

**Du “ Joueur d’instruments ” au “ Maître-sonneur ”.  
L’instrumentiste traditionnel dans le centre de la France,  
XVIIe – XIXe siècles.**

J.F. Maxou Heintzen

► **To cite this version:**

J.F. Maxou Heintzen. Du “ Joueur d’instruments ” au “ Maître-sonneur ”. L’instrumentiste traditionnel dans le centre de la France, XVIIe – XIXe siècles.. Agnès Graceffa. Vivre de son art, Histoire du statut de l’artiste XVe-XXIe siècles, Hermann, pp.47-63, 2012, 978-2-7056-8355-9. <hal-01445634>

**HAL Id: hal-01445634**

**<https://hal-clermont-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01445634>**

Submitted on 25 Jan 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Du « Joueur d'instruments » au « Maître-sonneur »

*L'instrumentiste traditionnel dans le centre de la France, XVII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècles.*

J.F. « Maxou » Heintzen

CHEC, Centre d'Histoire « Espaces et Cultures », Clermont Université, Université Blaise-Pascal, EA 1001 / La Chavannée

## Des musiques discrètes...

Parmi tous les genres musicaux – en particulier les plus primitifs –, les pratiques issues des traditions du petit peuple sont celles dont l'étude est la plus récente et la moins assurée. Dès les prémices de la musicologie moderne, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, ce domaine fut assez largement abandonné aux amateurs de pittoresque, aux collectionneurs et érudits locaux. Que l'on songe à ce qu'il est convenu d'appeler « l'enquête Fortoul »<sup>2</sup> : au moment de recenser les derniers pans d'une hypothétique mémoire musicale nationale, il est fait appel à une foule de correspondants, formés plus que succinctement via une série de recommandations. Outre un désintérêt affiché de la part des élites culturelles<sup>3</sup>, ces usages souffrent de leur caractère profondément oral : seules d'infimes sources attestent des répertoires pratiqués dans les campagnes françaises avant la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'approche de ces humbles artistes des campagnes est donc malaisée. Quand bien même l'on exhume des mentions de « cornemusier », de « ménétrier », de « joueur de violon » ici et là, il convient de les interpréter avec prudence. Plutôt que d'y voir l'assurance d'une professionnalisation, ou de la reconnaissance d'un statut social à d'éventuels artistes, de multiples interprétations s'offrent à nous : sont-ce des « hommes de l'art », des marginaux, des fauteurs de troubles, ou l'incarnation de phantasmes identitaires ?

## Exister

Le musicien du petit peuple doit d'abord apparaître dans les sources pour que l'historien puisse l'ériger en objet d'étude. Pour les raisons évoquées plus haut, il est nécessaire d'utiliser des voies indirectes pour approcher ces instrumentistes si discrets. Les questionnements relatifs à la nature de l'occupation consistant à jouer d'un instrument vernaculaire<sup>4</sup> nous orientent alors vers des séries d'archives dans lesquelles – au prix d'un laborieux dépouillement – on rencontre le fait musical populaire : violences festives, organisation de célébrations dynastiques, stigmatisations de pratiques jugées déviantes...

## Est-ce une profession ?

Si l'on se place avant le dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle, l'état de « joueur d'instrument » est contrôlé par la Ménestrandise<sup>5</sup>, la « communauté des joueurs d'instruments tant haut que bas », placée sous l'autorité du « Roi des violons ». Il s'agit là d'une structuration commune aux métiers de la France d'Ancien Régime : pour exercer, l'impétrant doit d'abord suivre un apprentissage, sanctionné par un brevet de maîtrise, qui lui permet de porter le titre de « maître », pour former à son tour des élèves. Les actes usuels de la vie du joueur d'instrument se règlent devant notaire, qu'il s'agisse du contrat d'apprentissage, du brevet de maîtrise, ou des éventuelles associations avec des collègues dans le but de former une bande<sup>6</sup>. Le plus important est de noter

<sup>1</sup> S.-A. Leterrier, *Le mélomane et l'historien*, Paris : 2005, 226 p.

<sup>2</sup> J. Cheyronnaud, *Mémoires en recueils, jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*, Montpellier, 1986, 106 p.

<sup>3</sup> Le Ministère de la Culture ne prendra en compte les musiques traditionnelles qu'au début des années 1980, sous l'impulsion de Maurice Fleuret.

<sup>4</sup> La pratique du chant nous est encore plus inconnue, en dépit de son usage avéré pour la danse dans maintes régions.

<sup>5</sup> L. Charles-Dominique, *Les ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, 1994, 335 p.

<sup>6</sup> Voir pour le cas parisien : F. Lesure, « Les orchestres populaires à Paris vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle », dans : *Revue de Musicologie*, vol. XXXVI, 1954, p. 39-54. Un exemple de monographie provinciale : J.F. Heintzen, *Joueurs et faiseurs d'instruments à Moulins au XVII<sup>e</sup> siècle, 1579-1707*, mémoire de maîtrise d'histoire, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal : 2000.

qu'alors les mêmes appellations et usages couvrent l'étendue complète de la hiérarchie sociale qui existe dans ce corps de métier, du violon du Roi au cornemusier campagnard...

