

# **LA TROMPE DE CHASSE**

## **APERÇU HISTORIQUE & PERSPECTIVES**

par  
**Jacques PONCET**

*L'auteur de l'essai qui suit avait été pressenti pour participer au colloque qui s'est tenu à Tours le 26 Juin 2013 sous le titre « La trompe : tradition et avenir ». Son exposé n'a finalement pas pu être présenté et le texte n'a donc pas figuré dans les actes de cette réunion. Afin de permettre aux sonneurs d'avoir accès à ce travail de recherche historique de longue haleine, il a été décidé de publier cette synthèse sur le site de la FITF. On en prendra connaissance avec beaucoup d'intérêt. DP*

Dans l'imaginaire des sonneurs, la trompe maintient une tradition initiée par le marquis de Dampierre, remontant au début du 18ème siècle. Mais en réalité c'est une histoire bien plus complexe. Plus qu'aucun autre instrument, sans doute, la trompe a été marquée par l'Histoire (avec un grand H). En trois siècles et demi d'existence, elle a traversé cinq monarchies, trois ou quatre révolutions, deux empires, cinq républiques, sans compter deux guerres mondiales après bien d'autres... De tout cela, elle porte si l'on peut dire les cicatrices.

Mais d'abord il faut rappeler que la trompe n'est pas apparue d'un coup. Elle a été précédée par d'autres instruments, plus rudimentaires, qui lui ont pour ainsi dire préparé le terrain. Il faut aussi remarquer que l'appellation "*trompe de chasse*" comporte deux mots: le premier désigne l'instrument de musique lui-même; le second l'objet de cette musique, c'est à dire la chasse. Or la pratique de la chasse a beaucoup évolué au fil des siècles. Il convient d'en faire un bref rappel puisque la trompe plonge là ses racines.

### **LA CORNE D'APPEL**

Tout s'élabore au cours de la longue période qu'on appelle le Moyen Age et qui va approximativement du sixième au quinzième siècle.

La chasse au gros gibier, qu'on appellera un peu plus tard vénerie, n'avait au début de cette époque que peu à voir avec ce que nous connaissons aujourd'hui. Les forêts n'étaient pas aménagées et il était à peu près impossible d'y pénétrer à cheval en dehors de quelques routes ou chemins plus ou moins praticables.

La vénerie consistait alors à délimiter un secteur forestier dont on fermait les principales issues avec des barrières, des filets ou des toiles tendues ; on postait aussi des paysans, réquisitionnés pour l'occasion, pour servir de rabatteurs là où le gibier risquait de s'échapper. Les chasseurs pénétraient alors avec leurs chiens dans l'enceinte ainsi formée pour attaquer les animaux qui s'y trouvaient. Inutile de dire que les tableaux de chasse étaient impressionnants : on chassait indistinctement le cerf ou le chevreuil, l'ours ou le bouc sauvage,

l'auroch ou le sanglier, le blaireau ou le loup, le bison ou l'élan, etc.

La vénerie, comme on voit, demandait donc toute une organisation, et il était nécessaire de bien coordonner les mouvements des chasseurs et des autres participants, souvent éloignés les uns des autres.

On utilisait pour cela la corne d'appel, un simple tube évasé et cintré de dimensions variables (une vingtaine à une soixantaine de centimètres). A l'origine en corne d'animal, d'où son nom, elle était fabriquée en toutes sortes de matériaux: en bronze ou en fer, en argent pour les plus riches, quelquefois décorées d'or, mais aussi en cuir bouilli ou même en bois. Comme on ne pouvait produire qu'une seule note avec ces instruments rudimentaires, on répétait le même son sur des rythmes variés correspondant aux divers types de message: par exemple trois sons courts suivis d'un long, ou encore un son court et un long en alternance, etc.

La vénerie de Charlemagne, au tournant du neuvième siècle, utilisait ainsi neuf appels différents correspondant à des circonstances de la chasse. Ces pratiques sont restées inchangées pendant des siècles, seule la manière de chasser évoluant lentement au fur et à mesure que l'aménagement progressif des forêts rendait plus facile la poursuite du gibier sur une certaine distance.

Mais il ne faut pas imaginer qu'il existait un répertoire d'appels fixe comme nous en avons un aujourd'hui pour les fanfares d'animaux ou de circonstances. Chaque équipage (même si le mot qui n'était pas encore d'usage) avait ses propres appels. On en connaît certains grâce à divers ouvrages traitant de vénerie. On peut citer par exemple le "*Livre de Chasse*" de Gaston Phébus, comte de Foix, rédigé vers l'an 1388, ou encore le "*Trésor de Vénerie*" de Hardouin de Fontaine-Guérin, composé en 1394 en Anjou. Ce dernier est remarquable par le fait qu'il contient la notation de 14 appels avec la manière de les corner, d'où le nom de "*cornures*" qui leur est donné.

Il est à souligner que cette pratique de sons répétés est longtemps restée associée à ce qu'on hésite encore à appeler musique de chasse. On la retrouve dans les premières sonneries de trompe, au début du 18ème siècle, et même dans des œuvres musicales plus élaborées ayant la chasse pour thème, comme les pièces pour clavecin de François Dandrieu en 1724.

## LE TEMPS DE MARICOURT

Le 16ème siècle marque un tournant dans les pratiques de chasse. Cette période, qu'on a appelé la Renaissance, amène effectivement un renouveau non seulement dans les arts mais aussi dans les usages, qui deviennent plus raffinés, dans la manière de se vêtir, de manger, de se distraire etc. C'est l'époque où sont construits les élégants châteaux de la Loire qui remplacent les lourdes forteresses médiévales. La vénerie ne reste pas à l'écart de ce mouvement.

Si la plupart des forêts restent encore difficilement praticables à cheval, celles qui font partie du domaine royal commencent à être spécialement aménagées pour la chasse sous l'impulsion de François 1er. Comme tous les rois de France avant et après lui, François 1er était un grand chasseur. Mais il a été le premier à s'entourer d'une cour luxueuse : c'était un moyen pour attirer autour de lui la noblesse volontiers frondeuse et avoir ainsi la main sur elle ; c'était également un élément de prestige vis-à-vis des cours étrangères.

Dans cette stratégie pour affermir le pouvoir royal, la vénerie tient une place de choix : elle

est une occasion privilégiée d'offrir à la cour un spectacle sans équivalent. C'est pourquoi les forêts royales sont percées de routes et de chemins pour permettre le passage des carrosses et des courtisans à cheval. Cela facilite en même temps la poursuite du gibier sur de longues distances, et l'on abandonne peu à peu les anciennes manières de chasser au profit de pratiques qui se rapprochent de la chasse à courre actuelle. Cet usage de la vénerie à des fins pour ainsi dire politiques est à souligner. C'est effet ce qui amènera l'apparition de la trompe un siècle plus tard.

Curieusement, les "*cornures*" ne marquent aucun progrès pendant cette période : ce sont toujours de simples signaux rythmés. En revanche diverses tentatives se font jour pour améliorer la corne d'appel en allongeant le tube. On lui fait faire une boucle plus ou moins large pour que l'instrument reste maniable, ou bien on l'enroule en spirale serrée. Il n'y a pas de pavillon, mais un simple évasement de l'extrémité du tube. L'allongement de celui-ci permet d'obtenir deux ou trois notes différentes.

On en trouve une représentation dans les gravures d'un ouvrage célèbre paru en 1561, "*La Vénerie*" de Jacques du Fouilloux, dédié au roi Charles IX. Mais il est possible que ces instruments aient une origine étrangère, car l'un d'eux est illustré dans un ouvrage allemand paru cinquante ans plus tôt. Quoi qu'il en soit, ils sont peu répandus : réservés à une élite aristocratique et princière, ils ne sont fabriqués qu'en peu d'exemplaires. Le seul aujourd'hui connu se trouve au musée de Dresde en Allemagne, ce qui pourrait confirmer l'origine germanique.

Pendant ces cors ou trompes, comme on les appelle déjà, n'ont pas le succès escompté. C'est ce qu'indique un gentilhomme du roi Louis XIII, René de Maricourt, auteur d'un "*Traité de la Chasse du Lièvre*" publié en 1627. Il note qu'on a abandonné ces instruments depuis quelques années parce qu'ils sont plus durs à sonner que la corne d'appel et que le son porte moins loin.

Notons en passant que le nom de Maricourt a depuis été donné aux trompes modernes en ré enroulées sur six ou huit tours. Mais c'est un abus de langage car les modèles actuels n'ont rien à voir avec les instruments primitifs qui n'émettaient au mieux que deux ou trois notes.

Le seul progrès pendant cette période - mais bien mince - est l'apparition de la première esquisse de fanfare. L'auteur en est le roi Louis XIII lui-même qui, toujours selon Maricourt, a composé un appel spécial pour le lièvre : trois "*tons grêles*" suivis d'un "*gros ton*". Autrement dit : trois notes aiguës suivies d'une note grave. On voit qu'il y a encore du chemin à faire !

## LA TROMPE PRIMITIVE

Si Louis XIII était un chasseur acharné, son fils le sera aussi mais avec une toute autre envergure. Le milieu du seizième siècle amorce en effet un nouveau tournant avec le règne de Louis XIV qui s'ouvre en 1661 sous le signe de l'absolutisme. Il convient de s'attarder un instant sur cette notion.

On connaît le mot célèbre attribué au jeune roi : "*L'état c'est moi !*", autrement dit "*mon pouvoir est absolu*". Pour bien marquer que rien ne doit être au-dessus de lui, celui qui se fera appeler "roi-soleil" commence par un coup d'éclat. Cette même année 1661, en effet, il est invité à des festivités que Nicolas Fouquet, son ministre des finances, a organisé dans son château de Vaux pour plaire au nouveau souverain. Mais le luxe insolent de cette résidence et le faste inouï de ces fêtes provoquent la jalousie du roi qui n'en a pas l'équivalent. Sur son

ordre, Fouquet est arrêté et emprisonné à vie. La leçon est comprise : pendant les 54 années de son règne, Louis XIV aura l'exclusivité de tout ce qui se fera de mieux en France. Versailles va devenir une prestigieuse vitrine et la cour de France un modèle qui fera rêver toute l'Europe.

Ces considérations ne sont pas hors de notre sujet, car c'est là le berceau de la trompe. La vie à la cour de Louis XIV est une succession de fêtes et de réjouissances en tous genres : défilés militaires, carrousels, représentations théâtrales, concerts, bals, mascarades, jeux, etc. Mais le but n'est pas seulement de se distraire. Le roi peut ainsi tenir les courtisans sous sa main en distribuant habilement les invitations, de manière à susciter des jalousies ou favoriser des rapprochements. Cela permet aussi de d'étaler devant les ambassades étrangères le luxe de la formidable puissance que devient le royaume de France. Dans cette politique de prestige, la vénerie tient une place importante comme l'avait déjà compris François 1<sup>er</sup> au siècle précédent. Et comme la Vénerie Royale doit être au-dessus de tout ce qui existe déjà, on doit la doter de tout ce que le luxe peut offrir de meilleur.

