

c) Or l'imprégnation culturelle des aristocrates est double. D'une part ils vivent dans un monde chrétien, d'autre part ils se réfèrent à l'Antiquité et côtoient les mythes que celle-ci a développés. Peut-être sont-ils donc prêts à considérer que le personnage du gueux pourrait être autre chose que l'objet repoussant qu'il donne à voir dans une première approche.

d) D'une façon générale, le recours aux mythes s'appuie sur une réalité sociale qui nourrit l'imaginaire ; en retour, cette même réalité est interprétée à partir des mythes en activité à un moment donné. En ce qui concerne notre propos, cette réalité d'appui pourrait être ces «Petits Savoyards» qui, par temps de crise économique, viennent de leur

---

<sup>943</sup> BOÛIN, *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sure pour apprendre à jouer de la vielle*. Œuvre III<sup>e</sup>, Paris, 1761, p.13.

<sup>944</sup> Voir chapitre 5. : *L'instrument truand*.

lointain pays chercher quelque argent à Paris<sup>945</sup>. On leur prêtera alors toutes les qualités du «bon pauvre». Ils sont naïfs et innocents, ils ne rechignent pas à la peine, ils sont porteurs de valeurs morales prisées : fidélité, attachement à leur famille et à leur terre... Ces bons enfants sont connus pour se déplacer avec leur vielle et en jouer dans les rues de Paris. Cette vielle est «sanctifiée» entre ces mains vertueuses, elle n'est plus instrument des pauvres du démon, elle peut s'affirmer comme instrument des pauvres de Dieu.

e) Il faut aussi prendre en compte la dimension imaginaire qui infiltre l'instrument vielle à roue<sup>946</sup>. Elle est d'une *inquiétante étrangeté* : son apparence physique pour qui la regarde, ses sonorités venues d'ailleurs pour qui l'écoute, les sensations étranges qu'elle provoque pour qui en joue en font un objet mystérieux pour l'œil, l'oreille et même le toucher. Elle ne se laisse pas réduire facilement à l'évidence d'un statut social d'instrument seulement vulgaire et destiné à de simples mendiants.

## 22.2. Faire advenir la lyre d'Apollon.

Pour pouvoir accéder au titre d'instrument convenant aux personnes de qualité, il faut que la représentation sociale de la vielle et ce qu'elle symbolise soient totalement modifiés. Un double processus sera mis en mouvement que l'on peut identifier comme un travail de décontamination et un travail de mutation. Luthiers, compositeurs, commentateurs, aristocrates intéressés par l'instrument et virtuoses vont y participer, chacun à leur place.

### 22.2.1. Une décontamination

Il est hors de question qu'un aristocrate jouant de la vielle puisse s'identifier ou être identifié à l'anti-modèle du gueux vivant de rapines et de rixes. La vielle devra donc être décontaminée, débarrassée de ce qui la «pollue» et l'assimile au misérable.

Les musiciens de profession qui vivent de la vielle à roue sont eux-mêmes pris dans cet enjeu<sup>947</sup>. Conformément à leur idéal, il leur faudrait faire oublier qu'ils proviennent de la ménestrandise, et démontrer qu'ils sont gens de qualité. Il s'agit alors d'une urgence sociale : la ménestrandise a, sous Louis XV, perdu son lustre et son pouvoir, et cette déchéance se traduit, entre autres conséquences, par une assimilation satirique du ménétrier au vieilleux. Le musicien vieilleux aura à détruire cette image inacceptable de la vielle.

Pour détruire les connotations symboliques et sociales attachées à la vielle, il faudra la débarrasser des trois caractéristiques du jeu misérable :

<sup>945</sup> Voir chapitre 7 : *Les petits Savoyards ou la réconciliation*.

<sup>946</sup> Voir chapitre 6 : *L'infiltration imaginaire*.

<sup>947</sup> Voir chapitre 8 : *Les musiciens de profession*.

1- La vielle donne à entendre un « charivari », mélange de bruits et de sons, avec une mélodie peu audible.

2- Un grésillement perpétuel, parfois accentué sous forme d'à coups, accompagne, sans relâche, le développement du chant.

3- L'instrument ne joue que de façon lancinante, fade et ennuyeuse.

### 22.2.2. Une mutation.

---

L'instrument du vice (du misérable), activement attaqué et détruit, laisserait alors la place à l'instrument de la vertu populaire (du bon pauvre). Or certaines vertus (simplicité, pureté, naïveté) que l'on reconnaît à celui-ci sont aussi celles qui sont prêtées au villageois ou au berger, sous l'emprise du mythe de l'Arcadie.

En tant que tel, un instrument populaire a peu d'intérêt pour l'aristocrate, il est d'un autre monde. En revanche, grâce à un processus d'idéalisation dont ce même aristocrate est l'auteur, si le populaire se fait berger ou villageois, il devient plus que ce qu'il donne à voir, il devient personnage mythifié issu de l'Arcadie, proche des dieux qu'il fréquente ; il permet cette identification en clin d'œil, dont nous parlions plus haut, à un villageois qui n'est plus un villageois ou qui est plus qu'un villageois.

Il s'agit donc de s'emparer d'une musique *rustique* paysanne ou donnée pour telle et de la transformer en musique *champêtre*, au service du mythe arcadien. Selon nous, ce que nous nommons *baroquisation* en permet la réalisation.

Alors la vielle, instrument du gueux et du paysan, a changé de nature. Elle est décontaminée de ce qui en faisait un instrument de gueux, elle n'est plus *mendicorum*. Mais comme instrument paysan, elle est, de plus, « transcendée ». A ces deux conditions elle est devenue instrument d'aristocrate, elle participe à l'idéalisation et entre dans le mythe, au titre d'objet-vecteur encourageant l'illusion de rejoindre celui-ci. Comme en témoignent de nombreuses allusions dans les textes de l'époque, ni gueuse ni paysanne est la lyre d'Apollon.

Cette nouvelle vielle devra démontrer un certain nombre de qualités musicales :

1- Il lui faudra devenir un instrument de dessus, avec une mélodie qui se détache sur le fond sonore des bourdons

2- Il lui faudra montrer qu'elle est capable, qu'au même titre que le clavecin, d'un jeu brillant dans les pièces de mouvement et dans les mouvements rapides, qu'elle permet donc un jeu « volubile » comme on dit à l'époque.

3- Il lui faudra savoir faire preuve, au même titre que le violon, de tendresse et de sensibilité dans les pièces lentes, ce que l'on appellera « jouer selon le goût ».

### 22.2.3. Le souci arcadien.

---

Signalons une première ambiguïté qui entache notre travail. La vielle n'est évidemment pas le seul objet culturel qui permettrait, en musique, d'entrer en communication avec le

mythe arcadien. De façon plus générale, une certaine musique française baroque montre le même souci. Le traitement musical de mélodies villageoises ou réputées telles par la baroquisation concerne tous les instruments de l'époque et ce que nous avons dit de la vielle pourrait souvent être dit à propos des autres membres du concert baroque.

Il y a bien une spécificité de la vielle dans son rapport avec le mythe arcadien et la musique qui en découle, mais elle ne résulte pas d'une différence absolue. L'instrument accentue seulement la préoccupation champêtre, comme s'il était « de nature » fait pour jouer cette musique, donc un objet-vecteur tout à fait privilégié pour en faire entendre la signification arcadienne, évidemment à la condition qu'ait été réalisée cette décontamination dont nous parlions précédemment.

### 22.3. Le vulgaire et l'angélique.

On remarquera que ce mécanisme de déconstruction/reconstruction pourrait être un cas particulier du système de tension qui persisterait pendant toute l'histoire entre deux esthétiques musicales. Il y aurait la musique qui utilise des sonorités «impures» ou imparfaites auxquelles peuvent se joindre des «bruits» pour aboutir à un son sali<sup>948</sup>, comme si elle voulait rester au plus prêt des comportements humains, de la sensualité et de la vie quotidienne. Il faudrait détruire cette musique d'essence «vulgaire» souvent qualifiée de satanique, parce qu'elle «attirerait l'homme vers le bas» et déclencherait ses «instincts» ; il faudrait lui substituer une musique «angélique». Cette dernière, voulant élever l'homme, fait effort pour déployer des sons purs, délivrés de toutes scories, qui monteront dans les cieux et plairont à Dieu<sup>949</sup>.

Peut-être l'histoire de la musique au Moyen Age, envisagée dans ses rapports avec la religion, est-elle constituée de ces tentatives pour faire advenir l'angélisme des sonorités contre une musique vulgaire, excitante, portant la marque du démon. Mais ce mouvement en tension n'est pas caractéristique de la seule musique religieuse, ni du seul Moyen Age ; il s'agit d'esthétique, d'une question très fondamentale de «goût»<sup>950</sup>. Pour ce qui est de notre musique contemporaine, on peut par exemple comprendre l'utilisation systématique et renforcée des bruits qui accompagnent le son d'un instrument (et que les musiciens d'une époque précédente veillaient à éliminer), comme un avatar de cette musique sale à laquelle d'autres compositeurs vont, au même moment, s'opposer.

Pour en revenir à la vielle à roue, on notera que le chevalet mobile qui est la première

<sup>948</sup> Voir chapitre 13. : *Contremusique et son sali*.

<sup>949</sup> Les propositions de Hénnon (*La passion musicale*, Paris, Métailié, 1993, p.60/61) sont très éclairantes sur ce point. Nous les évoquons chapitre 3, section 3.3.5 : *La question de l'inégénéralisation des notes brèves*.

<sup>950</sup> Dans un essai d'une toute autre nature puisqu'il concerne les institutions, nous avons déjà mis au travail l'opposition des deux catégories anthropologiques du *pur* et du *sale* qui nous paraissent intéressantes pour permettre une approche de certaines positions existentielles (voir Fustier, Paul, *Les corridors du quotidien*, Lyon, P.U.L., 1993, p.130-135).

originalité de l'instrument entraînerait celui-ci du côté d'une esthétique « vulgaire » ou « impure », au moins s'il était utilisé en continu pour produire ce grésillement perpétuel dont l'objectif est bien de salir le son. L'entreprise de purification baroque passera donc, comme nous le rappellerons, par une mutation de la fonction du chevalet mobile.

## 22.4. Pour un nouvel idiome sonore, Comment a-t-on transformé l'instrument et son jeu ?

### 22.4.1. La lutherie

---

Une nouvelle facture de l'instrument apparaît et se stabilise sous le règne de Louis XV<sup>951</sup>. « L'anatomie » de la vielle emprunte des formes dérivées de la guitare et du luth. Cela permet à notre instrument d'acquiescer plus de brillant et de netteté dans la production du son. L'instrument s'enrichit d'ivoire et de nacre, matériaux utilisés pour désigner un changement de statut social. De plus, la vielle est le seul instrument baroque dont la table soit fabriquée en bois précieux, l'acajou, ce qu'il ne faut pas analyser seulement comme une manifestation du *paraître*. Certes, la table d'acajou est un signe extérieur de richesse qui plait à l'œil et indique, que, comme accessoire de scène, la vielle convient aux personnes de qualité. Mais elle a aussi une fonction musicale, autorisant un meilleur contrôle du volume sonore des bourdons par rapport aux chanterelles, évitant que ceux-ci n'envahissent tout l'espace sonore au détriment de la mélodie.

La petite lutherie permet aussi des améliorations techniques correspondant à un gain de productivité (plus de brillant dans l'exécution) : des touches supplémentaires augmentent l'*ambitus*, elles sont fabriquées en ivoire et en ébène ce qui leur permet de mieux coulisser et a pour effet de diminuer l'inertie de l'instrument ; mais ces matériaux riches participent aussi à la désignation visuelle de l'instrument, le confirmant dans sa dignité d'objet luxueux pour personnes de qualité. Des cordes sympathiques sont ajoutées en imitation de cet instrument aristocratique qu'est la viole, un capodastre permettra de passer de la tonalité de *Do* à la tonalité de *Sol*, les têtes sculptées le seront avec grand soin.

En résumé le travail des luthiers répond à deux objectifs. D'abord il s'agit de soigner l'apparence de l'instrument, c'est à dire d'en faire un bel objet, digne de l'aristocratie et pouvant servir de parure. Ensuite il s'agit de promouvoir la vielle comme un instrument capable de jouer des mélodies plus complexes que les airs rustiques, de les jouer plus vite, avec une meilleure qualité du son, et de manière suffisamment puissante, pour pouvoir, par exemple, dialoguer avec le violon. Il faut hisser la vielle à hauteur des autres instruments baroques, opération de promotion dont l'objectif est de la rendre digne des mains de l'aristocrate comme de celles du virtuose.

<sup>951</sup> Voir chapitre 11. : *La lutherie*.

## 22.4.2. Chanterelles et bourdons

Les modifications réalisées sont autant de tentatives pour débarrasser la vielle de ses relents misérables et lui donner un autre statut <sup>952</sup>.

Avant la période baroque, la vielle comporte assez généralement trois chanterelles, deux à l'unisson et l'une à l'octave ; mal accordées elles produisaient des sons désagréables. Les musiciens de l'époque baroque résolvent le problème en supprimant la chanterelle grave, tout en laissant à l'unisson deux chanterelles aiguës, faisant entendre un *sol* à vide, et jouant le plus souvent avec une étendue de deux octaves. Ce réglage permettra aux compositeurs d'inclure la vielle dans la liste des instruments de dessus.

La présence des bourdons est aussi à interroger. Probablement sont-ils extrêmement bruyants dans le jeu mendiant, exerçant par-là une fonction d'appel des passants charitables ; probablement couvrent-ils alors le son des chanterelles, servant par la même occasion de « cache-misère » pour les approximations musicales et les divers bruits parasites qu'une vielle peut émettre. Supprimer purement et simplement les bourdons aurait pu être une manière de débarrasser l'instrument de sa gueuserie ; or il n'en a rien été. Pourquoi donc les conserver, alors qu'ils limitent les possibilités de l'instrument en l'obligeant à jouer en *Do* ou en *Sol* ? Probablement parce que si, d'un certain côté, ils évoquent le gueux, d'un autre côté, ils évoquent traditionnellement le villageois et sa musique, donc une filiation revendiquée.

Mais il faut de plus transformer l'instrument, pour que de villageois il devienne aristocratique, apte à jouer de la musique champêtre et non rustique. C'est d'abord une question d'équilibre sonore. La vielle ne saurait devenir un véritable instrument pour la musique baroque que si les deux chanterelles qui jouent la mélodie manifestent une vigueur sonore qui s'impose aux bourdons. Il ne s'agit pas seulement d'un problème de lutherie, mais aussi d'une question de réglage : il fallait donner aux chanterelles un maximum de puissance mais aussi atténuer les bourdons pour qu'ils deviennent un accompagnement de la mélodie, une basse continue modeste, sommaire et monochrome. Il s'agit bien d'une mutation et non d'une simple correction si l'on suit l'hypothèse dont nous avons précédemment fait état <sup>953</sup> : les chanterelles qui, au Moyen Age, étaient "du dedans" de l'univers sonore, deviennent un dessus et les bourdons qui entouraient ou contenaient la mélodie prennent place « dessous » avec une plus faible puissance sonore. D'où l'importance des réglages, qu'il s'agisse du diamètre des différentes cordes ou de l'ajustement de l'appui des cordes sur la roue.

Par ailleurs, la possibilité de rechercher les dissonances expressives par des changements de tonalité avec bourdons constants sera exploitée par d'excellents musiciens spécialistes en vielle comme Dupuits ; on est alors très loin d'une musique populaire villageoise, la vielle s'essaye alors le plus souvent à une autre forme de musique savante, celle que nous avons appelée émancipée.

<sup>952</sup> Voir chapitre 16. : *Chanterelles et bourdons*.

<sup>953</sup> Voir chapitre 16, section 16.3. : *Repenser les relations entre chanterelles et bourdons*.

### 22.4.3. L'importance du doigté

---

Le « doigtage », comme on dit à l'époque, peut donner lieu, dans certaines méthodes pour vielle, à des considérations fort savantes<sup>954</sup>. Il doit être effectivement étudié avec beaucoup de précision, si l'on veut jouer correctement certaines pièces en respectant le phrasé et l'articulation, donc réfuter l'interprétation sans nuance ni dynamique prêtée aux gueux, tout en dépassant le jeu « routinier » propre aux danses villageoises. Le modèle auquel la vielle doit alors s'identifier est le clavecin. Faire jeu égal avec lui permettrait à la vielle d'atteindre une virtuosité dans l'exécution lui ouvrant des répertoires divers et complexes.

Mais le doigtage permet aussi la richesse et la diversité de l'ornementation et de l'agrément, principalement, mais pas exclusivement, dans les airs lents ; nous en faisons un des éléments principaux du processus de baroquisation qui permet à l'auteur comme à l'interprète de transformer un air paysan et rustique en une mélodie champêtre ou arcadienne jouée « selon le goût ».

### 22.4.4. La roue

---

Le maniement de l'archet/roue relève de deux techniques correspondant à deux types de répertoire<sup>955</sup>.

En agissant sur la vitesse de rotation, maintenue irrégulière, on peut faire varier l'expressivité ; il devient possible de réaliser des enfléments sur les notes principales, d'introduire le jeu louré, ainsi que les oppositions dynamiques fort/doux et les jeux en écho. Ici, la vielle « triomphe » du clavecin et va s'identifier au violon, à sa finesse d'exécution, à ces « gentillesses » qu'il sait réaliser et qui ont séduit l'époque baroque. Lorsque l'interprète s'exprime dans le registre de la sensibilité en jouant des airs lents indiqués par exemple *tendrement*, *gravement* ou *largo*, il aura à utiliser cette technique de rotation.

Une autre technique sera employée pour jouer les pièces ou morceaux de mouvements marqués par exemple *vite*, *vivement*, *gaiement*, *allegro* ou *presto*. Il faudra alors, à l'inverse, tourner la roue de manière rapide et constante, mais avec des « saccades » plus ou moins marquées correspondant à la durée des notes, rapidement jouées. Tout se passe comme si l'interprète divisait alors le mouvement circulaire en arcs de cercle dont la longueur correspondrait à la durée des notes. Ainsi, sera obtenu ce jeu « brillant » et enlevé qui ferait oublier l'ancienne vielle au jeu monotone et sans relief.

Entre clavecin et violon, les « militants » de la vielle voudraient bien que leur instrument réalise une synthèse et se taille alors une place reconnue et même privilégiée dans le concert baroque.

<sup>954</sup> Voir chapitre 15. : *Le jeu du clavier et les agréments*.

<sup>955</sup> Voir chapitre 12. : *Le goût, la règle et la roue*.

### 22.4.5. La corde trompette et le chevalet mobile

Avec la roue, l'existence d'un chevalet mobile est la deuxième caractéristique « anatomique » spectaculaire de la vielle <sup>956</sup>. Or il est violemment attaqué par les adversaires de l'instrument et par certains des ses admirateurs ; son grésillement rappelle en effet l'instrument des mendiants, sonnait, au coin des rues, pour obtenir la charité publique. On aurait donc pu penser que les musiciens baroques qui se préoccupent de vielle, feraient, sans hésitation, disparaître le chevalet mobile. Il n'en a rien été ; seul Bâton semble défendre une position radicale de suppression.

Les auteurs baroques ont préféré proposer, en ce qui concerne la corde trompette et le chevalet mobile, une autre façon de les utiliser et une signification nouvelle. Ils en ont fait un système possible d'articulation permettant de détacher certaines notes ou phrases mélodiques, par opposition au jeu lié ou à d'autres formes d'articulation moins marquées.

Cette modification éloigne considérablement la vielle baroque de celles qui l'ont précédée <sup>957</sup>. En effet, la vielle des gueux, dont la vocation est d'attirer le chaland, devait nécessairement être entendue de loin, donc être bruyante. Les vielleux devaient accorder de l'importance à la puissance du grésillement produit par le chevalet mobile plutôt qu'à la mélodie faible que les chanterelles donnaient à entendre. La vielle paysanne, quant à elle, instrument à faire danser, se devait de marquer le rythme et les pas des danseurs en accentuant la fonction de percussion que peut remplir le tapement du chevalet mobile, là encore aux dépens de la mélodie qui pouvait être doublée avec un violon.

En revanche, les musiciens baroques vont donner à la corde trompette et au chevalet mobile une place à l'intérieur du système mélodique, en les soumettant au chant et à son interprétation. Si l'on arrive à rendre non systématiques les tapements du chevalet sur la table d'harmonie et à les atténuer suffisamment pour qu'ils deviennent seulement une façon de détacher certaines notes ou certains groupes de notes, alors la vielle n'est plus un instrument composite, le résultat d'une juxtaposition, elle devient un instrument de « musique harmonieuse », même si elle reste toujours productrice de « sons salis » <sup>958</sup>.

## 22.5. Qui sont les joueurs de vielle ?

Transformer la lutherie, agir sur les différentes spécificités de l'instrument, modifier les réglages, sont des conditions nécessaires pour que la vielle réalise sa mutation. Conditions nécessaires mais non suffisantes. Il faut bien évidemment que la musique produite par l'instrument soit à la hauteur des ambitions qu'on lui prête, ce qui relève de

<sup>956</sup> Voir chapitre 13 : *Contremusique et son sali* et chapitre 14 : *La trompette de la vielle et l'articulation du poignet*.

<sup>957</sup> Voir chapitre 17. : *Les jeux de la vielle*.

<sup>958</sup> Voir chapitre 13 : *Contremusique et son sali*.

l'interprète comme du compositeur.

Deux catégories sociales participent à la mutation de la vielle à roue<sup>959</sup>. Ce sont d'abord les aristocrates, qui ne sont pas nécessairement de bons musiciens au regard de nos critères, ensuite les virtuoses qui combinent talent et travail acharné pour jouer un répertoire d'une grande difficulté.