Cette situation change radicalement à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, lorsque l'institution ménétrière est ébranlée par l'académisme naissant : les joueurs d'instrument disparaissent des registres paroissiaux. Est-ce à dire qu'il n'y en a plus ? Non, car nous avons le témoignage de pratiques musicales dans les milieux populaires, tant en ville qu'à la campagne, à travers les multiples désordres festifs<sup>7</sup>. S'installe alors un anonymat fort troublant pour le chercheur, car l'instrumentiste n'est plus nommé : « Dimanche dernier sur environ les dix heures du soir, elle exposante ayant entendu jouer de la muzette devant chez Dagonin elle y fut où étant arrivée elle y trouva plusieurs filles, femmes, clerks, gendarmes, et autres personnes qui dansoient ou voyoient danser »<sup>8</sup>. Et dans le cas où la source indique le nom de l'instrumentiste, les registres paroissiaux lui attribuent un autre état...

Néanmoins, la découverte de quelques rares contrats d'apprentissage – voire d'associations de musiciens populaires – aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles permet d'affirmer que l'activité de joueur d'instrument continue à exister, et à être lucrative : si l'on engage une dépense non négligeable pour être admis auprès d'un maître pendant plusieurs mois afin qu'il enseigne la cornemuse ou le violon, c'est assurément parce qu'ensuite les revenus que l'on peut en tirer sont substantiels.

### **Est-ce une fonction ?**

Si l'on se replace dans les contextes d'usage des musiques traditionnelles, celles-ci ont des fonctions précises, liées à la solennisation : cérémonies calendaires, rites de passage, fêtes coutumières... Ainsi le dépouillement des actes de mariages sur les deux premiers tiers du XIX<sup>e</sup> siècle dans l'arrondissement de Montluçon (Allier) fait apparaître la présence régulière d'instrumentistes parmi les quatre témoins de la cérémonie.

Ceci permet d'une part d'en déduire la volonté de mise en valeur de celui qui « sonorise » l'événement, et de postuler l'importance de la fonction musicale dans cette célébration. Pour quelques cérémonies, la présence de deux instrumentistes est avérée, mais on peut aller ponctuellement jusqu'à trois ou quatre. D'autre part, l'identification de ces individus permet d'entreprendre une étude prosopographique de ce milieu : on constate vite que, dans les actes d'état civil les concernant, ces instrumentistes sont affectés d'une autre profession. Ici, se présentant es-qualité l'instrument en main devant le maire, il est normal qu'on qualifie de musicien celui qui, dans son propre village, ne sera plus que journalier. La musique n'est donc pas pour lui son unique activité, sans doute intervient-elle sur un autre registre que le métier qui lui procure l'essentiel de ses revenus.

L'examen de l'aire de jeu de ces animateurs de noces révèle la renommée de certains d'eux, opérant régulièrement au-delà de leur canton. Ceci nous permet d'affirmer l'existence d'un goût, de préférences, parmi leurs auditeurs. Quelques contestations arbitrées en justice de paix, ainsi que l'examen de comptes privés permettent d'assurer qu'il s'agit d'une prestation rétribuée : ainsi ce « propriétaire musicien » réclamant à un quidam « six francs pour avoir joué de la muzette et de la vielle à son mariage pour faire danser les gens de la nopce<sup>9</sup> ». Au-delà de la fonction cérémonielle de l'instrumentiste dans un mariage, il s'agit donc incontestablement d'une source occasionnelle de revenus, à mettre en relation avec les processus d'apprentissage évoqués plus haut.

### **Est-ce un signe particulier ? Une déviance ?**

Ces mentions de pratiques instrumentales ont d'autres usages, plus originaux : soit elles permettent d'identifier un individu de façon plus précise, soit elles mettent à l'index ceux dont l'occupation peut sembler suspecte à l'autorité.

Les notaires identifient toujours avec grand soin les personnes citées dans leurs minutes. C'est pour cela qu'on y rencontre fréquemment les prénoms d'usage, les surnoms et, également, les particularités qui interdisent la confusion avec un homonyme. La pratique musicale fait partie de ces particularités. En la

---

<sup>7</sup> Voir par exemple : Y.-M. Bercé, *Fête et révolte, des mentalités populaires du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1994, 253 p.

<sup>8</sup> A.D. Allier, 3B NC 58/1, 2 juin 1765.

<sup>9</sup> A.D. Allier, 4U Chantelle 2, audiences de justice de paix des 14 et 21 janvier 1808.

matière, les sources sont ici fort ambiguës à interpréter : le notaire utilise le jeu d'un instrument vernaculaire comme un signe distinctif, et cela ne suppose nul lien entre l'acte rédigé et le fait musical : lorsqu'un « joueur de musette » achète un pré, rien ne prouve que ce soit la musique qui lui ait permis de l'acquérir<sup>10</sup>.

Les instrumentistes attirent aussi la suspicion des diverses autorités. Leur présence en des lieux de troubles (les fêtes baladoires) ou de dépravation (les auberges) ainsi que leur propension à l'itinérance en font un groupe assez surveillé, des arrêts d'Ancien Régime jusqu'à la « police des saltimbanques » du Second Empire. Mais là encore, rien ne permet de dire s'il s'agit d'une occupation à plein temps ou non. Le statut des instrumentistes est d'ailleurs ambigu au regard des autorités judiciaires : s'ils ne sont pas suspects, ils sont fréquemment entendus comme témoins privilégiés, voire comme dénonciateurs des désordres commis :

Est comparu [...] le sieur Théodore Langlais âgé de vingt-neuf ans, demeurant à Saint-Satur, cordonnier et joueur de violon, lequel nous a déclaré que le neuf du présent mois de novembre à cinq heures du soir étant à faire danser dans sa salle de danse sise à Saint-Satur, il entendit tenir quelques propos injurieux au Roi, que s'étant approché du groupe d'où ils s'étoient élevés on lui dit et il reconnut que c'étoit le nommé François Xavier Guillaumot de Saint-Satur âgé de seize ans qui en étoit l'auteur<sup>11</sup>.

