

# UNE REPOUSSANTE ÉTRANGETÉ : LA BOÎTE DU DIABLE. MOBILITÉ SOCIALE ET ESTHÉTIQUE DE L'ACCORDÉON EN FRANCE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

YVES DEFRANCE

L'accordéon, dans son acception générale comme instrument à anches libres mises en vibration par un soufflet, jouit en 2011 d'une image positive en Occident, accepté, reconnu et utilisé qu'il est par les compositeurs et interprètes d'une très large palette de styles musicaux, de la musique dite « savante » à celle dite « populaire » en passant par le jazz, la chanson, le folk, le rock, la pop, les nouvelles musiques du monde et autres musiques dites « actuelles »<sup>1</sup>. Ce beau consensus et ses corollaires divers ne se sont néanmoins établis qu'après d'interminables querelles entre opposants et partisans pendant près d'un siècle et demi, depuis son invention en 1829 jusqu'à une époque, somme toute, très récente. Je propose de retracer succinctement cette histoire en insistant sur les réactions, parfois cataleptiques et plus fréquemment de combats âpres et radicaux, que suscite cet importun dans le paysage organologique et esthétique foisonnant de l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement en France<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> On ne compte pas moins de quinze festivals annuels entièrement consacrés à l'accordéon en France en 2011. L'accordéon est largement utilisé par les musiciens français de jazz (Marcel Azzola, Richard Galliano, Marc Berthoumieux, Jacques Bolognesi, Marcel Loeffler, René Sopa, Lionale Suarez). On le retrouve dans les musiques de film, le swing manouche, le musette mais aussi dans des groupes de rap (Ministère des affaires populaires, Java), « alternatifs » (Béèleska, La rue ketanou, Les Hurlements d'Leo, Les Nègresses Vertes, Mano Negra, Les Têtes Raides, Les Ogres de Barback, Red Cardell, Sagapool, N&sk) ou dans des ensembles de musique régionale, traditionnelle, folk ou folklorique. Les artistes de variété font souvent appel à lui (Serge Lama, Patrick Bruel, Yann Tiersen, etc.). La musique contemporaine n'exclut plus l'accordéon, tant dans l'improvisation (Claude Parle) que dans la composition (Jean-Pierre Drouet, David Venitucci, Jacques Rebotier, Bernard Cavana, Bruno Giner, Vinko Globokar, Pierre-Adrien Charpy, Raoul Lay) que servent des interprètes de renommée internationale : Angel Luis Castaño, Friedrich Lips, Pavel Runov, Basha Slavinska, Mika Vayrynen.

<sup>2</sup> Précisons, en préambule, que cette communication s'appuie sur une recherche commencée il y a plus de trente ans et qui se solda, entre autres, par la publication de collectes d'enregistrements de terrain et d'articles scientifiques dans les années 1980, notamment dans le désormais célèbre numéro spécial de la revue *Ethnologie Française* entièrement consacré à l'ethnomusicologie de la France, paru en 1984. Depuis cette époque, d'autres travaux furent menés par d'autres chercheurs un peu partout en France et en Europe et la

## **Le grand romantique**

L'invention de l'accordéon est généralement attribuée à Cyril Demian, facteur d'orgues et de pianos, d'origine arménienne et installé à Vienne, Autriche, qui le nomme *Akkordion* et en dépose le brevet le 6 mai 1829<sup>3</sup>. Dans ses *Mémoires d'Outre-Tombe*, Chateaubriand relate pourtant avoir fait l'acquisition d'un instrument semblable et en avoir joué dans la calèche qui le ramenait de Prague où il avait rendu visite à son roi légitime Charles X en 1833 :

« Le maître de poste de Schlau venait d'inventer l'accordéon : il m'en vendit un ; toute la nuit je fis jouer le soufflet dont le son emportait pour moi le souvenir du monde »<sup>4</sup>.

Suivant d'autres voies, cet instrument-jouet doté de quelques touches arrive à Paris quelques années après son apparition en Mitteleuropa. Un article anonyme en énumère les mérites, parmi lesquels celui d'une bonne stabilité de l'accord, quelle que soit l'intensité sonore, et surtout une relative facilité de jeu :

« L'accordéon est un petit instrument qui nous est arrivé de Vienne il n'y a pas longtemps. Vous l'avez bien vu des fois ou vous l'avez entendu en passant devant des magasins de curiosité, à la porte d'un luthier ou d'une fabrique de joujoux. [...] En six leçons vous savez jouer de l'accordéon. »<sup>5</sup>

Ses promoteurs affirment que des airs en vogue, arrangés à partir d'œuvres de compositeurs comme Mozart, Weber, Rossini, Meyerbeer, Auber ou Hérold, peuvent être aisément repris par des mélomanes au bout de quelques heures de pratique seulement. Ainsi, les tout premiers accordéons se présentent-ils sous la forme de petits guide-chants posés sur une table ou sur les genoux. Le roi Louis-Philippe en achète un exemplaire pour l'un de ses dix enfants à l'Exposition de Paris en 1834. Subséquemment, l'accordéon pénètre les salons les plus brillants comme celui de la princesse Mathilde, fille de Jérôme Bonaparte, cousine de Napoléon III. C'est l'amorce d'un certain engouement remarqué par Honoré de Balzac qui ne manque pas d'évoquer dans deux de

matière tant ethnographique qu'historique s'est considérablement enrichie, en particulier dans le domaine des archives sonores et visuelles. Cette recherche initiale se trouve donc aujourd'hui réactivée de problématiques nouvelles, étayée d'une abondante documentation et, bien entendu, nourrie d'une pratique intensive ethnomusicologique sur de très nombreux terrains de par le monde où il m'a été donné d'observer des phénomènes, sinon analogues du moins comparables.

<sup>3</sup> Pierre Monichon, *L'accordéon*, Paris, Van de Velde/Payot, 1985, 144 p.

<sup>4</sup> François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre Tombe*, 3<sup>e</sup> partie, livre 41<sup>e</sup>, chapitre 7, p. 1227 [rédigé vraisemblablement le 6 octobre 1833]. [maxencecaron.fr/.../chateaubriand-memoires-doutre-tombe-texte-integral/](http://maxencecaron.fr/.../chateaubriand-memoires-doutre-tombe-texte-integral/), par admin. août 2011.

<sup>5</sup> *Le Ménestrel*, 1<sup>er</sup> juin 1834, p. 1.