Ce sont des aristocrates qui ont imposé la vielle dans le milieu des « personnes de qualité » en en jouant eux-mêmes bien ou mal, c'est selon. Sous l'ancien régime, il est admis que le « sang bleu » donne aux aristocrates une supériorité innée dans la pratique des différentes activités dignes d'être exercées par les nobles. C'est ainsi qu'ils auraient, de naissance, le pouvoir de transcender l'instrument de musique qu'ils « touchent » en l'anoblissant par cet adoubement, ce qui aurait pour résultat de lui faire produire des sons naturellement harmonieux. Ici la valeur de l'interprète découle de son identité nobiliaire et non pas d'une compétence acquise ; il joue par nature « selon le goût » qui, dans cette perspective, pourrait bien être une qualité liée à la noblesse, donc héréditaire. Ainsi certains personnages auraient-ils la possibilité de se dispenser de l'apprentissage auquel devraient se résoudre les individus de moindre condition. On remarquera que les thèses de Rousseau renforcent paradoxalement ce point de vue : il y a ceux qui possèdent sensibilité et génie, ce qui constitue le goût, et ceux qui en sont dépourvus. Bien sûr, pour cet auteur, c'est une affaire de personne et non pas d'appartenance à l'aristocratie, mais il n'en reste pas moins que les considérations préromantiques de Rousseau renforcent l'idée d'un facteur inné, mais alors non héréditaire, qui a préséance sur la compétence acquise par le travail.

Mettons-nous quelques instants à la place du compositeur. Il écrit pour un certain public aristocratique (une certaine clientèle au sens moderne du mot), souvent par l'intermédiaire personnalisé d'un individu particulier à qui l'œuvre est dédiée (et dont il est le client au sens romain du terme). C'est donc, au moins partiellement, le type d'interprète visé par le compositeur qui déterminera les caractéristiques de la pièce musicale composée. Si la compétence de la personne à qui l'œuvre est dédiée est seulement modeste, l'œuvre devra être d'abord facile et pourtant intéressante, ne renvoyant surtout pas à l'idée que l'interprète désigné est un débutant.

Mais à côté de ces aristocrates qui constituent le corps des interprètes d'un premier type, il existe les bourgeois virtuoses, interprètes d'un deuxième type, qui réussissent à exécuter sur la vielle des œuvres d'une extrême difficulté, grâce à ce travail considérable qui permet l'épanouissement de dispositions personnelles. Ils connaissent à la perfection les règles de leur métier et ceux qui les entendent témoignent souvent qu'ils parviennent à transcender la valeur musicale de la vielle et à la rendre capable d'exécuter, avec goût et sensibilité, les morceaux les plus ardues. Ces interprètes de haut niveau sont, pour citer Bourdieu, « fils de leurs œuvres », tirant leur prestige de ce qu'ils réalisent et non, comme les membres de l'aristocratie, d'une identité fondée sur la « noblesse culturelle ». « L'illustre Danguy » est le plus connu de ces virtuoses ; sont aussi cités fréquemment Charles Bâton et Ravet.

---

<sup>959</sup> Voir chapitre 9 : *Les joueurs de vielle*.

C'est dans le répertoire qu'il nous faut déchiffrer les conséquences possibles de cette dualité.

## 22.6. Les différents répertoires.

Dans son ouvrage de référence, Robert Green<sup>960</sup> répertorie 212 œuvres dont on a retrouvé la partition, dont 4 manuscrites<sup>961</sup>. Selon les mêmes sources, le nombre d'auteurs citant la vielle comme instrument susceptible de jouer certaines de leurs œuvres s'élève à 67. Les publications s'étalent entre 1725 et 1765, avec une période faste allant de 1734 à 1742.

Parfois, dans 13% des cas seulement, l'auteur, dans sa présentation, citera la vielle à l'intérieur d'une liste d'instruments convenant à l'œuvre proposée ; tout se passe comme s'il n'était pas alors reconnu à notre instrument de particularité, comme si son nom était cité à des fins commerciales pour capturer aussi une clientèle jouant de la vielle, la composition musicale proposée pouvant être indifféremment exécutée par tous les instruments de dessus.

Mais dans la majorité des cas, la vielle est associée à la musette, qu'il s'agisse des deux seuls instruments cités (dans 28% des cas) ou des deux instruments cités en tête de liste et mis en évidence par la typographie (dans 53% des cas). Comme « l'effet bourdon » est le facteur qui rapproche la vielle de la musette, on peut penser que le monde baroque accorde une attention particulière à cette spécificité idiomatique, qui désigne une origine rurale et permet donc l'évocation arcadienne.

En revanche, la vielle n'est désignée comme le seul instrument destiné à jouer l'œuvre que dans 5% des cas seulement. C'est pour nous un argument supplémentaire montrant que la caractéristique idiomatique la plus spectaculaire de la vielle à roue et la plus discutée, à savoir la place dans l'expression sonore que peut prendre l'utilisation du « coup de poignet » agissant sur la corde trompette et le chevalet mobile, n'est pas considérée comme une particularité spécialement attrayante<sup>962</sup>.

Il existe plusieurs répertoires pour la vielle.

<sup>960</sup> GREEN, Robert, A, *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995.

<sup>961</sup> Il existe un nombre bien plus important de manuscrits disséminés dans de nombreuses bibliothèques et, à notre connaissance, trois recueils imprimés mais anonymes non répertoriés par Green. De plus, l'analyse du Catalogue des annonces publié par Anik Devriès-Lesure permet de relever l'existence de 10 œuvres signées ayant échappé à la perspicacité de Green. (Voir : DEVRIÈS-LESURE, Anik, *L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS EDITIONS, 2005).

<sup>962</sup> Le seul exemple que nous reconnaissons d'une manifestation explicite d'intérêt pour le jeu du chevalet mobile concerne le *tambourin*, danse qu'il faut exécuter en imitant l'instrument qui la désigne. De plus il est probable que, comme nous l'indique Green, certains auteurs pourraient bien sous-entendre qu'il faut utiliser le coup de poignet de la vielle pour obtenir des « effets spéciaux », quand il s'agit d'évoquer le tonnerre, la tempête ou le bruit des canons.

### 22.6.1. Le répertoire populaire citadin

---

Il faut, pour mémoire, noter l'existence d'un répertoire populaire d'origine citadine (dont le paradigme serait le vaudeville). Il intéresse un public qui fréquente notamment les foires, il est relativement peu développé pour ce qui est de notre instrument et ne constitue en tout cas pas une de ses spécificités. Corrette est à peu près le seul compositeur qui illustre ce genre, principalement dans ses *Concertos comiques* qui laissent souvent à la vielle une place dans l'instrumentation. Dans la méthode pour vielle, publiée par Ballard en 1732, on trouve de très nombreux vaudevilles, transcrits généralement avec un début de baroquisation indiquant que la vielle commence juste à ne plus être seulement un instrument populaire jouant un répertoire populaire, mais qu'elle amorçe sa mutation. Un répertoire voisin est consigné dans la méthode de Corrette, ce qui tient à la personnalité de l'auteur, mais aussi à la date tardive de parution de l'ouvrage (1783 ou 1785). La vielle est alors passée de mode, elle est déjà en train de redevenir l'instrument populaire qu'elle sera à peu près exclusivement dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>963</sup> et qu'elle était encore partiellement quand Ballard éditait sa méthode.

Nous parlons peu de ce répertoire, qui n'est probablement pas caractéristique de l'usage que les personnes de qualité firent de l'instrument.

### 22.6.2. Le répertoire champêtre ou arcadien.

---

Il faut considérer, pour ce qui est de la vielle, que ce répertoire est le plus fondamental mais aussi le plus important au plan quantitatif. Il est construit à partir d'une musique villageoise (réelle ou inventée) mais suppose la *baroquisation* du texte musical. Celle-ci est constituée à partir de techniques ou procédés permettant de réaliser, dans l'écriture comme dans le toucher de l'instrument, ces transformations qui changeront la nature de la mélodie, la faisant basculer du *rustique* (telle que le villageois la joue ou telle qu'il est censé la jouer) vers le *champêtre* (musique villageoise transcendée parce que revisitée par les dieux ou par la mythologie arcadienne).

Les compositeurs comme les interprètes se doivent de baroquiser, quel que soit, du reste, l'instrument qui délivre la mélodie. La présence de parures baroques, de broderies, d'entrelacs, de chatoiements et autres brillances qui captent l'oreille ne constitue ni un simple enrichissement ni une valeur ajoutée. Ce « supplément » n'en est pas un, il permet une mutation qualitative radicale de la mélodie, puisqu'elle lui permet, répétons-le, de devenir champêtre ou arcadienne et non plus rustique, aristocratique et non plus paysanne. La baroquisation manifeste un traitement souvent subtil du texte musical, entre convocation et révocation, affirmation et dénégation, admiration et mépris, ce qui incarne l'identification en clin d'œil au villageois dont l'aristocrate est l'auteur.

A notre sens, l'agrément est le principal outil de la baroquisation, mais d'autres

---

<sup>963</sup> Hors méthodes, dans le répertoire des auteurs spécifique pour vielle/musette que nous avons consulté, seuls Bâton utilise le vaudeville (quatre fois dans toute son œuvre), ainsi que Bertin (une fois). Il est vrai qu'en revanche, Chédeville l'aîné en fait une importante recension, mais il s'agit alors de recueils de pièces à la mode qu'il ne compose pas lui-même.

techniques sont utilisées : l'enflement, l'inégalisation, le jeu louré, les fusées, les batteries, les doubles et les triples, les canons, les variations dans le tempo, la vitesse...

Les œuvres du répertoire champêtre peuvent être théoriquement classées en deux catégories selon leur manière d'exprimer le mythe de l'Arcadie.

a). Un répertoire *théorique* dont le paradigme serait l'**air tendre** et que l'on pourrait aussi qualifier d'**introverti**, contient des pièces plutôt lentes, le plus souvent désignées comme *airs tendres, musettes, pastorales, brunettes, chansonnettes*, mais aussi *sarabandes*, parfois *allemandes*. Dans ce répertoire vient se loger de la nostalgie, une expression quelque peu mélancolique de la recherche du paradis perdu.

b). Un répertoire *théorique* dont le paradigme serait l'**air gai** ou la **danse vive** des *Suites françaises*, et que l'on pourrait qualifier aussi d'**extraverti**, est un répertoire joyeux ; dans le cas le plus extrême il est convoqué dans le cadre de la reproduction factice d'une fête villageoise<sup>964</sup>. Ces tentatives sont théâtrales, elles donnent à voir et à entendre une représentation de l'atmosphère arcadienne. Elles permettent ce que nous avons nommé *identification en clin d'œil*<sup>965</sup>. Il s'agit bien d'une mise en scène et d'un jeu théâtral avec des aristocrates déguisés en bergers arcadiens, donc d'un amusement et cette dimension ludique est dominante. Comme le feraient des enfants, des aristocrates jouent à être ce qu'ils ne sont pas ; mais, de cette manière et dans la sphère du jeu, ils le deviennent, alors que dans la réalité, ils demeurent évidemment inchangés<sup>966</sup>.

Ces deux formes de répertoire sont théoriques. Une pièce musicale réelle peut clairement appartenir à l'un ou l'autre. Mais ce ne sera pas toujours le cas ; il peut y avoir recouvrement : on observera en effet qu'une pièce gaie peut masquer une composante mélancolique ou nostalgique sous-jacente. De notre point de vue, c'est assez fréquemment le cas dans les pièces dites *galantes*, dont les compositeurs éprouvent le besoin très affirmé, peut-être trop affirmé, de les déclarer sans importance en les appelant *badineries, babioles, divertissements* ou *gentillesse*...

**Les œuvres champêtres peuvent aussi se distribuer le long d'un axe allant de la simplicité à la complexité.**

a). **Du côté de la simplicité** on trouvera un répertoire champêtre encore très proche du rustique et qui conviendra aux débutants, fréquemment des duos sans basse continue.

<sup>964</sup> Voir chapitre 4 : *La vieille paysanne à l'orée du baroque et l'entrée en Arcadie*.

<sup>965</sup> Voir chapitre 1, section 1.7. : *L'identification en clin d'œil*.

<sup>966</sup> Nous faisons ici allusion au concept d'*objet transitionnel* formalisé par Winnicott comme un objet *trouvé-crée* paradoxal. Esquissons un exemple. Un enfant joue à être berger et garde un troupeau de cailloux devenus, pour l'occasion, des moutons. Passe un adulte qui demande « tu joues avec des cailloux » ? Du point de vue de l'enfant, l'adulte n'a rien compris puisque ce sont des moutons. Mais l'adulte aurait pu, après avoir observé l'enfant, lui dire qu'il s'agit de moutons blonds, bouclés et qui bêlent un peu fort. Si l'enfant intègre l'adulte à son jeu, ces remarques lui semblent naturelles ; mais dans le cas contraire l'enfant pourrait bien penser : « il est fou celui-là qui ne voit pas que ce sont des cailloux ». L'enfant « trouve » des cailloux, il « crée » des moutons, ce sont alors « des cailloux-mouton », c'est à dire un *trouvé-crée* ; ces deux caractéristiques sont, dans le jeu, indissociables. L'aristocrate-arcadien est comme cet enfant-berger et la musique qui l'intéresse est une forme de caillou-mouton.

Un répertoire de cette nature est souvent joint aux méthodes écrites pour vielle (à l'exception majeure de Dupuits). On peut le comprendre ; la vielle est un instrument facile d'accès quand il s'agit de jouer des pièces élémentaires, mais, en revanche, si celles-ci comportent des difficultés techniques importantes, la vielle peine à les surmonter ; elle est en effet loin de montrer l'aisance, que les autres dessus sauront afficher face à une partition complexe. On pourrait donc penser que les auteurs de traités « ciblent » souvent, sans l'avouer, une clientèle attirée par la facilité, ayant envie de prendre du plaisir musical sans trop de contraintes d'apprentissage, à partir d'airs aisés à interpréter et souvent déjà connus voire mémorisés. Cela correspond, probablement partiellement, aux schémas culturels qui ont cours dans la société baroque, chez certains aristocrates. Une musique plus complexe n'intéresserait que peu cette clientèle de joueurs à compétence limitée, bien que, par principe et par vocation missionnaire, ceux qui écrivent les traités de vielle se doivent de ne pas la rejeter totalement, même si, sauf exception, ils n'en font que peu état.

**b) Du côté de la complexité** on trouvera un répertoire beaucoup plus sophistiqué. Eloigné du rustique, il suppose compétence technique, vélocité dans les pièces rapides, agrémentation foisonnante et très différenciée dans les pièces lentes. Il s'agit fréquemment de pièces avec basse continue.

En somme, le compositeur comme l'interprète donne naissance à une musique qui devrait convenir au « villageois idéalisé » du mythe arcadien. Certains musiciens, plus proches (par goût ou obligation) du villageois réel tel qu'on se le représente, recueilleront, composeront et interpréteront des pièces musicales proches du rustique. D'autres seront plus sensibles à l'idéalisation du villageois et composeront ou interpréteront en multipliant les procédés de la baroquisation.

Le débat qui fonde le baroque est entre la simplicité et la complexité. Il ne faut pas oublier que la musique champêtre a pour mission essentielle de permettre l'identification en clin d'œil de l'aristocrate au berger idéalisé, en recréant un climat évocateur du mythe arcadien, avec, pour ce qui nous concerne, la vielle à roue comme possible objet-vecteur. Il n'est donc pas étonnant que les qualités demandées à la musique champêtre (ou à la musique française) soient la sensibilité, la tendresse, l'expression simple et naturelle et non l'exploit technique. Est violemment critiquée toute musique accumulant des traits supposant une extrême vélocité, sont condamnés les « bizarreries » et les effets de toutes sortes relevant de la pure virtuosité ... Et pourtant il existe aussi des pièces complexes dans la musique champêtre.

Il nous semble que la complexité est attaquée lorsqu'elle traduit la volonté du musicien, qu'il soit compositeur ou interprète, de « s'exhiber », de se donner en spectacle pour le plaisir, sans plus être au service de la musique. En revanche, la complexité est de mise, même dans la musique champêtre, si elle est au service de ce qu'elle veut dépeindre, si elle est seulement là pour renforcer l'ambiance générée par cette esthétique musicale.

En somme, le complexe est là pour servir le simple... Ce paradoxe est au cœur de la période baroque. Que la même œuvre musicale puisse alors relever et de la simplicité villageoise et du foisonnement des richesses baroques ne devrait pas nous étonner.

Reprenant les analyses de Dominique Fernandez <sup>967</sup>, nous avons rappelé ailleurs que cette coexistence reflétait une problématique propre à l'église catholique de l'époque <sup>968</sup>. Parlant des monuments baroques, cet auteur considère que Rome, dans son combat contre la pensée de Luther et de Calvin, table sur le vertige, la stupeur et le ravissement des foules devant le déploiement et la surabondance baroques, les foisonnements et les débauches de stucs et de marbre caractérisant l'architecture et l'art monumental. Ainsi le catholicisme, pour célébrer la pauvreté évangélique, est-il conduit à la présenter sous la forme d'un étalage de richesses et de complexités comme la musique baroque se doit de célébrer la simplicité et la naïveté prêtées au villageois dans le luxe et la sophistication de la baroquisation.

**c) Mais il existe aussi un répertoire « malléable ».** S'il existe des pièces champêtres difficiles à jouer telles qu'elles sont écrites et réservées à des interprètes de haut niveau, la réciproque n'est pas obligatoirement exacte. Les ambiguïtés que nous avons rencontrées dans le classement des pièces écrites « dans le goût de vielle » <sup>969</sup>, ainsi que notre travail sur le répertoire attribué à Danguy le virtuose <sup>970</sup>, nous ont conduit à penser qu'il y a des oeuvres dont l'écriture est simple, mais que l'on doit considérer comme des « **objets malléables** » ; elles pourraient servir « à tout ce qu'on veut » comme l'écrit joliment Rousseau à propos de la musique française <sup>971</sup>. Autrement dit, le joueur disposera d'une grande liberté. S'il est d'un niveau médiocre, il jouera ce qui est écrit sans enrichissement (en restant proche du rustique) ; s'il est excellent, il fera surgir de la partition malléable, une nouvelle forme née d'une baroquisation sophistiquée. Ces œuvres sont donc mobiles : sur l'axe allant de la simplicité à la complexité, elles se déplacent au gré de l'interprétation.

Rappelons qu'il y a trois agents de transformation à la disposition de l'interprète pour remodeler la partition écrite. Il y a d'abord l'emploi d'un système complexe et très différencié d'agréments, souvent masqué par l'indication passe partout de la croix (+) ; il y a ensuite les variations dans le *tempo* et notamment l'exécution très rapide d'un certain nombre de pièces ; y a enfin l'activation du chevalet mobile par le coup de poignet, qui marque fortement l'articulation.

### 22.6.3. Le répertoire émancipé.

Il s'agit d'un autre répertoire complexe à jouer, mais qui se désolidarise du mythe

<sup>967</sup> FERNANDEZ, Dominique, *Le banquet des anges. L'Europe baroque de Rome à Prague*, Paris, Plon, 1984.

<sup>968</sup> FUSTIER Paul, Vielle à roue et célébration baroque, *L'effet trompe- l'œil dans l'art et la psychanalyse*, (sous la direction de R. Kaës), Paris, Dunod, 1988, p.163.

<sup>969</sup> Voir chapitre 20 : *Dans le goût de vielle : la partition malléable*.

<sup>970</sup> Voir chapitre 21, section 21.1 : *L'illustre Danguy*.

<sup>971</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768. *Fac simile* : Minkoff, Genève, 1998, art. « Pathétique ».

arcadien qu'il ne cherche plus à servir. La musique vaut pour elle-même, elle n'est plus cet objet-vecteur qui met en scène la figure d'un villageois idéalisé dans un climat de séduction, elle n'est donc plus ni « rustique » ni « champêtre »<sup>972</sup> La baroquisation aura alors une fonction différente, celle d'enrichisseur ; elle constituera une parure pour le texte musical mais elle n'en modifiera pas l'essence. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, cette musique, par un certain côté « abstraite », sera principalement écrite par des compositeurs se recommandant du goût italien.

### 22.7. La tentative de promotion de l'instrument

La vielle a été l'objet de diverses mesures de promotion sociale. Il s'agissait de la faire entrer de droit dans le Parnasse des instruments baroques en lui assurant un statut de dessus comparable à celui des autres dessus et donc de la rendre susceptible de jouer toutes les musiques.

Cet objectif a-t-il été atteint ? Certaines pièces d'une extrême complexité signées par exemple de Dupuits ou Ravet, et appartenant fréquemment au répertoire émancipé, ont été probablement fort peu jouées<sup>973</sup>, sauf par une poignée de virtuoses ayant fait carrière à ce titre. La vielle aurait-elle donc échoué à trouver, dans l'orchestre baroque, une place similaire à celle des autres instruments, son emploi restant pour le moins limité ? Cela expliquerait que les grands compositeurs de l'époque ne l'aient pas intégrée à l'orchestration de leurs œuvres majeures.

Faut-il alors considérer que l'attribution à la vielle d'un répertoire très ardu relèverait plutôt d'une revendication statutaire concernant l'instrument que d'une réalité observable ?

La promotion de la vielle a rencontré un certain nombre d'obstacles :

-1 La vielle est un instrument qui reste limité au sens où elle ne saurait prétendre, quoi qu'en disent ses hagiographes, ni à la vélocité ni à la précision ni à la rigueur du clavecin et du violon.

