

**Mémoire de M. de La Barre  
sur les musettes et hautbois.**

Lettre adressée à Monsieur de Villiers, à l'Hôtel de La Monnoye à Paris

---

**Une source pour une étude sur l'évolution du hautbois  
en France au XVIIe siècle.**

Marc Ecochard

Voici le texte de cette lettre, restitué dans son orthographe d'origine :

*On trouve dans les archives de la Chambre des comptes quatre charges de haubois et musettes de Poitou, de la création du Roy Jean. Dans ces tems parbare au moins pour les arts, et sur tout pour la musique, on ne connoissoit d'autres istrumens que la musette, le hauboïs, la cornemuse, le cornet , le cromorne et le cacbouc ; ce dernier estoit une espece de cornemuse, mais bien plus grand ; tous ces instrumens estoient bons pour rejouir les paysans et pour leurs dances, quoy qu'ils s'acordassent tres mal, premierement par l'ignorance de ceux qui en jouent, et par le deffaut même des instrument. Du vivant de François premier, on commença à se decrasser sur la musique ; un nommé Ducoroy, valet de chambre de sa maiesté et maitre de musique de sa chapelle, fut le premier et le seul qui en fit de belle pour ce tems la ; il voulut se servir de ces instrumens, mais il ne put jamais. On fut obligé de faire venir des violons du Milanois. Après sa mort, la musique retomba dans le barbare, et elle y est restée à très peu près, jusques au tams de Louis quatorse, sous le célèbre raygne ou tous les arts on esté portez a leur perfection, la musique a brillé infiniment. Le Camus, Boisset, Dembris et Lambert ont estez les premiers à faire des airs qui exprimassent les parolles, mais surtout le celebre Luly ; on peut dire que on devoit l'apeller l'apollon de la France, mais son elevation fit la chute totalle de tous les entiens istrumens, a l'exception du haubois, grâce aux Filidor et Hautteterre, lesquels ont tant gâté de bois et soutenus de la musique, qu'ils sont enfin parvenus a le rendre propre pour les concerts. De ces tems la, on laissa la musette au bergers, les violons, les flutes douces, les theorbes et les violes prirent leur place, car la flute traverssiere n'est venue qu'apres. C'est Philbert qui en a jouer le premier en France, et puis presque dans le meme tems, Descoteaux ; le roy ausibien que toute sa cour, a qui cet istrument plut infiniment, adiouta deux charges aux quatres musettes de Poitou, et les donna à Philbert et Descoteaux, et ils m'ont dit plusieurs fois que le roy leurs avoit dit en les leur donnant qu'il souhaitoit fort que les six musettes fuessent metamorphosés en flutes traversieres, qu'amins elles seroient utiles, au lieu que les musettes n'estoient propres qu'a faire dansser les paisanes.*

*Voilà, Monsieur, tout ce que j'ay lu et ce que j'ay ouy dire touchant la musette. Je souhaite qu'il soit assez bien écrit pour que vous puissiez bien l'entendre. Je n'ay pu faire mieux ; ce n'est point mon métier d'ecrire ; je joue de la flute à votre tres humble service.*

*Je suis tres parfaitement, Monsieur, votre tres humble et tres obeissant serviteur.*

*Delabarre*

On trouve ce document aux Archives Nationales dans les « Papiers du Grand Ecuyer », Secrétariat de la Maison du Roy, série O 1878, n° 240. Il fut publié pour la première fois par Marcelle Benoit en 1971 dans son ouvrage *Musiques de Cour. Chapelle, Chambre, Ecurie, 1661-1733*<sup>1</sup>, recueil de documents constituant la deuxième partie de sa thèse sur *Versailles et les musiciens du Roy*.

Ce mémoire non daté, écrit probablement vers 1735, est donc largement postérieur aux événements qu'il décrit et qui concernent pour l'essentiel la période des débuts du règne de Louis XIV, soit entre 1650 et 1680. Né en 1675, Michel de La Barre n'a pas pu vivre ces événements mais a rencontré les principaux protagonistes des bouleversements stylistiques et techniques qui ont ouvert à l'établissement d'un baroque musical français. Avec son collègue Jacques Hotteterre, un peu plus jeune que lui, il appartient à la première génération de musiciens qui a succédé à celle des « inventeurs » des nouveaux instruments à vent. Philibert Rebillé dit Philbert et René Pignon dit Descosteaux, réputés premiers flûtistes français, ont été ses maîtres et sont tous deux cités dans cette lettre. Il a fait sa carrière à la cour comme « Musicien de la chambre » ainsi qu'à l'Académie royale et a été attaché à de hauts personnages comme le marquis de Villiers. C'est probablement de La Barre qui est représenté debout en train de feuilleter son premier livre de trios dans le fameux tableau de André Bouys (d'abord attribué à Robert Tournières) : « Les ordinaires de la Musique du Roy »<sup>2</sup>. Il meurt en 1743.