A. Reisner, l'un des tout premiers facteurs et professeurs d'accordéon à Paris, écrivit trois méthodes pour cet instrument. Sa fille, Louise Reisner, qui pose ici pour l'éternité dans ce tableau *La concertiste* (peintre anonyme), devint la première virtuose d'accordéon et se fit connaître notamment par une œuvre de sa composition *Thème varié pour accordéon* en ut majeur (1836), jouée en concert à l'Hôtel de Ville de Paris en 1835. Coll. Marcel Azzola.

ses nombreux romans cet instrument féminin assez caractéristique de la bourgeoisie française<sup>6</sup>.

Durant tout le Second Empire les facteurs parisiens produisent les instruments parmi les plus raffinés d'Europe. Cette lutherie de luxe prospère rapidement :

« Depuis plusieurs années, toutes les autres branches de cette industrie [la musique] ont pris en France une extension si rapide, qu'un instrument d'une importance secondaire, *l'accordéon*, présentait au total de ses affaires, pendant l'année 1847, un chiffre dépassant *un million !* »<sup>7</sup>

<sup>6</sup> *L'envers de l'Histoire contemporaine* (1848) et *L'Initié* (1854), au moment où le Baron Bourlac achète un accordéon pour sa fille, malade, qui ne cessera de jouer « La prière de Moïse », extraite de l'opéra *Moïse en Égypte*, de Rossini.

<sup>7</sup> Louis-Adolphe le Doucet, Marquis de Pontécoulant, *Essai sur la facture instrumentale considérée dans ses rapports avec l'art, l'industrie et le commerce*, Paris, Librairie nouvelle, 1867, chap. I.

Les accordéons français se reconnaissent à leur marqueterie très soignée. Ils reçoivent continuellement des modifications techniques sur la qualité des anches métalliques, des soufflets, des buffets, des touches (puis des boutons), des registres et surtout de l'organisation des claviers<sup>8</sup>. La lecture des comptes rendus des grandes expositions technologiques qui se tiennent à Paris nous renseigne en partie sur cette importante activité de lutherie, comme ici en 1849 :

« M. JAULIN. Exposition d'un Instrument à vent, et à clavier distribué comme celui du piano. Le son est produit sur cet instrument par des languettes mises en vibration par le souffle. Cet instrument est de la famille des accordéons. Il y a déjà fort longtemps que M. Jaulin, habile fabricant à anches libres se livre à des essais de ce genre. En 1846, il réunit un petit orgue à un petit piano, il donna le nom de pianorgue-piano à cet accouplement. Dans ces essais, nous remarquons une idée ingénieuse, c'est celle d'appliquer une vis de rappel à pression constante sur chaque anche libre. Cet instrument lui mérita à Paris, à l'Exposition de 1849 une médaille de bronze. »<sup>9</sup>

Ou encore, en 1867 :

« Autres perfectionnements présentés, pour améliorer la construction des accordéons. M. Busson est en France le propagateur de l'accordéon, qu'il a cherché à développer de toutes les façons ; ainsi il a créé à cet effet les accordéons-flutinas, il leur a donné des tremblants, perfectionné puis des accordéons-orgues à simple et double jeu, munis de registres. Il faut vraiment que le débit de l'accordéon soit bien considérable pour suffire à donner de l'ouvrage à ces milliers d'ouvriers que soutient cette industrie. M. Busson est un ouvrier fort habile qui fait bien, et même jouit d'une certaine renommée dans cette spécialité de la facture. M. Busson imagina, en 1851, un instrument à double jeu qu'il nomma flutina-polka. En 1852, il apporta des perfectionnements à cet instrument en en mobilisant le dessus. À l'exposition de Paris, en 1839, une médaille de bronze fut attribuée à M. Busson. En 1844, même récompense pour bonne fabrication. À l'exposition Parisienne de 1856, M. Busson reçut une mention HONORABLE. Le jury lui a accordé également en 1867 une mention honorable. »<sup>10</sup>

Seul handicap, l'instrument n'en finit pas de muter et l'on compte, de nos

<sup>8</sup> A. Reisner, *Méthode Reisner pour apprendre sans maître à jouer de l'accordéon*, chez l'auteur, Paris, 1838 (BnF : Vm8° 240) ; Favier, *Méthode d'accordéon*, Paris, 1839 (BnF : Cz 13) ; Kaneguissert, *Méthode d'accordéon en chiffres*, Paris, Kaneguissert, 1841 (BnF : Vm8° 202) ; J. Denis, *Méthode d'accordéon*, Paris, A. Leduc, 1878 ; Deslauriers, *Méthode d'accordéon*, Paris, A. Leduc, 1908.

<sup>9</sup> Adolphe Le Doucet (Marquis de Pontécoulant), *La musique à l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Bureau du journal de l'Art musical, 1868, LXXXII, 237, XV-LXXI : « Fastes principaux de l'anche libre », BnF m. Vmb 1361.

<sup>10</sup> *Ibid.*

jours encore, une bonne vingtaine d'organisations internes du clavier, et donc de doigtés, interdisant aux accordéonistes d'aujourd'hui le passage immédiat de l'un à l'autre<sup>11</sup>. Dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'instrument passe de la position horizontale à la verticale, offrant à la main gauche la commande de touches nouvelles, et, suivant le modèle du piano, la possibilité de fournir un jeu de basse rudimentaire qui ne prendra une réelle ampleur que durant le XX<sup>e</sup> siècle. Le goût pour cet accordéon romantique en France, de facture particulièrement soignée, perdure dans les salons bourgeois jusque dans les années 1880. Pendant près d'un demi-siècle, les instruments français se taillent une excellente réputation pour la qualité de ce que les professionnels nomment « musique » (sonorité et résistance des anches), mais également pour la beauté des modèles en galuchat incrusté de cuivre et de métaux divers représentant des scènes pastorales, maritimes ou mythologiques. Il en est de fort habilement confectionnés en nacre peinte à la main, décorés de poudre d'ivoire teintée, en cuivre ciselé sur bois précieux.

Contrairement aux autres instruments que sont les cordophones, les flûtes traversières, hautbois ou clarinettes et l'ensemble de ce que nous nommons les embouchures à anches lippales, et avec lesquels il entre en concurrence, l'accordéon ne demande à l'interprète aucun accordage, ni aucune technique d'émission sonore initiale. Il suffit d'appuyer sur une touche tout en actionnant le soufflet pour être instantanément gratifié d'un son. De plus, les anches libres offrent la particularité de supporter différentes pressions d'air sans pour autant varier de fréquence. Cette réalité acoustique fut vite retenue par les fabricants et revendeurs qui s'empressèrent de vanter les qualités expressives de l'accordéon, instrument que plus tard Norbert Dufourq appellera « le grand romantique »<sup>12</sup>. Toutefois, l'accordéon ne séduit aucun compositeur français du XIX<sup>e</sup> siècle, tout au contraire. Dans son *Traité*, Berlioz s'intéresse au concertina<sup>13</sup>, mais dénigre l'accordéon contre lequel il n'a pas de mots assez durs :

« Mme Cabel chantait alors comme un accordéon ; elle chante maintenant comme une femme intelligente, sensible, pleine de grâce... »<sup>14</sup>

Pour dénigrer le talent de compositeur d'Hector Berlioz, un critique fait, lui aussi, appel à l'image de l'accordéon comme symbole absolu du mauvais goût :

« Mais tout est burlesque dans ce *Requiem*, comme dans toutes les compositions de M. Berlioz. Ainsi, dans un passage, pour imiter l'accordéon, le moins important de tous les instruments, il fait jouer à la fois quatorze altos ! »<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Pas moins de 116 méthodes d'accordéon éditées en France sont recensées en 1950.