-2 Par ailleurs, comme nous l'avons longuement développé, à l'époque baroque le joueur de vielle est un aristocrate qui pourrait bien être musicien « de droit », de par son origine ou son identité, et ne pas nécessairement manifester de compétence particulière.

-3 Enfin, il nous faut prendre en compte que la période pendant laquelle la vielle a eu son moment de gloire a été trop brève pour permettre à un savoir de se transmettre d'une génération à la suivante. On peut penser que, si une deuxième génération de joueurs de vielle a pu exister, elle n'a pas eu le temps de s'épanouir, l'engouement pour la vielle

<sup>972</sup> C'est une autre analyse de cette dualité que propose Jean Christophe Maillard : « Le répertoire pour instruments champêtres en France », *A la croisée des chemins Hommage à Georges Sand*, (sous la direction de Joseph Le Floch.), Colloque de La Châtre, Octobre 1997, Saint Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1999. p.190 /207.

<sup>973</sup> GREEN, Robert, A, "Eighteenth-century French chamber music for vielle", *Early music*, vol. XV, n°4, nov.1987, p.477.

disparaissant trop rapidement.

Au XX<sup>e</sup> siècle, et pour d'autres instruments anciens redécouverts, (c'est le cas de la flûte à bec et peut-être aussi celui du cornet à bouquin), ce problème ne s'est pas posé. Une première génération d'initiateurs s'est emparée de ces instruments peu connus ou dévalorisés, essayant de leur faire exécuter au mieux la musique écrite pour eux, alors qu'on ne connaissait pas leurs véritables possibilités. La deuxième génération d'instrumentistes a pu opérer une sorte de saut qualitatif. D'autres avant eux étaient arrivés à un niveau d'exécution que les nouveaux interprètes savaient donc possible et à partir duquel ils pouvaient aller de l'avant et proposer même un jeu virtuose. Par ailleurs, certains musiciens de cette nouvelle génération ont pu commencer l'étude de l'instrument dès l'enfance, (ce que n'avait pas fait la génération précédente, les instruments concernés ayant la réputation d'être peu « sérieux »), et réaliser alors un apprentissage de longue durée.

Tel n'a pas été le cas pour la vielle à roue au XVIII<sup>e</sup> siècle. Certes, il existe quelques vielles de petite taille, témoignant que des enfants ont du apprendre l'instrument ; mais lorsque ces derniers sont arrivés à maturité, la vielle était passée de mode et elle n'intéressait plus. Une éventuelle imprégnation par quelques virtuoses n'a probablement pas eu le temps de produire une nouvelle génération d'interprètes aptes à jouer les partitions les plus difficiles du répertoire.

Puisque les pièces proposées devaient être adaptées à la majorité des exécutants, les compositeurs ont choisi majoritairement d'écrire des pièces d'exécution facile ou de difficulté moyenne, pièces « **malléables** » qu'un bon interprète saurait transformer. Moins nombreuses sont les partitions de très grande difficulté, puisque peu nombreux étaient les interprètes capables de les jouer. Rares sont les partitions nécessitant l'intervention d'un virtuose.

Parce qu'elle n'a bénéficié d'une considération sociale importante que pendant 40 ans, mais aussi parce qu'elle a moins de possibilités d'expression que la plupart des autres instruments, le répertoire de la vielle se devait d'être d'un abord plus facile, avec des effets de virtuosité moins marqués, que pour d'autres dessus. Tel aurait été le destin de la vielle, essentiellement voué au « champêtre », parce qu'elle était congruente avec les préoccupations de l'époque, mais aussi parce que ses limites ne lui permettaient pas d'être facilement utilisée pour jouer d'autres types de musique. Autrement dit, la vielle occuperait une place de choix dans le conflit qui oppose, au XVIII<sup>e</sup> siècle, les tenants d'une musique virtuose et technique aux tenants d'une musique « de goût », puisqu'elle ne saurait que difficilement être rangée dans le camp des premiers alors qu'elle pourrait prendre sens dans le camps des seconds.

A se tenir à cette analyse, et en forçant le trait, on pourrait penser que, malgré tous les efforts, la vielle est demeurée un instrument de deuxième zone, jouée par des pauvres en musique. Et pourtant, répétons-le, certains compositeurs et virtuoses ont tenté dépasser ce destin en voulant donner à la vielle un répertoire virtuose de musique émancipée.

Se demander si le répertoire pour vielle reflète cette opposition entre le goût français et le goût italien qui traverse l'époque baroque pourrait peut-être aider à comprendre

l'ambiguïté que nous relevons.

## 22.8. Goût français, goût italien.

Certaines pièces du répertoire pour vielle seront désignées par leurs auteurs comme étant de goût français et d'autres le seront comme étant de goût italien<sup>974</sup>. Par « désignation », il faut seulement entendre que l'auteur fait allégeance à un des deux goûts concurrents, indiquant ainsi quelle est l'appartenance qu'il souhaite pour son oeuvre, même si, de l'intérieur de la pièce, la composition musicale ou le style est loin d'être toujours fidèle à sa désignation officielle. On voit alors que 65% du répertoire revendique le goût français ; les appellations utilisées sont alors *suite de danses, concert, duo galant, concert champêtre, pastorale, gentillesse, badinerie, amusement, divertissement*. En revanche 35% du répertoire serait de goût italien, avec des désignations comme *sonate sonata ou concerto*.

Au moment où l'intérêt pour la vielle est le plus grand, les deux répertoires montent en puissance, les œuvres à désignation italianisante profitant probablement un peu plus de l'engouement pour l'instrument que les œuvres françaises. Mais, dans la réalité, il faudrait prendre en compte que les deux goûts, français et italien, s'influencent réciproquement pour inspirer des œuvres composites.

A notre connaissance, il n'y aura pas, concernant la vielle, d'opposition frontale entre les deux goûts. Il n'y aura pas confrontation entre une « école française » et une « école italienne ». Les compositeurs plus sensibles à la place symbolique de la vielle, écriront pour celle-ci de la musique française, les compositeurs plus sensibles à la place sociale de la vielle et à sa promotion comme instrument « noble » revendiqueront pour elle la possibilité de jouer **aussi** de la musique italienne, c'est à dire de mélanger les genres, sans porter d'exclusive contre la musique française. La vielle est donc un instrument de « goût français », à moins qu'elle puisse être de « tous les goûts », pour ceux qui la considèrent comme ayant des qualités et des possibilités analogues à celles que montrent les autres instruments de dessus.

## 22.9. Oppositions binaires en musique.

On comprend mieux maintenant pour quelles raisons le modèle typologique que nous avons choisi mettait en opposition « musique arcadienne et musique émancipée »<sup>975</sup> et non « musique française et musique italienne »<sup>976</sup> ou « musique simple et musique complexe » ou même « musique populaire et musique savante ». Toutes ces oppositions

<sup>974</sup> Voir chapitre 18 : *Analyse quantitative du répertoire*.

<sup>975</sup> Voir chapitre 2 : *Musique arcadienne, Musique émancipée* et chapitre 3 : *Distinguer deux musiques que le goût rassemblera*.

binaires sont en recouvrement partiel. En choisir une, c'est lui accorder une importance prédominante dans l'analyse, une préséance par rapport aux autres distinctions possibles

C'est en raison de la spécificité symbolique de l'instrument vielle à roue que nous avons choisi de nous appuyer principalement sur la distinction musique arcadienne-musique émancipée. Rappelons qu'« émancipé » veut seulement dire « qui s'est émancipé du mythe arcadien » et que notre distinction oppose donc simplement la musique arcadienne ou champêtre à celle qui, fondamentalement, ne l'est pas.

## 22.10. Le réel et l'idéal

Faute de pouvoir résoudre les contradictions et lever toutes les ambiguïtés dont nous faisons état en présentant cet instrument hautement improbable qu'est la vielle à roue, nous pouvons peut-être en comprendre l'origine. On peut considérer la vielle comme une formation de l'Idéal ou comme un objet de réalité. En tant que formation de l'Idéal, notre instrument, désigné alors comme *lyre d'Apollon*, est issu de l'imaginaire arcadien, comme un objet merveilleux faisant partie du monde des héros et des dieux et permettant à celui qui en joue d'échapper à la réalité pour coïncider avec le berger arcadien. Mais, cette vielle là relève d'une illusion, elle est l'incarnation d'un mythe. Elle n'a sa place que dans le registre de l'illimité, de la toute puissance et de la perfection.

Une autre vielle existe, cet instrument de musique de réalité qui a ses faiblesses, ses limites, mais aussi sa valeur propre. Elle n'est pas toute puissante, capable de tout réaliser, elle n'est pas l'instrument parfait que l'idéal voudrait ; elle est seulement définie par ses caractéristiques de réalité que l'on peut évaluer en les comparant à celles d'autres instruments de musique.

A l'époque baroque, si l'on ne prend en considération **que** la vielle de réalité, alors l'instrument perd le sens ; dépourvu de son appartenance à l'Idéal, il redevient *lyra mendicorum* et passe aux oubliettes. Mais si la vielle est **seulement** vielle de l'idéal, alors elle ne joue pas, on ne l'entend pas, elle n'est pas un instrument de musique ayant quelques imperfections, elle est seulement ce à quoi elle renvoie dans l'imaginaire.

Que serait donc la « vraie » vielle ? Nous dirons que les antagonismes, contradictions, paradoxes, ambiguïtés auxquels nous avons été confronté dans ce travail témoignent surtout du pari dont luthiers, compositeurs et interprètes ont été les auteurs. La vielle « trouvée » à l'orée du baroque tardif devait être transformée, remodelée afin de s'approcher au mieux d'une vielle idéale parée de toutes les qualités. Mais cette entreprise n'a pas pour autant fait disparaître les caractéristiques essentielles de l'instrument réel, ce que l'on pourrait appeler ses fondamentaux qui désignent aussi des limites, des imperfections, des contraintes. L'analyse différentielle des oeuvres écrites pour vielle et la présence d'un répertoire malléable montrent bien que certains

<sup>976</sup> Notons que l'opposition *français/italien* est en recouvrement partiel avec l'opposition champêtre/émancipé. Les oeuvres champêtres prennent fréquemment la forme de la *suite française* alors que les oeuvres de musique émancipée empruntent le plus fréquemment la forme *sonate* ou *concerto* en trois mouvements *rapide/lent/rapide*

compositeurs ont pris le parti d'accentuer la dimension de l'idéal (une vielle aux possibilités illimitées), en écrivant de la musique très complexe. D'autres (les plus nombreux) ont tenu le plus grand compte de l'originalité sonore et des limites de l'instrument en lui offrant des partitions qui lui conviennent spécifiquement. Ainsi devient-il théoriquement possible d'interpréter, selon son goût et sa compétence de nombreuses formes de musique, mais avec plus ou moins de bonheur et avec une aisance plus ou moins grande.

### 22.11. Faut-il jouer de la vielle et ne jamais l'écouter ?

Risquons, pour terminer, une proposition radicale. Peut-être la vielle n'est elle pas un instrument fait pour être entendu par des auditeurs venus pour l'écouter. Nous pourrions défendre l'idée que la vielle a comme fonction d'être seulement jouée. Elle serait majoritairement utilisée par des amateurs<sup>977</sup> prenant plaisir à produire de la musique et beaucoup plus rarement par des personnes voulant se faire entendre devant un public. Certes un virtuose comme Danguy joue devant la reine ou la famille royale, se produit au Concert Spirituel et se déplace même à Lyon pour donner une sorte de récital de *vielle organisée*... Mais très rares sont les interprètes qui atteignent ce statut de soliste ou même de concertiste professionnel. On peut se demander si les quelques virtuoses répertoriés ne servent pas seulement d'alibi, permettant de certifier que la vielle est un instrument digne d'être entendu en concert, alors que dans la réalité de sa pratique sociale, elle est essentiellement un instrument pour aristocrates et personnes de qualité, destiné à des joueurs amateurs, leur donnant le plaisir de jouer seul ou à plusieurs.

Si l'on admet qu'un interprète « amateur » entend moins ce qu'il joue en réalité que ce qu'il a l'intention de jouer ou ce qu'il voudrait jouer, c'est à dire ce que lui suggère son idéal en musique, alors il faudrait dire que la vielle est bien un instrument pour l'amateur, capable d'entendre dans ce qu'il joue, au delà de la vielle réelle et de ses limites, cet instrument de l'idéal que certains, au XVIII<sup>e</sup> siècle, ont rêvé de réaliser.

---

<sup>977</sup> Pour une étude approfondie de ce qui distingue l'amateur du professionnel on se reportera à l'ouvrage collectif *Les divertissements utiles des amateurs au XVIII<sup>e</sup> siècle* (sous la direction de Jean-Louis JAM), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal. Deux contributions éclairent particulièrement notre propos : la préface de Jam intitulée « De la distinction au ridicule », p.11/20 et, du même, l'article « Caylus, l'amateur crépusculaire », p.21/37.

---

# ANNEXES

## Annexe A. L'iconographie

Nous avons pu consulter et analyser un corpus de 49 reproductions de tableaux ou gravures, correspondant à toutes celles que nous avons pu trouver représentant une vielle à roue d'une part et d'autre part une « personne de qualité » (repérable comme telle par la manière dont elle est vêtue) ayant un rapport avec l'instrument, l'ayant généralement sur ses genoux<sup>978</sup>. Elles datent toutes du XVIIIe siècle ou peut-être, pour un nombre très restreint, de la fin du XVIIe siècle.

Ces reproductions proviennent du fond constitué à L'IRPMF complété par celui de La Cité de la Musique ; de plus, nous avons utilisé les reproductions illustrant les ouvrages de Bröcker, de Leppert, de Palmer ainsi que le livre collectif dirigé par Imbert<sup>979</sup>.

Nous avons classé les informations en neuf variables :

<sup>978</sup> Je dois des remerciements particuliers aux documentalistes de l'Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France (IRPMF) dont la compétence et la disponibilité m'ont été précieuses pour la constitution du corpus et à Jacques Aupetit dont la science et la générosité dans le temps passé ont permis l'élaboration de l'analyse statistique.

<sup>979</sup> On en trouvera les titres en bibliographie.

La date. Il s'agit de la date de l'œuvre quant elle est connue, et, dans les autres cas, de l'année pendant laquelle l'artiste a atteint l'âge de 30 ans. Ce choix arbitraire entraîne une distorsion qui nous interdit la précision chronologique. En revanche, comme le biais ainsi introduit s'applique de la même manière à la totalité de l'échantillon, il nous est possible d'évaluer les évolutions et même de montrer l'existence de générations successives comme on le verra à propos de la lutherie.

La lutherie. La caisse de l'instrument sera trapézoïdale (1), en forme de guitare (2), en forme de luth (3), d'une autre forme (4).

Le sexe et la génération de la « personne de qualité » ayant affaire à la vielle. Elle peut être homme (1), femme (2), enfant (3).

La fonction de la vielle. Elle sert à faire danser (1). Elle est intégrée à une scène de séduction amoureuse (2). Elle est avant tout instrument de musique, l'objectif de celui qui l'a en mains étant manifestement de produire de la musique (3). Comme attribut de la mendicité, elle sert à montrer que la « personne de qualité » s'est déguisée en mendiant (4). Elle est intégrée à un simple portrait, comme un élément de parure ou de décor (5).

L'environnement géographique. La « personne de qualité » est représentée dans sa demeure (1), dans un jardin ou un paysage arcadien, idéalisé, avec références très marquées à l'antiquité (2), dans un jardin ou un paysage réaliste (3).

Contexte instrumental. La vielle est le seul instrument représenté (1). La vielle est jouée avec un autre instrument (2) ; il s'agit alors d'une autre vielle (2.1), d'une musette (2.2), d'un clavecin (2.3), d'un violoncelle ou d'une viole de gambe (2.4), d'un autre instrument de dessus comme flûte, hautbois, violon... (2.5). La vielle est jouée avec deux autres instruments (3). Il s'agit alors de deux autres vielles (3.1), de deux musettes ou d'une autre vielle et d'une musette (3.2), d'une autre vielle et d'une basse continue (3.3), d'une musette et d'une basse continue (3.4), d'un autre instrument de dessus et d'une basse continue (3.5), de deux autres instruments de dessus (3.6).

Il existe, dans l'œuvre, une partition représentée (1), aucune partition (2).

Certains résultats concernant ce travail de classement nous semblent suffisamment nets pour que nous les retenions, malgré la part d'arbitraire qui est intervenue quand il a fallu classer certaines œuvres à partir de ces définitions de variables qui sont parfois imprécises ou donnant une part belle à la subjectivité du notateur.

La démarche statistique utilisée est à plusieurs niveaux.

Nous avons d'abord réalisé un tri à plat et un calcul des pourcentages pour chacune des variables.

Nous avons ensuite croisé certaines variables pour tester l'éventualité d'une liaison entre deux variables, calculant alors le *Chi carré* qui exprime l'existence d'un lien possible en fonction d'un seuil de probabilité (exprimé par la mention « significatif à  $p=...$  »). Le chiffre qui suit la lettre « p » indique le degré de probabilité. Par exemple, la mention « significatif à  $p=.054$  » indiquera que les deux variables considérées sont liées (elles ont une tendance à apparaître conjointement), à la condition que l'on considère que cette

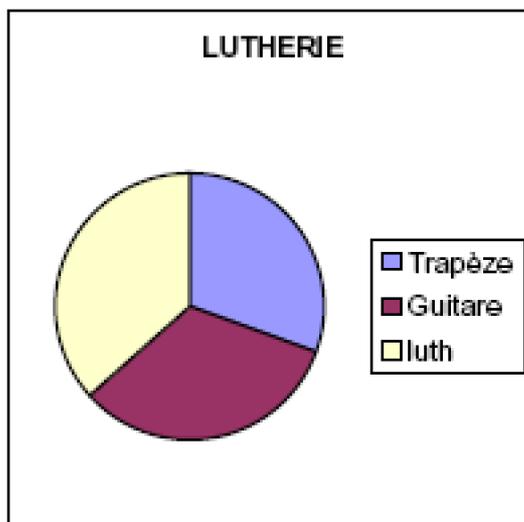
affirmation a **054** chances sur mille d'être erronée (donc 946 chances sur mille d'être exacte).

Pour ce qui concerne la datation des œuvres, nous avons utilisé le test de Kruskal-Wallis qui permet aussi de calculer la probabilité de l'existence d'une différence significative.

## La lutherie (variable B)

Les formes de la vielle apparaissent stabilisées en trois types d'instruments : 15 vielles sur 49 sont trapézoïdales (soit 31%), 16 sont en forme de guitare (soit 33%), 18 sont en forme de luth (soit 37%). Aucun instrument d'une autre forme n'apparaît dans l'échantillon.

Cette égalité dans la distribution « à plat » peut masquer une opposition diachronique. Nous avons donc croisé la variable « lutherie » avec la variable « date ». On a constitué ainsi un sous-échantillon de 35 œuvres permettant une datation et dans lesquelles la forme de la vielle est repérable.



Les résultats sont les suivants :

-Pour les vielles trapézoïdales, sur un échantillon de 10 œuvres, une moyenne située entre l'année 1713 et l'année 1714.

-Pour les vielles en guitare, sur un échantillon de 11 œuvres, une moyenne correspondant à l'année 1745. L'œuvre la plus ancienne daterait de 1734, la plus récente de 1761.

-Pour les vielles en forme de luth, sur un échantillon de 14 œuvres, une moyenne correspondant à l'année 1753. L'œuvre la plus ancienne daterait de 1720. Ce dernier cas est unique, très isolé, il s'agit peut-être d'une erreur, si l'on considère que l'œuvre qui, dans notre échantillon vient immédiatement après, date de 1741 et la suivante de 1754. On peut penser que l'on rencontre ici un cas de cette distorsion qu'introduit notre mode de datation, le tableau ayant alors été probablement réalisé par un artiste ayant nettement

dépassé l'âge de trente ans. Nous avons daté de 1780, à une période où le déclin de la vielle a déjà commencé, l'œuvre la plus récente montrant une vielle en luth.

Le test statistique de Kruskal-Wallis, significatif à  $p.0001$ , indique clairement l'antériorité de la vielle trapézoïdale sur les deux autres modèles, on la trouve effectivement représentée par des artistes dont les œuvres datent de la première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle.

A cette première génération d'instruments succèdent, nettement plus tardivement, des vielles en corps de guitare et en corps de luth. Ces deux modèles seront considérés comme caractéristiques de l'instrument baroque et les vielles paysannes du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles voudront les imiter. Le léger décalage dans le temps que montre notre échantillon (année moyenne 1745 pour les vielles en guitare, 1753 pour les vielles en luth) n'est pas statistiquement significatif (test de Kruskal-Wallis). On ne peut donc, que de façon très réservée, émettre l'hypothèse que ce décalage de huit ans conforterait l'opinion de Terrasson<sup>980</sup> qui pense que les premières vielles en forme de luth sont apparues en 1720, quatre ans après les vielles en forme de guitare dont Bâton aurait commencé la fabrication en 1716. Si l'on considère que les deux dates citées par Terrasson sont exactes, on voit que les peintres ne se sont intéressés aux nouvelles formes de l'instrument qu'après un temps de latence relativement important, correspondant sans doute à la montée en puissance de la vielle dans les milieux aristocratiques.

