



Charles-Edouard DELORT (1841-1895), *Joueuse de Musette*, vers 1865.  
The Cooper Gallery, Barnsley, Angleterre.  
La musette n'était pas oubliée au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

## Quatrième hypothèse

Eric Montbel

### La cabrette, fille moderne des musettes de Cour.

Mon hypothèse se résume ainsi : Amadieu (bien plus certainement que Pezé) a habillé les anciennes cornemuses du Massif Central en « musettes de Cour » de l'ancien régime. Il s'est inspiré des hautbois de musettes incrustées 13 pouces et des hautbois de cornemuse à miroirs, qu'il a équipés d'un boîtier de musette aristocratique, peut-être d'un soufflet, et d'un costume de marquise. Cet instrument hybride a bénéficié de la technique de jeu et du répertoire en usage à Paris parmi les derniers joueurs de musette de Cour et les musiciens migrants venus d'Auvergne.

Rappelons quelques faits indiscutables : la cabrette est une des rares cornemuses de France nées au XIX<sup>e</sup> siècle, donc dans une période récente. Elle a vu le jour dans un atelier de la Capitale : c'est une cornemuse moderne, inventée à Paris. Mais son esthétique et son champ sémantique, c'est-à-dire tout ce qui fait sens dans cet instrument la rattachent à des classes sociales opposées, et à plusieurs mondes imaginaires apparemment contradictoires. Il semble établi que les inventeurs de la cabrette se sont inspirés à la fois des cornemuses jouées en Auvergne et de celles pratiquées à la Cour de France au siècle précédent, donc avant la Révolution, en mêlant de nombreux caractères techniques et plastiques, aristocratiques ou populaires ; traits fondamentaux de cornemuses plus anciennes, éléments choisis dans le monde rural du Massif Central, éléments venus directement de Versailles et du monde aristocratique.

Explorons ces divers emprunts.

Sous certains aspects la cabrette est bien une cornemuse d'origine paysanne, dont le son et les techniques de jeu sont rattachés au monde auvergnat des émigrés cantalous des quartiers populaires de Paris, comme celui de la Bastille. D'un autre côté c'est un instrument délicat et précieux, en filiation avec les musettes baroques jouées jusqu'aux années 1780 par l'aristocratie et la bourgeoisie de Versailles, et par les notables provinciaux.

Cette apparente contradiction s'explique par un même contexte, celui des Restaurations politiques qui ont vu dans les années 1830 la résurgence des valeurs de l'aristocratie d'Ancien Régime parmi les populations parisiennes et aussi dans la petite bourgeoisie de province, donnant corps à une conception utopique de la « campagne », à un imaginaire versaillais transposé et réapproprié par les musiciens du peuple, artisans et villageois – et particulièrement le rêve « rustique » qui fut celui des musiques pastorales aristocratiques. C'est par un jeu d'allers-retours et d'emprunts successifs entre classes sociales et représentations de la paysannerie qu'est née la cabrette dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette cornemuse urbaine est arrivée en succession de la musette baroque du siècle précédent – une cinquantaine d'années à peine séparant l'abandon des musettes de Cour et l'apparition des « musettes-cabrettes » adoptées par la colonie auvergnate. La cabrette n'existerait pas sans la musette « de Cour<sup>1</sup> », une cornemuse qui connut elle-même plusieurs évolutions sur une période longue de près de deux siècles, entre 1575 et 1780 environ.

### Musette et musette

Les vieux cabretaires parisiens, aussi loin que portent les témoignages recueillis, c'est-à-dire la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, employaient de préférence le mot « musette » pour désigner leur instrument. Ce terme français était surtout utilisé par les musiciens du « bal-musette », justement, qui devait son nom à l'instrument populaire d'Auvergne. Au pays, c'est le mot occitan *cabreta*, petite chèvre et ses diverses formes dialectales qui étaient préférés et restaient en usage. Quant au mot français « musette » il désigne au XIX<sup>e</sup> siècle unanimement la cornemuse, tout autant pour l'administration que pour les gens du peuple, ou pour les écrivains. Les rapports de gendarmerie et les notaires parlent des « joueurs de musette », les héros des *Maîtres-Sonneurs* de George Sand jouent de la « grande musette et de la musette à clefs », et Joseph Béchonnet dans ses correspondances et dans ses livres de compte ne parle que de ses « musettes<sup>2</sup> ».

Ce nom de « musette » désignait donc, très normalement, la cornemuse des bals auvergnats de Paris, mais révélait aussi deux choses : une information organologique, et une indication

1. Le nom « musette de Cour » utilisé pour la première fois et sans doute inventé par E. de Bricqueville est contesté aujourd'hui, et les spécialistes lui préfèrent le nom de « musette baroque » ou de « musette » tout simplement. Nous conservons ici l'usage commun de « musette de Cour » popularisé par Jean-Christophe Maillard dans ses premières publications.

2. J.F. CHASSAING, *Béchonnet et les cornemuses de France*, Maison du luthier, Jenzat, 2015.



Musette de Cour, XVIII<sup>e</sup> siècle. Vente publique de Vichy, 2011.



Musette de Cour fabriquée (ou restaurée) par Joseph BÉCHONNET à Effiat, 1876.  
Ancienne collection Paul Cesbron, Musée de la musique, Paris, Ref. E.2165.

sémantique ; d'une part les emprunts technologiques et esthétiques faits aux cornemuses baroques jouées à la Cour de France au siècle précédent. Et d'autre part, un référent à cette classe sociale distinguée dans laquelle avaient été jouées les « musettes royales » : une représentation qui mettait en œuvre à la fois l'objet et ses matériaux précieux (ivoire, ébène, argent, velours, soie...) et son champ conceptuel. C'est d'ailleurs sous cette appellation que les fabricants de cornemuses populaires ont continué à désigner leurs instruments au XIX<sup>e</sup> siècle : ainsi la « musette Béchonnet » (vers 1850), les « musettes bourbonnaises » de Pajot ou Desbarbat, etc.