Ce mémoire, manifestement commandé à de La Barre par le marquis de Villiers, a principalement pour but de l'informer de l'histoire des musettes et des hautbois. Il raconte donc ce qu'il sait sur les hautbois et les instruments apparentés dans un français rude et savoureux, et ne peut s'empêcher de parler aussi de son propre instrument, la flûte traversière, ce qui nous donne, entre autres, de précieux repères chronologiques. L'intérêt essentiel de ce texte réside

---

<sup>1</sup> Benoit, Marcelle (1973), *Musiques de Cour. Chapelle, Chambre, Ecurie, 1661-1733*, A. et J. Picard, Paris, 1971, p. 455.

Prod'homme, J.-G., *Ecrits de musiciens (Xve-XVIIIe siècles)*, Paris, 1912.

<sup>2</sup> Selon d'autres informations (Philip Bate et Bruce Haynes), le personnage debout au premier plan pourrait être Jacques Hotteterre dit Le Romain sur la foi de sa ressemblance avec le portrait qui se trouve en frontispice de sa *Méthode pour la flûte traversière*.

cependant dans le rapprochement qu'il fait entre les instruments et le contexte social, historique et politique dans lequel ils se développent.. La brièveté même de ce texte fait ressortir d'autant plus fortement les principales étapes du remplacement des instruments traditionnels de la Renaissance joués dans la France entière, par des instruments hautement sophistiqués, fabriqués exclusivement pour la musique savante à la cour et dans les cercles aristocratiques. Dans ce contexte, les « anciens instruments » comme il dit, sont abandonnés aux paysans, à l'exception notable du hautbois. Tel que décrit par de La Barre, tout cela apparaît comme une véritable révolution dans le champ de la sensibilité artistique, de la musique et de la facture instrumentale. Avec cette révolution, de La Barre fait apparaître un changement dans l'attribution sociale des instruments.

### 1/ une nouvelle répartition sociale des instruments

De La Barre, comme tous les musiciens de son époque, s'affirme comme un homme moderne et un musicien de Cour, qui n'a que mépris pour les temps anciens, ainsi que les vieux instruments et leur musique : « *Dans ces tems parbares au moins pour les arts...* ». Ce dédain affiché ne fait que mieux ressortir la coupure qui est en train de se produire au début du XVIIe siècle entre ceux que Mersenne appelle « *les musiciens ordinaires* »<sup>3</sup>, autrement dit les ménétriers des villes et des campagnes, qui gardaient les instruments traditionnels, et les musiciens de cour, musiciens savants, musiciens harmonistes, qui jouaient les nouveaux instruments. Il convient de remarquer que le développement d'un baroque musical français se produit principalement dans les milieux bourgeois et aristocratiques des villes et de la cour. Le monde rural et populaire, celui des associations ménétrières de hautbois et de violons, reste à l'écart de ce mouvement. Il y a en fait une relation étroite entre l'apparition d'un nouveau style musical, les instruments joués, et l'organisation sociale et politique de la musique. De La Barre montre clairement que les anciens instruments à vent et particulièrement la musette ont été abandonnés aux paysans et qu'ils ont été remplacés à la cour par les violons, les violes, les flûtes à bec et les théorbes ; seul parmi ces anciens instruments, le hautbois avait une chance de survivre à la cour en s'adaptant : « *de ces tems la, on laissa la musette au bergers , les violons, les flûtes douces, les théorbes et les violes prirent leur place...* ». Ces changements sont intervenus progressivement ; ils ont concerné d'abord les cordes et les instruments à clavier dès les débuts du règne de Louis XIII et ont correspondu avec la nouvelle vogue du luth et de la viole pour l'accompagnement de l'air de Cour. De La Barre souligne cette primauté des instruments à cordes et par la même occasion, donne une jolie définition de l'air de cour : « *Le Camus, Boisset, Dembris et Lambert ont estez les premiers à faire des airs qui exprimassent les parolles ...* » Dans *L'Harmonie universelle*, publiée en 1636, Mersenne ne manque pas de décrire, à côté de la vieille viole