### Sexe et génération (variable C)

---

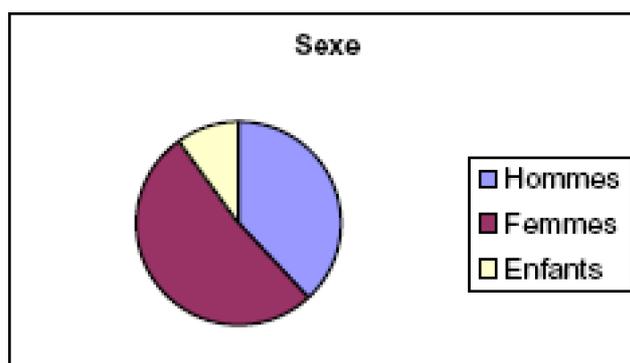
Seuls quatre enfants sont représentés jouant de la vielle (8% de l'échantillon). Selon les cas, il peut s'agir d'une sorte de portrait de famille, d'un moyen pour faire advenir un sentiment d'attendrissement, d'un déguisement en « petit savoyard »<sup>981</sup>.

En ce qui concerne les adultes, 19 sont des hommes (42%) et 26 sont des femmes (58%).

---

<sup>980</sup> TERRASSON, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741.

<sup>981</sup> Nous montrons, dans notre chapitre 7, l'attrait exercé sur l'aristocratie par le personnage méritant du petit savoyard, qui, muni de sa vielle, vient à Paris ramoner les cheminées pour ramener de l'argent à sa famille.



Cette prédominance des femmes doit être analysée de façon plus stricte.

	Hommes	Femmes	Enfants	Totaux
<b>Trapèze</b>	12	3	0	<b>15</b>
<b>Guitare</b>	3	10	3	<b>16</b>
<b>Luth</b>	4	13	1	<b>18</b>
<b>Totaux</b>	<b>19</b>	<b>26</b>	<b>4</b>	<b>49</b>

En croisant la variable sexe et génération avec la variable lutherie, on trouve un *Chi carré* hautement significatif ( $p=.001$ ).

Il apparaît que la vielle en trapèze est peu jouée par les femmes, dans 3 cas sur 26 (12% des cas). Elle est très majoritairement un objet masculin, dans 12 cas sur 19, (63 %). Or cette vielle correspond, avons-nous vu, à une première génération d'instruments. En revanche, c'est de la deuxième génération d'instruments dont s'emparent les femmes, qui joueront des vielles dites maintenant « baroques » dans 23 cas sur 26 (88%) alors que les hommes en jouent seulement dans 7 cas sur 19 (37%).

Ces résultats confirment ce que nous indiquons ailleurs<sup>982</sup>, à savoir que la vielle appelée baroque, qui est la vielle de deuxième génération en forme de guitare ou de luth, et qui s'épanouit sous le règne de Louis XV est un instrument principalement joué par des « femme de qualité ». Dans notre échantillon, 23 femmes en jouent et seulement 7 hommes (77% d'un côté, 23% de l'autre).

Instrument masculin au début du XVIIe siècle sous sa forme trapézoïdale, la vielle se féminise par la suite. Nous avons alors à nous demander si sa fonction sociale, (telle que nous l'approchons à partir de notre variable D « Fonction de la vielle »), n'a pas alors changé.

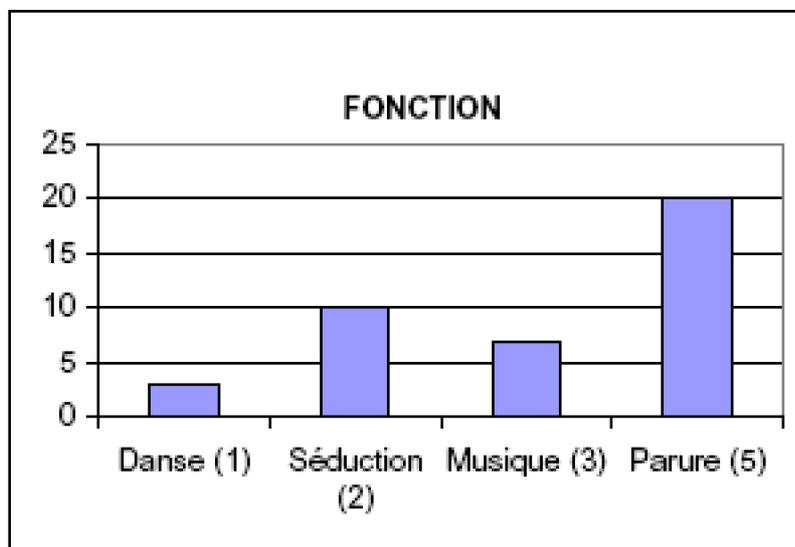
## Fonction de la vielle (variable D).

Le tri à plat montrerait que la vielle est le plus souvent parure, qu'elle intervient dans le cadre d'un « simple portait » pour mettre en valeur la personne que l'on voudrait immortaliser ; en effet, l'*item* 5 (parure) de la variable D apparaît 20 fois sur 49 (41%),

<sup>982</sup> Voir chapitre 9, section 9.1.3. : *La vielle est majoritairement jouée par des femmes.*

suivi, mais loin derrière, par l'*item* 2 (séduction amoureuse) retenu 10 fois (20%).

On notera que c'est à la troisième place que l'on trouve l'*item* 3 qui désigne la fonction musicale de l'instrument, indiquée seulement 7 fois (14%), comme si la vielle n'avait pas essentiellement pour objet de produire de la musique



L'*item* 1, qui concerne la danse, n'apparaît que 3 fois, ce qui ne nous étonnera pas sous le règne de Louis XV et en milieu aristocratique. L'*item* 5 (déguisement en mendiant) n'apparaît pas chez les adultes, mais seulement chez deux enfants sous la forme du « petit savoyard », nous n'en tenons pas compte dans le graphique ci-dessus.

	Trapèze	Guitare	Luth
?	3	2	1
Danse	3	0	0
Séduction	4	4	2
Musique	1	3	3
Mendicité	0	0	1
Portait	<b>2</b>	<b>7</b>	<b>11</b>
Indécidable	2	0	0

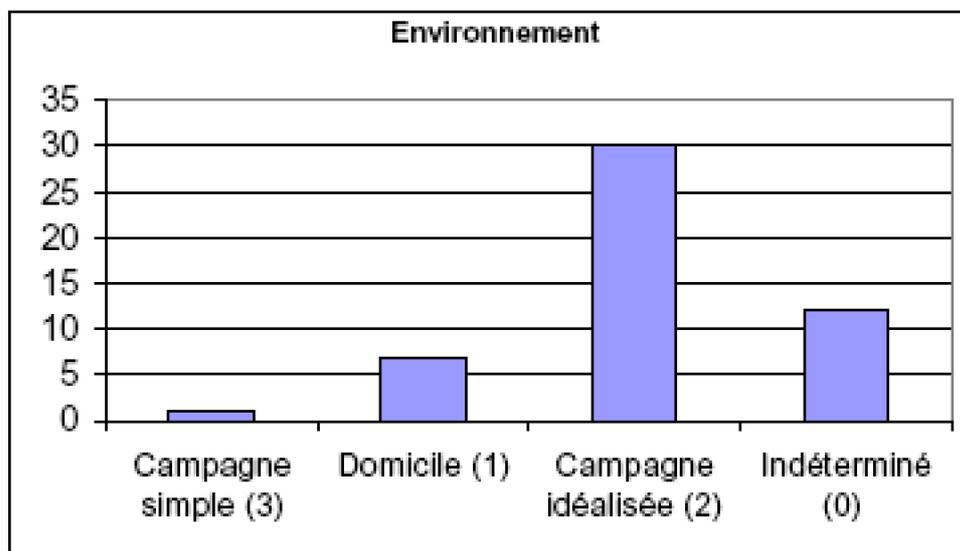
Remarquons aussi que le croisement de la variable « lutherie » avec cette variable « fonction de la vielle » donne lieu à un *Chi carré* significatif (à  $p = .048$ ). Ce résultat est essentiellement dû au fait que la fonction « simple portrait » apparaît 19 fois sur 21 (90%) associée avec les formes guitare et luth et seulement 2 fois (10%) associée à la forme trapézoïdale. Probablement ce résultat renvoie-t-il au prestige de l'instrument, dont les nouvelles formes à la mode participent à l'élégance de la personne représentée.

## L'environnement géographique (variable E).

C'est dans un jardin « arcadien » ou dans un paysage peu réaliste que la scène est située

dans 31 cas sur 38 (82%), au domicile dans 7 cas sur 38 (18%) ; il s'agit alors d'un enfant et de 6 femmes sans doute censées être plus attachées à leurs pénates que les personnes de sexe masculin (0 cas).

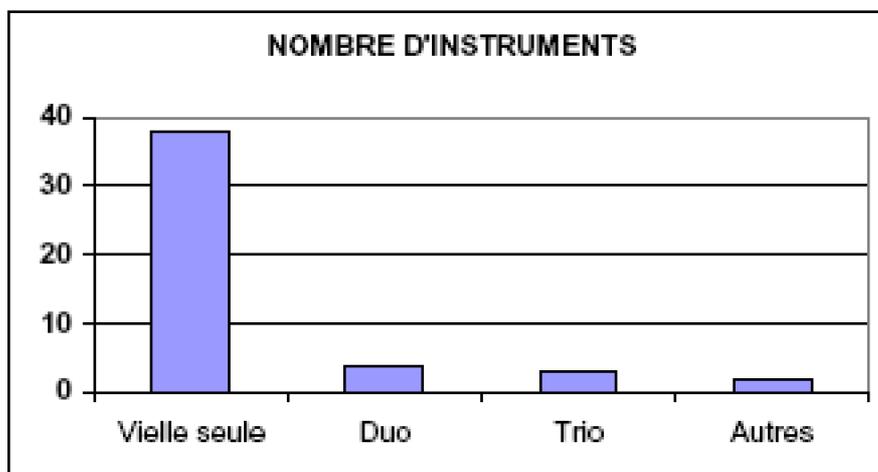
Un seul cas concerne l'*item* 3 (« jardin ou paysage réaliste »).



Les tests de *Chi carré* ne montrent pas l'existence de liens significatifs entre la variable « Environnement géographique » d'une part et la lutherie ou le sexe du joueur d'autre part.

## Contexte instrumental (variable F)

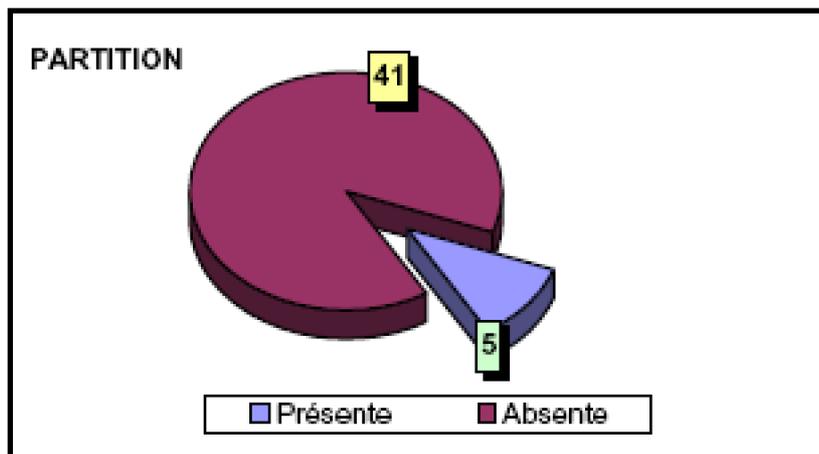
Dans 38 cas sur 47 identifiés (81%), la vielle à roue est représentée seule. Dans 4 cas il y a 2 instruments (la vielle est alors accompagnée une fois par une musette, 3 fois par d'autres dessus). Dans 3 cas il y a 3 instruments (la vielle est alors présentée deux fois avec un autre dessus et une basse continue et une fois avec 2 musettes)



## Partitions représentées (variable G).

---

Dans 41 cas sur 46 identifiés (89%), il n'y a pas de partitions représentées, elles n'existent que dans 5 cas sur 46 (11%).



## Conclusion

---

Sont confortées par ce travail certaines analyses que nous développons ailleurs. A l'époque qui nous intéresse, la vielle est bien un instrument soit en forme de luth soit en forme de guitare qui succède à la vielle dite trapézoïdale que l'on trouve, parmi d'autres, au XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>983</sup>.

Les personnes de qualité qui la jouent sont nettement plus fréquemment des femmes que des hommes<sup>984</sup>.

La vielle à roue participe au climat ou à l'*ethos* arcadien. On la pratique dans des paysages champêtres peu réalistes, portant souvent traces de l'antiquité, avec des aristocrates jouant les bergers.<sup>985</sup>

Reste une interrogation sur le sens. A considérer nos résultats, on ne peut pas admettre comme allant de soi que la vielle ait été très normalement considérée comme un instrument de musique. Rappelons trois particularités présentées par l'iconographie :

1- Peu nombreuses sont les partitions intégrées aux tableaux. Mais cet argument n'est pas très déterminant, dans la mesure où l'on pourrait aussi faire l'hypothèse que la transmission de la musique que joue la vielle est principalement orale. Cette musique serait majoritairement constituée de fredons, airs connus issus d'un répertoire populaire

<sup>983</sup> Voir chapitre 11, section 11.1. : *Les corps des vielles baroques.*

<sup>984</sup> Voir chapitre 9, section 9.1.3. : *La vielle est majoritairement jouée par des femmes.*

<sup>985</sup> Chapitre 4. , section 4.5. : *Participation à la construction du mythe arcadien.*

ou de compositions savantes dont ont été extraites des mélodies faciles d'exécution et devenues à la mode.

2- En cherchant à comprendre la place de la vielle dans les œuvres picturales, on a pu voir qu'elle était soit une parure supplémentaire pour un portrait, en quelque sorte un atour, soit, à un moindre de degré, un signifiant amoureux intégré à une scène de séduction. En termes de fréquence, l'évocation d'une fonction musicale n'apparaît qu'en troisième position. Parure, séduction puis seulement musique, voilà, et dans cet ordre, à quoi servirait une vielle.

3- Quand la vielle paraît, elle est généralement le seul instrument de musique que l'œuvre nous montre. Si elle était là pour remplir une fonction musicale, elle aurait été probablement représentée avec d'autres instruments de dessus, et (ou) un chanteur et (ou) un clavecin, selon les pratiques répandues à l'époque.

Une première interprétation pourrait sembler s'imposer, surtout si la sonorité de la vielle à roue déplaît. Il n'y aurait effectivement pas lieu de considérer la vielle comme un instrument de musique, mais comme une parure, un objet à la mode, ou si l'on préfère, une espèce d'animal de compagnie un peu étrange, mais qu'il faudrait posséder pour rester « dans le vent » ou « faire tendance ».

Cette hypothèse est proche de celle que propose Leppert<sup>986</sup>. La vielle est un accessoire (de théâtre) participant au déguisement de l'aristocrate en berger(e). Elle est un objet visuel pour une mise en représentation et non un objet sonore pour une production musicale.

Cette analyse comporte une certaine part de vérité, mais à la condition de comprendre que derrière le dérisoire de la mode vient se loger la puissance du mythe. Pour nous, la vielle est un objet-vecteur permettant à l'aristocrate de se faire berger idéalisé, arcadien, c'est à dire mythique, dans ce que nous appelons une identification en clin d'œil<sup>987</sup>.

Par ailleurs, on ne peut pas retenir une analyse qui passerait totalement le musical sous silence. Les sources que nous utilisons, comme du reste celles qu'utilise principalement Leppert, sont iconographiques. C'est l'œil qui, avec évidence, donne sens pour un résultat qu'il faudrait dire visuel si on ne craignait pas justement de formuler une tautologie lorsqu'on s'efforce de qualifier un « objet de peinture ». En revanche, une partition désigne, sauf si l'on s'intéresse à sa calligraphie, une pièce de répertoire à laquelle seule l'oreille pourrait donner sens. Le visuel est ici absent. Pour redoubler de tautologie, disons que c'est l'oreille qui fait exclusivement entendre la musique.

D'un certain côté, nous sommes donc amené à dire qu'en travaillant sur des objets faits par l'œil et pour l'œil (tableaux et gravures) nous trouvons ce que nous nous sommes donné au départ, à savoir une conception seulement visuelle de la vielle à roue.

<sup>986</sup> LEPPERT, Richard D., *Arcadia at Versailles*, Amsterdam, Lisse, Swets et Zeitlinger, 1978. Voir aussi la critique que nous faisons de l'analyse de Leppert chapitre 4, section 4.3.3. : *L'hypothèse de Leppert*.

<sup>987</sup> Voir chapitre 1, section 1.7. : *L'identification en clin d'œil*.

On ne peut donc pas se passer d'analyser des partitions pour vielle si l'on veut entendre ce que l'on ne saurait seulement voir<sup>988</sup>. Il en existe de nombreuses, témoignant d'un souci musical manifeste pour l'instrument, même s'il faut aussi nous demander si, parmi ces partitions, les plus complexes d'exécution ont été effectivement jouées

Dans notre corpus iconographique, la vielle est généralement le seul instrument de musique représenté ; en revanche les partitions connues proposent essentiellement des duos (souvent pour deux vielles ou musettes) ou des pièces pour un ou deux instruments et basse continue. Cette contradiction témoignerait peut-être aussi d'une distorsion entre ce que le peintre cherche à donner à voir et ce que le musicien donne à entendre.

## Annexe B. Dissertation historique sur la vielle.

En 1741, paraît, sous la plume d'Antoine Terrasson, une « *Dissertation historique sur la vielle où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument. Avec une digression sur l'histoire de la musique ancienne et moderne* »<sup>989</sup>. Cet ouvrage comporte 104 pages<sup>990</sup>.

Nous possédons quelques informations sur Terrasson grâce à une présentation bibliographique, réalisée par un auteur anonyme, à l'occasion d'une réédition de cette « *Dissertation* »<sup>991</sup>. Sans nul doute, Terrasson est un homme fort savant : « Lecteur et Professeur ordinaire au collège de France », il est par ailleurs « Ecuyer, Avocat en Parlement, ancien vice-Chancelier des Dombes »<sup>992</sup>.

Son texte est toutefois étrange, comme si l'annonce que contient le sous-titre (« *l'origine et les progrès de cet instrument* ») correspondait à deux approches totalement différentes de l'instrument vielle à roue. Terrasson se montre compétent en ce qui concerne la vielle de son époque et l'histoire récente de celle-ci. Il est souvent cité dans des travaux actuels en raison de la précision de ses observations portant sur les transformations de la vielle (ce qu'il appelle « les progrès de cet instrument »). C'est souvent à ce titre que nous avons fait appel à lui dans cet ouvrage. Mais il existe aussi un deuxième Terrasson, qui cherche à la vielle une « origine ». L'auteur se situe alors dans ce qu'il appelle joliment « le pays des conjectures » (p.12). Il va en profiter pour tenter

<sup>988</sup> Voir chapitre 18 : Analyse quantitative du répertoire.

<sup>989</sup> TERRASSON, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741, p.104.

<sup>990</sup> Cet ouvrage a parfois été attribué à tort à un certain DE LA FEUILLE ; il est répertorié avec ce nom d'auteur à la BNF, comme un ouvrage différent de celui de Terrasson.

<sup>991</sup> « Vielle », *Journal de musique*, février 1770, p.57/60.

<sup>992</sup> *Ibid*, p.57.

plus qu'une hagiographie, une véritable Histoire Sainte de la vielle qui « sanctifie » l'instrument et lui offre une naissance au plus près des dieux. Le texte qu'il nous livre évoque alors le récit légendaire, comme si l'histoire perdait ses droits au profit du mythe.

Que dit notre auteur ?

En début d'ouvrage, il affirme que la vielle descendrait de la lyre, cet instrument mythique que se disputent Apollon et David. « La lyre des Anciens aura également produit par degrés la vielle » (p.3). Entraîné par son souci de convaincre le lecteur de la pertinence de ce rapprochement, Terrasson est alors amené à considérer que la roue de la vielle « est elle-même un autre chevalet arrondi » (p.5), (alors qu'il sait fort bien et l'indique ailleurs (p.39) qu'il s'agit en vérité d'un archet).

L'auteur fait alors, de façon répétée, appel aux « Anciens ». Ce sont des auteurs du moyen âge qu'il désigne ainsi la plupart du temps; mais le terme d'ancien est probablement plus digne, il évoque moins son *gothique* et introduit un flou dans l'origine : les Anciens sont d'un temps mythique, la nuit des temps, ce qui leur assure une proximité avec les héros ou les dieux mythologiques et rend plus fiables leurs assertions.

Pour servir sa démonstration, Terrasson considère l'étymologie et diverses appellations, qui lui semblent, à tort ou à raison selon les cas, désigner l'instrument vielle à roue : symphonie, cifonie, Sarbuquè chez les grecs, Sambuca chez les latins (ce qui lui permet de faire remonter l'instrument à l'antiquité, condition nécessaire pour lui assurer des quartiers de noblesse à foison, donc une essence aristocratique tellement ancienne qu'elle évoque ces surhommes que sont les dieux et les héros).

En ce qui concerne l'origine grecque, Terrasson indique « qu'à l'égard de *Buquè* (en grec dans le texte) qui compose l'autre partie du mot, on l'aura dérivé par abréviation du terme *bucolique* (en grec dans le texte) qui signifie *Pastoral* ou *champêtre* » (p.13). Ainsi le mythe est-il proclamé, c'est l'Arcadie que chante la vielle, ce sont Orphée et Apollon qui ont pris l'apparence de pâtres.

