



**HAL**  
open science

# Les tenues du violon en Europe, XVIe-XVIIIe siècles. Identification, implications, restitution

Cyril Lacheze

► **To cite this version:**

Cyril Lacheze. Les tenues du violon en Europe, XVIe-XVIIIe siècles. Identification, implications, restitution. Luc Charles-Dominique; Raffaele Pinelli. Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie, Université Côte d'Azur, pp.73-88, 2022, 978-2-9581460-0-9. hal-03563754

**HAL Id: hal-03563754**

**<https://hal.science/hal-03563754>**

Submitted on 22 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)



## 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 tenues du violon en Europe, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Identification, implications, restitution

Cyril Lacheze  
*Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*

---

## RÉSUMÉ

Les aspects techniques du jeu de la musique ancienne européenne peuvent, dans la pratique actuelle, être employés de façon routinière sans réaliser de démarche d'analyse des sources et d'adaptation du geste au contexte historique considéré. Or, un tel « retour aux sources » peut mettre en évidence des différences notables entre la pratique ancienne et celle habituellement employée, susceptibles de modifier considérablement l'expérience de jeu de même que le rendu sonore. Après une discussion sur les tenants et aboutissants de cette démarche dans le cadre de la musique ancienne et d'autres formes d'« histoire appliquée », nous nous proposons de réaliser cet exercice de relecture des sources dans le cadre de la tenue du violon et de l'archet. Il apparaît alors que, malgré une disparité des sources et un tableau légèrement différent selon que l'on considère les sources textuelles ou iconographiques, cet instrument a majoritairement été employé en position « basse », et en plaçant le pouce de la main droite sous la hausse de l'archet, jusqu'au tournant, voire au premier tiers, du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette technique semblait même employée par des virtuoses tels que Biber, suggérant pour le violoniste actuel une technique radicalement différente de celle habituellement employée.

Cyril Lacheze  
Docteur en Histoire des techniques.

## ● Introduction – Musique ancienne et « histoire vivante »

### *Restitution, reconstitution, évocation ?*

Le thème de la restitution d'une pratique musicale ancienne pose la question de la définition même de cette pratique et de ses parallèles possibles avec certains équivalents existant dans d'autres champs disciplinaires s'intéressant au passé, particulièrement l'archéologie expérimentale et l'histoire vivante. La comparaison avec la première, si elle est évocatrice par l'emploi du terme « archéologie », demeure peu pertinente au regard de ce que recouvre réellement cette pratique : l'archéologie expérimentale au sens propre est un protocole d'étude consistant à effectuer une série de tests dans un environnement contrôlé, en faisant varier un ou plusieurs paramètres entre chaque test (matériaux employés, gestes effectués...), afin de constituer un référentiel associant à chaque combinaison son résultat. Toute découverte archéologique (objet, construction, trace...) peut ensuite être comparée à ce référentiel, afin d'identifier le résultat le plus proche et d'en déduire la combinaison possiblement employée par les créateurs du « fait » archéologique. Il n'y a donc aucune notion de « restitution » dans cette démarche. Les projets comme celui de la construction du château de Guédelon<sup>1</sup>, impliquant une telle restitution, s'inscrivent davantage dans le domaine de l'histoire vivante, laquelle consiste à « faire vivre » le portrait d'une société passée obtenu *via* les méthodologies scientifiques de recherche en histoire ou en archéologie (respectivement par l'étude des textes et des artefacts). Cette « mise en vie » poursuit elle-même un double but, à savoir d'une part fournir des données supplémentaires par la mise en situation concrète des hypothèses formulées par

---

<sup>1</sup>Maryline Martin, Florian Renucci, *La construction d'un château fort : Guédelon*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2013.

la recherche, données susceptibles d'alimenter en retour cette même recherche ; et d'autre part faire découvrir au public sous une forme ludique les résultats de cette recherche, se combinant également avec un aspect ludique pour les « performateurs » eux-mêmes, si sérieux soient-ils dans le fond de leur démarche.

Cette double recherche amène en réalité à une subdivision de la pratique de l'histoire vivante en plusieurs courants, bien visibles par exemple dans le champ de la pratique des techniques de combat anciennes<sup>2</sup>. Un grand nombre d'acteurs s'intéressent avant tout à l'aspect ludique, pour eux-mêmes et pour le public assistant aux démonstrations. Leur pratique, souvent qualifiée de « reconstitution », mais qu'il serait plus juste d'assimiler à une « évocation », ne s'appuie que partiellement sur les données historiques et archéologiques, afin d'offrir une expérience plaisante aussi bien au pratiquant, qui s'autorise un certain degré de liberté par rapport aux connaissances scientifiques sur les pratiques anciennes, et au spectateur, qui peut assister à un spectacle entraînant et renvoyant plus ou moins directement à la culture populaire typiquement véhiculée par les œuvres cinématographiques. Un autre courant est celui des Arts Martiaux Historiques Européens (AMHE) : il consiste en une analyse fine et critique des sources historiques et archéologiques, afin de proposer une restitution aussi probante que possible des pratiques anciennes. Cette démarche prend bien sûr en compte le degré d'inexactitude et les difficultés d'interprétation des sources, rarement explicites et n'autorisant qu'à travailler sur des « faisceaux de possibilités » pondérés en termes de probabilités, et les différentes pratiques s'étant succédé ou ayant cohabité dans le temps. Si elle peut être regardée comme scientifiquement plus pertinente, et la seule susceptible d'apporter des informations intéressantes la recherche, cette seconde pratique n'est cependant pas fondamentalement tournée vers la restitution des pratiques anciennes auprès du public, bien que ce type d'événement puisse se produire ponctuellement.

### *Application à la musique*

Le musicien ou musicologue ne peut manquer de faire le parallèle entre cette pratique des AMHE et celle de la musique ancienne « historiquement informée », qui constituent l'application au combat et à la musique d'une même méthodologie globale. Il s'agit dans les deux cas de retrouver une pratique disparue par l'analyse des sources anciennes disponibles et par la mise en application de ses conclusions. Cependant, ne serait-ce que pour tenir compte de divers impératifs imposés par les conditions actuelles de la pratique musicale, les interprètes peuvent être conduits à concéder un certain nombre de compromis par rapport aux enseignements tirés des sources. Dans certains cas extrêmes, la « reconstitution » peut devenir une simple « évocation », pour poursuivre le parallèle avec le combat ancien. Elle peut alors s'inscrire dans une pratique se définissant comme contemporaine, simplement inspirée de l'ancien. Dans l'optique d'une pratique se voulant « historiquement informée », on cherchera à se rapprocher autant que possible d'une reconstitution ou d'une restitution, plutôt que d'une évocation.