<sup>12</sup> Monichon, *op. cit.*, p. 7.

<sup>13</sup> Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Henry Lemoine, 1860, p. 287.

<sup>14</sup> The Hector Berlioz Website – Berlioz Feuilletons – Journal des Débats 10 avril 1859.

Aucune œuvre propre à l'accordéon, ou lui faisant appel dans un ensemble instrumental, ne semble avoir été véritablement composée, au sens classique du terme, avant la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle en France. Ce n'est pas tout à fait le cas dans d'autres pays. Tchaïkovski est le premier à utiliser quatre accordéons *ad libitum* dans le scherzo de sa *Suite n°2 pour orchestre* op. 53, écrite en 1883. La présence facultative de ces accordéons reste cependant au stade de l'évocation d'une ambiance populaire. Tout aussi sporadique est l'apparition de l'accordéon dans le ballet de Chostakovitch, *L'Âge d'or*, composé dans les conditions de propagande soviétique que l'on sait en 1929. Par contre, en 1937, la grandiose cantate *Octobre* op. 74, de Prokofiev, fait bonne place à un orchestre complet d'accordéons. Le timbre de ces instruments évoque, certes, l'atmosphère de la fête populaire russe, mais l'écriture dépasse déjà la simple citation thématique ou l'allusion folklorique. En Autriche, c'est chez Alban Berg dans son *Wozzeck* (1925) qu'apparaît l'accordéon, de manière plus symbolique que franchement musicale, notamment dans les scènes d'auberges de cet opéra. En Allemagne, ce n'est pas exactement l'accordéon mais le bandonéon qui est sollicité par Kurt Weill dans *L'Opéra de quat'sous* (1928)<sup>16</sup>. Il reste que les œuvres pour accordéon, détachées de toute référence populaire, ne seront écrites en Europe que bien après la Deuxième Guerre mondiale.

### **La voix du peuple**

Jusque dans les années 1860, les accordéons sont donc pour la plupart de très beaux instruments, le plus souvent de facture française, construits à l'unité et d'un coût élevé, mais cantonnés à l'écart des préoccupations des musiciens créateurs. Ce sont des instruments de second ordre, relégués à une pratique amateur bourgeoise, voire marginale. La situation change radicalement lorsque les Italiens et les Allemands se lancent dans une production de masse. Les premiers confectionnent des accordéons de manière artisanale et intense, notamment à Stradella, Piermaria et surtout Castelfidardo<sup>17</sup>, selon un modèle économique basé sur un réseau dense de petites entreprises familiales. Les seconds ouvrent de grandes usines, à Neuenrade (Rhénanie) et Klingenthal (Saxe) en particulier<sup>18</sup>. C'est alors que la production manufacturière prend un essor formidable entraînant une très nette baisse du coût de fabrication qui se

<sup>15</sup> Cette page reproduit un article d'Adolphe Jullien, publié d'abord en 1893, et repris par la suite par l'auteur dans son livre *Musique. Mélanges d'histoire et de critique musicale et dramatique* (Paris, 1896), p. 213-233.

<sup>16</sup> Signalons également une apparition de l'accordéon dans l'opéra *Fedora* (1898) d'Umberto Giordano, une autre dans *Orchestral Set n°2* (1912-1915) de Charles Ives et une dernière dans l'une des sept *Kammermusik* (1921-1927) de Paul Hindemith.

<sup>17</sup> La première entreprise de fabrication de *fisarmonica* (accordéon en italien) à ouvrir à Castelfidardo est fondée en 1863 par Paolo Soprani. Cette petite ville accueille aujourd'hui plusieurs manufactures, ainsi qu'un musée international de l'accordéon et un concours instrumental de même envergure.

<sup>18</sup> Zeilo Frati *et alii*, *Castelfidardo e la storia della fisarmonica*, Castelfidardo, Amministrazione Comunale, 1988 ; H. Gerberth *et alii*, *Das Akkordeon*, Klingenthal, 1964.

reporte sur le prix de vente. Le marché s'ouvre désormais à une clientèle beaucoup moins huppée, mais quantitativement gigantesque. Du quasi-confinement artisanal dans lequel elle se trouvait, la confection d'accordéon entre dans l'ère industrielle d'une consommation massive d'instruments de musique, d'accès facile aux plans financier et technique. Par contrecoup, cette conquête commerciale sonne le glas de la facture française. Clientèle aisée et luthiers d'accordéons parisiens disparaissent les uns après les autres. Car la prospérité de l'accordéon, géographique et sociale, prend une telle ampleur à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, que la bourgeoisie française, toujours en quête de distinction à travers ses comportements culturels, s'en désintéresse totalement. Devenu trop commun et, pour certains, trop étranger au sens où il est importé, notamment d'Allemagne, aux lendemains de la défaite de Sedan, l'accordéon industriel est rapidement abandonné par les classes supérieures de la société. Tout comme, bien avant la Révolution de 1789, la musette de cour glissa quelque peu des mains de l'aristocratie française vers celles de la bourgeoisie, puis semble avoir influencé la lutherie de certaines cornemuses populaires (cabrette, musette Béchonnet et surtout *uillean pipes* et *Northumbrian smallpipes*), l'accordéon quitte les salons distingués à la fin du Second Empire, et pénètre les couches populaires urbaines avant de s'inviter dans les chaumières et les cours de fermes.