Terrasson s'appuiera sur un « Ancien », Jean de Meung (« auteur fort estimé des savants » (p.14), pour établir un lien définitif entre Orphée et la vielle :

**« Celui-ci a parlé du fameux Orphée à qui tous les poètes de l'antiquité ont attribué la gloire de s'être fait suivre par les arbres et par les animaux enchantés par la douce mélodie de ses chants et de l'instrument avec lequel il l'accompagnait. Or quel est l'instrument par le secours duquel Orphée opérait tant de merveilles ? Jean de Meun ne fait aucune difficulté de les attribuer à la vielle ; car en parlant d'Orphée, il dit que ce fameux chantre de la Thrace faisait après soi aller les bois par son beau vieller (en italiques dans le texte) » (p.14/15).**

Utilisant un procédé qui lui est familier, l'auteur indique alors au lecteur que l'assertion de l'Ancien n'est peut-être pas exacte, mais c'est pour mieux y revenir. L'opinion de Jean de Meun est réemployée comme argument à la gloire de la vielle, qui, si elle n'a pas réellement été l'instrument d'Orphée, aurait à coup sûr mérité de l'être : « Jean de Meun voulant donner une grande idée des sons mélodieux par lesquels Orphée avait attiré les animaux et les forêts, a cru ne pouvoir attribuer ces effets prodigieux de l'harmonie à aucun autre instrument que la vielle » (p.16). Un autre « Ancien » Alexandre de Bernai est alors convoqué, pour montrer que la vielle était connue d'Alexandre roi de Macédoine.

La preuve est faite : « La vielle, loin d'être une invention moderne, est au contraire un instrument des plus anciens, et il a été très cultivé aussitôt qu'il a été connu chez les Peuples de l'Antiquité » (p.19). Ainsi la vielle gagne-t-elle ses quartiers de noblesse en trouvant sa place dans l'antiquité, place que le mythe lui octroie sans que l'on soit obligé de postuler la réalité des dieux des anciennes religions.

Suivent des considérations sur l'histoire de la musique que nous ne commenterons pas ici. De nombreuses pages sont alors consacrées à démontrer que lorsqu'un Ancien (un auteur du moyen âge) parle de vielle, il s'agit de vielle à roue et non de vielle à archet. Les arguments les plus divers sont utilisés pour montrer l'universalité de la vielle à roue ; la réalité importe peu, tout est bon pour faire valoir sa suprématie. Si l'on vante la vielle, elle ne saurait être qu'à roue.

L'historien reprendra alors ses droits et expliquera que cet instrument d'essence noble s'avilit à partir du XIV<sup>e</sup> siècle. « La vielle ne commença donc à se discréditer dans le quatorzième siècle, que parce que les Pauvres ayant remarqué que cet instrument plaisait beaucoup, imaginèrent de s'en servir pour gagner leur vie. Mais plus cet expédient leur réussit, plus les gens de cour négligèrent la vielle » (p.64).

Comme nous l'avons dit, la dernière partie de l'ouvrage peut être considérée comme beaucoup plus fiable, notamment en ce qui concerne le XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle ; l'historien ayant pris le dessus sur le grand prêtre.

Mais revenons à ce grand prêtre qui écrit une véritable **Histoire Sainte de la vielle**, comme si l'objectif ne pouvait être que de mettre en évidence la grandeur de ses origines, de montrer qu'elle a côtoyé les héros et les dieux, dans cet univers mythique de la croyance dans lequel la vérité n'a pas besoin de la réalité pour faire preuve.

Cette approche particulière s'intègre à nos hypothèses. La période baroque hérite d'un *instrument-truand*, bon pour les aveugles mendiants. Il n'est « utilisable » que s'il subit une transformation radicale concernant son *identité*. C'est le sens du baptême : le vieil homme devient l'homme nouveau. Ici l'instrument de gueux pourra devenir instrument d'aristocrate parce que son origine est reconnue comme divine : venue des bergers, la vielle pourrait bien être (par l'intermédiaire du mythe de l'Arcadie) l'instruments des dieux Orphée et Apollon. Ainsi sanctifiée, la vielle n'est plus ce qu'elle était. « Mademoiselle », à qui Terrasson dédie son œuvre, pourra bien la « toucher » sans déchoir. On devrait considérer que notre auteur s'est mis dans la position de l'écrivain qui, sous prétexte d'histoire, invente, insère son objet dans le jeu des légendes pour lui donner forme et légitimité. Il donne à constater l'apparition d'un instrument merveilleux, là où il n'y avait qu'un ustensile pour mendiant.

Le commentaire admiratif qui termine l'article consacré à l'ouvrage de Terrasson, dans le numéro du *Journal de musique de 1770* dont nous avons parlé, s'achève par une phrase louangeuse : « cet ouvrage est tout à fait curieux et savant »<sup>993</sup>. On ne saurait mieux dire, à la condition que l'on admette que cette explication d'une mode musicale pour le genre pastoral entraînant l'arrivée de la vielle dans le monde des « gens de qualité », n'est pas de simple convenance ; quelque chose vient s'y loger de plus profond,

---

<sup>993</sup> « Vielle », *Journal de musique*, février 1770, p.60.

peut-être une nostalgie d'un univers perdu.

## Annexe C. Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus

En 1739, paraît une « *Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur D<sup>o</sup> auteur du "Temple du goust" sur la mode des instruments de musique* », document de 45 pages consacré à la vielle à roue<sup>994</sup>. L'auteur, qui se fait appeler abbé Carbasus, est en réalité le musicien connu François Campion, guitariste et théorbiste, compositeur mais aussi théoricien, auteur d'un *Traité d'accompagnement*.

Cet ouvrage polémique a pour objectif de discréditer la vielle à roue en la ridiculisant. Il est écrit d'un style très alerte, (bien que l'auteur soit parfois en délicatesse avec la grammaire) et présente pour notre objet l'avantage qu'offrent les caricatures réussies : sous l'outrance, une vérité se trouve dévoilée.<sup>995</sup>

Pour cette raison, il est intéressant de prendre connaissance dans le même mouvement de deux textes importants. Il s'agit de la Dissertation historique sur la vielle que signe Antoine Terrasson et que nous présentons dans la précédente annexe (Annexe B) et de cette Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus signée par Campion. La première œuvre est une hagiographie, la deuxième est un texte polémique. Ce sont deux écrits opposés, mais qui se répondent parfaitement l'un à l'autre, comme si l'un était le négatif photographique de l'autre.

La « Lettre » est en trois parties.

Au début du texte (p.7/11), l'abbé raconte qu'il se trouvait chez la Marquise de... au moment d'un concert privé qui se donne avec une musette, une vielle et un basson. En langage très imagé, il dit alors tout le mal qu'il pense de la vielle.

La deuxième partie de la lettre est la plus longue (p.13/43). Carbasus raconte que, s'approchant « sans bruit d'une porte qui était entrebâillée » (p.13), il a pu écouter la conversation qui se déroulait entre la marquise et un maître vielleux, ce dernier se livrant à un éloge de son instrument avec une outrance comique.

Dans les deux dernières pages du texte, l'abbé « sermonne » la marquise et la convainc aisément que la vielle n'est pas un instrument digne d'elle.

Les attaques dirigées contre la vielle sont directes lorsque l'abbé Carbasus parle à la première personne ; elles sont indirectes lorsqu'elles résultent de l'enflrement ridicule du panégyrique que constituent les propos du maître de vielle que rapporte l'abbé. L'ensemble fournit un état des lieux intéressant en ce qui concerne la fonction sociale ainsi que la place musicale occupée par la vielle.

<sup>994</sup> CARBASUS, Abbé de, « *Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur D<sup>o</sup> auteur du "Temple du goust" sur la mode des instruments de musique* », Paris, 1739, 45 pages.

<sup>995</sup> On trouvera une autre analyse du même texte dans GETREAU, Florence, « Les belles vielleuses au siècle de Louis XV, *Vielle à roue territoires illimités* », (sous la dir. de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996, p. 90/103.

La thèse principale défendue par Champion concerne la mode de la vielle. L'éloge sans retenue auquel se livre le maître vielleux se termine par le récit d'un songe. La Déesse Mode lui apparaît, dans un « charmant spectacle » qui permet d'entendre conques marines, vielles, musettes, fifres, tambourins, trompettes, sifflets et cornets à bouquin. Des voix crient : « C'est la Mode, c'est la Mode » (p.38). La Déesse Mode « avait en ses mains une Vielle organisée dont elle jouait mélodieusement tout en changeant incessamment de parure, sous l'emprise du Caprice, de la Vanité, de l'Ignorance, de la Fantaisie, la Bizarrerie, la Folie, la Malice, l'Extravagance, « quelquefois la Commodité, rarement la Raison » (p.39).

La mode est partout dans le texte de Carbasus. La marquise déclare : « Monsieur, je veux me faire un amusement à la mode, et pour cela je veux jouer de la vielle. » (p.12). « Je dirai seulement que c'est aujourd'hui un déshonneur de ne pas savoir jouer de la vielle » (p.35) reprendra plus loin le professeur.

La vielle apparaît donc comme un instrument de société, qui n'est pas de musique ; elle sert à se reconnaître mutuellement comme étant du même « clan », celui des gens de qualité ou des personnes éclairées auxquels le texte fait fréquemment allusion. Les gens « Bien » suivent une même mode dont la vielle fait partie. Pour les aristocrates, l'instrument renvoie, en quelque sorte, au même signifié que des survêtements ou des « baskets » d'une certaine marque pour les adolescents d'aujourd'hui : l'appartenance à une tribu avec laquelle on fait corps.

La vielle n'est donc pas essentiellement un instrument de musique, mais plutôt un instrument du Paraître. Nous retrouvons là les brillantes analyses de Leppert<sup>996</sup> : la vielle est là pour montrer des aristocrates en représentation. Inutile de vouloir en jouer ; du reste, celui qui s'aviserait de tourner la roue produirait un bruit tout à fait dissuasif. Écoutons la proclamation de l'abbé : « Tout le bruit qui les accompagne est un Charivari continuel, auquel on peut ajouter le croassement des grenouille pour accompagnement ; et pour contre basse, le murmure ou ronflement que fait la roue d'un coutelier ou d'un tisserand ; même si l'on veut, celui de l'équipage d'un mulet, avec le tambour de Basque » (p.9). En revanche, ce qui assure pour le maître de vielle la suprématie de son instrument sur les autres, c'est qu'il convient mieux à la délicate élégance des personnes de qualité. La viole de gambe est gênante quand on porte une robe à paniers, elle est donc « aujourd'hui aux abois » (p.25). Quand on joue du violon, « il en coûte toujours quelque grimace » (p.29). Les « Fluteurs s'arrachent le nez », se « corrompent la main », la flûte « rend le regard louche, change le visage, et engendre le torticolis » (p.30) .... Ainsi le vielleux, à ce moment de sa démonstration, réduit-il les instruments à leurs effets disgracieux sur les Dames qui les pratiquent<sup>997</sup>.

Par voie de conséquence, il est inutile d'apprendre à jouer de la vielle. Si l'on tient absolument « à la toucher » cela pourra se faire sans apprentissage ; la vielle, en effet, n'est venue à la mode que par la facilité qu'il y a à en jouer : « Leur facilité les a rendu

---

<sup>996</sup> LEPPERT, Richard D., *Arcadia at Versailles*, Amsterdam, Lisse, Swets et Zeitlinger, 1978.

<sup>997</sup> Si le clavecin est relativement épargné, c'est probablement parce qu'il est alors censé, dans la caricature, être un instrument de « classe préparatoire », devant précéder l'étude de la vielle.

---

communs sans leur donner plus de mérite » (p.11). Les dames de qualité s'en seraient emparées car « elles se donnent rarement la patience d'approfondir les Sciences, et se contentent d'une légère théorie, qui flatte uniquement leur vanité, parce que la moindre peine les rebute » (p.45).

Instrument des villageois et des gueux, la vielle aurait bien du le rester. Elle convient aux « Villageois totalement ignares de musique » (p.10), c'est « la mode qui a arraché ces instruments de la main des Aveugles et des pâtres, à qui nos ancêtres les avaient relégués » (p.11). La vielle ne parvient pas à se départir de son origine misérable (« instruments triviaux et rustiques » (p.10). Celui qui en joue ne peut que faire rire de lui : « Il faut même devenir pantomime pour leur attirer quelque succès, et, sans les grimaces de ceux qui en jouent, ils ne seraient pas supportables aux oreilles musiciennes, après qu'on les a écouté plus d'un quart d'heure » (p.11).

Le discours est cohérent. Mais si l'on considère Campion comme un caricaturiste et le Maître de vielle comme une caricature, alors, il est possible de lire une autre vérité qui se donne à voir sous l'exagération des traits, et qui, par bien des points, est antagonique de l'argumentaire précédent.

Certes la vielle est une mode, mais ce serait aussi un instrument de musique de qualité, fort exigeant pour celui qui voudrait le pratiquer.

Pour « toucher » la vielle, il faudrait beaucoup de compétence ; c'est au moins l'opinion de la marquise qui, en début du texte, pour montrer qu'elle saura apprendre à jouer de cet instrument, administre la preuve qu'elle est excellente claveciniste : « Je touche le clavecin ; j'exécute les pièces de Couperin; je timbalise celles de Rameau dont j'ai le traité d'harmonie, avec la règle de l'Octave de Campion. J'exécute et je transpose à livre ouvert, demi ton plus haut, demi ton plus bas, ou autrement, toute sorte de musique Française et Italienne ; je la double, je la triple. La composition m'est familière, je prélude pendant une heure à trois, quatre parties, sur tel sujet de fugue, double fugue, et contre fugue que l'on me donne » (p.12). Le maître de vielle surenchérit quelques pages plus loin : « Nous accordons qu'il y a beaucoup de prudence aux personnes qui se destinent à la vielle, d'apprendre auparavant cinq ou six années à toucher le clavecin, et de n'épargner ni soins ni argent pour une précaution si sage, qui les doit conduire au comble de la perfection de l'art de Vieller » (p.21).

Alors seulement, une fois maîtrisée grâce à un solide apprentissage, la vielle pourra-t-elle servir au badinage amoureux, devenir instrument de séduction : « les Amants, y exprimant galamment leurs tendres sentiments auprès de l'objet de leur amour, sont au moins écoutés, s'ils ne sont pas favorisés » (p.33).

La vielle est un instrument des dieux. Carbasus se moque, trois ans avant leur publication, des élucubrations que l'on trouvera sous la plume de Terrasson (ce qui montre que ce dernier n'invente pas totalement, il est aussi le porte-parole d'un discours de convention déjà présent). Si la vielle a été l'instrument des villageois et des gueux, c'est du fait d'une erreur de l'histoire. En réalité, la vielle est un instrument des dieux, dès l'antiquité elle accompagnait ceux-ci. « Mais, Monsieur, dit la Marquise, croyez-vous en bonne foi qu'Apollon ait jamais joué de la vielle ? Pourquoi, Madame, répondit le Maître, ne le croirais-je pas ? Eh ! À quel autre instrument aurait-il pu donner la préférence

? » (p.14). Et plus loin : « Je me laisse aller au plaisir qui me flatte de croire, que ce fût avec la vielle qu'Apollon attira toutes sortes d'animaux, qu'Orphée s'ouvrit un passage aux enfers ; qu'Amphion reçut de Mercure celle par le son de laquelle il bâtit la ville de Thèbes à cent portes ; qu'Arion, se tira du péril par la douceur de sa vielle » (p.17/18).

Le maître, pour mieux convaincre que la vielle a du côtoyer les héros et les dieux, invente un lointain Empire Chinois et adopte alors le style propre aux récits légendaires : Un ancien chroniqueur Japonais « raconte qu'autrefois, c'est à dire, un prodigieux nombre de siècles ; puisque c'était au temps que les génies, les fées, et autres esprits aériens se familiarisaient avec le genre humain... » [le maître vielleux se perd alors dans les méandres de la grammaire], « il nous raconte enfin qu'il y eut un Empire nommé la grande Chéchianée, où Tanzaï, qui y régnait, par un goût le meilleur du monde avait choisi la Vielle par préférence à tous les autres Instruments de Musique » (p.15).

Il apparaît bien, dans le texte, que le mythe est tout à fait présent ; mais il est, avec évidence, convoqué comme un argument dérisoire, dans des formulations particulièrement ironiques. Le mythe demeure extérieur, inclus dans un habitus de convention, il faut s'y soumettre pour être à la mode, point de trace ici de la nostalgie du monde Arcadien. Pour être digne d'être touchée par les personnes de qualité, la vielle se devait d'avoir une origine glorieuse et le maître de vielle fait flèche de tout bois pour la lui offrir.

C'est donc un discours complexe que nous propose Champion. Il témoigne à sa manière de la puissance des affects que la vielle mobilise, mais aussi des contradictions dont elle est le support. On pourrait presque dire que si la vielle « est », elle est simultanément le négatif de ce qu'elle est. Nous retiendrons essentiellement que l'argumentaire maintient en tension deux propositions antagoniques : d'une part, la vielle est seulement objet pour une mise en scène liée à la mode , d'autre part, la vielle est (aussi ?) un véritable instrument de musique. Certes Champion ne reconnaît que la première de ces deux propositions, mais son texte pourrait bien dépasser sa pensée, la caricature dévoilant une vérité sous l'outrance.

Le dialogue entre la marquise et le maître de vielle est souvent savoureux. Un détail pourra, par exemple, être utilisé par l'auteur pour montrer que la mode est la référence ultime de la marquise, ce qui oblige le maître de vielle de faire appel à Apollon, au titre de suprême arbitre de la mode, pour en venir à ses fins :

**« A quoi sert cette tresse s'il vous plaît... Cela m'a l'air d'une sangle ? C'est, répondit le Maître, la ceinture pour suspendre l'instrument à son côté. Quoi une ceinture ? dit la Marquise, nous n'en portons plus, ce n'est plus la mode, et c'est tout dire. Tenez, monsieur, on a eu beau dire et beau faire pour nous obliger d'en porter, tout a été inutile, je n'en porterai point. Mais... Madame, c'est la ceinture d'Apollon, lorsque étant berger, il gardait les troupeaux du roi Admette. Ah ! Ah ! reprit la Marquise, d'Apollon !... honneur donc à la ceinture d'Apollon » (p.14).**

C'est alors que le maître fait appel à toute sa science pour persuader la marquise qu'Apollon jouait de la vielle.

La cause est entendue. En jouant de la vielle, Apollon sanctifie l'instrument et même ses accessoires (la tresse). C'est l'Apollon berger, sous un déguisement typiquement

arcadien qui est invoqué par le Maître faisant figure d'intermédiaire ou de transmetteur du mythe. Donc l'instrument (et même ses accessoires) peut faire son entrée dans la mode, grâce à un statut de vieille noblesse mythologique. Champion en rit.

## Annexe D. Dissonances et bourdons

**Exemple 1 : Rondeau : *Le Quincy. In : Duos galants pour deux musettes, vieilles et autres instruments, IVe Duo, 1733/1734, Hortus Musicus, n°199. Esprit Philippe Chédeville***

The image displays a musical score for a Rondeau titled 'Le Quincy' by Philippe Chédeville. The score is written for two musettes, indicated by the 'Musette' label at the top left. It consists of eight systems of music, each with two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'pizz.' and 'f'. The piece is in a 3/4 time signature and features a mix of melodic lines and rhythmic patterns characteristic of 18th-century French instrumental music.



**Exemple 2 : *Le Coucher. In : La noce champêtre : « L'hymen pastoral ».* Jacques ou Jean Hotteterre.**

---

*Allegro vivace*  
*Le Cauchen*

*Lento*

*Lento*

3<sup>a</sup>

Exemple 3 : *La Désolée*. In : *Pièces de caractère pour la vielle, Œuvre V.* Jean-Baptiste Dupuits des Bricettes.

*La Désolée* 23

*adornement orné  
Et avec plusieurs*

*Nouvelles Contredans*

*B.C.*

*Reprise*

*B.C.*

*B.C.*

*B.C.*

**Annexe E. Chaconne : in La Belle Vielleuse de Michel Corrette.**

24 *Chantons*

The image shows a musical score for a piece titled "24 Chantons". It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is written in a standard musical notation style.



**Annexe F. Deux pièces indiquées *Vielle : Concert de Symphonies* (Jacques Aubert)**

6 1<sup>re</sup> Vielle. *S<sup>te</sup> Decous.*

Violin I score for 'Ste Decous'. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of four staves. The first staff is the main melody, marked 'Violin I' and 'S<sup>te</sup> Decous'. The second staff is a supporting line, marked 'Violoncelle'. The third staff is the second violin part, marked '2<sup>e</sup> V.'. The fourth staff is the viola part, marked 'Viola'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

6 1<sup>re</sup> Vielle. *S<sup>te</sup> Decous.*

Violin I score for 'Ste Decous'. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of four staves. The first staff is the main melody, marked 'Violin I' and 'S<sup>te</sup> Decous'. The second staff is a supporting line, marked 'Violoncelle'. The third staff is the second violin part, marked '2<sup>e</sup> V.'. The fourth staff is the viola part, marked 'Viola'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

6  
1.<sup>re</sup> Vielle Baroque  
Fort.  
Douce.  
2.<sup>e</sup> V. Douce.  
Douce.  
1.<sup>er</sup> Maître.  
On reprend la 4.<sup>te</sup> V.