Là encore, on indique une autre profession pour ce joueur de violon : la musique n'est pas son seul gagne-pain, et on se refuse à ne le qualifier que de musicien, même si la cordonnerie n'est pour rien dans l'affaire en question...

## Nommer

Les problèmes lexicologiques posés par les divers vocables désignant les instrumentistes du petit peuple sont nombreux. Du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, les usages varient, la fortune de certains mots est changeante et, pire, leur sens évolue. De plus, il faut tenir compte des intentions de l'auteur de la source : cherche-t-il à identifier, à décrire, à qualifier celui dont il parle ?

Cette réflexion est peu répandue sur le domaine français<sup>12</sup> en raison de la difficulté à réunir suffisamment de sources sur un terroir déterminé pour avoir une vue d'ensemble de la situation ; les éléments qui suivent portent sur une vaste zone du centre de la France<sup>13</sup>.

## L'héritage de la Ménestrandise

Une terminologie, héritée du XVII<sup>e</sup> siècle, reste en usage ensuite : il s'agit de la formulation « joueur de... ». On abandonne assez vite au XVIII<sup>e</sup> siècle l'ancienne appellation « joueur d'instrument », pour préciser celui dont il s'agit. On utilise également des substantifs formés à partir du nom de l'instrument, et d'un suffixe « -ier », ou « -eur », ainsi « vielleur » ou « cornemusier ». Néanmoins, la mention ne gagne guère en précision, car rien ne prouve que le scripteur identifie précisément quel est l'instrument en question : en 1858, le juge de paix de Saint-Amand-Montrond (Cher) semble confondre une vielle et une cornemuse<sup>14</sup>. Malgré tout, cela permet d'obtenir des indications sur l'instrumentarium, ainsi que des appellations locales pour certains instruments :

Tous les ménétriers, chevretours et cormusiers, joueurs de fiffre, joueurs de vielle et tambouriniers sont invités même requis, [...] de se trouver avec leurs instruments ces jours-là au chef-lieu de leur commune respective<sup>15</sup>.

Toutefois, ces dénominations n'interviennent quasiment jamais pour présenter l'individu ; elles ne lui sont attribuées que lorsqu'elles éclairent son rôle dans l'acte où on le mentionne. On doit encore conclure à une pluri-activité au sein de laquelle la musique n'est qu'une occupation parmi d'autres. Ainsi l'utilisation du vocable « profession » pour qualifier un état lié à la musique est rare au XIX<sup>e</sup> siècle. Lors de notre étude

---

<sup>10</sup> À l'exception des terres et bâtiments nommés « La Polka », car ce seraient les gains produits par cette danse à succès qui auraient permis leur achat ou construction.

<sup>11</sup> A.D. Cher, 30 U 237, tribunal correctionnel de Sancerre, 9 novembre 1815.

<sup>12</sup> Contrairement au domaine germanique, où la distinction entre « spielmann » et « musikanter » a fait l'objet d'études : D. Krickeberg, « On the social status of the spielmann (« Folk musician ») in 17th and 18th century Germany, particularly in the Northwest », in W. Salmen [dir], *The social status of the professional musician, from the Middle Ages to the 19th century*, New York : 1983, p. 97-122.

<sup>13</sup> Approximativement les départements de l'Allier, de la Nièvre, du Cher, et leurs marges méridionales.

<sup>14</sup> A.D. Cher, 4U 22/46, justice de paix de Saint-Amand-Montrond, audience du 26 juillet 1858.

<sup>15</sup> A.D. Allier, L 753, organisation des fêtes décadaires dans le canton du Montet, 18 Frimaire an VI (8 décembre 1797).

prosopographique, nous n'avons rencontré que cinq formulations de ce type : « profession de fluteur<sup>16</sup> » une fois, et « profession de musicien<sup>17</sup> » quatre fois<sup>18</sup>. En tout cas, la rétribution de cette activité est certaine, à preuve l'indication marginale « joue du violon, fait danser » attribuée à un « ouvrier en bas de soie » dans un rôle d'imposition moulinois<sup>19</sup> : quel autre intérêt aurait dans ce contexte cette mention musicale ?

Dans ces conditions, l'appellation d'« artiste » pour qualifier un musicien populaire est rarissime. Nous n'en avons trouvé que trois cas sur trois départements en plus d'un demi-siècle. François Aupetit (1814 - 1844), multi-instrumentiste montluçonnais, est qualifié par deux fois d'« artiste musicien » lors de mariages où il est témoin<sup>20</sup>. François Vallet dit *Mazet* (1782 - 1860), joueur de vielle des environs de Montluçon est « artiste musicien sur la vielle » dans un acte notarié<sup>21</sup>. Dans ces deux cas, il semble qu'il faille mettre ce qualificatif en relation avec le talent et la renommée de ces instrumentistes. Le troisième exemple relève encore largement de l'acception d'Ancien Régime – « celui qui travaille dans un art où le génie & la main doivent concourir<sup>22</sup> » – et pas encore dans le strict exercice des arts libéraux. C'est le cas de la famille Aujay d'Hyds (Allier) – quatre générations d'instrumentistes et de facteurs de cornemuses – dont les membres sont régulièrement qualifiés d'« artiste », d'« artiste-lutier » puis de « fabricant d'instrument »<sup>23</sup>.