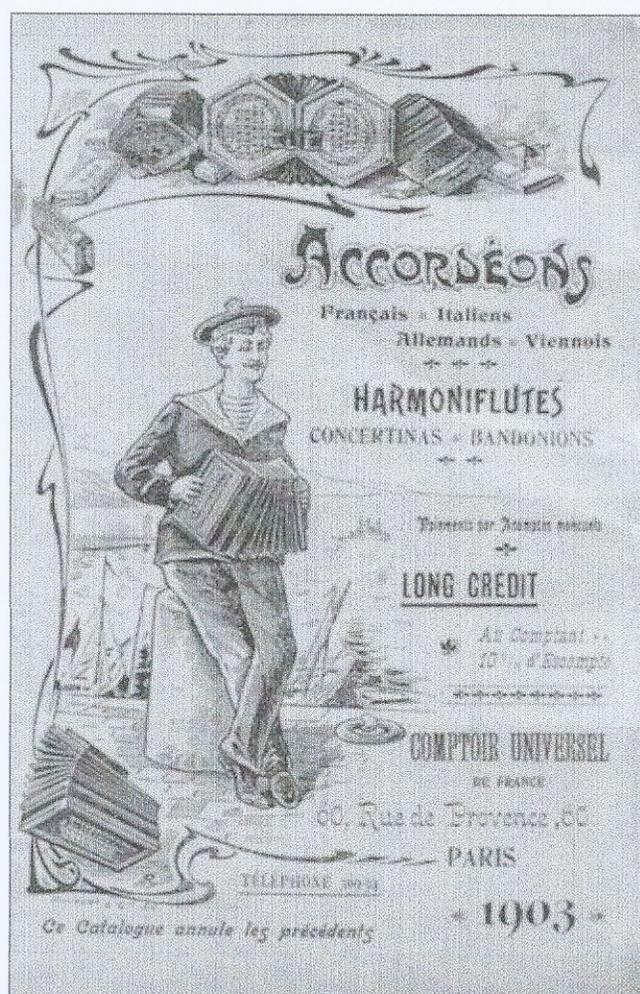
Dans un premier temps, ce sont les marins et musiciens de foire qui s'en emparent<sup>19</sup>. Les grands ports du nord de l'Europe, notamment Hambourg, connaissent un trafic non négligeable d'objets sortis des usines allemandes. C'est là que les matelots français de la marine marchande s'approvisionnent. Ils achètent à bon prix des accordéons bas de gamme de facture allemande et les revendent trois à cinq fois plus cher à leur retour en France<sup>20</sup>. Les Italiens, eux, écoulent leur production par des circuits différents, utilisant notamment le petit commerce ambulancier<sup>21</sup>. Avec la conscription obligatoire sans tirage au sort, instaurée par la loi du 27 juillet 1872, la quasi-totalité des hommes de nationalité française est amenée à servir un temps sous les drapeaux. Sortis de leur milieu majoritairement villageois, ces jeunes gens apprennent l'argot des soldats et découvrent les plaisirs des villes où les attendent toutes sortes de camelots, parmi lesquels des revendeurs d'accordéons bon marché.

En l'espace d'une décennie, de 1880 à 1890, l'accordéon envahit donc l'ensemble des campagnes françaises comme en Corrèze où, absent des « concours de musique exclusivement réservés aux musiciens de campagne » en 1894, il

<sup>19</sup> Auguste Jal, *Scènes de la vie maritime*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1932, 3 vol. ; Armand Hayet, *Us et coutumes à bord des Long-Courriers*, Paris, Denoël, 1953.

<sup>20</sup> Le succès commercial de l'accordéon est d'ailleurs confirmé par un chiffre de vente extraordinaire qu'indique l'*Almanach du marin breton* (1901) : « ... en 1899, les Italiens et les Allemands ont vendu en France 70 000 accordéons. Une grande partie de ces instruments est achetée par des marins » [non paginé].

<sup>21</sup> Dans son film *La Trace*, sorti en 1983, le réalisateur français Bernard Favre, met en scène un colporteur du Royaume de Savoie qui, en 1859, est amené à rencontrer un vendeur d'accordéons, dont le rôle est joué par le musicien Marc Peronne.



Facilités de paiement et incitation aux marins à s'identifier à l'accordéon se retrouvent dans cette couverture de catalogue de vente par correspondance.  
[Catalogue d'accordéons, Comptoir Universel de France, Paris, 1903].

apparaît aux côtés des musettes, flûtes et violons en 1896<sup>22</sup>. C'est d'ailleurs à Brive-la-Gaillarde que le jeune François Dedenis commence à réparer des accordéons allemands, très souvent déréglés car de qualité médiocre, avant de se mettre à en fabriquer lui-même, et finir par obtenir un « diplôme d'honneur avec Croix du Mérite pour l'excellence de ses accordéons exposés au Palais du Travail », à l'Exposition universelle de Paris en 1900. Le succès des accordéons Dedenis, dont la fabrique flambant neuve est inaugurée en grande pompe en 1913, ne se démentira pas durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et il m'a souvent été donné d'en entendre sonner entre les mains des ménétriers de villages de Bretagne durant mes enquêtes intensives de terrain dans les années 1970.

Ainsi, entre 1840 et 1914, l'accordéon va connaître une circulation sociale qui le fera être touché par les dames de la bonne société parisienne, puis par les chanteurs ambulants, marins, musiciens de cirque et de foire avant d'être joué dans les faubourgs des villes de province et, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans les campagnes françaises les plus reculées.

<sup>22</sup> *Accordéon diatonique, itinéraires bis, France, Saint-Jouin-de-Milly, Modal-FAMDT, 1997, p. 11.*

## Un intrus différemment apprécié

Dès sa mise en circulation, à savoir tout au long du Second Empire et jusqu'à la Première Guerre mondiale, l'accordéon, qui prend des formes et des appellations fort diverses selon les caprices des fabricants et les multiples améliorations dont il bénéficie, est perçu comme un importun dans la majorité des groupes sociaux qu'il tente de conquérir.

Embarrassant, l'accordéon l'est, certes dans les milieux musicaux autorisés qui ne manquent pas, au XIX<sup>e</sup> siècle et jusque dans les années 1970, de l'affubler de toutes sortes de sobriquets mal intentionnés. Il en est de fameux, passés dans le sens commun : « piano à bretelles », « piano du pauvre » en référence aux accordéons à touches piano, « dépliant », « boîte à punaises » en référence aux boutons, « boîte à chagrin » pour avoir été un temps le porteur d'un répertoire musical langoureux, interprété dans des lieux peu recommandables – ce qui inspira Jean Mag et Luis Péguri dans leur ouvrage au titre on ne peut plus évocateur : « Du bouge au conservatoire », publié en 1950<sup>23</sup>.

Encombrant, l'accordéon l'est également dans les milieux ouvriers urbains, notamment à Paris avant de devenir, tout au contraire le porte-drapeau du style musette au XX<sup>e</sup> siècle. On connaît l'histoire des déboires entre les Auvergnats et les Italiens de Paris. Les premiers, établis dans la capitale de longue date, occupant de nombreux petits métiers souvent charbonniers et tenanciers de café, ont l'habitude de se réunir le dimanche après-midi dans l'arrière-salle de leur petit commerce. Les seconds viennent fournir la main d'œuvre nécessaire à la réalisation des grands travaux d'urbanisme des années 1880 (métropolitain, Tour Eiffel, boulevards et quartiers haussmanniens, etc.). Certains Italiens jouent déjà de leur *fisarmonica* dans les bals populaires, nous y reviendrons.

