



HAL
open science

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

Luc Charles-Dominique

► **To cite this version:**

Luc Charles-Dominique. Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie. Introduction. Raffaele Pinelli; Luc Charles-Dominique. Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie, Université Côte d'Azur, pp.5-9, 2022, 978-2-9581460-0-9. hal-03563767

HAL Id: hal-03563767

<https://hal.science/hal-03563767>

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 ^e 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 ^e -XVIII ^e siècles. Identification, implications, restitution <i>Cyril Lachèze</i>	73
● La toile sonore. Regards croisés sur la tenue d'archet des violonistes italiens du XVII ^e 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

Luc Charles-Dominique
Université Côte d'Azur

Cette journée d'études du 15 novembre 2018 a conclu mon projet de recherches à l'Institut universitaire de France (2013-2018) sur le thème « Histoire générale et anthropologie des musiques populaires en France », consacré à l'histoire des bandes de violons en France et en Europe, depuis l'origine de l'instrument jusqu'à nos jours. Alors que de nombreux musiciens « baroques » engagés dans la patrimonialisation et la reconstitution de ces ensembles historiques les voient comme ayant disparu vers la fin du XVIII^e siècle et cantonnés à la sphère musicale « savante » (cf. les nombreux opéras et ballets des XVII^e et XVIII^e siècles faisant intervenir les bandes royales de violons en France), il apparaît en réalité que, jusqu'à la fin du XVII^e siècle en France, elles étaient majoritairement de composition et de culture ménétrières et que leur existence s'est poursuivie jusqu'à nos jours dans la sphère des musiques populaires de tradition orale dans certaines parties de l'Europe occidentale. Cette recherche a donc considéré l'ensemble de ces paramètres et a dû à la fois définir sa propre méthodologie pluridisciplinaire et reconsidérer le statut de la source musicologique.

À la différence de nombreux aérophones (flûtes, cornemuses, chalemies et hautbois) et cordophones (luths, vièles, lyres, etc.), le violon, malgré des évolutions historiques dans son organologie et sa facture, est resté standardisé, dans la mesure où il n'a quasiment pas donné naissance à des types régionaux différenciés. Les bandes qu'il a constituées (ensembles polyphoniques d'instruments d'une même famille, de dimensions et de registres différents) ont connu une très large diffusion dans la plupart des milieux sociaux et culturels d'Ancien Régime, à travers une pratique essentiellement processionnelle et chorégraphique s'inscrivant, tout au long des XVI^e et XVII^e siècles, dans la culture musicale des ménétriers.

Le premier niveau de recherche a donc porté sur l'établissement de cette forme de globalisation musicale à ces époques anciennes. Puis, le jeu du violon en bandes s'étant poursuivi dans certaines régions d'Europe, parfois jusqu'à nos jours, alors qu'il a disparu en France vers la fin du XVIII^e siècle, l'étude s'est déplacée sur le terrain ethnomusicologique. Ces ensembles étant toujours en activité ou s'étant éteints après avoir été documentés par l'ethnomusicologie, il est possible d'y observer les modalités de tenue des instruments (violons et archets), les techniques de jeu, d'attaque, d'ornementation, d'harmonisation (jeu en bourdons ou sur deux ou plusieurs cordes), d'improvisation mélodique et rythmique, enfin d'y étudier la fonction des différents registres dans la bande. Au-delà de l'examen ethnomusicologique, il a fallu étudier l'évolution de ces formations musicales depuis l'époque moderne jusqu'à nos jours. Là, les transferts sont transhistoriques. Enfin, parmi les ensembles actuels, ceux qui sont les plus proches des anciennes bandes de ménétriers se trouvent en Europe centrale, principalement aux mains de Tsiganes : ils sont uniquement constitués de cordophones frottés à archet et possèdent au moins trois registres différents (violons, registres intermédiaires de type alto et basses). Les concernant, l'hypothèse s'est alors imposée de transferts culturels entre ménétriers européens et « Bohémiens » à partir du XVI^e siècle, les Tsiganes étant arrivés en Europe occidentale un bon siècle avant que le violon n'apparaisse.