## Annexe G. Discographie de la vielle à roue baroque

### Anthologies de la vielle à roue baroque.

---

Bois Poteur, Françoise, (interprète)	<i>La vielle à roue baroque</i> , Disque compact, disque Pierre Vérany, Aix en Provence, 1988, 788052, comportant des œuvres de <b>Bâton, C.</b> , (première suite à 2 vielles de la <i>Première Oeuvre</i> ), de <b>Chédeville, N.</b> , ( <i>Amusements de Bellone ou Plaisirs de Mars</i> ) et 2 suites d'un auteur <b>anonyme</b> ( <i>Les Missions</i> ).
Bono, Marcello, (interprète)	<i>Back to Bono, Vintage hurdy-gurdy music from the 2<sup>nd</sup> millennium</i> . Disque compact, Dischi Strambelli, Verona, Italy, 2004, comportant des œuvres de <b>Philibert Delavigne</b> (« La d'Acut », Sonate 3, <i>Ile oeuvre</i> , et « La Simianne », Sonate 6, <i>Ile oeuvre</i> ), de <b>Corrette, M.</b> , (« Fanfare I-II », « Menuet », « Allemande », « Carillon », « Allemande », extraits de <i>La belle vielleuse</i> ), de <b>Bodin de Boismortier</b> (« Prélude », « Passe pied », « Air tendre », « Tambourin », extraits du « 2 <sup>e</sup> divertissement » de l'œuvre 49 <sup>e</sup> contenant deux divertissements de campagne), de <b>Chédeville, N.</b> , (Sonata I d' <i>Il pastor fido</i> attribuée à Vivaldi).
Eaton, Nigel, (interprète)	<i>Music of the hurdy-gurdy</i> , Disque compact, Pandémonium, 2002, DEJOCD-39. Cet enregistrement comporte une seule œuvre baroque : <b>Corrette, M.</b> , Le II <sup>e</sup> Concerto, intitulé <i>Les récréations du Berger fortuné</i> .
Flagel, Claude, (interprète)	<i>La Vielle, Spécial instrumental</i> , Disque microsillon, Le chant du monde, 1973, LDX 74 519, comportant une section de musique baroque avec des œuvres de <b>Corrette, M.</b> , (une chaconne extraite de la, <i>Suite de l'auteur avec la bassa</i> provenant de <i>La belle vielleuse</i> ) et de <b>Chédeville, N.</b> , (extraits d' <i>Il pastor fido</i> attribué à Vivaldi).
Fromenteau, Michèle (interprète)	<i>L'art de la vielle à roue</i> , vol.1, Disque compact, Arion, 1997, ARN 60355, (réédition d'un disque microsillon de 1979), comportant des œuvres de <b>Buterne, C.</b> , (extrait de l' <i>Oeuvre 2</i> ), <b>Chédeville, E.P.</b> , (« Laissez paître vos bêtes » extrait du Nouveau recueil de Noël), <b>Chédeville, N.</b> , (extraits de la Sonate I du <i>Pastor Fido</i> ), <b>Hotteterre J.</b> (extraits de <i>La Noce Champêtre</i> ), <b>Corrette M.</b> , (extraits de <i>La servante au bon tabac</i> ), <b>Vivaldi A.</b> / <b>Chédeville N.</b> (Le Printemps, in <i>Les saisons amusantes</i> ).
Fromenteau, Michèle, (interprète)	<i>L'art de la vielle à roue</i> , vol.2, XVIII <sup>e</sup> siècle...l'Age d'Or. Disque compact, Arion, 1997, ARN 60373, (réédition d'un disque microsillon de 1981), comportant des œuvres de <b>Bodin de Boismortier</b> (Sonate 1 de l'oeuvre 27), de <b>Chédeville E.P.</b> , (Sonatille galante n°3 de la <i>sixième oeuvre</i> ), de <b>Chédeville N.</b> , (Sonate n°2 de <i>Il pastor fido</i> ), (Concerto 6 « l'hiver » in <i>Le Printemps ou Les Saisons Amusantes</i> ), de <b>Delavigne P.</b> , (Sonate 6, « La Simianne », <i>Œuvre II</i> ), de <b>Naudot, J-C.</b> , (1 <sup>e</sup> Fête rustique de la <i>Huitième oeuvre</i> ),
Green, Robert, (interprète)	<i>French Music for Hurdy-Gurdy</i> , Disque compact, Early Music Institute, 1993, Focus 932, comportant des œuvres de <b>Aubert J.</b> ( <i>Quatrième concert</i> ), <b>Bodin de Boismortier, J.</b> , ( <i>VI<sup>e</sup> loisir et Gentillesse I de l'Oeuvre centième</i> ), <b>Corrette, M.</b> , ( <i>Concerto comique 11 : La tante Turlourette et le Plaisir d'être avec vous</i> ), <b>Couperin, F.</b> , (arrangements du <i>Carillon de Cythère</i> et des <i>Vendangeuses</i> ),

	<b>Delavigne, P.</b> (Sonate « La d'Agut », <i>in Œuvre II</i> ), <b>Dupuits, J-B.</b> , (extrait « La Guerrière » <i>in Pièces de caractère pour la vielle. Oeuvre V</i> ), <b>Tolou, A.</b> , (Sonate 2 du <i>Livre Premier</i> ).
Green, Robert, (interprète)	<i>The Baroque Hurdy-Gurdy</i> , Disque compact, 2005, Focus 950, comportant des œuvres de <b>Dupuits, J-B.</b> , (« Les petits coups », « Menuet cors de chasse », « Brunete », « Fanfare », « Contredanse », « Gavote provençale », extraits de <i>Ilème suite d'amusement en duo</i> , ainsi que « l'obligeant », « La badine », « Le badin » extraits de <i>Pièces de caractère, Œuvre V</i> ), <b>Michon</b> (« Ouverture », « Musette en rondeau », « Rigaudon 1 et 2 », « Marche », « Gigue 1et2 », « Menuet 1 et 2 » extraits de <i>Première suite en divertissement champêtre</i> ), <b>Naudot J-C.</b> ( <i>Fête rustique n°6</i> ). Le disque contient aussi des pièces inspirées par la vielle à roue : <b>Dufour, T.</b> , (« La vielle », « Menuet », <i>in Pièces de clavecin</i> , interprétées au clavecin par Bozena Jedrzejczak), <b>Sainte-Colombe J. de</b> , « La vielle » pièce pour basse de viole, interprétée à la basse de viole par Lisa Nelson). Des mélodies populaires sont aussi répertoriées selon des arrangements réalisés pour la vielle au XVIIIe siècle par <b>Blavet M.</b> , (« Musette de Rameau »), par <b>Bordet, T.</b> , (« Dans nos hameau », « Musette des Amours champêtres », « Carillon de Dunkerte »), par <b>Corrette M.</b> , (« Dame française », « Musette en rondeau », « Cotillon »), par <b>Michon</b> , (« Lustucru », « Le loup garoux », « Lec Carillon de Dunkerke », « La Mississip », « La nouvelle anonyme », « La Bourbonnaise »).
Loibner, Matthias, Delfino, Riccardo, (interprètes)	<i>Les Maîtres de la vielle baroque</i> , Disque compact, 2002, CPO 999 864-2, comportant des œuvres de <b>Bâton, C.</b> , « Sonate VI », <i>Œuvre III</i> , de <b>Buterne, C.</b> , « <b>sonnate IV</b> », <i>Œuvre II</i> , de <b>Dugué, P.</b> , (« 1 <sup>ère</sup> Sonate en trio » et « IV <sup>ème</sup> Sonate en trio », <i>Œuvre IV</i> ), de <b>Dupuits, J-B.</b> , (« Sonate 1 », <i>Œuvre III</i> ), de <b>Marchand, J-N.</b> , (« Duo III », <i>Œuvre I</i> , <i>Six suites d'airs en Duo</i> ) de <b>Naudot, J-C.</b> , (« Sonate en Trio IV », <i>Œuvre XIV</i> ), de <b>Ravet</b> , (« 1ere Sonate La Champetre », <i>Oeuvre II</i> ).

## Œuvres avec interventions de vielle

Boismortier Bodin de, J.	Sous le titre <i>Ballets de village et Sérénade</i> , sont proposés quatre ballets de village de l'œuvre 52, la Première sérénade de l'œuvre 39, la cinquième gentillesse de l'œuvre 45 interprétés par « Le Concert Spirituel » dirigé par Hervé Niquet. (avec à la vielle Matthias Loibner). Disque compact, Naxos, 1997, 8.553296.
Boismortier Bodin de, J.	Parmi les œuvres présentées sous le titre <i>Sérénades chez Marie Leczinska</i> , se trouvent classées sous l'intitulé <i>Fragments mélodiques</i> des pièces diverses de Boismortier dont la majorité fait appel à la vielle : « Entrée », « Menuet », « Paysanne », « Gigue », « Tambourins 1 et 2 », « Marche », « Air champêtre », « Chaconne ». Elles sont interprétées par « Le Concert Spirituel » dirigé par Hervé Niquet. (avec à la vielle Matthias Loibner). Disque compact, Naxos, 1999, 8.554456.
Chédeville, Nicolas, Vivaldi, Antonio,	« Concerto I. Le Printemps », in <i>Le Printemps ou Les Saisons Amusantes</i> , Paris, 1739, 6 concertos interprétés par « L'ensemble instrumental de Grenoble », dirigé par Stéphane Cardon,, avec Michelle Fromenteau à la vielle. Disque microsillon, Arion, 1979, ARN 38525.
Chédeville, Nicolas, Vivaldi, Antonio,	<i>Les Saisons Amusantes</i> . L'enregistrement comporte le concerto « Le Printemps », le concerto « Les Plaisirs de l'Été », et le concerto « L'automne », interprétés par l'ensemble « Palladian Ensemble », avec Nigel Eaton à la vielle. Disque compact. Linn, 1997, CKD 070.
Chédeville Nicolas, Vivaldi, Antonio,	<i>Le Printemps ou Les Saisons Amusantes</i> , interprété par « Les Eclairs de Musique », avec à la vielle : Matthias Loibner). Disque compact, arts, 2002, 47669-2.
Chédeville Nicolas, Vivaldi, Antonio, Rousseau, Jean-jacques	<i>Le Printemps ou Les Saisons Amusantes</i> , concerto « Le Printemps », Concerto « La moisson », Concerto « Les Plaisirs de l'Été », Concerto « L'automne », concerto « Les plaisirs de la Saint Martin », version mélangée du texte de Vivaldi et des arrangements proposés par N. Chédeville, J-J Rousseau et C. Steinmann, interprétés par un ensemble sous la direction de Conrad Steinmann, avec Claude Flagel à la vielle. Disque compact. Claves, 1989, 50-8302.
Corrette, Michel,	Suite 1 <sup>e</sup> , <i>Pièces pour la MUSETTE, vièle, flûte à bec, flûte traversière, haut bois, dessus de viole et violon, Œuvre V</i> , avec G. Kiss au clavecin et R. Bernolin à la vielle. Disque microsillon, Swiss-Pan, 1984, 10029.
Corrette, Michel,	<i>La belle vielleuse, Méthode pour apprendre facilement à jouer de la vielle</i> (extraits), Paris, 1783, interprétée par L'ensemble « Faux bourdon », avec à la vielle : Claude Flagel. Disque compact. Editions Pluriel, 1989, PL3385 (réédition d'un disque microsillon de 1979).
Corrette, Michel,	Sous le titre <i>Pièces pour la vielle ou musette, flûte et basse continue</i> , sont proposées des pièces de Corrette extraites de <i>La belle vielleuse</i> , de l'œuvre 5 <sup>e</sup> et de l'œuvre 6 <sup>e</sup> . Avec Robert Mandel (vielle), Jean-Christophe Maillard (musette), Pål Németh (flûte). Disque compact, Hungaroton, 2002, Hd 32.102.

## La vielle à roue dans la musique baroque française

---

Corrette, Michel,	« Les Récréations du Berger fortuné ». II <sup>e</sup> Concerto. Enregistré dans le disque : <i>Quatre concerti pour instruments rares</i> , orchestre de chambre sous la direction de Roger Cotte, avec Michelle Fromenteau à la vielle. Disque microsillon, Arion, 1972, ARN 30 S 152.
Corrette, Michel,	Sous le titre <i>Concerts et concertos comiques</i> sont proposés les <i>concertos comiques</i> III, VII, X, XIV, XVI, le concerto comique « Les Sauvages », les Concerto opus IV n°3 et n°6 et opus XXVI n°I, interprétés par l'« Ensemble Stradivaria » dirigé par Daniel Cuiller, avec à la vielle : Claude Flagel. Disque compact, Aria, 1996, n°205432.
Mozart, Wolfgang Amadeus,	Sous le titre <i>Le Bal des Citoyens. Danses et contredanses de la Révolution</i> , est proposée « La danse allemande n°3 » KV602, de Mozart, interprétée par l'« Ensemble Orchestral de Marseille », dirigé par J. Leber, avec Claude Flagel à la vielle. Disque compact, Fonti Musicali, 1988, FMD 105.
Divers auteurs	<i>Musique de danse du baroque</i> , interprétée par l'Ulsamer-collegium, comportant différentes pièces jouées avec René Zosso à la vielle : une <i>country dance</i> anonyme (« <i>How can I keep my Maiden Head</i> »), 2 menuets de <i>La belle vielleuse de M. Corrette</i> , une bourrée de <i>La Noce champêtre</i> de J. Hotteterre, « La Montauban », air de <i>La vielleuse habile</i> de Bouïn. Disque microsillon, Archiv production, 1974, 2533 72.

## TEXTES MUSICAUX CONSULTÉS OU ANALYSÉS

---

ANONYME	« Air du vielleux », ms, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms 2547, p.60.
ANONYME,	« Bourrée », « Pastorale », « Les petits doigts », <i>Airs pour la vielle avec les principes généraux</i> , BNF., Dépt de la musique, Cons. Rés. 1177.
ANET, Jean-Baptiste,	« Les Vielleux », <i>Second œuvre de Musettes.</i> (M <sup>r</sup> baptiste), Paris, Boivin, Leclerc, 1730, p.9.
AUBERT, Jacques,	« Première vielle », « deuxième vielle », <i>Concert de symphonie, pour les Musettes, Vielles, Violons, flûtes et hautbois.</i> VI° suite, Paris, Boivin, Le Clerc, 1733, p. 6.
BALLARD, Jean Baptiste (édit),	« Menuet », « Autre », « Sarabande », « Air de mouvement », « Air de vielle » et « Autre », « Air de vielle » et « Autre », « <i>Pièces choisies pour la vielle à l'usage des commençants</i> », Paris, Ballard, 1732, p.12-13, 18-19, 28-29.
BATON, Charles,	« Le Tourbillon très vite », Cinquième Suite, <i>Premier Œuvre contenant trois suites pour deux vielles</i> , Paris, Leclerc, 1733, p.20.
BATON, Charles	« Branle LaVernay », premier amusement, <i>Les amusements d'une heure. Duos pour la vielle et la musette, Œuvre IV</i> , Paris, 1748,p.12. <i>Fac simile</i> : Minkoff, 1986.
BODIN de BOISMORTIER, Joseph,	« Vielle », Première suite, XVII <sup>e</sup> œuvre, <i>Contenant six suites à Deux Muzettes qui conviennent aux Vielles, Flûtes à bec, Traversières et Hautbois</i> , Paris, Boivin, 1727, p.3.
BOÛIN, François,	« Musette », « La Montauban », « Le Vielleux, « Menuet de l'auteur », « La Jasseau Pièce de l'auteur Gayment », « Gracieusement », <i>La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sure pour apprendre à jouer de la vielle</i> , Paris, Cuissart, Louvet l'aîné, 1761, p. 35, 36, 40, 41. <i>Fac simile</i> : Minkoff, 1985.
CHEDEVILLE, Esprit Philippe	« Le Vielleux », <i>Deuxième recueil de Vaudevilles Menuets Contredanses et autres airs choisis pour la Musette avec la basse continue qui conviennent aux vielles flutes et Hautbois.</i> 6° suite, Paris, chez l'auteur, Boivin, Le Clerc, 1731-1737, p. 21. <i>Fac simile</i> UCP Publications Paris.
CHEDEVILLE, Esprit Philippe	« Rondeau Le Quincy » , Duo IV, <i>Cinquième Œuvre Duos gallants pour musettes, vielles, et autres instruments</i> , Paris, chez l'auteur, Boivin, Le Clerc, 1733-1734, p.14.
CHEDEVILLE, Nicolas,	<i>Les Variations Amusantes, pièces de différents auteurs ornées d'agrèments et mises en deux parties et par accord pour les muzettes, vielles, pardessus de viole, flûtes traversières et hautbois</i> , Paris, chez l'auteur, Boivin, Le Clerc, n. d.
CORRETTE, Michel,	<i>La Servante au bon tabac VII° concerto comique pour 3 flûtes, hautbois, violons avec la basse continue</i> , Paris, Leclerc, 1733.

CORRETTE, Michel,	<i>Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière</i> , Paris, Adresses ordinaires, 1773. <i>Fac simile</i> : Minkoff, 1978.
CORRETTE, Michel,	« Cotillon », (p.10), « Allemande », « Chaconne », « La Furstemberg », <i>La belle vielleuse, Méthode pour apprendre facilement à jouer de la vielle</i> , Paris, Aux marchands assortis, 1783, p.10, 25, 34-35, 44. <i>Fac simile</i> : Musiciens et musique en Normandie, 1978.
COUPERIN, François,	« Les Vièleux et les gueux » (p.65), <i>Les fastes de la grande et ancienne Mxnstrxndxsx</i> , Second livre de pièces de clavecin, Paris, Boivin, 1717.
COURBOIS, Philippe,	« Vielle », Dom Quichote, VII <sup>e</sup> Cantate à voix seule et un violon, <i>Cantates Françaises à I et II voix</i> , Paris, 1710, p.97-99.
DANGUY	« Autre du même », ms, Paris Bibliothèque de l' Arsenal, Ms 2547, p.42, ms 2547, p.42. <i>Fac simile</i> : <i>L'illustre Danguy</i> , Beziers, SML, 2004, .p.7.
DANGUY	« Gay », Recueil/ d'airs choisis de differents auteurs transposez pour la vielle, ms, Nîmes, Bibliothèque municipale. M 738, p227. <i>Fac simile</i> : <i>L'illustre Danguy</i> , Beziers, Société Musicologique du Languedoc, 2004.
DANGUY	« Pièce de Monsieur Danguy », <i>livre de vielle de Madame de Vibraye</i> , p.41,. <i>Fac simile</i> : <i>L'illustre Danguy</i> , Béziers, SML, 2004, p.4.
DUFOUR, Pierre Thomas,	« La Vielle », <i>Pièces de clavecin</i> , Paris, ca 1771, p. 4. <i>Fac simile</i> : Minkoff, 1978.
DUPOITS des BRICETTES, Jean-Baptiste,	Sonate pour un clavecin ou une vielle, <i>Œuvre III</i> , Paris, Leclerc, 1741.
DUPOITS des BRICETTES, Jean-Baptiste,	« Largo », « Caprice », Sonate VI, <i>Principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument</i> , Paris, Boivin, Leclerc, 1741, p.18-35. <i>Fac simile</i> : Minkoff, 1985.
DUPOITS des BRICETTES, Jean-Baptiste,	« La désolée », <i>Amusements de la Sennora, Pièces de caractère pour la vielle Œuvre V</i> , Paris, Leclerc, 1741, p.17.
HOTTETERRE, Jacques ou Jean,	« Le Coucher », <i>La noce champêtre ou L'Himen pastoral</i> , Paris, Boivin, 1722, p. 30-31. Paris, 1722. <i>Fac simile</i> : Minkoff, 1993.
HOTTETERRE, Jacques,	« Musette de Callirhoe », « Bourrée : Prends garde à ce que tu fais Nicolas », <i>Méthode pour la musette, Seconde partie, recueil d'airs</i> , Paris, Ballard, 1738, p.28,. <i>Fac simile</i> : Minkoff, 1977.
LECLERC,	« Le vielleux », <i>Premier recueil de contredanses</i> , Paris, Leclerc, n.d., p. 107
LEMENU DE SAINT PHILIBERT, CHRISTOPHE,	« La Vielle, Cantatille avec Simphonie », <i>Premier livre de cantatilles. Six cantatilles en symphonie</i> , Paris, Leclerc, 1742. p. 84-99. <i>Fac simile</i> « Dans le goût de vielle », P.

	Fustier, Bron, vielle baroque, 2005, p. 4-19.
LULLY, Jean-Baptiste,	« 2° air pour les aveugles jouant de la Vielle », <i>Ballet royal de l'impatience</i> , 4° partie, Paris, Ballard, 1661, p.68.
MOURET, Jean-Joseph,	« Feste de village », <i>Le philosophe trompé par la nature, Premier recueil des divertissements du Nouveau Théâtre Italien, Augmenté de toutes les Symphonies, Airs de Violons, de Flutes de hautbois de Musettes Airs Italiens. Et de plusieurs divertissements ; qui n'ont jamais paru</i> , Paris, Leclerc, 1726 [?], p. 213-214. <i>Fac simile</i> « Dans le goût de vielle », P. Fustier, Bron, vielle baroque, 2005, p. 30.
NAUDOT, Jacques-Christophe,	XVII <sup>e</sup> <i>Œuvre contenant 6 concerto en 4 parties pour les vieilles musettes flutes raversières flutes à bec et hautbois, Violons, et Basse</i> , Paris, Le Clerc, ca 1740.
RAMEAU, Jean-Philippe,	« Menuets dans le goût de vielle pour les violons seuls », <i>Platée</i> , comédie-ballet en trois actes et un prologue, Paris, Boivin, 1749, A. II, sc.9.
RAVET,	<i>Œuvre II<sup>e</sup> : Sonates pour la vielle qui conviennent aux musettes, flûtes, hautbois et violons</i> , Paris, Le Clerc, ca. 1742-1751.
ROUSSEAU, Jean Jacques, (collecté par)	« Le Rans des vaches », <i>Dictionnaire de la musique</i> , Yves Duchesnes, 1768. Rééd. <i>Œuvres complètes</i> , T. V, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 1995, p.1190.
UZES duc d' (destinataire),	« Gay », <i>Recueil d'airs choisis de diferens auteurs transposez pour la vielle</i> , Nîmes, Bibliothèque Municipale, .M 738, p.227.
VIBRAYE, Mme de, (destinataire)	« Air de vielle », « La vièle », <i>Livre de vielle</i> , Le Mans, Médiathèque Louis Aragon., p.49, p.184.