La cabrette devint vers 1830 un prolongement, un emprunt au monde pastoral utopique de l'aristocratie de Versailles. La musette arcadienne fut reconvertie en musette des faubourgs parisiens et des premiers bals-musette de la Bastille. Ce qui était parodie (la « musette des bergers ») fit retour en preuve d'origine : la cabrette auvergnate de Paris comme segment d'une parenté. A cette différence près, majeure, qui réside dans la fonction de ces deux cornemuses : d'un côté la musette bourgeoise ou aristocratique dans sa posture décorative de divertissement galant - une musique à écouter et à goûter en auditeur, ou en praticien dilettante, essentiellement<sup>1</sup>. De l'autre côté, la cabrette fonctionnelle dans son rôle d'outil à danser, sonore, puissante et brillamment lancée dans les joutes virtuoses des champions du bal-musette parisien.

Plusieurs des éléments constitutifs de la musette baroque ont été empruntés par les fabricants de cabrette, lors de la mise au point de l'instrument après 1800.

### Une filiation aristocratique

Ce double chalumeau, donc, fut inventé par le musicien de Cour et facteur Martin Hotteterre ; il est porté par un boîtier caractéristique, dit « boîtier à boules », qui fut repris par les facteurs inventeurs de la cabrette à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle (Amadiou, Pezé). C'est ce boîtier particulier, reprise emblématique de l'instrument aristocratique, qui, avec

1. Il reste à explorer tout-de-même le rôle des musettes « baroques » dans la musique à danser de Paris ou de Versailles au XVIII<sup>e</sup> siècle. Patrick Blanc, musettiste et musicologue, me fait justement remarquer que la place des pièces à danser est très importante dans le répertoire publié pour la musette. Quantité de contredanses, de menuets, de bourrées etc. chez Hotteterre ou Chédeville. L'usage de la musette dans le bal populaire urbain au XVIII<sup>e</sup> siècle reste à étudier, et les résultats de cette recherche offriraient des éléments non négligeables pour une filiation vers le bal-musette auvergnat qui lui succéda.

le soufflet, permet d'identifier la cabrette parisienne parmi d'autres cornemuses de France. En effet, ce boîtier rompt avec le principe organologique des cornemuses populaires du Massif central du siècle précédent, avec leurs boîtiers rectangulaires, incrustés de motifs religieux ou décoratifs (chabrettes limousines ou grandes bourbonnaises par exemple).

Si les concepteurs des premières cabrettes ont emprunté leur apparence aux musettes aristocratiques, avec leurs sacs en velours rouge à boutons de nacre, leur boîtiers à boules tournés dans l'ivoire, et leur soufflet mécanique remplaçant l'insufflation traditionnelle à la bouche, trop triviale, ils se sont bien gardés d'abandonner la puissance des hautbois populaires anciens. Les musettes baroques, en effet, possèdent un ou deux tuyaux mélodiques à perce cylindrique, peu puissants, produisant une mélodie discrète et une sonorité dépouillée de toute agressivité, sans harmonique, musettes destinées au salon ou à la scène concertante du théâtre.

La cabrette d'Amadiou ou de Pezé et de leurs suivants, au contraire, est une cornemuse à perce conique, dotée d'un pavillon agissant comme un amplificateur, qui fait de cette cornemuse un objet adapté au bal populaire, capable d'animer en soliste une assemblée de quarante ou cinquante danseurs. Les cafés-charbons des faubourgs et des petits passages de la Bastille accueillait cette clientèle, constituée d'émigrés auvergnats pour qui le son des cornemuses du « pays » restait sans aucun doute plus important que l'apparence de l'instrument. Mais si nous connaissons à coup sûr les modèles aristocratiques de musettes qui ont influencé les inventeurs de la cabrette, nous ne pouvons pas en dire autant pour les emprunts à des hautbois populaires : la perce conique de la cabrette est unique, et ne doit rien dans sa conception aux hautbois savants de la période classique.

Bernard Blanc<sup>1</sup> note toutefois la similitude des perces de petits pieds de cabrette avec certains hautbois de cornemuse de type Aujay ou Sautivet (début XIX<sup>e</sup> siècle). Nous verrons plus loin une autre filiation possible : la parenté des cabrettes avec les Grandes Cornemuses à Miroirs.

1. Nous renvoyons le lecteur aux analyses de Bernard Blanc, dans l'article publié dans cet ouvrage, p. 585-611.



Cabrette à bouche, ALIAS, vers 1900. Musée de la cabrette de Cantoin. Le hautbois porte plusieurs clefs afin d'obtenir des chromatismes. Photo du musée.



Pezé, facteur d'instruments à vent à Paris, mentionné dans l'Almanach du Commerce de Paris en 1811, 1816 et 1817.

Le système de clefs complexe des musettes baroques n'a, lui non plus, pas survécu sur les cabrettes et leur adaptation populaire. A l'exception de certains modèles de Alias vers 1910, dont une clef permettait l'obtention d'un La aigu sur un pied de 39 en Sol, et d'une cabrette au clétagé non authentifié fabriquée par Amadiou, plus ancienne<sup>1</sup> (voir illustrations p. 379 et 526), les « pieds » de cabrette ne possèdent aucune clef. Ils restent des hautbois de culture populaire, avec une échelle modale non tempérée, excentrique.

Un aspect important du jeu de cabrette doit être ici souligné. La cabrette, majoritairement jouée sans bourdon, n'est pas une cornemuse pensée dans une logique modale. Son échelle ne doit rien à une recherche d'harmoniques amplifiées ou magnifiée par un ou plusieurs bourdons. La cabrette est atypique en cela : 99 % de son répertoire est plagal. C'est-à-dire que la tonique est située non pas sur la fondamentale du hautbois, tous les doigts fermés sans l'auriculaire, mais au milieu du hautbois, main du bas ouverte. Pour être précis, un cabretaire jouera toujours en Do sur un hautbois de 39 dont la fondamentale est en Sol. Ce jeu plagal est défini par Borjon de Scellery dès 1672, à propos de la musette « de Cour » : il le nomme « l'entremain », un terme que Bergheaud utilisait également. Ce jeu d'entremain est renforcé par un trait stylistique majeur du jeu de cabrette : le fameux glissando que tout bon cabretaire doit utiliser pour passer du Si au Do, donc de la sous-tonique à la tonique, et qui permet de corriger la hauteur du quatrième degré. Ce glissé fortement stylé porte divers noms dans le langage initié des joueurs de cabrette : « le limagnier », « l'aligot »... Jean Bergheaud encore parlait même du « doigté limagnier », amené à Paris par un certain Nicolas, ou par Roumany, venus de la Limagne. Ce jeu plagal quasi exclusif donne une toute autre définition de l'échelle de la cabrette. En effet, le troisième degré de la gamme authentique, en partant du Sol donc sur un pied de 39, est toujours bas. C'est un trait vérifiable sur toute cabrette ancienne. Mais ce troisième degré n'a jamais été pensé comme une tierce. C'est une sous-tonique, effectivement basse, mais qui correspond par exemple aux sous-toniques des jeux de violon traditionnels pratiqués dans le Massif Central. La tierce de la cabrette, au jeu plagal, est située sur le sixième degré de l'échelle du hautbois. C'est le Mi du pied de 39 en Sol-Do. Ecoutez Alard, écoutez Bouscatel, écoutez les maîtres : ce Mi est toujours parfaitement haut, clair, pythagorien. La cabrette n'a pas été pensée comme une cornemuse à bourdons, avec appui sur tonique et jeu authentique. La cabrette est plagale, sa tonique est positionnée sur le quatrième degré, toujours un peu haut, que le musicien corrige avec son doigté limagnier.