Afin de proposer une restitution tenant compte de toute la complexité des contextes et des situations, il est impératif d'éviter la liberté propre à l'évocation et de répartir systématiquement des sources. Ceci permet de confirmer certains choix ou au contraire de détecter et corriger des approximations souvent involontaires mais ancrées dans la pratique quotidienne.

<sup>2</sup> Audrey Tuailon Demésy, « Pratiquer les AMHE aujourd'hui : entre reconstitution, expérimentation et innovation », *e-Phaistos*, n° IV-1, 2015, en ligne : <https://journals.openedition.org/ephaistos/669>.

## ● La tenue du violon vue par les sources

### *Sources historiques, pratique actuelle*

Dans le cas du violon, instrument particulièrement documenté du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, un certain nombre d'éléments peuvent être pointés. Dans de nombreux cas, la pratique actuelle correspond plus ou moins exactement aux données fournies par les sources du XVIII<sup>e</sup> siècle, voire du milieu de ce siècle, mais ce qui a précédé est plus rarement pris en compte et restitué. Concernant l'instrument lui-même, l'iconographie flamande du XVII<sup>e</sup> siècle (par exemple chez Jan de Bray en 1658<sup>3</sup>) donne régulièrement à voir d'une part des archets courts et convexes<sup>4</sup>, éventuellement méchés de crin noir, d'autre part des violons entièrement cordés de boyau et avec un chevalet placé non au milieu des ouïes mais plus proche du cordier. Ces éléments ne constituent pas des approximations des peintres<sup>5</sup> : certains auteurs de l'époque les confirment. À propos des cordes en boyau du violon, John Playford décrit en 1664<sup>6</sup> une corde constituée de « petit fil enroulé ou collé sur une corde de boyau ou de soie »<sup>7</sup> comme « une invention récente de cordes pour les basses de violes et violons, ou luths, qui sonne bien mieux et plus fort que les cordes de boyau communes »<sup>8</sup>, montrant ainsi un usage commun des cordes en boyau pour les dessus de violon jusque dans le dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle au moins, et même bien plus tardivement encore. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, en France, Sébastien de Brossard précise d'ailleurs que « les chordes [du violon] enfin sont ordinairement des boyaux d'animaux [...] ». Je dis ordinairement parce que quelques fois on y peut suppléer en cas de besoin ou par des filets de soye, ou des filets de laitton du moins pour les plus grosses chordes », ces techniques de filetage étant apparemment minoritaires à cette époque<sup>9</sup>. Le même auteur, sur le même folio, atteste également du placement très reculé du chevalet observé précédemment : « Il est pose sur la table du violon entre l'extrémité la plus basse des deux S ou ouuertures de la table. » On pourrait aussi évoquer : l'emplacement de l'âme (qui n'était pas présente sur tous les violons au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle, d'après les instruments de la cathédrale de Freiberg<sup>10</sup>) ; la fabrication artisanale et non industrielle des cordes et de la colophane<sup>11</sup> ; les diapasons<sup>12</sup> et méthodes d'accordage<sup>13</sup> ; sans parler des conditions de jeu, de la maîtrise technique des instrumentistes dans le cadre d'un jeu non professionnel, etc.

<sup>3</sup> Jan de Bray, *Joueur de violon accompagnant deux jeunes chanteurs*, huile sur toile, 111,8 x 99,1 cm, 1658, collection privée.

<sup>4</sup> Florence Gétreau, « Les archets français aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : quelques repères iconographiques », *Musique – Images – Instruments*, n° 4, 1999, p. 118-131. Nelly Poidevin, « À la pointe de... l'histoire de l'archet », *L'AmiRéSol*, n° 9, 2009, p. 61 ; « L'archet dans l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : morphologie, tenue, articulation », in Jean Duron, Florence Gétreau (dirs.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 105-118.

<sup>5</sup> Leur récurrence laisserait dans tous les cas peu de place à cette option, puisqu'il faudrait justifier pourquoi de nombreux peintres présentent exactement les mêmes biais, mais celle-ci ne pourrait dans l'absolu pas être ignorée.

<sup>6</sup> John Playford, *A brief Introduction to the Skill of Musick...*, Londres, William Goodbid, 1664, s. p.

<sup>7</sup> « Small Wire twisted or gim'd upon a gut string or upon Silk. »

<sup>8</sup> « A late invention of Strings of the Basses of Viols and Violins, or Lutes, which sound much better and lower than the commun Gut String. »

<sup>9</sup> Sébastien de Brossard, *Fragments d'une méthode de violon*, manuscrit, v. 1711, fol. 11v. F-Pn RES VM8 C-1.

<sup>10</sup> Eszter Fontana, Veit Heller, Steffen Lieberwirth (dirs.), *Wenn Engel musizieren: Musikinstrumente von 1594 im Freiburger Dom*, Leipzig, Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Verlag Janos Stekovics, 2008.

<sup>11</sup> On peut ainsi mentionner les cordes produites artisanalement par Serge Cladères, ou encore les colophanes produites respectivement par la société Aquila et Dario Luisi d'après deux recettes de Galeazzi publiées en 1792. La « colophane » employée au XVII<sup>e</sup> siècle, d'après les rares sources disponibles, ne semble pas avoir été clairement distincte de la résine de pin solidifiée pure, ou du moins du résidu obtenu après simple distillation de celle-ci.

<sup>12</sup> Bruce Haynes, *History of Performing Pitch: The Story of "A"*, Lanham, Scarecrow Press, 2002.

<sup>13</sup> Georg Falck, *Idea Boni Cantoris...*, Nuremberg, Wolfgang Moris Endter, 1688, p. 187-188.



Ces éléments, pour être appliqués, nécessitent une certaine adaptation de l'instrument, quoique minime dans certains cas. La tenue de l'instrument, pour sa part, est un élément dont la représentation iconographique comme la description textuelle dans les sources historiques laissent aisément observer des différences marquées avec la pratique actuelle, et qui ne concerne sauf exception que la technique de l'instrumentiste. Nous développerons ici cette thématique particulière, jusqu'au troisième quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec un niveau de détail peu élevé qui reste néanmoins suffisant pour proposer des conclusions. Concrètement, nous distinguerons une tenue du violon « haute », avec un point de contact entre l'extrémité du violon et le corps situé au-dessus de l'articulation humérus-clavicule (assez souvent contre le cou, correspondant à la tenue habituellement employée à l'heure actuelle), et une tenue « basse » avec un point de contact en dessous de cette articulation, pouvant varier du creux de l'épaule à la poitrine, voire un peu plus bas. Concernant l'archet, les points observés sont avant tout la position de la main sur la baguette, et du pouce : on peut schématiquement distinguer une tenue avec la main avancée sur la baguette et le pouce soutenant directement celle-ci, proche des pratiques actuelles de jeu du violon baroque, ou une tenue avec le pouce sous la mèche ou la hausse, impliquant une main placée proche de l'extrémité de l'archet.