---

# Bibliographie

## SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES AVANT 1800

Les références écrites en caractères gras concernent des travaux exclusivement ou principalement consacrés à la vielle à roue.

**ANONYME (Manuscrit) *Divertissement en cantatille entremêlé de pièces de symphonie pour deux voix égales et deux vielles dédié à l'amitié* (Ms. Ars.6796, R.48207).**

**ANONYME, *Airs pour la vielle avec les principes généraux*, BNF., Dépt de la musique, Cons. Rés. 1177.**

ANONYME, « Mémoires pour servir l'Histoire de la musique vocale et instrumentale », *Mercure de France*, juin 1738, p.1110-1118.

ANONYME, « Lettre écrite de Paris le 29 juillet 1738, sur les mémoires pour servir à l'histoire de la musique », *Mercure de France*, août 1738, p.1721-1736.

ANONYME, *Lettre d'un Visigoth à M. Fréron sur sa dispute harmonique avec M. Rousseau*, Paris, 1754, 20p.

ANONYME, « La naissance de Vénus. Cantatille à voix seule et symphonie..., par M.

Légat de Furcy », *Semaine littéraire*, 1759.

**ANONYME**, « Vielle », *Journal de musique*, Février 1770, p. 57-60.

**ANONYME**, *Méthode de vielle*, Paris, vers 1800 .

ANCELET, *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*, Amsterdam, 1757. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1984.

AUBERT, Jacques, « Avertissement », *Concert de symphonie, pour les Musettes, Vielles, Violons, flûtes et hautbois*. VI<sup>o</sup> suite, Paris, Boivin, Le Clerc, 1733.

AUTEURS DIVERS *Dictionnaire de Trévoux*, 1752.

AZAIS, Pierre Hyacinthe, *Méthode de musique, sur un nouveau Plan ; A l'usage des Elèves de l'Ecole Royale Militaire* Paris, Bignon, 1776.

BACILLY, Bénigne de, *L'art de bien chanter*, Paris, Guillaume de Luynes, 1679. *Fac simile* : Minkoff, 1974.

**BALLARD , Jean Baptiste (Ed.)**, *Pièces choisies pour la vielle à l'usage des commençants*, Paris, Ballard, 1732.

BALZAC, Jean Louis Guize de, *Dissertations critiques*, Paris, 1665.

**BATON, Charles**, « Mémoire pour la vielle en d/la/ré, dans lequel on rend compte des raisons qui ont engagé à la faire », *Mercure de France*, octobre 1752, p.143-157.

BATON, Charles, *Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique française*, Paris, 1754.

BESCHE, Ainé *Abrégé de la ménestrandise*, Versailles, 1774.

BLAINVILLE, Charles Henri de, *L'esprit de l'art musical ou réflexions sur la musique et ses différentes parties*, Genève, 1754. *Fac simile* : Minkoff, 1974

**BODIN de BOISMORTIER , Joseph**, *Dédicace de la 77<sup>ème</sup> œuvre, Contenant six suites à eux musettes qui conviennent aux vielles, Flûtes à bec, Traversières et Hautbois*, Paris, Boivin, 1727.

BOLLIOD de MERMET, *De la corruption du goût dans la musique française*, Lyon, Aimé Delaroché, 1746. *Fac simile* : Minkoff, 1991.

**BORDET**, *Méthode raisonnée. Pour apprendre la musique d'une façon plus claire et plus précise à laquelle on joint l'étendue de la Flûte traversière, du Violon, du Pardessus de Viole, de la Vielle et de la Musette*. Paris, Bayard, Leclerc, Castagnery, 1755.

BORJON DE SCELLERY, Pierre, *Traité de la musette*, Lyon, Jean Girin et Barhélémy Rivière, 1672. *Fac simile* : Minkoff, 1985.

**BOÛIN, François**, *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sure pour apprendre à jouer de la vielle*, Paris, Cuissart, Louvet l'aîné, 1761. *Fac simile* : Minkoff, 1985.

BROSSARD, Sébastien de, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1703. *Fac simile* : Minkoff 1992.

BURNEY, Charles, *The Present State of music in France and Italy*, London, T. Becker and Co, J. Robson, G. Robinson, 1771; trad. M. Noiray, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières, 1771 et 1773*, Paris, Flammarion, 1992.

- CAPPUS, Jean-Baptiste, *Etrennes de Musique contenant une méthode courte et facile pour apprendre cet art en très peu de temps*, Paris, Boivin, 1730. *Fac simile* : Minkoff, 1985
- CARBASUS , Abbé de, (Campion, François), *Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur D<sup>oo</sup> auteur du « Temple du goust » sur la mode des instruments de musique*, Paris, Veuve Allouel, 1739, 45 p.**
- CORRETTE, Michel, *Méthode raisonnée pour appendre aisément à jouer de la flûte traversière*, Paris, Adresses ordinaires, 1773. *Fac simile* : Minkoff, 1978.
- CORRETTE, Michel, Préface, *Les dons d'Apollon, méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitare*, Paris, Bayard, La Chhevardière, Mlle Categnery, .1762.
- CORRETTE, Michel, *La belle vielleuse, Méthode pour appendre facilement à jouer de la vielle*, Paris, Aux marchands assortis, 1783, p.10, 25, 34-35, 44. *Fac simile* : Musiciens et musique en Normandie, 1978.**
- COUPERIN, François, Préface, *Pièces de clavecin, Premier livre*, Paris, Bélanger et Foucault, 1713, Monaco, Editions de l'Oiseau-Lyre, 1980.
- COUPERIN, François, *L'Art de toucher le clavecin*, Paris, l'auteur, Boivin, Leclerc, 1717, ed. Breikopf et Hartel, Wiesbaden, 1933/1961.
- COUPERIN, François Préface, *Troisième livre de Pièces de clavecin*, Paris, l'auteur, Boivin, Le Clerc, 1722. *Fac simile* : Fuzeau, 1986.
- COUPERIN, François, Préface, *Les goûts réunis*, Paris, l'auteur, Boivin, Le Clerc, 1724. *Fac simile* : Minkoff, 1979
- D'AQUIN de CHATEAU-LYON, Pierre Louis,  
*Siècle littéraire de Louis XV ou lettre sur les hommes célèbres*, Amsterdam, Duchesne, 1753, 1754.
- DEMOZ DE LA SALLE, *Méthode de musique selon un nouveau système, très court, très facile et très sûr*, Paris, Pierre Simon, 1728.
- DIDEROT, Denis, d'ALEMBERT, Jean, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Genève, chez Pellet imprimeur-libraire, 1751/1772.
- DIDEROT, Denis, « Quatrième mémoire », *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, Paris, Pissot, 1748, p.169-197.
- DUGUESCLIN, Bertrand, *Chronique*, XIV<sup>e</sup> siècle.
- DUPOITS des BRICETTES, Jean-Baptiste, *Principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument* , Paris, Boivin, Leclerc, 1741. *Fac simile* : Minkoff, 1985.**
- DUPOITS des BRICETTES, Jean-Baptiste, Avertissement , *Sonates pour un clavecin et une vielle* , Œuvre III, Paris, Leclerc, 1741.**
- DUPOITS des BRICETTES , Jean-Baptiste, Avertissement , *pièces de caractère pour la vielle* , Œuvre V, Paris, Leclerc, 1741.**
- FRAMERY, Nicolas Etienne, GUINGUENE, Pierre louis, de MOMIGNY,  
*Encyclopédie méthodique, Musique*, Paris, 1791 [-1818].. *Fac simile* : Minkoff.
- FRANCOEUR, Louis Joseph, *Diapason général de tous les instruments à vent*, Paris, Des Lauriers, 1772. *Fac simile* : Minkoff, 1972.

FURETIERE Antoine, *Dictionnaire universel*, la Haye, Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, 1690. *Fac simile* : Béziers, Société de Musicologie du Languedoc, 1996.

GAUTIER de COINCY, *Les Miracles de Notre-Dame*, 1230 (?)

GRANDVAL, Nicolas Ragot de, *Essai sur le bon goût en musique*, Paris, Pierre Prault, 1732. *Fac simile* : Minkoff, 1992.

HOTTETERRE, Jacques, *Méthode pour la Musette*, Paris, Ballard, 1738. *Fac simile* : Minkoff, 1977.

LACOMBE, Jacques, *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, Paris, Vve Estienne et fils, Jean-Th. Hérisant, 1752.

**LA FEUILLE de, *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741. [Ce texte est en réalité celui de Terrasson qui porte le même titre et qui a été attribué par erreur à De La feuille.]**

L'AFFILLARD, Michel de, *Principes très faciles pour bien apprendre la musique*, Paris, Ballard, 1705. *Fac simile* : Minkoff, 1971.

LAPORTE, Abbé J. de *Ecole de littérature tirée de nos meilleurs écrivains*, Paris, 1767.

LEBEGUE, Nicolas Antoine, Avant-propos, *Les pièces d'orgue Premier livre*, Paris, Baillon, 1676.

LE CERF DE LA VIÉVILLE DE FRENEUSE, Jean-Laurent *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, François Foppens, 1704. *Fac simile* : Minkoff, 1972.

**LE MENU DE SAINT PHILIBERT, « Livret » : *La Vielle, Cantatille avec Symphonie, Premier livre de cantatilles . Six cantatilles en symphonie*, Paris, Leclerc, 1742. p. 84-99. *Fac simile* « Dans le goût de vielle », P. Fustier, Bron, vielle baroque, 2005, p. 4-19.**

LOULIE, Etienne, *Méthode pour apprendre à jouer de la viole*, Paris, BNF, Dépt. Ms, Ms. naf. 6355 f.210. Mélange Brossard XI, 1695 ( ? ).

LOULIE, Etienne, *Elements ou Principes de musique mis dans un nouvel ordre*, Paris, Ballard, 1696. *Fac simile* : Minkoff, 1971.

LUYNES duc de, *Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735-1738)*, hg. Von L. Dussieux und E Soulié, 17 vol., Paris 1860-1865.

MERCIER, Louis Sébastien, *Le tableau de Paris*, 1781, Paris, Hambourg: Chez Vinchaux & Compagnie ; et se trouve à Neuchatel chez Samuel Fauche.

MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, 1636, Paris, CNRS, 1986..

**MIREMONT, Adélaïde de, *Cayet de vielle, 1770/1789 (?)*, manuscrit.**

MOLIERE, *Les précieuses ridicules*, 1659.

MOLIERE, *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670.

MONTECLAIR, Michel Pignolet de, *Principes de musique divisés en quatre parties*, Paris, Vve Boivin, 1736. *Fac simile* : Minkoff, 1972.

MUFFAT, Georges, *Florilegium Primum*, 1695, Graz, Akadémirche Druck-U. Verlagsanstalt, 1959.

- MUFFAT, Georges, *Florilegium Sécundum*, 1698, Graz, Akademirche Druck-U. Verlagsanstalt, 1959.
- NAUDOT, Jacques Christophe, *Dédicace de la XVII<sup>ème</sup> Œuvre, contenant six concerto en quatre parties pour les vielles musettes ... Paris, Le Clerc, 1737/1742 (?)***
- PIIS de L'harmonie imitative de la langue française, Paris, 1785.
- PIXERECOURT, René Charles Gilbert de *Coelina ou l'enfant du mystère*, 15 fructidor an VIII, (B.N.F. 1961).
- PRIN, Jean Baptiste, *Mémoires sur la trompette marine avec l'art de jouer de cet instrument sans maitre*, Lyon, Bibliothèque municipale, ms 133670, 1741 (?).
- QUANTZ, Johann Joachim *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, Christian Friedrich Voss, 1752. *Fac simile* : Paris, Zurfluh, 1990.
- RAGUENET, François, *Parallèle des italiens et des français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris, Jean Moreau, 1702. *Fac simile* : Minkoff, 1976.
- RAMEAU, Jean Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, 1722.
- RAMEAU, Jean Philippe, *Lettre de Jean-Philippe Rameau à Antoine Houdard de La Motte*, 1727 ; in Girdlestone, Cuthbert, *Jean-Philippe Rameau, sa vie, son œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1983, p. 20-21.
- RAMEAU, Jean Philippe, *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique* Paris, Durand, Pissot, 1750.
- RAMEAU, Jean Philippe, *Observations sur notre instinct pour la musique*, Paris, Prault fils, 1754.
- RAMEAU, Jean Philippe, *Code de la musique pratique*, Paris, Imprimerie Royale, 1760.
- ROUSSEAU, Jean Jacques, *Lettre sur l'opéra italien et français*, 1745, Œuvres complètes, Tome V, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1995, p.247-257..
- ROUSSEAU, Jean Jacques, *Lettre sur la Musique Française*, 1753, Œuvres complètes, Tome V, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 1995, p.289-328.
- ROUSSEAU, Jean Jacques, *Lettre à M. d'Alembert*, 1758, Œuvres complètes, tome v, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, p. 1-125.
- ROUSSEAU, Jean Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768. *Fac simile* : Minkoff, 1998.
- ROUSSEAU, Jean Jacques, *Les Confessions*, 1781, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, t.1, 1959.
- STERNE, *Voyage sentimental*, 1768.
- TANNEVOT, Claude, *Préface ou Discours sur la Vie et les Ouvrages de M. De la Lande*.
- TERRASSON, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris , J.B. Lemesle, 1741 . *Fac simile* : Minkoff, 1987.**
- TITON du TILLET, Evrard, *Le Parnasse Français*, Paris, J.B. Coignard et fils, 1732. *Fac simile* : Slatkine Reprints, Genève, 1971.

TITON du TILLET, Evrard *Suite du Parnasse Français*, 1743. *Fac simile* : Slatkine Reprints, Genève, 1971.

TOUCHY, « Sur un clavecin à transposition et qui a la propriété d'enfler et de diminuer le son », *Mémoires d'acoustique et d'organologie musicales présentées à la Société Royale des Sciences de Montpellier à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Roland GALTIER SAINT GENIES, éditions du Béranger, 1999, p. 121/128.

TRICHET, Pierre, *Traité des instruments de musique*, 1640, Bibliothèque Sainte Geneviève, ms. 1070. *Fac simile* : Minkoff, 1978.

## OUVRAGES ET ETUDES A PARTIR DE 1800

Les références écrites en caractères gras concernent des travaux exclusivement ou principalement consacrés à la vielle à roue.

ALBIOUSSE Lionel d' *Histoire des ducs d'Uzès*, Paris, H. Champion, 1887.

**ALLMO Per-Ulf et WINTER Jan, *Lirans hemlighteter. En studie i nordisk instrumenthistoria*, Stockholm, Musikmuseets skrifter 11, 1985.**

ANZIEU, Didier, « Freud et la mythologie », *Nouvelle revue de psychanalyse*, vol.1, 1970.

ARNOLD, Denis (Ed), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Oxford University Press, 1983, trad. Paris, Robert Laffont, 1988.

BAINES, Anthony, Article « Trompette marine », *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Oxford University Press, 1983, trad. Paris, Robert Laffont, 1988.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres posthumes*, Paris, Société du Mercure de France, 1908.

BEAUSSANT, Philippe, *Vous avez dit baroque ?* Paris, Actes sud, 1988, 1994.

BEAUSSANT, Philippe, *Couperin*, Paris, Fayard, 1980.

BENOIT, Marcelle, *Versailles et les musiciens du roi*, Paris, Picard, 1971.

BENOIT, Marcelle, (éd.) *Dictionnaire de la musique en France au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1992.

**BITAUD, Laurent, *La vielle à roue, Doigtés et virtuosité*, Courlay, Editions J.M. Fuzeau, 1988**

**BOIS-POTEUR , Françoise et PISTONO, Nicole, *La vielle à roue en France : Répertoire et mentalités*, Bourg La Reine , Zurfluh, 1996 .**

BOMATI, Yves, THIBAUD, Danièle, Présentation, *Le malade imaginaire*, Molière, Paris, Hattier, 1995.

**BONO, Marcello, *La Ghironda, storia, repertorio, tecnica esecutiva e costruzione* , Bologna ; Arnaldo Forni editore, 1998**

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

- 
- BRENET, Michel, *Les concerts en France sous l'ancien régime*, Paris, Librairie Fischbacher, 1900.
- BRIQUEVILLE , Eugène de, *Note sur la vielle, 1894*, Paris, La flûte de Pan, 1980.**
- BROCKER, Marianne, *Die Drehleier, 2 vol.*, Bonn, Bad Godesberg, 1977.**
- BROSSAT, Alain, « Méfiez-vous des mendiants », *Autrement*, n° spécial la Charité, 1993, n°11, p.87-107.
- BRUNI, Antonio-Bartholoméo, *Un inventaire sous la terreur. La liste des instruments de musique saisis chez les émigrés et condamnés*, An II, J. Gallay, ed, Paris, Georges Chamerot, 1890.
- BRUNOLD, Paul, *Traité des signes et agréments employés par les clavecinistes français du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, Nice, Georges Delrieu & C<sup>ie</sup> éditeurs, 1964.
- CHARLES DOMINIQUE, Luc, *Les ménétriers français sous l'ancien régime*, Paris, Klincksieck, 1994.
- CHASSAING, Jean-François, *La vielle et les luthiers de Jenzat, Combronde, Aux Amoureux de Science, 1987.***
- CHAUVET, Jean-Louis, et Tailhades , Claude, « Le chevalet mobile ou chien », *Cahiers de Recherche*, n°1, Paris, Conservatoire Georges Simon, 1982.**
- CHEVALIER, Jean. et GHEERBRANT, Alain, Article « Aveugle », *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1982, p.69.
- CITRON, Pierre, *Couperin*, Paris, Le Seuil, 1969.
- COIRAULT, Patrice, *Formation de nos chansons folkloriques*, Paris, Editions du Scarabée, 1955.
- CONSTANT, Pierre, *Histoire du concert spirituel 1725-1790*, Paris, Société française de Musicologie, Heugel, 1975.
- COURT, Raymond, « Rousseau philosophe de la musique. Actualité de sa pensée », *Défense et illustration de la virtuosité* ( Anne Penesco, ed.), Presses Universitaires de Lyon, 1997, p.101/112.
- CUCUEL, Georges, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Fischbacher, 1913.
- CUZIN, Jean-Pierre, et ROSENBERG, Pierre, *Georges de La Tour*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997.
- DARTOIS-LAPEYRE, Françoise, « Dimension utopique de la pastorale », *Dix-huitième siècle*, n°35, 2003, p.467/486.
- DAUPHIN, Claude, *La musique au temps des encyclopédistes*, Ferney-Voltaire, Centre international d'études du XVIII<sup>e</sup> siècle, 2001.
- DEVEREUX, Georges, « Normal et anormal », *Essais d'ethno-psychiatrie générale*, Paris, Gallimard, 1970.
- DEVRIES, Anik, *Edition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Minkoff, 1976.
- DEVRIES-LESURE, Anik, *L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS EDITIONS, 2005.