La corne d'appel est un instrument banal, et les petits cors en boucles ou en spirale de la période précédente n'ont pas tenu leurs promesses. On invente donc un nouvel instrument, sans doute inspiré de la trompette mais enroulé en un cercle d'environ 45 cm de diamètre. Le tube a environ 2 m 27 de longueur, soit moitié moins que la trompe actuelle ; il se termine non pas par un simple évasement mais par un véritable pavillon, même si celui-ci ne dépasse pas une quinzaine de centimètres de diamètre.

Cette trompe primitive, qu'on appelle alors "cor de chasse", n'est pas encore celle que nous connaissons. Cependant elle marque un progrès par rapport aux instruments précédents du type Maricourt. Elle offre en effet une échelle de notes un peu plus étendue : do – mi – sol – do, dans le genre du clairon aujourd'hui. On peut en voir un exemplaire au musée de Senlis.

Ce nouvel instrument apparaît vers 1662/63. Il a probablement été mis au point et fabriqué par un membre de la famille Chrétien, une dynastie de chaudronniers d'origine normande qui fournit la cour de France depuis plus d'une vingtaine d'années. Mais l'idée en revient sans doute à Jean-Baptiste du Plessis, le capitaine des chasses que Louis XIV s'est empressé de désigner dès le lendemain de sa prise de pouvoir en 1661. Cette nomination est la toute première décision officielle du nouveau roi, ce qui montre l'importance que celui-ci attache à la vénerie. Et du Plessis est bien dans son rôle en cherchant à donner plus d'éclat aux chasses royales, grâce à un nouvel instrument, pour plaire au souverain qui vient de le distinguer.

Il existe une source documentaire importante sur cette trompe primitive. Il s'agit d'une œuvre théâtrale intitulée "*La Princesse d'Élide*", une sorte de pantomime qui mêle déclamation, chant et danse avec accompagnement d'un orchestre à cordes. Les paroles sont de Molière et la musique de Jean-Baptiste Lulli, musicien officiel de la cour. Cette représentation est donnée en 1664, dans le cadre des festivités organisées dans les jardins de Versailles pour marquer le début des travaux d'agrandissement du château. Dans la première scène, on voit des valets de chiens essayer de réveiller l'un des leurs qui s'est endormi pour aller chasser. Suit un court ballet qui a pour titre "*Air des valets de chiens et des chasseurs avec des cors de chasse*".

On sait que ce genre de spectacle était destiné à flatter la personne du roi en l'assimilant, ainsi que sa cour, à des personnages mythologiques. C'était comme une représentation en miroir des usages de la noblesse.

Une première remarque à faire à ce sujet, c'est que les cors de chasse ne sont pas tenus par de hauts personnages mais par le personnel subalterne : valets et piqueurs. Il est important de

noter cela pour comprendre ce qui adviendra plus tard.

Une autre remarque est à faire concernant le titre de la scène: il laisse penser que les acteurs sonnaient réellement et qu'on a donc ici la toute première fanfare de trompe. C'est une erreur, dans laquelle sont tombés tous les historiens de notre instrument. Il suffit de se reporter à la partition pour constater qu'elle est écrite à cinq voix pour un orchestre à cordes, et que par ailleurs le registre très limité du cor de chasse n'aurait pas permis de la jouer. En réalité, selon un usage courant à l'époque, les acteurs tenaient des cors factices en carton et mimaient des sonneurs, tandis que les violons et autres cordes imitaient des sonneries de chasse. Mais cela suffit pour nous renseigner sur ce qu'étaient celles-ci.

Elles présentent une remarquable continuité avec les appels de chasse du moyen âge: ce sont toujours de longues séries de notes répétées, à quoi s'ajoute un thème formé de notes descendante (*sol - sol - mi - mi - do - do - do - do - do*) qui n'est qu'une extension de l'appel créé par Louis XIII pour la chasse du lièvre.

Une autre source documentaire confirme tout cela. Il s'agit d'un manuscrit signé Jacques Chrétien, peut-être celui-là même qui a fabriqué l'instrument. Il est daté de 1666, soit deux années après la *"Princesse d'Élide"*, et contient vingt-cinq sonneries dans lesquelles on retrouve les mêmes caractéristiques: notes répétées et thème descendant, agencés selon des formules variées. Ce manuscrit constitue si l'on peut dire la première méthode de trompe: au dessus de chaque note figure l'indication du coup de langue à utiliser, preuve de son usage à caractère pédagogique.

Jacques Chrétien n'est sans doute pas l'auteur de ces sonneries qui ne sont pas des compositions très élaborées. Il n'a fait que noter celles que le personnel de la Venerie Royale improvisait sur le terrain. Mais grâce à lui on peut se faire une bonne idée du répertoire de la trompe primitive. Il comprend aussi des airs que nous appellerions aujourd'hui d'agrément. C'est que cette trompe primitive ne faisait pas qu'accompagner les laisser-courre royaux; elle contribuait au faste du spectacle mais ne jouait aucun rôle dans l'action de chasse proprement dite. On en a la confirmation dans un ouvrage paru en 1671, *"La Venerie Royale"* de Robert de Salnove, qui ne fait aucune mention de sonneries utilisées pour les besoins de la chasse proprement dite.

## NAISSANCE DE LA TROMPE

A la fin des années 1670, le château de Versailles a été radicalement transformé. Du simple relais de chasse qu'il était à l'origine, il est devenu une monstrueuse construction qui comptera au final deux-mille trois-cents pièces. Ce simple chiffre montre assez la démesure de Louis XIV que rien n'arrête dans son appétit de gloire et de grandeur.

Comme toutes les activités de la cour, la Venerie Royale atteint des sommets de raffinement et de luxe. Une chasse royale peut réunir jusqu'à mille cinq-cents personnes, à cheval, en carrosse ou à pied. La trompe primitive, trop modeste pour accompagner cette surenchère de magnificence, laisse alors la place à un nouvel instrument de même type mais plus ostentatoire. Le pavillon est légèrement agrandi et l'on double la longueur du tube, celui-ci restant enroulé sur un tour et demi. Le diamètre du cercle ainsi obtenu est impressionnant et va de 70 à 90 cm environ. En effet il n'y a pas de modèle standard. Les dimensions peuvent différer d'un instrument à l'autre, de même que la tonalité qui peut aller du la au ré. Ces variantes montrent bien une fabrication artisanale peu soucieuse du résultat sonore. L'embouchure, elle, est à cuvette aplatie comme celle de la trompette; cela privilégie les notes

aigües au détriment du timbre, assez métallique. Cependant, malgré ces tâtonnements, la trompe moderne est née. Bien sûr la forme évoluera plus tard vers un format plus réduit, mais l'échelle d'une douzaine de notes qui est ainsi obtenue restera la même jusqu'à aujourd'hui. L'apparition de ce modèle peut être datée de la fin des années 1670.

Mais curieusement, ce qui est recherché, ce n'est pas l'amélioration des performances musicales, c'est uniquement le côté spectaculaire. On n'aurait pas fabriqué des trompes aussi encombrantes et aussi fragiles si ce n'était pas essentiellement pour en faire des instruments d'apparat. Il faut imaginer des valets en livrées chamarrées, postés sur le pourtour d'un carrefour forestier: ils tiennent à bout de bras ces trompes majestueuses et sonnent au passage de la foule bigarrée des courtisans à pied ou à cheval et des dames en calèches. Le coup d'œil devait être superbe.

Peu importe ce qui est sonné. Les valets improvisent à leur gré en brochant sur les sonneries de la trompe primitive. Aucun compositeur ne s'intéresse à ce qui reste un accessoire de la vénerie et non un instrument de musique proprement dit. C'est pourquoi, pendant près de vingt-cinq ans, on se contente des mêmes séries de notes répétées et du même thème descendant que précédemment. Tout au plus ajoute-t-on çà ou là quelques timides bribes de mélodie. On peut dire que les débuts musicaux de la trompe sont loin d'être glorieux!

Ces premières sonneries nous sont connues grâce à un personnage curieux, Jean-Baptiste Prin, qui pratiquait la trompette marine. Il s'agit d'un instrument à corde dont le chevalet est disposé pour vibrer et imiter le son de la trompette. Prin donnait donc des concerts, et pour se tenir au courant des airs à la mode il se rendait régulièrement à la cour de Versailles. C'est ainsi qu'il a noté à partir de 1702 les sonneries de trompe qu'il entendait à la Venerie Royale, et son manuscrit confirme pleinement leur pauvreté musicale.

Quelques années plus tard, en 1705, un autre manuscrit révèle un léger progrès. Il est dû à Philidor l'Aîné qui est alors en charge de la bibliothèque musicale de la Grande Écurie du roi. Sous le titre "*Tous les appels pour la chasse*" figurent sept sonneries dont les deux dernières ont déjà une allure de fanfare. L'une d'elles, intitulée "*La Sourcillade*" deviendra un peu plus tard "*La Vue*".

Cependant la vénerie tient une large place dans la vie de la cour; de ce fait elle devient un thème fréquent dans les arts, au théâtre ou en peinture par exemple. Ce thème fait aussi une apparition, quoique bien timide, dans de rares œuvres musicales.

Ainsi en est-il de "*La Chasse du Cerf*" de Jean-Baptiste Morin, un divertissement représenté devant le roi en 1708, où figurent trois fanfares ainsi que de nombreux appels. Le compositeur indique dans la préface: "*Je me suis servi des fanfares de trompe et des tons les plus ordinaires de la chasse du cerf.*" Et il ajoute que les trompes étant rares, elles peuvent être remplacées par des trompettes ou d'autres instruments. Ceci montre à la fois que l'emploi de la trompe reste encore très limité, mais qu'il existe déjà un petit répertoire, même si celui-ci reste encore improvisé. En tout cas, Morin occupe une place privilégiée dans l'histoire de l'instrument: c'est à lui qu'on doit la forme standard de la fanfare de chasse, avec son rythme à 6/8 et la structure refrain/couplet/refrain qu'il a empruntée aux chansons populaires de l'époque.

Il arrive aussi que la trompe participe aux divertissements de la haute société. Il n'est pas rare dans la noblesse qu'on pratique un instrument. Pour égayer les réunions mondaines, on s'arrange avec ceux dont on dispose sur le moment: généralement flûtes, violons ou musettes, et l'on enchaîne à tour de rôle ou tous ensemble les refrains à la mode. Lorsqu'il s'en trouve une, la trompe s'y associe pour faire entendre un air de chasse.