Si l'on résume, étudier l'histoire des bandes de violons comme « fait musical total », en ne sectorisant pas leur approche mais en les considérant au contraire dans leur globalité et leur complexité interculturelle, impose au moins trois niveaux différents et complémentaires de recherche : établir la globalisation du violon et des bandes et leur ancrage ménétrier dès le XVI^e siècle ; mettre en évidence la poursuite de cette histoire dans certaines régions jusqu'à nos jours ;

enfin, à travers l'appropriation du violon – et probablement des bandes de violons – par les Tsiganes dès le ^{xvi}^e siècle en Europe, réfléchir aux mécanismes ayant permis les rencontres sur le très long terme entre Tsiganes et ménétriers. Les transferts culturels dont il est ici question ont eu lieu à des époques anciennes à l'échelle du continent européen, entre milieux sociaux, culturels, institutions, et aussi entre populations locales et musiciens itinérants, migrants et nomades. Cette horizontalité, relativement synchronique dans un premier temps, est devenue ensuite verticalité transhistorique, ces transferts se poursuivant dans certaines régions sur cinq siècles et faisant des bandes actuelles d'Europe occidentale et centrale une véritable mémoire musicale interculturelle.

Dans une musicologie de ce type, qui étudie, à travers l'organologie et l'histoire d'une formation instrumentale, aussi bien ses contextes de jeu et ses fonctions sociales, politiques, religieuses, rituelles que les circulations, échanges, réappropriations, transformations dont elle est l'objet, il n'est pas prioritaire de prendre en compte les sources classiques que sont la littérature musicale et théorique. En revanche, il est impératif de tenter de cerner le fonctionnement de la société française à l'époque moderne, et de mettre à jour les modalités de rencontre entre ces différents acteurs musicaux, de quelque culture et provenance qu'ils soient. Cet objectif constitue le cadre général de l'étude : au-delà du fait qu'il structure la recherche, il organise la collecte des sources.

Parmi ses principales orientations, une attention toute particulière est portée aux circulations, contacts, échanges, le mouvement, depuis les temps les plus anciens, constituant le moteur des sociétés et de leurs cultures. Dans la période considérée (début du ^{xvi}^e siècle à nos jours) et dans les sociétés qui nous intéressent (la France et l'Europe), les espaces géographiques et humains ont toujours été ouverts sur le monde, y compris ceux qui ont semblé les plus stables à certains historiens et ethnologues du ^{xx}^e siècle. L'attention ne doit donc pas se porter uniquement sur les populations fixes mais sur celles, nombreuses, dites « flottantes » et qui sont intrinsèquement mouvantes et nomades.

Il convient ensuite de réfléchir aux circonstances de jeu des ménétriers à ces époques et d'en élargir à la fois l'inventaire et l'examen. Car des pans entiers de leur pratique musicale restent à ce jour très peu étudiés, quand ils ne sont pas tout simplement ignorés. Et pourtant, cela constituait les musiques du quotidien de ces époques, assurait leur visibilité en même temps que les mécanismes de circulation des instruments, des ensembles musicaux, des genres et répertoires, la tendance allant vers la standardisation. Les historiens des musiques ménétrières ont tous étudié les cadres habituels que sont le rituel processionnel religieux ou politique, la danse, l'animation des fêtes privées, familiales, professionnelles, locales, votives, calendaires, etc. Mais d'autres contextes de tout premier plan et de forte agentivité dans le domaine des transferts culturels, ont concerné de nombreux joueurs d'instruments, surtout violonistes, au ^{xvi}^e siècle et surtout à partir du ^{xvii}^e siècle : le théâtre des troupes itinérantes, les foires, hauts lieux performatifs et de diffusion de certains instruments (pas seulement les grandes foires parisiennes qui ont capté et captent encore, de façon incompréhensible, toute l'attention des chercheurs, mais toutes les foires de province, des plus renommées aux plus anonymes), les pèlerinages (comment un tel contexte a-t-il pu échapper à la musicologie ?), voire même le dispositif carcéral de la flotte des galères, dont les vaisseaux amiraux, les réales, abritaient des bandes de forçats musiciens constituant parfois des bandes de violons. Les cours royales, enfin, ne doivent pas être vues seulement comme des microcosmes à l'écart du « siècle », mais comme des lieux ouverts sur la diversité sociale et culturelle et sur le monde. Quant aux cours seigneuriales, la plupart du temps ouvertes aux Bohémiens et disposant souvent de ménétriers, elles possédaient des théâtres dans leurs châteaux, dans lesquels elles accueillaient des troupes de passage.