<sup>3</sup> Mersenne, Marin (1636), *L'Harmonie Universelle*, éd. Facsimilé (1963), CNRS Paris.

française à 5 cordes, la nouvelle viole à 6 cordes venue d'Angleterre<sup>4</sup>. Ces nouveautés organologiques et stylistiques, avec l'influence italienne et anglaise, dont la bourgeoisie citadine et la noblesse de cour s'emparent avec avidité, sont beaucoup plus lentes à se faire jour dans le domaine des instruments à vent. Ceux-ci sont d'abord propres à des couches plus populaires et à la majorité rurale de la population, à peu près imperméables aux influences étrangères ; ils sont ensuite fabriqués par les paysans eux-mêmes ou par des corporations et des dynasties de «fiseurs d'instruments» et musiciens qui perpétuent des vieilles traditions rigides de facture. Il y a là un pouvoir corporatiste extrêmement structuré qui va jouer, aussi bien dans le domaine de la facture que dans celui de la musique, le rôle d'un frein et d'un espace de conservatisme accentué face aux innovations de la cour. Comme pour les violons, c'est à la cour en effet, parmi les musiciens de l'Ecurie, que les instruments à vent commencent à changer et à s'adapter aux nouveautés du style et du bon goût ; la mutation sera lente et progressive, à l'image des pesanteurs sociales et économiques des confréries de musiciens et des ménestrandises, dont la musique de la cour est en partie le reflet. Tous les instruments représentatifs et emblématiques des ménétriers, violons, grands hautbois, hautbois et musettes de Poitou, constituent en fait l'ossature de la « Grande Ecurie », dont les différents groupes sont définitivement mis en place à l'époque de François Ier. L'un des ensembles de la « Grande Ecurie », les « Violons, hautbois, sacqueboutes et cornets » reproduit fidèlement, quoique avec des effectifs plus nombreux (12 au lieu de 6 ou 8), la composition de l'ensemble à vent traditionnel que l'on trouvait partout en France, au service des villes ou en associations itinérantes. Les « couples » des villes du Sud de la France n'ont pas une autre composition. Constitués essentiellement de hautbois et de bassons dès les années 1670, les « violons, hautbois, sacqueboutes et cornets » ne prendront le nom des « Douze grands hautbois de la Grande Ecurie » que vers 1720. Seule une volonté individuelle forte, comme celle de Lully, alliée à la grandeur d'un projet esthétique et politique, pourra briser le cercle de ces conservatismes. Ce n'est pas tant le règne de Louis XIV qui est important pour la musique, que la personne même du Roi, alliée à celle de Lully : c'est ce que de La Barre fait ressortir dans le passage suivant : « ...*la musique retomba dans le barbare, et elle y est restée à tres peu pres, jusques au tams de Louis quatorse, sous le célèbre raygne ou tous les arts on esté portez a leur perfection, la musique a brillé infiniment... mais sur tout le celebre Lully ; on peut dire que on devroit l'apeller l'apollon de la France, mais son elevation fit la chute totalle de tous les entiens istrumens,...* » Tel que rapporté par De la Barre, le renouvellement instrumental à la Cour a été rapide et prend même l'allure d'un véritable bouleversement. Mais ce remplacement des vieux instruments à la Cour ne signifie pas leur suppression dans l'ensemble du pays. La musette, le grand hautbois, le hautbois de Poitou, le cornet (par l'intermédiaire du serpent) vont être joués avec très peu de

---

<sup>4</sup> Mersenne, *Harmonie Universelle*, vol. iv, pp. 190-194.

changements morphologiques dans la France rurale et populaire jusqu'à la fin du XIXe siècle, et pour certains, jusque en 1914. Ils disparaîtront sous l'assaut conjugué des bouleversements sociologiques et économiques du monde rural, et du renouveau folklorique et traditionnel.