Intrus encore, l'accordéon arrive dans les campagnes françaises de manière tonitruante et se pose immédiatement comme un sérieux rival aux pratiques instrumentales régionales. Sa présence déstabilise les traditions des « maîtres sonneurs », pour reprendre l'expression de George Sand qui leur consacra un roman. La liste est longue des accusations nominales fustigeant le responsable des désordres musicaux et esthétiques en cours dans les campagnes françaises depuis le Second Empire. Symbole d'une certaine modernité, l'accordéon attire d'un côté les badauds et, de l'autre, il provoque colères et anathèmes de la part des esprits bien pensants. En tête des opposants, les conservateurs, notables ruraux et ecclésiastiques menant une guerre permanente contre la modernité décrite en termes de régression, de perte des valeurs et d'invasion de la médiocrité. Souvent nostalgiques de l'Ancien Régime, ou tout au moins du Second Empire, ces érudits locaux participent de la construction d'un folklore paysan quelque peu idyllique. Une bonne part d'entre eux viendra grossir les rangs des folkloristes tout au long de la première partie de la Troisième

<sup>23</sup> Louis Péguri, Jean Mag, *Du Bouge au Conservatoire*, Paris, World Press, 1950.

République. Pour cette partie de la société française, l'accordéon cristallise toutes les rancœurs de ceux qui assistent, impuissants, aux profondes mutations que vivent à divers degrés les collectivités rurales. Rares sont ceux qui ne voient pas en lui le symbole des marginaux et des vagabonds avant qu'il soit désigné comme celui des classes laborieuses, perçues, de leur point de vue, comme classes dangereuses. On ne compte plus les exemples de charges féroces contre un objet exogène dérangeant, porteur de tout ce que la contre-révolution s'était évertuée à combattre. Devant la menace grandissante d'un rival qui semble agir comme un réulsif aux dangers plus profonds déjà pressentis d'une transformation radicale des sociétés rurales françaises, les ménétriers de villages montent au créneau à leur tour. Voici ce qu'écrivit en 1909 Marcellin Girbal, dit Vinaigre, virtuose de la cabrette du gros bourg de Maurs-la-Jolie (Cantal) à Antonin Meyniel, personnage influent du milieu auvergnat à Paris :

« Accourez à notre secours, aidez-nous à chasser les accordéons qui écrasent notre pays. Mort à ces armoires de nationalité étrangère bonnes tout au plus à faire danser les ours, mais absolument indignes de délier les jambes de nos charmantes cantaliennes. Cet instrument maudit est en vogue, chez les jeunes gens, parce qu'il n'est pas nécessaire d'être artiste pour en jouer ; ça s'apprend aussi facilement qu'à tourner la manivelle des orgues de barbarie. Demandez donc l'abolition des accordéons dans tout le territoire du Cantal. Ah ! ne croyez pas que je vous écrive par simple jalousie professionnelle : non, c'est surtout par patriotisme d'enfant de l'Auvergne car c'est vraiment malheureux de voir que notre chère musette va se laisser engouffrer par une armoire de saltimbanques [...] brûlons tous ces accordéons ! »<sup>24</sup>

Malvenu surtout, l'accordéon l'est pour le clergé local, qui, en Bretagne plus particulièrement, n'hésite pas à le combattre avec férocité en le fustigeant de « boîte du diable » et en menaçant d'excommunication les prétendants à son usage<sup>25</sup>. Comment donc, cet instrument, si apprécié aujourd'hui, tout du moins unanimement respecté, est-il passé du salon à la rue, du bal à la salle de concert et, dans tous les milieux, du rang d'ennemi à abattre à celui d'ami de tous ?

<sup>24</sup> Cité par Olivier Durif, « L'irruption de l'accordéon en Corrèze », in *Accordéon diatonique, itinéraire bis*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>25</sup> La relation entre le diable et l'accordéon n'est ni récente, ni propre à la Bretagne. Luc Charles-Dominique nous signale qu'un récit populaire alpin de la collecte de Charles Joisten établit une relation claire entre l'apparition du diable et le son de l'accordéon. (cf. Christian Abry, Alice Joisten, *Êtres fantastiques des Alpes*, *op. cit.*, p. 105-106). Par ailleurs un film documentaire de 2001 *L'accordéon du diable*, relate la biographie de Pacho Rada, 93 ans, accordéoniste à succès de Colombie, retiré dans le dénuement à Santa Marta.

## L'exemple breton

Lorsqu'il s'installe un peu partout en Europe, l'accordéon prend très souvent des noms originaux, voire des surnoms vernaculaires. En Italie, il est perçu comme un petit orgue (*organetto*), en Allemagne comme un harmonica que l'on doit tirer (*Ziehharmonika*) ou comme le piano du matelot (*Schifferklavier*). En Bohême et Slovaquie c'est un *heligonka*, en Scandinavie un *dragspel*, en Russie un *bayan*<sup>26</sup>. Les langues régionales le baptisent de diverses manières. Le *trikitixa*, par exemple, tire son nom de l'onomatopée du son du *pandero*, tambour sur cadre qui accompagne l'accordéon en Pays basque et Navarre : *trikiti, trikiti*.

De mes investigations ethnographiques en Bretagne, dans les années 1970-1980, je retiendrai deux catégories d'appellations de l'accordéon. L'une reprenant curieusement le nom des cornemuses locales auxquelles les premiers accordéons bi-sonores se sont substitués : *fleutenn, pouche, bousine, bouèze*. Lorsque le terme accordéon est employé en Haute-Bretagne, il prend le genre féminin. On dit « une accordéon » en langue gallèse, rappelant ainsi l'aérophone auquel il s'est substitué (*vèse* ou *veuze*). L'autre catégorie lexicographique renvoie à la forme de l'instrument : *harpon, soufes* (soufflet), *bouest er maez* (boîte de la campagne).