1. Collection Nikolaj Marks.

### Héritages organologiques

Mais de la musette baroque, et des Grandes Cornemuses à Miroirs, la cabrette a conservé d'autres traits, moins visibles. Par exemple la présence sur certains pieds courts d'un long tuyau à anche double et perce conique, parallèle au hautbois, souvenir du « petit chalumeau », mais ici réduit au rôle de bourdon : c'est la « chanterelle » des pieds de 39 ou 37,5. Encore ce tuyau bourdon ne fut-il utilisé que rarement par les cabretaires, ceux-ci lui préférant un jeu purement monodique, et donc un tuyau-bourdon factice, bouché la plupart du temps - parfois même obturé dès la fabrication. Quant au gros bourdon latéral des musettes royales, il fut tout simplement supprimé par les fabricants de cabrette dès la mise au point de l'instrument, au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

La musette royale était déjà passée d'usage à l'époque de la Révolution. Mais son aura et sa distinction restaient pour les joueurs de cornemuses populaires un référent au-delà des âges : et les facteurs parisiens sauront s'en souvenir au moment de fixer l'instrument de type « musette-cabrette » dont il est question dans ces pages.

### Lavigne, Pezé, Amadiou, Sochay, Gaillard ?

On a également voulu reconnaître des instruments de P. Gaillard dans ces « musettes curieuses » signalées par Bricqueville dans son article fameux<sup>1</sup>, relevant les petites annonces du *Mercure de France* pour l'année 1778 :

« Vainement les tourneurs s'efforcent de maintenir la vente, mettant toute leur habileté en oeuvre pour que la mode persiste encore quelque temps. Lavigne, rue Neuve-Saint-Roch, annonce qu'il vend des "musettes curieuses" et Lussy, de son côté, fait mettre dans le *Mercure* un avis ainsi conçu : "Perfectionnement de la musette donnant le son de la clarinette et de la voix humaine. Elle se joue avec ou sans bourdon ; on peut imiter la vivacité et la netteté du coup de langue, comme dans la flûte traversière ou le hautbois. L'auteur est le sieur Lavigne, demeurant rue Neuve-Saint-Roch". »

S'il est établi que les musettes de Gaillard ne sont aucunement dotées de possibilités musicales<sup>2</sup>, il va de soi que ces musettes nouvelles mises au point par Lavigne furent

1. E. DE BRICQUEVILLE. *Un coin de curiosité. Les anciens instruments de musique*, p. 46.

2. Voir plus loin notre article sur les musettes Gaillard dans cet ouvrage. Également, Laurence LIBIN,

d'un autre ordre. Quelle cornemuse était donc capable de suggérer la voix humaine, jouer avec ou sans bourdon ? On pense bien sûr aux inventions récentes des facteurs anglais, écossais ou irlandais : c'est dans les années 1760 que prennent forme les *pastoral pipes* de James Kenna, de Hugh Robertson. Plus tard les *Northumbrian small pipes* de Robert Reid développent les possibilités évoquées par le texte de Lavigne. Nous sommes dans une période d'exploration organologique, où naissent les cornemuses urbaines du XIX<sup>e</sup> siècle. Peut-être ce texte désigne-t-il la première apparition expérimentale d'une musette parisienne qui deviendra la cabrette.

Cette hypothèse serait renforcée par les dates d'exercice de François-Alexandre Pezé, né en 1768, présent à Paris dès 1784, et dont force est de constater qu'il nous fournit le plus ancien des instruments de type cabrette portant une marque de facteur<sup>1</sup>... s'il s'agit bien de Pezé père. Peut-on envisager que Pezé ait repris à son compte les avancées organologiques d'un Lavigne en cette fin de XVIII<sup>e</sup> siècle à Paris ? Mais nous allons le voir, un doute subsiste sur la chronologie des Pezé.

### Les Pezé à Paris

**François-Alexandre Pezé** est né vers 1768 à Arras dans le Pas-de-Calais, d'après Denis Watel. Il s'installe à Paris en 1784 pour y débiter son apprentissage chez Porthaux ou Savary père. Il est recensé dès novembre 1793 comme luthier, âgé de 25 ans, au 47 rue Boucher à Paris, mais il ne semble pas être encore à son compte. Il est surtout reconnu comme un spécialiste du basson dans les années 1820-1830, en concurrence avec Savary fils<sup>2</sup>. Il demeure alors dans la rue Dauphine de 1809 à 1817 au moins, comme luthier<sup>3</sup> puis comme « facteur d'instruments à vent ». Il n'apparaît pas dans l'annuaire de 1831, ce qui laisse supposer qu'il a mis un terme à ses activités professionnelles avant cette date.

« Seeking the source of the Gaillard cornemuses », *Musique, Images, Instruments : Nouveaux timbres, nouvelle sensibilité au XVIII<sup>e</sup> siècle*, CNRS, 1997.

1. Trois pieds complets marqués Pezé sont connus, conservés dans des collections privées à Paris et Puy-de-Dôme. Deux autres pieds non signés peuvent lui être attribués, dont un est conservé au Musée de la Musique à Paris. Par contre plusieurs clarinettes et bassons de ce facteur sont connus, avec des marques identiques aux cabrettes en question (voir illustrations p. 323).