## 2/ Le cadre historique et l'influence italienne

La recherche historique de de la Barre a commencé avec la création des quatre charges de « *hautbois et musettes de Poitou* » par le Roi Jean, Jean II le Bon, qui régna sur la France de 1350 à 1364. Sa critique de « *ces tems parbares* » est sévère et il englobe dans le même mépris la période, les gens et la musique. Cette attitude méprisante pour les temps anciens et un Moyen Age « barbare » et « gothique » que l'on fait venir jusqu'aux portes du XVIIe siècle est une constante de la mentalité des élites musicales et intellectuelles à cette époque. La seule exception à cette exclusion est Du Caurroy : « *Du vivent de François premier, on commença à se décrasser sur la musique ; un nommé Ducoroy, valet de chambre de sa maiesté et maitre de musique de sa chapelle, fut le premier et le seul qui en fit de belle pour ce tems la ...* » Et il est vrai qu'Eustache du Caurroy (1549-1609) fut l'un des rares musiciens antérieurs au XVIIe siècle qui ait gardé réputation et estime parmi les musiciens français des générations suivantes. Marin Mersenne dit de lui : « *Du Caurroy emporte le prix pour la grande harmonie de sa composition et de son riche contrepoint... Tous les compositeurs de France le tiennent pour leur maître* ». Mersenne a publié dans l'Harmonie Universelle un *Pie Jesu* de Du Caurroy. Remarquons au passage que Du Caurroy était maître de Chapelle d'Henri IV et non de François premier, comme De la Barre le dit par erreur. Henri IV a d'ailleurs créé la charge de surintendant de la musique à son intention, et il se trouve donc être l'un des prédécesseurs direct de Lully.

Pour de la Barre, l'influence italienne sur la musique française n'est pas comprise comme une contribution stylistique, mais seulement comme le remplacement des vieux instruments par les nouveaux violons. « *On fut obligé de faire venir des violons du Milanois* » se réfère certainement aux artistes et musiciens italiens qui vinrent en France, amenés par François Ier et ses successeurs au cours de la deuxième partie du XVIe siècle. La région de Milan et le Piémont en général était célèbre à l'époque pour ses violonistes et ses danseurs ; en 1554, le Maréchal de Brissac, gouverneur du Piémont, envoya à la reine Catherine de Médicis une bande de violons dirigée par le célèbre Baldassare Beljogioso (Balthazar de Beaujoyeux). Le fait que De la Barre parle de la première vague d'immigration artistique italienne et non de la seconde qui intervint sous la régence d'Anne d'Autriche et l'influence directe de Mazarin, reflète clairement l'ambiguïté de l'attitude française et spécialement du jeune Louis XIV et de ses courtisans envers une Italie et des musiciens italiens protégés par Mazarin. L'entourage du Roi était à la fois fasciné par ces

musiciens, chanteurs, architectes, peintres, et en même temps un peu effrayés par leur manière de traduire en art le nouveau rêve baroque. Référons-nous aux mésaventures de Cavalli, Vigarani et de l'architecte Le Bernin en France. La construction du somptueux théâtre des Tuileries, commandée par Mazarin à Vigarani pour abriter les représentations de l'*Ercole amante* de Cavalli destinées au mariage du Roi, fut délibérément « sabotée » par les artisans français qui y travaillèrent. L'*Ercole amante* lui-même, conçu comme la quintessence du nouveau style, fut un échec, à l'exception des « entrées » composées par Lully<sup>5</sup>. Cavalli, Le Bernin et toute l'Italie de Mazarin n'étaient pas à leur place dans l'organisation de la Monarchie voulue par Louis XIV. Ils furent remerciés avec tous les honneurs dus à leur rang, et Lully simplement prit leur place. De la Barre, en ignorant cette influence italienne sur la musique et les arts au début du règne, se fait l'interprète du courant politique officiel, basé sur la défense d'un nouvel absolutisme royal et une conception exclusivement française de la musique. Il met donc l'accent sur les deux éléments principaux du baroque français en musique : l'air de cour et Lully.

De la Barre n'a qu'une courte phrase pour parler de l'air de cour, mais qui exprime fort bien et avec concision le passage de la polyphonie de la chanson française à l'air soliste accompagné par la basse continue : « *Le Camus, Boisset, Dembris et Lambert ont estez les premiers à faire des airs qui exprimassent les parolles ...* »