### L'embellie révolutionnaire et ses suites

La période révolutionnaire représente une « époque bénie » pour les instrumentistes populaires : voici que le pouvoir central demande expressément à chaque commune d'organiser des fêtes régulières, avec une pompe incluant la musique et le chant. Hors du cadre de l'Église – le seul à posséder auparavant un corps de musique organisé – le problème est insoluble pour les petites municipalités<sup>24</sup>. Il leur faut donc faire appel aux instrumentistes du cru. Ainsi, les musiciens ruraux accèdent de façon imprévue à un statut d'animateurs, bénéficiant d'une reconnaissance de l'autorité publique – ainsi que d'un paiement –, situation qui durera jusqu'au Second Empire. Ce n'est qu'alors qu'une nouvelle institution musicale – l'orphéon – viendra les concurrencer, puis les évincer.

On retrouve donc les noms des instrumentistes dans divers actes illustrant ce « succès ». On les réquisitionne : « Simon Fournier et François Duché sont mis tous les deux en réquisition, l'un pour jouer de la musette et l'autre de la vielle, pour faire danser toutes les personnes qui voudront se livrer à cet amusement<sup>25</sup> ». On les rétribue : « Payé aux citoyens Jean Tain, Jean Veillerot et Nicolas Guipon cornemusiers, la somme de 9 livres pour avoir joué à la fête dudit jour<sup>26</sup> ». Mais on encadre leurs prestations : en cas de « jeux et danses les jours correspondants aux dimanches de fêtes ci devant fériées », on saisira « tous les instruments tels que violons, musettes, cornemuses, fifres et autres », et on dressera procès-verbal contre les contrevenants<sup>27</sup>.

À partir de cette époque – et de la recrudescence des mentions musicales dans les actes officiels (arrêtés d'organisation et procès-verbaux de fêtes, factures) – une appellation fait florès, celle de « ménétrier ». Venue en droite ligne de la Ménestrandise d'Ancien Régime, son usage peut surprendre, d'autant qu'elle n'est pas adoptée partout. Dans le centre de la France, elle apparaît régulièrement dans divers actes, semblant s'appliquer le plus souvent à des instrumentistes populaires.

---

<sup>16</sup> A.D. Allier, 2E 253/6, Saint-Palais, 30 juin 1834.

<sup>17</sup> A.D. Allier, 2E 137/8, Lavault-Sainte-Anne, témoin de mariage en 1835 et A.M. Chamblet, registres d'état civil, trois mentions, en 1852 et 1855.

<sup>18</sup> Il est possible de rendre responsable de cet énoncé les instructions préfectorales, qui recommandent dans une rédaction-type l'usage de la formule « profession de... ».

<sup>19</sup> A.M. Moulins (Allier), fonds ancien, n°380 (1), projet d'imposition 1778.

<sup>20</sup> A.D. Allier, 2E 215/12, Prémilhat, témoin de mariage en 1842, et A.M. Audes, témoin de mariage le 8 novembre 1841.

<sup>21</sup> A.D. Allier, 3E 4573, Minute de Me Ferruge, 21 mars 1853, vente d'une maison en viager.

<sup>22</sup> *Dictionnaire de L'Académie française*, 4<sup>e</sup> Édition (1762).

<sup>23</sup> Registres paroissiaux de Hyds (Allier), 1784-1794.

<sup>24</sup> Le cas est différent dans les grandes cités, disposant parfois de « violons de ville », de fifres et de tambours appointés.

<sup>25</sup> A.D. Allier, 1M 715, célébration de la Saint-Louis, Nizerolles, 25 août 1814.

<sup>26</sup> A.D. Allier, L 892, Comité de surveillance de Moulins, recettes & dépenses, 1<sup>er</sup> pluviôse an II (20 janvier 1794).

<sup>27</sup> A.D. Cher, 1 L 301, Administration municipale de Saint-Amand-Montrond, 19 nivôse an VII (8 janvier 1799).

## Qu'est-ce qu'un ménétrier ?

L'origine étymologique de cette appellation est *minister*, le serviteur, traduisant l'état salarié des joueurs d'instrument à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, attachés au service des puissants<sup>28</sup>. Six siècles plus tard, on la rencontre encore dans les états de frais des municipalités du centre de la France<sup>29</sup>, mais aussi dans d'autres actes (état civil, recensements) où elle ne peut correspondre à sa signification initiale.

Cette terminologie semble, en premier lieu, être utile pour distinguer l'instrumentiste traditionnel des « vrais » musiciens urbains, ayant pignon sur rue, par leurs cours ou leurs concerts<sup>30</sup>. Ces derniers sont, au XIX<sup>e</sup> siècle, usuellement présentés comme « professeur de musique ». Cette volonté de distinguer les instrumentistes se retrouve aussi dans un acte raturé, où le rédacteur a semble-t-il hésité longuement avant de qualifier de « ménestrel » le joueur de cornemuse présent à cette noce<sup>31</sup>.