Mais, ce qui est le plus frappant, réside dans le sort que lui réserve le clergé breton. Aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, les célèbres *taolennoù*, tableaux des supplices de l'enfer peints pour instruire les paysans bas-bretons illettrés des recommandations religieuses lors des campagnes d'évangélisation lancées par les pères Le Nobletz, puis Maunoir, associaient biniou et rondes bretonnes aux réunions sabbatiques occultes, condamnant d'un seul bloc toute activité instrumentale et chorégraphique populaire<sup>27</sup>. Dans cette veine, une chanson bretonne en français, intitulée *Le joueur de bignou du diable*, fut écrite par Paul de Chazot en 1847 sur une musique de Jean Conte. En voici le refrain :

« Quel cri sinistre et lamentable ?  
Est-ce la chouette ou le hibou ?  
Ce ne peut être que le diable,  
Ou bien son joueur de biniou ! »<sup>28</sup>

Le biniou est donc âprement combattu mais le pire reste encore à venir et l'horrible accordéon, qui pénètre les campagnes bretonnes au cours des deux

<sup>26</sup> Bernard Garaj, « Towards the destiny of the diatonic button accordion on its way from Bohemia to Slovakia », in Gisa Jänichen, Marianne Bröcker (dir.), *Studia instrumentorum musicae popularis I*, new series, Münster, MV Wissenschaft, 2009, p. 49-58 ; Francesco Giannattasio, *L'organetto, uno strumento musicale contadino dell'era industriale*, Roma, Bulzoni, 1979.

<sup>27</sup> Alain Croix, Fañch Roudaut, *Les chemins du Paradis*, Douarnenez, Éditions de l'Estran, 1988.

<sup>28</sup> Cité par Christian Morvan, *Musik-e-Breizh* <http://musik-e-breizh.over-blog.com> [dernière consultation septembre 2012].

dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, rend subitement inoffensives et bien sympathiques ces traditions anciennes fleurant bon une paysannerie paisible. La cible du clergé breton, majoritairement rural, n'est plus le biniou et ce qu'il représente mais l'accordéon en qui il voit un cortège de menaces venant de la ville. Cette modernité et l'émancipation du peuple par rapport à l'Église qu'elle sous-entend déchaînent alors les foudres. L'expression la plus significative qui nous intéresse aujourd'hui *bouest an diaol* (la boîte du diable) résume peut-être le mieux l'intensité du combat de l'Église contre cet instrument pointé du doigt comme maléfique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En répercussion, l'arrivée de ce méchant objet porteur de tant de dangers, donne aux instruments anciens une légitimité refusée autrefois. Au cours de la Troisième République, le clergé breton finit donc par accepter, voire par encourager la pratique du biniou et, par voie de conséquence, celle des danses collectives anciennes. Comparées aux nouvelles danses en couple fermé, appelées *kof ha kof* (« ventre contre ventre », en langue bretonne) et associées à l'accordéon qui les accompagne, les branles et contredanses d'antan s'avèrent finalement beaucoup moins subversifs.

En effet, les sonneurs de binious, bombardes, clarinettes et autres vielles à roue de Bretagne finissent, non sans mal, par domestiquer à leur tour l'enfant sauvage. Deux manifestations publiques d'importance, avec leurs bals et concours de musique et de danse, semblent assez significatives pour nous permettre de saisir les mécanismes progressifs du renversement des tables des valeurs dans la pratique instrumentale chez les ménétriers de villages : les comices agricoles et la fête du 14 Juillet. Dans les deux cas, la présence de musiciens est assez bien documentée par la presse locale.

On le sait, les comices agricoles ont pour objectif principal, de valoriser les progrès en termes d'élevage et de cultures maraîchères et céréalières. La fête nationale du 14 Juillet, instaurée à partir de 1880, oppose, elle, de manière flagrante deux principaux camps. Celui des héritiers des idées de la Révolution de 1789, initiateurs de somptueuses fêtes locales, prônant tout ce qui reflète la modernité, et qui mettent en place des lieux de bals publics où sont dansés force quadrilles et danses parisiennes (valse, polka, mazurka et autres scotisches), accompagnés par un orchestre sous kiosque, voire un accordéoniste local. L'autre camp résiste à la modernité envahissante en organisant des fêtes patronales et des kermesses paroissiales où sont défendues les « vraies » danses bretonnes accompagnées de l'orchestre « national breton », c'est-à-dire le trio biniou/bombarde/tambour. Les premiers proposent des concours d'accordéon. Les seconds installent pour longtemps le rendez-vous annuel des concours de binious<sup>29</sup>.

En dehors de ces manifestations de belle ampleur, les témoignages écrits attestant de la présence de l'accordéon sont de nature variable. Ils émanent

<sup>29</sup> Yves Defrance, « Les concours de biniou sous la III<sup>e</sup> République ou la naissance du spectacle folklorique », *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, 1987, t. 116, p. 191-209.

souvent d'observateurs hostiles à la « dégradation » d'une culture traditionnelle paysanne par des produits qu'ils qualifient de « dégénérés du monde industriel ». Nombreuses sont les manifestations de réprobation, exprimées par les tenants d'une culture bretonne, plus ou moins inventée – au sens que lui donne Catherine Bertho<sup>30</sup> – dont le maintien sous perfusion passe par une action militante régionaliste. Durant la période précédant la Première Guerre mondiale, d'aucuns s'élevèrent à plusieurs reprises contre les dangers d'une contamination de la pratique instrumentale populaire « nationale », en l'occurrence le couple biniou/bombarde. Relevons la violence de la vindicte, symptomatique d'une situation générale mettant en péril une politique traditionaliste dans les années 1900 :

« Écorcheurs d'accordéons et râcleurs de violons sont les maîtres des banlieues des villes, introduisant à leur suite les danses exotiques, les chansons de café-concert et la vulgarité. »<sup>31</sup>

La situation péninsulaire de la Bretagne porterait l'observateur à concevoir une propagation de l'accordéon d'Est en Ouest, ou bien du littoral vers l'intérieur. Le rôle fréquent du centre urbain, comme relais dans la diffusion d'un produit, le conduirait à croire également en un mouvement des villes vers les campagnes. Sans doute les milieux bourgeois citadins bretons ont-ils subi, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, le contrecoup de la mode parisienne, mais l'absence de documents, et le peu d'accordéons de cette époque subsistant aujourd'hui dans le patrimoine mobilier familial de cette classe sociale, ne nous permet pas d'en dire davantage. À partir des années 1880 – contrairement au processus habituel de lente conquête géographique et sociale d'une mode ou d'une technique – l'accordéon apparaît presque partout, à une décennie près, au même moment. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle voit déferler un véritable raz-de-marée, qui bouleverse irrémédiablement l'équilibre entre la musique vocale et la musique instrumentale dans les milieux traditionnels ruraux. S'il mettra quelque temps à s'imposer définitivement et partout – des poches de résistance tiendront en effet jusque dans les années 1920 – il se fait de plus en plus visible dès 1890. Progressivement, l'accordéon prend la place de ses prédécesseurs dans les fêtes officielles comme celle du 14 juillet 1892 à Kermaria-Sulard, entre Lannion et Tréguier (Côtes d'Armor) où :

« ... les danses ont été très animées, les jeunes dansaient au son de l'accordéon et les personnes d'un âge plus avancé au son de la vielle. Cette musique, cette danse qui ne sont plus de mode ont engagé les spectateurs et déridé les fronts les plus graves. »<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Catherine Bertho, « L'invention de la Bretagne. Genèse sociale d'un stéréotype », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1980, n° 35, p. 45-62.