Au début du règne, Lully a déjà perdu son 'i' italien, remplacé opportunément par un 'y' bien français. Il a compris, à la différence de son vieux compatriote Cavalli, que c'est ce jeune monarque avec qui il se lie d'amitié qui représente le nouveau pouvoir en France. Il s'agit pour les deux hommes de mettre la musique au service exclusif de la gloire royale. En d'autres termes, Lully met en place, en utilisant avec opportunisme les institutions musicales et en travaillant à la création des académies (danse et musique), une véritable entreprise de propagande politique en même temps qu'une machine de guerre destinée à contrôler, à déstabiliser et à éliminer à terme les pouvoirs corporatistes musicaux, dont le fonctionnement décentralisé ne pouvait que nuire à son autorité, soutenue par l'absolutisme royal. Il garde ainsi les structures traditionnelles de la musique à la cour, mais les vide peu à peu de leur substance et y ajoute ses propres structures qu'il modèle suivant le nouveau style et les nouveaux instruments. Aux « 24 violons » toujours attachés à la vieille confrérie de St Julien, il superpose dès 1656 une bande de « 12 petits violons de la Chambre » qui n'obéissent qu'à lui et qui apparaissent pour la première fois la même année dans un ballet de cour intitulé « La galanterie du Temps »<sup>1</sup>. Les charges musicales, dont la vénalité se généralise, excluant de fait des musiciens « ménétriers » dont les moyens financiers sont insuffisants, sont encore définies

---

<sup>5</sup> Beaussant Philippe, *Lully ou le Musicien du Soleil*, Gallimard/Théâtre des Champs-Élysées, Paris 1992, p. 232.

<sup>1</sup> Dufourcq, Norbert, « Concerts parisiens et associations de symphonistes dans les premières années du règne de Louis XIV », *Revue belge de Musicologie*, vol. VIII, 1954, fasc. 1.

par le type d'instrument joué par l'officier ; pour les instruments à vent, les titres des charges sont les mêmes que plus d'un siècle auparavant. Comme Lully, Louis XIV ne change rien aux titres mais encourage le remplacement effectif par les nouveaux instruments. L'introduction du nouveau hautbois et plus tard de la flûte traversière se sont faits à l'intérieur des structures existantes, et suivant un processus décrit par De la Barre pour la flûte traversière : deux charges vacantes de « hautbois et musette de Poitou » furent attribuées à Philibert Rebillé et René Pignon dit Descosteaux pour qu'ils puissent jouer à la cour les nouvelles flûtes traversières, « *qu'amoins elles seroient utiles, au lieu que les musettes n'estoient propres qu'a faire dansser les paisanes.* » Voici, attribuée au roi, une phrase qui en dit long sur la dépréciation dans laquelle l'instrument est tenu parmi les milieux aristocratiques, la musette (autrement dit la cornemuse) étant reléguée dans les campagnes et devenant un attribut quasi exclusif de la ruralité. La lettre de Michel de La Barre fait très nettement ressortir ce repli généralisé des instruments à vent traditionnels « hauts » (forts) – cornets, cornemuses, sacqueboutes – devant la vogue nouvelle d'instruments à cordes « bas » (doux et graves) venus d'Italie ou d'Angleterre.

Au niveau de la cour et des institutions parisiennes, le but de Lully, comme on peut le déduire de l'évolution de la musique et des instruments, était de rendre possible la réunion dans un même ensemble d'instruments qui auparavant jouaient séparément, ce qui était le cas des hautbois et des violons ; ces deux instruments vont pour la première fois se réunir pour former le noyau de ce qui deviendra l'orchestre. Pour en arriver là, le hautbois a dû passer par des adaptations techniques importantes qui ont abouti à en modifier le statut fonctionnel et par voie de conséquence l'appartenance sociale. D'instrument « haut » et populaire, souvent associé aux cornemuses et hautbois de Poitou, le hautbois conquiert le nouveau statut d'instrument « bas » et aristocratique, apte maintenant à s'associer aux cordes et au nouveau style de la musique savante. La lettre de La Barre est à notre connaissance le seul texte qui fasse une allusion directe à cette reconversion technique et sociale ; la concision de la phrase en rend d'autant plus grande la force expressive : « *...mais sur tout le celebre Lully ; on peut dire que on devroient l'apeller l'Apollon de la France, mais son elevation fit la chute totale de tous les entiens istruments, a l'exception du haubois, grâce aux Filidor et Hautteterre, lesquels ont tant gâté de bois et soutenus de la musique, qu'ils sont enfin parvenus a le rendre propre pour les concerts.* » Dans la langue du XVII<sup>e</sup> siècle, le mot « *concert* » exprime à la fois la pièce de musique à plusieurs parties et l'action de jouer dans un ensemble. Mais à quel type de concert de la Barre fait-il allusion lorsqu'il parle de ce hautbois rendu « *propre pour les concerts* » ? S'agit-il de l'ensemble homogène d'instruments à vent, courant à l'époque, et pour lequel le grand hautbois était parfaitement adapté, ou bien de la réunion nouvelle à bien des égards, des instruments à cordes autour de la basse continue, et à laquelle le hautbois transformé va venir s'adjoindre ? Dans cette dernière hypothèse, *les concerts*