Au hasard des recueils de musique destinés à ces exécutions improvisées, on trouve par exemple en 1717 une fanfare intitulée "*La Chasse*" ainsi qu'un menuet, dans un opuscule de Pierre Philidor, un neveu de Philidor l'Aîné précédemment cité. Une autre fanfare, "*La Petite Chasse*", figure en 1719 dans un recueil intitulé "*Airs sérieux et à boire*" de Jean-Joseph Mouret.

Cet emploi de la trompe pour de la musique d'intérieur pourrait surprendre. Mais il faut dire que l'instrument n'a pas à l'époque la puissance de son qu'il a aujourd'hui. Le pavillon, en particulier, est plus petit et plus aplati. Et surtout on ignore ce que nous appelons la pleine trompe, où le souffle est poussé au maximum. Au 18<sup>ème</sup> siècle, on sonne plutôt en demi-teinte, en contrôlant le souffle.

En un demi-siècle d'existence ou presque, la trompe n'est donc pour ainsi dire pas sortie de l'enfance. A la chasse, elle se contente encore de sonneries rudimentaires; à la ville, elle ne fait que de rares apparitions dans les fêtes privées de la noblesse. Cet état de chose n'est pas dû au hasard mais au monopole qu'exerce sur elle le pouvoir absolu de Louis XIV. Personne ne se risquerait à utiliser en chasse un instrument créé pour magnifier la Venerie Royale. Chacun a en mémoire l'exemple de Nicolas Fouquet, emprisonné à vie au début du règne pour avoir étalé un luxe qui avait déplu au souverain. Confinée dans un rôle décoratif à la cour de France, la trompe n'est pas en mesure de déployer ses ressources musicales.

Louis XIV meurt en 1715, après une fin de règne marquée par l'immobilisme. La Régence qui lui fait suite, malgré un certain relâchement dans le protocole, ne modifie guère les usages routiniers de la cour et la Venerie Royale, quant à elle, se contente de maintenir ses pratiques.

## LE SCANDALE DAMPIERRE

Mais un tournant majeur est pris avec le coup d'éclat de celui qui deviendra peu après marquis de Dampierre. En 1722, il a été nommé gentilhomme des Menus Plaisirs du Roi et affecté au service de la vénerie. Mais il a quarante-six ans ce qui, à l'époque, est un âge déjà avancé pour faire carrière. Comme il est ambitieux, il lui faut aller vite et attirer l'attention sur lui. Il profite donc d'une chasse de la cour au Bois de Boulogne, en 1723, pour sonner une fanfare qu'il dédie au roi et qui sera peu après intitulée "*La Royale*". Dans ses "*Mémoires*", le duc de Luynes mentionne l'événement en une phrase: "*Quand Dampierre eut sonné, toute la cour s'est étonnée*". Tels sont les faits qui doivent être placés dans leur contexte pour en comprendre toute la portée.

Il est important de souligner que le mot "*étonner*" avait encore au 18<sup>ème</sup> siècle son sens originel qui s'est perdu depuis. Il signifiait exactement "*produire un coup de tonnerre*". Pour que la cour ait été à ce point secouée, il faut donc que le geste de Dampierre ait été tout à fait exceptionnel. On explique généralement que la cour aurait été surprise par son habileté à sonner ou par le charme de la sonnerie, mais c'est là une erreur. Comparée à celles de Morin quinze ans plus tôt, sa fanfare s'avère assez banale. Quant à sa virtuosité à la trompe, elle n'est pas une nouveauté puisqu'un chroniqueur écrit déjà en 1712 qu'il sonne le cor "*à la perfection*", parmi d'autres talents "*propres à occuper agréablement une compagnie*".

Il y a là un indice important. Au dix-huitième siècle, en effet, l'appellation "*cor*" ou "*cor de chasse*" désigne l'instrument joué dans les salons ou en concert, le mot "*trompe*", lui, étant réservé au même instrument lorsqu'il est sonné en chasse. Cela signifie donc que Dampierre,

avant son esclandre, ne sonnait pas de la trompe en chasse, mais qu'il pratiquait le cor dans les réunions mondaines. Son coup d'éclat n'est donc pas d'ordre musical puisque sa maîtrise de l'instrument est reconnue depuis des années. C'est ailleurs qu'il faut en chercher l'explication.

Sous l'ancien régime, la société est strictement hiérarchisée. Par exemple, il est formellement interdit à un noble d'exercer un métier rémunéré sous peine de perdre les privilèges attachés à son état. Inversement un roturier, quels que soient ses mérites, ne peut pas empiéter sur les prérogatives de la noblesse. Ainsi, lors des festivités de 1664 à Versailles évoquées précédemment, la place de chacun était soigneusement définie dans le cortège qui traversait les jardins sous les yeux du roi: Molière et Lulli, les artistes reconnus qui étaient les auteurs du spectacle, ne défilaient pas parmi les gentilshommes mais avec le personnel de service, à côté des cuisiniers. Chacun est donc tenu de rester à sa place. Dans ce cadre rigide, en sonnant au cours d'une chasse royale, Dampierre s'est donc abaissé à prendre la fonction de ceux qui sont normalement chargés de le faire c'est à dire les valets de chiens. Cette transgression d'une barrière sociale a priori intangible ne pouvait que faire scandale.

Vingt ans plus tôt, il aurait pour le moins été chassé de la cour. Mais le contexte lui est favorable et il a selon toute vraisemblance bien calculé son coup. Avec la Régence, la lourdeur du système instauré par Louis XIV s'est atténuée. Et puis 1723 est l'année où Louis XV accède au pouvoir. Le nouveau roi, qui n'a que 13 ans et une santé fragile, ne peut pas encore prendre une part active dans un laisser-courre. Pour lui permettre d'en suivre les péripéties à distance, relate le duc de Luynes, Dampierre a préparé au cours de l'année précédente plusieurs fanfares correspondant aux diverses circonstances de la chasse. En habile courtisan, il peut donc présenter son geste téméraire comme un service rendu à son nouveau maître. Le coup est bien joué, et il en sera récompensé puisqu'il accèdera plus tard au commandement de l'Équipage du Lièvre du roi puis de celui du Daim.

Ceci conduit à réviser le regard qu'on porte habituellement sur le personnage. S'il avait eu l'ambition de laisser une œuvre musicale en tant que telle, il aurait continué de composer après avoir atteint le poste qu'il visait; or il s'est aussitôt arrêté de le faire. Et il ne s'est même pas soucié de publier ses fanfares comme le ferait n'importe quel compositeur. Il faut attendre plus de dix ans, à partir de 1734, pour qu'elles paraissent en même temps que celles de divers auteurs dans plusieurs ouvrages: *"Les Dons de Enfants de Latone"* de Séré de Rieux, le *"Nouveau Traité de Vénerie"* de Gaffet de la Briffardière, *"L'Ecole de la Chasse aux Chiens Courants"* de Le Verrier de la Conterie, *"L'Almanach des Chasseurs"* de Goury de Champgrand, le *"Traité de Vénerie"* d'Yauville, etc.

Ce n'est qu'en 1778, vingt-deux ans après sa mort, qu'un de ses élèves réunit la totalité de ses fanfares dans un recueil. Le petit poème qui accompagne le frontispice de l'ouvrage célèbre Dampierre pour ses talents de veneur sans dire un seul mot sur ses dons de musicien. C'est dire que son époque ne le considérait absolument pas comme le créateur de la musique de chasse, ce qu'il n'a jamais été ni voulu être. On a vu qu'il existait déjà des fanfares avant lui, et il ne s'est d'ailleurs pas privé de s'en inspirer. On trouve par exemple une esquisse de l'Hallali dès avant 1720, la Saint-Hubert reprend le thème d'une chanson populaire ancienne, et *"La Dampierre"* est tout simplement copiée sur l'une des fanfares de Morin dans *"La Chasse du Cerf"*! Mais ces pratiques ne choquent alors personne, les droits d'auteur n'existant pas à l'époque.

Il apparaît donc que Dampierre n'a guère innové, et qu'il n'a jamais eu l'ambition d'être le *"père de la trompe"*; ce titre ne lui a été attribué que plus tard, comme on le verra tout à



l'heure. Ses fanfares n'ont représenté pour lui qu'un moyen de se faire remarquer parmi la foule des courtisans sollicitant les faveurs du roi. Le peu d'intérêt qu'il leur porte après avoir obtenu satisfaction montre bien qu'elles n'étaient pas son mobile principal et qu'il n'en tirait aucune fierté. En revanche, même si ce n'était pas non plus son but, son coup d'éclat de 1723 a eu pour effet de hâter l'essor de la trompe: il l'a libérée du carcan où elle était enfermée depuis Louis XIV. Sonner en chasse n'est désormais plus réservé aux seuls valets de chiens de la Venerie Royale, et suivant aussitôt l'exemple de Dampierre la noblesse se met à la trompe.

## LA TROMPE CLASSIQUE

Ceci amène rapidement une transformation de l'instrument qu'on enroule désormais sur deux tours et demi au lieu d'un tour et demi. Deux raisons à cela. La première, évidente, est que l'instrument est ainsi moins encombrant et moins fragile. L'autre tient au changement de son rôle en chasse. A l'origine, comme on l'a vu, la trompe a été créée pour être un instrument d'apparat: son aspect décoratif comptait davantage que ses performances musicales qui restaient de ce fait sous-exploitées. Mais la Venerie Royale évolue au dix-huitième siècle vers un cérémonial moins lourd, même s'il reste fastueux. L'intérêt musical de la trompe qu'on découvre peu à peu tend à l'emporter sur son caractère ornemental: un instrument de grand format n'a donc plus de raison d'être. Le nouveau modèle, rapidement adopté, est baptisé du nom de "*Dauphine*" en 1729, à l'occasion de la naissance du Dauphin de France.

Un peu auparavant, l'embouchure à cuvette aplatie a fait place à une embouchure à cuvette profonde, en entonnoir, dont le modèle a été mis au point en Autriche. Elle facilite les notes graves et surtout donne de la profondeur au son. Le timbre caractéristique de la trompe se met ainsi en place.

On peut noter que Dampierre refusera toujours d'utiliser la trompe Dauphine: jusqu'à sa mort, en 1756, il est resté attaché à l'ancien modèle à un tour et demi, auquel on donnera son nom plus tard. On constate là encore que ce comportement n'est pas celui d'un novateur, mais plutôt d'un conservateur pour qui le rôle ornemental de la trompe reste primordial.

