



**HAL**  
open science

# Les chausse-trappes (pour les musicologues) des dictionnaires et encyclopédies du XVIIIe siècle en France : l'exemple du violon et des membres de sa famille

Malou Haine

► **To cite this version:**

Malou Haine. Les chausse-trappes (pour les musicologues) des dictionnaires et encyclopédies du XVIIIe siècle en France : l'exemple du violon et des membres de sa famille. Raffaele Pinelli; Luc Charles-Dominique. Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie, Université Côte d'Azur, pp.37-72, 2022, 978-2-9581460-0-9. hal-03563730

**HAL Id: hal-03563730**

**<https://hal.science/hal-03563730>**

Submitted on 9 Feb 2022

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

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

Copyright



Restitutions et  
patrimonialisation musicales :

*(re)lire  
les sources  
de la musicologie*

*sous la direction de*  
Luc Charles-Dominique  
Raffaele Pinelli

*Illustration de couverture :*

« Ténor de violon » (?) (sa signature pourrait être Giovanni Cuppin). Palais Lascaris, Nice, Fonds Antoine Gautier, inv. C009 © Ville de Nice, Palais Lascaris. Photo François Fernandez.

Premier trimestre 2022.

ISBN : 978-2-9581460-0-9

EAN : 9782958146009

Restitutions et patrimonialisation musicales :  
*(re)lire les sources de la musicologie*

---

Actes de la journée d'études du 15 novembre 2018  
au Palais Lascaris (Nice)

sous la direction de **Luc Charles-Dominique et Raffaele Pinelli**

---

Avec le soutien de :

- l'Institut Universitaire de France
- l'Université Côte d'Azur (Nice)
- le LIRCES (Laboratoire Interdisciplinaire Récits Cultures Et Sociétés, Université Côte d'Azur)
  - l'Université Franco-Italienne
  - la Ville de Nice
  - le Palais Lascaris (Nice)
- l'association Arts et Musiques au Musée (Palais lascaris)



VILLE DE NICE



ARTS ET MUSIQUES AU MUSÉE

## Table des matières

● Avant-propos <i>Sylvie Lecat</i>	3
● Introduction <i>Luc Charles-Dominique</i>	5
● Deux siècles de travaux sur le violon en France : une esquisse historiographique <i>Florence Gétreau</i>	11
● Les chausse-trappes (pour les musicologues) des dictionnaires et encyclopédies du XVIII <sup>e</sup> siècle en France : l'exemple du violon et des membres de sa famille <i>Malou Haine</i>	37
● Les tenues du violon en Europe, XVI <sup>e</sup> -XVIII <sup>e</sup> siècles. Identification, implications, restitution <i>Cyril Lachèze</i>	73
● La toile sonore. Regards croisés sur la tenue d'archet des violonistes italiens du XVII <sup>e</sup> siècle <i>Constance Frei</i>	89
● Repenser le <i>revival</i> «baroque» des anciennes bandes de violons : pour une autre lecture et une autre interprétation des sources <i>Luc Charles-Dominique</i>	113
● La facture revivaliste et actuelle de l'accordéon diatonique et ses enjeux : un exemple aux antipodes du retour aux sources organologiques <i>Raffaele Pinelli</i>	155

---

# Les chausse-trappes (pour les musicologues) des dictionnaires et encyclopédies du XVIII<sup>e</sup> siècle en France : l'exemple du violon et des membres de sa famille

Malou Haine

*Université Libre de Bruxelles*

---

## RÉSUMÉ

Article de lexicographie composé de deux parties, l'une consacrée à l'encyclopédisme et l'autre aux relevés de données concernant le violon.

La manière dont se sont construits les dictionnaires repose sur la technique de l'emprunt, phénomène déjà bien connu des historiens, mais peu pris en compte par les musicologues. En partant du terme « violon », l'emprunt est illustré ici concrètement par la comparaison de différents dictionnaires du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'une part des dictionnaires de langue (Richelet, Furetière, Dictionnaire de l'Académie, Dictionnaire de Trévoux, Encyclopédie de Diderot et D'Alembert, Grand Vocabulaire français) et, d'autre part, des dictionnaires spécifiques (Thomas Corneille, Savary, Dyche, Macquer) et des dictionnaires de musique (Mersenne, Brossard, Rousseau). Une attention spécifique est portée sur les relations entre les planches de « Lutherie » de l'*Encyclopédie* et les termes correspondants dans les volumes du discours, ainsi que les métamorphoses subies par ces planches dans les rééditions et contrefaçons.

La seconde partie rassemble les informations fournies par ces différents dictionnaires classées selon une typologie analytique couvrant les divers aspects du violon : définitions de tête, expressions lexicales, étymologie, origine de l'instrument, terminologie des parties constituantes, qualité de timbre et usage, facture, prix des instruments, tenue et jeu, division des pupitres, archet, cordes, bois, vernis, musiciens, bande de violons, membres de la famille du violon, etc. Il s'agit de montrer la variété des données, parfois contradictoires, parfois même erronées, mais sans pour autant leur apporter un examen critique.

Malou Haine

Professeur honoraire de Musicologie

Université Libre de Bruxelles.

**N**otre titre quelque peu provocateur vise à attirer l'attention sur l'interprétation souvent erronée que des musicologues non avertis donnent aux articles de dictionnaires et des encyclopédies du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Cette étude porte sur une trentaine d'ouvrages et leurs diverses rééditions, soit une soixantaine de volumes comprenant des encyclopédies, des dictionnaires de langue française, des dictionnaires de commerce, des arts, des sciences, des métiers, sans oublier les dictionnaires spécialisés sur la musique (voir liste en annexe)<sup>1</sup>. Nous y avons inclus aussi des ouvrages qui se présentent comme des encyclopédies, bien qu'ils n'en portent pas le titre, tels Garsault (1760) et Laborde (1780).

De nos jours, les dictionnaires de langue définissent les mots : ils donnent la catégorie grammaticale, une brève définition accompagnée parfois de l'étymologie et d'expressions lexicales courantes ou littéraires ; de leur côté, les dictionnaires encyclopédiques décrivent les choses, leurs usages et leur fonctionnement : ce sont des dictionnaires de connaissances. On constate cependant qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, cette répartition des informations n'est pas aussi parfaitement délimitée entre ces deux catégories d'ouvrages. Si les dictionnaires de langue ont vocation à four-

---

<sup>1</sup> Par dérogation aux règles habituelles de références bibliographiques, les ouvrages consultés de l'époque seront mentionnés par leurs abréviations et une date. L'annexe en donne les intitulés. Le tome et la date ne seront mentionnés que pour les ouvrages dont les volumes ont paru à des dates différentes.

nir des généralités et non des spécificités, on est parfois surpris des détails qu'on peut y trouver.

Nous commencerons par exposer les chausse-trappes dans lesquelles les musicologues s'enlisent trop souvent, puis nous poursuivrons en montrant la variété (mais aussi le manque d'uniformité) des données que fournissent ces ouvrages, d'une part, sur le violon et, d'autre part, sur les membres de sa famille.

## ● Procédé de l'emprunt

Interpréter le contenu de ces dictionnaires implique une connaissance de l'encyclopédisme, à savoir la manière dont se sont élaborés ces ouvrages<sup>2</sup>. Si cette notion est bien connue des historiens, elle est rarement prise en compte par les musicologues<sup>3</sup>, ce qui occasionne des erreurs d'interprétation.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les dictionnaires et encyclopédies s'écrivent autant à partir d'ouvrages antérieurs que des connaissances des auteurs qui les rédigent. En d'autres termes, ils font un usage abondant de la compilation. Un article se décompose souvent en une série de paragraphes qui reflètent l'accumulation des connaissances passées, augmentée éventuellement d'un ou plusieurs apports originaux. La pratique est courante et systématique à l'époque ; les sources sont d'ailleurs assez rarement citées.

Examinons le contenu détaillé de l'article VIOLON dans deux éditions du *Dictionnaire de Trévoux*. Celle de 1704 correspond *verbatim* au texte du *Dictionnaire de Furetière* de l'édition de 1702. Celle de 1732 est particulièrement intéressante de cette pratique de l'emprunt qui combine plusieurs sources en une série de tranches entremêlées. Précisons tout d'abord qu'il est composé d'une vedette d'adresse VIOLON (en majuscules au §1) qui décrit l'instrument sous divers aspects et de deux vedettes d'entrée VIOLON (en petites capitales aux §9 et §10) : la première pour l'emploi figuré du terme, la seconde pour des expressions lexicales. L'article dans son ensemble comprend dix paragraphes.

On le constate, Trévoux ne mentionne qu'un seul de ses emprunts (Brossard), alors que notre

§	Trévoux 1732	Emprunt des textes
§1	<p><b>VIOLON</b>, f. m. Instrument de musique portatif, qui n'a que quatre cordes de boyau, dont le manche est sans touches, &amp; dont on joue avec un archet. <i>Minor fâlis, secundana barbitus.</i> L'Amour ne trouve plus dans les bois les charmes qu'il y trouvoit autrefois, &amp; il se plaint plus au son des violons, qu'au murmure des ruisseaux.</p> <p>S. EVR.</p> <p><i>Un autre l'appuyant de son aigre fauffet, Semble un violon faux qui jure sous l'archet.</i> BOIL.</p> <p>S. Evr. = Charles de Saint- Evremond (1614-1703). Boil. = Boileau (1636-1711).</p>	<p>1<sup>e</sup> phrase = Furetière 1690.</p> <p>Phrase latine = Trévoux 1704, reprise dans Richelet 1728.</p> <p>Citation Saint-Evremond = Furetière 1702.</p> <p>Citation Boileau = Furetière 1702.</p>

<sup>2</sup> Voir, entres autres études, Denis Hüe (dir.), *L'Encyclopédisme et les autres*, Actes du colloque d'Alençon, 26 mars 1988, Association Diderot, 1989. Annie Becq (dir.), *L'Encyclopédisme*. Actes du colloque de Caen. 12-16 janvier 1987, Paris, Aux Amateurs de livres, Klincksieck, 1991. Alain Rey, *Miroirs du monde ; une histoire de l'encyclopédisme*, Paris, Fayard, 2007. Françoise Tilkin (dir.), *L'encyclopédisme au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Actes du colloque du Groupe d'Études du XVIII<sup>e</sup> siècle de l'Université de Liège (30-31 oct. 2006), Genève, Librairie Droz, 2008.

<sup>3</sup> Parmi les trop rares exceptions, citons le remarquable ouvrage d'Alain Cernuschi, *Penser la musique dans l'Encyclopédie. Étude sur les enjeux de la musicographie des Lumières et sur les liens avec l'encyclopédisme*, Paris, Honoré Champion, 2000.

§2	<p>Le <i>violon</i> a trois parties comme les autres instrumens, sçavoir, la table, le manche, &amp; le corps résonnant. Il a deux ouvertures aux côtes qui s'appellent <i>ouïes</i> &amp; quelquefois une en haut faite en forme de cœur. Son chevalet est au dessous des ouïes, qui porte les cordes qui son attachées au bas de l'instrument à une petite pièce de bois qu'on nomme la <i>queüe</i>, qui tient par un bouton qu'on nomme le <i>tiran</i>. Son manche s'appelle absolument la <i>touché</i>. Ses sons aigus sont plus gais, &amp; font plus d'effet sur l'esprit que ceux de tous les autres instrumens, dont il a été nommé le Roi par quelques-uns. Son accord est de quinte en quinte. Le jeu de <i>violon</i> est composé de basse, de haute contre, de taille &amp; de dessus, à quoi on peut ajouter une cinquième partie. Chaque partie a quatre quintes, qui montent jusqu'à la dix-septième majeure. Le <i>violon</i> est l'instrument le plus propre pour faire danser, &amp; tient le dessus dans les concerts où il y a d'autres instrumens.</p>	<p>= Furetière 1690 [repris de Mersenne 1636].</p>
§3	<p>Dans les pièces de Musique, <i>violon</i> se marque par un V, &amp; deux V V signifient deux <i>violons</i>. Quand ce mot est seul, il marque le dessus de <i>violon</i>; mais quand les Italiens mettent devant : <i>Alto</i>, <i>Tenore</i>, ou <i>Basso</i>, pour lors il marque la hautecontre, la taille &amp; la basse de <i>violon</i>. Dans les compositions à deux ou plusieurs <i>violons</i> différens, les Italiens se servent de <i>Primo</i>, <i>Secundo</i>, <i>Terzo</i>, &amp;c. ou bien des chiffres I<sup>o</sup>, II<sup>o</sup>, III<sup>o</sup>, &amp;c. ou 1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup>, 3<sup>o</sup>, &amp;c. pour marquer la différence. BROSSARD.</p>	<p>= Trévoux 1721 = quasi mot à mot de Brossard 1703 (sous l'entrée VIOLINO).</p>
§4	<p>Cet instrument n'a que quatre cordes de différentes grosseurs, dont la plus petite, qui est la chanterelle, fait l'<i>E si mi</i>, de la plus haute octave de l'orgue; la seconde, une quinte au dessous de la chanterelle est <i>A, mi, la</i>, une quinte au dessous de la seconde est <i>D, la, re</i>; la 4<sup>e</sup> enfin, encore une quinte au dessous de cette troisième, &amp; qu'on nomme <i>Bourdon</i>, est <i>G, re, sol</i>. Le stile des <i>violons</i> est ordinairement gai BROSSARD.</p>	<p>= Trévoux 1721 = quasi mot à mot de Brossard 1703. Dernière phrase chez Brossard, absente ici : « Cet instrument a le son naturellement fort éclatant &amp; fort gay, ce qui le rend très-propre pour animer les pas de danse. »</p>
§5	<p>Tous les étrangers se servent communément de la clé <i>G, re, sol</i>, sur la seconde ligne pour noter les pièces de <i>violon</i>. Les François se servent de la même clé, mais sur la première ligne d'en bas. La première manière est très-bonne, quand le chant va fort bas; la seconde est meilleure, quand le chant va fort haut; entre eux le débat, il seroit difficile de bien décider qui a le plus de raison. Cet instrument a le son naturellement fort éclatant &amp; fort gai, ce qui le rend très-propre pour animer les pas de la danse; mais il y a des manières de le toucher qui en rendent le son grave &amp; triste, doux &amp; tendre, &amp;c. c'est ce qui fait qu'il est d'un si grand usage, sur tout dans les Musiques étrangères, soit pour l'église, soit pour la chambre, le théâtre, &amp;c. BROSSARD.</p>	<p>= Trévoux 1721 = quasi mot à mot de Brossard 1703.</p>
§6	<p>Le <i>Violoncello</i> des Italiens, est proprement notre quinte de <i>violon</i>, ou une petite basse de <i>violon</i> à cinq ou six cordes: &amp; leur <i>violone</i>, est notre basse de <i>violon</i>, ou, pour mieux dire, c'est une double basse, dont le corps &amp; le manche sont à peu près deux fois plus grands que ceux de la basse de <i>violon</i> à l'ordinaire; dont les cordes sont aussi à peu près plus longues, &amp; plus grosses deux fois que celles de la basse de <i>violon</i>, &amp; le son par conséquent est une octave plus bas que celui des basses de <i>violon</i> ordinaires. Cela fait un effet tout charmant dans les accompagnemens &amp; dans les grands chœurs &amp; je suis fort surpris que l'usage n'en soit pas plus fréquent en France. BROSSARD. On l'appelle aussi <i>contre-basse</i>.</p>	<p>= Trévoux 1721 = quasi mot à mot de Brossard 1703.  Dans Brossard : VIOLONCELLO et VIOLONE sont des vedettes.  La dernière phrase ne figure pas dans Brossard.</p>
§7	<p>Ce mot vient de l'Espagnol <i>biolone</i>, &amp; <i>viola</i> de <i>biola</i>, &amp; <i>vielle</i> de <i>viuella</i>. MÉNAGE. On du Celtique <i>violonç</i>. Ménage = Gilles Ménage, Dictionnaire étymologique de la langue française, 1694.</p>	<p>= Furetière 1690.</p>
§8	<p>On appelle aussi <i>Violons</i>, ceux qui jouent de cet instrument, &amp; qui d'ordinaire sont Maitres à danser. <i>Fidicen</i>. Les 24 <i>Violons</i> du Roi sont appelez la <i>grande bande</i>, ou absolument les <i>Vingt-quatre</i>. Le Roi des <i>Violons</i> est le Chef de la Communauté ou Maitrise des <i>Violons</i>.</p>	<p>= Furetière 1690.</p>

§9	<p><b>V I O L O N</b>, est aussi un terme d'injure &amp; de mépris, qui signifie, Sot, impertinent. <i>Insulsum v. el lepidum caput</i>. Traiter un homme de violon, c'est comme si on le mettoit au rang de ces Ménestriers qui vont de cabaret en cabaret jouer du violon, &amp; augmenter la joie des ivrognes. Apollon vient rarement en France depuis que l'insolence du burlesque, fait qu'on l'y traite de violon. SAR. M<sup>r</sup> Godeau étant</p> <p>SAR= Jean-François Sarrasin (1615-1654), <i>Prose ou Poésies</i></p>	= Furetière 1702 La citation latine ne figure pas dans Furetière.
	<p>du burlesque, fait qu'on l'y traite de violon. SAR. M<sup>r</sup> Godeau étant en colère contre Colletet, l'insulta par ce terme outrageux :</p> <p style="text-align: center;"><i>Colletet, je vous trouve un plaifant Violon.</i></p> <p>Colletet lui répondit :</p> <p style="text-align: center;"><i>Nous sommes tous égaux étant fils d' Apollon.</i></p>	= Richelet 1690 Extrait de « <i>La Comédie des Académiciens</i> » [de Charles-Saint-Evremond, 1650].
§10	<p><b>V I O L O N</b>, se dit proverbialement en ces phrases. Il paye les violons, &amp; les autres dancent; pour dire, il fait les frais, il a toute la peine d'une chose, &amp; les autres, le plaisir. On dit de celui qui n'est guère à la maison, qu'il est comme les Violons, qui n'ont point de pire maison que la leur.</p>	= Furetière 1690.

examen détecte aussi Richelet et Furetière. Il convient donc d'être triplement prudent : en ce qui concerne l'auteur, la datation exacte de l'article et aussi l'interprétation à donner au contenu. Bien souvent, l'auteur n'est pas celui qui signe l'article ou l'ouvrage ; la date de son contenu n'est pas celle de la publication : on a trop souvent tendance à vouloir interpréter le contenu d'un article comme l'image d'un instantané conforme à la date de publication de l'ouvrage, alors que le texte ou des parties de texte sont nettement plus anciens. Il faut les détecter et aussi prêter attention aux couches nouvelles d'un texte qui sont apportées par les auteurs eux-mêmes, tout en risquant de ne pas remarquer que ces nouvelles parties de texte sont elles-mêmes empruntées à un tiers.