<sup>31</sup> François Cadic, *Çà et là à travers la Bretagne*, Aurillac, Imprimerie moderne, 1905, p. 59.

<sup>32</sup> *Le Lannionais*, 24 juil. 1892.

### **La conquête des bals parisiens**

Le bal musette puise ses origines dans les réunions dansantes organisées par les émigrés auvergnats à Paris dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, bien souvent dans une petite salle laissée à la disposition de ses clients originaires du même département, voire du même canton, par un marchand de vin ou un tenancier de débit de boissons. C'est dans un milieu très fermé qu'évoluent les danseurs de bourrées venus chanter, parler la langue d'oc du pays, boire du vin, et évoquer des souvenirs communs. À quelques rares exceptions près, les témoignages concordent sur le fait que seule la cornemuse, communément nommée « musette » en français, assurait la partie musicale de ces réunions<sup>33</sup>. La clientèle de base, dont les activités professionnelles dans la capitale semblent faciles à repérer, car il s'agit la plupart du temps de « petits métiers », s'élargit petit à petit, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à la communauté auvergnate tout entière. L'aube du XX<sup>e</sup> siècle voit ainsi la vocation initiale du bal musette glisser lentement vers une forme de réunion dansante bien typée aux allures résolument parisiennes, évolution que les témoignages cités par Jean-Michel Guilcher nous permettent de suivre pas à pas<sup>34</sup>.

Les bals auvergnats prennent alors le nom de bals musettes. Entre 1880 et 1914, cette expression couvre pourtant des réalités assez diverses. De sorte que les défenseurs du bal auvergnat authentique, accompagné à la cabrette, tiennent à se démarquer très nettement des bals dits « musettes ». Ces derniers sont majoritairement fréquentés par des non-Auvergnats. Y résonnent les accordéons des ouvriers émigrés italiens, initialement de modèles bisonores, dits « diatoniques », puis, suivant l'évolution de la facture instrumentale, de modèles dits « chromatiques », en passant par quelques modèles hybrides. Au tournant du siècle, les bals musettes, jusqu'alors bals de famille à l'atmosphère auvergnate très prononcée, deviennent des lieux de plaisirs plutôt mal fréquentés. La mode est alors aux « Apaches » et aux « Gigolettes ». Ce folklore parisien, réel mais un peu exagéré, sert aussi à attirer les touristes dans la capitale. Dans le *Guide des Plaisirs à Paris* de 1898, une trentaine de pages sont consacrées aux « Expéditions nocturnes dans les vrais enfers parisiens ». La prostitution, le jeu, sont autant de raisons inavouées pour séduire le chaland. En se cachant derrière le pittoresque des bals auvergnats, le milieu des truands parisiens réussit à les détourner de leur fonction initiale, pour en faire des lieux de proxénétisme. Tous les bals musettes traditionnels ne furent pas touchés, mais ils en subirent les contrecoups. Ceux pour tout public étaient concentrés dans des quartiers bien définis, comme la célèbre rue de Lappe, entrée aujourd'hui dans la légende, et qui ne comptait pas moins de dix-sept bals, sur une longueur de trois cents mètres à peine. S'y côtoyaient les bals musettes pour Auvergnats et les autres, « d'anciens bals musettes qui avaient été transformés en dancings

<sup>33</sup> Jean-Michel Guilcher, « Les danses de l'Aubrac », *L'Aubrac*, Paris, CNRS, 1976, t. 5, p. 298-299.

<sup>34</sup> *Ibid.*

avec l'apparition de l'accordéon et des Italiens »<sup>35</sup>. De là, s'instaure une double méprise. La première porte sur la généralisation abusive de mauvaise réputation quant à la clientèle fréquentant les bals musettes, et la seconde sur la confusion entre le contenant et le contenu. En effet, le répertoire des bals auvergnats, bien que déjà fortement teinté d'influence parisienne, était constitué en majorité de bourrées et autres danses traditionnelles des monts d'Auvergne et du Limousin, tandis que le répertoire des pseudo-bals musettes ne comprenait que des danses par couples, pour lesquelles la présence d'une cabrette ne s'avérait pas nécessaire. C'est dans cette ambiance particulière de la Belle Époque avec ses voyous du quartier de Belleville et ses guinguettes des bords de Marne, recrée par le cinéaste Jacques Becker dans son film *Casque d'Or*, réalisé en 1958, qu'il faut chercher la genèse du musette parisien au style musical très étroitement lié au répertoire de danses. L'allure déhanchée et la position singulière prise par les petits truands pour danser la *mazurka* donna naissance à la *java*, initialement dénommée *mazurka-java*. Ce parfum d'exotisme – qui repoussait l'abbé François Cadic encore en 1905 – est habituel dans l'appellation des danses parisiennes du XIX<sup>e</sup> siècle. On connaissait la *polka*, venue de Bohême, la *scottische*, la *cracovienne*, la *varsoivienne*, la *sirkacienne*, la *berline*, la *hongroise*, la *viennoise*, et bien d'autres aux mêmes consonances étrangères évoquant les pays d'Europe Centrale. L'hispanisme musical français, qui se manifesta très nettement en musique savante, a peut-être préparé la venue du *tango*, du *paso-doble* ou du *boléro*, dans le répertoire de danses de salon, puis de danses populaires servies par l'accordéon, avant la pénétration des rythmes brésiliens ou afro-cubains<sup>36</sup>. La valse connut, elle aussi, une évolution marquée par la naissance des nouveaux bals musettes. Les danseurs, trop nombreux pour l'espace réduit de la piste, se tenaient très proches les uns des autres. Dans ces conditions de promiscuité, il était exclu d'esquisser un pas de valse viennoise sans heurter ses voisins et déclencher immédiatement une bagarre générale. Les amateurs de valse durent s'adapter. Ils créèrent le style musette, appelé « toupie », où l'on danse presque sur place à l'endroit comme à l'envers. La *java*, dansée les yeux dans les yeux, les mains sur les fesses du partenaire, pourrait symboliser l'esprit canaille du musette parisien, par rapport au musette auvergnat. Les organisateurs de bals musettes auvergnats ne s'y trompent pas et les écriteaux « Tenue correcte de rigueur », ou même « La Java est interdite », suffirent à éloigner la clientèle douteuse, si bien que, encore en 1922, les enseignes « Bal de famille » s'adressent, à n'en point douter, au public des provinciaux émigrés<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Témoignage de Georges Soule, 1972, La Galoche d'Aurillac, rue de Lappe. Francis Pinguet, « L'Accordéon », *La Revue Musicale*, n° 365-367, 1984, p. 43-188.