Quant au répertoire, il s'élargit peu à peu. Il y a bien sûr les sonneries de Philidor, de Morin, de Mouret, de Dampierre etc. soit une quarantaine. D'autres viennent s'y ajouter, comme *le Lancé*, *la Retraite Manquée*, *le Loup*, *le Point du Jour*, etc. d'auteurs anonymes. Ce répertoire est dispersé dans les divers traités de vénerie mentionnés précédemment. Il faut y ajouter les tons pour chiens, quêtés et requêtés qui perpétuent la tradition millénaire des séries de notes répétées. On sait que cette tradition s'est prolongée jusqu'à aujourd'hui.

Les dimensions plus réduites de l'instrument rendent aussi son emploi plus facile dans les salons où se réunit la haute société. On y sonne bien sûr quelques fanfares de chasse pour rappeler les chevauchées en forêt derrière une meute. On y ajoute même des paroles pour que l'assistance puisse participer en chantant. Mais c'est aussi tout un répertoire de fantaisie qui se développe pour animer les bals ou agrémenter les soirées mondaines. Associant la trompe à d'autres instruments, de nombreux recueils de musique paraissent sous la signature de compositeurs plus ou moins connus: Naudot, Corrette, D'Aquin, Blavet, Dandrieu, Boismortier, Bertin, etc. Ce sont généralement des airs de danse: menuets, gavottes, bourrées, rondeaux, contredanses et autres. On y trouve aussi des pièces dans le style des fanfares, souvent intitulées "*bruits de chasse*", "*bruits de forêts*" ou tout simplement "*chasse*".

Tout n'est pas d'égal intérêt, mais on peut citer deux recueils qui méritent une attention particulière.

Le premier, paru en 1738, porte un titre qui en dit long sur les usages de l'époque: "*Fanfares Nouvelles pour deux Cors de Chasse ou deux trompettes et pour les musettes, vièles et hautbois*" par un certain Mr D. Cette initiale énigmatique a été interprétée comme étant l'abréviation de Dampierre. Mais si cela était le cas, on aurait eu Mr de D. et non Mr D. tout court. D'autre part le style de ces fanfares, très élaboré et varié, est à l'opposé de celui des compositions de Dampierre, d'inspiration beaucoup plus simple. Il est plus probable que ces charmantes fanfares soient dues à un compositeur chevronné, sans doute François Dandrieu qui a largement utilisé le thème de la chasse dans d'autres de ses œuvres.

L'autre publication, datée de 1765, est d'un nommé Huberty, membre de l'Académie Royale de Musique. Elle a pour titre: "*Recueil pour les cors de chasse contenant cent fanfares en duo*". Parmi celles-ci, on relève des effets d'écho, quelques passages lents tout à fait inhabituels pour l'époque, ainsi que l'emploi de notes bouchées. Cette technique, mise au point une dizaine d'années plus tôt, permettait d'obtenir des notes qui ne sortent pas naturellement au cor pour mieux l'intégrer à l'orchestre. Par là, ce recueil se situe à mi-chemin entre la trompe et l'instrument d'orchestre, tout comme le "*Recueil de duos et ariettes pour deux cors de chasse*" de Chiaparelli paru un peu plus tard.

C'est surtout la manière de pratiquer la trompe qui différencie cette époque de la nôtre. Que ce soit dans les salons ou en chasse, on ne sonne qu'en solo ou en duo. La partie de basse reste inconnue au dix-huitième siècle, de même que les sonneries en groupe. En duo, il arrive que la seconde voix passe au-dessus de la première: ce renversement des rôles permet de rompre la monotonie de l'accompagnement habituel dit "*à la tierce*". Il n'existe pas de radouci au sens de morceau doux et lent, mais on rencontre des alternances "*forte*" et "*piano*", sans ralentissement de la cadence, pour créer des effets contrastés. Et comme les fanfares sont en général assez courtes, on les prolonge en reprenant deux fois les mêmes reprises ou en les partageant avec d'autres instruments lorsque c'est le cas: flûtes, violons ou autres.

Le style recherche l'élégance plutôt que la puissance sonore. Les notes ne sont pas liées entre elles mais légèrement détachées les unes des autres; comme le dit joliment un traité de musique de l'époque: "*il ne faut pas que les notes paraissent collées ensemble*". On fait légèrement sentir les temps forts tandis que les finales ne sont pas prolongées. Le son vibré, jugé de mauvais goût, est réservé à quelques cas particuliers d'ailleurs assez rares. On ignore le *tayaut*, bien sûr, mais on pratique le trille des lèvres, d'un effet plus léger, qui peut être exécuté même sur les notes finales. Tout cela forme le "*ton classique*", bien connu par les nombreux traités de musique de l'époque.

L'instrument est aussi parfois associé à l'orchestre. Les "*Symphonies*" de Mouret sont bien connues; le "*Concerto pour cor de chasse*" de Corrette l'est moins, bien qu'il soit plein de charme; et l'on a peu d'occasions d'entendre des opéras comme "*Hippolyte et Aricie*" de Rameau ou "*Tom Jones*" de Danican-Philidor dans lesquels résonnent quelques brillantes fanfares. Mais cet emploi du cor de chasse reste épisodique et toujours associé à des scènes de chasse. Il disparaît dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, lorsque le cor d'orchestre venu d'Allemagne le supplantera.

Pour résumer cet âge classique, on peut dire que la trompe reste l'apanage d'une classe favorisée, la noblesse, qui l'utilise aussi bien pour la chasse que pour se divertir. Il ne faut donc pas s'imaginer que sa pratique est généralisée; selon toute vraisemblance, on ne compte guère plus de trois ou quatre centaines de sonneurs dans tout le royaume. Si le répertoire est

assez limité pour la chasse, il est un peu plus étoffé pour l'agrément. Le style suit les pratiques musicales de l'époque, faites de légèreté et d'élégance. Enfin la trompe reste un instrument qui se pratique individuellement, en solo ou en duo. Cette situation va être balayée par la Révolution de 1789.

## NOUVEAU DEPART

La Révolution française, on le sait, a commencé par supprimer les privilèges de la noblesse avant de s'en prendre à la noblesse elle-même et au roi. Ceci entraîne la disparition subite de la vénerie qui faisait partie de ces privilèges. Les équipages de chasse à courre sont dissous ou émigrent à l'étranger, et la noblesse doit renoncer aux fêtes qui meublaient son oisiveté. La trompe elle-même devient suspecte car elle est emblématique de l'aristocratie déchue. Elle va connaître une éclipse d'une dizaine d'années, le temps que les troubles révolutionnaires se calment et que la stabilité de l'état revienne avec Napoléon et l'Empire, puis avec la Restauration de la monarchie. Nous sommes là aux premières années du dix-neuvième siècle.

Napoléon lui-même a peu de goût pour la chasse et n'y consacre guère de temps. La Vénerie Impériale qu'il constitue vise surtout à donner à sa cour un éclat comparable à celui de la Vénerie Royale des siècles précédents. Mais cela a pour heureux effet de libérer la trompe de l'image négative qu'elle avait pendant les années révolutionnaires. Elle devient désormais le symbole d'une époque révolue, mais restée prestigieuse dans les esprits. Sonner, c'est un peu se hisser au niveau de l'aristocratie qui se recrée peu à peu. La bourgeoisie qui a émergé de la Révolution se met ainsi à la trompe avec enthousiasme. L'engouement est tel que le prix des trompes décuple en quelques années tandis que de nombreux facteurs d'instruments s'installent pour répondre à la demande.

Pour ces nouveaux sonneurs, il faut aussi des professeurs. Ce seront le plus souvent d'anciens piqueurs, restés inactifs pendant les années révolutionnaires, qui retrouvent ainsi un emploi. Mais si ces hommes de vénerie ont une bonne pratique de la trompe, ils ne connaissent guère que les fanfares de chasse et un petit nombre de fanfares d'agrément. Ils ignorent complètement les fanfares de fantaisie qu'on jouait autrefois dans les salons et qui tombent alors dans l'oubli à de rares exceptions près. Le répertoire se trouve ainsi réduit à une centaine de sonneries qui se transmettent à l'oreille, avec les nombreuses erreurs que cela entraîne. Il faudra plusieurs décennies pour que se fixent des versions à peu près définitives, au fil des recueils et méthodes qui se multiplient tout au long du dix-neuvième siècle. Il serait fastidieux d'en faire l'énumération, et quelques exemples suffiront.

Le premier de ces ouvrages n'est pas dû à un sonneur mais à un virtuose de la guitare, Charles Doisy. Rien n'indique qu'il portait un intérêt particulier à la trompe, mais il était aussi éditeur à ses heures, et avait sans doute vu là l'occasion d'un beau coup commercial. Paru en 1804, son recueil ne fait que reprendre les fanfares qui figuraient dans les divers traités de vénerie du siècle précédent. Son principal mérite est d'avoir réuni pour la première fois les fanfares alors en usage et qui étaient jusque-là dispersées.

L'ouvrage majeur qui domine cette période est le *"Manuel du Veneur"* signé CFV, initiales de son auteur Charles François Vergnaud. Négociant de son état, c'était aussi un érudit, passionné d'histoire et d'archéologie, membre de plusieurs sociétés savantes. Il ne semble pas avoir été chasseur, mais connaît apparemment bien la trompe. Son *"Manuel"* qui paraît vers 1820 constitue la première véritable méthode, au sens où il ne renferme pas que des fanfares

mais aussi tout un contenu pédagogique.

On y trouve ainsi, ce qui est une nouveauté, une notice historique. Assez sommaire, elle ne réunit que des éléments le plus souvent assez vagues. C'est que la Révolution française a effacé la mémoire de la trompe, trop liée à l'ancien régime. Il ne reste guère qu'un point d'ancrage: le nom de Dampierre qui reste pratiquement le seul connu puisqu'il est attaché à un certain nombre de fanfares de chasse. De ce fait, le personnage émerge du peu de choses qu'on sait alors des origines de la trompe. Il va ainsi devenir la référence historique pour prendre la stature de fondateur de la musique de chasse et de père de la trompe, deux titres qui ne correspondent pas vraiment à la réalité comme on l'a vu tout à l'heure. Mais c'est ainsi que le "*mythe Dampierre*" a pris naissance et s'est conforté tout au long du dix-neuvième siècle et jusqu'à aujourd'hui encore.

Le recueil CFV contient également une théorie du solfège, ce qui n'a rien de surprenant. Il s'adresse à un public peu au fait de la musique, et il faut bien lui donner le moyen de lire les fanfares. Mais curieusement, cette théorie ne se limite pas à ce qui est nécessaire; elle traite également des dièses, des bémols, des bécarres, des différentes clés, des quadruples croches, etc., toutes choses inconnues à la trompe. Il est probable que Vergnaud n'a pas rédigé lui-même cette rubrique, mais qu'il en a confié le soin à un professeur de musique, lequel ignorait la spécificité de la trompe et a pensé bien faire en traitant le sujet à fond. Chose remarquable, on retrouve cette même rubrique, mot pour mot, dans la célèbre méthode Normand parue cinquante ans plus tard.