### ● Éditions successives d'un même ouvrage ou reprises sans réactualisation

Les éditions successives d'un même ouvrage reproduisent très souvent le même contenu de leurs articles ; on peut dire qu'elles s'auto-empruntent. Certes, les termes peuvent être augmentés de nouvelles acceptions, mais les anciennes ne disparaissent pas pour autant, si ce n'est assez rarement. Nous l'avons vu ci-dessus, mais donnons un autre exemple où la réactualisation n'a pas été effectuée par rapport à l'édition originale. En 1766, Macquer pouvait écrire dans son *Dictionnaire portatif des arts et métiers* : « Depuis un certain tems<sup>4</sup> on fait venir à Paris des *Clavecins à marteau* appelé *forte piano*, travaillés très-artistement, à Strasbourg, par le fameux Silbermann », information précieuse pour les historiens du pianoforte puisque cette date de 1766 est antérieure de deux ans à la première audition parisienne de l'instrument. Mais cette phrase, reprise telle quelle dans l'article CLAVECIN de diverses rééditions de l'*Encyclopédie*<sup>5</sup>, et notamment au tome 8 de l'édition de Lausanne & Berne, est trompeuse en 1782, puisqu'il n'y a aucune réactualisation de l'information.

<sup>4</sup> L'orthographe originale est respectée dans toutes les citations, sans utiliser l'habituel [sic] ; de même, la ponctuation et les italiques sont également reproduites.

<sup>5</sup> Le terme *Encyclopédie*, utilisé seul, désigne l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot (voir description plus avant).

## ● Première occurrence d'un terme dans les dictionnaires

La première occurrence d'un nom d'instrument – ici les membres de la famille du violon – dans un dictionnaire qui connaît plusieurs éditions signifie-t-elle que cet instrument est à présent d'un usage courant alors qu'il ne l'était pas lors des éditions précédentes ? Son absence du dictionnaire peut-elle être interprétée comme le peu de goût pour cet instrument ou comme la preuve qu'il ne s'était pas encore imposé ? Certains musicologues ont trop rapidement interprété ces données de cette manière. On sait que les dictionnaires entérinent l'usage d'un mot bien longtemps après son entrée en usage<sup>6</sup>.

D'ailleurs que faut-il comprendre par « première occurrence d'un terme » ? Trop souvent on se limite à sa présence dans la nomenclature d'un dictionnaire, alors que le terme étudié peut très bien être présent dans cet ouvrage sans nécessairement bénéficier d'une vedette individuelle. Car l'organisation des termes dépend du choix linguistique effectué par le responsable de l'édition.

Une présentation polysémique utilise une seule vedette d'adresse pour mentionner les différents sens d'un même terme. Prenons l'adjectif BAS, BASSE dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694. Ce dernier passe en revue diverses expressions où l'adjectif est utilisé : *un siège bas, un homme de basse stature, la basse marée, avoir la vue basse, le bas Rhein*, etc., puis il aborde les significations en musique : « Il se dit aussi des instrumens, comme *Cette corde est trop basse.* » Vient alors l'emploi du substantif : « *Basse*, sub. f. Cette partie de Musique qui est la basse de toutes. *Chanter la basse* [...] Il signifie aussi, la Personne qui tient cette partie. *C'est une belle basse.* [...] En ce sens, il se dit aussi de quelques instrumens. *Basse de viole, basse de violon.* [...] » La basse de violon figure donc bien dans ce dictionnaire, même si elle ne bénéficie pas d'une vedette propre, et pour cause puisque la présentation polysémique s'y oppose. Par ailleurs, on apprend que le terme *basse* est utilisé à la fois pour désigner l'instrument et celui qui chante cette partie, mais il n'est pas utilisé ici pour qualifier l'homme qui en joue.

**B A S**

**B A S. B A S S E.** adj. Qui a peu de hauteur. *Un siège bas. homme de basse stature. le plancher de cette chambre est trop bas. la riviere est basse. la basse marée.*  
On dit fig. d'Un homme à qui l'argent commence à manquer, que *Les eaux sont basses chez luy.*  
Il signifie aussi, Ce qui est situé en lieu peu ou point eslevé, par rapport à ce qui est plus haut. *Appartement bas. salle basse. bas estage. la basse region de l'air. les Pays-Bas. le bas ventre.*  
En ce sens on dit aussi, *La Basse Alsace. le bas Palatinat. le bas Rhein. les Estats du bas Rhein,* &c. à cause que ces provinces sont dans des lieux plus bas que ceux d'où descendent les rivieres qui les arrolent.

Il se dit aussi des instrumens, comme, *Cette corde est trop basse. Ce theorbe est trop bas pour sa voix.*  
*Basse.* sub. f. Cette partie de Musique qui est la plus basse de toutes. *Chanter la basse. faire la basse. basse continue.*  
Il signifie aussi, La personne mesme qui tient cette partie. *Avez-vous jamais oüy cet homme-là ? c'est une bonne basse. c'est une belle basse.*  
En ce sens, Il se dit aussi de quelques instrumens. *Basse de viole. basse de violon.*  
Et mesme en quelques instrumens il se dit des grosses cordes. *Les basses de ce luy ne sont pas d'accord.*

Une présentation homonymique prévoit une vedette pour chacune des significations d'un même terme. Dans ce cas, la matière concernée (appelée aujourd'hui *désignant*) est souvent précisée entre parenthèses, entre virgules et/ou en italiques. Citons quelques entrées du terme polysémique *Taille* parmi les 48 articles différents que lui réserve l'*Encyclopédie* (t. XV, 1765) : *TAILLE (Jurisprud.)*, *TAILLE (terme de chirurgie)*, *TAILLE (Minéralogie)*, *TAILLE (Gravure)*, *TAILLE DE VIOLON (Lutherie.)*, etc<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Voir l'excellente étude de Rowland Wright qui, bien qu'ancienne, reste d'une utilité sans pareille : *Dictionnaire des instruments de musique. Étude de lexicologie*, Londres, Battley Brothers, 1941.

<sup>7</sup> Les deux saisies d'écran ci-après sont empruntées au site de l'ENCICRE, « Édition numérique collaborative et critique de l'*Encyclopédie* », <http://encicre.academie-sciences.fr/encyclopedie>.

TAILLE, ( <i>Jurisprud.</i> )	p. 841-843
TAILLE, <i>terme de Chirurgie</i>	p. 846-856
TAILLE, ( <i>Minéralogie.</i> )	p. 856
TAILLES DE FOND, & TAILLES DE POINT, ( <i>Marine.</i> )	p. 856
TAILLE <i>tenor</i>	p. 856
TAILLE DE HAUT-BOIS, ( <i>Lutherie.</i> )	p. 856
TAILLE DE VIOLON, ( <i>Lutherie.</i> )	p. 856
TAILLE, ( <i>Gravure.</i> )	p. 856

Il convient donc de citer également le désignant (ou de préciser qu'il n'en a pas) lorsqu'on mentionne un article qui appartient à une même matière et qui fait partie d'un ensemble de plusieurs articles de mêmes intitulés publiés dans un dictionnaire à présentation homonymique. Prenons l'exemple de « Musique » dans l'*Encyclopédie* qui bénéficie de cinq entrées dont l'une est dépourvue de désignant. Il arrive très souvent que les musicologues citent le contenu de l'un ou l'autre de ces articles sans préciser lequel est concerné.

MUSIQUE, ( <i>Ordre encycl. entendem. raison, Phil. ou science de la nature, Mathématique, Math. mixtes, Musique.</i> )	vol. 10, p. 898	MUSIQUE DES HÉBREUX, ( <i>Critiq. sacrée.</i> )	vol. 10, p. 903	MUSIQUE, PRIX DE, ( <i>Antiq. grecq.</i> )	vol. 10, p. 903
MUSIQUE, EFFETS DE LA, ( <i>Méd. Diète, Gymnast. Thérapeut.</i> )	vol. 10, p. 903	MUSIQUE	vol. 10, p. 909		

Il existe encore un troisième cas, celui où un terme est présent dans un ou plusieurs articles, mais qu'aucune des deux présentations ci-dessus n'explique. Prenons le terme *violoncelle*, qui est absent de la nomenclature du tome 17 (1765) de l'*Encyclopédie*, mais qui est pourtant cité dans 14 articles<sup>8</sup>, ainsi que sur la Pl. XXII de *Lutherie* (*Recueil de planches*, t. V, 1767). Il serait erroné de prétendre que Diderot, D'Alembert et Rousseau méconnaissent l'instrument, puisqu'ils sont les auteurs de l'un ou l'autre de ces 14 articles. En se basant sur l'absence du terme dans ce seul ouvrage, il est tout aussi erroné d'affirmer que l'instrument ne répond pas encore au goût du jour. Cette absence du terme dans la nomenclature s'explique par ce qu'il est aujourd'hui commun d'appeler « la manufacture de l'*Encyclopédie* », à savoir la manière dont s'est construit l'ouvrage<sup>9</sup>.

De même, il serait erroné de déduire que les registres intermédiaires du violon se maintiennent jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous prétexte qu'ils se trouvent encore cités dans certains dictionnaires de cette époque. Cette situation appartient au procédé d'auto-emprunts et non à un quelconque reflet des pratiques en usage. Il est bien connu aujourd'hui que la quinte disparaît en France vers 1720<sup>10</sup>, mais elle se trouve encore dans la nomenclature de Féraud en 1788 (t. 3).

<sup>8</sup> Selon le moteur de recherche de l'ENCCRE, le terme *violoncelle* est mentionné dans les articles suivants : ACCOMPAGNEMENT / ACCORDER *des instrumens* / ARPEGGIO, ARPÉGÉ ou ARPÉGEMENT, *en Musique* (t. 1, 1751) / CHALUMEAU (*Musique & Lutherie*) (t. 3, 1753) / DOIGTER *en Musique* (t. 5, 1755) / SON FONDAMENTAL (t. 7, 1757) / HARMONIQUE (*Musique*) et HARPEGEMENT (*Musique*) (t. 8, 1765) / LIÉES *en Musique* (t. 9, 1765) / OCTAVIER *en Musique* (t. 11, 1765) / SON *en Musique* (t. 15, 1765) / SONS HARMONIQUES, ou SONS FLUTÉS (t. 15, 1765) / VIOLON (*Luth.*) (t. 17, 1765).

<sup>9</sup> Marie Leca-Tsiomis, *Écrire l'Encyclopédie Diderot : de l'usage des dictionnaires à la grammaire philosophique*, Oxford, Voltaire Foundation (SVEC 375), 1999, rééd. 2007.

## ● L'Encyclopédie, ses suites et ses métamorphoses

L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers de Diderot n'est pas sans présenter son lot d'embûches pour les musicologues. Il convient en premier lieu de souligner qu'il n'y a pas de concordances systématiques entre la rédaction des articles et les planches concernées. En d'autres termes, il se peut que des descriptions d'instruments ne correspondent pas aux planches, en raison justement de la manière complexe dont s'est élaborée l'Encyclopédie. Car il arrive que la planche publiée ne soit pas celle qui a servi de base à la description de l'article, en raison de la complexité de l'élaboration des volumes de textes et des recueils de planches. Méconnaître ce phénomène, c'est assurément commettre des erreurs d'interprétation.

D'un autre côté, l'Encyclopédie a connu un tel succès que se sont multipliées des éditions pirates, des rééditions et des éditions largement augmentées<sup>11</sup> qu'il n'est pas aisé de s'y retrouver lorsqu'il convient de citer les sources consultées. La difficulté est d'autant plus grande que les catalogues de bibliothèques et sites de références s'embrouillent également, car leurs collections ne sont que rarement homogènes parce qu'elles mêlent des volumes d'éditions différentes.

L'édition originale comprend 17 volumes de textes (1751-1765) et 11 volumes de planches (1762-1772)<sup>12</sup>. Elle a connu des vicissitudes lors de son élaboration : le privilège royal est révoqué le 8 mars 1759, avec pour conséquence que D'Alembert quitte le navire en tant que responsable et que les dix derniers volumes de textes (t. 8 à t. 17) sont interdits. Ceux-ci paraissent en une seule fois, en 1765, sous une fausse adresse typographique : « Neufchastel, chez Samuel Faulche & Compagnie ». L'expression « Édition de Paris » ou « Édition parisienne » s'applique d'ailleurs à l'ensemble des 28 volumes, donc aussi aux volumes interdits. De leur côté, les volumes de planches paraissent avec « Approbation et privilège du Roy ».

Une des « suites de l'Encyclopédie » est le *Supplément à l'Encyclopédie* qui paraît chez le libraire Panckoucke en 4 volumes de textes (1776-1777) et un seul volume de planches (1777) sous la responsabilité de Jean Baptiste Robinet. Ce dernier travaille avec une équipe renouvelée de collaborateurs ; cet ouvrage est donc totalement indépendant de l'Encyclopédie de Diderot – ce dernier a d'ailleurs refusé sa collaboration. Ces cinq volumes ne sont donc pas à inclure dans la référence bibliographique de l'Encyclopédie. Il s'agit d'un supplément à l'Encyclopédie et non d'un supplément de l'Encyclopédie. Frédéric de Castillon est le principal auteur des articles de musique, même s'il reprend *verbatim* certains articles du *Dictionnaire de musique* de Rousseau (encore et toujours selon ce procédé de l'emprunt).

Toutes les suites et métamorphoses de l'Encyclopédie présentent chacune des variantes, des ajouts et des suppressions, tant dans les volumes de textes que dans les recueils de planches. Plus on s'éloigne dans le temps de l'édition originale, plus semblent s'intensifier ces modifications. Il n'entre pas dans notre propos de répertorier ici l'historique de ces diverses rééditions ni d'en exposer les différences. Contentons-nous d'attirer l'attention sur quelques pièges majeurs dans lesquels tombent trop souvent les musicologues.

Signalons aussi que, de leur côté, les éditions numériques de l'Encyclopédie présentent de nombreuses imperfections (celle justement de mêler des rééditions)<sup>13</sup>, à l'exception du

<sup>10</sup> Jérôme de La Gorce, « L'évolution de l'orchestre à cinq parties et la suppression de la quinte de violon », in Jean Duron et Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV : instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 41-48.

<sup>11</sup> Frank Kafker (dir.), *Notable Encyclopedias of the Late Eighteenth Century: Eleven Successors of the Encyclopédie*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1994.

<sup>12</sup> Alain Cernuschi, Alexandre Guilbaud, Marie Leca-Tsiomis, Irène Passeron, *Oser l'Encyclopédie : un combat des Lumières*, Paris, Académie des sciences / EDP, 2017.

<sup>13</sup> Pour une critique constructive des différentes éditions numériques (CD-ROM publié par la société Redon en 2000 ; le site ARTFL dirigé par Robert Morrissey à l'Université de Chicago ; la plateforme Wikisource dédiée à

site de l'ENCCRE<sup>14</sup> qui offre toutes les garanties d'une numérisation conforme aux originaux conservés à la Bibliothèque Mazarine de Paris, car elle est la seule à décrire ses principes de collationnement du texte et ses principes éditoriaux.

Un premier piège à éviter est de mentionner l'*Encyclopédie* de Paris comme l'édition consultée, alors qu'il s'agit d'une réédition ; ceci est vrai pour les volumes de textes, mais aussi pour les volumes de planches où la référence fautive n'échappe pas à un œil averti.

Une des erreurs les plus courantes porte en effet sur la reproduction des planches. Dans plusieurs études récentes, par ailleurs de bonne qualité scientifique, on trouve des reproductions de planches qui n'appartiennent pas à l'*Encyclopédie* de Diderot, mais qui sont légendées comme telles, alors qu'elles sont issues de l'une de ses rééditions. Les pages titres de ces rééditions sont d'ailleurs trompeuses et induisent subrepticement en erreur : l'édition *princeps* de Paris ne comprend d'ailleurs pas le terme *Encyclopédie*, prudence oblige, car c'est l'époque de l'interdiction des volumes de textes. Or, certaines rééditions des planches affichent ce terme, par exemple les recueils des *Arts et métiers* de l'*Encyclopédie méthodique* (ce cas est d'autant plus trompeur que l'indication *Encyclopédie méthodique* n'est même pas précisée sur la page de titre).

Illustrons concrètement ci-dessous des exemples de pages titres de trois (ré)éditions des volumes de planches à côté de l'édition originale parisienne (nous ne reproduisons pas les pages titres des rééditions toscanes ni celles des rééditions suisses, sauf Yverdon). Les volumes mentionnés contiennent les planches illustrant les instruments de musique. Afin de souligner les différences d'organisation dans chacune de ces (ré)éditions, nous indiquons le tome et la date de parution, le nombre de planches et leur répartition en section(s).

De gauche à droite, respectivement :

[*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*]

*Recueil de Planches ...* (t. 5, 1767) : 34 planches de *Lutherie* réparties en deux suites, la première comprend 11 planches consacrées à l'Orgue ; la seconde, 23 planches relatives aux Instruments de musique.

[*Supplément à l'Encyclopédie*]

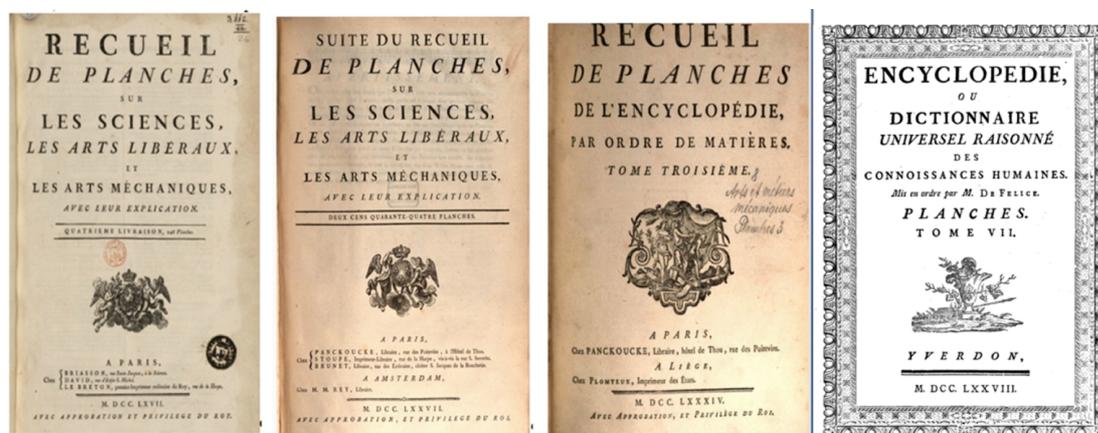
*Suite du Recueil de Planches ...* (1 seul volume de planches, 1777) : 4 planches de *Luthier*. Ces planches sont entièrement nouvelles par rapport à celles de l'*Encyclopédie* de Diderot.