La tâche est donc vaste et le champ des sources immense et vertigineux. Quiconque a tenté de mener des recherches historiques sur des musiciens de statut inférieur (les ménétriers) ou

sur des populations marginalisées (Tsiganes) sait que, plus on s'oriente vers la périphérie sociale et culturelle, plus les sources se raréfient. Ainsi, concernant les Tsiganes, le chercheur doit élaborer sa propre stratégie et considérer l'histoire de leurs migrations, leurs principaux foyers de peuplement, leurs activités socio-économiques. Parmi celles-ci, les arts du métal, le rapport étroit à l'univers équestre, l'enseignement du maniement des armes, les arts performatifs forains, le colportage sont déterminants.

Les sources d'une histoire musicale ménétrière se trouvent dans les fonds notariaux, les comptabilités des cours et des villes, les statuts corporatifs, les contrats d'association et d'engagements de ménétriers, les sources policières et judiciaires, fiscales, les chroniques, etc. Mais aussi dans toutes les sources civiles et religieuses relatives à l'histoire personnelle, familiale, professionnelle des individus (musiciens, danseurs, facteurs d'instruments, etc.). La participation des ménétriers violonistes au théâtre itinérant du xvii^e siècle se lit dans les archives du théâtre et les contrats d'engagement de ces musiciens par les troupes. Concernant les ménétriers, dont beaucoup n'étaient pas « professionnels » et donc difficilement identifiables, leur prosopographie, encore balbutiante, permettra de mieux cerner à terme leur communauté instrumentale. Alors que la prosopographie des musiciens d'église est menée sur la majeure partie du territoire national depuis 2003 à travers le projet Musefrem et la base du même nom, son équivalent pour les musiciens profanes – notamment les joueurs d'instruments – fait toujours défaut. À quand l'équivalent ou l'extension de cette base à l'ensemble de la musique instrumentale ? Enfin, cette recherche doit prendre en compte l'errance des musiciens mendiants, aveugles, parmi lesquels une majorité de violonistes à partir du xvii^e siècle. Ici, les sources ont pour objet la cécité musicienne, les institutions d'accueil (ou plutôt d'enfermement) des musiciens infirmes, le quotidien des pérégrinations de ces musiciens et le tracé de leurs déplacements, les lois et dispositions répressives diverses contre le vagabondage et la mendicité.

Ce dernier point s'applique bien sûr aux Tsiganes (contrôles de leurs déambulations par la maréchaussée, dont les « rapports de capture » constituent des sources de tout premier plan ; répression permanente en provenance des villes, des parlements régionaux, de la monarchie ; registres d'écrou des galères, etc.). Mais chercher à établir les niveaux de rencontre entre musiciens des populations locales et Bohémiens nécessite de se plonger dans l'histoire de l'errance et du nomadisme, de la délinquance, de la criminalité, des parlars argotiques, des bandes de pillards, plus généralement de la marginalité et de la pauvreté. D'autre part, tout ce qui se rapporte aux principales activités socio-économiques des Tsiganes doit faire l'objet d'une quête obstinée, patiente et incessante. L'univers équestre (élevage, dressage, commerce et troc des chevaux – marchés et foires –, hippiatrice, travail dans les écuries, courses de chevaux), les arts du métal (chaudronnerie, forge, récupération et commerce des métaux), le domaine des armes – blanches – (maîtrise et enseignement du maniement des armes, fabrication des épées), l'univers forain (colportage, chiromancie, spectacles d'animaux dressés, mais aussi rapports de police concernant diverses arnaques, réelles ou supposées), la contrebande et, bien entendu, la pratique musicale (la plus difficile à établir) et chorégraphique (par les femmes, surtout à travers l'enseignement de la danse)... Dans tous ces domaines, la moindre source peut s'avérer déterminante, d'autant que les populations étudiées sont itinérantes et nomades, généralement analphabètes et étrangères à certaines modalités classiques d'établissement des sources d'Ancien Régime, comme l'archivistique notariale. Seule une telle méthodologie, prenant en compte les continuités, les passages (d'un milieu social, d'une culture, d'une époque à l'autre), les réappropriations, les permanences et aussi les changements, les situations interstitielles, peut permettre la compréhension des transferts culturels et l'établissement de ce que Michel Espagne appelle les « portails sur la globalité », cadres et contextes de rencontres et d'échanges. Enfin, plus encore pour les Tsiganes que pour les ménétriers, les sources littéraires (chroniques, « écritures quotidiennes » – journaux, mémoires, correspondances, etc. –, récits de voyage, etc.) sont essentielles. Cependant, on est parfois surpris de constater le peu d'intérêt qu'elles suscitent, à