2. Voir : W. ROUSSELET et D. WATEL, *Le Livre d'Or de la Clarinette Française, index des marques et facteurs*, Larigot spécial XXIV, Paris, septembre 2012.

3. *Annuaire du commerce de Paris, des départements de l'Empire*, 1809, p. 106.

La comparaison des dates de Benoît Amadieu, l'autre grand facteur de cabrettes de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, pourrait permettre d'envisager un croisement de connaissances entre ces deux artisans parisiens : Amadieu 1804-1877, François Pezé 1768-1831 (?). Si l'on considère que Benoît Amadieu a pu fabriquer dès l'âge de 20 ans, donc vers 1824, nous devons prendre en compte qu'à cette date François-Alexandre Pezé avait 56 ans, un métier établi et une grande expérience. Si les musettes de Pezé ont été conçues et fabriquées avant cette date, la paternité de la cabrette reviendrait sans doute possible au facteur de clarinettes et de bassons.

Mais un autre élément doit être considéré ; François Pezé eut un fils, qui exerça à sa succession et produisit lui aussi des instruments à vent<sup>1</sup>. On peut donc envisager que ce fils Pezé, deuxième du nom en tant que facteur, fut l'auteur des quelques cabrettes connues. Il n'est pas impossible que les cabrettes marquées « Pezé à Paris » aient été fabriquées par ce second atelier, et que ce soit Pezé fils qui ait apposé sa marque en utilisant les fers du père, entre 1835 et 1860. Dès lors rien ne l'impose comme un « inventeur »...

Nous connaissons par ailleurs les dates présumées de Benoît Amadieu : 1804-1877. Nous trouvons là une correspondance chronologique beaucoup plus cohérente. Benoît Amadieu et Pezé fils seraient contemporains, et de la même génération. L'un copiant l'autre...

Un autre élément important doit être pris en compte : on considère généralement que la pratique de musette de Cour s'est progressivement diluée, pour disparaître définitivement dans les années 1780. Les publications de Bricqueville<sup>2</sup> ont largement construit cette idée-reçue. Cette conception doit être réexaminée, à la lumière des dates de naissance et d'exercice de François-Alexandre Pezé, né en 1768, et des informations disponibles sur les derniers grands joueurs de musette professionnels du XVIII<sup>e</sup> siècle à Paris :

« Nicolas Chédeville prit sa retraite à l'Opéra (...) le 1er juillet 1748, mais à la condition qu'il viendrait y jouer de la musette chaque fois qu'on aurait besoin de lui. Son nom figure toujours, en 1777, en qualité de Basson, parmi les hautbois de la Cour. *L'Almanach musical* pour 1783 le cite encore, il est vrai, comme professeur de Musette, demeurant rue Coquillière, mais nous croyons qu'il mourut au commencement de cette année, sinon même en 1782<sup>3</sup>. »

1. Je remercie Monsieur Denis Watel pour la communication de ses recherches en archives, et pour la primeur des informations sur Pezé, à paraître dans un article de la revue *Larigot* en 2017.

2. Voir plus haut notre article « La Musette de Cour ».

3. Recherches publiées par Ernest THOINAN, *Les Hotteterre et les Chédeville...*, Ed. Sagot, Paris, 1894, p. 53. Nicolas Chédeville était l'arrière-petit-fils de Nicolas Hotteterre, mort en 1694.



Louis GALLOCHE (1670-1761), *Paysage avec berger et joueur de musette*, ca 1740, détail. Musée de Fontainebleau.

Ce tableau - une commande de la reine Marie Leszcinska, épouse de Louis XV - revisite un idéal arcadien propre aux aristocrates du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec sa bergerie et son joueur de musette dans un paysage « champêtre » jouant pour des enfants. Il n'est pas interdit de voir dans ce petit portrait une représentation de Nicolas Chédeville. En effet, une des filles de la reine, Victoire, pratiquait la musette avec talent. Son professeur n'était autre que Nicolas Chédeville, célèbre musettiste et facteur, apparenté aux Hotteterre. Il dédia plusieurs recueils de pièces pour musette à la fille de Louis XV : *Les variations amusantes* et *Les impromptus de Fontainebleau*.

Nicolas Chédeville enseigna la musette à Paris jusqu'en 1783.



Gustave-Jean JACQUET (1846-1909), *Musette*, ca 1885, localisation inconnue.



Philippe ROUSSEAU (1816-1887), *Le singe musicien*, 1862. Huile sur toile, 55,3 x 72,7 cm.  
Vente Christie's, Londres, 2010.

Le peintre Philippe Rousseau, actif dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, admirait les maîtres anciens, et il réalisa plusieurs tableaux en imitation des natures mortes de Chardin ou de Oudry. Nous savons par les photographies de son atelier que Rousseau possédait plusieurs musettes, cornemuses bourbonnaises, tambourins provençaux et vielles-à-roue qu'il employait dans ses toiles. D'autres peintres ont illustré à la même époque ce goût pour les maîtres français du XVIII<sup>e</sup> siècle, que ce soit en mettant en scène des sujets historiques en costumes (les peintres « troubadours »), soit comme ici en imitant les natures mortes et allégories de la musique. Ainsi les toiles que nous présentons de Lobre, de Mouilleron, de Jacquet ou de Rousseau. Contemporains des premiers fabricants de cabrettes, ils participaient de ce mouvement artistique qui réhabilitait et idéalisait les valeurs de l'Ancien Régime.



Cabrette marquée « SOCHAY à LYON », XIX<sup>e</sup> siècle, ancienne collection Julien Fau, Musée de la musique de Paris, Ref. E.2173.