[*Encyclopédie méthodique - Arts et métiers mécaniques*]

*Recueil de Planches ...* (t. 3, 1784) : 34 planches réparties en deux sections, 13 planches dans celle des *Instruments de musique* et 21 planches dans celle de *Luthier*.

[*Encyclopédie d'Yverdon*]

*Encyclopédie.... Planches* (t. 7, 1778) : 32 planches de *Lutherie*.



l'*Encyclopédie*), voir Alexandre Guilbaud et alii, « Entrer dans la forteresse : pour une édition numérique collaborative et critique de l'*Encyclopédie* (projet ENCCRE) », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 48, 2013, p. 225-261.

<sup>14</sup> Site de l'ENCCRE, <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie> : voir le lien sur « Politique éditoriale ».

L'accès rapide à ces planches via internet induit souvent en erreur les musicologues quant à la référence bibliographique exacte qu'il faut mentionner, puisque ces planches se ressemblent, mais ne sont en aucun cas identiques à celles de l'édition originale. Certes, dans les suites et métamorphoses, les modifications des planches ne sont pas toujours perceptibles de prime abord. Citons quelques-unes d'entre elles portant sur les planches de lutherie : les planches sont réorganisées dans un ordre différent et les deux suites originales ne sont pas toujours identiques dans leur contenu ou leur intitulé respectif ; certaines planches peuvent être supprimées et leur nombre varier (voir exemples ci-dessus) ; leur numérotation et leurs légendes peuvent changer ; les indications de figures sont souvent déplacées ainsi que les dessins eux-mêmes ; certains dessins ou planches entières sont parfois inversés ; les dessinateurs et graveurs ne sont plus les mêmes ; les hachures des ombres des figures ne sont pas identiques ; les dessins sont souvent de moindre qualité, etc. Les dates les plus fantaisistes sont citées comme références aux ouvrages consultés : il est vrai que les catalogues de bibliothèques ne sont pas toujours très corrects, eux non plus, nous l'avons déjà signalé.

Prenons un exemple concret et examinons quelques-unes des transformations que subit la planche de l'*Encyclopédie* sur laquelle sont reproduits les « instruments qui se touchent avec l'Archet »<sup>15</sup> : la Pl. XI de la seconde suite de *Lutherie* (t. V, 1767, in-folio)<sup>16</sup> comprend onze figures numérotées de 1 à 10 avec une « Fig. 5. N°2 ». Cette planche (cf. page suivante) est dépourvue d'une mention de dessinateur, mais celle du graveur est précisée par l'indication *Benard*<sup>17</sup> *Direxit* placée hors cadre en bas à droite de la planche. Il n'y a pas de signature (en termes d'imprimerie), à savoir cette marque en chiffres ou en lettres placée dans le pied de page afin de faciliter la reliure des cahiers, ici celle de la succession des planches.

Les figures 6 à 9 illustrent des instruments de la famille du violon, sans soucis des proportions : Fig. 6 : Contre-basse ; Fig. 7 : Violon ; Fig. 8 : Archet ; Fig. 9 : Poche avec son archet.

Dans la réédition de Lucques, cette planche Pl. XI paraît dans le tome V (1769, in-folio) au sein de la section *Lutherie* ; elle porte le même numéro que l'original, mais plusieurs éléments la distinguent : l'indication *T. V* ou *T.v.* est placée hors cadre, en haut à gauche. Le graveur n'est évidemment plus celui de l'original : les initiales *F.F.* s'identifient au graveur lucquois Ferdinando Fambrini. La signature 193 est placée hors cadre, en bas à gauche.

Dans la réédition de Livourne, cette planche Pl. XI appartient au tome 4 (1774, in-folio) de la section *Lutherie* et a pour signature 202. Elle ne porte pas de nom de graveur.

Dans l'*Encyclopédie d'Yverdon*, cette planche apparaît dans le tome VII (1778, in-4°) et porte le numéro 22 (dépourvue de l'indication « Pl. ») dans la section *Lutherie*. Tous les dessins sont inversés et comprennent les figures numérotées de 163 à 173, car la numérotation des figures est continue de planche en planche pour l'ensemble de la section. Il n'y a pas de signature.

Dans la série des *Arts et métiers* de l'*Encyclopédie méthodique*, cette planche est insérée dans le tome 3 (1784, in-4°) de la section *Instrument de musique* ; elle porte la numérotation Pl. 13 (caractères romains, chiffres arabes). Le graveur *Benard* est identique à l'original. Il n'y a pas de signature.

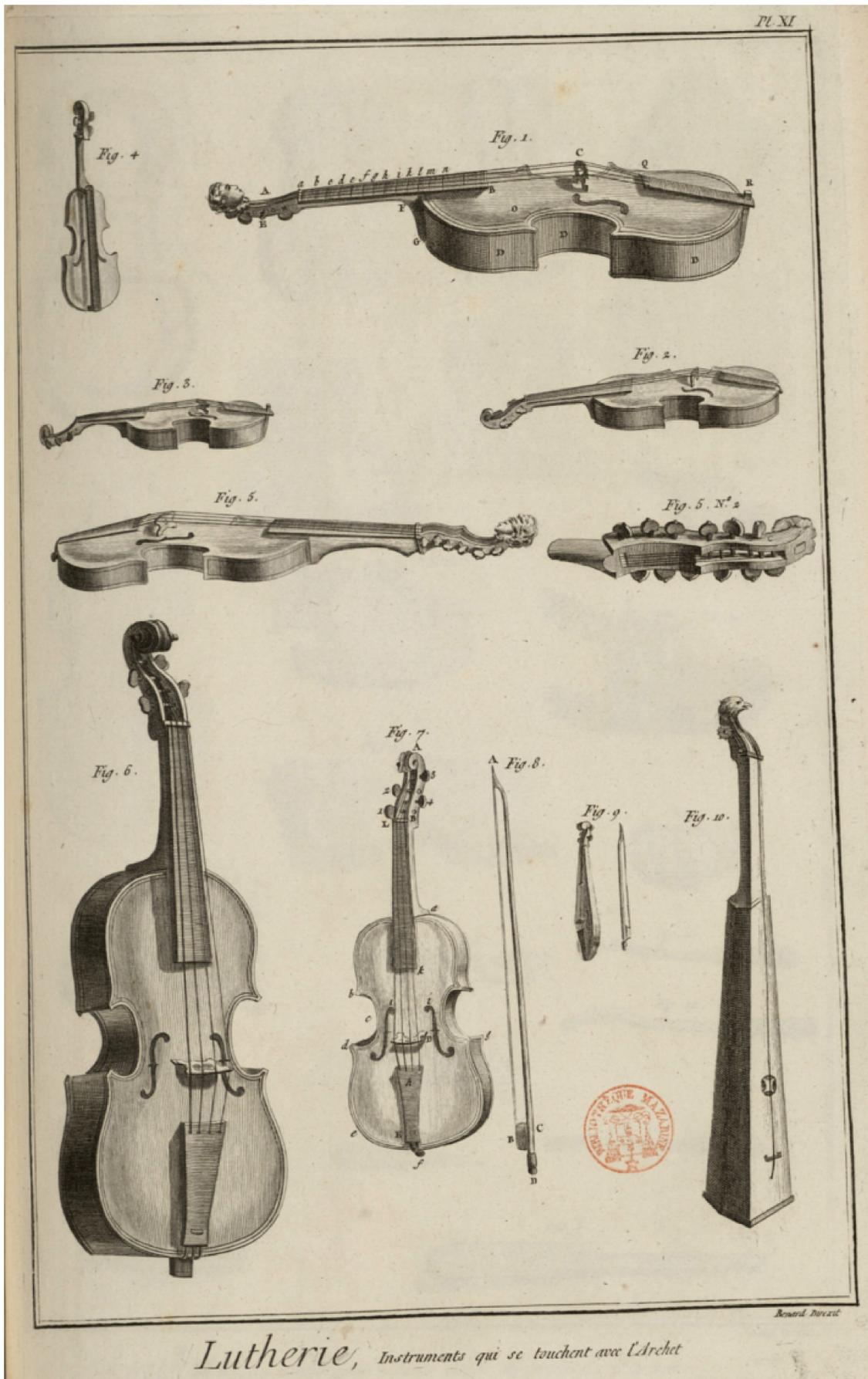
Dans les rééditions suisses in-4° et in-8°, les planches de *Lutherie* ont tout simplement disparu, comme d'ailleurs la majorité des planches des arts et métiers.

Quant aux explications des planches, elles sont généralement assez fidèles à l'édition originale, mais leur emplacement diffère. La plupart du temps, elles figurent dans le recueil où les

<sup>15</sup> L'*Encyclopédie* consacre encore trois autres planches à la lutherie : les Pl. XII et Pl. XIII proposent des outils propres à la facture des instruments à archet : la célèbre Pl. XVIII illustre l'atelier d'un luthier (voir plus avant).

<sup>16</sup> Les planches de l'*Encyclopédie* illustrées dans cet article sont extraites de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque Mazarine et en accès libre sur le site de l'ENCCRE : *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*, t. V, 1767 (pour *Lutherie*), cote 2° 3442-26 ; t. II, 1763 (pour *Boyaudier*), cote 2° 3442-23.

<sup>17</sup> Il s'agit de Jacques Renaud Benard. Voir Françoise Launay, « Le graveur Jacques Renaud Benard (1731-1794) : un collaborateur majeur de l'*Encyclopédie* enfin identifié », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 54, 2019, p. 255-273.



planches sont publiées, soit en tête du recueil à leur ordre alphabétique de la section, soit en tête de la section même qui les regroupe. La seule exception concerne les explications des planches des arts et métiers de l'*Encyclopédie méthodique* qui sont insérées dans les volumes de texte correspondants : dans ce cas, il est erroné de dire que les explications sont manquantes.

### *Les articles*

Tournons-nous à présent vers les articles de lutherie. L'*Encyclopédie* les présente dans l'ordre alphabétique, dispersés parmi les quelque 72 000 articles des 17 volumes de textes. Les articles portent généralement une marque qui s'identifie à un contributeur. La date de publication des volumes ne correspond pas à la date de rédaction : par exemple, il est erroné de dater de 1765 la rédaction des articles sur la musique de Rousseau parus dans les dix derniers volumes alors que le citoyen de Genève avait transmis l'ensemble de ses articles dès 1749.

Par facilité, les organologues préfèrent consulter l'*Art du faiseur d'instruments de musique, et lutherie*, fascicule publié dans le tome 4 (1785, p. 1-186) de la série des *Arts et métiers mécaniques* de l'*Encyclopédie méthodique*<sup>18</sup>, car on y trouve rassemblés la majorité des articles de l'*Encyclopédie* sur les instruments de musique, ceux parus dans le *Supplément à l'Encyclopédie*, ainsi que plusieurs ajouts venus de sources diverses, toujours selon le procédé de l'emprunt. Jacques Lacombe, responsable de cette publication, les a organisés en 14 catégories, qui constituent une classification originale des instruments de musique à l'époque<sup>19</sup>. Les textes ne correspondent donc pas à ceux de l'*Encyclopédie*.

En ce qui concerne les instruments à cordes et à archet de la famille des violons (p. 20-27), Lacombe prévoit treize entrées aux termes suivants : REBEC / VIOLON / POCHE / VIOLON D'AMOUR / QUINTE, ALTO OU TAILLE DE VIOLON / BASSE DE VIOLON / BASSE DES ITALIENS / BASSE-DOUBLE, DOUBLE-BASSE OU CONTRE-BASSE / VIOLONCELLE / SOURDINE DE VIOLON / VIOLON DES CHINOIS / VIOLON DES SIAMOIS / ACCORDO, OU AMPHICORDUM, OU LYRE BARBERINE. Comme l'auteur emprunte ses ajouts à diverses sources, certaines d'entre elles remontant à Mersenne (1636), à Brossard (1703), à des dictionnaires de langue ou à d'autres textes datant du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, il est donc erroné de considérer tous les instruments cités comme ceux en usage en 1785. Diderot et D'Alembert sont ici aussi totalement absents comme éditeurs et ne peuvent donc pas être mentionnés comme responsables de cette publication.

### *Autres séries de l'Encyclopédie méthodique*

Le violon est également traité (ou simplement mentionné) dans six autres séries : *Jurisprudence, Histoire, Ana, Médecine, Musique et Physique*<sup>20</sup>.

Dans l'*Encyclopédie méthodique-Jurisprudence*, la seule mention du violon se trouve dans l'article consacré au LIEUTENANT-GÉNÉRAL *des violons* (t. 5, 1785) signé De La Chenaye : « On appeloit

<sup>18</sup> L'*Encyclopédie méthodique* a pour but de réorganiser l'*Encyclopédie* et le *Supplément* en une série de dictionnaires spécialisés par matière, tout en y apportant des compléments, plus ou moins importants selon les séries. Cette entreprise gigantesque s'étend sur 50 ans, de 1782 à 1832 et comprend plus de 200 volumes répartis en une cinquantaine de domaines. Le nombre exact de volumes varie selon les bibliothèques, car les reliures des livraisons n'ont pas suivi les instructions de l'éditeur. Lorsqu'un volume est aujourd'hui consulté, il est donc indispensable de citer correctement la série à laquelle il appartient, de même qu'il faut indiquer sa date de publication et, éventuellement le ou les responsables de la publication. La simple référence « *Encyclopédie méthodique* » ne suffit donc pas. Notons aussi que l'*Encyclopédie méthodique* a également connu une réédition partielle à Padoue (1782-1817).

<sup>19</sup> Voir Malou Haine, « Les classifications des instruments de musique en France de 1761 à 1819 et l'élaboration d'une terminologie organologique », *Musique, Images, Instruments*, n° 15, 2015, p. 188-205.

<sup>20</sup> Voir Malou Haine, « Transversalité des dictionnaires spécialisés de l'*Encyclopédie méthodique* : l'exemple des instruments de musique », in Martine Groult, Luigi Delia et Claire Fauvergue (dir.), *Panckoucke et l'Encyclopédie méthodique : ordre de matières et transversalité*, Paris, Garnier, 2019, p. 275-310.

ainsi les *lieutenans-généraux & particuliers* que la communauté des maîtres à danser, connue sous le nom de *confrérie de S. Julien*, se prétendoit en droit de nommer dans différentes provinces du royaume [...]. » La suppression de ces droits en mars 1773 fut justifiée, écrit-il, suite aux « vexations de ces lieutenans commises envers les musiciens, même envers ceux des églises cathédrales ».

La série *Histoire* accorde une large place aux fêtes dans lesquelles le violon est mentionné : voir les articles FETES DE LA COUR DE FRANCE, notamment lors des fiançailles du duc de Joyeuse et de Marguerite de Lorraine en 1581 (t. 2, 1786) ; FETES DES PRINCES DE FRANCE, notamment lors des fêtes commémoratives du sacre de Soissons en présence du roi en 1722 (même tome) ; LULLI (t. 3, 1788.) ; MÈRE-FOLLE, ou MÈRE-FOLIE (*Hist. mod.*), « nom d'une société facétieuse » établie à Dijon (Fête en plein air d'une société dijonnaise où une bande de violons & une troupe de musiciens accompagnaient le char tiré par deux chevaux) (même tome) ; VOLTAIRE et ses déboires avec un violon de l'opéra nommé Travenol (t. 5, 1791).

Dans le seul volume de l'*Encyclopédie méthodique-Dictionnaire des Arts* (1791), le violon est cité dans plusieurs anecdotes. Citons-en deux à l'entrée MUSIQUE : celle du violon [Alessandro] Stradella qui se soustrait au châtiment de l'enlèvement d'une jeune fille à Venise en jouant du violon devant son exécuteur à Rome. Le musicien napolitain Palma échappe à ses créanciers en leur jouant du violon.

Sous l'entrée INSTRUMENTS DE MUSIQUE du tome 7 de la série de l'*Encyclopédie méthodique-Médecine* (1798), Macquart évoque les effets néfastes du jeu répété au violon ou à l'alto qui peut engendrer une épaule plus haute que l'autre.

Dans le tome 2 de l'*Encyclopédie méthodique-Musique* (1818)<sup>21</sup>, l'article VIOLON est repris du *Dictionnaire de musique* de Rousseau.

Jean-Henri Hassenfratz consacre une longue notice au VIOLON dans l'*Encyclopédie méthodique-Physique* (t. 4, 1822). L'auteur présente tour à tour le dessus de violon, la basse de violon, le violon d'amour, le violon de fer, le violon de Favart [*sic* pour Savart], le violon des Chinois, le violon des Siamois, ainsi que la sourdine de violon.

## ● Données sur le violon

Cette seconde partie rassemble les informations que contiennent les dictionnaires et encyclopédies consultés. Certes, plusieurs d'entre eux n'échappent pas à la pratique de l'emprunt ; ils sont parfois contradictoires, voire mêmes erronés. Notre propos n'est cependant pas de les juger ni de les rectifier, mais de les fournir en soulignant leur diversité. On ne peut que s'étonner devant ce large éventail de données.

### *Définition de tête*

La définition de tête de la plupart des ouvrages est assez semblable : le violon est décrit comme un instrument à quatre cordes qui se joue avec un archet. En revanche, les développements qui suivent cette simple définition sont très différents d'un ouvrage à l'autre.

### *Expressions lexicales, citations littéraires*

Les dictionnaires de langue fournissent généralement des expressions lexicales courantes ou littéraires dans lesquelles le terme de violon apparaît. Les premiers dictionnaires sont friands de ce type de données (voir ci-après section « sens figurés et proverbes »).

<sup>21</sup> Voir Malou Haine, « Les instruments de musique dans la série *Musique* de l'*Encyclopédie méthodique* », in Alban Ramaut et Céline Carencio (dir.), *Les volumes « Musique » de l'Encyclopédie méthodique : penser la musique en France au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 45-70.

## Étymologie

Dans son *Dictionnaire étymologique* (1694), Gilles Ménage donne une même étymologie à VIOLE, VIOLON : « De l'Espagnol *biola* & *biolone*. Ils [les Espagnols] disent aussi *biuela*, d'où nous avons fait *vielle* » (notons le *b* aux trois termes). Cette information, avec mention de la source, est reprise par Furetière en 1702 et dans ses éditions ultérieures.