auraient bien entre autres le sens d'ensembles « mélangés », à cordes et à vent, équivalent en cela au « consort » anglais. Dans ce texte, il est bien clair, en tout état de cause, que c'est sa transformation par les « *Filidor et Hutteterre* » qui a rendu le hautbois apte au jeu en ensemble hétérogène (cordes et vents) ; il serait donc en France le premier instrument à vent à avoir été ajouté à la bande de violon pour former ce que plus tard on appellera l' « orchestre »<sup>6</sup>.

Qui étaient donc ces Filidor et Hutteterre qui « *ont tant gâté de bois ...* » ? Sans qu'il soit possible de donner une réponse définitive, du moins pouvons-nous fournir quelques indications : en fonction de la période probable de ces événements (en gros entre la mort de Louis XIII en 1643 et 1670) les Philidor pourraient être d'abord Michel Danican qui vécut jusque en 1659 et qui était le hautboïste préféré de Louis XIII (le Roi lui-même lui donna le surnom de Filidori), puis deux membres directs de sa famille qui possédaient les charges de « joueurs de fifre » et « cromornes », Jean et André Danican dits Philidor. Les Hutteterre, quant à eux, étaient probablement Jean Hutteterre, premier du nom et célèbre facteur de musettes, son frère Nicolas (mort en 1693), et son fils Nicolas (dit l'Aîné).

### 3/ Les instruments

La lettre de La Barre est intitulée : « *mémoire sur les musettes et hautbois* ». Les deux instruments sont immédiatement associés à un contexte populaire et rural. On peut remarquer que la liste des instruments cités par La Barre reproduit précisément la constitution traditionnelle de l'ensemble à vent populaire français, également représenté à la cour dans les différents ensembles de « la Grande Ecurie » : « hautbois et musettes de Poitou », « joueurs de violons, hautbois, sacqueboutes et cornets » qui deviendront « les douze Grands Hautbois » à la fin du siècle, « cromornes et trompettes marines ». Pendant la régence d'Anne d'Autriche et au début du règne donc, on constate une grande unité morphologique des instruments à vent à la cour et en ville comme en zones rurales.

Ce catalogue instrumental si décrit par de La Barre est en fait soigneusement décrit par Marin Mersenne dans son *Harmonie Universelle*, publiée en 1636, et qui nous donne un panorama complet des instruments à vent en usage à cette époque en France. Comme de La Barre, Mersenne, dans les chapitres du livre V consacré aux instruments à anches, fait la différence entre 3 types d'instruments étroitement associés :

1/ La musette, ou musette de Poitou, qui est une cornemuse à un bourdon dont le chalumeau est le hautbois de Poitou avec sa fontanelle. Le hautbois et la musette de Poitou forment une famille complète d'instruments avec son dessus qui est la musette proprement dite et son hautbois, sa taille et sa basse (fig. p.306

---

<sup>6</sup> Zaslav, N., « When is an orchestra not an orchestra », *Early Music*, vol. 16 (1988), pp. 483-95.

livre Ve). Ces instruments sont par nature à anche couverte par le boîtier de la cornemuse ou une capsule.

2/ La cornemuse, que Mersenne appelle chalemie, qui possède deux bourdons et qui a été jouée à la cour en même temps que la musette de Poitou jusque dans les années 1660. (Signalons d'ailleurs que la cornemuse à deux bourdons pouvait également s'appeler une musette, le terme étant pris là dans un sens générique). (fig. p.283, livre Ve).

3/ Le hautbois lui-même, ou grand hautbois comme l'appelle aussi Mersenne, qui a toujours été un instrument à anche découverte, de silhouette et morphologie similaire à la chalemie européenne. (fig. p. 295, livre Ve).

Pour comprendre la relation qui existait à l'époque entre le hautbois et la cornemuse, il convient de préciser quelques caractéristiques de jeu qui ont des conséquences organologiques et sémantiques fondamentales.