On trouve encore dans le Manuel CFV, et cela aussi pour la première fois, une notice technique sur la manière de sonner. En la matière, il y a là une parfaite continuité avec la période précédente. La partie de basse est mentionnée comme une simple possibilité, mais sans qu'un seul exemple en soit donné. On ne sonne donc toujours qu'en solo ou duo, avec légèreté comme précédemment. On remarque tout au plus que le trille des lèvres se fait plus rare - mais le *tayaut* reste encore inconnu - et que certaines finales commencent à être prolongées par un point d'orgue. Il est fait mention des notes bouchées, mais l'ouvrage ne donne qu'une seule fanfare qui les utilise, signe que cette pratique reste très marginale.

C'est sur le plan du répertoire que le Manuel CFV marque un réel progrès: il comprend 211 fanfares, soit deux fois plus que le recueil de Doisy. Mais ce sont toujours des sonneries courtes, selon le modèle Refrain/Couplet/Refrain. Les airs de danse qui constituaient l'essentiel du répertoire de fantaisie au siècle précédent ne sont pas remplacés; désormais, le répertoire est résolument tourné vers les fanfares d'agrément dans le style des fanfares de chasse.

C'est que la vénerie, après l'épisode napoléonien, a retrouvé des couleurs avec la Restauration de la monarchie. Les grands équipages se reconstituent et d'autres se créent. Quand elle va suivre un *laissez courre* en forêt de Rambouillet ou de Fontainebleau, la jeunesse dorée traverse bourgs et villages en sonnant *la Calèche des Dames* ou *la Marche de Vénerie* pour faire la fête. Et le plus petit propriétaire terrien se sent devenir gentilhomme en envoyant deux ou trois fanfares au retour d'une partie de chasse à tir. Un répertoire de quelques dizaines de sonneries suffit à tout cela.

Cette première moitié du dix-neuvième siècle est cependant marquée par deux innovations. Tout d'abord, l'adoption par les veneurs d'une tenue de chasse plus "fonctionnelle", même si le terme n'existe pas encore. Inspirée de celle qui était portée en Angleterre depuis près d'un siècle, c'est à peu près celle qui est encore en usage aujourd'hui. Elle comporte notamment une bombe, moins large que les tricornes et bicornes, ce qui permet de porter en bandoulière

un instrument de format plus réduit que la Dauphine à deux tours et demi. C'est ainsi que la trompe à trois tours et demi se généralise dans les années 1810. On en trouvait déjà des modèles dès avant la Révolution, mais celle-ci avait bloqué leur diffusion. Cette trompe moderne prend le nom de "*trompe d'Orléans*" en 1830, après que le duc d'Orléans en ait commandé une quarantaine d'exemplaires pour l'équipage du cerf qu'il remonte à Chantilly. Mais ce n'est pas là le seul souvenir que ce prince ait laissé à la trompe.

Fils aîné du roi Louis-Philippe et donc appelé à lui succéder, il a eu en effet une fin prématurée et tragique. Ne pouvant arrêter les chevaux de sa calèche qui s'étaient emballés, il s'est fracassé le crâne en tentant de sauter au dehors. C'était en 1842. La même année un nommé Estival, qui se présente comme étant le doyen des trompes de Normandie, fait paraître un recueil de fanfares qui se termine par une messe à la mémoire du duc d'Orléans récemment disparu, sous le patronage de Saint-Hubert. C'est la toute première messe du répertoire; elle est aujourd'hui dite de Cantin, du nom de celui qui lui a donné sa forme définitive après divers aménagements. On trouve dans ce même recueil une fanfare que l'auteur a composée pour lui-même, "*La Estival*", qui deviendra peu après "*Les Honneurs du Pied*". Témoignage des usages de l'époque, toutes les fanfares de cet ouvrage sont écrites pour deux trompes ou pistons et piano... "*pour plaire aux dames*" comme l'indique la préface. Qui penserait aujourd'hui, en sonnant *Les Honneurs* ou la *Messe de Saint-Hubert*, qu'il s'agissait à l'origine de fanfares de salon destinées à être jouées au cornet à piston avec accompagnement de piano?

Mais la trompe n'a pas fini de nous étonner. Un nouveau visage de l'instrument va apparaître dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle.

## LA TROMPE POPULAIRE

Il faut croire que la messe d'Estival a connu quelque succès, car il en paraît une concurrente en 1848, sous la signature d'un nommé Thiberge professeur de trompe. Cette deuxième messe reste cependant assez banale et tombe rapidement dans l'oubli. Mais elle a un grand mérite: elle apporte à la trompe une nouvelle dimension en utilisant pour la première fois une partie de basse. Il est étonnant qu'on n'ait pas pensé plus tôt à utiliser le registre grave de la trompe. En fait, l'usage était solidement établi de sonner en solo ou en duo et l'idée d'ajouter un troisième partenaire ne correspondait tout simplement à aucun besoin.

Peut-être Thiberge a-t-il été aussi influencé par une œuvre parue quelques années plus tôt, en 1837: le "*Rendez-vous de Chasse*" du compositeur Gioacchino Rossini, qui utilise quatre cors de chasse (à quatre parties) avec orchestre.

Cependant il ne faut pas croire que l'emploi de la basse se généralise rapidement: vingt-cinq ans après la messe de Thiberge, la méthode Normand l'ignore encore. Et dans les débuts, la basse reste plutôt discrète, se contentant d'accompagner sans éclat les deux autres voix.

Les groupes de trompes vont néanmoins prendre leur essor peu après grâce l'évolution de la législation. En effet la musique a longtemps été réservée à une élite, confinée dans les salons ou les jardins privés et au théâtre. Les exécutions en plein air étaient réservées aux militaires, de crainte qu'elles donnent lieu à des perturbations de l'ordre public si on les ouvrait à tous. Une loi de 1848 les autorise désormais, "*à condition, est-il précisé, que les rassemblements aient lieu en des endroits cernables par les forces de police en cas d'apparition de troubles.*" A la suite de ce texte, les villes et bourgades de France bâtissent en grand nombre des kiosques

à musique, aisément contrôlables par la police, tandis qu'une multitude d'ensembles d'instruments à vent voient le jour sous différents noms: cliques, batteries-fanfaires, fanfares, orphéons, harmonies, etc. pour donner des concerts ou animer les bals et les fêtes publiques.

Ce sont des distractions très prisées car on ne peut alors écouter de la musique qu'en direct, les procédés d'enregistrement n'existant pas encore. Dans ce climat de musique populaire, les sociétés de trompe sont particulièrement appréciées, l'instrument jouissant du prestige attaché à ses origines aristocratiques.

Ceci favorise naturellement la diffusion de la trompe dans les régions où la chasse à courre n'est pas pratiquée et où elle est encore peu connue. L'armée contribue aussi largement à cet essor, grâce aux liens qu'elle entretient avec la vénerie. Leur point commun est le cheval, omniprésent chez les militaires, indispensable pour tirer les canons ou les charrois d'approvisionnement, pour mener une charge ou pour assurer des liaisons rapides. Militaires et veneurs se retrouvent ainsi dans les manèges pour s'entraîner, et les officiers sont même incités à participer aux chasses à courre pour parfaire leur maîtrise de l'équitation. Jusqu'à la première guerre mondiale, on trouvera même des professeurs de trompe dans certaines casernes. A côté des musiques militaires qui se produisent à l'abri des kiosques le dimanche pour le plaisir des populations, les groupes de trompe occupent ainsi une place de choix. C'est pour allier les deux qu'on fabriquera des trompes accordées en mi bémol, la tonalité de ré n'étant pas compatible avec les instruments utilisés par l'armée. Ainsi naît le "*cor de chasse*", futur emblème des chasseurs alpins.

La popularité de la trompe tient aussi au fait qu'elle est un instrument relativement facile. Elle ne comporte pas de pistons ni de pièces mobiles, et l'on peut même se contenter d'apprendre les sonneries à l'oreille car ce sont en général des pièces simples et courtes. Ceci explique qu'on trouve des groupes de sonneurs dans nombre de petits villages, puisqu'il suffit de trois ou quatre trompes pour en former un. Mais en ville, les sociétés regroupent souvent une dizaine à une vingtaine de sonneurs, beaucoup ayant de bonnes connaissances musicales ce qui permet d'aborder un répertoire plus large et plus varié que le simple répertoire de chasse.

Jusqu'à la première guerre mondiale vont ainsi apparaître d'innombrables compositions à trois et quatre voix, soit dans le style militaire comme les marches et les pas-redoublés, soit dans celui des danses à la mode: polkas, mazurkas, et surtout valse. On trouve aussi des romances sentimentales en radouci, un style nouveau à la trompe qui commence à utiliser les notes bouchées pour élargir la palette musicale. On puise également dans le répertoire des opéras pour arranger des airs célèbres. Il y a encore des morceaux à grands effets dans le genre héroïque ou folklorique, mêlant échos, appels, radoucissements, carillons, fanfares, etc. Ces grandes fantaisies sont signées Laugé, Sombrun, Frontier, Lavigne, Tyndare, Viney, Rochard, Cantin, etc. mais on en compte aussi bien d'autres d'auteurs moins connus ou anonymes.

La fin du dix-neuvième siècle voit également le mariage de la trompe et de l'orgue, à l'occasion des messes de Saint-Hubert qui deviennent un genre à la mode et se multiplient. Et il arrive que des sociétés de trompes se produisent sur des scènes de théâtre pour accompagner des chanteurs solistes ou des chœurs. Loin des fanfares qui n'utilisent qu'un langage musical simple, ces compositions font appel à toutes les ressources de la notation: doubles et triples croches, contretemps, glissando, staccato, mesures variées, pianissimo, notes coulées, ralentis et accélérés, etc.

Ce foisonnement est accompagné par une modification dans la fabrication de la trompe, une modification minime en apparence mais qui lui donne définitivement son caractère moderne. Elle est due à François Périnet qui avait fait son apprentissage chez le célèbre facteur

d'instruments Raoux avant de s'installer à son compte. Après plus de dix ans de recherche, il met au point vers 1855 un nouveau modèle de pavillon comportant notamment un col - aussi appelé "*tonnerre*" – moins resserré que celui des instruments traditionnels. Cela donne à la trompe un volume sonore plus ample en même temps qu'un timbre plus profond. La puissance ainsi acquise conduit à pousser le souffle au maximum – ce qu'on appelle "*pleine trompe*" - et à cuivrer fortement le son – ce que ne permettaient guère les trompes d'anciens modèles.

Cette innovation paraît si avantageuse qu'elle est rapidement adoptée par tous les facteurs de trompes, mais le remplacement des anciens modèles demandera évidemment des années. En tout cas elle profitera pleinement à une nouvelle manière de sonner en chasse qui se fait jour autour des années 1870.