## Origine de l'instrument

L'origine du violon n'est presque jamais abordée dans les ouvrages consultés. La phrase latine *Minor fidis, secundana barbitos* (ou *barbitus* selon les éditions), présente dans la définition du violon du Trévoux de 1704 (reprise dans toutes les éditions ultérieures sauf dans celle de 1724), traduit une volonté, consciente ou involontaire, de relier les instruments à l'Antiquité grecque<sup>22</sup>.

Seul Laborde (1780) reconnaît qu'on ignore l'origine du violon, mais qu'on le croit avoir été inventé vers le IX<sup>e</sup> ou X<sup>e</sup> siècle. Néanmoins il se contredit en se référant à des représentations iconographiques de l'Antiquité.

## Terminologie des parties constituantes

Le XVIII<sup>e</sup> siècle reflète l'élaboration d'une terminologie technique non encore stabilisée. Reprenons l'article VIOLON dans le Trévoux de 1732 (voir plus haut). Le premier des six paragraphes décrit brièvement l'instrument par la mention de quatre éléments : instrument portatif, quatre cordes, manche sans touches, archet pour le jeu. Dès cette première phrase se pose le problème de la terminologie : « touche » est ici utilisé dans le sens moderne de « frettes ». Richelet (1680) mentionnait le nom de 13 parties du violon dont les définitions se trouvent aux termes de sa nomenclature : le corps, la table, le chevalet, l'ame [*sic*], les *f* ou les ouies, les croisants, la queuë, le bouton, le manche, la touche, le collet, le rouleau. La « touche » est bien ici ce « morceau de bois [...] proprement colé le long du manche du violon ». Une autre vedette homonyme, également en « terme de lutier », décrit les « petits morceaux de corde qui entourent le manche du luth, de la guitare, & autres instrumens & qui servent à faire les sons »<sup>23</sup>. On constate ici qu'un même terme peut présenter deux sens différents bien que restreints au domaine de la lutherie ; c'est assez souvent le cas d'un dictionnaire à l'autre, ou au sein d'un même dictionnaire, voire au sein d'un même article. Quatre autres termes ne nous sont pas familiers, mais leur définition pour trois d'entre eux au sein de ce même dictionnaire permet d'identifier les correspondants modernes : CROISSANS pour échancrures, QUEUË pour cordier, COLLET pour chevillier. *Rouleau*, en termes de luthier, n'est pas défini dans Richelet, mais l'*Encyclopédie* (t. XVII, 1765) parle de « rouleau de sculpture », Besançon (1786) utilise l'expression « rouleau sculpté », soit l'équivalent de la « volute ».

Garsault (1761) part de la « Structure des instrumens à manche » pour décrire systématiquement le rôle des différentes parties : tête, col (au sens moderne de chevillier), chevilles de bois, sillet, manche, corps, touche du manche, table en sapin, chevalet, ame [*sic*], pate (au sens moderne de cordier).

<sup>22</sup> Merci à Liliane Picciola qui nous a transmis cette interprétation. Elle ajoute aussi que pour les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'est pas question de référer le lecteur au rebec, car ce serait avouer une filiation avec les instruments des « Barbares » (au sens qu'entendaient les Grecs), à savoir ceux qui ont envahi l'Espagne. (Signalons aussi les conclusions de Pierre Bec – linguiste, philologue et médiéviste –, dans *Les instruments de musique d'origine arabe : sens et histoire de leurs désignations*, Toulouse, Conservatoire Occitan, 2004, pour qui le mot *rebec* est arrivé d'abord en France directement des pays arabes, peut-être via les croisades, avant ensuite de se répandre sur le continent européen, notamment en Espagne. Dans ce pays, il existe le *rabél*. Or, pour Bec, la racine *Rab-* est plus récente que la racine *Reb*).

<sup>23</sup> Une troisième entrée TOUCHER, en termes de facteur d'orgue, concerne les touches de clavier.

### *Qualités de timbre et usage*

Les qualités de timbres et l'usage du violon sont assez souvent mentionnés. Déjà Mersenne (1636) écrivait : « Ses sons ont plus d'effet sur l'esprit des auditeurs que ceux du Luth ou des autres instrumens à corde, parce qu'ils sont plus vigoureux & percent davantage, à raison de la grande tension de leurs cordes & de leurs sons aigus [...] De là vient que cet instrument est le plus propre de tous pour faire danser, comme on l'expérimente dans les balets, & par tout ailleurs. »

Le violon servant à faire danser se maintient dans les définitions des dictionnaires de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais l'usage mentionné varie selon que le violon est considéré comme un instrument de ménétrier ou comme un instrument de symphoniste.

Brossard (1703) trouve le son « naturellement fort éclatant & fort gay, ce qui le rend tres-propre pour animer les pas de la danse ». Il est le seul à préciser qu'il est également possible d'en tirer des sons graves et tristes, doux et tendres, ce qui explique, écrit-il, « qu'il est d'un si grand usage sur tout dans les Musiques étrangères, soit pour l'Eglise, soit pour la Chambre, le Théâtre, &c. ».

Les dictionnaires de langue ne retiendront souvent que son usage pour la danse. Pour Richalet (1680 et toutes ses autres éditions) : le violon « sert à faire danser, & à donner des aubades ». Pourtant Furetière (1690) fournissait déjà deux usages bien différents du violon : « Le violon est le plus propre pour faire danser, & tient le dessus dans les concerts où il y a d'autres instruments. » Remarquons au passage que ces deux définitions, à dix ans d'intervalle, pourraient laisser croire, en creux (et en se limitant à la seule consultation de ce dictionnaire), au passage du violon des ménétriers au violon des symphonistes.

Pour Trévoux (1732), « ses sons aigus sont plus gais, & font plus d'effet sur l'esprit que ceux de tous les autres instrumens, dont il a été nommé le Roi par quelques-uns », emprunt réduit et modifié de Mersenne.

Lacombe (1752) emprunte une partie de son texte à Mersenne, mais ajoute : « Il [le violon] enfante à lui seul un Concert, il fait allusion à l'ame & aux sens. On sçait à quel point de perfection cet instrument a été porté de nos jours. » Ici, l'instrument ne se cantonne plus à la danse seule.

Garsault (1761) ne tarit pas d'éloges pour l'instrument qui est « sans contredit, le plus beau des instrumens & l'ame des Concerts, le son en est doux et brillant ». Il limite son usage à la partie de dessus dans les grands concerts, tandis que la poche (pour pochette) qui occupe la partie « par-dessus » est l'instrument qui sert à la danse.

Enfin, le tome 4 (1822) de la série *Physique* de l'*Encyclopédie méthodique* reconnaît que le violon « s'est élevé jusqu'à peindre les passions avec énergie, & avec cette noblesse qui convient autant au rang qu'il occupe, qu'à l'empire qu'il exerce sur l'ame ».

### *Facture du violon*

Sous l'article anonyme VIOLON (*Luth.*), l'*Encyclopédie* (t. XVII, 1765) est le seul ouvrage<sup>24</sup> à décrire les différentes étapes de construction d'un violon et à mentionner également les outils utilisés. La description est censée se référer à des planches, mais un examen attentif du texte mis en parallèle avec les planches XI à XIII de la seconde suite de *Lutherie (Recueil de Planches, t. 5, 1767)* montre que l'auteur du texte descriptif avait devant lui des dessins précis non encore numérotés, et que certains d'entre eux ont disparu lors de la confection finale des planches. Les numéros de ces planches ne sont pas mentionnés dans l'article (seuls sont cités les numéros des figures et des détails *A, B, aabb, BK*, etc.). Le rédacteur de l'article avait devant lui des planches qui ont été remplacées par Diderot lors de l'élaboration des recueils de planches<sup>25</sup>, procédé aujourd'hui bien connu de la manufacture de l'*Encyclopédie*.

<sup>24</sup> Les métamorphoses de l'*Encyclopédie* reprennent souvent cette description.

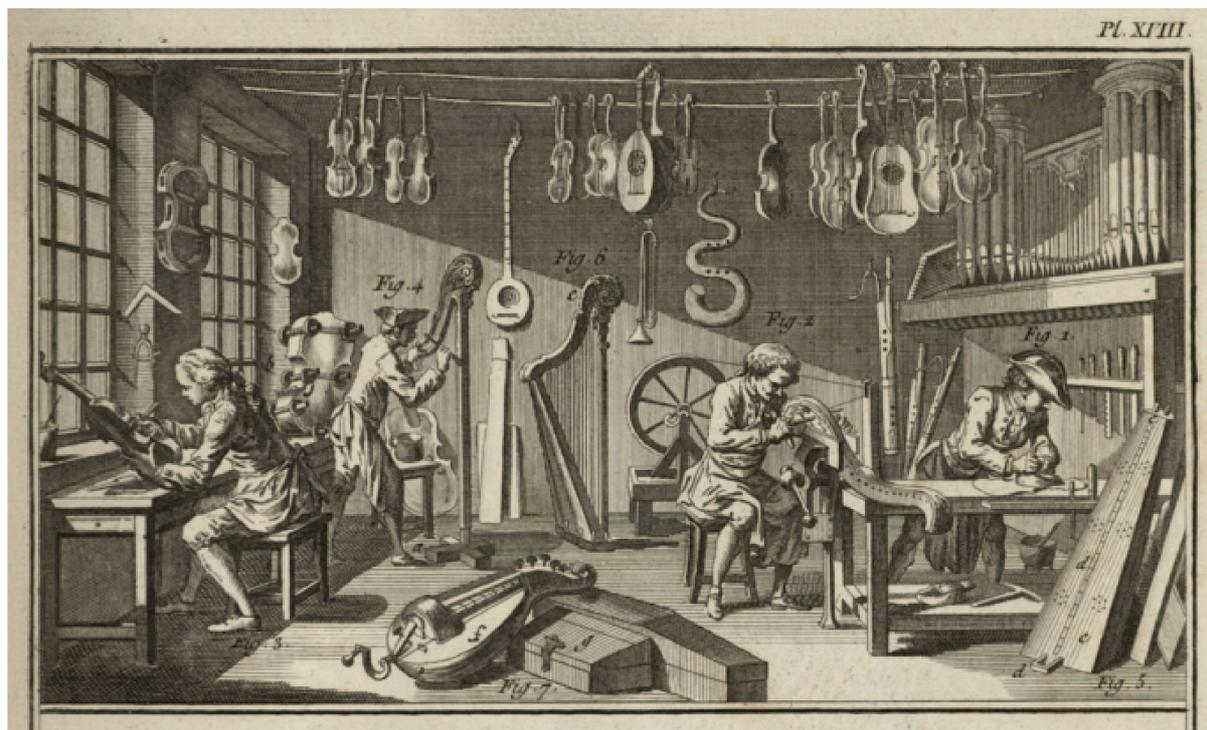
### *Luthiers et prix des instruments*

Les noms de luthiers sont rarement mentionnés. Richelet (1680) en cite un : « Ceux qui voudront entrer dans un détail plus particulier des parties du *violon* n'ont qu'à voir *Monsieur Quinot*<sup>26</sup> l'un des plus habiles & des plus honnetes<sup>27</sup> Luthiers de Paris. » L'information est reprise à l'identique jusqu'en 1732, alors que ce luthier était vraisemblablement décédé depuis plusieurs années.

Macquer (1766) donne une appréciation sur « les meilleurs violons qui aient jamais été faits », à savoir ceux de Jacob Steiner « qu'on paie jusqu'à deux cents pistoles, & même au-delà ». D'autres « quoique très-bons, ne tiennent que le second rang », ceux sortis des mains de la famille des Amati (l'auteur cite, en prénoms francisés, Andrea, les frères Antonio & Girolamo dont les violons se vendent à cent pistoles, ainsi que Niccòlo) ou d'Antonio Stradivarius. Parmi les luthiers français qui ont excellé, Macquer cite Boquet & Pierray<sup>28</sup> et Castagnery<sup>29</sup> dont « quelques violons de ces trois artistes ne cedent guere à ceux de Crémone, & qui sont souvent vendus à un très-haut prix ».

Le tome 4 (1822) de la série *Physique* de l'*Encyclopédie méthodique* décrit les avantages du VIOLON DE FAVART (*sic* pour Savart) dans une longue notice qui couvre près de trois colonnes (p. 876-877) et qui témoigne d'un souci d'être au plus près de l'actualité, puisque l'instrument a été inventé en 1819.

Dans le *Recueil de planches* [de l'*Encyclopédie*], l'atelier d'un luthier est illustré au tome 5 (1767) par une vignette dans le haut de la planche XVIII de la seconde suite de Lutherie.



<sup>25</sup> Voir Malou Haine, « Les planches de Lutherie dans l'*Encyclopédie* et ses métamorphoses », dossier transversal à paraître sur le site de l'ENCCRE.

<sup>26</sup> Il s'agit vraisemblablement de Jacques Quinot dont Vannes signale une pochette en forme de rebec datant de 1670. Voir René Vannes, *Dictionnaire universel des luthiers*, Bruxelles, Les Amis de la musique, 1979, t. I, p. 290.

<sup>27</sup> Le premier sens de l'adjectif HONNÊTE dans ce dictionnaire signifie celui qui mérite de la louange.

<sup>28</sup> Jacques Boquay (ca 1680-Paris 19 mai 1730) et Claude Pierray (?-1729). Voir Sylvette Milliot, *Histoire de la lutherie parisienne du XVIII<sup>e</sup> siècle à 1960*, t. II : *Les Luthiers du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Spa, Les Amis de la Musique, 1997, p. 28 et 34.

<sup>29</sup> Andréa Castagnery (1696-1747), activités poursuivies par sa fille Marie-Anne (1722-1787). Voir Sylvette Milliot *Histoire de la lutherie parisienne...op. cit.*, p. 70.

La représentation de cet atelier est manifestement idéalisée : nous sommes en présence d'un beau jour de printemps (le soleil y pénètre par deux grandes fenêtres), les instruments y sont parfaitement rangés. La représentation nous apparaît comme un lever de rideau sur une scène de théâtre : tout y est propre et bien organisé. Les compagnons sont occupés de part et d'autre de la scène divisée en son milieu par une harpe à pédales entièrement terminée. Les vêtements sont élégants, sans tâches, sans accros ; le sol parfaitement lisse, sans le moindre copeau de bois, ni par terre, ni même sur les établis.

On ne voit que très peu d'outils du luthier qui sont pourtant nombreux dans un atelier de luthier : Bonaventure Louis Prévost les a dessinés sous la vignette (fig. 8-24)<sup>30</sup>. Ce dessinateur a rassemblé plusieurs catégories d'instruments en un seul atelier afin de montrer la variété des instruments de musique de l'époque ; il n'a pourtant pas représenté de viole, ni de serinette, ni d'orgue de Barbarie ; ces deux derniers types étant sans doute considérés comme instruments populaires et non comme instruments d'orchestre.

Prévost a dessiné un atelier qui n'existe pas à l'époque : il y a représenté à la fois des instruments à cordes (violons, altos, colachon, luth, guitare, violoncelle en construction, harpes, vielle en luth et son étui), des instruments à vent (flûtes à bec, hautbois, bassons, serpent, trompette) et même un buffet d'orgue. Or ces différents types d'instruments ne sont jamais fabriqués dans un même atelier. À Paris, la Communauté des « Faiseurs d'instruments de musique » regroupe quatre catégories distinctes : les luthiers (instruments à cordes), les faiseurs d'instruments à vent en bois, les facteurs de clavecins et les facteurs d'orgues. Les instruments à vent en cuivre sont fabriqués par les chaudronniers.

Même en ce qui concerne la famille des instruments à cordes, la plupart des luthiers se limitent à fabriquer, au mieux, quatre ou cinq types d'instruments. C'est le cas notamment de Pierre François de Saint-Paul dont l'inventaire après décès du 11 mars 1750 mentionne quatre types d'instruments : violons, violoncelles, dessus et basses de viole. Ce n'est qu'après avoir réussi dans le métier que quelques rares luthiers offrent, à la fin de leur vie, un éventail plus riche avec près d'une dizaine d'instruments différents. L'inventaire après décès de Jean Nicolas Lambert, daté du 15 février 1760, fait état de dix catégories : violons, basses de violon, contrebasses, basses de viole, pardessus, quintons, guitares, luth, mandolines et vielles. L'inventaire après décès de Jean Baptiste Deshayes dit Salomon du 3 février 1767 mentionne ces mêmes instruments auxquels s'ajoutent des violoncelles et des harpes<sup>31</sup>.

### *Bois utilisés et vernis*

Quelques bois utilisés sont mentionnés dans l'*Encyclopédie* (t. 17, 1765) : la table supérieure est en sapin ou en cèdre ; celle du dessous en hêtre, tout comme les éclisses ; la touche en ébène ou en bois durci ; l'archet est de bois dur, généralement de Chine. Dans Macquer (1766), l'article consacré au LUTHIER ou FACTEUR DE VIOLONS mentionne le sapin « vieux & sonore » pour la table que l'on fait venir du Tyrol ; le hêtre est utilisé pour le chevalet ; l'ébène pour la touche et la queue ; le bois d'Inde pour l'archet. L'auteur souhaite que l'on utilise en France le vernis à l'huile comme il était jadis d'usage par les luthiers Boquet et Pierray et comme « les habiles luthiers d'Italie » le pratiquent encore. Or c'est du vernis à l'esprit-de-sel qu'on emploie « parce qu'il est plus aisé à sécher ».

<sup>30</sup> Les planches XII (fig. 11-32) et XIII (fig. 33-50) dont le dessinateur n'est pas mentionné montrent également plusieurs outils propres à la facture des instruments à archet, y compris les moules et un dessin détaillé du rouet à filer les cordes.

<sup>31</sup> Sylvette Milliot, *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Société française de musicologie, 1970, p. 126 (tableau comparatif des instruments mentionnés dans les inventaires après décès d'une vingtaine de luthiers).

<sup>32</sup> Voir le Livre Quatriesme. Des instrumens à chordes. Proposition IIII. Expliquer la figure & l'enstendû de toutes les parties des Violons, & la manière d'en faire des Concerts, & les pieces de Musique propres pour ce sujet, p. 181-182.

### Tenue et jeu du violon

Mersenne (1636) avait déjà réservé une de ses « propositions » à la manière de jouer du violon<sup>32</sup>, mais il ne fournissait pas les correspondances entre notes et doigtés.