Nicolas Chédeville est donc signalé comme professeur de musette à Paris alors que le jeune Pezé est âgé de quatorze ans, et qu'il s'installe à Paris l'année suivante. La pratique de musette de Cour était donc encore vivante dans la Capitale - même si ses heures de gloire étaient derrière elle - ne serait-ce que par les élèves de Chédeville. Pour mémoire, les Chédeville, eux aussi facteurs et musiciens de Cour, étaient en lien de parenté avec les Hotteterre. On le voit, les chronologies se superposent sans apparaître comme des gouffres distants. Musette et cabrette ne sont pas des mondes successifs sans lien, au contraire. L'invention de la cabrette peut constituer un héritage des musettistes et des facteurs de musette à Paris au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

Nous savons par ailleurs que certains musiciens du bal-musette ont utilisé des musettes de Cour, bricolées ou mutilées, dans certains bals de la Capitale. Ainsi le cabretaire Antoine Saphy (1796-1858), originaire de Haute-Loire, tenancier d'un café dansant à Paris, entre 1830 et 1845, 7 rue des Vieilles Etuves, puis rue du Grenier Saint-Lazare<sup>1</sup>. Il utilisait un grand chalumeau de musette de Cour transformé en chalumeau de cornemuse pour faire danser dans son bal. Toutes les clefs de la musette avaient été supprimées, tous les tenons arasés. Cette musette - préfiguration de cabrette - est toujours conservée dans sa famille à Blesle. Plusieurs instruments de ce genre sont du reste connus, parfois utilisés comme « sourdines » par les cabretaires parisiens.

### Sochay à Lyon

La même question se pose au sujet de deux cabrettes marquées « SOCHAY À LYON ». Les signatures de ces deux musettes sont différentes : l'une est imprimée sur le petit bourdon<sup>2</sup>. La seconde est gravée au fer sur la souche du boîtier<sup>3</sup>. Rien ne permet d'affirmer que ce Sochay fut un fabricant ou un simple revendeur<sup>4</sup>. Les statistiques généalogiques indiquent que le patronyme « Sochay » est essentiellement porté par des habitants de l'Ain dans les années 1850 : le village de Foissiat en Bresse apparaît comme premier lieu d'origine des

1. Vincent ROBIN, *Inventaire raisonné des musettes... op. cit.* p. 147.

2. Collection particulière.

3. Cabrette « SOCHAY à LYON », Musée de la musique de Paris, Ref. E.2173. Ancienne collection Julien Fau, acquisition de 1873.

4. Les archives ne nous livrent que le nom d'un Sochay, épicier à Lyon en 1838, habitant Montée Saint-Barthélémy.

Sochay. Nous revoici avec une éventuelle filiation bressane, historiquement marquée par les pages de Borjon, le témoin des facteurs de musette de la Bresse au nord de Lyon dont nous avons signalé l'importance dans la fabrication des musettes de Camille, de Lutaud puis de Béchonnet. Au mieux savons-nous que la cabrette Sochay du Musée de la Musique de Paris entra dans la collection de Julien Fau avant 1873, date à laquelle elle fut acquise par le Musée<sup>1</sup>. Pezè, Sochay... peu d'instruments conservés, beaucoup de mythologie.

### La modernité de l'historicité

Écartons l'hypothèse P. Gaillard<sup>2</sup>.

Les musettes Gaillard doivent certes être considérées dans leur rapport aux cabrettes/musettes de la colonie auvergnate de Paris car le même héritage semble revendiqué dans l'invention de ces deux types de cornemuse, du moins dans la forme, l'esthétique des matériaux, du tournage, des boîtiers : l'héritage des musettes de Cour. Mais cet héritage n'est que formel : Gaillard ne produisit que des objets à voir, des cornemuses-symboles de préciosité, de nostalgie et de distinction. Pezè, Amadieu, puis Franc ou Costeroste fabriquèrent de leur côté de « vrais » instruments destinés au jeu musical virtuose, à l'expression précise, inscrits dans une tradition ancienne de cornemuse. Ils empruntèrent eux aussi les formes caractéristiques des musettes de Cour (boîtier à boules, soufflet, sacs recouverts de tissus luxueux), mais leurs hautbois et bourdons diffèrent radicalement de ceux des musettes aristocratiques.

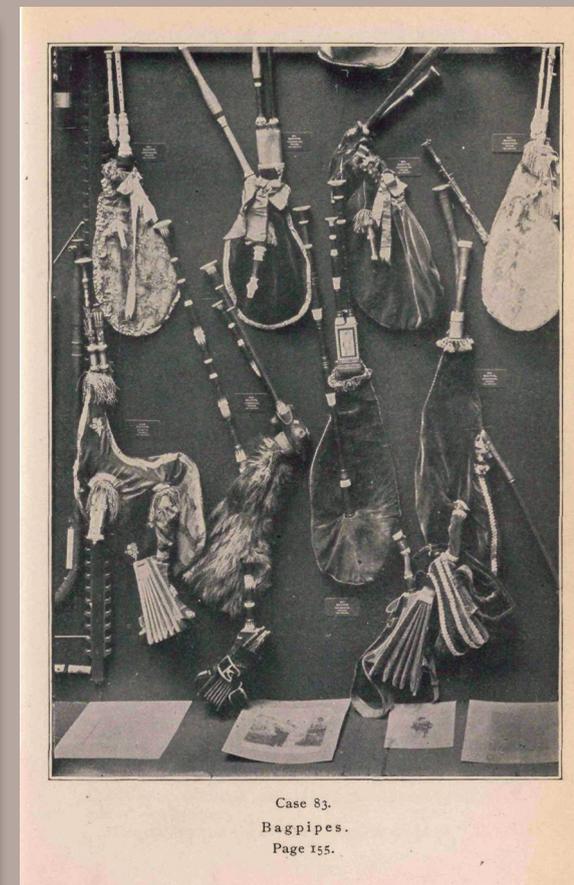
Par ailleurs, Gaillard fabriqua quelques cornemuses dites « à têtes de dauphins » qui sont équipées non plus de hautbois à perces cylindriques, mais de hautbois coniques très proches des cabrettes auvergnates<sup>3</sup> : preuve supplémentaire d'une proximité chronologique des ateliers respectifs. Et à l'inverse on trouve de nombreuses cabrettes anciennes tournées dans l'ivoire, référence supplémentaire à la distinction, au matériau noble, et, peut-être, aux instruments factices de Gaillard.

On peut raisonnablement penser que Gaillard et Amadieu furent des facteurs proches chronologiquement, contemporains et instruits dans la connaissance de leurs productions réciproques. Au moment où Gaillard ne fabriqua que des cornemuses de collection,

1. *Le Musée du Conservatoire National de Musique. Catalogue raisonné des instruments de cette collection par Gustave CHOUQUET, Conservateur du Musée.* Firmin-Didot, Paris, 1875, Introduction.