### *Le violon : de la tenue basse*

Les documents écrits documentant ces éléments sont au nombre d'une trentaine à peine sur la période considérée (cf. Tableau), avec une répartition chrono-géographique très inégale, et dans tous les cas, limitée presque exclusivement aux espaces français, germanique et britannique (à l'exclusion notable de la péninsule italienne). Les quelques documents de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> et du premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle sont extrêmement peu précis. Cependant, il apparaît que la tenue basse, avec toutes ses variantes, est la seule mentionnée pendant tout le XVII<sup>e</sup> siècle (à une exception près, détaillée plus loin), et même jusqu'au milieu des années 1730. En effet, pour la période 1640-1700, les différents auteurs se répartissent, sans logique géographique ou chronologique évidente, entre partisans d'une tenue au niveau de l'épaule (« contre l'épaule gauche » pour Trichet en 1640<sup>14</sup> et « un peu plus haut que votre poitrine » pour Lenton en 1693<sup>15</sup>, cf. ill. 1), directement sur la poitrine (« sur la poitrine gauche » pour Playford en 1664<sup>16</sup> et sa traduction directe « *auf die lincken Brust* » pour Falck en 1688<sup>17</sup>, et « *auf-* » ou « *an die Brust* », soit « sur/contre la poitrine », respectivement pour Prinner<sup>18</sup> et Speer<sup>19</sup> en 1677 et 1687, cf. ill. 2), voire « sous la poitrine gauche » pour Merck en 1695<sup>20</sup>. Cet unanimité semble avoir perduré puisque la formulation de Falck (1688) se retrouve à l'identique chez Majer en 1732<sup>21</sup>, que de Brossard propose vers 1711 d'appuyer le violon « contre l'épaule gauche un peu au dessous de la Joüe<sup>22</sup>, ou plus bas selon qu'on le trouvera le plus commode »<sup>23</sup>, et qu'un anonyme anglais en 1722 précise même « un peu au-dessus de votre poitrine, pas au-dessus de l'épaule »<sup>24</sup>. La seule exception se trouve chez Montéclair qui, en 1711, présente une tenue clairement « haute », à savoir « contre le Col sous la joüe gauche »<sup>25</sup>.

<sup>14</sup> Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique*, v. 1640, fol. 109. F-Ps Ms. 1070.

<sup>15</sup> « *Something higher than your Breast.* » John Lenton, *The Gentlemen's Diversion, or The Violin Explained*, Londres, Lenton, 1693, p. 11.

<sup>16</sup> « *On the left Breast.* » John Playford, *op. cit.*, p. 109.

<sup>17</sup> Georg Falck, *op. cit.*, p. 190.

<sup>18</sup> L'interprétation du texte de Prinner, quelque peu complexe, est détaillée plus loin dans l'article. Johann Prinner, *Musicalischer Schlissl*, Salzburg, 1677, fol. 48r. US-Wc ML95.P79.

<sup>19</sup> Daniel Speer, *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der Musikalischen Kunst...*, Ulm, Wilhelm Kühne, 1687, p. 191.

<sup>20</sup> « *Unter der lincken Brust.* » Daniel Merck, *Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae...*, Augsbourg, Johann Christoph Wagner, 1695, s. p.

DATES	FRANCE	AIRE GERMANIQUE ET DANOISE	ANGLETERRE
v. 1640	Trichet		
1664			Playford
1677		Prinner	
1687		Speer	
1688		Falck	
1693			Lenton
1695		Merck	
1698		Muffat	
1711	Montéclair		
v. 1711	De Brossard		
1722			B. T.
1732		Majer	
v. 1735			Crome
1738	Corrette		
1744		Berlin	
1751			Geminiani
1756		Mozart	Sadler
1761	L'Abbé Le Fils		

Tableau 1. Répartition chrono-géographique des traités mentionnés dans cet article.  
L'aire « danoise » ne concerne que le traité de Berlin en 1744.

<sup>21</sup> Joseph Majer, *Museum Musicum Theoretico Practicum...*, Schwäbisch-Hall, Georg Michael Majer, 1732, p. 75.

<sup>22</sup> Cette formulation est cependant ambiguë en ce qu'elle mentionne la « joue », et pourrait aussi bien concerner le cou, de manière similaire au conseil de Montéclair cité ensuite.

<sup>23</sup> Sébastien de Brossard, *op. cit.*, fol. 12v.

<sup>24</sup> « *A little above your Breast, not above your Shoulder.* » B. T., *The Compleat Musick-Master...*, Londres, William Pearson, 1722, p. 38.



III. 1. Tenue du violon contre l'épaule.

Cet instrument, employé dans toutes les photographies, présente toutes les cordes en boyau nu et un chevalet placé selon les spécifications décrites en début d'article. Toutes photographies Marion Weckerle.



III. 2. Tenue du violon contre la poitrine.

Un changement généralisé semble avoir eu lieu autour du milieu de la décennie 1730, là encore sans logique apparente géographique ou chronologique. À cette époque, Crome évoque semble-t-il les deux possibilités (« sur votre poitrine gauche, le mieux étant de le stabiliser avec votre menton »<sup>26</sup>), tandis que Corrette ne mentionne que la tenue haute en 1738 (« il faut nécessairement poser le menton sur le Violon quand on veut démancher »<sup>27</sup>), de même que Berlin en 1744 (« contre le cou du joueur sous la joue gauche »<sup>28</sup>). Les sources textuelles sont malheureusement absentes pour la décennie 1740, mais la quasi totalité des auteurs du troisième quart du XVIII<sup>e</sup> siècle se font les avocats de cette même tenue : « juste en-dessous de la clavicule » pour Geminiani en 1751<sup>29</sup>, repris *verbatim* par Sadler cinq ans plus tard<sup>30</sup> ; « sur la Clavicule » pour L'Abbé le Fils en 1761 et l'auteur de l'article de l'*Encyclopédie* en 1765 (cf. ill. 3) ; avec une possibilité de poser le menton sur l'instrument, supposant une tenue contre le cou, pour Kürzinger en 1763 (« la tête ne doit pas reposer sur le violon comme assoupie »<sup>31</sup>) et Löhlein en 1774 (« le menton [se] pose sur le côté de la table »<sup>32</sup>) (cf. ill. 4). Il apparaît toutefois que la tenue basse n'a pas totalement disparu puisqu'elle est encore mentionnée, notamment par Leopold Mozart en 1756 – citation traduite telle quelle en français en 1770 –, lequel distingue entre une tenue « contre la poitrine [...] très agréable à la vue des auditeurs [...] ; mais elle est un peu difficile pour le Joueur [...] a moins qu'on n'acquière la facilité par un exercice assidu », et une seconde tenue « plus commode pour le Joueur. On le pose sur la Clavicule »<sup>33</sup>, sous-entendant peut-être une certaine préférence pour la première, si du moins le violoniste parvient à la maîtriser. S'y ajoute encore en 1772, l'avis de Labadens pour lequel « il faut tenir le violon [...] sur la poitrine de manière que le bouton [...] soit vis-à-vis le milieu du corps »<sup>34</sup>.