Garsault (1761) décrit succinctement la manière de tenir le violon « contre l'épaule gauche, le manche en avant, soutenu par la main gauche ». Le pouce se trouvant à l'arrière, les quatre doigts raccourcissent les cordes en les pressant sur la touche. L'auteur décrit les positions de la main : « Quand la musique oblige d'avancer sur les cordes au-delà des tons que les 4 doigts pouvaient exécuter dans leur première position ; alors il faut démancher, qui est de changer le premier doigt de place, & en faire un point d'appui sur la corde, qui mette les trois autres doigts à portée d'aller au-delà, & d'y former les tons. »

Sa description du violon est accompagnée d'un tableau montrant les correspondances entre notes et doigtés, illustrant aussi la quatrième position de la main (à partir de la ligne des étoiles).

Sol	Ré	La	Mi
La	Mi	Si	Fa
Si	Fa	Ut	Sol
Ut	Sol	Ré	La
Ré *	La *	Mi *	Si
Mi	Si	Fa	Ut
Fa	Ut	Sol	Ré
Sol	Ré	La	Mi
			&c.

Aux paragraphes 9 à 12 de l'article VIOLON (*Luth.*), l'*Encyclopédie* (t. XVII, 1765, p. 320) décrit encore davantage la tenue de l'instrument. Celle-ci est indiquée, cette fois, sous le menton, détail qui confirme la pratique déjà existante. Le texte est accompagné, ici aussi, des correspondances entre notes (diatoniques et chromatiques) et doigtés de chaque corde dans la première position de la main.

4	3	2	1	
G re sol.	D la re.	A mi la.	Chanterelli	
sol	re	la	mi	Sillet.
sol	mi <sup>b</sup>	fa <sup>b</sup>	fa	I.
la	mi	fa	fa <sup>♯</sup>	
fa <sup>b</sup>	fa	ut	sol	II.
fa	fa <sup>♯</sup>	ut <sup>♯</sup>	sol <sup>♯</sup>	
ut	sol	re	la	III.
ut	sol <sup>♯</sup>	mi <sup>b</sup>	fa <sup>b</sup>	IV.
re	la	mi	fa	

Trois autres portées mettent en parallèle l'ambitus du violon et les doigtés correspondant aux notes de chaque corde. La première de ces trois portées montre l'ambitus du violon, du  $sol^2$  au  $do^4$  en première position de la main. La deuxième portée comprend quatre lignes, chacune d'elles correspondant à une corde : les numéros verticaux en début de portée correspondent au nom des cordes, de la plus aiguë, le n°1 (la chanterelle), à la plus grave, le n°4 (la basse). Sur chacune de ces cordes sont indiqués les chiffres des doigts, de 1 à 4, précédés de la lettre *a* qui correspond à la corde à vide ; le chiffre 1 indique l'index ; le 2, le majeur ; le 3, l'annulaire et le 4, l'auriculaire. Ces chiffres sont situés à l'endroit exact des notes correspondantes de la première portée. Ainsi, le groupe *a1122334* de la 4<sup>e</sup> corde indique le doigté sur cette corde. Le chiffre 4 de chaque corde est placé sous la lettre *a* de la corde suivante, indiquant donc l'unisson entre la quinte de la corde inférieure avec le son à vide de la corde suivante. Quant à la troisième portée, elle aussi de 4 lignes, elle a le même rôle que la précédente, mais ce sont les positions chromatiques par corde qui sont indiquées au moyen des lettres *abcdefgh* ; ici aussi le *h* ( $re^2$ ) de la 4<sup>e</sup> corde qui s'obtient avec l'auriculaire est placé sous le *a* ( $re^2$ ) de la 3<sup>e</sup> corde jouée à vide. Il est intéressant de voir que l'auriculaire sert également à produire la sixte  $do^4$  sur la chanterelle (lettre *i* sur la troisième portée)<sup>33</sup>.



Laborde (1780) est plus réservé dans sa description, car il avoue n'avoir pu bénéficier ni de la collaboration d'un « amateur éclairé » ni de celle d'un « professeur instruit » pour la notice sur le violon, alors que celle sur le violoncelle est démesurément développée.

### *Division des pupitres et indication des parties sur la partition*

Brossard (1703) précise que les Italiens se servent des termes *Primo, Secondo ou Terzo*, etc. ou bien 1<sup>o</sup> ou I, 2<sup>o</sup> ou II, 3<sup>o</sup> ou III, etc. pour indiquer, dans les compositions à deux ou plusieurs violons, celui qui est concerné par la partition. Le terme de *pupitre* n'est pas utilisé dans ce sens ni d'ailleurs dans aucun des ouvrages consultés. Toutefois, il faut mentionner la définition de Féraud (1787) qui, tout en gardant la signification de meuble, donne, pour la première fois, un exemple lexical où l'on sent poindre un glissement par métonymie qui ne tardera pas à se réaliser : « Les Symphonistes se servent de *pupitres*. » Revenons à Brossard qui précise que, pour écrire la musique du violon, « tous les étrangers » utilisent la clef de *sol* deuxième ligne, alors que les Français se servent de la clef de *sol* première ligne. Et d'ajouter que « la première manière est très-bonne quand le Chant va fort bas » et la seconde est « meilleure quand le Chant va fort haut ».

<sup>33</sup> Christophe Robert me signale qu'il s'agit là d'un grand classique du jeu de violon en France, où l'on a répugné pendant longtemps à déplacer la main pour atteindre cette note.

Rousseau (1768) ne s'attarde pas à décrire un violon, mais se limite à celui qui en joue. Il note que les violons se divisent en « premiers, qui jouent le premier Dessus ; & seconds, qui jouent le second Dessus » (information absente dans son article de l'*Encyclopédie*). Et il mentionne aussi, pour la première fois, que « chacune des deux parties a son chef ou guide qui s'appelle aussi le premier ; savoir le premier des premiers, le premier des seconds ». L'appellation moderne de « chef de pupitre » ne peut évidemment pas être mentionnée, vu que le terme *pupitre* dans ce sens n'est pas encore d'usage courant. Il décrit encore le « Premier Violon tout court » pour celui qui est le premier des premiers violons et qui « est le chef de tout l'Orchestre : c'est lui qui donne l'accord, qui guide les Symphonistes, qui les remet quand ils manquent, & sur lequel ils doivent tous se régler ». Cette définition offre une image instantanée de l'orchestre conduit par le premier violon. Le texte de Rousseau est repris intégralement (sans mention de sa source) dans le tome 4 (1822) de la série *Physique* de l'*Encyclopédie méthodique*, comme quoi la pratique de l'emprunt n'a pas encore totalement disparu au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

## ● Données sur l'archet et les cordes

### *Archet*

Garsault (1761) décrit les parties de l'archet accompagné d'un dessin ; baguette, bout, pointe, crins de cheval noirs ou blancs et arcanson<sup>34</sup> dont il donne la composition. Dans l'article ARCHET (*en Lutherie*) (t. I, 1751), l'*Encyclopédie* va plus loin dans la description : baguette, faisceau de 80 à 100 crins de cheval attachés à la mortaise du bec, hausse, tête et vis.

Dans l'article sur le LUTHIER ou FACTEUR DE VIOLONS, Macquer (1766) réserve un paragraphe pour décrire brièvement l'archet composé d'un bâton en bois d'Inde garni de crin blanc tendu au moyen d'une vis. Il signale aussi que le facteur se contente d'assembler les pièces construites par des apprentis. On assiste ici en direct à la naissance de la spécialisation du métier d'archetier. L'article CRINIER décrit plus brièvement la manière de fabriquer les deux sortes de crins, le crin plat destiné aux luthiers et le crin crépi aux selliers et autres artisans. Le droit d'entrée au Royaume (douane) est précisé.

Une description inattendue (certes concise), tant du violon que de l'archet, se trouve dans le *Dictionnaire portatif de la campagne* de Besançon (1786).

### *Cordes*

Outre leur nombre, leur nom (chanterelle, seconde, troisième et bourdon // chanterelle, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>) et leur accord, certains ouvrages vont plus loin dans la description. Brossard (1703) précise que les cordes sont de différentes grosseurs, sans autres détails. Savary (1723) consacre une entrée à CORDES DE BOYAU : celles-ci sont soit colorées de rouge & de bleu, soit blanchâtres ou rousâtres. On les fait venir de Rome, de Toulouse, de Lyon et de Paris. L'auteur décrit la manière dont les paquets de cordes sont livrés, par exemple des « paquets de trente bottes, pliées en huit plis » pour les violes et violons. Les paquets se distinguent aussi par le numéro des cordes qu'ils contiennent : n° 1 pour les cordes faites d'un seul filet ; n° 2 pour deux filets, etc., ainsi jusqu'au numéro 50, ces dernières servant de sixièmes aux basses de violes, et de dixièmes aux grands théorbes. La qualité de plusieurs cordes est détaillée ; par exemple, les « menuës Cordes de boyau Lyonoises, destinées pour les chanterelles & secondes, sont très estimées, à cause qu'on ne peut les monter sur les instrumens, aussi haut que celles d'Italie, & de Toulouse, n'étant ni si fortes, ni si bien fabriquées ». Détails qui ont leur importance dans un dictionnaire de commerce, les droits d'entrée et de sortie du Royaume sont indiqués : pour la sortie, « 3 livres du cent pesant » ; pour l'entrée, « 10 livres du cent pesant ».

<sup>34</sup> L'arcanson est le nom gascon pour colophane.

Garsault (1761) précise que les « cordes à boyau » sont traitées au départ des « petits boyaux de mouton, & jamais d'aucune autre espece d'animal ». Leur préparation les « rend élastiques, & capables d'être extrêmement tendues sans casser, ce qui fait que l'archet coulant dessus, elles rendent un son proportionné à leur grosseur & à leur tension. Plus la corde est fine, éliée & courte, plus le son est aigu et haut ». Autre précision, et première du genre, on se sert de cordes filées & demi-filées pour les basses cordes. Les filées sont entourées de fils de cuivre argentés, « si près à près, que la corde est entièrement cachée. Les demi-filées sont celles où chaque tour de fil est un peu éloigné de l'autre ; on prétend que par ces moyens, la corde devient plus sonore ».

Cette fois encore, l'ouvrage de Macquer (1766) développe d'intéressantes informations dans l'article BOYAUDIER<sup>35</sup> : les habits de l'ouvrier qui nettoie les boyaux de mouton ou d'agneau venus tout droit de la boucherie ; les différentes opérations de dégraissage et de blanchiment ; l'intervention des femmes pour coudre les boyaux entre eux à la longueur souhaitée des cordes : la manière de les filer, puis de les dégrossir avant de les préparer pour la vente (cette dernière opération, précise-t-il, est tenue secrète par les boyaudiers).

L'article VIOLON (*Luth.*) (t. 17, 1765) de l'*Encyclopédie* (1765) se contente de citer les quatre cordes, d'en donner le nom et l'accord. Il définit ce que sont les cordes filées et s'attarde sur la description du rouet, outil utilisé pour entourer les cordes de boyau d'un fil d'argent et dessiné à la fig. 33 de la pl. XIII de la seconde suite de *Lutherie du Recueil de planches* (t. 5, 1767). Mais c'est à l'entrée BOYAUDIER (t. 2, 1752) que sont décrites les opérations de la fabrication des cordes à boyau, complétées par les explications et l'unique planche de ce domaine dans le *Recueil de planches*, (t. 2, 1763). La vignette représente l'intérieur d'une fabrique de cordes à boyaux où sont occupés quatre ouvriers (plus exactement un enfant, une femme et deux hommes). L'enfant dégraisse les boyaux ; la femme coud les boyaux ; un ouvrier fait tourner le rouet pour tordre la corde ; un autre lisse les cordes. Les figures du bas représentent des outils.



<sup>35</sup> L'article CORDIER ne concerne pas les cordes de luthier.

Les volumes de textes ne prévoient pas d'entrée à « cordes » dans le domaine de la lutherie, mais deux autres articles portant la marque (O) de D'Alembert se penchent sur des questions mécaniques, comme l'indiquent leur désignant : CORDES (*Méchan.*). *De la tension des cordes* et CORDES (*Vibration des*) (*Méchaniq.*) tous deux dans le tome 4 (1764).

Chacun de ces articles sur les cordes apporte des informations différentes qui se complètent et qui permettent de cerner, certes partiellement, les différents métiers impliqués et leurs opérations de fabrication.

## ● Données sur les musiciens

Précisons tout d'abord que le terme *violoniste* n'existe pas au XVIII<sup>e</sup> siècle. On utilise le terme *violon* que Richelet (1680) définit ainsi : « Violon. Celui qui fait profession de jouer du violon. »<sup>36</sup> Furetière (1690) donne une définition plus nuancée : « On appelle aussi *Violons*, ceux qui jouent de cet instrument, & qui d'ordinaire sont Maîtres à danser. »

### *Violons & les Vingt-Quatre, le Roy des violons*

Dans les différentes éditions de Richelet (1680 et jusque 1759) se trouve, parmi les différentes définitions de l'article ROI, un paragraphe réservé au *Roi des violons* : « C'est le chef des vingt quatre violons du Roi & de tous les violons de France sans la permission duquel il n'y a point de violon dans le Roiaume, qui ose jouer publiquement. » C'est l'occasion d'examiner la définition de cette phalange, toujours selon Richelet (1680) : « *Les Vingt-Quatre*. Ce sont les vingt-quatre violons qui sont officiers du Roi & qui sont obligés d'aller jouer tous les Jeudi & tous les Dimanches au diné du Roi & à tous les Bals & Ballets qui se font sur ordre de sa Majesté. » Et de donner quelques exemples : « Il est des vingt-quatre. Nous avons hier six des vingt-quatre. Le Bal étoit tres beau, il y avoit 12. violons des vingt quatre. » L'expression est tellement usuelle qu'elle s'emploie absolument sans complément : les *Vingt-quatre* sont mentionnés comme exemple lexical dans l'article VINT ou VING du Furetière (1690).

Dans son édition de 1732, Richelet modifie la définition du Roi des violons : « On appelle ainsi à Paris, celui qui est à la tête de la Communauté des Maîtres à danser. Sa charge est un Office de la Maison du Roi. »

Savary (1723) mentionne le roi des violons à plusieurs endroits. À l'article DANSEUR, il précise que le chef de la Communauté, dont les statuts remontent à 1658, « a le titre & qualité de Roy de tous les Violons, Maîtres à danser, & Joueurs d'instrument, tant haut que bas du Royaume ». Le Roy de la danse n'est pas élu, mais il reçoit ses Lettres de Provision du Roy, comme étant un des Officiers de sa Maison. Il est autorisé à « nommer des Lieutenants dans chaque Ville du Royaume, pour faire observer ces Statuts, recevoir & agréer les Maîtres ». Ces derniers sont « élus tous les ans à la pluralité des voix, & tiennent lieu dans ce Corps pour leur autorité & fonctions, de ce que font les Jurez dans les autres Communautés ». Le ROY DES VIOLONS bénéficie aussi d'un article séparé qui le qualifie de « chef perpétuel de la Communauté des Maîtres à danser & Joüeurs d'Instrumens ». Cette mention se retrouve également dans l'article VIOLON.

Quelques noms précis de ceux qui ont exercé cette charge sont cités par Laborde (1780) aux chapitres XXI et XXII (t. I, Livre II, p. 415-426) respectivement consacrés à la « Confrérie de S. Julien des Ménestriers » et au « Roi des violons ». L'auteur précise que cette charge de roi des violons fut supprimée en 1773.

<sup>36</sup> Richelet cite Molière dans *Les Précieuses ridicules* et le poète Martial comme illustration de cet emploi.

### *Bande de violons*<sup>37</sup>

Richelet (1680) définit l'expression sous l'article BANDE : « *La grande bande des 24 violons. Ce sont les violons de la chambre du Roy.* » Furetière (1690) ne la définit pas, mais s'en sert comme expression lexicale : « BANDE, signifie encore, une troupe de plusieurs personnes associées, ensemble pour un même dessein. La grande *bande* des violons se dit des 24. violons du Roy. [...] ». Sous cette même entrée, le *Dictionnaire de l'Académie* (1694) illustre une *bande* au sens de *troupe* par l'expression *bande de violons*, mais elle ne fait aucune allusion aux 24 violons. Trévoux n'est guère original et reprend Furetière (1702). Dans BANDE, *troupe, compagnie* (*Gramm.*) (t. 2, 1752), l'*Encyclopédie* se limite aussi à un exemple lexical : « On dit une *troupe* de comédiens, une *bande* de violons. » Il n'est plus fait appel à cet exemple pour illustrer le sens de *troupe* dans l'article BANDE du *Grand Vocabulaire françois* (t. 2, 1768) ni dans celui de Féraud (1787).

### *Ménétrier*

*Ménétrier* désigne aussi celui qui joue du violon. Son orthographe n'est pas stabilisée et s'écrit indifféremment *ménétrier* ou *ménéstrier*. Ses diverses définitions au cours du siècle ou d'une édition à l'autre d'un même ouvrage sont riches de variantes significatives. Tantôt le terme s'identifie au seul joueur de violon, tantôt il s'applique à tout joueur d'instruments.

Richelet (1680) définit ainsi le MÉNÉTRIER : « Joueur de violon. Le mot de *ménétrier* est vieux & ne se dit guere qu'en burlesque, dans la satire, ou dans quelque façon de parler consacrée (Ainsi on dit Saint Julien des ménétriers). »

Furetière (1690) est plus nuancé et précise les circonstances durant lesquelles jouent ces musiciens : « MENESTRIER. subst. Masc. Vieux mot qui signifioit autrefois *violon*, & toute autre joueur d'instruments, ou Maistre à danser. St. Julien est le Patron des *Menestriers*. Ce n'est plus qu'aux noces de village où on appelle les menestriers. C'étoit originellement celui qui alloit chanter ou jouer des serenades avec des instruments de musique à sa maistresse. Depuis ce nom a passé à toutes sortes de Flusteurs & de Joüeurs d'instruments. »

L'édition suivante du Furetière (1702) reprend *verbatim* le texte de 1690, si ce n'est la vedette qui consacre les deux orthographes : « MENESTRIER, ou MENETRIER ». De plus, selon le procédé d'amplification, quelques phrases des plus intéressantes (pour notre propos) sont ajoutées : « Ensuite il a été dit long tems des Violons. Enfin il est demeuré aux Vielleurs, & aux Violons de campagne. Borel<sup>38</sup> derive ce mot bien ou mal de *ministere*, ou de *manus & histrio*, ou de *minus histrio*, comme qui diroit *petit bouffon*, ou qui divertit avec la main. Du Gange<sup>39</sup> le derive de *ministrellus* à cause que les *Menétriers* étoient autrefois mis au rang des bas Officiers Ministres, ou Serviteurs ».