D'autres sources peuvent faire penser que les « ménétriers » seraient certains musiciens populaires, par exemple dans cet arrêté municipal réglementant la police des bals publics en 1823 :

Nul ne peut entrer au bal sans une mise décente et sans chaussures propres à la danse, ce qui fait entendre que les sabots n'y seront pas reçus [...] Cet art. n'est applicable qu'aux bals tenus par les joueurs de violons, connus sous la dénomination de ménétriers ; dans ceux tenus par les joueurs de vielle, musettes, cornemuses, ou tous autres instruments champêtres, on y sera admis avec des sabots, mais toujours en évitant autant que possible, le bruit qui se fait avec cette chaussure<sup>32</sup>.

Ce texte est à mettre en parallèle avec une citation précédente<sup>33</sup> où « ménétrier » pourrait désigner les joueurs d'un instrument particulier. On peut aussi penser qu'à Saint-Amand-Montrond l'on chercherait ainsi à différencier certains violonistes de leurs congénères.

Néanmoins, l'appellation « ménétrier » n'est pas toujours péjorative, et il conviendrait de chercher sa signification dans un rapport étroit avec la danse. Ainsi, l'éloge des frères Wetter – famille bourgeoise versée dans la musique au long du XIX<sup>e</sup> siècle – dans le Livre d'or de la Société philharmonique de Montluçon les pare-t-il de cette qualité, eu égard à leur carrière d'animateurs de bals :

MM. Wetter frères ou pour mieux dire la maisonnée Wetter peut et doit être à bon droit reconnue comme l'initiatrice et la propagatrice de la bonne musique à Montluçon. Excellents virtuoses, tour à tour professeurs et ménétriers, les frères Wetter ont, pendant quarante ans et plus, tenu l'orchestre de notre vieille et insuffisante salle de spectacle et organisé tous les bals privés ou publics dans les départements de l'Allier, du Cher, de la Creuse et de l'Indre<sup>34</sup>.

Parmi les tâches offertes au professionnel de la musique profane – le concert, le bal, l'enseignement – c'est le bal qui occupe l'essentiel du temps des instrumentistes traditionnels. Aussi n'est-ce que justice si on les qualifie si souvent de « ménétriers ». Parmi les hypothèses restant à confirmer, le fait que de tels instrumentistes jouent plutôt en solistes ou en petits ensembles semble être une piste de recherche : le ménétrier s'opposerait ainsi à la notion d'orchestre, plus moderne. Et l'on retrouverait alors la connotation « vieilli » qu'on lui prête dans les dictionnaires<sup>35</sup>. Ce mot aura une longue carrière dans le Montluçonnais, sans perdre ses ambiguïtés, puisque le 14 juillet 1910 à Sainte-Thérance (Allier) un concert est donné par « les ménétriers de la localité »<sup>36</sup>, et qu'en 1955, la presse évoque Emmanuel Bertin, décédé en 1936, « professeur

---

<sup>28</sup> L. Charles-Dominique, *Les ménétriers français...* op. cit.

<sup>29</sup> Ainsi que dans d'autres régions : à Toulouse en 1820, pour célébrer le baptême du Duc de Bordeaux, on salarie 12 « ménétriers ». A.M. Toulouse, 5S 102. Merci à Françoise Talvard pour m'avoir communiqué cette source.

<sup>30</sup> C'est également le cas dans les Hautes-Alpes, où l'organise, à partir de 1878, des « concours de ménétriers », où s'affrontent joueurs et danseurs de rigaudon. O. Richeaume, « Les concours de ménétriers dans les Hautes-Alpes », dans : *Pastel, Musiques et danses traditionnelles en Midi-Pyrénées*, n° 32, 1997.

<sup>31</sup> C'est le seul exemple d'utilisation de cette appellation rencontré sur notre aire. A.M Saint-Victor (Allier), mariage du 10 janvier 1872.

<sup>32</sup> A.M. Saint-Amand-Montrond (Cher), 2I 2, police des bals publics, 19 juillet 1823.

<sup>33</sup> Cf. note 13.

<sup>34</sup> *Livre d'or de la Société philharmonique de Montluçon*, Musée des Musiques Populaires, Montluçon (Allier), s.d. (mi XIX<sup>e</sup> siècle). Merci à Christian Paul de m'avoir signalé de document.

<sup>35</sup> Dès la première édition du *Dictionnaire de L'Académie française* (1694), ménétrier est présenté comme un « vieux mot ».

<sup>36</sup> *Le Centre*, 8 juillet 1910.

de violon, célèbre ménétrier de l'Allier » : les premiers jouent de la vielle ou de la musette, le second, bien qu'au statut social plus conséquent, a lui aussi fait danser<sup>37</sup>.

## Apprécier

La variété des termes utilisés pour nommer les instrumentistes ruraux est parfois lourde de sens sous la plume de certaines autorités : on peut y lire, tour à tour, l'intérêt, ou le dédain. Même dans le cadre d'une prestation officielle, le mépris pointe vite : « un joueur de musette payé par la ville (10 francs) faisait sauter la plèbe sur la place de la mairie<sup>38</sup> ».

Les points de vue exprimés par les diverses autorités – qualitatifs, normatifs ou prescriptifs – constituent l'élément essentiel de notre recherche : nous souhaitons étudier tout autant l'histoire de ces pratiques que l'évolution du regard de l'autorité à leur égard.