2. Voir plus loin notre article, « Les musettes Gaillard, cornemuses d'ameublement », p. 559.

3. La cornemuse « P.G » du MET à New-York, ancienne collection Crosby Brown ; cornemuse « P.G » du Musée de Brest, ancienne collection Vian à Paris. Voir également la Musette P.G. du Musée de Brest.



Catalogue de la collection Crosby Brown, New-York, 1904, la page des cornemuses de France. On reconnaît plusieurs instruments présentés ici dans nos différentes contributions.

Musette attribuée à P. GAILLARD, marquée « P.G », photographiée lors de son entrée au Metropolitan Museum de New York. Ancienne collection Crosby Brown, Catalogue 1904, REF. 864.

Cette musette Gaillard possède un hautbois très semblable à ceux des cabrettes de Pezè ou Amadieu. Le bourdon par contre est factice.

injouables, décoratives, Pezé et Amadieu inventèrent ou diffusèrent la cornemuse du bal-musette, conservant les perces des hautbois populaires anciens, mais habillant leurs instruments d'un costume et d'une apparence à la fois modernes et rétros : la modernité de l'historicité.

**Et revoilà la Novia...**

Exemple d'une facture inspirée des musettes de Cour, telle est la *Novia*, la cabrette en ivoire fabriquée par Amadieu, finalisée par Franc, et dont jouait Bouscatel<sup>1</sup>. Cette cornemuse mythologique renoue avec la tradition orale et la pensée symbolique. S'il est exact que la cabrette est dépouillée de tout décor hérité du monde rural, comme débarassée de ces charges religieuses, érotiques et triviales qui furent l'apanage des cornemuses populaires, il faut rappeler que c'est aussi un emprunt à l'esthétique « soft », fonctionnelle des musettes de Cour : à de rares exceptions près les musettes de Cour étaient conçues pour évoquer un monde de bergers arcadiens très éloigné du réel. Pas de sac poilu, pas de chèvre, pas de marque zoomorphique ou anthropomorphique ; aucun des signes populaires n'est visible sur les musettes royales. Pas d'ostensoir, pas de miroir, pas d'arbre de vie ou autres signes bibliques. Et la cabrette hérite de cela en effet. Par contre la cabrette adopte, en les transposant, d'autres signes : têtes républicaines ou grotesques, lions, Gaulois, Marianne... Bagues en argent portant le nom du musicien, une date, un prix de concours. Et puis bien évidemment, velours, soie, rubans, brocarts... autant de marques de valeur, de préciosité et de bon usage bourgeois. La *Novia*, donc, cabrette en ivoire au nom de jeune mariée, blanche et virginale, rappelle que la pensée symbolique fait retour lorsque qu'on croit la brider, l'effacer. Elle fut une musette « royale » à sa façon, jouée par le Prince des cabretaires, Bouscatel. La parenté avec le travail de P. Gaillard et plus tard avec les cabrettes d'apparat de Marcelin Combabessou et d'André Dufayet est évidente.

1. Sur la *Novia*, voir nos précédentes publications et notamment :  
 E. MONTBEL, « Pour les amateurs de beau-jeu : Deux solitaires au pays des cornemuses », *Cahiers de musiques traditionnelles* Vol. 15, histoires de vies (2002), p. 3-16.  
 A. RICROS, avec la collaboration d E. MONTBEL, *Bouscatel - Le Roman d'un Cabretaire*, AMTA 2012.



Jean Bergheaud à Nemours, jouant de la *Novia*, la cabrette en ivoire de Bouscatel percée par Amadieu. Photo E. Montbel, 1976.

**Une étonnante similitude : les Grandes Cornemuses à Miroirs.**

La cabrette fut-elle un modèle isolé, un OVNI dans le champ des cornemuses du Centre France, tant les innovations qui la caractérisent semblent en faire un instrument unique, très distant par exemple des musettes d'un Joseph Béchonnet (1820-1900) pourtant contemporain ? Rappelons que Jean Sautivet (1797-1867), facteur berrichon de grandes cornemuses, est recensé en 1851 comme « fabricant de musettes ». L'époque est celle d'une intensive fabrication de cornemuses populaires, particulièrement dans le Massif Central et les régions limitrophes, sans oublier Paris. Il faut concevoir que les instruments, comme les hommes, circulaient, et que tous ces fabricants étaient parfaitement au fait des savoir-faire les ayant précédés, tout comme des nouveautés mises sur le marché. On peut imaginer que Amadieu, comme Sautivet ou comme Béchonnet, connaissait les productions des autres fabricants, et qu'il n'hésitait pas à s'en inspirer.

Bernard Blanc a ainsi noté une analogie certaine entre les petits pieds de cabrette (37,5) fabriqués notamment par Pezé, Breuil et Amadieu, et certains petits hautbois de musettes incrustées attribués à Aujay de Hyds<sup>1</sup>.

C'est aussi au XVIII<sup>e</sup> siècle que nous trouvons un instrument proche des musettes de la colonie auvergnate, dans un lointain chronologique qui brouille les pistes. Bien des portes restent ouvertes...

En effet l'une des cornemuses les plus affiliées à la cabrette, étrangement, est la Grande Cornemuse à Miroirs, héritière des cornemuses de Poitou de la Cour de Louis XIII, et dont plusieurs exemplaires nous sont parvenus<sup>2</sup>. L'une de ces cornemuses est peinte en 1830 par Boichard dans les mains d'un musicien animant une fête de vendanges en Berry. La correspondance chronologique de cette représentation avec l'apparition des premières cabrettes renforce l'hypothèse d'une filiation entre les deux familles d'instruments, malgré la grande distance dans le temps de leurs inventions respectives.

Quelles sont ces similitudes ?