L'Académie (1694) donne une définition plus brève : « MENESTRIER. s. m. Vieux mot qui signifioit autrefois toute sorte de joüeurs d'instruments pour faire danser. Il se prend aujourd'huy plus particulièrement, mais tousjours en raillerie pour un joüeur de violon. *Il avoit des Menestriers à sa noce. faites jouer les Menestriers.* » Les éditions de 1778 et 1798 ajoutent une phrase entre les deux premières qui restent identiques : « On dit proverbiallement, *Il est comme les Ménétriers de village, il n'a pire logis que le sien*<sup>40</sup>. »

Sous la vedette MENESTRIER, puis MENETRIER à partir de 1753, Trévoux (1704 et dans toutes ses éditions, jusqu'en 1771) reprend le texte du Furetière de 1702 et rajoute, selon son habitude, un terme latin (*Auletes, aulaedus*) après la définition de tête.

<sup>37</sup> Voir l'excellent ouvrage de Luc Charles-Dominique, *Les « bandes » de violon en Europe. Cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménétriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout, Brepols, 2018.

<sup>38</sup> Pierre Borel, *Trésor de recherches et antiquitez gauloises et françoises*, Paris, Augustin Courbe, 1755.

<sup>39</sup> Charles du Fresne du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, 3 vol. 1678.

<sup>40</sup> On reconnaît ici la citation utilisée par Furetière (1690) dans laquelle le terme ménétrier remplace celui de violon : voir plus avant, la section « Sens figurés et proverbes ».

Il n'y a pas d'article consacré au ménétrier<sup>41</sup> dans l'*Encyclopédie*, mais le terme est utilisé dans deux articles. Dans GRANDS-AUDIENCIERS DE FRANCE<sup>42</sup> (*Jurispr.*) (t. 7, 1765) signé par Antoine Gaspard Boucher d'Argis, il y est fait allusion avec l'anecdote suivante, fameuse et très ancienne (Paris, XIII<sup>e</sup> siècle) : « C'étoit alors la coutume qu'un ménétrier passoit à un péage, ou qu'il fit jouer son singe s'il en avoit un : d'où est venu le proverbe *payer en monnaie de singe*. » Dans MUSIQUE, EFFETS DE LA (*Méd. Diete, Gymnast. Thérapeut.*) (t. 10, 1765) signé par Jean Joseph Menuret de Chambaud, il est notamment question du plaisir de la musique. L'auteur avance qu'« on préférera avec raison un ménétrier subalterne pour danser, à une flûte mélodieuse ».

Outre la définition de tête, toujours la même, Prévost (1750) retient la connotation péjorative : « On dit aussi *Ménestrel*. Quelques-uns appellent encore *Menêtriers* ces mauvais violons qui courent les villages. » Il en va de même du Féraud (t. 2, 1787) : « Aujourd'hui, terme de mépris, mauvais joueur de violon. »

### *Joueur, symphonistes, etc.*

Il existe d'autres termes pour désigner ceux qui jouent d'un instrument de musique, mais leur acception est plus généraliste. Nous les citons selon leur première mention dans un des ouvrages consultés : *joueur, simphoniste* (ou *symphoniste*), *concertant, virtuose, exécutant*.

Richelet (1680) définit un des sens de *jouer* qui donne *joueur* : « Jouër. Terme de Jouëur d'instrumens de Musique. C'est faire résonner l'instrument pour se divertir soi-même, ou les autres. (Jouër une piece sur le clavessin, sur l'orgue, ou sur le luth)<sup>43</sup>. » Dans son édition de 1706, il reprend cette définition tout en ajoutant un nouveau paragraphe : « Un joüeur d'instrumens. Celui qui jouë de quelque instrument de musique, comme le violon & autres pareils. (Un jouëur de flûte. Un jouëur de hautbois). »

Furetière (1690) donne des détails intéressants : « JOÛEUR D'INSTRUMENT, est celui qui fait métier de jouer des instruments. Il y a un corps de métier à Paris qu'on appelle de *Joüeurs d'instrumens*, qui est composé pour la plus-part de *Joüeurs* de violons, mais qui est presentement fort avily<sup>44</sup> depuis qu'on a estably des Academies de Musique<sup>45</sup>. »

Furetière introduit le terme de *symphoniste* : « Celui qui jouë des instrumens, ou qui compose des pieces qu'on jouë dessus. Ce Musicien a esté un des grands *Symphonistes* de son temps. »

Le terme *concertant* est déjà présent dans Furetière (1690) comme adjectif et non comme substantif, mais avec un sens restreint, à savoir : « CONCERTANT, ANTE, adject. Musicien qui concerte, qui est de la repetition d'un concert. » Pour l'Académie (1762), il devient substantif et est pourvu d'un sens plus large : « Celui ou celle qui chante ou joue sa partie dans un concert. Il y avait douze concertants. » Nous ne résistons pas à donner la définition du Féraud (1787) qui spécifie le genre grammatical « s.m. et f. » et qui, après la même définition que celle de l'Académie, ajoute : « Il est peu usité au fém. ; mais il est pourtant des occasions où l'on peut s'en servir. »

Revenons à l'édition du Richelet de 1706 qui introduit le terme *Virtuoso* : « Un mot Italien, dont on commence de se servir en François. Mais il ne se dit que rarement & en parlant familièrement, pour marquer un homme de merite, & même d'Italie. Le Seigneur Salerne étoit un virtuoso. »

<sup>41</sup> Si ce n'est MENETRIER qui renvoie vers GAIAN, un poisson de mer.

<sup>42</sup> Ces grands-audienciers de France sont les « premiers officiers de la grande chancellerie de France ».

<sup>43</sup> Richelet met les expressions entre crochets ; nous avons remplacé ceux-ci par des parenthèses pour éviter toute ambiguïté avec nos propres ajouts dans une citation.

<sup>44</sup> « AVILIR, devenir de bas prix. Les marchandises s'avilissent, quand elles ne sont pas emplies de bons sujets, quand elles ne sont plus à la mode, quand elles n'ont plus de débit. » « AVILIR se dit figurément en choses morales. Le courage des soldats s'avilit durant la paix [...] La Noblesse s'avilit par des alliances indignes. » (Furetière 1690).

<sup>45</sup> « ACADEMIE. Assemblée de gens de lettres où l'on cultive les Sciences et les Arts. [...] Et l'Académie de Musique est établie pour les Operas. Il y en a même d'établies dans les villes particulieres, comme à Arles, à Soissons, à Nismes, &c. » (Furetière 1690).

La version française du terme, *virtuose*, entre rapidement (une fois n'est pas coutume) dans le *Dictionnaire de l'Académie* (1718) comme suit : « Un homme ou une femme qui ont des talents pour les arts, comme la Musique, la peinture, la Poësie, etc. » Le sens se restreint aux beaux-arts « et plus particulièrement à la musique » dans l'édition de 1835.

Ce même dictionnaire se montre aussi le premier à utiliser l'expression *exécuter une musique* dans son édition de 1740 : « On dit, que *Des Musiciens ont bien exécuté une Musique*, pour dire qu'ils ont bien joué, bien chanté. » Par métonymie, se forge alors le terme *exécutant* que définit Rousseau (1768) : « Musicien qui exécute sa Partie dans un Concert ; c'est la même chose que Concertant. »<sup>46</sup> Et sous CONCERTANT, Rousseau précise qu'on se sert de ce terme « en parlant du nombre de Musiciens qui exécutent dans un Concert, & l'on dira : *Nous étions vingt-cinq Concertans. Une assemblée de huit ou dix Concertans* ».

Remarquons que le terme *instrumentiste* ne se trouve dans aucune des nomenclatures des ouvrages consultés. Toutefois, il est cité dans cinq articles de l'*Encyclopédie Méthodique-Musique*<sup>47</sup> dès le premier volume (1791). Choron et Fayolle l'utilisent, à leur tour, dans le sous-titre même de leur dictionnaire (1810) : *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans. Tels que Compositeurs, Ecrivains didactiques, Théoriciens, Poètes, Acteurs lyriques, Chanteurs, Instrumentistes* [...]. Conscients qu'ils ont introduit là un terme peu usité, les auteurs précisent dans leur avant-propos (p. vj) qu'ils se sont basés sur le dictionnaire de Gerber<sup>48</sup> et qu'ils ont utilisé des « germanismes » dans leurs traductions. Ils sollicitent l'approbation « des gens de lettres » pour avoir introduit divers « genres d'instrumentistes », à savoir *harpiste, guitariste, violoniste, violoncelliste*, à l'instar de leur aîné en 1791 avec le terme *instrumentiste*.

Les termes *instrumentiste* et *violoniste*<sup>49</sup> feront leur entrée dans la nomenclature du Littré en 1874. L'Académie consacrera *violoniste* en 1835 et *instrumentiste* seulement en... 1932 !

Les statuts de la communauté des « Maîtres à danser et Joueurs d'instrumens » qui datent de 1658 sont détaillés dans plusieurs ouvrages : Savary 1723, le *Guide des corps de marchands* (1766), Macquer (1766), etc.

Pour mémoire, citons encore le terme *racleur* qui désigne un mauvais joueur de violon (Restaut 1775).

### *Mentions de violons célèbres*

La première mention d'un nom d'artiste apparaît fortuitement pour expliquer une expression lexicale. Richelet (1680) cite le poète Martial qui « disait autrefois que pour faire fortune à Rome, il fallait être violon » ; il fournit ensuite une information sociale qu'on ne s'attendrait guère à trouver dans un dictionnaire de langue française : « Quand on dirait la même chose de Paris, on dirait peut-être assez la vérité. *Le Peintre*, l'un des meilleurs joueurs de violon de Paris, a gagné plus que Corneille l'un des plus excellens & de nos plus fameux Poètes François. » L'information est répétée à l'identique dans toutes les éditions ultérieures, donc jusque 1732, alors qu'Augustin Le Peintre (1642-1716) est décédé depuis seize ans.

Plusieurs joueurs de violon ont droit à des notices biographiques dans l'ouvrage de Laborde (1780)<sup>50</sup> dont plusieurs chapitres sont consacrés aux musiciens français et étrangers<sup>51</sup>.

Pour Meude-Monpas (1787), « le célèbre Tartini a été le plus grand violon de la terre ». Mais l'auteur s'attarde aussi à décrire les qualités et les défauts de plusieurs violonistes français. Gaviniés dispose du talent « le plus universel » ; « le froid Capron, d'ailleurs très-grand violon, si

<sup>46</sup> Le terme *exécutant* n'entrera dans la nomenclature du *Dictionnaire de l'Académie* qu'en 1835.

<sup>47</sup> Voir les articles ACCOMPAGNEMENT, BRODERIES, BRUIT, CANTABILE, CHRONOMETRE.

<sup>48</sup> E. L. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipsick, 1891.

<sup>49</sup> De même que celui de VIOLINISTE, terme qui ne s'imposera pas.

<sup>50</sup> Notices publiées dans le Livre V du tome III.

<sup>51</sup> L'auteur n'utilise jamais les termes de *violoniste* ni de *violoncelliste*.

toutefois on peut mériter cette épithète, quand on n'a que des doigts et un archet, et que l'ame est muette » ; le célèbre Pagin dont « la réputation n'a pas besoin d'éloges ».

Enfin, le tome 4 (1822) de la série *Physique* de l'*Encyclopédie méthodique* cite, d'après Baillot, divers compositeurs qui ont exprimé divers caractères au violon : « Simple & mélodieux sous les doigts de Corelli ; harmonieux, touchant & plein de grâce sous l'archet de Tartini ; aimable & suave sous celui de Gaviniès ; noble & grandiose sous celui de Pugnani ; plein de feu, plein d'audace, pathétique, sublime, entre les mains de Vioti<sup>52</sup>. »

### *Sens figurés et proverbes*

Au sens figuré, un violon est un terme de mépris pour désigner un « sot, impertinent, ridicule, benêt » ; ainsi, *traiter quelqu'un de violon* est illustré par une réplique de *La Comédie des Académiciens* (1650) de Saint-Evremont : « Vous êtes Colletet, un plaisant violon, dit Monsieur G\*\* » (Richelet 1680). Dans son édition de 1728, Richelet multiplie les citations littéraires : Boileau (*L'Art poétique*, 1674) pour le sens propre, Eustache Le Noble (*Contes et Fables*, 1708) pour le sens figuré.

On a l'impression que les premiers dictionnaires rivalisent entre eux pour mentionner des expressions que leurs prédécesseurs n'ont pas signalées. Ainsi, Furetière (1690) retient, pour celui qui ne vit guère dans sa maison, l'expression *il est comme les violons qui n'ont point de pire maison que la leur*. Il fournit aussi l'expression « il paye les violons, & les autres dansent » pour signifier qu'un homme « fait les frais ; il a toute la peine d'une chose, & les autres le plaisir ».

En 1702, Furetière va plus loin dans sa définition de l'expression *traiter un homme de violon* : « C'est comme si on le mettait au rang de ces Menétriers qui vont de cabaret en cabaret jouer du violon, & augmenter la joye des ivrognes. »

En 1732, Richelet ajoute : *donner les violons*, « c'est payer les violons d'un bal », ou c'est aussi « surprendre quelqu'un par quelque action imprevue, désagréable, & dans le dessein de lui faire du chagrin ». L'Académie (1694) nuance cette définition pour *payer les violons* : « Payer les despens de quelque folle entreprise. Et, *payer les violons pendant qu'un autre danse*, pour dire faire tous les frais d'une partie de plaisir dont un autre a le principal agrément. » L'édition de 1740 ajoute encore une autre expression : « *Un homme se donne les violons*, pour dire qu'il est content de lui, qu'il s'applaudit de tout, qu'il se vante à tout propos. » L'édition de 1835 assimile violon à « une espèce de prison contiguë à un corps de garde. Il faisait du train<sup>53</sup> dans la rue, on l'a arrêté et mis au violon ».

Dans son *Dictionnaire des proverbes français* (1710), George de Backer ne reprend que deux expressions : *il paie les violons* et *celui qui n'est guère dans sa maison ...*

Relevons également des expressions curieuses du *Dictionnaire comique, satyrique...* (1750) de Philibert Joseph le Roux non encore mentionnées : *Les Ames des pieds* pour parler métaphoriquement : « La Musique, les violons pour danser » ; et de citer Molière dans *Les Précieuses ridicules* : « Ces Messieurs ont en fantaisie de nous donner les Ames des pieds. » La Chanterelle désigne également par métaphore le membre viril : « C'est la partie qui donne du plaisir aux femmes, & qui les ravit par sa douce harmonie. *C'est pourquoi ma chanterelle / N'est propre à son instrument (Parnasse des Muses [Recueil de chansons, 1628])*. » Sous la vedette d'adresse CREUX, l'expression *De la viande creuse* désigne « en stile burlesque un régal de violons & de musique ». *Racler le boyau* s'emploie pour « jouer mal du violon, ou de quelqu'autre instrument à corde ». Enfin, VIOLON signifie aussi héritier, enfant.

Panckoucke dans son *Dictionnaire portatif des proverbes français* (1751) n'apporte rien de neuf.

<sup>52</sup> Les patronymes sont cités dans l'orthographe utilisée dans la citation.

<sup>53</sup> « Faire du train » signifie faire du bruit, faire scandale.

## ● Données sur les membres de la famille du violon

Comment les différents membres de la famille des violons, dont les noms sont généralement attribués selon leur registre respectif, sont-ils définis au XVIII<sup>e</sup> siècle dans ces ouvrages ? Examinons d'abord ce que nous apprennent les diverses définitions du terme *Partie*.

### *PARTIE*

Les différents registres mentionnés dans l'article *PARTIE (terme de musique)* dans chacun des dictionnaires consultés concernent principalement la musique vocale, très rarement la musique instrumentale, encore moins un nom bien précis d'instrument.

Dans l'article *PARTIE*, Furetière (1690) utilise un ordre non conforme des registres utilisés en musique : « Il y a quatre principales *parties*, le *Dessus*, la *Basse*, la *Taille*, & la *Haute-Contre*. » Et il ajoute : « Le reste ne sont que des *parties* redoublées. » Le même article de la première édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1694) fournit l'ordre généralement adapté depuis : le dessus, la haute-contre, la taille et la basse. Trévoux (1704) mêle les termes français et latin, sans distinction typographique, donnant ainsi huit termes alors que sa définition en mentionne quatre : « Il y a quatre principales parties, le *Dessus*, *Superius*, la *Basse*, *Bassus*, la *Taille*, *Tenor*, & la *Haute-contre*, *Contra seu altus*. Le reste ne sont que des *parties* redoublées. »

Il faut attendre l'édition de 1743 pour que Trévoux mentionne la musique instrumentale dans sa définition du terme qui s'applique à la portion de la partition « écrite séparément pour la plus grande commodité de ceux qui exécutent [...] qui doivent jouer. [...] Tous les Musiciens et Symphonistes sont placés dans le rang de leur *partie*, tant vocale qu'instrumentale. »

Deux autres dictionnaires mentionnent la musique instrumentale dans leur définition du terme *Partie*. Dans l'*Encyclopédie*, Rousseau signe *PARTIE DE MUSIQUE*, article rédigé en 1749 mais publié en 1765 (t. 12, p. 105) : « [...] Il y a aussi des parties instrumentales. Il y a même des instruments, comme l'orgue, le clavecin, la viole, qui peuvent faire plusieurs parties à la fois. On divise aussi la musique instrumentale en quatre parties qui répondent à celles des la musique vocale, & qui s'appellent : *dessus*, *quinte*, *taille* et *basse*<sup>54</sup>. »

Il ajoute encore : « Mais il faut remarquer que la plupart des instruments n'ont pas de bornes précises dans le haut, & qu'on les peut faire démancher autant qu'on veut, aux dépens des oreilles des auditeurs ; au lieu que dans le bas ils ont un terme fixe qu'ils ne sauroient passer [...]. »<sup>55</sup> L'*Académie* (1798) mentionne quatre noms des parties dans la musique instrumentale : « Le premier dessus, le second dessus, la quinte et la basse. »

### *Termes individuels*

Dans les dictionnaires de langue, les membres de la famille du violon sont à chercher à deux endroits différents, d'une part, dans l'article générique *VIOLON* et, d'autre part, dans les articles individuels à leur nom respectif. Dans le premier cas se trouve souvent une formulation telle « Le jeu de violon est composé de dessus, de taille, de haute contre et de basse », éventuellement suivie de : « À quoi on peut ajouter une cinquième partie. »

De leur côté, les définitions individuelles s'appliquent tantôt aux voix, tantôt à tout type d'instrument, tantôt à un instrument précis, tantôt encore à celui qui en joue. Dix termes différents ont été recensés qui s'appliquent nommément aux membres de la famille du violon, mais toutes ne bénéficient pas de définitions : *dessus*, *haute-contre*, *taille*, *basse taille*, *quinte*, *alto*, *violoncelle*, *basse*, *basse-contre*, *contrebasse*. Il s'y trouve souvent une certaine confusion quant à la

<sup>54</sup> Ces trois premières phrases seront reprises *verbatim* dans le *Grand vocabulaire français* (t. 21, 1772).