### Apports iconographiques

Les sources textuelles, opinions tranchées et peu nombreuses, ne rendent pas compte de la probable diversité des pratiques, encore que les différences de formulation entre sources rapprochées dans le temps permettent de les entrevoir. Le recours à l'iconographie est donc un complément indispensable pour étoffer et affiner le corpus de données disponibles. Pas plus que les textes, ces sources ne sont réparties de façon homogène dans le temps et l'espace. De plus, elles ne représentent pas toutes des scènes réalistes. Si les œuvres flamandes, du XVI<sup>e</sup> siècle au XVIII<sup>e</sup> siècle au moins, dépeignent des scènes de vie quotidienne, dans des contextes populaires ou bourgeois, de nombreuses peintures italiennes prennent place dans un cadre religieux ou mythologique. Se pose alors la question du réalisme des représentations. Considérant que les scènes religieuses ou mythologiques ne sont pas d'une grande fiabilité pour notre étude (en

<sup>25</sup> Michel Pignolet de Montéclair, *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon...*, Paris, L'Auteur, 1711, p. 2.

<sup>26</sup> « On your left Breast, the best way is to stay it with your Chin. » Robert Crome, *The Fiddle New Model'd...*, Londres, J. Thyer, v. 735, p. 34.

<sup>27</sup> Michel Corrette, *L'École d'Orphée...*, Paris, L'Auteur, Boivin et Le Clerc, 1738, p. 7.

<sup>28</sup> « Til den Spillendes Hals under den venstre Kind. » Johan Daniel Berlin, *Musicaliske Elementer...*, Trondheim, Jens Christ. Winding, 1744, p. 79.

<sup>29</sup> « Just below the Collar-bone. » Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin...*, Londres, John Johnson, 1751, p. 1.

<sup>30</sup> Anonyme, *Apollo's Cabinet...*, Liverpool, John Sadler, 1756, p. 9.

<sup>31</sup> « Soll [...] den Kopf nicht, als ohnmächtig, auf die Violin legen. » Ignaz Kürzinger, *Getreuer Unterricht...*, Augsburg, Johann Jacob Lotter und Sohn, 1793 [1763], p. 54.

<sup>32</sup> « Lege das Kinn auf die Seite der Decke. » Georg Löhlein, *Anweisung zum Violinspielen...*, Leipzig und Züllichau, Wayssenhaus und Frommannischen Buchhandlung, 1781 [1774], p. 12.

<sup>33</sup> Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule...*, Augsburg, Johann Jacob Lotter, 1756, p. 53-54 ; *Méthode Raisonnée pour apprendre à Jouer du Violon*, Paris, Le Menu, 1770, p. 1.

<sup>34</sup> Il faut préciser que Labadens, né en 1735, n'était pas particulièrement âgé lors de la parution de son traité et ne faisait en conséquence probablement pas référence à une pratique qu'il aurait héritée de sa jeunesse et qui serait alors passée de mode. J. Labadens, *Nouvelle Méthode pour Apprendre à jouer du Violon...*, Paris, Adresses Ordinaires de Musique, 1772, p. 18.



III. 3. Tenue du violon contre la clavicule.



III. 4. Tenue du violon contre le cou.

témoigne une certaine récurrence d'instruments fantasmagoriques), nous avons décidé de ne pas les prendre en compte ; le lecteur pourra toutefois se référer à une publication antérieure pour consulter une analyse complète de ces sources, les conclusions n'étant pas fondamentalement différentes dans les deux cas<sup>35</sup>. Notre corpus pour la présente étude est donc constitué de 140 représentations iconographiques s'étendant de la fin du XVI<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et montrant des violons en position de jeu<sup>36</sup>. Plus de la moitié de ce corpus est constitué de représentations flamandes du XVII<sup>e</sup> siècle, figurant pour moitié des contextes populaires (tavernes ou fêtes villageoises) et, pour l'autre, plus élitaires (intérieurs citadins). Le reste de notre corpus ne présente pas réellement d'ensembles clairement identifiés de provenance différente, excepté une quinzaine de scènes bucoliques françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle, une dizaine de caricatures anglaises de la même époque, peu pertinentes quant à leur réalisme en raison de leur nature, et des données italiennes particulièrement limitées (un grand nombre de sources italiennes concernant des contextes religieux, d'où leur sous-représentation ici).

L'analyse iconographique permet de distinguer deux périodes, globalement cohérentes avec celles mises en évidence par l'étude des sources textuelles, bien que moins clairement opposées et avec une césure un peu décalée que l'on peut placer aux alentours de 1690 et 1700 (les sources sont malheureusement peu nombreuses à cette époque). Pour un large XVII<sup>e</sup> siècle, et probablement pour le siècle précédent, bien que les données soient alors peu nombreuses, les tenues basses représentent 75 % des figurations, avec tout de même 15 % de tenues hautes (principalement contre la clavicule, assez peu contre le cou) et 10 % de positions autres. Si l'on excepte le *Concert* de Lionello Spada, qui montre clairement une tenue haute vers 1615<sup>37</sup>, les représentations de tenues hautes proviennent des peintures flamandes, aux alentours de 1650 et 1660. Les tenues basses, et notamment celles au niveau du creux de l'épaule, n'en restent pas moins prépondérantes dans cette région, en particulier entre 1620 et 1650. La tenue à l'épaule (proche d'une tenue haute) n'est pas, comme on pourrait le penser, liée à un statut social supérieur en regard d'une tenue à la poitrine ; à certaines périodes, la tendance pourrait même s'inverser. Les tenues ni hautes, ni basses, correspondent à un violon placé verticalement<sup>38</sup>, du côté droit du corps (y compris coincé sous le bras droit)<sup>39</sup>, ou plus bas encore que la poitrine<sup>40</sup>.