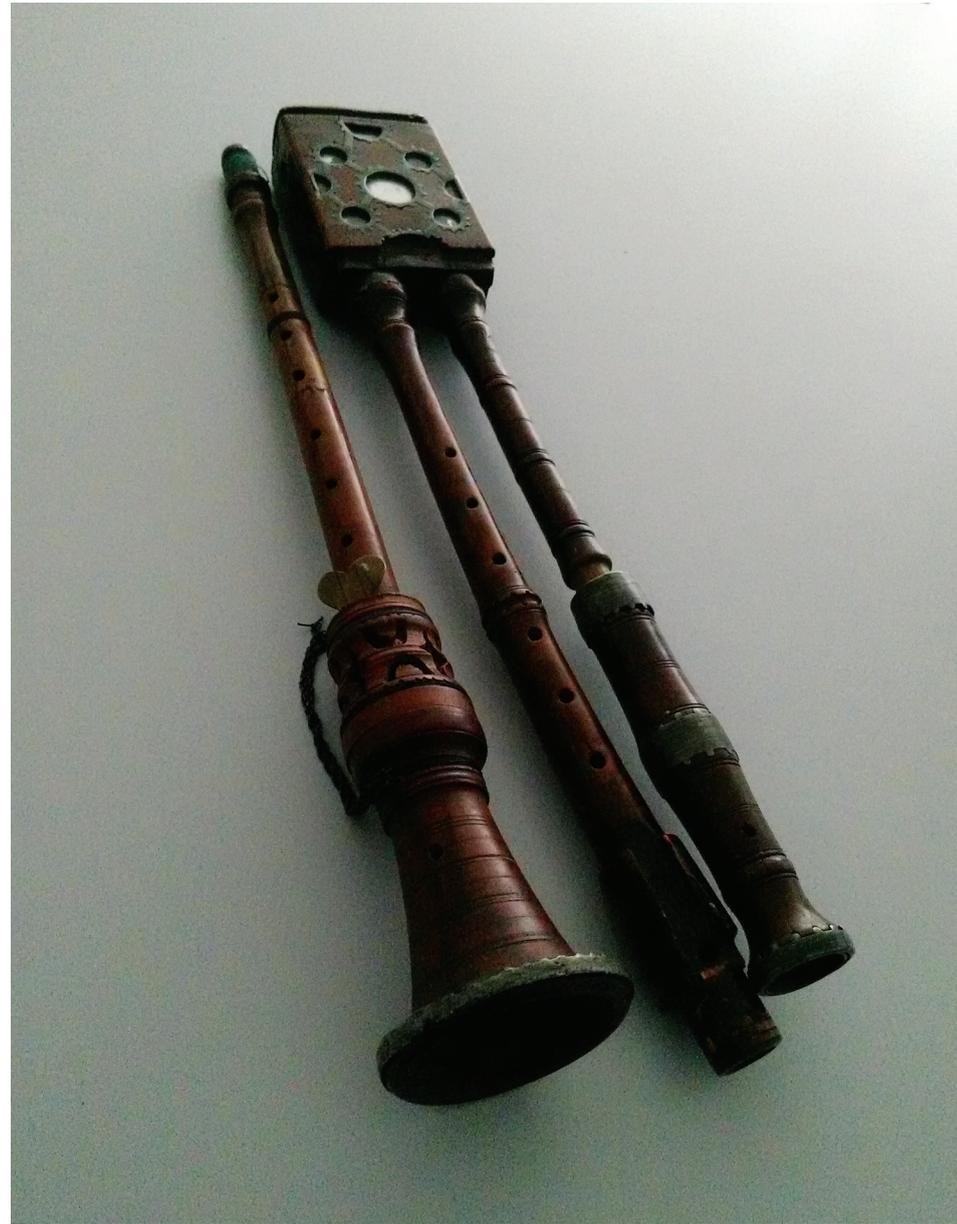
\* L'usage du soufflet tout d'abord, mais qui est le lot commun de nombreuses autres cornemuses depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Un soufflet rond, très différent du soufflet trapézoïdal des musettes de Cour ou des musettes Béchonnet.

1. Voir l'article de Bernard Blanc dans cet ouvrage, p. 585-611.

2. E. MONTBEL, *Les cornemuses à miroirs... op. cit.*, Chapitre IV, « Les Grandes Cornemuses à Miroirs conservées dans les collections muséales », p. 205-247.



Deux Grandes Cornemuses à Miroirs , XVIII<sup>e</sup> siècle (?) : Musée de la musique de Paris, ancienne collection Paul Cesbron. Musée des Beaux-Arts de Brest, ancienne collection Vian.



Grande Cornemuse à Miroirs dite « chabra » jouée en Creuse, ancienne collection Randonneix, conservée au MUCEM de Marseille.  
Nous lui avons joint un hautbois du même facteur, retrouvé récemment. Collection privée.  
Photo E. Montbel.

\* La perce du hautbois, et les trous de jeu de diamètres identiques, non progressifs. Et son pavillon terminal qui amplifie la note de rappel, élément esthétique du son, déjà plus spécifique.

\* Mais c'est surtout la présence d'un petit bourdon à perce conique et à anche double, placé à côté du hautbois et faisant entendre l'unisson de la fondamentale, comme sur certains petits jeux de cabrette, qui établit une parenté unique – aucune autre cornemuse ne proposant cette variante organologique.

Le jeu de cette cornemuse, que j'expérimente depuis longtemps, permet de placer tous les coups de doigts et ornements de la tradition de cabrette, telle qu'elle a été transmise par Jean Bergheaud ou Antoine Bouscatel. La similitude des timbres et des couleurs ne laisse guère de doute quant à la parenté de ces deux cornemuses, cabrette et Grande Cornemuse à Miroirs, pourtant très distantes dans le temps. On sait toutefois que des grandes cornemuses de ce type, dites *chabras*, étaient en usage dans la Marche, à l'ouest de la Creuse au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment à Germont de Nedde où un modèle a été retrouvé<sup>1</sup>, ainsi qu'à Felletin<sup>2</sup>, dont deux exemplaires sont conservés au musée de Guéret.

Le modèle le plus complet de ces cornemuses est celui du Gemeentemuseum de La Haye, en Hollande<sup>3</sup>. Il faisait partie de la collection du banquier Daniël François Scheurleer en 1893, comme l'attestent le catalogue et les photographies de cet instrument prises dans les salons-musées du banquier hollandais<sup>4</sup>. L'instrument est bien évidemment plus ancien.

Correspondance de sons et de techniques, alors que l'esthétique décorative générale des deux instruments est radicalement divergente, marquée par leurs époques respectives ? Le sens symbolique des décors des Grandes Cornemuses à Miroirs a complètement disparu du décor des cabrettes parisiennes. Mais de nombreux points technologiques se retrouvent donc sur les deux types d'instruments.