Indépendamment du grand hautbois, la famille du hautbois en France comprend un large éventail d'instruments à sac et à capsules. Tous ces instruments peuvent être joués comme ils ont été conçus, avec le sac et la capsule, ou bien avec l'anche du chalumeau au directement entre les lèvres ; au moment où le musicien enlève le chalumeau du boîtier de la cornemuse ou retire la capsule pour emboucher l'instrument en contrôlant l'anche avec les lèvres, ce chalumeau devient un hautbois. Mersenne précise ainsi ces deux manières de jouer : « *Or l'on ioïe de ce chalumeau en deux façons, à scavoir en soufflant simplement par le trou A (du porte-vent), ou par l'anche, lorsque l'on tire le chalumeau hors de la peau, et en parlant, c'est à dire en remuant la langue comme si l'on parloit en mesme temps que l'on pousse le vent en bouchant ladite anche, comme ie diroy plus amplement au traité de la musette : ce qui rend le son de cet instrument beaucoup plus agréable, plus esveillé et plus vigoureux* »<sup>6</sup>. Transformation organologique et transformation sémantique vont de pair, et l'expression « jouer du hautbois » peut se référer à une manière de jouer le chalumeau de la cornemuse « en hautbois », ou bien au fait de jouer un instrument spécifique, le hautbois.

On ne peut donc comprendre le hautbois et son évolution à cette époque en France sans prendre en compte les instruments associés, à sac et à capsule. La mutation que l'on constate de la musette de Poitou au hautbois de Poitou montre donc bien qu'il existe une stricte identité de nature entre le chalumeau de la musette et le hautbois, et ceci est valable pour toutes les cornemuses.

Aux catégories d'instruments que nous venons de définir se superpose une deuxième typologie, basée sur les longueurs et les registres des instruments : chaque grande famille d'instruments peut ainsi être divisée en deux jeux, basés sur la longueur théorique de la basse de chaque jeu, 4 ou 8 pieds. Comme la famille des flûtes à bec, la famille des hautbois est ainsi divisée en « grand et petit jeu », comme « *le petit et le grand jeu des orgues* » précise Mersenne.

<sup>6</sup> Harmonie Universelle, livre cinquième, proposition XXVII, p.285

Lorsqu'il parle des hautbois, Mersenne sous-entend cette division dès le titre de la proposition XXXI qui leur est consacrée : « *Expliquer la figure, l'estendüe, la tablature, l'accord & l'usage des grands Haut-bois* », et il définit tout de suite les deux grandes familles de hautbois français : « *Il faut remarquer qu'il y a deux sortes de Haut-bois qui sont en usage en France, à scavoir ceux de Poitou, dont ie donneray la figure dans la trente-deuxiesme Proposition, et ceux que l'on appelle simplement Haut-bois, dont la figure est quasi semblable aux grandes Flustes douces, ou d'Angleterre...* »

Mersenne rapproche le hautbois (ou grand hautbois) des grandes flûtes douces car ils appartiennent tous deux au grand jeu. La famille du grand hautbois comprend le dessus, la taille et la basse (basse de hautbois et basson). Le grand hautbois est le seul instrument de la famille des hautbois conçu exclusivement pour le jeu avec l'anche directement contrôlée par les lèvres. D'un autre côté, la famille du hautbois et de la musette de Poitou est reliée au petit jeu avec également trois registres. Cette division en jeux reste toujours opératoire durant la première partie du XVII<sup>e</sup> siècle et c'est à partir de celle-ci que le fossé va se creuser et s'élargir entre instruments à vent de la tradition et instruments de la musique « savante ». On constate en effet au niveau des hautbois que ce sont essentiellement les instruments du petit jeu, de registre aigu et de son « haut » et fort, qui subsistent sans changement notable dans les milieux populaires et ruraux, alors que les instruments du grand jeu, de registre plus grave, sont en priorité adaptés pour en faire des instruments de son « bas » et doux. Le grand hautbois, « haut » instrument au son violent et fort encore à l'époque de Mersenne, va devenir un instrument de cour au son « bas » et doux. De « haut » à « bas », le hautbois conquiert une nouvelle légitimité sociale et fonctionnelle. C'est le sens de la transformation que lui ont fait subir « *les filidor et Hautteterre* ».

Marc Ecochard  
Révision mai 2002