## Les fauteurs de troubles, les mauvais musiciens

Chronologiquement, l'image du fauteur de troubles est la plus prégnante au XVIII<sup>e</sup> siècle. La traque des fêtes baladoires et de leurs débordements place les instrumentistes au centre des récriminations :

Monseigneur, [...] L'arrêt de la cour [...] qui défend les courses à cheval les assemblées pour la danse et pour les cabarets dans tout le ressort du présidial de Moulins aux jours de dimanche et de fête était nécessaire dans ce pays. [...] Votre Grandeur me permettra de lui représenter que si l'on n'ôte pas la racine du mal il sera difficile de l'arrêter. Cette racine sont les joueurs de musette et d'autres instruments. Si votre grandeur veut donner des ordres aux juges des lieux pour empêcher de jouer d'aucun instrument en ces jours de dimanches ou de fêtes [...] elle empêchera beaucoup de maux<sup>39</sup>.

Cette situation perdure lors de la Révolution, dans le cadre de l'adoption du calendrier républicain :

Le vingt-deux fructidor dernier, la gendarmerie nationale [...] s'est transportée en la commune d'Arcay, canton de Levet à l'effet de dissoudre un rassemblement qui avait lieu le huit septembre de l'ancien régime et prohibé par la loi du 13 floréal an VII [...] qu'ayant trouvé dans la dite commune un rassemblement des deux sexes dansant au son des muzette et vielle, que les dits gendarmes ont ôtées aux cornemuseur et vielleur, plusieurs citoyens au nombre de cent s'étant munis de pierres, les ont obligé à la retraite<sup>40</sup>...

Ces assemblées tumultueuses ne disparaîtront qu'à partir de l'Empire dans le centre de la France.

Hors de ces désordres festifs, l'activité des musiciens populaires les rend facilement suspects : régulièrement l'on reproche à des instrumentistes – présentés comme tels – de n'avoir aucun métier... Il s'agit là d'une discrimination sociale autant que culturelle. En tout cas, le statut plus que précaire de certains musiciens est avéré : « Gilbert Mengeret, âgé de trente-six ans, joueur de muzette demeurant dans une loge<sup>41</sup> » ou encore « Auvity Gabriel, âgé de vingt-huit ans, musicien sans domicile fixe<sup>42</sup> ».

Si le regard sur la situation sociale ou juridique des instrumentistes n'est pas tendre, l'appréciation de leur production ne l'est pas davantage : « une mauvaise vielle, payée par la ville, a fait sauter sur la place au-devant de la mairie, jusqu'à dix heures, les moissonneurs et les servantes<sup>43</sup> ». Le rejet quasi unanime par les édiles de la production des ménétriers campagnards fait qu'on leur refuse même le titre de musicien : « à défaut de musiciens en cette commune je serais déterminé à mettre en réquisition toutes les musettes du canton, ou mieux dire la majeure partie, mais qu'est-ce qui les payera, qui leur donnera du vin<sup>44</sup> » ? Les amateurs de pittoresque eux-mêmes révèlent leur appréciation ambiguë de cette musique : « Je ne sais quel ménétrier de village apporta un violon à peu près garni de cordes. Il fut acheté par souscription [...] je raclai

---

<sup>37</sup> *La Montagne*, 7 septembre 1955.

<sup>38</sup> A.D. Allier, M 707c, Varennes-sur-Allier, fête de l'Empereur, rapport du commissaire de police, 15 Août 1864.

<sup>39</sup> B.N.F., Collection Joly de Fleury, n°401, lettre de Godin, curé de Maillet, 12 décembre 1779.

<sup>40</sup> A.D. Cher, 2 L 303 Tribunal correctionnel de Bourges, 23 floréal an VII (25 octobre 1799).

<sup>41</sup> A.D. Allier, 2E 308/6, Verneix, témoin d'un mariage le 7 février 1809.

<sup>42</sup> Témoin de mariage le 12 janvier 1869 à Saint-Sauvier (Allier). A.M. Saint-Sauvier.

<sup>43</sup> *Journal du Bourbonnais*, 4 août 1838.

<sup>44</sup> A.D. Nièvre, 1L 205, lettre du maire de Saint-Pierre-le-Moûtier, 2 pluviôse an VII (21 janvier 1799).

un des premiers la contredanse avec une fausseté toute champêtre<sup>45</sup> ». Comme si la principale vertu de cette musique était d'être fausse...

### **Le pourvoyeur de divertissement**

L'embellie révolutionnaire permet néanmoins à l'instrumentiste rural d'être perçu comme un auxiliaire précieux lors des festivités institutionnelles ; cette lisibilité nouvelle dans les sources ne change sans doute guère sa situation économique, liée aux aléas du calendrier. Le musicien est tributaire de ses employeurs, de deux sortes : des employeurs réguliers (cabaretiers, institutions municipales ou professionnelles) ou occasionnels (engagement pour un mariage, groupe amical désirant danser).

Les premiers sont assez bien connus, en particulier dans le cadre de fêtes dynastiques. Des mentions dans les comptes de confréries font état de violons loués pour les processions, ou les fêtes corporatives. Enfin lors des assemblées villageoises, les débitants attirent la clientèle par le biais d'instrumentistes : « le six du courant était jour d'apport [...] Christophe Cajat cabaretier à Arpheuilles avait loué une muzette à tant pour le jour qu'il faisait jouer pour son compte<sup>46</sup> ».