1. Ancienne collection P. Randonneix, aujourd'hui au MUCEM.

2. C'est de cette commune que proviennent les deux cornemuses conservées au musée de Guéret. Elles ont été recueillies et offertes au Musée en 1878 et 1884 par la famille de l'ethnologue et abbé limousin Roy de Pierrefitte. JF CHASSAING, *Béchoinnet...* op. cit. p. 45.

3. Gemeentemuseum de La Haye, Hollande (Inv. EA.631. 1933).

4. *Catalogus der tentoonstelling van muziek- instrumenten, prenten, photographiën en boeken daarop be-trekking hebbende* [Verzameling D. F. Scheurleer]. Den Haag, 1893.

**Alors Pezé et /ou Amadiou ?**

La rupture historique généralement admise dans le jeu de la musette de Cour, après la Révolution, doit être relativisée. Cette conception d'une musique de classe, opposant pratique populaire à celle de l'ancienne aristocratie, doit beaucoup aux écrits de Bricqueville<sup>1</sup>. C'est bien lui en effet qui a écrit le premier dans les années 1890, de manière ethnographique, sur les musettes « de Cour », qu'il cantonnait à un répertoire et à une classe sociale, celle de Versailles.

Mais la pratique fut toute autre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les Hotteterre, les Chédeville jouaient bien sûr à la Cour : mais ils étaient aussi musiciens de l'Opéra et du Théâtre à Paris. Et les airs à danser étaient nombreux dans leur répertoire - contredanses, bourrées, rigaudons, menuets, cotillons, toutes danses à la mode. Il faut envisager une continuité, un héritage transmis aux joueurs de musette populaire à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle. Bricqueville, guidé par sa vision de classe, ne parle jamais des pratiques urbaines de cornemuse. Ce Parisien n'évoque pas une seule fois les bals-musette en pleine activité, lui qui fut contemporain de Chanal, de Ranvier, de Bouscatel, d'Amadiou, tous grands maîtres d'une autre « musette ». Cet héritage, cette évidence ont été occultés par les chercheurs et les historiens des musiques traditionnelles jusqu'à présent. Il y a là une approche anthropologique à développer, qui nécessite de remettre en question notre vision des musiques populaires dans le cadre de la ville, et singulièrement de la Capitale au XIX<sup>e</sup> siècle.

Le monde des cornemuses du Massif central est marqué comme on le voit par une grande mobilité historique et sociale, par des innovations et des emprunts continuels, depuis le sortir de la Renaissance jusqu'à notre période contemporaine. Les années de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ont permis une évolution radicale de la facture instrumentale dans tous les domaines, et les cornemuses comme les hautbois, saxophones, clarinettes ou bassons ont bénéficié à la fois de la liberté du travail, de la mise en concurrence de leurs géniaux inventeurs, et des moyens de développement de la vente artisanale par la mobilité du commerce en réseau ; notamment à Paris, mais aussi dans des centres de facture instrumentale regroupant de nombreux artisans comme Jenzat ou Mirecourt.

Le quartier auvergnat de la Bastille fut ainsi un centre de fabrication de cabrettes au cœur de Paris, connaissant une émulation compétitive entre divers fabricants. La cabrette est née de cette confrontation, conçue par un facteur connaisseur des cornemuses populaires et aussi des techniques de tournage des artisans de l'Ancien Régime. Un peu de musette

1. Eugène de BRICQUEVILLE, *Les musettes*, Paris, Lecerf, 1894.

de Cour, un peu de Grande Cornemuse à Miroirs, un peu de musette bourbonnaise... la cabrette est faite de tout cela. Il fallait un fabricant situé au carrefour des traditions et des mouvements migratoires, pour penser un tel syncrétisme.

La Bastille fut ce lieu minuscule où se sont construits un artisanat spécialisé, des dynasties de facteurs, des lieux de musique à danser. La tradition orale a toujours attribué à Amadiou l'invention de la cabrette. C'est ce que disaient Bouscatel et ceux de sa génération ; c'est ce que rapportaient Jean Bergheaud, et bien d'autres que j'ai croisés, qui tous citaient Amadiou puis son élève Franc comme les meilleurs et les premiers facteurs de cabrette à Paris. Bergheaud disait aussi qu'Amadiou venait d'Ardes-sur-Couze. Pourtant les recherches contemporaines ont livré la commune de Ségur-les-Villas dans le Cantal comme lieu de naissance de Benoît Amadiou, en 1804... On lira dans le chapitre consacré aux facteurs, le détail des informations contradictoires réunies sur Amadiou à Paris.

Pour ma part, le grand nombre des instruments signés Amadiou qui ont été conservés, la puissance de sa renommée tout au long des générations depuis 150 ans, et la confiance que j'accorde à la mémoire populaire me poussent à attribuer la paternité de cette cornemuse au « tourneur, fabricant de parapluies et de soufflets » Benoît Amadiou, sans doute vers 1830. L'engouement récent pour Pezé, sur la foi de quelques pieds marqués à son nom récemment retrouvés, ne suffit pas à me convaincre, et ne peut concurrencer la force de vérité de la tradition orale. Amadiou, simple tourneur, fabricant de parapluies ou de soufflets ? Pourquoi pas... Le savoir-faire des artisans au XIX<sup>e</sup> siècle était étonnant : j'ai vu des chabrettes limousines, stupéfiantes de complexité et de niveau de facture, tournées par des paysans, des fabricants de chaises ou des tisserands dans les années 1880. Aucun n'était déclaré comme luthier ni comme facteur d'instruments.

La cabrette est un produit de mobilités historiques, sociales et géographiques, un condensé, un objet syncrétique issu des multiples cornemuses qui l'ont précédées sur un large territoire. Elle est aussi un héritage de la musette de Hotteterre, par l'organologie, par le style et par le répertoire. Elle n'est certes pas un instrument d'Auvergne par la naissance, par le sol pourrait-on dire en risquant une analogie bien contemporaine. Elle est une cornemuse urbaine, adoptée par des migrants auvergnats, tout comme les Italiens adopteront plus tard l'accordéon.

Instrument-symbole de l'Auvergne, elle l'est devenue par la force du mythe.

**E. M.**