Les décennies 1690 et 1700 marquent la disparition des représentations de tenues à la poitrine. À l'inverse, les tenues hautes, principalement au niveau de la clavicule, représentent 80 % des cas ; les 20 % restants (soit moins d'une dizaine de représentations) correspondent exclusivement à des tenues proches de l'épaule. Cette répartition reste stable quel que soit l'espace géographique considéré, et ce quasiment jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. La gravure du *Ballet de Chantilly* en 1722<sup>41</sup> en est un bon exemple, montrant plusieurs tenues du violon dont aucune

<sup>35</sup> Cyril Lacheze, « Le jeu du violon en France dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », *Arrêt sur scène*, n° 5, 2016, p. 153-159 ; « La tenue du violon à l'époque baroque. Quelles sources pour une histoire du geste ? », *e-Phaistos*, n° II-2, déc. 2013, p. 28-42 ; *La tenue du violon à l'époque baroque*, mémoire de Master I d'Histoire, Paris I Panthéon-Sorbonne, 2012 ; *La tenue du violon à l'époque baroque*, mémoire de Master II d'Histoire, Paris I Panthéon-Sorbonne, 2013, 2 vol.

<sup>36</sup> Ce corpus est le reflet de la disponibilité de la documentation en ligne au moment où l'étude dont résulte cet article a été menée, en 2012. Les développements d'Internet depuis cette date ont rendu disponibles de nombreuses autres sources ; toutefois les conclusions présentées ici ne semblent pas devoir être contredites par ces nouvelles données, seulement précisées le cas échéant.

<sup>37</sup> Lionello Spada, *Le concert*, v. 1615, huile sur toile, 143 x 172 cm, Paris, Musée du Louvre.

<sup>38</sup> Guido Reni, *Sainte Cécile*, 1606, huile sur toile, 94 x 75 cm, Pasadena, Norton Simon Museum of Art ; Pieter de Hooch, *Réunion musicale dans une cour*, 1677, huile sur toile, 83,5 x 68,5 cm, Londres, National Gallery.

<sup>39</sup> Antoine Le Nain, *Trois jeunes musiciens*, v. 1630, huile sur toile, 27,3 x 34,3 cm, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art ; *Le repas des paysans*, 1642, huile sur toile, 97 x 122 cm, Paris, Musée du Louvre ; Gerard Terborch, *Le violoniste*, v. 1665, huile sur toile, 29 x 24 cm, Saint-Petersbourg, Ermitage.

<sup>40</sup> Jacob Ochtervelt, *Assemblée jouant de la musique en intérieur*, v. 1670, huile sur toile, 59 x 49 cm, Cleveland, Museum of Art.

<sup>41</sup> *La fête royale donnée à Sa Majesté, Par Son Altesse Serenissime Monseigneur le Duc de Bourbon, à Chantilly, le 4, le 5, le 6, le 7 & le 8 Novembre 1722. Où l'on verra en détail fidele de tout ce qui s'y est passé de curieux, & qu'on n'a point imprimé dans les relations qui ont paru*, par Monsieur Faure, Paris, Veuve de J. Bouillerot et François Barrois, 1722.

n'est réellement « haute », et jamais contre le cou. Révélatrice d'une pratique ayant parfois perduré tardivement, une scène peinte par Pehr Hilleström montre encore nettement une tenue au creux de l'épaule dans un salon gustavien en Suède vers 1779<sup>42</sup>.

### *Et l'archet ?*

Les deux périodes que nous avons constatées dans le domaine de la tenue du violon, avec une transition dans la décennie 1730 d'après les sources textuelles, se retrouvent à propos de la tenue de l'archet, bien que les sources, à ce sujet, soient moins nombreuses et ne débutent qu'au troisième tiers du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>43</sup>. Jusqu'en 1732, la quasi-totalité de la demi-douzaine des sources disponibles, qu'elles soient anglaises, allemandes ou françaises, mentionnent uniquement une tenue de l'archet près de la hausse, avec le pouce « dessous la hausse qui élève le crin », pour citer Montéclair en 1722<sup>44</sup> et trois doigts seulement sur la baguette, pour Playford en 1664<sup>45</sup>. Certains auteurs mentionnent plutôt le placement du pouce sous la mèche, « sur la mèche à la hausse » pour Playford en 1664<sup>46</sup>, « avec le pouce sur la mèche » pour Prinner en 1677<sup>47</sup>, ou plus précisément sous la mèche près de la hausse (« le pouce droit serre la mèche près de la hausse ») pour Falck en 1688<sup>48</sup>. Placer le pouce sur la mèche sans contact avec le bois de la hausse pourrait présenter des problèmes de stabilité, mais la mèche passant sur la hausse (et non à l'intérieur) sur les archets employés, le pouce peut être posé à la fois sur la hausse et sur la mèche. L'auteur anonyme anglais de 1722 propose une telle solution : « Tenez-le avec votre pouce moitié sous la hausse et moitié sous la mèche près de la hausse » (cf. ill. 5)<sup>49</sup>. La seule exception à cet avis général provient de Muffat, en 1698, lequel confirme une préférence pour la tenue « en serrant le crin avec le pouce » en Allemagne et surtout en France, mais mentionne que « les Italiens different [...] veu qu'ils ne touchent point au crin »<sup>50</sup>, semblant attester une position du pouce sur la baguette. Cette observation, si elle est exacte, fait peut-être de cette tenue une spécificité italienne (rappelons qu'aucune des autres sources textuelles consultées ne concerne cette aire géographique). En tout cas, elle semble avoir été largement adoptée dans toute l'Europe à partir des décennies 1730-1740 : si, en 1732, Majer recopie mot pour mot les termes de Falck datant de 1688<sup>51</sup>, Corrette, en 1738, confirme la différence de tenue de l'archet entre Italiens et Français<sup>52</sup>, tandis que Crome, en 1735, recommande exclusivement de placer le pouce contre la baguette sans toucher la mèche<sup>53</sup>. En 1744, la description de Berlin n'est pas très claire, la mèche devant « reposer sur le pouce » (« le pouce tient la baguette à l'intérieur de la mèche, de sorte que la mèche vienne reposer sur le pouce »<sup>54</sup>), mais tous les auteurs suivants confirment l'usage exclusif de la tenue « italienne », en avançant un peu la main sur la baguette pour Geminiani en 1751 (« à faible distance de la hausse »<sup>55</sup>, cf. ill. 6), Mozart<sup>56</sup> et Sadler (« en-

<sup>42</sup> Pehr Hilleström, *Intérieur de style gustavien avec une réunion musicale*, v. 1779, huile sur toile, Stockholm, Nationalmuseum.

<sup>43</sup> On notera toutefois que les auteurs marqueurs de la « transition » d'une pratique à l'autre ne sont pas forcément les mêmes pour le violon et pour l'archet.

<sup>44</sup> Michel Pignolet de Montéclair, *op. cit.*, p. 3.

<sup>45</sup> John Playford, *op. cit.*, p. 109.

<sup>46</sup> « Upon the Hair at the Nut. » *Ibid.*

<sup>47</sup> « Mit dem Daumen an den haaren. » Johann Prinner, *op. cit.*, fol. 48r.