On sait peu de choses en revanche sur l'amusement « en compagnie » : un groupe plus ou moins informel, rassemblement d'amis, de parents, loue un instrumentiste pour son compte. Lors de la même fête de Saint-Priest, « il y avait une vièle [...] que des jeunes gens faisaient jouer ». Cette pratique est attestée tout au long de l'Ancien Régime, en particulier lors de promenades nocturnes, où l'on « donne les violons » sous les fenêtres de ceux – ou celles – que l'on veut honorer. « Tour de ville » ou « sérénade », les appellations ne manquent pas pour ces réjouissances privées. On s'accompagne aussi d'un musicien simplement pour se déplacer en groupe : à Malicorne (Allier), en l'an XIII « des particuliers se sont permis sans autre sujet de dire au citoyen Louis Le Brun dit Bideau fais la conduite avecq la musette nous te donnerons chacun un sol<sup>47</sup> ».

Lorsqu'il est engagé pour le compte d'un groupe, l'instrumentiste devient l'enjeu de disputes, pour peu que son talent soit recherché : « Il vit un assez grand nombre de militaires qui se disputaient pour avoir la cornemuse qui était alors dans le dit cabaret et qu'ils voulaient faire sortir pour l'emmener ailleurs<sup>48</sup> ». Le musicien est alors l'indispensable outil de ces pratiques, et l'enjeu de jalousies à l'issue parfois violente :

Estant [...] avec Nicolas Turnin qui menait de la muzette ils rencontrèrent Nicolas Archambault, Gilbert Lebeurton, Claude Bricandet Gilbert Darmois, Jean Bersault avec les nommés Lebaupin et Taupin qui avoient une muzette et un aubois [...] les suppliants avoient ledit Tournin qui jouoit mieulx de la musette que lesdits Taupin et Lebaupin se jettèrent sur eulx [...] ledit Archambault aborda ledit Turnin auquel il osta sa muzette et s'enfuy ce qu'y obligea ledit Turnin de courir après pour ravoir sa muzette que ledit Archambault se voyant poursuivy jetta icelle muzette<sup>49</sup>.

La considération envers le musicien est donc équivoque : à la fois on cherche à s'en attirer la pratique par le biais d'un salaire, mais on est également prompt à lui briser son instrument pour peu qu'il soit engagé par quelque autre compagnie...

### **L'incarnation d'une identité**

Vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le goût du pittoresque, déjà présent dans les arts graphiques, intègre les musiques populaires : dans le cas français, la ville de cure devient un lieu de représentation des usages locaux. On danse, on fait entendre les instruments vernaculaires pour le plus grand plaisir des citadins présents. En Bourbonnais, la production iconographique vichyssoise<sup>50</sup> montre les curistes assistant au spectacle de la

---

<sup>45</sup> Achille Allier, lettre du 25 août 1830. Cité par : É. Grenier, « Achille Allier Montluçonnois », *Les Amis de Montluçon*, n°6, 1913 p. 75.

<sup>46</sup> A.D. Allier, 3U Montluçon 693, dossiers correctionnels, 8 thermidor an X (27 juillet 1802).

<sup>47</sup> A.D. Allier, 3U Montluçon 700, 24 brumaire an XIII (15 novembre 1804), procès-verbal du maire de Malicorne.

<sup>48</sup> A.D. Allier, L 1753, Moulins, affaires correctionnelles, 20 messidor an VI (8 juillet 1798).

<sup>49</sup> A.D. Nièvre, 1B 57, Saint-Pierre-le-Mouëtier, 6 janvier 1666.

<sup>50</sup> P. Chambriard, « Bals "villageois" et thermalisme à Vichy et sa région à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la Société d'Émulation du Bourbonnais*, tome 65, 2<sup>e</sup> trim. 1990, p. 108-135. Du même auteur « Musique, thermalisme et commerce : le cas



bourrée bourbonnaise dansée par les gens du cru. Des recueils de mélodies populaires arrangées pour le piano sont édités à l'intention de cette clientèle saisonnière.

Entre 1840 et 1850, les qualificatifs régionaux appliqués aux danses populaires font leur apparition dans la presse locale : la bourrée devient « bourbonnaise », précision que l'on ne croyait pas nécessaire auparavant. Cette situation s'accroît à partir de 1844, par le développement des danses en couple, dans le sillage de la polka. Voilà des chorégraphies quasi nationales pour ainsi dire, partagées entre les diverses provinces ; en vis-à-vis, les répertoires traditionnels héritent d'un rôle de marqueur identitaire qu'on ne leur prêtait pas auparavant. Et leurs interprètes accèdent malgré eux au statut de porte-parole de ces cultures, auxquelles les romantiques prêtent toutes les vertus de la simplicité et de la mélancolie qu'ils goûtent tant. On en distingue les prémices dans cette notation d'Alexandre Dumas, en 1835 :

Peut-être cette musique et cette poésie paraîtront-elles exécrables à un habitué des Bouffes et de l'Opéra ; mais à 80 lieues de Paris, chantées par une jolie jeune fille aux yeux bleus, accompagnée par la musette d'un paysan gros et naïf, comme un villageois de Téniers, elle m'impressionna assez vivement pour vous valoir cette longue épître<sup>51</sup>...

Des littérateurs sauront magnifier ces modestes interprètes : en Bourbonnais, dès le début des années 1830, Achille Allier met en scène dans ses *Esquisses Bourbonnaises*<sup>52</sup> les cornemusiers et ménétriers campagnards, et George Sand les élèvera ultérieurement au statut de héros romanesques dans *Les Maîtres Sonneurs*<sup>53</sup>. Elle les dotera d'ailleurs à cette occasion d'une dénomination dont il reste à prouver qu'elle est traditionnelle<sup>54</sup>...