<sup>55</sup> Rousseau n'apportera pas de modification dans son *Dictionnaire de musique* (1768.)

dénomination de ces termes, aujourd'hui relativement bien connue des musicologues. Ces termes ne se retrouvent jamais ensemble dans un même ouvrage. L'ordre des parties n'est pas toujours mentionné de l'aigu au grave : Mersenne déjà en 1636 citait la Basse, la Hautecontre, la Taille et le Dessus auxquels « on a coutume d'ajouter une cinquième partie ». Après avoir examiné les membres cités dans Brossard et dans Richelet, nous ne mentionnerons les autres ouvrages que s'ils citent d'autres membres de la famille ou s'ils apportent des détails supplémentaires.

Brossard (1703) construit sa nomenclature avec les termes italiens, mais ses définitions sont rédigées en français. Sous VIOLINO, il précise que lorsque le mot *violon* est utilisé seul, l'instrument désigne le *dessus de violon* ; les autres membres cités sont la *haute-contre de violon* (italien : alto violino), la *taille de violon* (tenore violino), la *basse de violon* (basso violino). En outre, Brossard prévoit une vedette pour VIOLONCELLO, « c'est à proprement notre *Quinte de Violon*, ou une *Petite Basse de Violon* à cinq ou six cordes », et une autre pour VIOLONE, « c'est notre *Basse de Violon*, ou pour mieux dire, une *Double Basse* dont le corps & le manche sont à peu près deux fois plus grands que ceux de la *Basse de Violon* à l'ordinaire. »

Richelet (1680) ne cite aucun des membres dans l'article VIOLON. Il prévoit une définition seulement pour deux termes : *taille* et *quinte*. La *taille* s'applique à divers instruments, mais l'exemple donné est celui du violon : « *Taille. Terme de Lutier & de faiseur de Flutes. Ce terme de taille se dit de certains instruments de musique. C'est l'instrument de musique sur lequel on jouë la partie de musique qu'on appelle la taille. Il y a des violons & des flutes qu'on appelle tailles.* » La *Quinte (Terme de Lutier)* se définit comme « un instrument à cordes et à archet. C'est aussi la partie de la viole, ou du violon qui est entre la basse & la taille ».

Quant à la définition de la *basse*, elle s'applique à tout type d'instrument : « *Basse, s. f. Instrument de musique qui se mêle avec la voix, & qui supplée au défaut des voix qui font la basse (Toucher la basse).* » Dans l'édition suivante (1706), cette définition sera plus précise : « *Basse : s. f. Terme de Lutier, & de certains Joüeurs d'instrumens de Musique. Le mot de basse se dit en parlant de viole & de violon. C'est une sorte de viole, ou de violon qui fait la partie de Musique qu'on appelle basse. (Toucher la basse).* » La basse désigne donc à la fois un instrument de la famille des violons et l'homme qui en joue.

Cette même édition de 1706 introduit encore deux autres membres de la famille : le dessus et la haute-contre. La définition du dessus situe l'instrument parmi les autres membres : « *Dessus, s. m. Terme de Lutier. Ce mot se dit en parlant de violon & de viole. C'est une sorte de viole, ou de violon qui jouë la partie de Musique qu'on nomme le dessus & qui monte plus haut que les autres parties (Un bon dessus de violon, un beau dessus de viole).* »

La définition de la *Haute-contre* situe également l'instrument ; elle pourrait vouloir désigner le registre et non l'instrument lui-même, mais la précision du domaine (« Terme de Lutier ») lève l'ambiguïté éventuelle : « *Haute-contre. s. f. Terme de Lutier, & de violon. C'est une des parties du violon qui est entre le dessus & la taille. Car dans les beaux concerts de violons, il y a d'ordinaire cinq parties, le dessus, la haute contre, la taille, la basse & la quinte<sup>56</sup>. (Toucher la haute contre. Jouër de la haute contre).* » Richelet reprend ici une partie de la définition donnée deux ans plus tôt (1704) par Trévoux.

Il faut aussi mentionner le terme *Basse-contre* dont on déduit qu'il s'agit d'un instrument, non parce que le domaine est indiqué, mais parce qu'il y est question de basse-continue ; toutefois, l'instrument concerné n'est pas précisé : « *Basse-contre, s. f. Terme de Musique. Ce n'est proprement que la basse, qui est appelée basse-contre, parce qu'elle peut être différente de la basse-continuë, selon la volonté du Musicien, & alors on peut dire que c'est la partie la plus proche de la basse. (Faire la basse-contre).* »

La troisième édition de Richelet (1728) introduit la *Basse-taille*, mais ce terme s'applique seulement à la viole.

<sup>56</sup> Remarquons que Richelet cite la quinte en dernier lieu, alors qu'elle se situe avant la basse.

Furetière (1690) introduit BASSE-TAILLE et BASSE-CONTRE, mais ces termes ne s'appliquent pas au violon en particulier, mais à n'importe lequel des joueurs qui tient la seconde partie, respectivement de la taille et de la basse. Le premier s'identifie au « Musicien, ou Joüeur d'instruments qui tient la seconde partie de la taille en un concert où il y a plus de quatre voix, ou instruments » ; le second, au « Musicien ou Joüeur d'instruments qui tient une seconde *basse* dans les mêmes concerts ». On constate donc ici le dédoublement de la taille et de la basse. Furetière précise l'usage de la TAILLE « dans la symphonie, ou en un concert d'instruments ». Ces définitions telles que reproduites et qui désignent les joueurs, impliquent-elles nécessairement en creux que ces termes s'appliquent aussi aux instruments eux-mêmes ?

Le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) réserve des entrées pour le *dessus de violon*, la *taille de violon*, la *quinte de violon* et la *basse de violon*, sans fournir une définition plus précise que ses confrères précédents. L'édition de 1740 introduit la CONTRE-BASSE, « Grosse Basse de violon sur laquelle on joue ordinairement la partie de la Basse, une octave plus bas que sur la Basse de violon commune. » Le VIOLONCELLE fait son entrée dans la nomenclature en 1762, dont voici la définition : « Instrument de musique, qui ne diffère du violon, que par ce qu'il est beaucoup plus grand. C'est proprement la basse du violon. On prononce *Violonchelle*. » Enfin, citons l'ALTO qui entre dans sa nomenclature seulement en 1835 : « s. m. T. de Musique. Sorte de violon plus grand qu'un violon ordinaire, et monté à une quinte au-dessous. *Jouer de l'alto. Des altos.* »

Mentionnons le Trévoux pour illustrer les emprunts d'un dictionnaire à l'autre. Dans l'édition de 1721, les définitions de BASSE-TAILLE et la BASSE-CONTRE sont reprises de Furetière (1690). L'article BASSE-CONTRE comprend toutefois une distinction terminologique entre la partie de la musique et le musicien qui en joue :

« Quand il est question de musique, ils [quelques gens] veulent bien qu'on dise *basse-contre*, comme on dit *haute-contre*. Mais quand il est question du Musicien, ils veulent que l'on dise *basse-conte* & *haute-conte*. Cependant M<sup>rs</sup> de l'Académie, Richelet & beaucoup d'autres, ne s'arrêtent point à cette distinction. Ils disent *basse-contre* & *haute-contre* ; & cet usage s'accorde à l'étymologie. Ménage le décidoit aussi de même autrefois<sup>57</sup>, parce que la *basse-contre* est la partie de Musique qui est contre la taille [*sic* pour basse], comme la *haute-contre* est celle qui est encore contre le dessus : cependant il a changé d'avis<sup>58</sup>, & prétend que l'usage le plus général est pour *basse-conte*. »

L'édition de 1743 introduit la CONTRE-BASSE avec la même définition que celle de l'Académie (1740). Trévoux est pourtant novateur lorsqu'il introduit en 1752 l'article VIOLONCELLE (dans cette orthographe-là) dans sa nomenclature : « Espèce de basse de violon, que les Italiens appellent *Violoncello*, qui signifie proprement un *gros violon*. » Jusque-là, seul le terme italien était utilisé dans les divers ouvrages.

La nomenclature de l'*Encyclopédie* prévoit des articles pour la HAUTE-CONTRE de violon (*Musique.*) (t. 8, 1765), la TAILLE DE VIOLON (*Lutherie*) (t. 15, 1765), la QUINTE DE VIOLON (*Luth.*) (t. 13, 1765), la BASSE DE VIOLON (t. 2, 1752), la CONTRE-BASSE (*Luth.*) (t. 4, 1754), mais les descriptions sont très brèves. La haute-contre de violon et la taille de violon sont toutes deux définies comme « la même chose que la quinte de violon ». Il y manque donc la vedette « dessus de violon » qui est toutefois mentionné comme exemple lexical, « nous disons un *dessus de violon* » dans l'article DESSUS (*Musique*) (t. 4, 1754) ; néanmoins, il va de soi que l'article VIOLON (*Luth.*) (t. 17, 1765) décrit le dessus. Il n'y a pas d'entrée à *violoncelle*, nous l'avons déjà évoqué plus haut, même si le terme est présent dans une série d'articles sans jamais être défini. L'article VIOLON ne cite aucun membre de la famille.

<sup>57</sup> Dans son édition de 1704, Trévoux écrit : « Il faut dire *haute contre*, & non pas *haute conte*, comme les Provinciaux. Men. » Il cite donc Ménage d'après son ouvrage de 1694.

<sup>58</sup> Vérification faite dans les éditions de Ménage de 1650 et 1694, le texte n'a pourtant pas été modifié.

La plupart des articles renvoient aux figures des planches, mais les planches effectivement publiées ne comprennent cependant pas les instruments supposés s’y trouver. Cette carence est due à la fabrication même de l’*Encyclopédie* et à ses aléas (voir plus haut). La planche XI de la seconde suite de *Lutherie* (publiée en 1767 dans le tome 5 du *Recueil de planches*) illustre une contrebasse (fig. 6), un violon (fig. 7) et son archet (fig. 8), une poche et son archet (fig. 9) ; il y manque donc la basse et la quinte. Aucune échelle de proportions n’est présente. Les explications se contentent de simples légendes.

Certains articles de texte renvoient aussi à la « Table du Rapport de l’étendue des instruments des instruments de musique » dont le titre sera un peu modifié lors de sa publication (pl. XXII de la seconde suite). Il s’y trouve mentionnés trois types de *contrebasse* (voir ci-après « Accord des différents membres »).

Le *Grand Vocabulaire françois* de Panckoucke comprend les mêmes termes que ceux de l’*Encyclopédie* auxquels est joint le violoncelle : HAUTE CONTRE (t. 13, 1770), TAILLE DE VIOLON (t. 27, 1773), QUINTE (t. 24, 1772), VIOLONCELLE (t. 29, 1773), BASSE DE VIOLON (t. 3, 1768), CONTRE-BASSE (t. 6, 1768)<sup>59</sup>. L’article générique VIOLON (t. 27, 1773) ne parle que de l’instrumentiste dont il reprend les données de Rousseau.

Le *Dictionnaire critique de la langue française* de l’abbé Féraud (1787-1788) comprend également ces mêmes termes, mais leur insertion est bien différente de l’ouvrage de Panckoucke : *quinte de violon*, *basse de violon* et *contre-basse* sont traitées dans des articles polysémiques, *haute-contre* et *taille* ne se réfèrent plus à un instrument, mais seulement à un registre de voix. Quant au violoncelle, il se trouve dans la nomenclature dans une entrée commune avec deux autres instruments : « VIOLE, s. f. VIOLON, s. m. VIOLONCELLE, s. m », article qui se contente de simples définitions.

Tournons-nous vers le Macquer (1766) qui, dans la rubrique LUTHIER ou FACTEUR DE VIOLONS, définit celui-ci par la formule ci-après : « C’est l’artiste qui fait tous les instrumens de musique qu’on joue avec l’archet, comme Violons, Quintes ou Alto, Violoncelles, Contre-Basses, Basses & dessus de Violes, Violes d’amour, &c. » Voici le terme *alto* cité alors qu’il est absent des nomenclatures des dictionnaires de langue durant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* de Jacques Lacombe (1752) comprend quelque 70 articles relatifs aux instruments de musique, dont BASSE DE VIOLON, CONTRE-BASSE, VIOLONCELLE. Parmi les dictionnaires du XVIII<sup>e</sup> siècle, Lacombe est le premier à fournir des informations plus détaillées sur ces instruments.

La BASSE DE VIOLON est un « violon qui par la grosseur de sa forme a perdu du côté brillant pour gagner du côté des tons graves ». Elle est munie de 4 cordes accordées en quinte (*sol, ré, la, mi*) et sert « à faire la Basse dans les Concerts ».

La CONTRE-BASSE a la forme d’un violon, « mais d’une grosseur extrême ». On l’emploie dans les grands concerts où il y a beaucoup d’instruments et de voix, « autrement la force & la gravité des sons que cet instrument produit, étoufferoit l’harmonie ; mais il est d’un très bel effet lorsque la multiplicité des autres instrumens empêche qu’il ne soit trop dominant ». Lacombe précise encore l’usage descriptif qui en est fait pour illustrer « les airs de Magiciens, de démons, & dans ceux de tempête ». Et de citer Monteclair qui est le premier à avoir joué de la contrebasse dans l’orchestre de l’Opéra.

Le VIOLONCELLE joue « présentement la basse continue à la Musique du Roy, à l’Opéra & dans les Concerts ; enfin il a fait presque abandonner la grosse basse de Violon ». Lacombe si-

<sup>59</sup> La typographie des termes reproduit celle de ce dictionnaire et permet immédiatement de constater comment ils y sont intégrés dans l’ouvrage : les lettres capitales et petites capitales, respectivement pour des vedettes d’adresse et des vedettes d’entrées dans la nomenclature ; les caractères italiques pour une signification à l’intérieur d’un article polysémique, en l’occurrence ici dans l’article TAILLE (*en termes de Musique*) dans lequel sont définies plusieurs acceptions du terme dans ce domaine.

gnale que l'instrument fut inventé par Bonocini<sup>60</sup>, maître de chapelle du Roi du Portugal ; Bap-tistin Struck<sup>61</sup> et l'Abbé<sup>62</sup>, « tous les deux d'excellens Artistes », l'ont introduit en France. Toutes les informations de cet article sont empruntées (sans l'avouer) à la *Méthode, théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le Violoncelle* de Michel Corrette de 1741, ce qui explique l'enthousiasme de l'auteur : « Le Violoncelle est l'instrument de basse le plus sonore ; il articule parfaitement les sons, & il rend toute sorte de Musique pleine, simple, figurée, &c. Cet instrument est très-favorable pour les voix qu'il accompagne ; il se lie aussi parfaitement bien avec la flute traversiere ; à l'égard du violon, il est sa véritable basse, étant de même genre d'harmonie ; on exécute encore sur le Violoncelle des Sonnates & même des Concerto qui font un très-bel effet. »

Dans l'article VIOLON sont précisées les clefs sur lesquelles s'écrivent la musique : clef d'*ut* 2<sup>e</sup> ligne pour la *taille de violon* ; clef d'*ut* 3<sup>e</sup> ligne pour la *quinte de violon*.

Le *Notionnaire* de Garsault (1761) classe les instruments de musique selon leur usage et leur registre. Le violon, la quinte de violon, le violoncelle et la contre-basse de violon interviennent dans les grands concerts ; le premier fait partie des dessus, le deuxième des parties du milieu et les deux autres de la partie des basses. La poche fait partie des instruments pour la danse. La planche XXII est consacrée au violon et à son archet, avec en regard, la description des différentes parties constituantes.

Rousseau ne s'occupe pas des instruments de musique dans son *Dictionnaire de Musique* (1768) et il s'en explique dans sa préface<sup>63</sup>. Néanmoins, dans l'article DESSUS, il se réfère au registre et cite comme exemple, dans la musique instrumentale, le *Dessus de Violon*. Les articles HAUTE-CONTRE et TAILLE parlent uniquement des voix. Dans BASSE, Rousseau cite les *contre-basses* « qui sont des instrumens », sans autre détail. Si l'article QUINTE porte aussi sur le registre, Rousseau signale que « le nom de cette Partie a passé à l'Instrument qui la joue ». Sous l'article VIOLON, Rousseau ne parle que de l'instrumentiste.

Dans son *Essai sur la musique*, Benjamin de Laborde (1780) prévoit des descriptions assez inégales pour la Contrebasse, la Quinte (taille & haute contre de violon), l'Alto ou Quinte, le Violoncelle, le Violon. Il signale trois sortes de contrebasse dont les accords diffèrent de l'*Encyclopédie* : il donne le nom des notes, mais pas leur registre : contrebasse à trois cordes, *sol, ré, la* ; contrebasse à quatre cordes, *fa, sol, ré, la // sol, ré, sol, ut* ; contrebasse à cinq cordes, *mib, la, ré, sol, ut // fa, la, ré, fa#, la*.

Quinte (taille & haute contre de violon) sonne la quinte au-dessous du violon : *ut, sol, ré, la*.

Alto ou Quinte est monté comme un violoncelle, mais une octave au-dessus.

Le Violoncelle, monté de cinq cordes (*ut, sol, ré, la, re*), a droit à une vingtaine de pages dues à Jean-Baptiste Nochez, comme le précise Laborde lui-même dans son tome 3, le volume qui recense les compositeurs. Y sont successivement abordés l'inventeur (Tardieu de Tarascon), les instrumentistes, les dimensions de l'instrument, la position de chacune des mains, des exercices divers.

De ce tour d'horizon, on constate que les membres de la famille du violon ne sont jamais présents tous ensemble dans un même dictionnaire et que leurs définitions sont variées. Que

<sup>60</sup> Laborde (t. 3, p. 171) signale que Marc-Antoine Bononcini, « grand joueur de violoncelle, & fort habile compositeur » a écrit plusieurs sonates pour le violoncelle qu'il fit connaître en France : « Il fut réellement le premier qui fit chanter cet instrument, & en tira ce beau son qu'il est si rare d'entendre. »

<sup>61</sup> Jean-Baptiste Struck (ou Stuck), dit Baptistin (Livourne 1680-Paris 1755) est, selon Laborde (t. 3, p. 385), le premier qui joua du violoncelle à l'Opéra.