<sup>48</sup> « Der rechte Daum die Haar nächst bey dem Härpflein etwas eindrucke. » Georg Falck, *op. cit.*, p. 190.

<sup>49</sup> « Hold it with your Thumb half under the Nutt and half under the Hair from the Nutt. » B. T., *op. cit.*, p. 38.

<sup>50</sup> Georg Muffat, *Suavis Harmonæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Secundum*, Passau, Georg Adam Höller, 1698.

<sup>51</sup> Joseph Majer, *op. cit.*, p. 75.

<sup>52</sup> Michel Corrette, *op. cit.*, p. 7.

<sup>53</sup> Robert Crome, *op. cit.*, p. 34.

<sup>54</sup> « At man med Tommelfingeren fatter Træe-Buen inden for Haarene, saa at Haarene kand komme at ligge paa Tommelfingeren. » Johan Daniel Berlin, *op. cit.*, p. 79.

viron deux pouces de la hausse », équivalent à 5 cm<sup>57</sup>) en 1756, puis Diderot en 1765, qui traduit Sadler<sup>58</sup>, ou en 1774 pour Tarade et Löhlein, qui recommandent de tenir l'archet, respectivement, à un pouce de la hausse seulement<sup>59</sup> ou directement dessus<sup>60</sup>.



Ill. 5. Tenue de l'archet à la hausse, pouce sous celle-ci.



Ill. 6. Tenue de l'archet avancée, pouce sous la baguette.

<sup>55</sup> « *At a small Distance from the Nut.* » Francesco Geminiani, *op. cit.*, p. 1.

<sup>56</sup> Leopold Mozart, *op. cit.*, p. 54, 2.

<sup>57</sup> « *About two Inches from the Nut.* » Anonyme, *op. cit.*, p. 9.

<sup>58</sup> Denis Diderot, Jean d'Alembert (dir.), *Encyclopédie...*, vol. 17, 1765, p. 320.

<sup>59</sup> Théodore-Jean Tarade, *Traité du Violon...*, Paris, Girard, 1774, p. 8.

<sup>60</sup> Georg Löhlein, *op. cit.*, p. 18-19.



Comme pour la tenue du violon, les représentations iconographiques apportent de la nuance dans ce tableau. Tout d'abord, il faut souligner que le pouce est rarement visible, limitant ainsi l'observation à la seule position de la main sur la hausse ou, plus avancée, sur la baguette. Jusqu'à la fin des années 1630, quelle que soit la zone géographique considérée, la petite taille des archets<sup>61</sup> ne permet pas d'envisager une autre tenue qu'à proximité de la hausse, faute de quoi la longueur de mèche utile aurait été insuffisante pour garantir un jeu confortable. Mais à partir de 1640, alors que la longueur des baguettes augmente, les sources flamandes, nombreuses et les seules réellement exploitables, montrent une égale répartition entre les deux types de tenue de l'archet. Le tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle est trop mal documenté pour pouvoir en tirer des observations fiables, même si celles-ci, probablement, accréditeraient les sources textuelles. Les derniers violonistes représentés sur les tableaux flamands, comme dans le *Portrait des trois musiciens de la cour des Médicis* de Gabbiani<sup>62</sup>, présentent une tenue légèrement avancée sur la baguette avec un pouce sous le bois, tandis que celui du *Jeune homme avec un violon* du Bohémien Jan Kupecky<sup>63</sup> emploie la tenue dite « française », selon les termes de Corrette. Dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, ces tendances se confirment : bien que les données soient disparates, les iconographies italienne, allemande et anglaise montrent une tenue « italienne » ; seuls les Français conservent le pouce sous la hausse. Une dernière évolution, dans les décennies 1760-1770, semble confirmer le rapprochement de la main vers la hausse, mais avec le pouce sous la baguette, observé dans les dernières sources textuelles, annonçant le développement de la tenue moderne.

### ● Quelques cas d'études

Ces observations constituent des tendances générales. C'est pourquoi, il demeure pertinent d'étudier certains cas particuliers afin de déterminer la technique employée par des violonistes bien précis. Parmi eux, Nicola Matteis, Italien établi à Londres à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, dont le chroniqueur Roger North, l'ayant vu jouer, note qu'il tient son instrument « presque contre sa ceinture »<sup>64</sup>, soit anormalement bas et sur ses « côtes courtes » (« [Matteis] posait son instrument contre ses côtes courtes [...] très différemment de la manière habituelle de tenir »<sup>65</sup>). Ces « *short ribs* » correspondent dans le vocabulaire anatomique de l'époque aux côtes flottantes, les plus basses de la cage thoracique, effectivement situées sous la poitrine<sup>66</sup>. Une telle tenue, extrêmement basse, est bien documentée dans un tableau flamand de Jacob Ochtervelt, précédemment mentionné, peint vers 1670<sup>67</sup>. Lenton, dans son traité quelque peu particulier pour l'époque, paru en 1693, conseille, comme il était alors d'usage, de placer le violon contre la poitrine ou l'épaule (« un peu plus haut que votre poitrine »<sup>68</sup>), mais précise tout de même que lui-même le place sous le menton, donc contre le cou (« *under the Chin* »), position atypique pour l'époque, et surtout qu'il « ne faut pas le placer aussi bas que la ceinture, ce qui est une manière bâtarde que certains emploient à l'imitation des italiens »<sup>69</sup>. Aucun élément ne venant confirmer que

<sup>61</sup> Voir note 6.

<sup>62</sup> Anton Domenico Gabbiani, *Portrait de trois musiciens de la cour des Médicis*, v. 1687, huile sur toile, 141 x 208 cm, Florence, Galleria dell'Accademia.

<sup>63</sup> Jan Kupecky, *Jeune homme avec un violon*, v. 1690-1700, huile sur toile, 89,5 x 72 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

<sup>64</sup> « *Almost ag<sup>t</sup> his girdle.* » Roger North, *An Essay on Musically Ayre*, ms., s. d., fol. 76v.

<sup>65</sup> « *[Matteis] rested his Instrument ag<sup>t</sup> his short ribs, [...] much out of the comon road of handling.* » Roger North, *The Musically Grammarian*, ms., 1728, fol. 178r.

<sup>66</sup> Adrian van den Spiegel, *The Workes of that Famous Chirurgion Ambrose Parey*, Londres, Richard Cotes et Willi Dugard, 1649, p. 108.

<sup>67</sup> Le fait que le personnage soit féminin permet d'affirmer positivement que le violon est bien tenu sous la poitrine et donc contre les « côtes courtes », observation moins certaine sur un portrait masculin. Voir note 40.