À l'exception d'une conversation entre la dame de Nohant et un cornemuseur bourbonnais<sup>55</sup>, il est à noter que ces artistes-là sont parfaitement muets, et que nous ne possédons nulle trace de leur éventuel discours sur leur pratique. L'appréciation de l'art populaire passe toujours par la parole de l'observateur extérieur, ethnologue avant la lettre, qui ne fait parfois que pressentir la beauté de l'acte musical auquel il est confronté :

Nous avons [...] ici et en Bourbonnais, la tonalité des cornemuses qui est intraduisible. L'instrument est incomplet, et pourtant le sonneur sonne en majeur et en mineur sans s'embarrasser des impossibilités que lui présenterait la loi. Il en résulte des combinaisons mélodiques d'une étrangeté qui paraît atroce et qui est peut-être magnifique<sup>56</sup>.

Tout le talent et la finesse de George Sand résident dans ce « peut-être ». On comprendra alors qu'un lettré ordinaire du XIXe siècle ne fasse pas souvent l'effort nécessaire pour relativiser son écoute d'un ménétrier.

## Une élite marginale

Le musicien de tradition est donc au centre d'un paradoxe artistique : au sein de la société rurale, il est un être profondément à part, car détenteur de talents et d'une sensibilité parfois raillés par ses semblables<sup>57</sup>. Cela ne l'empêche pas d'être un symbole dans lequel tout un groupe humain est censé se reconnaître. Assurément tous les auvergnats ne sont pas cabrettaires, mais il suffit de la présentation de cet instrument pour que chacun d'eux se reconnaisse...

De plus il n'est question ici, et ce depuis un siècle et demi, que d'image. La plupart des écrivains régionalistes qui ont érigé les poncifs et stéréotypes provinciaux ne considèrent pas réellement qu'il s'agisse là

---

exemplaire de Charles Laussedat, à Vichy sous le Second Empire », dans *Bulletin de la Société d'Émulation du Bourbonnais*, tome 72, 3<sup>e</sup> trim. 2004, p. 127-142 et 4<sup>e</sup> trim. 2004, p. 220-225.

<sup>51</sup> A. Dumas, « La ballade de Bourbon L'Archambault », *Gazette musicale de Paris*, 2<sup>e</sup> année, n°13, 29 mars 1835.

<sup>52</sup> A. Allier, *Esquisses bourbonnaises*, Moulins, 1832.

<sup>53</sup> G. Sand, *Les Maîtres Sonneurs*, Paris, 1853.

<sup>54</sup> Avant 1853, George Sand n'utilise jamais l'appellation « maître-sonneur » dans les romans de son cycle champêtre !

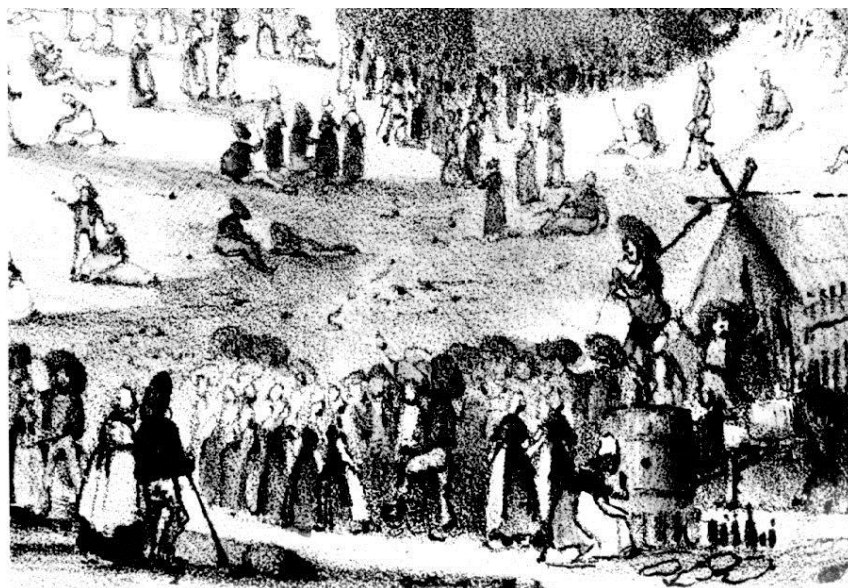
<sup>55</sup> Reproduit en note dans G. Sand, *Consuelo*, Paris, 1844.

<sup>56</sup> Note de George Sand à Champfleury. J. Tiersot, *La chanson populaire et les écrivains romantiques*, Paris, 1931, p. 160-161.

<sup>57</sup> Les derniers musiciens traditionnels, collectés depuis les années 1980, étaient souvent regardés comme l'« innocent du village » par leurs contemporains.

de musique. À l'exception notable de George Sand et de quelques autres, ils n'y voient que des tentatives maladroitement du petit peuple pour approcher la grâce d'une expression réservée aux élites bourgeoises.

Ainsi, en quelques siècles, est-on passé d'un artisanat industriel – « faire » de la musique, au sens de la fabriquer, de la produire – à un statut ambigu d'artiste plutôt maudit, car confiné dans un cadre intellectuel étroit non dénué d'arrière-pensées encore régies par l'opposition savant/populaire.



Le joueur de cornemuse en action, au milieu des danseurs.

« La fontaine Saint-Rémy » (détail),  
extrait de : Achille Allier, *Esquisses bourbonnaises*, Moulins, 1832.