## LE TON DE VENERIE

La vogue extraordinaire de la trompe populaire à la fin du dix-neuvième siècle ne doit pas masquer la vocation initiale de notre instrument, c'est à dire la chasse à courre. La vénerie est à cette époque en plein épanouissement. Après l'épisode révolutionnaire, la restauration de l'aristocratie et l'émergence d'une riche bourgeoisie ont favorisé l'apparition de nombreux équipages, petits et grands, qui deviennent l'un des signes majeurs de la réussite sociale. Les laisser-courre font partie de la vie mondaine et l'on en trouve régulièrement des comptes-rendus dans les magazines à la mode. Cela suppose évidemment l'emploi d'un personnel spécialisé, piqueurs et valets de chiens. Ils pratiquent la trompe qu'ils ont apprise sur le tas, sans connaissances musicales ni formation particulière. C'est parmi ces gens que va naître un procédé particulier qui prendra le nom de tayaut.

Le mot lui-même est bien plus ancien. C'est un cri de chasse, qu'on trouve depuis le moyen âge sous diverses orthographes. Mais en 1848, il est repris par Thiberge, l'initiateur de la basse dont il a déjà été question plus haut, pour désigner un coup de langue particulier. Dans son "*Manuel de Trompe*", il en fait une description maladroite et confuse comme suit: "*On nomme les différents coups de langue: simples, doubles perlés ou roulés. En doublant les coups de langue, on doit s'étudier à les accompagner d'un tremblement de mâchoire qui donne au son plus de moelleux et de souplesse. On appelle ce genre tayauté ou brodé*". C'est ce qu'il appelle plus loin "*ton de chasse*" ou "*ton de vénerie*".

Tout cela n'a bien sûr rien à voir avec ce qu'on connaît aujourd'hui sous ces noms, et il faut en rechercher l'explication dans les pratiques issues du dix-huitième siècle. A l'époque classique, on l'a dit précédemment, on sonnait en retenant le souffle pour détacher légèrement les notes les unes des autres, et en faisant sur certaines un trille des lèvres. Dans la première moitié du dix-neuvième siècle, ces manières tendent à s'estomper: on se met peu à peu à lier toutes les notes en un seul souffle et la technique du trille, qui n'est pas à la portée de tout le monde, se perd. Le résultat, proche de notre "*ton simple*", devient vite monotone. Pour rendre la phrase musicale plus expressive, les gens de vénerie prennent l'habitude de répéter le coup de langue sur les notes longues: TU-LU sur une noire et TU-LU-LU sur une noire pointée. C'est ce qu'explique Tellier, un autre professeur de trompe contemporain de Thiberge, dans son "*Grand Album du Chasseur*": il y note certaines fanfares des deux manières: en simple puis en roulé, c'est à dire en répétant les coups de langue sur les notes longues. Ceci constitue un premier pas vers le tayaut actuel qui comporte bien un coup de langue redoublé. Mais il y manque encore un élément pour lequel Thiberge fournit une piste.

Il parle en effet d'un tremblement de mâchoire en accompagnement des coups de langue répétés. Ceci renvoie évidemment au trille des lèvres du ton classique, qu'on accompagnait d'un mouvement de mâchoire pour provoquer un bref déraillement du son. Les vieux piqueurs avaient conservé ce procédé appris dans leur jeunesse, mais il est difficile à maîtriser ce qui fait écrire à Thiberge de manière pittoresque: "*Il n' y a plus que les vieux piqueux pour trembler la note*". Les nouveaux sonneurs, au milieu du dix-neuvième siècle, cherchent donc un moyen plus facile d'obtenir un résultat approchant.

On ne saura sans doute jamais qui a eu l'idée de pousser la langue en avant pour provoquer un déraillement du son plus ou moins ressemblant au trille des lèvres. Peu importe: le tayaut moderne est né de ces circonstances aux environs de l'année 1870. Comme il donne aux sonneries de chasse une allure particulièrement dynamique, il connaît une diffusion rapide parmi les sonneurs en vénerie tandis qu'il reste naturellement marginal dans la trompe de fantaisie.

Cependant le tayaut est un procédé plus lourd que le trille. Tandis que le trille se fait sur l'attaque de la note, le tayaut se place sur la répétition de la note ce qui tend à l'allonger, le mouvement avant/arrière de la langue prenant davantage de temps que l'imperceptible secousse donnée aux lèvres pour produire le trille. Un peu plus longue, la note tayautée entraîne donc un léger décalage rythmique; alors, pour conserver la cadence, on le compense instinctivement en accélérant les notes simples. C'est ce processus qui a amené ce qu'on appelle aujourd'hui le "*ton de vénerie*": un phrasé un peu saccadé, décalé par rapport à la notation écrite en raison de l'effet ralentisseur du tayaut. Ces libertés que prennent les sonneurs avec la musique amènent aussi à déplacer certaines accentuations, créant comme une pulsation grâce à laquelle chacun peut donner à ses fanfares une tournure personnelle. Il y a là une certaine analogie avec le jazz, né lui aussi d'une pratique musicale populaire affranchie des règles de la musique.

Ce nouveau style, sans équivalent ailleurs, est très vite reconnu comme étant un progrès. Dans sa Méthode parue en 1889, Tyndare le qualifie de "*fleuron de la trompe*" ce qui n'est pas un mince compliment pour une manière de sonner qui n'a pas plus de vingt ans d'âge.

A la veille de la première guerre mondiale, la situation de la trompe peut donc être jugée florissante. La trompe de vénerie s'est dotée d'un style original qui la distingue de tout autre; la trompe de fantaisie, de son côté, rassemble des dizaines de sociétés dont bon nombre ont une pratique musicale de haut niveau. Il est donc normal que surgisse l'idée de coordonner ces activités et de mettre les sonneurs en compétition.

## **L'AVENTURE DE LA FEDERATION**

Au milieu du dix-neuvième siècle, les professeurs de trompe avaient commencé à organiser des concours entre leurs élèves pour les stimuler; mais ces épreuves individuelles restaient limitées au cadre privé. Avec la multiplication des sociétés de trompe, au contraire, il devient nécessaire d'organiser des compétitions ouvertes et publiques.

Un premier concours se tient en 1863 lors de l'exposition canine qui amènera un peu plus tard la création de la Société Centrale Canine, et celle-ci hébergera par la suite d'autres compétitions. Mais la plupart des sociétés de trompe se tournent vers les fédérations musicales qui apparaissent à la même époque en ordre dispersé, avant d'aboutir à la fondation de la Confédération Musicale de France en 1906. Néanmoins ces institutions sont mal adaptées au caractère particulier de la trompe: comment faire cohabiter en compétition un



orchestre d'harmonie et un groupe de sonneurs, par exemple? et comment promouvoir la formation musicale des uns et des autres alors que leurs objectifs sont divergents? C'est pourquoi l'idée d'une instance spécifique regroupant les sonneurs commence à germer dans les premières années du vingtième siècle.

Vient alors la première guerre mondiale – 1914 -1918 – qui met en sommeil les projets à peine esquissés. Et le réveil est rude. Non seulement de nombreux sonneurs ont laissé leur vie sur les champs de bataille, mais ceux qui reviennent à la vie civile se trouvent partagés entre la trompe et les nouveaux loisirs qui se font jour. Auparavant, il fallait des musiciens pour animer un bal ou une fête populaire; désormais il suffit de passer des disques ou d'allumer la radio. Il y a aussi le cinéma et la photo qui offrent des nouvelles distractions, le vélo, la moto ou la voiture qui permettent de s'évader facilement, etc.

Quant à la vénerie, beaucoup d'équipages qui avaient dû interrompre leurs activités pendant les hostilités ne se relèvent pas du choc ou n'y parviennent qu'avec peine. Dans cette modernité naissante, la trompe ne retrouve pas la place de choix qu'elle occupait jusque-là dans les faveurs du public. Cette perte d'intérêt appelle naturellement les sonneurs à resserrer les rangs.

L'impulsion est donnée par un sonneur de talent, Victor Cavalier. Originaire de Millau, ses activités professionnelles l'amènent à s'installer à Paris où il devient membre des Amis de Saint-Hubert. Pour faire avancer son idée d'une fédération nationale, il fait appel vers 1926/27 à deux grandes figures de la trompe de l'époque: Gaston de Marolles et Tyndare Gruyer.

Tout en faisant carrière dans l'armée, Marolles a été très tôt passionné de vénerie, et ce qui l'intéresse dans la trompe c'est essentiellement l'instrument de vénerie. Il a aussi du goût pour l'histoire et mène de nombreuses recherches sur les origines de l'instrument. Ses travaux sont aujourd'hui complètement dépassés mais à l'époque, comme il est le seul à s'être penché sur la question, il passe pour le meilleur connaisseur de l'histoire de la trompe, et ses écrits lui valent une notoriété considérable parmi les sonneurs.

Tyndare Gruyer, lui, est tout son contraire. Originaire de Lyon, musicien de formation – alors que Marolles ne sait pas lire une note – il est notamment l'auteur d'une Méthode de trompe reconnue comme l'une des meilleures et de nombreuses compositions remarquables. Sonneur d'exception, en vénerie comme en fantaisie, donnant des récitals de trompe partout en France et en Europe, il aurait été impensable qu'une fédération voie le jour sans sa participation.

Inutile d'ajouter que chacun a sa propre vision du rôle de la future instance. Au terme de plusieurs mois de discussions, un compromis est trouvé en octobre 1927. La nouvelle Fédération aura pour but, selon l'article 2 de ses statuts, de *"favoriser la pratique de la trompe et, sans rien lui retrancher de son caractère d'instrument de vénerie, d'y ajouter la mise en valeur de ses ressources dans le domaine musical."* Sur cette base, Gaston de Marolles et Tyndare Gruyer sont nommés coprésidents le 15 janvier 1928.

Mais ce consensus ne tarde pas à voler en éclat à l'occasion du concours organisé à Orléans l'année suivante. Les sonneurs en vénerie demandent que soient supprimées les épreuves de radouci, au prétexte que c'est une trompe qu'ils ne pratiquent pas. Comme ils représentent la majorité des inscrits, l'Orléanais étant une grande région de chasse à courre, ils obtiennent gain de cause. D'où la fureur des sociétés à qui on avait donné l'assurance que tous les genres seraient acceptés et qui faisaient du radouci l'un de leurs points forts: elles se trouvent de ce fait exclues de la compétition.

Tyndare Gruyer avait mis toute son autorité en jeu pour les faire adhérer à la Fédération, alors qu'elles n'en voyaient guère l'intérêt; maintenant, elles lui reprochent de les avoir

entraînées dans un piège pour faire rentrer les cotisations. Pour lui, foncièrement honnête et sincère, c'en est trop: il démissionne de la coprésidence et quitte la Fédération.