<sup>68</sup> « *Something higher than your Breast.* » John Lenton, *op. cit.*, p. 11.

cette pratique était alors répandue en Italie, et Matteis étant à cette époque le principal violoniste italien en activité en Angleterre, il est probable que cette pique lui ait été destinée.

Cet exemple permet de constater qu'un violoniste de grande renommée, ayant écrit des pièces assez techniques, jouait avec une tenue très basse de l'instrument. Sans descendre autant, une tenue contre la poitrine, qui semblait être la norme au XVII<sup>e</sup> siècle, pourrait sembler surprenante dans le cas des virtuoses allemands dont les œuvres requièrent des démanchés pouvant dépasser la cinquième position, car une tenue basse semblerait empêcher le retour de la main gauche dans sa position initiale après avoir démanché. Ainsi, Prinner, en 1677, considère qu'il est impossible de réaliser un mouvement inverse de démanché sans tenir le violon, et recommande en conséquence de « le tenir sous le menton »<sup>70</sup>. Il observe cependant que des « virtuoses respectés de sa connaissance [tiennent] le violon contre la poitrine »<sup>71</sup>. Il compare cette technique à celle figurée dans un tableau du Guercin semblant représenter *Saint François avec un ange jouant du violon* et qui montre une tenue parfaite sur la poitrine<sup>72</sup>. On n'imagine cependant pas que de tels virtuoses aient pu se passer de démancher. Le *Traité du violon* de Tarade, en 1774, apporte une réponse en indiquant que la main gauche peut se placer « plat sous le manche »<sup>73</sup> et non verticale, ceci permettant de conserver un point de contact entre le poignet et le talon du manche, et offrant la stabilité nécessaire aux démanchés jusqu'à la cinquième ou sixième position (en effectuant un mouvement de pivot et non de translation). Il est tout à fait possible que ces « virtuoses respectés de [la] connaissance » de Prinner, faisant usage d'une tenue à la poitrine, soient Johann Heinrich Schmelzer (1623-1680) et Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704), deux des principaux violonistes et compositeurs austro-tchèques de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, avec lesquels Prinner a été en contact, quoique de façon conflictuelle, semble-t-il. Afin de montrer que cette tenue basse est applicable à la musique de ces compositeurs, nous proposons l'exécution de l'une des *Sonates du Rosaire* de Biber, jouée par nos soins avec une tenue du violon contre la poitrine et de l'archet avec le pouce sous la hausse<sup>74</sup>. Du point de vue de l'instrumentiste, le jeu se fait plus agréable et naturel, n'étant parfois pas sans rappeler une pratique folklorique, tout en permettant d'ailleurs une grande liberté de mouvement et de posture, ou même de parole pendant le jeu. Les retours de l'auditoire reportent quant à eux une dynamique et une projection accrues, ainsi qu'une augmentation de la puissance du jeu.

## ● Conclusion

L'étude et l'analyse des sources textuelles et iconographiques a permis de mettre en évidence pour la tenue du violon et de l'archet une importante variabilité entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, malgré de nombreuses lacunes dans la documentation disponible. Le violon semble avoir été tenu majoritairement dans une position basse, au creux de l'épaule ou contre la poitrine, jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Un placement au niveau de la clavicule ou contre le cou, mentionné très ponctuellement dans les sources textuelles, n'apparaît que dans les sources iconographiques flamandes des décennies 1650-1660, sans pour autant remettre en cause l'observation de l'usage très généralisé de la tenue basse. Ce n'est qu'au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, que la tenue haute semble s'être imposée au vu des sources iconographiques, une génération plus tard si l'on s'en tient aux textes, sans que la tenue basse ne disparaisse totalement, cependant. Quant à l'archet,

<sup>69</sup> « Avoid placing it as low as the Girdle, which is a mongrel sort of way us'd by some in imitation of the Italians. »

<sup>70</sup> « Unter die kheij fasßen. » Johann Prinner, *op. cit.*, p. 48r.

<sup>71</sup> « Ich ansehliche Virtuosen gekhennet, [...] die Violin nur auf die Brust gesezet. »

<sup>72</sup> Guercino, *Saint François avec un ange jouant du violon*, 1620, huile sur toile, 162 x 127 cm, Dresde, Gemäldegalerie.

<sup>73</sup> Théodore-Jean Tarade, *op. cit.*, p. 8.

<sup>74</sup> Heinrich Ignaz Franz Biber, *Mystery Sonatas*, n° 10, « The Crucifixion », interpretation Cyril Lacheze, 2019, 5'24", en ligne : <https://youtu.be/P5EXmZgCzkk>.

il paraît avoir été tenu majoritairement avec le pouce sous la hausse aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, avec la main plus avancée dans les cas où la longueur de l'archet le permettait. La baguette s'allongeant au XVIII<sup>e</sup> siècle, cette seconde option devint plus commune en Europe, sauf en France, dès le tournant du siècle d'après l'iconographie, ou bien autour de la décennie 1730 selon les sources textuelles. La tenue actuelle, avec la main près de la hausse et le pouce sous la baguette, semble pour sa part être apparue dès 1760-1770, quelle que soit la documentation considérée.

Cette méthodologie permet ainsi de mettre en évidence des tenues et des gestes techniques très différents des pratiques actuelles mais qui semblent avoir été la norme dans ces époques anciennes. Le travail autour de leur restitution, dans la mesure du possible, ne peut donc qu'apporter des éléments de compréhension supplémentaires quant à la pratique musicale passée, et pourquoi pas ouvrir de nouvelles directions dans le jeu actuel de ces musiques anciennes.

## ● Références bibliographiques

### Sources

- Anonyme, *Apollo's Cabinet...*, Liverpool, John Sadler, 1756.
- B. T., *The Compleat Musick-Master...*, Londres, William Pearson, 1722.
- BERLIN Johan Daniel, *Musicaliske Elementer...*, Trondheim, Jens Christ. Winding, 1744.
- CORRETTE Michel, *L'Ecole d'Orphée...*, Paris, L'Auteur, Boivin et Le Clerc, 1738.
- CROME Robert, *The Fiddle New Model'd...*, Londres, J. Thyler, v.1735.
- DE BROSSARD Sébastien, *Fragments d'une méthode de violon*, manuscrit, v. 1711. F-Pn RES VM8 C-1.
- DIDEROT Denis, D'ALEMBERT Jean (dir.), *Encyclopédie...*, vol. 17, 1765.
- FALCK Georg, *Idea Boni Cantoris...*, Nuremberg, Wolffgang Moris Endter, 1688.
- GEMINIANI Francesco, *The Art of Playing on the Violin...*, Londres, John Johnson, 1751.
- KÜRZINGER Ignaz, *Getreuer Unterricht...*, Augsbourg, Johann Jacob Lotter und Sohn, 1793 [1763].
- LABADENS J., *Nouvelle Méthode pour Apprendre à jouer du Violon...*, Paris, Adresses Ordinaires de Musique, 1772.
- LENTON John, *The Gentlemen's Diversion, or The Violin Explained*, Londres, Lenton, 1693.
- LÖHLEIN Georg, *Anweisung zum Violinspielen...*, Leipzig und Züllichau, Waysenhaus und Frommannischen Buchhandlung, 1781 [1774].
- MAJER Joseph, *Museum Musicum Theoretico Practicum...*, Schwäbisch-Hall, Georg Michael Majer, 1732.
- MERCK Daniel, *Compendium Musicæ Instrumentalis Chelicæ...*, Augsbourg, Johann Christoph Wagner, 1695.