- DIDIER, Béatrice, *La musique des lumières*, Paris, PUF, 1985.
- DUFOURCQ, Norbert, (sous la direction de), *Notes et références pour servir à une histoire de Michel-Richard Delalande*, Paris, Picard, 1957.
- DUFOURCQ, Norbert, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV, d'après les mémoires de Sourches et de Luynes, (1681-1758)*, Paris, Picard, 1970.
- DUFOURNET, Jean, *Le garçon et l'aveugle, farce du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1989.
- DUVIGNAUD, Françoise, *Terre mythique, terre fantasmée, l'Arcadie*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, 1957, Paris, Gallimard, 1965.
- ELIAS, Norbert, *Mozart, sociologie d'un génie*, 1991, tr. fr. Paris, Seuil, 1991.
- ESCOFFIER, Georges, *Entre appartenance et salariat : la condition sociale des musiciens en province au XVIII<sup>e</sup> siècle à travers l'exemple du Puy en Velay*, Paris, Thèse EPHE, 1996.
- FERNANDEZ, Dominique, *Porporino ou les mystères de Naples*, Paris, Grasset, 1974, p.13/14.
- FERNANDEZ, Dominique, *Le banquet des anges. L'Europe baroque de Rome à Prague*, Paris, Plon, 1984.
- FETIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, 1860-1875, tome II.
- FLAGEL, Claude, Introduction à CORRETTE, Michel, *La Belle Vielleuse*, Paris, 1783 fac-simile : Musiciens et Musique en Normandie, 1978.**
- FLAGEL, Claude, « La vielle parisienne sous Louis XV" : un modèle pour deux siècles », *Instrumentistes et luthiers Parisiens, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Florence GETREAU, Paris, Délégation à l'action artistique, 1988.**
- FLAGEL, Claude, « J'ai ma vielle et mon bourdon », *Vielle à roue territoires illimités*, (sous la direction de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996,p.72-90.**
- FOURNEL, Victor, *Les cris de Paris*, Paris, Firmin-Didot, 1887.
- FREUD, Sigmund *Lettres à Wilhelm Fliess*, lettre du 12/12/1997.
- FREUD, Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne, 1901, tr. Fr. Paris, Payot, 1958.*
- FREUD, Sigmund, Le thème des trois coffrets, 1913, in *Essais de psychanalyse appliquée*, tr. Fr. Paris, Gallimard, 1956, p. 89.
- FREUD, Sigmund, Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse, *Essais de psychanalyse appliquée*, 1915, tr. fr. Paris, Gallimard, 1993, (p. 105-136).
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, 1919, tr. fr. Paris, Gallimard, 1985.
- FREUD, Sigmund, *L'avenir d'une illusion*, 1927, tr. fr. Paris, PUF, 1971.
- FREUD, Sigmund, *Malaise dan la civilisation*, 1929, tr.fr. Paris, PUF, 1981.
- FREUD, Sigmund, *La naissance de la psychanalyse, 1887/1902, tr. fr. Paris, PUF, 1956.*

- FUSTIER, Paul, *Les corridors du quotidien*, Lyon, P. U.L., 1993.
- FUSTIER, Paul, « Vielle à roue et célébration baroque », *L'effet trompe- l'œil dans l'art et la psychanalyse*, sous la direction de R. Kaës, Paris, Dunod, 1988, p.147/164.**
- FUSTIER, Paul, *Le travail d'équipe en institution*, Paris, Dunod, 1999.
- FUSTIER, Paul, *Le lien d'accompagnement : entre don et contrat salarial*, Paris, Dunod, 2000.
- FUSTIER, Paul, « Adoucir la vielle à l'époque baroque », *Bulletin de l'association indépendante des vielleux cornemuseux du Bourbonnais et alentours*, N°30, avril 2001, p.1/3.**
- FUSTIER, Paul, *Pratique de la vielle à roue. Epoque baroque*, Béziers, Editions de la Société de Musicologie de Languedoc, 2002. 2<sup>eme</sup> édition : Bron, Vielle baroque, 2006.**
- FUSTIER, Paul, Introduction à BÂTON, Charles, *Premier œuvre contenant trois suites pour deux vièles*, Béziers, Editions de la Société de Musicologie de Languedoc, 2003.
- FUSTIER, Paul, « L'illustre Danguy » : pièces pour la vielle manuscrites et imprimées, Béziers, Editions de la Société de Musicologie de Languedoc, 2004.**
- GAGNEBIN, Bernard, Introduction, *Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Œuvres complètes de Jean Jacques Rousseau, Paris, La Pléiade, tome V, p. XIII/XXIX.
- GALTIERSAINT GENIES, Roland,(sous la direction de), *Mémoires d'acoustique et d'organologie musicales présentées à la Société Royale des Sciences de Montpellier à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, éditions du Béranger, 1999.
- GEREMEK, Bronislaw, *Truands et misérables dans l'Europe moderne (1350-1600)*, Paris, Gallimard, 1980.
- GETREAU, Florence, « Les belles vielleuses au siècle de Louis XV », *Vielle à roue territoires illimités*, (sous la direction de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996, p.90-103.**
- GIRDLESTONE, Cuthbert, *Jean-Philippe Rameau. 1683.1764. Sa vie son œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1983 (2eme édition).
- GRANGER, Sylvie, *Les métiers de la musique en pays manceau et fléchois du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Thèse pour le doctorat d'histoire, Université du Maine, 1996.
- GRANGER, Sylvie, *Musiciens dans la ville. 1600-1850*, Paris, Belin, 2002.
- GREEN, Robert, A, "Eighteenth-century French chamber music for vielle", *Early music*, vol. XV, n°4, nov. 1987, p.469/479.**
- GREEN, Robert, A, "Title pages of Eighteenth-century French Chamber Music as a guide to performance Practice", *The Courant* 1, n°4, Oct. 1983, p. 21/28.
- GREEN, Robert, A, *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early Music Institute, 1995.**
- GREEN, Robert, A., Art. « Bâton Charles », *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Londres, Macmillan publishers limited, 2001, p. 908/909.**

- GROUCHY de et COTTIN, P., « Un Gentilhomme hollandais, diplomate-compositeur, à la cour de Louis XV », *Revue de Musicologie*, 1988, tome 74, n°1, p. 27/52.
- HEINTZEN, Jean-François, « Bourbonnais, la plus récente des traditions », *Vielle à roue territoires illimités*, (sous la direction de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996, p.54/69.**
- HENNION, Antoine, *La passion musicale*, Paris, Métailié, 1993.
- HIRSCH, Jean François, « Fanchon et les petits vielleux », *Alpes magazine*, octobre 1992, N°17, p.40-49.**
- HOLLINGER, Roland, *Les musiques à bourdons : vielles à roue et cornemuses*, Paris, La flûte de Pan, 1982.**
- HOMO-LECHNER, Catherine, *Sons et instruments de musique au moyen-age*, Paris, Editions Errance, 1996.
- HUGO, Victor, *Les Misérables* Paris, 1862.
- IMBERT, Pierre, Avant propos, *Vielle à roue territoires illimités*, St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996.**
- IMBERT, Pierre, (sous la direction de) *Vielle à roue territoires illimités*, St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996.**
- JAFFRES Yves, *Michel Corrette, sa vie, son œuvre*, Thèse de doctorat, Université Lumière-Lyon II, 1989.
- JAM, Jean-Louis, « Marsyas poli par la Cour », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 329, p.149/159.
- JAM, Jean-Louis, « De la distinction au ridicule », *Les divertissements utiles des amateurs au XVIII<sup>e</sup> siècle* (sous la direction de Jean-Louis JAM), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000, p.11/20.
- JAM, Jean-Louis, « Caylus, l'amateur crépusculaire », *Les divertissements utiles des amateurs au XVIII<sup>e</sup> siècle* (sous la direction de Jean-Louis JAM), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000, p.21/37.
- JONES, Emst, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud, 2/ Les années de maturité*, 1955, tr. fr. Paris, PUF, 1961.
- KAES, René, et al. *L'effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Dunod, 1988.
- KASTNER Georges, *Les danses des morts*, Paris, Brandus, 1852.
- KINTZLER, Catherine, Préface, Jean Jacques Rousseau, *Ecrits sur la musique*, Paris, Stock, 1979.
- KINTZLER, Catherine, « Platée, deux ajustages comiques pour régler le désordre », *Rameau, Platée, La grande écurie et la chambre du roi*, CBS Records, M2K 44982, DDD, 1988.
- KINTZLER, Catherine, Art. « Rousseau, Jean-Jacques », *Dictionnaire de la musique en France au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, (sous la direction de M. Benoit), Paris, Fayard, 1992.
- KOCEVAR, Erik, Art. « Couperin », *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, (sous la direction de M. Benoit), Paris, Fayard, 1992.

**LAPAIRE, Henri, *Vielles et cornemuses*, Moulins, 1901.**

LAUNAY, Denise « Le Devin du village », *Dictionnaire de la musique en France au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, (sous la direction de M. Benoit), Paris, Fayard, 1992.

LE DANTEC, Maurice, « Comment améliorer l'audition de la mélodie des vielles », *Bulletin de l'association indépendante des vielleux cornemuseux du Bourbonnais et alentours*, N°29, mai 2000, p..3/5.

LEFRANCOIS, Thierry, « L'iconographie musicale de la mode champêtre, *Musiques. Images. Instruments* », *Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, n°3, 1997, Nouveaux timbres, nouvelle sensibilité au XVIII<sup>e</sup> siècle.

**LEPERT, Richard D., *Arcadia at Versailles*, Amsterdam, Lisse, Swets et Zeitlinger, 1978.**

LESURE, François, *Musique et musiciens français du XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Minkoff, 1976.

LE VOT, Gérard, « Les timbres instrumentaux dans la musique médiévale », *Analyse musicale*, 3<sup>o</sup> trim. 1986, P.64/69.

LE VOT, Gérard, *Vocabulaire de la musique médiévale*, Paris, Minerve, 1993.

MACHARD, Roberte, « Les musiciens en France au temps de Jean Philippe Rameau », *Recherche sur la musique française classique*, 1971, XI, p.5/179.

MAILLARD Jean- Christophe, *L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent, 1660-1760*, Thèse de doctorat de troisième cycle, Université Paris IV, 1987.

**MAILLARD Jean-Christophe, Art. « Vielle à roue, répertoire », *Dictionnaire de la musique en France au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, (sous la direction de M. Benoit), Paris, Fayard, 1992.**

**MAILLARD, Jean-Christophe, *La vielle en France au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, Vielle à roue territoires illimités*, (sous la direction de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996, p.10/30.**

MAILLARD, Jean-Christophe : « Le répertoire pour instruments champêtres en France », *A la croisée des chemins Hommage à Georges Sand*, (sous la direction de Joseph Le Floch, ), Colloque de La Châtre, Octobre 1997, Saint Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1999. p.190/207.

MAILLARD, Jean-Christophe, « Imaginer la musique du peuple et les traditions orales au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Analyse musicale*, 4<sup>e</sup> trimestre 2001, p.4/19.

MARCEL-DUBOIS, Claudie, « Fêtes villageoises et vacarmes cérémoniels ou une musique et son contraire », *Les fêtes de la renaissance*, Paris, Ed. CNRS, 1975, p. 603/615.

MASSIP, Catherine, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin*, Paris, Picard, 1976.

MAUREPOS, Arnaud de, BRAYARD, Florent *Les français vus par eux-mêmes. Le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Laffont, 1996.

MILLIOT, Sylvette, *Histoire de la lutherie Parisienne du XVIII<sup>e</sup> siècle à 1960*, tome 2 : Les luthiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, SPA, Les amis de la musique, 1997.

**MOISES, Luce**, « La vielle à roue en Ukraine », *Vielle à roue territoires illimités*, (sous la direction de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996, p.30/44.

**PALMER, Suzann**, *The hurdy-gurdy*, Londres, New Abbot, 1980.

PANOFSKY, Erwin, « Et in Arcadia ego », *L'œuvre d'art et ses significations*, 1955, Paris, Gallimard, 1996.

PAQUET, Dominique, « Les figures du paradoxe », *Encyclopédia Universalis*, 1998.

PENESCO, Anne, (ed). *Défense et illustration de la virtuosité*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997.

PERREAU, Stephan, *Joseph Bodin de Boismortier*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2001.

POT, Olivier, Introduction, Lettre sur l'opéra Italien et Français, *Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, La Pléiade, tome V, p. LXXIV/LXXXI.

**RAULT, Christian**, *L'Organistrum. Les origines de la vielle à roue*, Paris, Aux amateurs de livres, 1985.

**RIVIERE, Gaston**, *Mémoires et souvenirs*, AMTA Editeur, Riom.

ROUSSILLON, René, « Le médium malléable, la représentation de la représentation et la pulsion d'emprise », *Revue belge de psychanalyse*, N°13, Automne 1988, p.717/7186.

SABY, Pierre, « Servitudes et grandeurs de la virtuosité dans l'œuvre dramatique de Jean-Philippe Rameau », *Défense et illustration de la virtuosité* ( Anne Penesco, ed.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 81/112.

SABY, Pierre, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, 1999.

SABY, Pierre, « Notes autour de l'idée de classicisme en France au milieu du dix-huitième siècle », *Hyacinthe Jardin et le classicisme Européen*, Colloque Lyon, février 2001.

SAINT-ARROMAN Jean, LESCAT, Philippe, « Eléments d'interprétation », François Couperin, *Pièces de clavecin (2<sup>e</sup> livre)*, 1717, fac-simile : Courlay, Jean Marc Fuzeau, 1994.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

**SIMON, Georges**, « Réglages du coup de poignet, Le chevalet mobile ou chien », *Cahiers de Recherche*, n°1, Paris, Conservatoire Georges Simon, 1982.

STAROBINSKI, Jean, *Largesses*, Paris, Réunion des musées nationaux., 1994.

STRAETEN Vander, Edmond, *La musique aux Pays –bas*, tome IV, Bruxelles, G-A Van Trigt, 1878.

VALLAS, Léon, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon (1688/1789)*, Lyon, Masson, 1932, *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1971.

VEILHAN, Jean-Claude, *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Epoque Baroque*, Paris, Alphonse Leduc, 1977.

VERMOREI, Henri et Madeleine *Sigmund Freud et Romain Rolland, Correspondance, 1926/1936*, Paris, PUF, 1993.

---

WILKINS Nigel, *La musique du diable*, Sprimont en Belgique, Mardaga éditeur, 1999.



## Index des principaux noms cités

- Affilard L', M. de, 27
- Albiouse, L., 103
- Alembert d', Jean, 11,21, 24,25, 26,55, 58, 119, 131, 136, 158
- Allmo, P-U., 79
- Ancelet, 26, 27, 28,29, 30, 31, 63, 66, 96, 113, 176
- Anet, J.-B., 235
- Anzieu, D., 13
- Aquin de Château-Lyon, P.L. d', 65, 113, 266
- Arnold, D., 141
- Aubert, J., 38, 39, 236, 252, 253, 303-304
- Azais, P. H., 137
- Bacilly B. de, 26, 31, 94, 117
- Ballard, J. B. 105, 108,127, 165, 169, 17, 176, **203-207** , 225, 226,244, 245, 247
- Bâton C., 25, 111,117,124, 127, **152-154** , 158, 174, 176, 203, 237, 255, **261-263** , 264, 273, 274
- Baudelaire, **184-185** , 251,
- Beaussant, P., 51, 97, 100, 244, 251

- Benoit, 32, 55, 56, 95, 97, 99, 100
- Bernolin, R., 306
- Bertin, 274
- Besche, 101
- Blainville, C. H. de, 22, 24, 30, 34, 37, 54
- Blavet, M., 221
- Bleton, J-L., 131
- Bodin de Boismortier, J., 113, 232, 235, 260, 264, 306
- Bois Poteur., 155, 156, 305
- Bollioud de Mermet, 21, 26, 29, 30, 32, 56
- Bomati, Y., 12
- Bono, M., 171, 305
- Bordet, T., 127, 169, 178, 179, 196, 203, 226, 234, 256
- Borjon de Scellery, P., 66, 179
- Bossuet, 38
- Bouïn, 83 126, 127, 131, **136-137**, 157, 158, 159, 161, 169, **211-214**, 225, 233, 247, 267
- Bourdieu, P., 20, 114
- Brenet, M., 27, 29, 64, 85
- Brayard, F., 108
- Briqueville E., 4, 59, 75, 83, 156
- Brocker, 59, 89, 147, 148, 283
- Brossard S., de, 22, 23, 24, 34, 176
- Brossat, 71
- Brunold, P., 45
- Burney, C., 41
- Cappus, J6B., 56
- Carbasus, (Campion), 63, 68, 69, 75, 76, 85, 105, 109, 117, 163, 175, 176, 177, 181, **293-296**
- Charles-Dominique, Luc, 73, 75, 93, 94, 97, 148
- Chassaing, J-F., 110
- Château-Lyon, P. L., 118
- Chédeville, E. P. , 179, 255, 274, 297
- Chédeville, N., 46, 49, 65, 214, 233, 237, 255, 306
- Citron, 244, 251

- 
- Clastrier, V, 1
  - Coirault, P., 81
  - Corelli, 25, 137
  - Corrette, M., 4, 84, 118, 155, 157, 158, 159, 170, 175, 176, 181, **218-222, 223-225**, 226, 301-302, 306, 307
  - Cottin, P., 108
  - Couperin, F., 48, **97-102**, 163, 227, 231, 232, **242-249**, 250, 251, 252, 254
  - Courbois, P., 174, 228
  - Croy, duc de, 108
  - Cucuel, G., 112
  - Cuzin, J-P., 74
  - Court, R., 28
  - Dalayrac, N., M., 88
  - Danguy, 26, 111, 113, **255-260**, 264, 273, 280
  - Dartois-Lapeyre, F., 12, 13
  - Dauphin, C., 35, 227
  - Delfino, R., 5
  - Demoz de La Salle, 50, 137
  - Detienne, M., 15
  - Devereux, G., 14
  - Devriès, A., 189, 190, 191, 255, 273
  - Diderot, D., 11, 24, 25, 26, 55, 58, 119, 131, 136, 158
  - Didier, B., 38, 177
  - Dufour, P. T., 227, 251, 254
  - Dufourq, N., 11, 27, 65, 80, 107, 108, 111, 131, 155
  - Dufournet, J., 72
  - Dupuits, 103, 112, 119, 131, **133-135**, 159, 160, 161, 165, 169, 175, 179, 180, 186, **207-211**, 216, 226, 253, 259, 260, 264, 275, 277, 299
  - Duvignaud, F., 9, 10, 12, 15
  - Eaton, N., 305
  - Eliade, M., 79
  - Escoffier, G., 114
  - Fernandez, 15
  - Flagel, C., 4, 74, 76, 131, 151, 173, 176, 178, 210, 218, 305, 306, 307
  - Fontenelle, B. de, 10

- Fournel, V., 90
- Framery, 25,33
- Francoeur, L. J., 26
- Freud, S., 13, 14, 43, 81, 96
- Fromenteau, M., 5, 305, 306, 307
- Furetière, A., 10, 22, 24, 72, 75, 109, 117, 175, 235
- Fustier, P., 10, 13, 16, 49, 90, 98, 111, 151, 152, 161, 165, 167, 168, 213, 255, 269
- Geremek, B., 72
- Gauguin, P., 10
- Gauthier de Coincy, 77
- Gétreau, F., 105, 106, 293
- Girdlestone, C., 250, 251
- Grandval, N. de, 23, 24, 26, 27,28, 32, 55
- Granger, S., 103
- Green, R., 5, 61, 103, 105, 109, 111, 123, 124, 126, 157,160, 174, 175, 179, 180, 189, 190, 191, 193, 195, 215, 228, 240, 248, 261, 262, 273, 274, 277, 305, 306
- Grouchy, de, 108
- Guérines, C. de, 104
- Guillo, L., 104
- Guinguené, 25, 33
- Hénnion, A., 53, 269,
- Hirsch, J-F., 87, 90, 91,
- Hollinger, R., 11,74, 82,84, 89, 108,147
- Homo-Lechner, C., 141, 143
- Hotteterre J., 46, 47, 180, 298
- Hugo, V., 90
- Imbert, P., 82
- Jam, J-L, 65, 178, 179, 280
- Janot,
- Jaffres, Y., 112, 146, 155, 218, 222, 224
- Jaucourt, L.de, 11, 21, 27
- Jones, E., 81
- Kintzler C., 32, 36, 37, 250, 251
- Kocevar, E., 97
- Lacombe, 22, 23, 24

- 
- Laporte, J. de, 10
  - La Roze, 110
  - Launay, D., 37
  - Lebègue, N., 46,
  - Lecerf, J. I. 27, 35, 37
  - Le Clerc, 237
  - Le Dantec, 152
  - Lefevre, P., 4
  - Lefrançois, T., 89
  - Légat de Furcy, M., 29, 31
  - Le Menu de Saint Phiibert, 67, 118, 237, 238, 239, 252
  - Leppert, R. D., 12,64, 89, 106, 109, 111, 283, 288, 294
  - Lescat, P., 101,
  - Lesure, F., 93
  - Leszczynska, M., 1,62, 80, 99, 107, 108, 111, 114, 155,
  - Le Valois d'Orville, 249
  - Le Vot, G., 141, 142, 143
  - Loibner, M., 5, 306
  - Loubet de Sceaury, P., 100
  - Loulié, E., 49, 157
  - Lully, J. B., 34, 38, 227, 231, 235, **240-241**, 253, 254
  - Luynes, de, 11, 65, 80,107, 108, 111, 155
  - Machard, R., 94
  - Maurepos, A. de, 108
  - Maillard, J. C., 22, 46, 48,66, 77, 110, 111, 113, 160, 170, 178, 189, 190, 191, 193, 196, 247, 253
  - Mandel, R., 307
  - Marcel-Dubois, C., 142, 143
  - Marpurg, F. W.,156
  - Mercier, L. S., 88,89
  - Massip, C., 75, 98
  - Mersenne, Marin, 75, 145, 148, 167, 168, 175
  - Milner, M., 252
  - Miremont, A. de, 104
  - Moises, L., 76

- Molière, 17, 18, 26
- Momigny de, 25,33,
- Montéclair, M. de, 22,29
- Mouret, J-J., 227, **248-249** , 254
- Mozart, W. A., 307
- Muffat, G., 34
- Naudot, J-C., 113, 259, 260, 264
- Norwood., T., 85, 125
- Nouat, T., 5
- Paquet D., 27
- Palmer, S., 60, 87,123, 125, 147, 148, 283
- Pereau, S., 113
- Pierre, C., 112
- Pils, de, 76, 117
- Pixerecourt, R. de 61
- Portell, 218
- Pot, O., 36
- Prin, J-B., 83, 145
- Quantz, J. J., 118
- Raguenet, F., 35
- Rameau, 30, 32, 33, 34, 36, 51, 52, 53, 177, 227, **249-251** , 254
- Rault, C., 1
- Ravet, 111, 160, 214, 255, **260-261**, 262, 263, 264, 273, 277
- Rivière, G., 151
- Rosenberg, P., 74
- Romain Roland, 14, 15
- Rousseau, J. J. 22, 23, 24, 25,28, 31, 33, 35, 36, 37, 41,42, 43, 53,54, 55, 109, 110, 118, 252, 261, 277, 306
- Roussillon, R., 252
- Saby, P., 9, 10, 27, 28, 35, 51, 52, 242
- Saint-Arroman, J., 101
- Sartre, J-P., 106
- Sévigné, M., de 9
- Simon, G., 151
- Sourches, 11, 65, 80, 107, 108, 111, 155

- 
- Starobinski, J. 71
  - Tannevot, C., 27, 56
  - Terrasson, A., 61, 68, 85, 110, 111, 112, 114, 118, 124, 127, 148, 173, 255, 285, **289-291**
  - Thibaut, D., 12
  - Thoinot Arbeau, 237
  - Tilly, de, 12
  - Titon du Tillet, E., 98, 99
  - Touchy, 163
  - Trichet, P., 75
  - Tron, S., 1
  - Uzes, C-E., duc d' 105, 256
  - Vallas, L., 85, 112
  - Veilhan, J-C., 45
  - Vermorel, H. et M. 15, 84
  - Vibraye, Mme de, 221, 234, 245, 246, 247, 256, 258
  - Vivaldi, 5, 65, 146, 214, 237, 30-
  - Wilkins, N., 79
  - Winnicott, 275
  - Winter, J., 79
  - Zosso, R., 181