l'instar des récits de voyages de Charles Burney et de ses magnifiques descriptions d'ensembles italiens de musiques de rues, peu exploitées, pour ne pas dire ignorées.

Cet océan documentaire, infini, protéiforme, non identifié pour la plupart, est d'une approche complexe et aléatoire. Pourtant, il est indispensable de se lancer dans son exploration partielle. Car lui seul permettra de comprendre les modalités sociales et culturelles des sociétés anciennes et la place et la fonction qu'y tenait la musique. Il ne saurait évidemment être question de négliger les apports fondamentaux procurés par l'étude de la composition musicale baroque impliquant les différents registres de violons ou par la lecture minutieuse de la littérature théorique et didactique. Mais dans une recherche de ce type, le *Dictionnaire universel de commerce* de Saravy des Bruslons ou les *Mémoires* de Vidocq sont tout aussi importants que la lecture du *Mercur galant*, l'examen du « Manuscrit de Kassel » ou de la musique de Lully et Charpentier des comédies-ballets de Molière. Toutes ces sources ne doivent pas faire l'objet d'une quelconque hiérarchisation : quoique ne revêtant pas le même sens et ne disant pas la même chose, elles sont parties intégrantes d'une globalité.

Un autre niveau de difficulté réside dans la compréhension et l'interprétation des sources, comme les dictionnaires et encyclopédies de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècle, ainsi que le montre Malou Haine dans sa contribution. Dans ces ouvrages, la complexité de la lecture et de l'interprétation est accrue par le fait que les encyclopédistes recopiaient leurs prédécesseurs, souvent en les déformant, ce qui oblige à établir la génétique des principales notions et désignations. Cependant, si le lexique organologique constitue un véritable écheveau, difficile à démêler, d'autres domaines, comme le personnage du ménétrier violoniste, son statut et la déconsidération générale dont il est l'objet, sont parfaitement univoques, même si, eux aussi, font l'objet de copies incessantes.

Le violon ayant probablement été l'instrument le plus joué en France par les ménétriers à partir du XVII^e siècle, son historiographie (l'instrument, les praticiens et les luthiers) constitue un précieux type de sources dès le dernier quart du XVIII^e siècle. Florence Gétreau propose ici une esquisse historiographique des travaux sur le violon et rappelle, entre autres, que, dès la fin du XVIII^e siècle, la Ménestrandise s'est invitée dans ce tableau d'ensemble sur l'histoire du violon et s'est imposée, ouvrage après ouvrage.

L'un des objectifs de mon projet de recherche, grâce à l'observation de toutes les facettes du jeu en bande dans les régions européennes où ces pratiques se sont poursuivies, mais aussi à la relecture de certains textes historiques des XVII^e et XVIII^e siècles en partie inexploités, était de suggérer aux musiciens revivalistes un certain nombre de perspectives nouvelles dans la réhabilitation « baroque » actuelle des bandes anciennes de violons. Parmi elles figurent la question de la tenue du violon et de l'archet. L'enjeu ici n'est pas de chercher à reproduire à la lettre les pratiques anciennes au nom d'une quelconque « fidélité à la tradition » venant justifier la réhabilitation patrimoniale, mais de comprendre que ces tenues anciennes induisaient une énergie et des gestes indispensables à l'interprétation de ces musiques de danses et de foules et à leur efficacité. Dans cette optique, Cyril Lacheze et Constance Frei proposent une étude comparative extrêmement détaillée et documentée des tenues du violon (« basse », contre la poitrine, ou « haute », à la clavicule ou au cou) et de l'archet (à la hausse ou à une certaine distance – quart ou tiers de la baguette – ; pouce sous le bois de la baguette ou sous les crins), à partir d'un corpus représentatif de textes anglais, italiens, allemands, danois et français, entre 1640 et 1796 (essentiellement des méthodes), et huit tableaux italiens du XVII^e siècle.