- MOZART Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule...*, Augsburg, Johann Jacob Lotter, 1756.  
 – *Méthode Raisonnée pour apprendre à Jouer du Violon*, Paris, Le Menu, 1770.
- MUFFAT Georg, *Suavis Harmonæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Secundum*, Passau, Georg Adam Höller, 1698.
- NORTH Roger, *The Musicall Grammarian*, ms., 1728.
- PIGNOLET DE MONTÉCLAIR Michel, *Méthode facile pour apprendre à joüer du violon...*, Paris, l'Auteur, 1711.
- PLAYFORD John, *A brief Introduction to the Skill of Musick...*, Londres, William Goodbid, 1664.
- PRINNER Johann, *Musicalischer Schlissl*, Salzburg, 1677. US-Wc ML95.P79.
- SPEER Daniel, *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der Musikalischen Kunst...*, Ulm, Wilhelm Kühne, 1687.
- TARADE Théodore-Jean, *Traité du Violon...*, Paris, Girard, 1774.
- TRICHET Pierre, *Traité des instruments de musique*, v. 1640. F-Ps Ms. 1070.
- VAN DEN SPIEGEL Adrian, *The Workes of that Famous Chirurgion Ambrose Parey*, Londres, Richard Cotes et Willi Dugard, 1649.

### Études

- FONTANA Eszter, HELLER Veit, LIEBERWIRTH Steffen (dirs.), *Wenn Engel musizieren: Musikinstrumente von 1594 im Freiburger Dom*, Leipzig, Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Verlag Janos Stekovics, 2008, ill.
- GÉTREAU Florence, « Les archets français aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : quelques repères iconographiques », *Musique – Images – Instruments*, n° 4, 1999, p. 118-131, ill.
- HAYNES Bruce, *History of Performing Pitch: The Story of "A"*, Lanham, Scarecrow Press, 2002.
- LACHEZE Cyril, *La tenue du violon à l'époque baroque*, mémoire de Master I d'Histoire, Paris I Panthéon-Sorbonne, 2012.  
 – *La tenue du violon à l'époque baroque*, mémoire de Master II d'Histoire, Paris I Panthéon-Sorbonne, 2013, 2 vol.  
 – « La tenue du violon à l'époque baroque. Quelles sources pour une histoire du geste ? », *e-Phaistos*, n° II-2, déc. 2013, p. 28-42.  
 – « Le jeu du violon en France dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », *Arrêt sur scène*, n° 5, 2016, p. 153-159, ill.
- MARTIN Maryline, RENUCCI Florian, *La construction d'un château fort : Guédelon*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2013, ill.
- POIDEVIN Nelly, « À la pointe de... l'histoire de l'archet », *L'AmiRéSol*, n° 9, 2009, p. 51-61, ill.  
 – « L'archet dans l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : morphologie, tenue, articulation », in Jean Duron, Florence Gétreau (dirs.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 105-118, ill.

TUAILLON DEMÉSY Audrey, « Pratiquer les AMHE aujourd’hui : entre reconstitution, expérimentation et innovation », *e-Phaistos*, n° IV-1, 2015, en ligne : <https://journals.openedition.org/ephaistos/669>.

### *Documents iconographiques*

BRAY Jan de, *Joueur de violon accompagnant deux jeunes chanteurs*, huile sur toile, 111,8 x 99,1 cm, 1658, collection privée.

FAURE, *La fête royale donnée à Sa Majesté, Par Son Altesse Serenissime Monseigneur le Duc de Bourbon, à Chantilly, le 4, le 5, le 6, le 7 & le 8 Novembre 1722. Où l'on verra en détail fidele de tout ce qui s'y est passé de curieux, & qu'on n'a point imprimé dans les relations qui ont paru*, Paris, Veuve de J. Bouillierot et François Barrois, 1722.

GABBIANI Anton Domenico, *Portrait de trois musiciens de la cour des Médicis*, v. 1687, huile sur toile, 141 x 208 cm, Florence, Galleria dell'Accademia.

GUERCINO, *Saint François avec un ange jouant du violon*, 1620, huile sur toile, 162 x 127 cm, Dresde, Gemäldegalerie.

HILLESTRÖM Pehr, *Intérieur de style gustavien avec une réunion musicale*, v. 1779, huile sur toile, Stockholm, Nationalmuseum.

HOOCH Pieter de, *Réunion musicale dans une cour*, 1677, huile sur toile, 83,5 x 68,5 cm, Londres, National Gallery.

KUPECKY Jan, *Jeune homme avec un violon*, v. 1690-1700, huile sur toile, 89,5 x 72 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

LE NAIN Antoine, *Trois jeunes musiciens*, v. 1630, huile sur toile, 27,3 x 34,3 cm, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.

– *Le repas des paysans*, 1642, huile sur toile, 97 x 122 cm, Paris, Musée du Louvre.

OCHTERVELT Jacob, *Assemblée jouant de la musique en intérieur*, v. 1670, huile sur toile, 59 x 49 cm, Cleveland, Museum of Art.

RENI Guido, *Sainte Cécile*, 1606, huile sur toile, 94 x 75 cm, Pasadena, Norton Simon Museum of Art.

SPADA Lionello, *Le concert*, v. 1615, huile sur toile, 143 x 172 cm, Paris, Musée du Louvre.

TERBORCH Gerard, *Le violoniste*, v. 1665, huile sur toile, 29 x 24 cm, Saint-Petersbourg, Ermitage.

### ● Présentation de l’auteur

Cyril Lacheze est docteur en Histoire des techniques, ATER à l’Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, et pratique parallèlement le violon baroque et Renaissance. Il étudie les perceptions différentes de phénomènes techniques par diverses catégories sociales entre la fin du Moyen Âge et le XIX<sup>e</sup> siècle. Cela implique une comparaison entre la pratique et la transcription écrite des techniques concernées, thématique qu’il a développée dans un mémoire de Master sur la tenue du violon à l’époque baroque.

[cyril.lacheze@univ-paris1.fr](mailto:cyril.lacheze@univ-paris1.fr)

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