<sup>62</sup> Deux frères violoncellistes portent ce nom : Pierre Saint-Sevin dit L'Abbé aîné (Bordeaux 1695-Paris 1768) et Pierre-Philippe Saint-Sevin, dit L'Abbé le cadet (Bordeaux 1698-Paris 1777). Selon Laborde (t. 3, p. 489), Pierre Saint-Sevin était « l'un des plus habiles violoncelles de son tems ; c'est lui qui fit tomber la viole, par la belle qualité de son qu'il tirait de son instrument ».

<sup>63</sup> Voir Malou Haine et Ignace de Keyser, « Les instruments de musique dans le *Dictionnaire de musique* : carence en nombre, richesse de contenu », in Emmanuel Reibel (dir.), *Regards sur le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : des Lumières au Romantisme*, Paris, Vrin, 2016, p. 91-116.

les termes anciens restent présents à côté des termes nouveaux, tels *alto*, *violoncelle*, *contrebasse*. Synthétisons d'ailleurs leur première apparition.

Le terme *alto* n'entre dans aucune nomenclature au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais il est cité dans Macquer (1766) parmi les instruments construits par les luthiers. En revanche, le terme français *violoncelle* entre dans la nomenclature du dictionnaire de Prévost (1750) sous l'orthographe VIOLONCEL<sup>64</sup>, puis sous celle de VIOLONCELLE en 1752, respectivement dans le Trévoux et dans le *Dictionnaire des Beaux-Arts* de Lacombe. Mais Corrette l'utilise dès 1741 dans sa méthode pour l'instrument. La *contre-basse* (écrit avec un trait d'union) est présente dans le *Dictionnaire de l'Académie* (édition de 1740) ; le terme s'écrit en un seul mot dans Laborde (1780).

### Accord des différents membres

Si l'un ou l'autre dictionnaire précisent l'accord à vide des cordes des différents membres de la famille des violons, c'est l'*Encyclopédie* qui est la plus systématique en proposant une « TABLE DU RAPPORT DE L'ÉTENDUE DES VOIX Et des Instrumens de Musique comparés au Clavecin » (Pl. XXII de la seconde suite Lutherie du *Recueil de planches*, t. V, 1767).

Cette planche rassemble dans un même tableau 42 instruments de musique qui sont comparés entre eux par leur registre et l'étendue de leur ambitus.

**TABLE DU RAPPORT DE L'ÉTENDUE DES VOIX**  
*Et des Instrumens de Musique comparés au Clavecin.*

Pour l'intelligence de cette Table, il faut remarquer 1<sup>o</sup> que les lignes horizontales divisées en cellules représentent la suite des notes du genre Diatonique Chromatique Clavecin, et que les rangées verticales représentent les Tenues... 2<sup>o</sup> que le terme le plus grave de l'étendue des voix et des Instrumens à contour marqué par une lettre, signifie et le terme le plus aigu par la même lettre, mais minuscule. Ces deux lettres sont placées au-dessus des touches du Clavecin avec lesquelles ces termes sont à l'unisson. 3<sup>o</sup> que les chiffres qui expriment les cordes des Instrumens à cordes sont placés dans la même qui répond au-dessus de la touche du Clavecin qui est l'unisson de ces cordes à vide.

Noms des Instrumens	Clavecin	Violon	Basse de Violon	Violles	Thébée	Luth	Archluth	Anacorde	Cithare	Harpe	Trompette et Cor	Tambour	
Violon	cc dd ee ff gg aa bb	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Basse de Violon	cc dd ee ff gg aa bb	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

<sup>64</sup> C'est également sous cette orthographe que l'instrument est cité dans le célèbre pamphlet de Hubert Le Blanc, *Défense de la basse de viole contre les Entrées du Violon et les Prétentions du Violoncel*, Amsterdam, Pierre Mortier, 1740. L'année suivante, Michel Corrette répond par sa *Méthode [...] sur le Violoncelle* (à un an d'intervalle, l'orthographe a changé).

Cette planche est souvent interprétée de manière erronée. Nous avons analysé ailleurs cette table<sup>65</sup>. Contentons-nous ici d'en donner les points essentiels et notamment ceux se rapportant à la famille du violon. La première phrase des explications est ainsi libellée : « Cette Planche [...] est extraite du mémoire de M. Sauveur sur l'Acoustique [...]. » Certains musicologues se contentent de cette formulation, sans se rendre compte que le tableau de Sauveur a été ici grandement modifié.

Certes, le dessinateur de cette planche, Louis Jacques Goussier (1722-1799), s'est basé sur celle du Mémoire de Joseph Sauveur datant de 1701<sup>66</sup>, mais il l'amplifie considérablement. Il signe *Goussier Fecit*, ce qui confirme qu'il en est le responsable. Dans la section des violons, Goussier modifie la basse de violon : elle est à présent munie de 3 cordes, alors qu'elle pouvait en avoir 4 ou 5 chez Sauveur. Tout en maintenant les six instruments présents chez Sauveur – dessus, quinte, taille, haute-contre, basse, basse des Italiens –, Goussier en ajoute cinq autres : violon d'amour, quinton, contrebasse, contrebasse « suivant l'accord des Allemands », contrebasse des Italiens. En 1701, certains instruments n'étaient pas encore utilisés ; inversement, en 1767, certains d'entre eux n'étaient plus en usage.

Voici les accords de ces onze instruments tels qu'ils sont indiqués sur la Pl. XXII :

Dessus de violon :  $sol^2, ré^3, la^3, mi^4$ .

Haute contre / Taille / Quinte, même accord :  $do^2, sol^2, ré^3, la^3$ .

Basse, 3 cordes :  $fa^1, do^2, sol^2$ .

[Chez Sauveur, la Basse était à 4 ou 5 cordes :  $la^1, fa^1, do^2, sol^2 // ré^3$  (s'il y a 5 cordes).

Basse des Italiens ou violoncelle, 4 cordes :  $do^1, sol^1, ré^2, la^2$ .

[l'expression « ou violoncelle » ne figurait pas chez Sauveur].

Quinton, 5 cordes :  $sol^2, ré^3, la^3, ré^4, sol^4$ .

Violon d'amour, « unisson des dessus, à la différence près que les 6 cordes de léton s'accordent diatoniquement et arbitrairement ».

Contrebasse, 3 cordes, mais 2 accords proposés :  $si^1, fa^1, do^2 // fa^1, do^2, sol^2$ .

[Goussier ajoute :] « les unes sonnent la quinte les autres l'Octave au dessous de la basse ».

Contrebasse, 5 cordes :  $fa^1, la^1, ré^1, fa^{\#1}, la^1$ .

[Goussier ajoute :] « La meilleure manière d'acc. la Contrebasse suivant les Allemands ».

Contrebasse des Italiens, 3 cordes, mais 2 accords proposés :  $sol^1, ré^1, la^1 // ré^1, la^1, mi^2$ .

[Goussier ajoute :] « La Contrebasse des Italiens sonne l'octave au dessous de leur basse et l'unisson du 16 pieds ».

## ● Conclusion

Aujourd'hui, les musicologues ne devraient plus ignorer les études approfondies faites depuis plusieurs années sur les dictionnaires et leur élaboration. Il est indispensable de connaître l'histoire des dictionnaires et encyclopédies au XVIII<sup>e</sup> siècle lorsqu'on les consulte et qu'on en extrait une donnée spécifique. Celle-ci ne peut que rarement être considérée comme reflétant l'actualité de l'époque de la publication de l'ouvrage ; et l'éditeur responsable est rarement l'auteur des articles. Une exception mérite d'être soulignée : le petit traité sur les instruments de musique de Garsault (1761) semble construit *ex nihilo* avec des textes originaux. La date de rédaction d'un article ne coïncide que rarement avec la date de publication de l'ouvrage consulté. Toutefois, les diverses informations données dans des ouvrages de définition de termes sont parfois riches de surprises, même si ces informations doivent, à leur tour, subir l'examen des emprunts.

<sup>65</sup> Voir Malou Haine, « Tessiture des instruments de musique selon l'Encyclopédie : autour de la planche XXII de Lutherie », Dossier transversal à paraître sur le site de l'ENCCRE.

<sup>66</sup> Mémoire intitulé « Système general des Intervalles des Sons, & son application à tous les Systèmes & à tous les Instrumens de Musique », in *Histoire de l'Académie & Mémoires*, 1701, p. 299-362. La planche III est annexée en fin de volume, à la page 385.

## ● Dictionnaires de langue & encyclopédies

1680. Richelet, *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses*  
+ éditions 1706, 1728, 1732, 1759.
1690. Furetière, *Dictionnaire universel [...] des mots françois*  
+ éditions 1702.
1694. *Le Dictionnaire de l'Académie françoise*  
+ éditions 1718, 1740, 1762, 1778, 1798, 1835.
1694. Gille Ménage, *Dictionnaire étymologique de la langue françoise.*
1704. *Dictionnaire universel françois et latin, [dit Dictionnaire de Trévoux]*  
+ éditions de 1721, 1732, 1743, 1752 et 1771 .
1750. Prévost, *Manuel-Lexique, ou Dictionnaire portatif des mots françois, dont la signification n'est pas familière à tout le monde* + supplément 1755.
- 1765 (t. XVII). Diderot, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*  
+ *Recueil de planches* (t. V, 1767),  
+ métamorphoses de l'Encyclopédie :  
1775 (t. 42). *Encyclopédie d'Yverdon* + *Recueil de planches* (t. 7, 1778)  
1777 (t. 4). *Supplément à l'Encyclopédie* + *Recueil de planches* (1 vol., 1777)  
1785 (t. 4). *Encyclopédie méthodique [EM]-Arts & métiers mécaniques*  
+ *Recueil de planches* (t. 3, 1784)
- 1785 (t. 5). *EM-Jurisprudence*
- 1786-1791 (t. 2, t. 3, t. 5). *EM-Histoire*
1791. *EM-Ana*
- 1798 (t. 7). *EM-Médecine*
- 1818 (t. 2). *EM-Musique*
- 1822 (t. 4). *EM-Physique*
- 1773 (t. 29). Panckoucke, *Grand vocabulaire françois...*
1786. Besançon, *Dictionnaire portatif de la campagne*
- 1787-1788. Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française.*

## ● Dictionnaires de proverbes

1710. George de Backer, *Dictionnaire des proverbes françois.*
1750. Le Roux, *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial.*
1751. [Antoine Joseph Panckoucke], *Dictionnaire portatif des proverbes françois, 4<sup>e</sup> édition.*

## ● Dictionnaires de commerce, des arts, des sciences, des métiers

1694. Thomas Corneille, *Dictionnaire des arts et des sciences*  
+ édition 1732.
1723. Savary, *Dictionnaire universel du commerce*  
+ éditions 1726, 1730, 1741-1742, 1748-1750, 1750-1752, 1759-1765.
1756. Dyche, *Nouveau Dictionnaire universel des arts et des sciences.*
1761. M. de [François-Alexandre] Garsault, *Notionnaire ou Mémorial raisonné de ce qu'il est utile et d'intéressant dans les Connoissances acquises depuis la Création du monde jusqu'à présent, Paris, chez Guillaume Desprez, 1761.*
- 1766 (t. 2). Philippe Macquer, *Dictionnaire portatif des arts et métiers*  
+ éditions 1767, 1773, 1793-1801.

## ● Traités, Dictionnaires et encyclopédies de musique

1636. Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, Pierre Ballard.

1703. Sébastien de Brossard, *Dictionnaire [sic] de musique contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens & François les plus usitez dans la Musique*, Paris, Christophe Ballard.

1752. Jacques Lacombe, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie & la Musique*, Paris, veuve Estienne et fils.

1768. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne.

1780. Jean Benjamin de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Ph.-D. Pierres.

1785. Jacques Lacombe, « L'Art du faiseur d'instrumens de musique, et Lutherie », dans *Encyclopédie méthodique – Arts et métiers mécaniques*, Paris, Panckoucke et Liège, Plomteux, t. 4, p. 1-186.

1787. J. J. O. Meude-Monpas, *Dictionnaire de musique*, Paris, Knapen et fils.

1810-1811. Alexandre Choron & François Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, Paris, 2 vol.

## ● Références bibliographiques<sup>67</sup>

DU FRESNE DU CANGE Charles, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, 3 vol. 1678.

SAUVEUR Joseph, « Système general des Intervalles des Sons, & son application à tous les Systèmes & à tous les Instrumens de Musique », in *Histoire de l'Académie & Mémoires*, 1701, p. 299-362. La planche III est annexée en fin de volume, à la page 385.

LE BLANC Hubert, *Défense de la basse de viole contre les Entréprises [sic] du Violon et les Prétentions du Violoncel*, Amsterdam, Pierre Mortier, 1740.

*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 17 volumes de textes (1751-1765) et 11 *Recueils de planches* (1762-1772). Édition en ligne, avec une édition critique de plusieurs articles. Site de l'ENCCRE, « Édition numérique collaborative et critique de l'Encyclopédie », <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia>.

BOREL Pierre, *Trésor de recherches et antiquitez gauloises et françoises*, Paris, Augustin Courbe, 1755.

GERBER E. L., *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipsick, 1891.

WRIGHT Rowland, *Dictionnaire des instruments de musique. Étude de lexicologie*, Londres, Battley Brothers, 1941.

MILLIOT Sylvette, *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Société française de musicologie, 1970.

BECQ Annie (dir.), *L'Encyclopédisme. Actes du colloque de Caen. 12-16 janvier 1987*, Paris, Aux Amateurs de livres, Klincksieck, 1991.

KAFKER Frank (dir.), *Notable Encyclopedias of the Late Eighteenth Century: Eleven Successors of the Encyclopédie*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1994.

<sup>67</sup> Les ouvrages apparaissent ici selon leur ordre chronologique.

- MILLIOT Sylvette, *Le violoncelle en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Thèse, Université de Paris-IV Sorbonne, 1975.
- HÜE Denis (dir.), *L'Encyclopédisme et les autres*, Actes du colloque d'Alençon, 26 mars 1988, Association Diderot, 1989.
- MILLIOT Sylvette, *Histoire de la lutherie parisienne du XVIII<sup>e</sup> siècle à 1960*, t. II : *Les Luthiers du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Spa, Les Amis de la Musique, 1997.
- LECA-TSIOMIS Marie, *Écrire l'Encyclopédie Diderot : de l'usage des dictionnaires à la grammaire philosophique*, Oxford, Voltaire Foundation (SVEC 375), 1999, rééd. 2007.
- CERNUSCHI Alain, *Penser la musique dans l'Encyclopédie. Étude sur les enjeux de la musicographie des Lumières et sur les liens avec l'encyclopédisme*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- REY Alain, *Miroirs du monde ; une histoire de l'encyclopédisme*, Paris, Fayard, 2007.
- TILKIN Françoise (dir.), *L'encyclopédisme au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque du Groupe d'Études du XVIII<sup>e</sup> siècle de l'Université de Liège (30-31 oct. 2006), Genève, Librairie Droz, 2008.
- GUILBAUD Alexandre et alii, « Entrer dans la forteresse : pour une édition numérique collaborative et critique de l'Encyclopédie (projet ENCCRE) », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 48, 2013, p. 225-261.
- DE LA GORCE Jérôme, « L'évolution de l'orchestre à cinq parties et la suppression de la quinte de violon », in Jean Duron et Florence Gétéreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV : instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 41-48.
- HAINÉ Malou, « Les classifications des instruments de musique en France de 1761 à 1819 et l'élaboration d'une terminologie organologique », *Musique, Images, Instruments*, n° 15, 2015, p. 188-205.
- HAINÉ Malou, DE KEYSER Ignace, « Les instruments de musique dans le *Dictionnaire de musique* : carence en nombre, richesse de contenu », in Emmanuel Reibel (dir.), *Regards sur le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : des Lumières au Romantisme*, Paris, Vrin, 2016, p. 91-116.
- CERNUSCHI Alain, GUILBAUD Alexandre, LECA-TSIOMIS Marie, PASSERON Irène, *Oser l'Encyclopédie : un combat des Lumières*, Paris, Académie des sciences / EDP, 2017.
- HAINÉ Malou, « Les instruments de musique dans la série *Musique de l'Encyclopédie méthodique* », in Alban Ramaut et Céline Carencio (dir.), *Les volumes « Musique » de l'Encyclopédie méthodique : penser la musique en France au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 45-70.
- CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les « bandes » de violon en Europe. Cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménestriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout, Brepols, 2018.
- HAINÉ Malou, « Transversalité des dictionnaires spécialisés de l'Encyclopédie méthodique : l'exemple des instruments de musique », in Martine Groult, Luigi Delia et Claire Fauvergue (dir.), *Panckoucke et l'Encyclopédie méthodique : ordre de matières et transversalité*, Paris, Garnier, 2019, p. 275-310.
- LAUNAY Françoise, « Le graveur Jacques Renaud Benard (1731-1794) : un collaborateur majeur de l'Encyclopédie enfin identifié », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 54, 2019, p. 255-273.

HAINÉ Malou, « Lutherie et instruments de musique dans l'Encyclopédie », dossier transversal à paraître sur le site de l'ENCCRE.

- « Les planches de *Lutherie* dans l'Encyclopédie et ses métamorphoses », dossier transversal à paraître sur le site de l'ENCCRE.
- « Tessiture des instruments de musique selon l'Encyclopédie : autour de la planche XXII de Lutherie », Dossier transversal à paraître sur le site de l'ENCCRE.

## ● Présentation de l'auteur

Malou Haine est professeur honoraire de musicologie à l'Université libre de Bruxelles et conservateur honoraire du Musée des instruments de musique à Bruxelles. Elle a exercé un mandat de chercheur auprès de la Politique scientifique fédérale belge (2009-2012).

Depuis 2009, elle codirige la collection *MusicologieS* aux Éditions Vrin (Paris), après avoir dirigé seule la collection *Musique/musicologie* aux Éditions Pierre Mardaga à Liège (1985-2007) et celle de *Pepetuum mobile* chez Symétrie (Lyon) (2007-2009). Elle est auteur ou coauteur d'une vingtaine de livres, et en a dirigé une quinzaine d'autres. Elle a écrit plus d'une centaine d'articles dans des revues spécialisées et a participé à une centaine de colloques internationaux.

Elle est à présent très active au sein de l'ENCCRE où elle fait partie du Comité scientifique et du Comité de lecture.

[www.malouhaine.be](http://www.malouhaine.be)