Celle-ci reste donc sous l'unique présidence de Gaston de Marolles qui a désormais les mains libres pour l'orienter exclusivement vers la trompe de vénerie. L'organisation de concours constitue l'essentiel de son action au cours des premières années. Mais de même qu'en 1914, la guerre qui éclate en 1939 oblige à mettre ces activités en sommeil. Il faut attendre 1953 pour que les choses reprennent leur cours normal et que soit institué le Brevet du Sonneur Classé. Les épreuves ne concernent dans un premier temps que les solos, duos et trios, mais sont ouvertes aux sociétés de trompes à partir de 1967. Le port de la tenue de vénerie devient obligatoire pour y participer, alors que beaucoup de groupes sonnaient jusque-là en tenue de ville. La Fédération poursuit également des objectifs pédagogiques en éditant recueils de fanfares et enregistrements, puis en codifiant et normalisant les stages qui commencent à voir le jour dans les années 1960. Tout cela reste évidemment dans le cadre général de la trompe de vénerie et de son style caractéristique. La trompe de fantaisie n'a pas de reconnaissance officielle, ce qui ne l'empêche pas de suivre un parcours libre. Elle s'exprime notamment aujourd'hui à travers une abondante discographie.

Le recul historique manque pour apprécier en toute objectivité ce que la Fédération a jusqu'ici apporté à la trompe. D'un côté, elle lui a redonné un élan indiscutable après les deux guerres mondiales, alors que l'instrument perdait les faveurs du public. Elle lui a même donné une audience internationale en l'ouvrant aux sonneurs étrangers à partir de 1965. De l'autre elle l'a confiné dans une pratique exclusive: le ton de vénerie, et l'on sait qu'un instrument qui se borne à un style unique s'appauvrit et s'interdit toute évolution.

Mais avant de tenter un bilan, il faut évoquer deux traditions "*trompistiques*" différentes de la nôtre dont l'une au moins ne manque pas d'intérêt. La première nous mène outre-Manche.

## LA TROMPE ANGLAISE

Il nous faut revenir aux premières années de la trompe. En 1689, le roi Guillaume III accède au trône d'Angleterre ; il choisit pour Grand Veneur un gentilhomme d'origine française, James de Gastigny, qui introduit dans les équipages royaux les trompes et les sonneries en usage à la cour de France. De là vient l'appellation de *French horn*, c'est à dire cor français, qui est encore utilisée aujourd'hui chez nos voisins.

Mais la cour d'Angleterre vit sur un pied plus simple qu'en France ; la trompe n'y joue pas le rôle d'apparat pour lequel la Vénerie de Louis XIV voulait des instruments de grand format. On fabrique donc des instruments plus modestes enroulés sur trois tours et demi, comme nos trompes d'Orléans, mais avec une avance de plus d'un siècle. On en connaît un superbe exemplaire signé John Bull, accordé en mi et muni d'une embouchure en ivoire, daté de 1699.

Avec ces instruments de diamètre réduit et plus maniables, les Anglais adoptent pour la chasse des vêtements moins gênants que la tenue de cour habituelle: la trompe peut ainsi être passée en bandoulière par-dessus la cape ou bombe qui sert de coiffure. C'est la tenue de vénerie à la fois élégante et pratique qui sera adoptée en France, là encore un siècle plus tard.

Et les Anglais ont encore quelques décennies d'avance en publiant la première méthode de trompe en 1746. Mais elle n'offre qu'un miroir des premières sonneries françaises, celles notées par Jean-Baptiste Prin en 1702, c'est à dire des suites de notes répétées se terminant sur un motif descendant. C'est que les relations franco-anglaises se sont détériorées au début du dix-huitième siècle, et que les contacts avec la trompe française ont été interrompus.

Conservateurs dans l'âme, les Anglais en sont ainsi restés aux appels rudimentaires importés par James de Gastigny à la fin du dix-septième siècle, et ils ont totalement ignoré les fanfares de Dampierre et de ses émules.

S'ils font donc figure de précurseurs en matière de facture d'instrument, de tenue de chasse et de publication de méthode, ils n'innovent pas en matière de fanfares. D'ailleurs leur expérience de la trompe ne tarde pas à faire long feu. Malgré l'exemple donné par Guillaume III, l'instrument ne rencontre guère de succès auprès de l'aristocratie anglaise. La chasse à courre n'est pas une tradition ancienne dans ce pays; sa pratique s'éteint vers la fin du dix-huitième siècle au profit de la chasse au renard, une course rapide à travers champs. La trompe, qui s'y prête mal, disparaît du pays en même temps que la vénerie.

Si l'expérience anglaise est un échec, il en va tout autrement en Europe centrale où va naître au contraire une forte tradition.

## LA TROMPE GERMANIQUE

Une fois encore, il faut remonter aux toutes premières années de la trompe. En 1680, ou peut-être 1681, un gentilhomme originaire de Bohême séjourne à Versailles. Il s'agit du comte Anton von Sporck; il a dix-huit ans et se passionne pour la chasse comme pour la musique. A la cour de France, il est enthousiasmé par le spectacle de la Vénerie Royale que rehaussent les nouvelles trompes apparues depuis peu. Il décide aussitôt de faire venir deux de ses valets de chasse pour qu'ils s'initient au protocole de la vénerie à la française et donc aussi à la trompe (notons en passant que ce sont les valets qui apprennent à sonner et non le gentilhomme: bel exemple du tabou que Dampierre brisera un peu tard).

Rentrés dans leur pays, les deux hommes font très rapidement école. Les pays germaniques ont une tradition de vénerie ancienne, même si ce n'est pas tout à fait la nôtre, et surtout la pratique de la musique y est largement répandue. C'est pourquoi le nouvel instrument est aussitôt reproduit; les facteurs de Vienne et de Nuremberg ne tardent pas à y apporter diverses modifications pour donner plus de moelleux au son, et ils mettent au point l'embouchure à cuvette profonde qui contribue beaucoup au timbre caractéristique de l'instrument.

Celui-ci prend le nom de "*Jagdhorn*", traduction de "*cor de chasse*", ou de "*Parforcehorn*", c'est à dire "*cor de chasse à courre*" (chasse où l'on prend l'animal "*par force*"). Son essor est favorisé par la situation politique. En effet l'Europe centrale est alors une mosaïque de petits états, de principautés et de villes libres, entre lesquels la compétition est vive pour attirer les meilleurs artistes et être à l'avant-garde du progrès des arts. Le nouvel instrument est donc vite adopté pour être intégré dans les orchestres qu'entretiennent les cours princières comme les autorités civiles ou religieuses.

On trouve par exemple un charmant concerto pour Jagdhorn du compositeur Johann Beer, ceci dès 1700 alors qu'à la cour de Versailles on en est encore à des appels rudimentaires et des séries de notes répétées. En 1740, un autre concerto signé Christoph Förster comporte un air lent et mélancolique, premier exemple de radouci de l'instrument. Cet emploi, disons musical, du Jagdhorn conduit à y apporter des améliorations. En particulier on le dote de corps de rechange, des rallonges amovibles qui permettent de changer de tonalité. Un peu plus tard, la mise au point de la technique du bouchage vient combler les lacunes de la gamme naturelle.

Ces perfectionnements provoquent l'admiration à Paris, en 1748, lors d'un concert donné par un orchestre allemand en tournée. Cela conduit un critique musical à écrire un peu plus tard:

"Les allemands nous ont appris à employer les cors de chasse; ce sont eux qui nous ont montré combien ces instruments soutiennent et remplissent un orchestre." A partir de là, l'emploi de la trompe à l'orchestre disparaît chez nous, au profit du cor allemand. Puis à partir de 1815, l'invention des pistons permet d'obtenir sur quatre octaves une gamme chromatique complète, c'est à dire avec tous les demi-tons. Désormais le cor d'orchestre se distingue définitivement de l'instrument d'origine.

Ceci nous a sans doute éloignés quelque peu de notre sujet ; mais il n'est pas sans intérêt de rappeler que le cor d'harmonie, comme on l'appelle aujourd'hui, est né de la trompe de chasse après un détour par les pays germaniques.

Mais revenons au Jagdhorn. Mécène richissime et chasseur dans l'âme, le comte von Sporck crée un "*Ordre de Saint-Hubert*" destiné à promouvoir dans l'Empire germanique la vénerie à la française. Après son décès en 1738, l'intérêt pour la chasse à courre tend à faiblir, mais on sonne dans les parties de chasse à tir et le Jagdhorn figure aussi fréquemment dans les fêtes populaires. Les sonneries de Dampierre et de ses émules servent de modèles à des compositions originales. Le tchèque André Anton compose ainsi une série de fanfares de circonstances proprement germaniques. Et vers la fin du siècle, Léopold Kozeluch qui succède à Mozart comme maître de chapelle à Salzbourg écrit vingt-quatre fanfares de fantaisie en trio, premier exemple de l'emploi de la basse qui n'apparaîtra en France que cinquante ans plus tard.

Le Jagdhorn connaît ensuite une certaine désaffection avant de retrouver les faveurs du public à l'occasion, en 1879, du jubilé du couple impérial autrichien. Pour la parade triomphale qui est organisée, on demande à Josef Schantl, cor solo à l'Opéra de Vienne, d'écrire une série de fanfares en l'honneur des personnalités invitées. Elles remportent un immense succès qui réveille l'intérêt pour l'instrument et entraîne la formation de nombreux groupes de sonneurs.

Comme chez nous, le public demande rapidement des pièces plus élaborées que les simples fanfares. On fait alors appel au folklore allemand, riche en chansons de chasse. On emprunte aussi au répertoire français les grandes fantaisies des Laugé, Tyndare, Sombrun, Cantin et autres, qui sont d'ailleurs encore sonnées outre Rhin aujourd'hui. Mais surtout ce mouvement suscite de magnifiques compositions créées par des musiciens de métier comme Karl Stiegler ou Anton Wunderer. Plus près de nous, Friedrich Deisenroth, Willibald Winkler, Michaël Höltzel et d'autres continuent à enrichir ce répertoire musical.

On estime qu'il y a aujourd'hui deux à trois fois plus de sonneurs en Allemagne et en Autriche que chez nous. C'est dire la vitalité du Jagdhorn, que confirme aussi celle des publications qui lui sont destinées. Un éditeur de musique bavarois propose ainsi dans son catalogue près d'une soixantaine de recueils, méthodes ou grandes compositions, et il continue à l'augmenter. D'autres ne sont pas en reste.