Cette journée d'étude n'a pas pris en compte la dimension organologique des anciens violons de différents registres constituant ces bandes, dans la mesure où certaines publications récentes l'ont abordée de façon extrêmement approfondie. Cependant, il est évident qu'une restitution fiable des anciennes bandes de violons passe par une nouvelle campagne de reconstitution d'instruments prenant en compte les rares instruments conservés dans des collections publiques et les connaissances actuelles relatives à cet *instrumentarium* (techniques de fabrication, dimensions, essences, etc.).

Si, dans ce domaine, les sources constituent un référent de premier plan, il n'en est pas de même de l'instrument phare des musiques populaires européennes de tradition orale et du *folk-revival* qu'est l'accordéon diatonique, dont Raffaele Pinelli propose ici l'examen de quelques études de cas s'échelonnant sur l'histoire de sa facture dès le XIX^e siècle, entre la France et l'Italie. Apparu au XIX^e siècle, cet instrument, produit de l'ère industrielle, a fait l'objet d'une relance particulière, dans les années 1970, lorsque la demande, en provenance de jeunes musiciens du *folk-revival*, a été celle d'instruments singuliers, personnalisés et améliorés, qui semblent tourner le dos aux accordéons originels. Quoique l'instrument se trouve aujourd'hui au cœur de mouvements patrimoniaux, la notion de source peut sembler peu opératoire alors qu'elle est visible à travers l'examen diachronique et synchronique de sa facture instrumentale, et ce cas d'école nous semblait intéressant de figurer au programme de cette journée d'étude, en contre-point.

À l'origine du partenariat du Palais Lascaris pour l'organisation et la prise en charge de cette journée d'étude, outre le fait que j'y ai donné plusieurs conférences depuis 2012, se trouve la présence dans les collections instrumentales d'une petite basse de violon signée Paolo Antonio Testore (Milan, 1700-1767) et d'une quinte de violon de grande dimension (cf. l'illustration de couverture), peut-être de provenance italienne, dont la caisse, magnifique, semble être d'origine. Ces deux instruments, au cœur de ma problématique de recherche, ont été le point de départ, en 2013, d'un projet d'exposition temporaire autour des bandes de violons, sur lequel nous avons travaillé plusieurs années, Madame Sylvie Lecat, Conservatrice en chef du Patrimoine et Directrice du Palais Lascaris, et moi, avant d'être contraints de le suspendre. L'une des finalités de ce projet était de valoriser les collections d'instruments du Palais Lascaris, objectif partagé par l'organisation commune de cette journée d'étude. Par ailleurs, Raffaele Pinelli a développé une collaboration étroite avec ce musée, dans le cadre de ses enseignements d'organologie à l'université, le tout débouchant sur la signature d'une convention cadre de partenariat scientifique et pédagogique.

Pour terminer, je souhaite ici remercier la Ville de Nice et tout particulièrement Madame Sylvie Lecat pour son aide enthousiaste et efficace et la chaleur de son accueil dans cet écrin qu'est le somptueux salon de musique de ce petit palais baroque au cœur du vieux Nice. Merci aussi à l'Université Franco-italienne, pour son soutien, et à l'association Arts et Musiques au Musée, partenaire du concert de David Plantier et Annabelle Luis (Les Plaisirs du Parnasse) dans un répertoire des sonates de Tartini pour violon et violoncelle.

D'autre part, nous sommes particulièrement redevables aux collègues qui nous ont fait l'honneur et le plaisir de leur présence et offert des échanges d'une rare richesse, non seulement durant leurs conférences mais aussi dans le passionnant débat qui s'est instauré dans la table ronde de fin de journée. Ces Actes pérennisent ces instants privilégiés de rencontre, de partage et d'échanges. Enfin, que Raffaele Pinelli, doctorant en Ethnomusicologie, avec qui nous avons coorganisé cette journée d'étude et qui a été mon partenaire dans l'édition de ces Actes, trouve ici l'expression la plus sincère de ma reconnaissance pour sa contribution inestimable.