<sup>36</sup> Yves Defrance, « Exotisme et esthétiques musicale en France. Approche socio historique », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, 1994, p. 191-210.

<sup>37</sup> André Warnod, *Bals, Cafés et Cabarets*, Paris, Maison E. Figuière & Cie, 1913 ; *Les bals de Paris*, Paris, G. Grès et Cie, 1922.



Cette carte postale, éditée vers 1905, montre un exemple de l'adaptation de l'accordéon aux traditions musicales régionales. Ici, il s'associe à la cabrette auvergnate pour reprendre le répertoire traditionnel des danses locales comme la bourrée à deux (coll. Y. D.).

L'occasion m'a été donnée de montrer dans quelles conditions l'accordéon finit par s'implanter dans les bals musettes auvergnats<sup>38</sup>. Retenons que les dirigeants du mouvement associatif des Auvergnats de Paris, réfractaires à l'accordéon, finissent par céder sous la pression des Auvergnats d'Auvergne eux-mêmes, qui l'adoptent déjà dans leurs montagnes, à l'instar des autres collectivités rurales françaises. En octobre 1906, le duo cabrette/accordéon voit officiellement le jour, avec l'approbation de l'assistance, en les personnes de Bouscatel, l'Auvergnat cabretaire, et Séguri, l'Italien accordéoniste. Désormais, la réconciliation est définitive entre les partisans acharnés de la cornemuse régionale et les tenants de l'introduction d'un instrument d'avant-garde, l'accordéon. Ce dernier connaîtra, avec la formidable vogue du musette parisien, une ascension fulgurante qui le placera parmi les clichés les plus représentatifs du Paris des quartiers populaires et d'une certaine image de la France à l'étranger. À preuve les chansonniers, cinéastes, romanciers et artistes comme Pablo Picasso (*L'Accordéoniste*, 1911; *Les trois musiciens*, 1921) ou Fernand Léger (*L'accordéon*, 1926) qui sauront lui faire écho.

Cette présentation succincte du parcours de l'accordéon en France au XIX<sup>e</sup> siècle vise à montrer que l'attrait qu'éprouvèrent certains compositeurs français pour des musiques non écrites et non occidentales relève d'un exotisme plus

<sup>38</sup> Yves Defrance, « Traditions populaires et industrialisation. Le cas de l'accordéon », *Ethnologie française*, XVI, 1984/3, p. 223-236.

spatial et historique que social. Avant la Deuxième Guerre mondiale, aucun d'entre eux ne s'intéressa véritablement à l'accordéon, trop proche géographiquement et esthétiquement trop distant. Le premier concerto pour accordéon et orchestre, écrit par Jean Wiener, date de 1962<sup>39</sup>. Quand, dans les années 1880, Bourgault-Ducoudray étudie les musiques traditionnelles grecques ou bretonnes, il ne cache pas ses intentions de trouver des modèles anciens (notamment scalaires et rythmiques) propres à étayer ses théories musicologiques. Cette quête de l'étrange et de l'ancien s'applique difficilement aux musiques populaires urbaines du XIX<sup>e</sup> siècle, elles-mêmes majoritairement issues du système tonal et dont les timbres et rengaines ont tendance à repousser les oreilles curieuses. D'où la virulence des critiques à l'égard de l'accordéon, considéré comme dégradant et dégénéral. Puis, le temps faisant son œuvre, notre boîte du diable sort de l'enfer symbolique où d'aucuns l'avaient poussée. Elle prend place de manière hétérogène dans des imaginaires inattendus, séduit de nouveaux publics, de nouveaux musiciens et de nouvelles générations qui la baptisent « boîte à frissons » avant de la délaissier à leur tour et de lui ménager un espace sur la grande étagère de la nostalgie, quitte à y revenir de temps à autre après quelques infidélités.

### Bibliographie

- Accordéon diatonique, itinéraires bis, France*, Saint-Jouin-de-Milly, Modal, 1997.
- AIMABLE, *La boîte à punaises*, Paris, Ramsay, 1978.
- BARIAL Jean & THERON André, *Les rois de l'accordéon*, préface de Pierre Mac Orlan, Paris, Laffont, 1967.
- BLANC Jean-Claude, *Le musicien de bal et son public*, Mémoire d'ethnomusicologie, Université Paris X-Nanterre, 1985.
- BLOCH Louis, SAGARI, *Paris qui danse*, Paris, H. Du Parc, 1891.
- DEFRANCE Yves, *L'accordéoniste en Bretagne*, disque double album 30cm avec livret, Pleudihen, La Bouèze, 1984 (enregistrements de terrain et livret).
- ELWART, « Accord, accordéon », in *Encyclopédie du dix-neuvième siècle : répertoire universel des sciences, des lettres et des arts avec la biographie de tous les hommes célèbres*, Ange de Saint-Priest, Paris, Impr. Beaulé, Lacour, Renoud et Maulde, 1842, p. 221-223.
- GASNAULT François, *Guinguettes et lorettes. Bals publics à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1986.
- Guide des plaisirs de Paris*, 1898, vol. 247.

<sup>39</sup> Depuis 1940, l'adaptation de basses chromatiques ouvrit la voie à de nombreuses transcriptions pour un ou plusieurs accordéons du répertoire classique occidental et encouragea des compositeurs français à s'y intéresser. Citons Georges Auric, Jean Françaix, Jean Lutèce, Jean Wiener, Arthur Hoérée, Alain Abott et beaucoup d'autres.

*Hybridations, circulations, enrichissements mutuels*

- HENRY Bernard, *Des métiers et des hommes ; au village : l'accordeur*, Paris, Seuil, 1975.
- LAMEZEC Annick, *Le diable en Bretagne*, Morlaix, Skol Vreizh, n° 28, 1993.
- MALLET Jean-François, ROCHER Thérèse, *Guinguettes : histoires et recettes au bord de l'eau*, Paris, Aubanel, 2006.
- MARCEL-DUBOIS Claudie, PICHONNET-ANDRAL Marie-Marguerite, *L'instrument de musique populaire, usages et symboles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1980.
- PLAINEAU C., *L'accordéon joue et gagne*, Paris, J. Dahan, 1972.
- ROTH Ernst, *L'accordéon schwyzois, un instrument suisse de musique populaire*, Aarau, AT Verlag, 1979.
- SANCIN Pier Paolo, *Il libro dell'armonica (in Europa, in Friuli, e nell'alto litorale adriatico)*, Udine, Pizzicato Edizioni Musicali, 1990.