Cette trompe germanique est mal considérée chez nous, et d'ailleurs très mal connue. Il est vrai qu'elle souffre d'une mauvaise image, due à une manière de sonner souvent lourde et pompeuse, sans cuivrer le son, sans vibrato et bien sûr sans taylor. Mais cela concerne surtout les sonneries courantes qu'on a le plus souvent l'occasion d'entendre. Les grandes fantaisies, au contraire, sont en général jouées avec davantage d'entrain et même de brio; malgré la différence de style, elles peuvent tout à fait rivaliser avec les nôtres.

Bien sûr l'instrument n'est pas tout à fait le même. Il comporte un pavillon très aplati qui rend le son plus moelleux, et il est accordé en mi bémol, tonalité plus claire et brillante que la nôtre en ré. Mais la musique est notée en do, comme chez nous, ce qui nous rend le répertoire

germanique tout à fait accessible. Et il s'agit authentiquement de musique de chasse.

La trompe est également présente dans d'autres pays européens et même ailleurs, mais il s'agit là de la trompe française, celle que nous pratiquons avec le style vénerie qui lui est propre et qui a simplement essaimé. Il suffit donc de le mentionner.

## PERSPECTIVES

A quoi servirait-il de parcourir l'histoire de la trompe si ce n'était pas pour en faire un tremplin vers l'avenir? Bien sûr, l'avenir ne se décrète pas et personne ne peut dire ce que sera notre instrument dans une ou deux générations. Mais il peut être utile de réfléchir aux moyens dont il dispose pour tenir sa place dans un monde en évolution rapide. Et pour cela il faut nous placer dans la perspective du temps.

On peut regretter que Gaston de Marolles ait engagé la Fédération sur la voie exclusive du "tout vénerie" en rejetant une approche musicale. Mais dans le contexte de l'époque, cela a peut-être aidé à rassembler les sonneurs autour d'un projet simple et à relancer la trompe dont l'audience faiblissait dangereusement. C'est sur le long terme que les limites de cette orientation apparaissent.

Style unique dans l'histoire de la musique, la trompe de vénerie est une incontestable réussite. Mais l'originalité qui fait sa beauté fait aussi sa faiblesse. N'utilisant qu'un langage musical très simple, avec une technique particulière, elle n'échappe pas à la répétition et à la monotonie; ceci d'autant plus que l'instrument n'a qu'une tonalité fixe et une échelle de notes incomplète. Dans ces conditions, il est difficile d'éviter la remarque souvent entendue que toutes les sonneries se ressemblent. En fait, la trompe de vénerie a aujourd'hui atteint un stade de maturité au delà duquel elle n'est plus à même de se développer. Pour reprendre une expression courante, elle est condamnée à tourner en rond. Il semble donc évident que la pratique doit être élargie.

Nous disposons heureusement d'un patrimoine musical conséquent, celui qui vient d'être rapidement évoqué et qui reste encore largement méconnu aujourd'hui. Gaston de Marolles et ses successeurs ont répandu l'idée selon laquelle seule la trompe de vénerie est authentique, mais cette idée n'est pas défendable : la trompe de vénerie a à peine cent-cinquante ans d'existence. Pendant les deux siècles qui l'ont précédée, on a sonné d'autres manières qui sont tout aussi légitimes. Ce sont ces manières qu'il faudrait retrouver et qui permettraient de diversifier la pratique. Par effet de contraste la trompe de vénerie serait mise en valeur, et les techniques variées ainsi acquises pourraient susciter des créations réellement innovantes.

Il ne faut cependant pas se cacher qu'une telle orientation suppose un effort d'importance ou pour tout dire une véritable remise en question. Aujourd'hui, tous les sonneurs sont formés à la technique du ton de vénerie et à elle seule. Elle imprègne même les radoucis où l'on retrouve aussi bien le son cuivré que le vibrato, le phrasé lié, etc.

Pour prendre un exemple, il ne suffit pas de jouer les symphonies de Mouret sans tayer pour s'imaginer qu'on est dans le ton classique: le résultat reste marqué par la pratique pour ainsi dire "innée" de la trompe de vénerie, et l'on n'a qu'une fanfare qui ressemble à bien d'autres. Or le ton classique est constitué d'un ensemble de techniques qu'il faut apprendre à maîtriser et, ce qui est tout aussi important, d'une manière d'interpréter fondée sur l'élégance

de la phrase musicale. On est à l'opposé du style vénerie tourné vers la puissance sonore et la vigueur du phrasé. La manière classique demande donc un apprentissage spécifique, sans lequel on en revient à la triste remarque que toutes les sonneries se ressemblent.

Il en va de même avec les grandes fantaisies de la fin du dix-neuvième siècle, elles aussi interprétées aujourd'hui dans l'esprit vénerie. Pour qu'elles retrouvent leurs couleurs d'origine, il faut revenir à une lecture stricte des partitions car c'est là que chacune dévoile ses richesses. Un pianissimo n'est pas un piano, une double croche n'est pas une croche, un ralenti doit être marqué, etc. On arrange aujourd'hui la Marche des Cerfs, par exemple, pour lui donner plus ou moins une allure de fanfare de chasse; c'est en réalité un pas-redoublé, c'est à dire une marche, qui ne retrouvera son charme que si l'on suit exactement la partition, notamment avec les triolets en staccato de l'accompagnement. Il y a donc tout un travail d'analyse musicale à faire pour redonner leur lustre à ces fantaisies dont beaucoup sont à redécouvrir.

Cela serait également utile pour exploiter le répertoire germanique du Jagdhorn qui a été brièvement évoqué. Tout n'est pas d'égal intérêt, bien sûr, mais il y a là de l'excellente musique de chasse, dont l'allure diffère de la nôtre et peut apporter un souffle neuf dans notre manière de faire. Il s'agit en outre d'un répertoire tout à fait authentique au regard de l'histoire.

Cette découverte, ou redécouverte, du patrimoine de la trompe offrirait évidemment l'intérêt de diversifier notre pratique de l'instrument. Elle aurait surtout l'avantage d'ouvrir la voie à l'innovation comme cela a été dit précédemment : en élargissant la palette technique limitée du style vénerie, elle donnerait de nouveaux moyens aux sonneurs inspirés par la composition.

Pour aller dans cette voie, cependant, il y a un outil indispensable : la lecture à vue. A la suite de Gaston de Marolles qui n'y connaissait rien et s'en désintéressait, la Fédération a commis l'erreur de ne pas en faire un élément essentiel de son action. Il est vrai qu'on peut assez facilement apprendre à l'oreille quelques dizaines de fanfares : leur écriture musicale est simple et la trompe de vénerie n'en demande pas plus. Mais que d'efforts pour en mémoriser davantage ou pour apprendre des morceaux plus complexes ! Cela peut demander des semaines, c'est à dire plus de temps qu'il n'en faut pour apprendre à lire la musique de trompe.

Il n'est pas nécessaire en effet de s'encombrer de la théorie du solfège : quelques notions de base et un peu de pratique suffisent. On peut alors explorer à loisir tout le répertoire et s'exercer sans limite à tous les genres. La lecture à vue devient ainsi un formidable outil de perfectionnement et de progrès. Si la Fédération veut engager la trompe dans une voie d'avenir, elle doit en faire l'une de ses priorités.

Reste à considérer un dernier point qui paraîtra peut-être hors sujet dans le cadre de cet aperçu historique, mais qui n'en a pas moins son importance.

## **L'IMAGE DE LA TROMPE**

Au dix-septième siècle et jusqu'à la Révolution de 1789, les sonneurs portent un habit de cour richement brodé et se coiffent d'un tricorne. Sous Napoléon, ce sont le bicorne et la redingote qui habillent la Vénerie Impériale. Vers le milieu du dix-neuvième siècle, les veneurs adoptent peu à peu la tenue de chasse anglaise qui inspire la tenue actuelle, mais ceux des sonneurs qui ne chassent pas, les plus nombreux, restent tout simplement en costume de ville. C'est seulement à partir des années 1950 que la tenue de vénerie se généralise, rendue obligatoire par les concours de la Fédération. On peut donc difficilement invoquer une tradition ancienne puisqu'il s'agit au contraire de la plus récente. C'est pourquoi il est légitime de

s'interroger sur sa signification et son rôle.

Pour certains, même si la majorité des sonneurs n'a jamais chassé, elle marque l'appartenance au monde prestigieux de la vénerie. Pour d'autres, elle constitue en quelque sorte une protection, car on est plus indulgent pour les couacs d'un sonneur en tenue que pour ceux d'un sonneur en civil. Et puis on en accepte l'inconfort, notamment pendant les mois chauds de l'année, parce qu'on estime qu'elle aide à capter l'attention du public. Mais c'est là un aveu d'impuissance puisque c'est reconnaître que la trompe ne se suffit pas à elle seule.

Côté public, il est vrai, le spectacle de ces tenues colorées peut être attrayant. Néanmoins il faut nuancer cette appréciation et réfléchir plus avant aux conséquences de cette pratique. Le risque est en effet que les fanfares soient simplement perçues comme le fond sonore d'un spectacle folklorique. Rien d'étonnant à la remarque déjà évoquée qu'elles se ressemblent toutes, si le public est autant attiré par la tenue des sonneurs que par les sonneries elles-mêmes. Pour que la musique de trompe soit réellement écoutée, il faut qu'elle reste l'objet du spectacle au lieu d'en être un simple élément.

Il serait donc logique que la tenue de vénerie soit réservée aux événements cynégétiques ou apparentés, dans lesquels la trompe joue un rôle d'accompagnement : laisser-courre, curées, présentations de meutes, manifestations hippiques, concours d'attelages, etc. Dans les autres cas, concerts ou animations diverses, une simple tenue de ville permettrait au public de porter toute son attention sur la musique plus élaborée qu'on utilise généralement dans ces occasions. Une veste de même couleur, par exemple, suffirait à donner une identité au groupe.

Ainsi seraient mises en valeur les deux images attachées à la trompe : celle d'un instrument de vénerie, accessoire du spectacle qu'est la chasse à courre, et celle d'un instrument de musique à part entière, l'une et l'autre se complétant. A ceux qu'une telle perspective pourrait rebuter, il suffira de rappeler que Dampierre lui-même jouait du cor de chasse dans les salons tout en sonnant de la trompe en chasse : c'était bien le même sonneur avec le même instrument !

---

Au terme de ce rapide parcours à travers l'histoire, on voit que la trompe est dépositaire d'un patrimoine très riche mais qui reste largement méconnu. Sa redécouverte ne doit pas être considérée comme un retour en arrière ou un repli sur le passé, mais plutôt comme une chance à saisir. Il s'agit simplement de mettre l'histoire au service de l'avenir, sans quoi elle n'est qu'une vaine curiosité. En revenant à ses racines, la trompe peut trouver la capacité d'innovation qui lui est nécessaire, car une tradition vivante est une tradition qui sait évoluer. C'est à cette condition que notre instrument entrera dans la modernité.

Jacques PONCET

Juin 2015

